

SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XXXV (2006/2)

Casa Editrice Le Lettere

Direttore responsabile: Francesco Stella. **Coordinamento redazionale:** Gianfranco Agosti, Alex R. Falzon, Antonella Francini, Michela Landi, Mia Lecomte, Hasan Atiya al Nassar, Elena Parrini, Eszter Rónaky, Paolo Scotini, Andrea Sirotti, Lucia Valori, Fabio Zinelli. **Comitato di Consulenza:** Massimo Bacigalupo (Lett. angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Franco Buffoni (Lett. inglese, Univ. di Cassino), Martha L. Canfield (Lett. Ispanoamericana, Univ. di Firenze), Umberto Carpi (Lett. italiana, Univ. di Pisa), Giuseppe G. Castorina (Lett. africana, Univ. di Roma), Francesca M. Corrao (Lett. araba, Univ. Orientale di Napoli), Maura Del Serra (Lett. italiana, Univ. di Firenze), Anna Dolfi (Lett. italiana moderna e contemporanea, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Lett. russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Lett. comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Enrico Livrea (Lett. bizantina, Univ. di Firenze), Antonio Prete (Lett. comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della Letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Lett. comparata e mediolatina, Univ. di Harvard).

Hanno collaborato anche: Esterino Adami, Prisca Agustoni, Meena Alexander, Giancarlo Alfano, Edimilson de Almeida Perera, Cecilia Bello Minciaccchi, Roberto Baldassari, Giuseppe Bertoni, Caterina Bigazzi, Yves Bonnefoy, Raffaella Castagnola, Paola Cerutti, Rafael Courtoisie, Pietro Deandrea, Michel Deguy, Anna De Simone, Hideyuki Doi, Ulrike Draesner, Sule E. Egya, Antonis Fostieris, Simone Giusti, David Gewanter, Dieter M. Gräf, Jorie Graham, Michela Graziani, Giulio Iacoli, Yusef Komunyakaa, Francesca Latini, Manuela Lucianaz, Monica Lumachi, Gabriella Macri, Marco Mazzi, Guido Mazzoni, Henry Meschonnic, Jaroslav Mikolajewski, Attilio Motta, Jesus Munárriz, Valentina Paradisi, Pierluigi Pellini, Fernando Pinto do Amaral, Marizio Pirro, Marilena Rea, Aderemi Raji-Oyelade, Nadia Rosso, Massimo Scorsone, Franca Sinopoli, Maria Rosa Tabellini, Jean Claude Villain, Haris Vlavianos, Gōzō Yoshimasu, Stefano Zivec

Testi poetici di: Caterina Bigazzi, Marina Cvetaeva, Wolfgang David Cirilo de Melo, Jorie Graham, Alessandro Raveggi, Anna Maria Volpini

Si studiano testi di: Andrea Cortellessa, Guido Mazzoni, Giovanni Pascoli

Si recensiscono opere di: Mujidah Abdul Aleem, Erich Auerbach, Eudocia Augusta, Ronald Augusto, Carlo Bajetta, Ferdinando Banchini, Paolo Bertolani, Gabriele Burzacchini, Pierluigi Cappello, Ruy Duarte de Carvalho, Angelo Casè, Luciano Cecchinell, Marina Corona, Enzo Degani, Luis Carlos Dos Santos, Odisseas Elitis, Elena Esposito, Gio Ferri, Orides Fontela, Maria Galas, Marco Giovenale, Gilberto Isella, Érika Kelmer Mathias, Conceição Lima, Carlos Machado, Massimo Magnani, Valerio Magrelli, Gabriella Maletti, Giulio Marzaioli, Piera Mattei, Uche Nduka, Camillo Neri, Giovanni Orelli, Niyi Osundare, Aino Paason, Andrea Paganini, Elio Pagliarani, Pitagora, Aurelio Prudenzi Clemente, Claudio Recalcati, Antonio Rossi, Tiziano Rossi, Elsa de Sá Nogueira, Saffo, Nelson Sáfute, Niccolò Scaffai, Beniamino Soressi, Ulisses Tavares, Eva Taylor, Andrea Temporelli, Edoardo Zuccato

e le riviste: Anterem, Atelier, Erba d'Arno, Il Verri, Kamen', La Mosca di Milano, La Valliva, Pagina Zero, Pagine, Roda, Sfrío, Tratt

Redazione: presso Dipartimento di Teoria e Documentazione delle Tradizioni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo (Univ. di Siena), v.le Cittadini 33, I-52100 Arezzo (Italia)

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

Indice

IL MANDATO SOCIALE DEL POETA

Il questionario

Un sistema chiuso? *Inchiesta sul mandato sociale* di Francesco Stella p. 3

p. 5

Interventi dei poeti

Yves Bonnefoy p. 6

Michel Deguy p. 10

Jean Claude Villain p. 18

Henry Meschonnic p. 19

Dieter M. Gräf *Die Poesie ist ein absichtloser Trainer* p. 21

Ulrike Draesner p. 24

Introduzione ai poeti spagnoli di Lucia Valori p. 27

Jesús Munárriz p. 28

Rafael Courtoisie p. 30

Fernando Pinto do Amaral *As minhas respostas estão escritas na cor azul* p. 32

Jorie Graham p. 34

David Gewanter *Albatross: Notes on the Poet's Social Role* p. 37

Yusef Komunyakaa p. 38

Antonis Fostieris p. 39

Haris Vlavianos p. 40

Jaroslav Mikolajewski p. 41

Meena Alexander p. 42

Intervista a Gōzō Yoshimasu p. 43

Postfazione di Guido Mazzoni p. 45

Inediti

Sabato di pace

Inni liturgici e carmi festali della tradizione sinagogale
a cura di Massimo Scorsone p. 46

Marina Cvetaeva, Zar-Fanciulla di Marilena Rea p. 58

Jorie Graham, Narrare il pensiero a cura di Antonella Francini p. 80

Alessandro Raveggi p. 84

Shakespeare neogreco di Wolfgang David Cirilo de Melo p. 86

Poeti di Semicerchio p. 88

Caterina Bigazzi p. 92

Anna Maria Volpini

SAGGI

Ultima linea 1906 – 2006
Cent'anni dopo nell'officina di Pascoli di Stefano Zivec p. 94

La fisica del senso
di Cecilia Bello Minciaccchi, Fabio Zinelli p. 105

Rassegna di poesia internazionale

Poesia angloafricana, a cura di Pietro Deandrea p. 108

Poesia brasiliana e afrolusitana, a cura di Prisca Agustoni p. 113

Poesia classica e tardoantica,

a cura di Gianfranco Agosti p. 117

Comparatistica e strumenti,

a cura di Francesco Stella p. 122

Poesia italiana, a cura di Fabio Zinelli p. 127

Riviste italiane,

a cura di Simone Giusti p. 138

Poesia Svizzera, a cura di

Raffaella Castagnola p. 140

Direzione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: semicerchiorc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena-Arezzo

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

Amministrazione: Casa Editrice Le Lettere, Costa San Giorgio, 28 - 50125 Firenze, Italia, tel. +39-55-2342710 - www.lelettere.it

Abbonamenti: Licosa, via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze, Italia. Tel. +39-55-64831 - c.c.p. 343509 - www.licosa.com
Abbonamenti 2007: Italia € 28,00 - Estero € 38,00.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV - Pubblicazione semestrale - Registrazione Tribunale di Firenze n.4066 del 42-1991.

Progetto grafico: Andrea Maiolino

Impaginazione: Gina Codispoti

In redazione: Caterina Bigazzi

Stampa: Tipografia ABC - Sesto Fiorentino, Firenze

Chiuso nel mese di novembre 2006

Per eventuali testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per omissione nell'indicazione dei dati bibliografici, la redazione è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

In copertina: *Ad Parnassum* di Paul Klee. All'interno iconografia poetica da immagini in Internet.

SEMICERCHIO
NORME REDAZIONALI

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « » («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*).
- le virgolette sono sempre uncinata (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief* e traduzioni di brani già citati fra « », ove si usano gli apici semplici (' ').
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-25. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti 1925, pp. 26-27. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108).
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).
- dopo i segni di interpunzione lasciare sempre uno spazio.

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con:

nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: SIMONE WEIL, **Poesie**, Firenze, Le Lettere 1993, pp. 80, € 6,20.

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

IL MANDATO SOCIALE DEL POETA

Da alcuni passi del libro *Sulla poesia moderna*, pubblicato nel 2005 dal critico italiano Guido Mazzoni, ricaviamo spunti per una riflessione sulla perdita di rappresentanza sociale della poesia contemporanea, che ha come effetto un incremento dell'autoreferenzialità dei linguaggi e dei canoni, ormai privi di un riconoscimento condiviso. In Italia queste tesi hanno suscitato un dibattito piuttosto intenso nelle riviste specializzate. Ci è sembrato interessante esplorare a questo proposito le realtà letterarie di altri paesi.

È possibile individuare un mandato sociale del poeta di oggi?

1. Walter Benjamin definì *gesellschaftlicher Auftrag*, quello che poi il poeta e critico italiano Franco Fortini ribattezzò *mandato sociale*, la delega che il pubblico concede all'artista perché questi produca opere sottratte al ciclo della necessità economica e dotate di un valore simbolico [...]

Fin quando i gruppi ristretti che decidevano del patrimonio culturale hanno mantenuto la propria posizione egemone, la poesia ha potuto conservare il suo prestigio anche se esprimeva la visione del mondo di una minoranza esigua, come dimostra il fatto che, negli ultimi centocinquant'anni, gli artisti maledetti e antiborghesi, o semplicemente incomprensibili ai più, sono regolarmente entrati a far parte dei musei statali, e dei programmi scolastici [...]. Ma nella seconda metà del Novecento abbiamo visto nascere una novità che potrebbe cambiare la storia politica della poesia moderna. Se gli scrittori di versi hanno imparato da tempo a convivere con la perdita del mandato sociale, da qualche decennio debbono misurarsi con una perdita di prestigio che è inedita, progressiva e irreversibile. [...] Nell'ultimo secolo e mezzo, la poesia si è rivolta a un pubblico ristrettissimo, composto per lo più di versificatori o di aspiranti versificatori. Oggi l'arte di cui parliamo è una forma di scrittura sempre più autoreferenziale, priva di lettori che non ambiscano a diventare degli autori a propria volta, confinata in una riserva protetta che sopravvive grazie

A debate on contemporary poetry's progressive loss of its social role as representative of shared values and ideas has currently engaged some Italian literary journals. It is claimed that poetry's decadence in today's culture has provoked the development of self-referential poetical languages and canons. In the wake of this lively discussion, *Semicerchio: Journal of Comparative Poetry* has decided to sound out other cultures on this subject. For the comments that follow each questions we are indebted to a recent book on the status of contemporary poetry by the Italian critic Guido Mazzoni (*Sulla poesia moderna / On Modern Poetry*, 2005). We quote and summarize from there passages that may provide hints and suggestions for starting this discussion with poets belonging to other cultural traditions and living in different social contexts.

Is the poet today charged with a social task or mandate as representative of shared values and ideas?

1. *Gesellschaftlicher Auftrag* is Walter Benjamin's expression for 'social mandate', for what happens when the public delegates the artist to produce works removed from the economic cycle and endowed with a symbolic value. [...]

Until when the narrow social groups in charge of cultural decisions kept their leadership, poetry was able to preserve its prestige although it only expressed the point of view of a small minority. In the last 150 years, the so-called *poètes maudits* - anti-bourgeois or simply incomprehensible to the majority - have in fact regularly been accepted in museums and educational programmes [...]. But in the second half of the 20th century we have noticed new elements that might eventually change the political history of modern poetry. For a long time poets have become accustomed to live without any social mission, but in the last decades they have also had to take into account a new, progressive and irreversible loss of prestige. [...]

Over the last 150 years, poetry has addressed a very limited public, mainly consisting of versifiers or aspiring versifiers. Today, poetry is a form of



Meliboeus Vates

al prestigio accumulato nei secoli, al conservatorismo dei programmi scolastici e al mecenatismo residuo di qualche casa editrice.

La perdita di comunicabilità del linguaggio poetico è conseguenza della perdita di rappresentatività e di rilevanza sociale?

2. Quando la piramide gerarchica si sfalda, quando l'autorità carismatica dei creatori non incontra più il consenso popolare, quando l'autorità dottrinale dei commentatori perde ogni funzione, il sistema crolla nella pura anarchia. Durante gli ultimi decenni, il campo della poesia si è avvicinato molto a questa forma di implosione, entrando in una fase di decadenza che prescinde dal valore delle opere e pare irreversibile. I sintomi più vistosi del declino sono due: la moltiplicazione incontrollata degli scrittori dilettanti e la marginalità sociale dei poeti affermati. [...] Col crescere della complessità, cresce anche l'autonomia di ogni sistema che compone l'intero, e con essa la tendenza a sviluppare dei linguaggi distanti dal mondo della vita e incomprensibili per chi non conosca il retroterra che li ha generati [...]. Quando più nulla frena l'anarchia teorica del talento individuale, ogni testo rischia di dar voce alla tautologia di un io che esprime se stesso senza risultare rappresentativo.

Quanto influisce oggi la poesia sul rinnovamento del linguaggio comune o del linguaggio della cultura? È possibile riconoscere alla canzone la rappresentatività sociale che è stata a lungo esercitata dalla poesia?

3. Negli ultimi anni è diventato chiaro che la poesia moderna non lascia uno spazio vuoto dietro di sé, ma si accompagna al trionfo di quello che Benjamin avrebbe definito il suo «elemento musicale» o nucleo profondo. Oggi l'elemento musicale della poesia dilaga perché si incarna in una forma d'arte che, nata nell'ambito della comunicazione di massa, sta rapidamente conquistando una dignità culturale alta: la canzone. [...] È emblematico che la musica rock e pop goda oggi di un mandato sociale plebiscitario, mentre la poesia moderna ha perduto da tempo ogni legittimazione collettiva. [...] Al dilagare dei bisogni culturali corrisponde lo sviluppo progressivo di una nuova cultura, originariamente rivolta al consumo, al mercato e alla conquista di un capitale puramente economico, ma destinata, col tempo, ad accrescere la propria autorità, a rivendicare il diritto alla memoria e a invadere il territorio presidiato dalla cultura tradizionale.

writing which increasingly gets more and more self-referential; it is deprived of readers who do not have writing ambitions, and it is confined in a protected *niche* which is able to survive only thanks to the prestige gained through the centuries, to the conservatism of school syllabi, and to a sort of residual patronage of a some publishers.

Is the poetic language's lack of communicability a consequence of the poetry's loss of its social representativeness and relevance?

2. When the hierarchical pyramid breaks up, when the charismatic authority of the artists no longer meets with a widespread popular consent, when the authority of commentators loses its function, the system collapses to pure anarchy. Over the last decades, the world of poetry has got closer and closer to this form of implosion, entering a phase of irreversible decadence which has nothing to do with the artistic value of the works. The major symptoms of this decline are: 1) the uncontrolled increase of amateur writers, and 2) the social marginality of the established poets [...]. With the growing complexity of this phenomenon, each individual system that makes the whole acquires an ever increasing autonomy. The result is the development of languages which are distant from the real world and which are incomprehensible to those who do not share the background of the writers who have generated them.... When nothing stops the theoretical anarchy of the individual talent, each text runs the risk of giving voice to a tautology of the ego, which expresses solely itself without being representative of larger concerns.

To what extent does poetry today contribute to the renewal of ordinary language or the language of culture? Is it possible to acknowledge songs as having that social representativeness that has for long pertained to poetry?

3. In recent years it has become clear that contemporary poetry does not leave an empty space behind; its place has been taken by what Walter Benjamin would call poetry's «poetical element». Today the poetical element of poetry appears widely spread because it is embodied in the song – a work of art born within the world of mass communication which is rapidly acquiring a higher cultural dignity [...]

Today, rock and pop music has been unanimously given a social task or mandate while poetry appears to have lost any sort of collective consent. [...]

The current spreading of cultural needs matches with the progressive development of a new culture, which, although originally directed towards consumerism, the market and purely economic profits, is in time bound to increase its authority, to lay claim on memory, and to invade the territory controlled by traditional culture.

Un sistema chiuso? Inchiesta sul mandato sociale

di Francesco Stella

A questa inchiesta i poeti interpellati, nomi fra i più illustri della poesia mondiale, hanno risposto con una generosità e una disponibilità che ci onorano, consentendoci di raccogliere un dossier che alcuni hanno già proposto di valorizzare in un volume autonomo, e che comunque già in questa forma rappresenta uno strumento inedito e prestigioso, per gli autori coinvolti, sul problema del mandato sociale e in generale sullo stato di autocoscienza del poeta all'inizio del XXI secolo. Ci spiace anzi di non aver fatto in tempo a ricevere le testimonianze in proposito di poeti arabi e del poeta coreano Ko Un, che contiamo di integrare nei prossimi numeri e nell'eventuale volume, ma siamo orgogliosi di aver messo «Semicerchio» al servizio di interlocutori così nobili, e di ospitare contributi che, specialmente in casi come quelli di Bonnefoy e Deguy, si estendono al respiro di veri e propri, preziosissimi saggi.

Sul merito della questione si è espresso lo stesso Mazzoni nella postfazione che chiude il dossier, mentre noi abbiamo avuto occasione di soffermarci più diffusamente nell'intervento al convegno *Absent Canons* che si è tenuto a New York il 27 e 28 ottobre scorsi. Il materiale consente e anzi richiede ulteriori riflessioni. In questa sede basterà limitarci a registrare l'impressione che la reazione dei poeti, pur con tutte le differenze specifiche e perfino gli apparenti contrasti dettati dalle rispettive sensibilità ed esperienze, sia stata relativamente unitaria e appassionatamente documentata: schematizzando formulazioni assai approfondite e sofisticate, ci è parso che tutti condividano una sostanziale diffidenza nei confronti di sollecitazioni relative al ruolo sociale del poeta. Alcuni hanno contestualizzato più lucidamente la questione nell'alveo culturale da cui è sorta, altri l'hanno diversamente interpretata, e forse fraintesa, come invito a un ritorno verso l'impegno sociopolitico, ma tutti hanno negato che il «mandato sociale» rappresenti un problema che ha realmente senso porre alla scrittura poetica in questo periodo. Le risposte dei poeti ricordano che la poesia non ha mai avuto molti lettori, e che tuttavia essa è comunque un fenomeno sociale, nel senso che dialoga e interagisce con la società indipendentemente dal tasso di comunicatività del proprio linguaggio, e si richiamano spesso alla testimonianza sulla durata del canone letterario come prova della indipendenza del testo dal controllo sociale. Non ci si è resi conto, a mio avviso, che «mandato sociale», in inglese e italiano ancor più che nell'originale tedesco, è un concetto che riguarda non il ruolo civile ma la rappresentanza sociale del poeta. Il problema non è quanto il poeta sia o si senta

nella sua scrittura in sintonia o in dialogo con la società o la realtà storica, ma quanto la società riconosca alla figura del poeta la funzione di espressione di sentimenti e linguaggi collettivi e di valori simbolici identitari. Una domanda quindi che forse andava posta a chiunque tranne che ai poeti, e che i poeti sostanzialmente squalificano come impropria. Questa percezione è salutare per quello che riteniamo un progresso nell'analisi della questione: senza togliere alcun peso alla constatazione «scientifica» con cui Mazzoni osserva con chiarezza un mutamento oggettivo di paradigma culturale che è inutile dissimulare, questo dossier la contestualizza come scrupolo interno a una certa cultura – dalla scuola di Francoforte a un Bourdieu che in Italia stenta a trovare applicazioni all'altezza del suo ingegno – e in fondo non «necessario» alla comprensione dell'universo poetico. Questa reazione spinge cioè a pensare che la ricostruzione a posteriori di epoche in cui al poeta era riconosciuto un mandato sociale, e quindi la loro contrapposizione a un tempo in cui questo non avviene più, siano orientate da presupposti non dimostrati e forse in parte illusori. Dovremmo accettare allora l'idea che, almeno secondo i poeti, la poesia è sempre stata una istanza elitaria e relativamente autonoma del sistema sociale, o almeno ha sempre creduto di esserlo per poter preservare il carisma di cui gode, e ha sempre funzionato secondo logiche specifiche, o almeno ha creduto di farlo. Questa fede nella libertà della poesia, per quanto essa rischi di essere mistificante, è necessaria alla sua mitizzazione, e la società ne ha riconosciuto la fondatezza attribuendo alla poesia il valore di capitale simbolico che ancora viene trasmesso dall'educazione scolastica. Finché questo rapporto di fiducia durerà, anche solo per inerzia, la poesia non avrà bisogno di un riconoscimento sociale esterno all'istituzione scolastica.

Eppure, paradossalmente, la reazione dei poeti, che giustamente Mazzoni ha definito «corporativa», è proprio quella che Bourdieu raccomandava nella pagina finale di *Le regole dell'arte*: nella previsione di un tempo che tende a limitare e poi escludere la partecipazione degli scrittori al dibattito pubblico per l'«ingerenza dei detentori del potere sugli strumenti di circolazione» il sociologo francese invitava i «produttori» di letteratura all'unità nella difesa dei propri interessi specifici, imponendosi come «potere internazionale di critica e di vigilanza, quando non di proposta, contrapposto ai tecnocrati», sviluppando una sorta di «corporativismo dell'universale». Forse, inconsciamente, i poeti hanno già cominciato a percepire questa necessità.

Yves Bonnefoy

I

Quelques questions de *Semicerchio* sur le «mandat social du poète» comme l'ont défini Walter Benjamin puis Franco Fortini. Je vais essayer d'y répondre, du point de vue que je crois fondé d'adopter quand il s'agit des problèmes de la parole.

Mon idée de la poésie, c'est que celle-ci est une transgression de la pensée conceptuelle dont l'effet est d'assurer le plein exercice de ce que cette pensée rend difficile, voire impossible: le sentiment de notre finitude essentielle, la satisfaction des besoins, des aspirations, que celle-ci nous fait éprouver, la perception du sens qu'elle sait trouver à la vie, une autre sorte de savoir, autrement dit, et un rapport enfin rétabli avec cet autrui que nous fait perdre de vue l'approche toujours abstraite et partielle de la connaissance qui analyse. Et comme ce projet n'est jamais tout à fait réalisable, parce que les poèmes qu'il croit avoir délivrés des catégories et des intentions de la visée conceptuelle sont aussitôt envahis par les rêveries du désir, lesquelles sont du concept encore, il y a – c'est là toujours mon idée – un second degré dans la poésie, qui est de prendre conscience de ce défaut des poèmes comme ils existent, d'estimer qu'ils sont moins de la poésie que de l'art, de tenter d'en comprendre les nombreux illusionnements. Un travail d'autocritique, mais qui demande évidemment le concours des lecteurs, lesquels sont trop souvent des complices qu'il faut aider à être lucides. Un travail qui ouvre donc un champ de déconstruction et reconstruction de la pensée dans les poèmes mais aussi bien dans la relation sociale: qui institue dans la société un espace de vérité.

Et de cet échange en devenir, de ce champ de parole sous le signe du poétique, je propose aussi de comprendre qu'ils sont notre seule réalité proprement humaine dans le gouffre d'une matière aux phénomènes privés de sens: notre seule réalité ou, pour mieux dire, notre seul être, dont la poésie est ainsi la cause. La poésie est l'offre d'alliance qu'un poète conscient de la difficulté de son entreprise offre à un lecteur dont il sait bien qu'il éprouve – étant conditionné lui aussi par les préjugés de sa langue – les mêmes contradictions que lui et les mêmes aspirations, mais souvent sans qu'il le comprenne. Une alliance pour un combat vers la pleine présence de la personne à soi-même, et qui connaîtra les mêmes périls et traversera les mêmes vicissitudes que le poète en sa première écriture mais fera cette fois de ces évé-

nements sa conscience active avec, même aux moments les plus durs, l'espérance, un jour à venir, d'une grande parole d'élucidation réciproque. Cette parole que Rimbaud a dite «Noël sur terre».

La poésie? En bref, le projet le plus fondamental d'une société, et qui exige du lecteur du poème autant que de son auteur qu'ils se retrouvent ensemble à son plan de questionnement radical et de fondation. Entre le poète, s'il est à la hauteur de sa prétention, et ceux qui viendront à lui dans l'heure présente ou plus tard, c'est cette alliance le seul rapport qui ait sens aux yeux de la poésie: alliance dans la parole pour qu'il y ait de l'être sur terre.

D'où ma pensée, maintenant, sur cette idée du «mandat» qu'a formulée Walter Benjamin.

Le «mandat» que celui-ci considère a-t-il été, en un autre temps déjà que le nôtre, une façon de reconnaître quelque valeur à la poésie? Oui, sans doute, puisque il réfère aux capacités «symboliques» des poèmes. Mais que promet ce mot, symbolique, sinon la mise en scène par analogies ou autres figures des façons d'être et de la vision du monde caractéristiques de quelque milieu social en son époque; et puis-je accepter d'en faire la spécificité de la poésie, de la vraie, puisque j'ai défini celle-ci par la transgression des concepts, lesquels structurent ces comparaisons, ces idées du monde et de l'existence? Abordée sous cet angle, comprise ainsi comme simple littérature, la poésie n'est plus rien d'autre que ce que j'ai dit que les poètes refusent de tenir pour la fatalité de leur écriture, elle n'est plus que ce qu'ils demandent à leurs lecteurs de les aider à défaire. Et le «mandat» qu'on lui consent, d'exister comme elle l'entend mais au profit d'une réception qui ne fera qu'y chercher des significations, psychologiques ou autres, ou de la beauté, c'est donc bien autre chose que l'alliance dont son intuition a besoin pour se maintenir vivante dans l'esprit.

En vérité, le «mandat», c'est dès son premier jour la méconnaissance du poétique. Penser en termes de «mandat», «laisser faire» les poètes sans collaborer avec eux, les accepter au sein de la société, même volontiers, mais sans participation active à leur entreprise, c'est déjà la preuve que la poésie n'est plus perçue comme telle. Ne comprenant pas que les authentiques poètes refusent l'illusoire qui ne cesse pas de reprendre vie sous leur plume, le lecteur qui trouve sens à cette idée du «mandat», c'est celui qui ne perçoit dans les poèmes que des pensées, des désirs qui y sont formulés avec force, avec imprévu, c'est vrai; et ne se

soucie pas de s'apercevoir que ces réseaux de la signification demeurent des formes de la pensée conceptuelle, c'est-à-dire un échec du grand projet poétique, un échec, un enfermement dont il reste donc le prisonnier, lui aussi.

Dès qu'il y a pensée d'un «mandat» accordé aux poètes, dès que l'on se contente de ce mandat, il y a oubli de la poésie, de la vocation de la poésie, oubli du spécifiquement poétique dans le poème, désormais compris comme seulement une des formes – plus inventive, plus désinvolté à l'égard des conventions – de l'expression de soi de la conscience ordinaire, celle qui pense en termes de choses à définir, ou à posséder, et non de présences à vivre. Et peu importe alors si ce mandat est consenti avec sympathie et quelque attention, ou s'il a sombré dans l'indifférence générale, comme au moment présent de la société occidentale. Dans un cas comme dans l'autre le poète privé de sa vérité et de son espoir sera en bien grand péril, tenté par exemple de trouver sens à se réduire à ce que je disais son art, c'est-à-dire à absolutiser le poème, à en valoriser la langue particulière, la différence, à se complaire à ses propres codes: ce que Guido Mazzoni appelle l'auto-référence de ses canons esthétiques.

Et plutôt donc que de s'inquiéter des plus récents développements dans l'histoire du mandat laissé aux poètes, mieux vaut, me semble-t-il, chercher à comprendre pourquoi, à une certaine époque, le mandat remplaça l'alliance dont il est permis de croire qu'elle a tout de même bien existé, à d'autres moments de la civilisation occidentale.

II

Pourquoi et comment et quand la poésie a-t-elle été réduite à une activité artistique? Puisque en essence elle est la transgression du conceptuel, on peut estimer que la cause de cet effondrement de sa réception a été l'omniprésence de ce dernier à des niveaux de plus en plus nombreux et profonds dans l'exister quotidien depuis que la technologie a multiplié ses produits, qui sont conceptuels presque entièrement: ainsi la voiture, le moteur, ainsi même, aujourd'hui, nombre de boissons et d'aliments. Mais cet effet de submersion ne s'est pas accompli de façon seulement quantitative, et mieux comprendre ce qui eut lieu aidera à mieux percevoir aussi les raisons de l'établissement du «mandat».

Ce qui eut lieu? La pensée conceptuelle, en ses formes philosophiques anciennes, saturées de métaphysique, mais aussi bien ses pratiques de chaque jour, avait longtemps accepté de ne pas contrôler en profondeur la réalité à laquelle elle s'attachait. Soit dans les choses ou les personnes, soit en présence du monde dans son ensemble, elle abandonnait tout un

arrière-plan de son dire à un autre type d'explication. Celui-ci, c'était le divin et les mythes qui le raccordent aux apparences comme les sens les connaissent; et la croyance, la foi, venaient ainsi relayer les travaux de la raison ordinaire.

Mais cette même raison s'employait à détiisser le réseau des mythes, le jour vint où Mallarmé put les déclarer de «glorieux mensonges», et que s'est-il passé à ce moment-là? Reprenant à son compte l'indication laissée par le Dieu désormais retiré du monde, à savoir que sa créature était comme lui supra-naturelle, l'instrument conceptuel se jugea capable, orgueilleusement, de tout comprendre de ce qui est, et ce fut là retenir toute la pensée à l'étude des phénomènes et de leurs lois, avec deux conséquences également dangereuses. D'une part, le concept prend appui sur les choses en leur généralité, sans souci du sens que l'on peut trouver à telle ou telle en son existence particulière – ce fruit que je ramasse, non celui qui paraît dans le dictionnaire – et suit de ce choix fondamental que le contact fut perdu avec l'exister dans le temps, le lieu, les hasards: un rapport de la personne à soi-même qui est pourtant le niveau de ses vrais besoins et aussi celui où le réel peut être compris, en sa profondeur, en son unité, de la façon la plus intime et heureuse. Étouffé le souvenir du particulier, de la finitude, les réseaux du concept se resserrèrent sur seulement une représentation schématique du monde et de l'être au monde: image partielle, abstraite et donc débordante d'énigme, génératrice d'angoisse.

Et d'autre part ce fut empêcher de voir que le retrait du divin ne signifiait nullement qu'il n'y avait plus de transcendance à considérer dans la relation au monde, bien au contraire. Qu'est-ce d'autre, en effet, que la moindre parcelle de la réalité empirique sinon une infinité de qualités et d'aspects irréductible, en sa masse, à la pénétration des concepts: ce qui est bien une transcendance. Or cette transcendance de ce qui est sur ce que l'on peut en dire, c'est dans des choses que la langue humaine a distinguées – les désignant par un nom, les pratiquant jour après jour, nous les donnant à aimer – qu'elle peut être éprouvée de la façon la plus naturelle. Et elle est donc ce qui, de l'une à l'autre de ces données primordiales, laisse entrevoir dans le lieu ainsi constitué un arrière-plan de réalité impénétrée par les mots, c'est-à-dire d'unité: cela seul qui permet à la personne particulière, aussi évanescence s'éprouve-t-elle, de se ressentir «au monde», pour citer Rimbaud encore une fois. C'est dans la transcendance du simple que nous avons notre preuve.

Ceci dit, cet infini au sein de la réalité la plus proche, cette transcendance dans l'immanence, cette

unité qu'elle offre de vivre, c'est ce dont la poésie a mémoire, nous le savons. Et j'associe donc à la fin des «glorieux mensonges» celle de l'adhésion que l'on accordait antérieurement au projet de la poésie: non parce que les mythes disaient le vrai, quant à des mondes surnaturels, mais parce que la dissipation de leur transcendance illusoire a fait oublier le fait pourtant essentiel de la transcendance réelle, celle de toute chose, arbre ou pierre ou chemin, et aussi bien de toute personne, sur leurs représentations dans le discours conceptuel et la sorte d'emploi que l'on peut faire de ces dernières dans notre relation à nous-mêmes, dans notre idée de la vie. Un croisement de diverses routes s'offrait à l'esprit, il y avait là le transcendant des religions, qui appelle au dehors du monde, il y avait là le transcendant que je viens d'évoquer, le laïque, celui qui donne à notre séjour terrestre son épaisseur, sa capacité de dire l'Un et de le conjoindre à l'existence finie, il y avait là aussi et enfin le déni de toute transcendance, religieuse ou laïque, par une pensée qui se voulait rationnelle: et le mauvais choix a été fait, la voie du mystère simple n'a pas été perçue entre les deux autres, n'a pas été empruntée: sauf par les poètes les plus lucides. Une grande occasion a été perdue, au moins pour un moment dans l'histoire.

Je pense à cet autre carrefour, qui fut l'occasion d'un bien meilleur choix, en tout cas pour quelques grands peintres: celui qui se présenta au début du XVII^e siècle, quand Galilée fit apparaître dans sa lunette nouvelle le sol de pure matière de la lune. S'écroulaient ainsi quelques-uns des mythes dont s'était soutenue la tradition religieuse. La lune qui était restée jusqu'alors une enclave du symbolique dans un environnement déjà devenu simple réalité de nature achevait de prendre sa place à l'horizon du seulement humain, du terrestre. Mais elle ni quoi que ce soit de ce lieu ne fut compris pour autant comme du seulement conceptualisable, à preuve les grands paysages qu'Annibal Carrache ou Poussin ou Gaspard Dughet peignirent alors, avec un si fort sentiment de l'unité de tout vibrante à travers les collines, les arbres et ces ruisseaux, ces chemins au creux desquels ils laissaient s'aventurer une humanité encore librement respirante.

En ce premier moment de la dissipation du mythologique le transcendant inhérent à toute chose réelle s'ouvrit, en somme, à quelques grands esprits, ceux-ci bien naturellement des peintres, chez lesquels le sentiment poétique fut donc bien moins diminué que renforcé. Mais voici que trois siècles plus tard, à Paris, dans la revue *Documents*, Georges Bataille publiait la fameuse photographie d'un gros orteil saisi en gros plan: un aspect de quelque chose d'humain assurément

aussi désertique que le sol lunaire dans la lunette galiléenne, mais qui cette fois fut interprété de façon tout autre. Il n'y a rien dans la profondeur des choses sinon l'évidence morne de leur matière, pensèrent Bataille et ses amis, hors du langage il n'y a que du non-être, nous sommes murés dans les mots, dans les relations entre mots, voués à la peur de la mort, réduits à l'auto-dérision et à ses divers «jeux lugubres».

C'est la perte du sens de l'infini dans la chose naturelle – et, aussi bien, dans les êtres – qui a privé notre modernité d'entendre la poésie, de suivre les poètes sur leur voie qui est regard autant qu'écriture, de faire avec eux autre chose que les laisser exister dans une sorte de réserve pour Indiens de l'esprit où on pourra venir regarder leurs danses sans s'inquiéter de savoir ce que celles-ci signifient ou plutôt désignent. Notre besoin est donc de réapprendre la valeur positive de ce qui est, de ressentir la «divinité» du brin d'herbe, de l'odeur du basilic, du rire des enfants, de la forme même de ce chemin que l'on voit tourner devant nous et eux parmi quelques arbres.

Et notre tâche c'est, méditant le moment originel de la crise – celui qui a vu les poètes réduits par le mandat à simplement des textes pour la lecture, des documents pour des analyses savantes –, de revenir à ce carrefour qui fut fatal afin d'y constater ce qu'est en fait une authentique parole: pensée conceptuelle, certes, mais aussi trésor de grands mots désignateurs de grandes réalités parmi lesquelles l'emploi poétique du langage nous permettrait de reprendre place, serait-ce pour constater des contradictions en nous, des déchirements, et beaucoup plus de tragédie en puissance que de bonheur facile à quelque *locus amoenus*. Pour qu'une alliance nouvelle remplace le mandat finissant, il faut que soit perçu ce surcroît dont l'évidence est d'ailleurs aussi bien dans le corps qui se sait mortel que dans le spectacle du monde.

Et ce n'est pas qu'il n'y ait, même aujourd'hui, des hommes et des femmes pour savoir cela, instinctivement, d'où suit que nos amis de *Semicerchio* ont tout à fait raison d'attirer l'attention sur l'importance présente, et même grandissante, de la chanson. Par ce mot je vois bien qu'ils n'entendent pas, fort heureusement, la petite chanson parlée comme nous l'avons si souvent en France, qui n'est que monologue avec peu de soutien rythmique, mais ces chants de partout sur terre où des sons venus de loin dans les bruits du monde et des rythmes simples, fondamentaux, prédominent sur les notions: ce qui est, remarquons-le d'ailleurs, le même travail et avec les mêmes conséquences que ce qui a lieu plus secrètement dans les poèmes qui sont vraiment poésie. Ici encore, en effet, la part sonore du mot transgresse l'autorité du discours, ouvrant à une parole où le Je profond se ressai-

sit comme présence à soi, comme finitude. Et c'est bien là le niveau dans l'expérience de vivre où ce Je peut rencontrer l'Autre et se retourner, de ce fait, contre ses illusions pour les critiquer et proposer alors à la société ambiante une recherche en commun. La chanson peut aider à faire revivre l'alliance du poète et de la personne quelconque qui avait cessé aux temps du mandat.

Mais pour autant elle ne remplace pas le poème car en sa brièveté elle ne peut entreprendre ce que celui-ci a pouvoir, à tout le moins, de tenter: soumettre à l'autorité des rythmes montant du corps – à ceux de la finitude – non seulement quelques mots mais tous les vocables et toutes les images bizarres, imprévisibles, que l'inconscient, par exemple, peut suggérer à une écriture qui n'a pas obligation de se refermer rapidement sur un texte ou de comprendre ce qu'elle dit à cet instant même. La poésie, l'écriture qui naît de l'intuition qu'est la poésie, c'est l'assomption de la langue en sa totalité, au niveau conscient de l'action ou inconscient des désirs. Et c'est aussi la mémoire du passé de la société autant que l'anticipation de son avenir: un vœu de tout embrasser qui peut seul assurer quelque efficace au travail contre l'illusoire, cette tâche du poétique. La chanson est assurément sans autant de défense que le poème contre le rêve, si en retour son rêve est souvent plus vrai, plus proche du besoin collectif, que ceux qui ravagent le rapport à soi d'écrivains établis dans la parole de leur époque d'une façon plus complexe, plus singulière.

Qui peut vraiment, aujourd'hui, aider à faire entendre ce que j'ai appelé la divinité de la chose simple, la transcendance de l'immanence? Qui peut rassembler ce divin sans Dieu présentement épars dans le chaos d'un monde perçu comme seulement une masse

énigmatique de phénomènes? Simplement, tout de même encore, quelque grand poète à venir, et ceci en dépit du fait que la société présente, et c'est là un cercle qui risque d'être fatal, n'est pas préparée à l'entendre.

Mais aussi bien, peut-être convient-il aujourd'hui de penser à l'autre partie prenante, dans l'alliance qui fut et que nous désirons voir renaître, autrement dit au lecteur, dont les ressources ne sont pas aussi totalement épuisées qu'on pourrait le croire. Le lecteur? N'a-t-il pas été un enfant, en effet, avant de s'abandonner à la pensée conceptuelle qui régent la vie adulte? Un enfant dans l'esprit duquel cette pensée ne s'était pas établie encore, en dépit de la vie en lui de grands mots qui balisaient son horizon d'existence? Et qui de ce fait pressentait, vivait même, ce que la poésie voudra retrouver, d'où suit d'ailleurs que c'est de leur vie d'enfant que les grands poètes, en France Nerval, Baudelaire, Rimbaud, en Italie Leopardi, ont nourri leur vocation, puis leur énergie à la garder vive? L'adolescence est l'âge de l'inquiétude, des mythes, elle n'est pas de la poésie la source la plus profonde, mais l'enfance est la nappe phréatique où, partout dans la société, le poétique qui se dessèche en surface a des sources qu'un rien dans une existence d'adulte peut faire soudain revivre. Sur cette question de l'enfance comme cause de poésie je me suis souvent exprimé et n'ai pas ici, maintenant, à le faire encore. Mais je puis bien suggérer que la chance de l'avenir, s'il en reste une, ce que je crois, c'est à l'école qu'elle se joue: là où l'éducateur pourrait consentir à ne pas étouffer à coups d'analyses textuelles, c'est-à-dire de significations, grevées souvent d'idéologie, l'adhésion spontanée d'un enfant à quelque poème même naif.

[a cura di Michela Landi]

Yves Bonnefoy è poeta, filosofo, critico d'arte, studioso di poetica e traduzione. Numerose sono le sue opere poetiche e critiche approdate in Italia. Professore emerito al Collège de France, ha tradotto Shakespeare, Yeats, Leopardi.



Melibeo

(www.tclt.org.uk/virgil_eclogues_intro.htm)

Michel Deguy

Mutation?

La revue de poésie comparée *Semicerchio*, de Florence, s'inspire de l'essai de Guido Mazzoni *Sulla poesia moderna* (2005), pour une réflexion sur le poids social de la poésie. Son «enquête sur le mandat social du poète» pose les questions suivantes:

- Est-il possible de reconnaître un «mandat social» au poète d'aujourd'hui?
- La perte de communication du langage poétique est-elle une conséquence de la perte de représentation et de reconnaissance sociales?
- Pouvons-nous mesurer l'influence qu'exerce aujourd'hui la poésie sur le renouvellement du langage commun ou du langage de la culture?
- Est-il possible d'attribuer à la chanson la représentativité sociale qui a été depuis des siècles l'apanage de la poésie?

Voici ma réponse.

*

Réponse à l'enquête italienne (à M. Landi)

La vue que vous nous demandez de prendre sur la poésie et le poète est *sociologique*. Nous avons à considérer, sous cet angle, la poésie comme un phénomène social, et aujourd'hui le risque est de réduire les choses de la poésie à cette phénoménalité-là, risque «bourdieusien», que vous prenez sans gêne. En ce qui me concerne, je considère qu'il est bien nécessaire en effet de traiter l'affaire en ces termes, mais, comme j'appartiens à cet ensemble d'écrivains soucieux de poésie en tant qu'expérience originale et écriture de poèmes, je ne pourrai pas ne pas faire allusion à un certain nombre de présupposés axiomatiques qui se réfèrent à une *poétique* pensive «continué par tous les moyens», qui tend à prendre en vue la chose même, s'il en est une – et qui ne réduit pas la poésie à sa réduction.

Votre questionnement, qui s'appuie sur Walter Benjamin, est radical, et dans cette mesure, excellent. Il faut être radical en pensée aujourd'hui plus que jamais; ne pas se payer de mots et voir les choses en face, comme disent banalement des locutions françaises. Y va-t-il, parmi d'autres «fins», de la fin de la poésie? Qu'est-ce qui

résiste à cette hypothèse?

La situation de la poésie dans son monde et dans le monde, dans sa réception et le rôle qui lui est encore concédé, est régie de fond en comble par le cours *culturel* des choses. Comme je ne peux ici reprendre même brièvement mes analyses du *culturel*¹ en tant que phénomène social total, je vais le mettre en scène, le représenter, le cadrer, à l'aide de deux exemples.

Le poète municipal

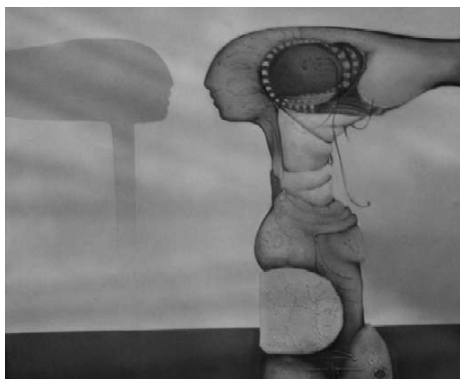
Le «poète»? Dans le train (train) culturel, c'est, quasi, un employé municipal: je me rappelle au Québec, invité à rencontrer des «poètes», bien sûr très sympathiques, dans une de leurs Maisons ad hoc, je remarquai des pancartes et piquets contre un mur. On me répondit qu'on se préparait à une grève, à un piquet de grève des poètes, devant la Mairie: grève de poètes, comme des éboueurs, pour une revendication municipale; pour les loisirs organisés; ou un temps de publicité à la Radio; ou quelque chose de ce genre.

Poète dans la cité, à la marge, incompetent en tout (déjà depuis Ion, à cause de Socrate), pas très au courant (on le répute «distract»); sans pouvoir, pas «dans le coup», sauf à la frange épictétique de cérémonies, parfois, un court instant, il défend, faiblement, son emploi raréfié. Peu invité, sauf au printemps-des-poètes dans la salle des fêtes, ou parfois dans l'après-coup et quand on a besoin encore d'une figure à cette place, on l'applaudit.

Une querelle avec «Aujourd'hui poème» (Parineau, Darras) au sujet de l'opportunité d'offrir des poèmes aux clients d'un grand restaurant parisien m'avait fait écrire dans *Libération*: «Un p'tit poème et l'addition».

Le poète mondial

Nous sommes à Shengdhu, capitale provinciale d'une vingtaine de millions d'habitants. Enormes boulevards encore vides de voitures. Tout est prêt pour l'envahissement, la catastrophe écologique. C'est la Chine – «éveillée», beaucoup plus encore que ne l'avait prévu Alain Peyrefitte – qui ravagera la terre. Le communisme ayant échoué, l'empire soviétique détruit, le maoïsme aboli, on recom-



El Poeta

mence tout : communisme? capitalisme. Paysannerie? prolétariat du livre I du *Capital*. Chefs d'entreprise? dirigeants du Parti Communiste. C q f d. But: surpuissance économique de la Chine; c'est tout. Au besoin, la planète y passera.

Quant au culturel, ils ne voient pas de quoi il s'agit, ne peuvent comprrrrendre de quoi nous parlons. Pourquoi? *D'une part* les journaux (Canton 2004) affirment volontiers: «Maintenant la poésie a perdu toute influence». *D'autre part* la municipalité (nous sommes à Shengdhu...) nous reçoit en pompe culturelle sur l'air de Tu-Fu, Li-Po, Su-Shi: les Maîtres, les Sages, les Fonctionnaires, qui ont inventé langue et civilisation. Précisément la dimension culturelle (qui, encore une fois, n'est pas un aspect, mais affecte le phénomène social «totalement» au sens de Marcel Mauss, et nullement une «superstructure» idéologique au sens marxiste) est précisément celle où se confondent la «culture» traditionnelle et la néo-culture multiculturelle, en laquelle toute minorité tient à et par l'image de marque de son phénotype².

Le culturel, que la plupart des intéressés prennent pour la culture-continuée-par-d'autres-moyens, dits «modernes» ou postmodernes (voire «posthumains», comme y insiste la revue «Critique», que je vais citer plus bas) est, dans une société où ni les distinctions langagières ni la réflexion critique philosophique ne permettent encore de *discerner* le problème, ce qui rend possible la simultanéité indifférente de ces deux côtés («d'une part / d'autre part»): la permanence-revenance de l'archaïque dans l'illusion du même *et* l'irréversible rapetissement, insignifiance sociale, de la poésie et des poètes. On peut prévoir à court terme que la poésie chinoise de mieux en mieux mondialisée dans les échanges «worldwide» (traductions, colloques, fêtes, etc.) ne cessera d'afficher sa richesse, son éclat (etc.) tout en «n'existant plus». Les intellectuels chinois – et, bien sûr, de tout pays accédant au marché libéral mondial – ne sont pas encore prêts à entendre cette concomitance. Il leur (il nous) faut prendre un point de vue «hors système» pour *se voir* en agents du culturel «global».

L'avenir de cette illusion commande notre sort social de producteurs quelconques et par exemple en «productions poétiques»³.

À quoi peut bien servir la poésie?

Il faut un récit (mille récits) pour qu'*il se soit passé* quelque chose. Par exemple un match de football: les journaux du lendemain font le match (ou Pindare *les Olympiques*, si vous vous rappelez). Or le film, la «pellicule» (comme disent les Espagnols) sous toutes ses formes, avec une diversification et une puissance stupéfiantes, répondent à cette nécessité. Le roman

lui aussi, encore un peu. La poésie ne le fait plus, après n'avoir fait que ça pendant des siècles – et jusqu'au temps d'Apollinaire, de Cendrars, de Claudel... et encore, on le montrerait, avec le surréalisme qui, en fomentant la Révolution (qui ne fut que *sa* révolution), voulait forcer la réalité à petits coups. Le «*par tous*» de Lautréamont engendrait le «groupe» surréaliste: il faut un *nous* pour qu'il y ait un sujet de l'action, et ainsi de l'action. L'adieu de Rimbaud, sa défection et son abdication, c'était un avertissement, qui ne fut pas entendu. Sa postérité réintégra cette deuxième moitié de vie à son œuvre, œuvre-vie intégrale pour faire sa légende: une des dernières légendes de la poésie. La défaite devient victoire *mythique*.

À la poésie reste-t-il au moins le présent? Soit ce que Mallarmé appelait «le phénomène futur». Mais le jelyrique contemporain, fourmillement autobiographique «autofictif» décompose la «circonstance», la dissèque et la réfracte dans un milieu de réfringence idiosyncrasique: tels «poèmes», le plus souvent réfractaires à une pensée philosophique ou théorique qui ouvrirait sur le présent du monde, n'intéresse à peu près personne d'autre que l'«auteur» (même déclaré défunt dans les années françaises 1970) et ses proches.

«Tous poètes?» affichait récemment une publicité pour la collection Poésie / Gallimard. Trop tard! Certes la resocialisation *culturelle* de la poésie (dont je vais dire encore un mot) autorise cet optimisme récupérateur, mais c'est dans la perspective de «l'animation» (réanimation?) chère aux psychopédagogues, et du «droit à l'expression» de la «spontanéité créatrice» de chacun, sous l'invocation de laquelle toutes les «personnalités» s'équivalent. Tous égaux sous cette nouvelle loi. Façon d'euphémiser la mort *du* Poète, la fin de l'Œuvre, même si le *Génie* rimbaldien reste au programme de la licence. «Et moi! Et moi!» disent les enfants et les confectionneurs de plaquettes.

La semaine dernière j'observai ceci dans une rame du métro parisien: à l'emplacement réservé à la campagne «un poème dans le métro», où prennent place des citations de quatre ou cinq lignes (il faut que ça tienne dans le panneau réservé sous le plafond) offertes à une lecture flottante entre deux stations, un gros tag recouvrait le texticule placardé (qu'il fût de Lao ou Mao, de Char, d'Héraclite ou du quasi anonyme «poète contemporain») des trois lettres noires énormes du mot NUL. Mon goût n'est pas ton goût. Match nul en effet. Les places sont chères et les gagnants arbitrairement élus.

Le sort de la poésie dans les sociétés avancées contemporaines est anthologique et thématique. Passé à cette moulinette, de Dante même il ne restera bientôt plus grand-chose. Or, dès qu'une société «s'avance»

ce», en Chine par exemple, ou, si vous préférez, monte à bord du train capitaliste de la mondialisation, la poésie s'exténue, sa valeur marchande s'aplatit, son «influence» cesse (Journal de Canton).

Peut-elle s'en tirer par un devenir autre?

La question du *medium*

Je scrute une interview d'Eduardo Kac, parue à l'instant dans la revue «Critique», numéro des «Mutants» (juin-juillet 2006; pages 553 sqq.) pour aller droit à *ce qui est en cours*, où «mute» la poésie. Quelle est la mutation? (Et, entre parenthèses, les sympathiques attardés de la révolte anti-transgénique, en France derrière les «écologues», feraient bien de lire tout ce numéro. C'est la «trans-génétique» qui est le phénomène «mondial», que José Bové le veuille ou non.)

Voici le propos de Kac, où il s'agit de «l'usage artistique de la mutation»:

«C'est à cause de la poésie que je me suis mis à utiliser les nouveaux média, dès le début des années 1980.»

«... nous sommes naturellement des êtres transgéniques.» (p. 556)

«Le bio-art est un art *in vivo*.»

«Il n'y a pas de norme. Il n'y a que des mutants. Ce qui importe c'est que vous vous sentiez en vie.» (p. 563)

«La mutation est d'abord *un medium* au même titre que l'huile en peinture.» (p. 555)

Etc.

Il s'agit de rien de moins que de la sortie de la poésie hors de la sphère du *logique* pris dans le sens archaïque grec (*logikon*), de la parole (*logos*), du langage et linguistique, ou encore de ce que Barthes (dernier cours au Collège de France) appelait *la phrase*. Autrement dit du poème en tant que proposition, jugement, articulation grammaticale et logique intéressée à des vérités et à la vérité. La phrase, la strophe, le livre (etc.) sont devenus modalités d'un «medium»... parmi d'autres! Ainsi la terre s'éjecte-t-elle de ses parenthèses lettrées (littérales, et «cultivées»), dirais-je citant René Char à rebours.

Pouvons-nous (héritiers de la poésie occidentale) confier le destin de la poésie à un autre *medium* que le sien ou langage (*Sprache*)? Non. Parce que la langue n'est pas «un medium». Nous aurons à le soutenir amplement.

Pour faire entrevoir la portée de cette affirmation – qu'il est essentiel de ne pas confondre avec celles de l'attachement *intégriste* régressif des religieux à leur religion – je tourne l'attention vers ceci: dites à un fidèle de la Révélation, que le Coran-livre aura été «un medium», la Bible «un medium», suppléable, voire substituable, aujourd'hui par une BD ou de la

vidéo (et que d'ailleurs, si Dieu remettait ça, il prendrait un autre medium...) et vous verrez la «colère»... Caractériser le livre (par excellence Le Livre), en tant que medium parmi les media, c'est le perdre. Comment alors «profaner» les religions du livre sans perdre le livre, tentative mallarméenne, c'est la question.

Le livre, c'est l'indivision de «la lettre et de l'esprit». Selon la tradition l'une «tue», l'autre «vivifie». Mais comme il ne peut y avoir d'«esprit» sans littéralisation scrupuleuse, ce sont les gardiens de la lettre qui rendent possible la vivification, ou interprétation (lecture), ou *translatio* (d'autres mots sont disponibles, tel résurrection). Herméneutique, exégèse, et heuristique font une boucle – cercle ou roue qui avance, en translation. Si bien qu'on peut dire que la lettre rend vivant et que l'esprit, «intégriste», menace de mort la lecture. Vie et mort échangent leur place.

Bien entendu le fameux binôme esprit/lettre, où se réplique le duo (le dualisme) idéalisme/matérialisme, est à *déconstruire* (au sens rigoureux, derridien, menacé d'inflation creuse par son emploi à tout propos). La déconstruction n'est pas une opération qui se termine comme un démontage, et *a eu lieu*. Elle est ce qui n'en finit pas: les grands couples terminologiques où se monnayent «la métaphysique», le partage sensible/intelligible, résistent. «Surmonter la métaphysique» est *work in progress*, encore interminable. De quoi ma remarque à l'instant est un minuscule exemple.

Retour critique sur les termes de votre enquête

Votre position est trop exclusivement bourdieusienne. Vous croyez que «tant que les groupes *restreints* chargés du *patrimoine culturel* ont gardé leur *position hégémonique*, la poésie a pu conserver son *prestige*, tout en exprimant la *vision du monde* d'une *minorité très exigeuse* (etc.)». Je pense, sans avoir du tout place ici de déployer l'argumentation convenable, que cette manière de voir (qui, je le note, restreint l'intérêt de la poésie à la *versification* et son contenu à «l'autoréférentialité»), et bien qu'elle prenne acte fort exactement de la réduction de la poésie à son existence asociale ou marginale, laisse l'essentiel absolument intact, en dehors, et dans cette mesure elle ne peut comprendre vraiment ce qui fait que la poésie a du sens comme elle en eut, et que certains écrivains penseurs (qui acceptent encore l'appellation de poètes, ce qui entretient le malentendu...) s'intéressent à la poétique et à l'écriture parabolique.

Il manque à Bourdieu la médiation, certes pas d'une observation suffisante du *culturel*, mais d'une pensée radicale de ce phénomène «total».

Faute d'assumer (je ne dis pas de la commenter res-

pectueusement, mais de l'avalier, de l'assimiler) la pensée heideggerienne et derridienne-stieglerienne du phénomène culturel, tâche dont le sociologue fameux s'est détourné violemment parce qu'il perdit toute créance en la philosophie, il ne prend pas la mesure du phénomène, c'est-à-dire en définitive de l'époque dans la phase du nihilisme où nous en sommes. Il croit que c'est la «domination» de la *distinction* qui opère culturellement, processus et machine à refaire de l'*apartheid* entre les classes, dominantes, sous-dominantes, et dominées. Il croit qu'on pourrait en sortir, comme si le culturel était «de droite»: illusion symétrique de celle de Fumaroli (son collègue au Collège de France!) qui croit que le culturel, malrusien-langien⁴, est «de gauche».

Je suppose que votre conjecture au sujet de la *chanson* comme relais, avatar et «culture nouvelle», aurait l'approbation de Bourdieu. Mon jugement est différent. Que la poésie contemporaine, devenue asociale, ait «perdu toute légitimation collective» ne change rien à ce que fut et peut signifier et faire la poésie... à condition de l'entendre à l'allemande comme *Dichtung*, et, bien entendu, de chercher à en favoriser la *translatio*, par invention d'une «arche» qui la transporte (peut-être) sur les eaux de notre «Déluge» (les *Dark times* d'Arendt). La poésie ne s'en sortira pas toute seule, et le temps n'est plus aux querelles de confins ou, si vous préférez, au marquage des *genres*, à la redéfinition des différences entre la poésie et ses autres (qu'on l'appelle prose, ou roman, et autres); mais le temps est à l'association de ci-devant «arts» entre eux et avec de nouvelles «techniques» et à une écriture généralisée, que j'appelle parabolique, et qui «hésite» (eût dit Valéry) entre mytheme, théologème, philosophème et poème.

La «légitimation collective» n'est pas la source de l'art. Le *culturel* est aussi une résultante de l'abaissement de la culture populaire. Il est même le nom de l'époque où s'abîme, dans la restauration, ou «restitution à l'identique» même, l'ancienne culture où le peuple, comme on l'appelait, était profondément cultivé. Il faudrait changer de peuple, dit la boutade brechtienne. Oui; malheureusement «les gens» ont remplacé le peuple, il n'y a plus «le peuple» à changer. La sur-

puissance définitive du régime icono-médiatique⁵ publicitaire de la consommation de biens culturels étend l'empire monotone (hégémonique) d'une *vulgarité* multiculturelle «américanisée».

La chanson n'est pas l'issue de secours. Cherchons encore.

Le constat, descriptif, est très simple à condition d'en *dédoubler* la proposition:

A vue de sociologue, la poésie comme phénomène, mesurable donc en statistiques variées (de ventes-libraires, de lectures estimées, de manifestations, etc.) s'expose dans la juxtaposition «indifférente» de ces deux énoncés exacts, factuels, contradictoires:

1. La poésie n'existe plus guère: à l'échelle des grands media (TV «prime time» (et 3 G), grandes audiences radiophoniques, publication dans les grands organes de presse...) la poésie, et tout spécialement le poème, n'ont plus lieu. «Les gens» peuvent n'en entendre jamais parler, n'en rien savoir, et ne pas même s'en aviser.

2. La poésie pullule. A une *autre* échelle: celle des petits media (bulletins, plaquettes, récitals, «ateliers», affichettes, etc.). «Y a d'la poésie» comme aurait pu dire Charles Trenet. *Small is beautiful*. Assignée à cette place secondaire à tous égards par le culturel, elle peut y vivoter indéfiniment.

Maintenant qu'est-il permis d'espérer, comme disait Kant? Que pouvons-nous faire (Lénine)? A quoi bon les poètes (*Dichter*) en temps obscurs (Heidegger)? A ce point, et puisque nous choisissons de suivre, c'est-à-dire de rejouer la donne des grandes poétiques occidentales (et, dans mon cas, de remonter à Baudelaire et à sa question⁶ pour repasser par le différend de Celan avec Heidegger), nous ne parlons plus de poésie

en termes de réception sociale, de tirage, d'animation des loisirs, de pédagogie. Si nous pensons la littérature en phrases plus philosophiques que linguistiques, plus historiques que journalistiques, plus théoriques que socio-économiques, nous ne pouvons nous contenter d'en retracer les fluctuations d'existence sociologique.

*

Je condense en peu d'axiomes les *principes* qui soutiennent la possibili-



Poeta felix
(www.aquagallery.com)

té, et commandent le régime original, de la pensée dite poétique, ou, plus brièvement de cette *poétique*.

Nous sommes CE *comme* quoi nous sommes. L'expérience des choses dans la langue donne les figurants existentiels («l'estampe originelle» dit Mallarmé) qui configurent et confictionnent notre vie.

«Nous sommes un dialogue», la citation de Hölderlin veut aussi dire «aujourd'hui» que dans l'élément de l'agir (qui inclut le politique), les hommes «ensemble» s'opposent les uns aux autres. Or, à la fin, «au fond», dans tout dialogue, c'est-à-dire tout conflit, il y va du *jugement* d'une situation, de la *décision* sur la question de savoir si deux (ou plusieurs) «choses» (les motifs ou thèses du contentieux) rapprochées sont *homologiques* (peuvent être subjuguées sous un «même»), ou non. En dispute ordinaire: l'un et l'autre ont à voir ensemble ou n'ont rien à voir. Le combat du *même* dans le jugement, c'est l'affaire (praxis) des humains. La pensée «pratique» est approximative; son approche se fait par rapprochements, comparaisons, et comparaisons de rapprochements ou *analogies*. L'opération est en son fond poétique.

La responsabilité d'écrire, prenant à témoins des contemporains dans des *publications* où l'intérêt de l'existence, voire les vérités, sont en jeu, implique, requiert, que le poète (si nous continuons à le nommer ainsi) réponde, pour lui et devant les autres, à la question «*Quand sommes-nous?*» (variante triviale: où en sommes-nous?).

Ma réponse en datation: *ce qui est fini ne fait que commencer*. Le mouvement de poursuivre (conserver en transformant), dont un leit-motiv hölderlinien avait été remarqué par Heidegger («*Was bleibet, stiften die Dichter*») et qu'il nous faut maintenant réinterpréter complètement, je l'appelle *palinodie*. L'«ode» (et le chemin...) reviennent en arrière pour un pas en avant post-heideggerien.

La cause matérielle du poétique (l'ancienne *hylé* d'Aristote, devenue «medium» dans les *esthétiques*

contemporaines) est la beauté de la langue. Dans les plis et replis de l'idiomaticité se recèle l'intraductible – à traduire; se ressourcement la pensée vernaculaire cherchant le poème de sa prose.

L'homonymie «poésie» recouvre le fourmillement de démarches hétérogènes. Or ne pas «entretenir la confusion» incombe à une déontologie minimale de poéticien: libre à beaucoup de tentateurs de «muter» par le «medium»; mais nous (et ce *nous* renvoie par exemple aux affinités des coopérateurs de la revue *Po&sie*) conservons l'élément dans lequel le poème s'invente et s'écrit, le «logikon» – qui n'est pas un medium parmi d'autres.

L'horizon est celui d'une littérature généralisée, ou écriture parabolique, soulèvement plutôt que relève des reliques langagières et littéraires, autrement dit du passé des œuvres. Résolution qui ne compte que sur ses propres forces, figuratives, sans états religieux ni métaphysiques.

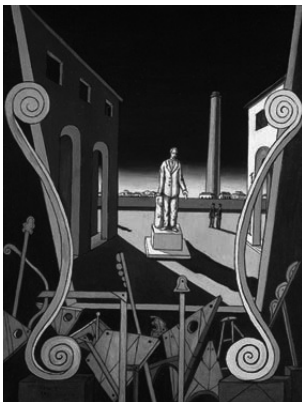
Repartons.

*

La passion intellectuelle où la *sublimation* s'attache par le haut, «donne un sens à la vie». Elle est d'autant plus éprise et stable (quelles que soient ses rechutes à l'occasion d'échecs, et, en général, sa «mélancolie») que son objet, «géniale invention», paraît découvrir du nouveau, un «continent nouveau». Ce qui changerait la vie donne un sens à la vie.

Prenons l'exemple de Lou Andrea Salomé et de la «psychanalyse», qui écrit à Freud pendant un quart de siècle. J'ouvre la correspondance à la page 57: «... quand chaque année s'est achevée plus riche, plus féconde, et durant laquelle il ne fallait pas manquer le moindre apport, toute mélancolie cesse et, au bout d'une nouvelle décennie, il y aura une nouvelle et joyeuse fête». Coadjutrice de Freud qui la considère comme *celle qui comprend* (*Versteherin*), elle participe à une révolution anthropologique.

Maintenant, peut-il arriver rien de semblable en «poésie»? Du côté de la poésie, cette très vieille chose, peut-il provenir aujourd'hui quelque chose de tel, une «future vigueur» (Rimbaud)? Quelle est la découverte qui repassionnerait? Pour beaucoup⁷ la réponse est positive, le ton enthousiaste, et précisément, la *mutation du medium* est le nouveau continent. De ce changement, les premiers tressaillements se firent sentir il y a 30 ou 40 ans, sur l'air de pas grand-chose, avec des déclarations (pas encore des théories) sur l'*oralité*. En France, disait le cliché, on ne lit pas assez à voix haute, en séance publique de «reading», etc. Or la poésie, c'est la voix... qu'il faut



De Chirico, *Monumento al poeta*

vociférer pour entendre. Je ne discute pas ici de l'équivoque foncière du programme de telle insurrection (résurrection?), cachée dans l'usage de «voix» – mais avant de résumer la phase historique, je fais ces deux remarques:

– Beaucoup à l'époque crurent donner *le change* (Jean-Pierre Faye) dans une autre direction. Du côté de *Tel Quel*, théorie et textualité avec ancrage de la pensée politique dans les grands écrits de la révélation révolutionnaire du 19^{ème}-20^{ème} siècle⁸, revue, donc, complètement aveugle à la question de la Technique (à la fois dans sa langue heideggerienne et dans sa fantastique révolution technologique⁹) flanquée de quelques auxiliaires (revue TXT, et autres) se lança dans «la production dite texte». On sait ce qu'il est advenu du «texte». Je gage que pas un étudiant d'aujourd'hui n'a une vue sur les années textuelles ou textuelles. Le concept de texte fut avalé par les ateliers de la «génétique textuelle» et englouti par *l'imprimante*. Le texte, c'est ce qui sort à l'imprimante, ou s'accumule sur le Net, en blog ou en détail, et dont l'infinité va poser des problèmes d'archivage.

– La gentille espérance, lisible dans l'enquête de *Semicerchio* («la chanson née dans le domaine de la communication de masse [conquiert] une dignité culturelle remarquable [...] développement d'une culture nouvelle [...] destinée à envahir le territoire occupé par la culture traditionnelle») ne paraît pas avoir pris la mesure du phénomène *culturel* total. La chanson, technologie du *concert*, du CD, du téléchargement (etc.) est le chant même, la sonorisation victorieuse définitive, du *culturel*. Quant à une culture post et transculturelle elle est à inventer, et peut-être ne pourra-t-elle avoir lieu.

*

La mutation s'annonçait dans les invocations de l'oralisation, de la diction et de la performance, c'est-à-dire, en dernière analyse, du *corps*: insurrection du corps trop «négligé», fatalement accusatrice, donc, de l'intellectualité, et ornée de citations anti-«métaphysiques» faciles à se procurer dans le magasin nietzschéen. Les prodromes de la mutation du medium vers le bio-art auront été l'éloge de la voci-fération techno-assistée en séances sonores très réussies, très appareillées, novatrices en effet et séduisantes. Diction et technologie, oralité de voix captées, transformées, reproduites, et électro-acoustiques; «lectures» *sound poetry* et synthétiseur, etc. Tout cela préparait l'âge, où nous entrons, celui du corps prothétique, de la symbiose entièrement neuve («posthumaine») du vivant «génétique» et de la numérisation en général (informatique). Autrement dit tout ce qui arrive est

piloté par la biochimie et la *médecine*: les progrès stupéfiants et incessants de l'imagerie, de la scannerisation, de l'ingénierie, de la nanotechnologie génétique, commandent non seulement la métaphoricité esthétique, importée de la science, mais les syncrèses effectives qui font rentrer l'art «dans le corps»: le devenir *cyber* du corps. Nous ne dirons plus avec Nietzsche «l'âme, c'est le corps»; mais «l'esprit, c'est le corps». Le dualisme métaphysicien (*res cogitans, res extensa*) se résorbe; le dualisme religieux (corps mortel, âme immortelle sauvable) persiste, proteste, se renforce, s'«intègre». Une sorte de dualisme matérialiste soi-disant humaniste, triomphant, s'empare de la sphère idéologique publicitaire mondiale, sauve qui peut le corps. Les deux corps de «l'homme» sont:

a. le *body*, l'image de marque de l'humanité bisexuée unisexe, image Benetton, L'Oréal, ce que vous voudrez, milliers de posters à l'étal des kiosques, du mâle-et-femelle, athlétique, svelte, bronzé, immortel... à imiter, à bâtir (building), à soigner.

b. le *cerveau*; l'homme neuronal. Là aussi un grand comparant, celui de l'ordinateur, entraîne tout: le superordinateur post-humain n'est plus «maître du monde»... mais de l'univers: toutes les «énergies» sont mes «supports», mes prothèses. Et en attendant l'Ordre suprême orwellien ma paranoïa a prise sur cet univers.

Le théâtre devint chorégraphie. Les danseurs nus firent des pieds et des mains pour faire oublier le texte. Les ordinateurs réglaient le spectacle son et lumière.

Maintenant quelles *raisons* fortes avons-nous, nous les traditionnels, de maintenir l'à-venir de l'écriture, la pérennité du logos-livre, l'éternité de la vérité, dirait Badiou; refusant la sortie du *logikon* dans d'autres «mediums».

À la fin je n'en vois pas d'autre que celle qui est tirée de l'identité de la pensée et du parler. Le se-parler est l'étoffe de la conscience. Le «silence» dont on nous rebat est l'idéologème ennemi de cette pensée de la pensée-parole qui fait l'humanité; et ce n'est pas le silence de qui tait son monologue, mais le silence physiologique respiratoire de l'apprenti gourou. Le silence, refuge des ânes et des tueurs, abrite le mal sous l'alibi du «sentir». Silence, on tue! «J'ai *senti* que, et que...». Il ne faut pas sentir, mon garçon, il faut juger, comparer pour comprendre, élaborer, anticiper...! Il n'y a pas de penser qui ne soit intimement langagier, en jugements concaténés, et pas du tout en «ça se sent». L'intuition est une tout autre faculté que «l'impression»-sensation. Le livre et l'écriture reposent sur ce fondement, principe tiré de l'expérience «intime». (Se) parler n'est pas un medium facultatif de la conscience, un support échangeable. C'est le *en quoi* du *de soi*. Pas d'autre justification du *logique* et de la

littérature, où la poésie («perle de la pensée», disait jadis Vigny) est incluse. La révélation, «l'illumination», n'est pas silencieuse. C'est un livre (ce qui n'implique pas la *croissance* que «Dieu» est l'auteur livresque de la création typographique); la révélation c'est que ça parle; elle est celle de la pensée à soi-même en langage de langue «maternelle». À le forclorre, nous quitterions l'humanité et entrerions en effet dans le post-humain.

Quel est le rapport de l'écriture à la croissance?

Voici une croissance humaine, rapportée densément par Christian Jambet, iranologue. «Il faudrait des pages pour exposer l'histoire de ce thème shi'ite majeur, celui de l'écriture divine des lettres, constitutive du livre du monde, du livre de l'âme et du livre saint, tous trois symbolisant entre eux.» (*La grande résurrection*). Allez donc expliquer à un musulman que son Livre est un *support* devenu changeant; que le Coran pourra passer en vidéo, en BD...

Nous, modernes, ne croyons – ne pensons – plus que le monde *est* un livre écrit en alphabet divin; ni même *comme* un livre. Une religion est archive de croyances reliques qui attendent, non leur destruction ou leur oubli, mais leur traduction, leur transformation. Le religieux intégriste est celui qui refuse ce *transit*. Il sépare même la lettre de la langue. Il régresse.

La responsabilité de l'écrivain moderne est de professer telle dé-créance, ou incroyance, parce que «je», sujet cartésien devenu moderne, ne puis proposer de «vérité» que si je la tiens pour partageable, universellement.

L'écriture divine du livre cosmique est cette grande fable, institutrice de l'humanité, certes, mais devenue in-croyable; donc à transposer in-effaçablement. Cependant l'écrivain en est un qui ne croit pas pour autant que le livre (le livre à venir; l'écriture) soit devenu un *support*, un *medium*.

La difficulté est donc de composer avec ces deux vérités acquises; d'inventer une pensée qui les tienne ensemble; qui renonce à Dieu typographe, et n'abandonne pas la grammatologie.

Un croire – sans croyances.

C'est pourquoi il convient qu'en même temps que tels ou tels autres (telle autre «génération» comme on dit maintenant, l'air béat comme s'il suffisait d'être né 15 ans après pour inventer les issues de secours) inventent et proposent en toute liberté une autre étio-logie (matérielle, formelle, finale, efficiente) à la «poésie» dans l'homonymie, «nous» (les conservateurs) fassions *passer* l'écrit: écriture parabolique, parabole de l'écriture.

J'insiste encore un peu dans le motif de cette résis-

tance: ce qui importe le plus avec la *conscience*, sa *virtus* et son entéléchie, ce n'est pas tant son *intentionnalité* (car on peut supposer la même ouverture aperceptive-appétitive (si je reprends les attributs leibniziens de la monade) chez nombre d'espèces vivantes) que la conscience de la conscience: laquelle a sa condition d'exercice dans le (se)-parler. Cette conscience, ipséité «morale», n'est pas seulement dédoublement redoublant, dialyse du dedans, mais dislocation, déhiscence génitive, écartement d'une «vue» détachée (archimédique) et d'une vue particulière (corrélée à son «objet»). Principe: il faut qu'il y ait un dedans au-dedans pour qu'il y ait un au-dedans: une conscience de la conscience pour qu'il y ait conscience. Cette «vue» d'elle-même (ou saisie, ou surplomb...?) ne peut se prendre que pour autant qu'elle se dit, se parle, se thématise en langage: schématisme «logique» constitutif. Toute conscience est conscience de la conscience se le disant. La «vue» en surplomb de la conscience est la voix de la conscience, comme l'ont dit les philosophes, sages, moralistes. Que fait une voix? Elle parle; le se parler est l'élément de l'interiorité. Le silence intérieur, rappelait Merleau-Ponty, est bruisant de paroles. Parler, c'est parler en langue. Avec ou sans majuscule, dramatisée ou non par le Vicaire, savoyard, breton ou esquimau, la Voix de la conscience, de Socrate à Montaigne, à Rousseau, de Kant à Heidegger, à Merleau-Ponty, n'est pas l'exogène bas parleur d'un «démon» épisodique, mais l'entente de soi dans le milieu du logos. Immédiatement, ou identiquement, instance de *jugement* – du moi par je.

Le plus «humain» – que nous ne percevons pas à l'œuvre chez l'autruche ou la souris – c'est que «je» ne fais pas un avec ce que je suis et fais. *Je suis autre*, oui, très intimement. Je suis autre que ce que je sens, signifie, exprime. «Je» juge «moi»; Rousseau *juge* de Jean-Jacques, ou comme vous voudrez le raconter. Vue de la partie par le tout qui «survole», dira le philosophe Raymond Ruyer. Cette capacité ne fait qu'un avec le se-parler en une langue, qui le rend possible – et qui aliène les hommes les uns aux autres irréparablement. La conscience intime du temps qui passe «en moi» (ou plutôt en lequel je *passé*...) est espagnole ou française, anglaise ou tamoule. Monolinguisme du soi. Nous sommes très étrangers «entre nous».

[a cura di Michela Landi]

NOTE

¹ La plus récente est au chapitre du livre *La Raison poétique* (Galilée, 2000) intitulée «Du culturel dans l'art». Un nouveau Robert (4 volumes) s'appelle CULTUREL: cet adjectif recouvre, en énorme corps typographique, l'ensemble des volumes. Or le dictionnaire n'offre pas de définition fondamen-

tale du phénomène! La notion (appelons ça comme ça) dont le nom subsume ce «phénomène social global» et enveloppe de son sigle tout le travail lexicologique, échappe à sa signification. Paradoxe redoutable d'une boîtier (boîte noire?) au cœur du système... mais paradoxe pour nous, c'est-à-dire quelques philosophes, qui n'en est pas un pour les usagers, qui «ne s'en aperçoivent pas» (lanthanoesthai) et ainsi n'accèdent pas l'a-léthé-ia requise.

Soit la logique pascalienne:

- *peuple*: inconscience et inscience de la différence culture ≠ culturel. Rapport heureux au «culturel» comme développement de la culture de toujours.

- Demi-habile: aperçoit et utilise la différence; croit que le *culturel* est une étape du *progrès*, et même du progrès des Lumières. C'est par exemple la position optimiste des agents du culturel, à commencer par le Ministre. Toujours plus de culturel pour sortir de l'obscurantisme (darkness of the times).

- Habile: position onto-logique: le culturel nomme à «l'âge de la technique» la phase nihiliste *présente*. Analyser homonymies, paradoxes, apories est la tâche.

² Ailleurs, j'ai remarqué que la patrimonialité en termes de (re)traçabilité du génotype est ce qui ajoute sa valeur culturelle identifiante à tout étant: caractérisation nullement superficielle, donc, mais exactement onto-logique.

³ L'usage des guillemets ici et en général pointe l'homonymie, c'est-à-dire la différence du tout au tout cachée sous le même, la «vampirisation».

⁴ André Malraux; Jack Lang, «inventeurs» de l'instance *politique* (ministère) des affaires culturelles.

⁵ Le plus récent artefact, où s'indistinguent moyen et fin, est l'appareil de troisième génération (3 G) qui permet la visiophonie, le téléchargement de vidéos et de musique, les jeux en ligne – et de regarder la télévision, toute la télé, rien que la télé.

⁶ *Réouverture après travaux* (Galilée; à Paraître 2007).

⁷ Interview de Eduardo Kac dans «Critique».

⁸ Marx, Engels, Lénine, Mao. On se rappelle le livre de Sollers consacré aux discours du Yunnan de Mao.

⁹ On sait que la conversion de Sollers l'amena finalement à la considération philosophique du nihilisme (Heidegger, la technique) (cf. dernier numéro de *L'Infini*, n. 95).

Michel Deguy è filosofo e poeta. Professore all'Università di Paris VIII, è stato Presidente del Collegio Internazionale di Filosofia. Dirige la rivista «Po&sie» ed è traduttore di Heidegger e Célan. La sua opera è ed è stata oggetto di vari studi critici.



Anonimo, *A morte do poeta*

Jean-Claude Villain

Question 1: «Est-il possible de reconnaître un «mandat social» au poète d'aujourd'hui?»

La révolution formelle (essentiellement introduite par la modernité mallarméenne) a coupé la poésie d'un rapport à un public populaire. Les préoccupations formelles et esthétiques (déjà affirmées par le Parnasse) sont devenues prioritaires sur d'autres relations induites par le texte poétique dans la conscience et la sensibilité du lecteur. Francis Ponge, entre autres, suivra. De populaire, la poésie est devenue marginale, voire nimbée d'une obscurité élitiste, d'un maniérisme abscons, que rien, tant dans le sens que dans l'impact formel, justifiait.

C'est aussi que dans le même temps un envahissement narcissique du texte poétique a formidablement eu lieu. L'ego des poètes s'est mis à primer: ils sont devenus moins préoccupés d'universel, moins partageux, moins fraternels. Le public, confronté à une incommunicabilité grandissante, a eu l'impression d'un langage auto-centré, à vide même, simplement complaisant et à la mode.

Il faut ajouter à cette toile de fond l'émergence des grands médias modernes: la naissance d'une société de communication de masse où l'expression poétique semble moins attrayante, moins facile, qu'un monde de sons et d'images très riche, où le meilleur côtoie le pire, mais qui offre aussi des registres passionnants pour l'expression de la sensibilité, du raisonnement et de la culture.

Il ne faut pas non plus oublier la croissance d'un mutisme et d'un autisme généralisés dont les causes sont peut-être historiquement traumatiques. Depuis le retour des soldats de la 1^{re} guerre mondiale qui ne parlèrent pas de ce qu'ils avaient vécu, jusqu'aux atrocités régulières que le 20^e siècle a manifestées, une permanente angoisse étirent l'homme moderne et semble montrer une perte sensible de la communication et de l'ouverture des hommes entre eux.

Question 2: La perte de communication du langage poétique est-elle une conséquence de la perte de représentation et de reconnaissance sociales?

Je réponds non à la question. C'est tout simplement dû, (voir ci-dessus) à un mouvement du langage poétique de l'intérieur.

Je suis par ailleurs d'accord avec le corps du texte: «la diffusion incontrôlée... sans être représentatif».

En fait il s'agit avant tout, (nous situant ici en poé-

sie et non dans le discours), de créer une véritable magie par la parole, tout comme le fait la musique par exemple. Et il y a là, en effet, quelque chose de l'ordre du sortilège. Certes ceci réfère d'une part à la sensation, et d'autre part à une modalité psychique particulière, essentiellement encore inconnue. Or les arts contemporains ne visent point tant la sensation que le concept (souvent expliqué à part, comme s'il fallait un «mode d'emploi» et une justification à une œuvre dont l'existence se mesure précisément au fait qu'elle «tient» par elle-même).

Question 3: Pouvons-nous mesurer l'influence qu'exerce aujourd'hui la poésie sur le renouvellement du langage commun ou du langage de la culture?

NON... sauf dans quelques repérages de rares figures de rhétorique dans les slogans publicitaires... Certains comiques aussi parfois s'en emparent mais c'est par une dérision qui, compte tenu de la basse représentation de la poésie dans la population moyenne, la dessert, évidemment.

Question 4: «Est-il possible d'attribuer à la chanson la représentativité sociale qui a été depuis des siècles l'apanage de la poésie? Non plus!

La poésie accessible à un grand nombre est-elle dans des formes simples – simplistes? – telles que le slam, le rap? N'est-elle pas plutôt incroyablement réduite par ces formes circonstancielles et probablement éphémères? Il est temps, selon moi, pour la poésie, d'*entrer au désert en s'absentant*. Ce qui sera la meilleure façon d'épurer la langue et, provisoirement, de «faire le point», de se resituer dans l'océan montant de la logorrhée ambiante. Je ne doute pas qu'elle survivra. Il faudra peut-être, comme à la Renaissance, aller aussi chercher des textes anciens, se ressourcer auprès des auteurs éternels, des chefs-d'œuvre intarissables. Je crois à cette actualité et cette modernité des «phares».

Mais je le répète, c'est aujourd'hui essentiellement d'ascèse dont la poésie a besoin, de retrait, pourquoi pas de silence (s'il y en a un aujourd'hui, relatif, il est positif), et non pas de la recherche inquiète d'une «présence» à tout prix, dans l'angoisse d'une perte quelconque de statut, voire d'une éventuelle disparition. Laissons-nous seulement le temps d'apercevoir, (et pour cela patientons un peu, comme aux époques de grandes migrations), où la poésie va migrer, quels

sont les nouveaux territoires – topos et formes –, où elle est susceptible de (ré)apparaître.

Je voudrais ajouter que le statut marginal de la poésie dans le monde moderne (du moins occidental) appelle pour moi à une réflexion «écologique». Le monde naturel a profondément changé, des équilibres sont gravement menacés qui compromettent le devenir même de l'homme sur cette planète. Une certaine «alliance» est d'urgence à renouer, dans un enjeu quasi vital. Un monde s'est perdu dont la plupart des hommes – sans devoir se couper des bienfaits irréversibles de la modernité – ont la nostalgie. Il est naïf de

penser – mais c'est ma conviction intime de poète (sans doute décalé et peut-être complètement décadent) – que l'idéal orphique est à retrouver. Certes Orphée est censé vivre en un temps encore proche de l'Age d'or où dieux, hommes et bêtes cohabitent en une fraternité constante. La poésie alors n'était pas un simple divertissement ou un quelconque jeu esthétique: elle avait pouvoir sur les êtres et les choses. Je crois naïvement que cela est encore possible... après l'actuelle traversée du désert, utile, incontournable, ascèse. Patientons!

[a cura di Michela Landi]

Jean-Claude Villain è filosofo di formazione, poeta e saggista. Ha pubblicato una ventina di titoli tra raccolte poetiche, saggi, opere teatrali, libri d'arte. Si occupa soprattutto della letteratura del Mediterraneo e dei suoi miti.



Ovates celtico (sciamano)

HENRI MESCHONNIC, *Célébration de la poésie*, Lagrasse-Paris, Verdier [2001], 2006, pp. 7-13 (introduzione)

[...] Les choses de la poésie intéressent peu de monde. Du moins c'est ce qu'il est convenu de dire. Le plus souvent pour s'en plaindre. C'est le côté un peu pleurnichard des poètes. Mais d'abord il en a toujours été ainsi. Ensuite je vais montrer qu'il n'en est rien. La poésie est lue par peu de gens. Sauf aux périodes de confusion, où en apparence la poésie parlait à tous, parce que les circonstances, généralement tragiques pour qu'il en soit ainsi, favorisaient une confusion entre le thème et le poème. Comme, devant une peinture, on peut confondre la beauté d'un modèle et la peinture comme peinture.

Là-dessus s'ajoutent d'autres confusions. En particulier une confusion qui semble s'être généralisée avec la chanson. Ce brouillage assez démagogique. Il y faut un travail que je n'ai pas l'intention de faire ici. Et il ne faut pas non plus oublier que la situation de la poésie est une variable culturelle. Quand on se plaint que peu de gens la lisent, on l'oublie. C'est un petit péché à la française. On s'universalise. La poésie, qu'on prétend aimer, veut davantage de rigueur.

La poésie ne supporte ni les complaisances ni les concessions. Sinon, envolé le poème. Il ne faut pas se

méprendre. Une réflexion sur la poésie n'a de compte à rendre qu'au sens qu'on peut avoir de la poésie, au sens du langage. Ce sens est inséparable d'une situation. Et cette situation est toujours précaire, toujours critique.

[...] Ce que je propose et que j'expose ici est l'analyse d'un malaise dans la poésie. Française. Contemporaine. Cette analyse tente de dégager ce qu'est la valeur. Dans la poésie. Problème majeur. Mais problème général. Celui de la valeur dans l'art. Et du rôle de cette valeur pour tous les sujets.

Il n'y a pas à craindre que cette recherche détourne de la poésie. Au contraire. Plus il y aura d'exigence envers la poésie, plus il y aura de lecteurs pour ce que fait la poésie.

Je critique la domination contemporaine de plusieurs complaisances qui, sous les apparences de la poésie, ne peuvent qu'en détourner, et légitimement, ceux qui n'y voient que des futilités, des habiletés, de l'esbroufe. D'où peut-être aussi le refuge dans la chanson.

Mais ce n'est pas en préchi-préchant l'éloge de la poésie qu'on attire l'attention aux poèmes.

Il ne s'agit pas ici d'un panorama de la poésie contemporaine. Il y aurait plutôt un panorama des panoramas. Il ne s'agit pas de bons sentiments. Que valent d'ailleurs bien les mauvais pour faire le déchet de l'époque.

Il s'agit du problème poétique dans sa situation. La

nôtre, à tous. Car je pose que nul ne peut l'é luder. Et qu'il contient un paradoxe.

Parce qu'autant il est de l'ordre des opinions reçues que la poésie intéresse peu de monde et qu'elle a peu de lecteurs, du moins dans la culture française, autant il y a à montrer que les choses qui se jouent dans la poésie intéressent en réalité *chacun*. Parce qu'il s'y joue le sens du langage et le sens des sujets. De tous les sujets que nous avons en nous. De la petite école à l'Université, y compris ceux qui ont passé l'âge de l'école, et qui ne se croient pas intéressés par les questions du langage. L'état des problèmes de la poésie montre que nous sommes des sous-développés de la pensée du langage. Et ce sous-développement de la pensée est aussi un sous-développement de la société. Le fait qu'on n'en ait pas conscience le confirme et l'aggrave.

C'est toute une culture, toute une société qui est jugée et qui se joue dans ce qui arrive à la poésie. Et à la confusion entre poésie et chanson. [...]

Il y a là une mêlée confuse. J'essaie seulement de m'y retrouver, de comprendre. La nécessité et le plaisir de penser est de tout faire pour ne pas être dupe, là comme ailleurs, des impostures, des confusions, des poses avantageuses, et pour partager ce plaisir. Qui est d'utilité publique. On ne le reconnaît pas assez.

Alors, n'allez pas croire que cette tentative d'intelligibilité, de dissociations des faux truismes et des prétentions serait une attitude négative envers la poésie, et qu'il y faudrait davantage une attitude positive.

Ce binaire du négatif et du positif (le positif consistant à faire aimer la poésie) est un fossile théorique que vous avez dans la bouche. Crachez. Une ruse de la raison du signe. Il empêche autant de penser ce qui est à penser que le bon gros binaire du signe, avec sa forme d'un côté et son contenu de l'autre. Aussi bête-ment. Devant la pluralité et l'infini du langage.

Oui, à peine vous touchez au problème poétique, c'est tout le langage qui vient. Toute la pensée ou la non-pensée du langage.

En quoi les impostures dans la poésie, et le travail pour les reconnaître, sont d'une importance majeure pour la poésie, et pour tous, et annulent la pseudo-opposition du négatif et du positif. Comme la poésie met aussi, et c'est ce qu'elle a toujours fait, la représentation courante du langage en crise.

Ce n'est plus une crise de vers, comme disait Mallarmé, c'est une crise du signe.

Cette mise en crise est ce qui fait toute la continuité d'un travail. D'où je parle. D'où parlez-vous? De là. Où se situe aussi l'urgence, le sens d'une urgence de cette réflexion, dans la tentative de faire converger la

réflexion théorique et l'analyse d'une situation. Le sens même de penser contre le maintien de l'ordre.

C'est pourquoi les séquences de cette réflexion tournent et retournent le problème poétique, pourquoi aussi il m'a semblé qu'une certaine ironie, au bout d'un certain temps, pouvait aussi y jouer son rôle, dans cette comédie de la pensée. Et déboucher sur un manifeste. Mais ce «manifeste» n'est pas le «positif» qui succède au «négatif». Il est l'explicitation de ce qui est implicite dans tout ce qui précède. Il était là dès le début. Il est à la fin parce qu'il est l'ouverture.

Adhérez au parti du rythme: sans le savoir vous y êtes déjà. Et cessez de confondre le rythme avec le pan-pan des métriques sociales.

[...]

La poésie célèbre le monde. On célèbre la poésie. La poésie se célèbre. Elle-même. Il suffit, pour le voir, de lire ce qu'on fait et ce qu'on dit de la poésie. Et le problème poétique est que cet amour de la poésie est la mort de la poésie. Il faut dénoncer ce pacte mondain qui passe pour un des beaux-arts.

On a dit que la poésie est toujours de circonstance. La pensée aussi. C'est son risque, son devoir, et son plaisir. Il s'agit ici d'une réflexion sur la poésie contemporaine, située, comme toute réflexion. On n'a pas plus le choix de ce qu'on vit que de ce qu'on pense, ni du spectacle du contemporain.

C'est une réflexion sur le langage, à travers les questions de la poésie, autant qu'une réflexion sur ce qu'on fait et ce qu'on dit de la poésie, à travers une représentation du langage. Celle des rapports entre le rythme et le sujet. Mandelstam disait: «Dans la poésie, c'est toujours la guerre». Michaux aussi continuait sa guerre. Chacun son combat. Il n'y a pas d'irénisme dans l'état de la pensée.

Et la poésie est un poste d'observation unique sur ce qu'une société fait de vous et de moi, par ce qu'elle met en jeu. Un poème est un acte éthique. Et politique. Les bons comme les mauvais. Pas la même éthique. Pas la même politique.

C'est la raison de ces sorties. Comme on dit d'une boutade, ou d'un siège. Il y a de l'obsidional dans le contemporain. On est assiégés. Et il y a du comique dans la pensée. À ne pas croire. La rencontre des deux donne un ton, qui est celui de ces interventions. Elles ne sont pas d'une assurance de propriétaire. On n'est que les locataires du présent. Justement de quoi regarder en riant derrière la main certains comportements.

Question de l'intelligibilité du présent.

[...]

[a cura di Michela Landi]

Henri Meschonnic è poeta, traduttore della Bibbia e saggista. Professore emerito di linguistica all'Università di Paris VIII, si occupa soprattutto dei rapporti che intrattiene la teoria del linguaggio con la traduzione, la letteratura, la storia.

Dieter M. Gräf

Die Poesie ist ein absichtsloser Trainer

«Das ist doch nicht bloß etwas Gewöhnliches, sondern auch ganz natürlich und notwendig, daß jedes lebende Wesen seinen Laut von sich gibt» – wie ein Berserker zog Anfang der 70er Jahre der Dichter Rolf Dieter Brinkmann, Stipendiat der Accademia Tedesca Villa Massimo, durch Rom, aber bei aller Negativität fand er hier auch seinen Helden, den er inmitten seiner Tiraden besingt – Giordano Bruno. Von ihm das Eingangszitat. «Die Figur des Giordano Bruno», so Brinkmann in seinen Notizbriefen, die posthum (er starb mit 35) unter dem Titel *Rom, Blicke* erschienen, «ist eines der ganz wenigen Symbole für die totale Individualität des Menschen, seine Einzelheit, die unverwechselbar gedacht sein wollte und in der Anlage als Möglichkeit gewiß vorhanden ist». «Und wie schön», so Brinkmann weiter, «wie aufregend, wie lebenswert wäre eine Kultur, die aus vielen Einzelnen besteht, aus einer Anzahl, die über dem Durchschnitt ist, die ihre Entdeckungen auf den Tisch legen kann, ohne die Verkrüpplung zu fürchten, die aufbrechen, jeder für sich, Bezirke zu erobern, Entdeckungen zu machen – wir haben nur noch den Menschen, den Einzelnen zu entdecken, und nicht die Vielen, den Durchschnitt bei Laune zu halten – wie sehr interessant würden Bücher sein, Filme sein, Orte, Fernsehen, wenn es viele gäbe, die sich der gesellschaftlichen Verpflichtung des Tages entzögen und aufgebrochen wären».

Wenn ich die Thesen von Guido Mazzoni in Ihrer Zusammenfassung recht verstehe, argumentiert er vom «gesellschaftlichen Auftrag» her. Ich habe Bedenken, ob man diesen Terminus so stark gewichten sollte, aber meine, ihn im Brinkmann'schen Sinn annehmen zu können, vielleicht wie man einen Ball annimmt, der nicht für einen bestimmt war. Wenn wir uns also diesen gesellschaftlichen Auftrag, das Delegieren einer Aufgabenstellung an den Künstler (bewusst, un- oder halb-bewusst), vorstellen möchten (jede Theorie ist so ein Annäherungsversuch, der etwas bringen mag und erst dann schadet, wenn man dieses Spielerische verkennet), dann könnte er derzeit eben darin liegen, jedem zu sagen, dass er ein Einzelner ist, und dass darin nicht nur ein Schmerz liegt und eine Irritation, sondern die ganze Schönheit der Welt. Jeder Augenblick ist einmalig, jede Routine Verkennung, jeder Mensch unvergleichlich. Darin läge eine enorme Herausforderung: zum einen, sich immer wieder frisch machen zu wollen

La poesia è un trainer involontario

«Non è soltanto normale, ma anzi del tutto naturale e indispensabile che ciascun essere vivente emetta un proprio suono». Agli inizi degli anni settanta il poeta Rolf Dieter Brinkmann, borsista dell'Accademia Tedesca di Villa Massimo a Roma, andava girando come un forsennato per la capitale. Ma in mezzo a tanta negatività trovò qui anche il proprio eroe, che celebrò tra l'una e l'altra delle sue invettive: Giordano Bruno. Sua la citazione in apertura.

«La figura di Giordano Bruno», scrive Brinkmann nel quaderno di appunti apparso postumo (il poeta morì a 35 anni) con il titolo *Rom, Blicke*, «è uno dei rari simboli di una individualità totale, di una singolarità che si vuole inconfondibile e che è data senz'altro come potenzialità.» E, continua Brinkmann, «come sarebbe bella, stimolante, degna di essere vissuta una civiltà costituita da tanti singoli, tali da formare la maggioranza, in grado di mostrare le proprie scoperte senza temere deformazioni, di partire, ciascuno per conto proprio, alla conquista di territori, per fare scoperte – si tratta soltanto di scoprire l'uomo, il singolo, e non i molti, non di intrattenere la massa. Come sarebbero interessanti allora libri, film, luoghi, televisioni, se fossero in molti a sottrarsi all'obbligo sociale del momento e a mettersi in viaggio.»

Se ho ben inteso le sue argomentazioni nella sintesi fatta da Semicerchio, Guido Mazzoni sviluppa le sue tesi a partire dal concetto di «mandato sociale». Ho qualche riserva sul fatto che questa espressione debba per forza avere tutto questo peso, ma credo di poterla accettare nel senso brinkmanniano del termine, forse come si prende una palla che non era stata tirata a noi. Se dunque vogliamo riflettere su questo mandato sociale (ogni teoria è un tentativo di avvicinamento che può dare qualcosa e che diventa dannosa solo quando se ne disconosce l'aspetto ludico), sulla delega di un compito all'artista (consapevole, inconsapevole o semiconsapevole), al momento forse tale mandato potrebbe consistere appunto nel dire ad ognuno che è un singolo, e che in ciò non vi è soltanto sofferenza e disagio, ma anche tutta la bellezza del mondo. Ogni momento è unico, ogni routine è disconoscimento, ogni uomo incomparabile. In ciò si cela una sfida enorme: da un lato il desiderio di essere sempre pronti per accogliere l'attimo, la situazione

für den Moment, die wirkliche Situation jenseits aller Konstrukte, die sie gemeinhin überlagern. Zum anderen, dieses Potential auch zur Blüte zu bringen – ein Einzelner zu sein mit einer ureigenen Stimme. Das mag unser Geburtsrecht sein, aber kein Recht setzt sich einfach so durch. Man kann das als eine Lebensaufgabe sehen, und eine weitere könnte sein, andere dabei zu unterstützen. Und sei es, indem ein paar den «Horden», ihrem manchmal brutalen, gelegentlich aber auch sehr subtilen Druck entkommen, mehr oder weniger, und irgendein Zeichen in die Welt setzen, das damit zu tun hat. Die das einfach versuchen – schon das ist sehr wertvoll. Eines dieser Zeichen ist das gelungene Gedicht. Es ist dann gelungen, wenn man in ihm eine Stimme hören kann, die man vorher noch nie gehört hat, oder besser: einen Hauch. Es geht eigentlich nicht darum, irgendwelche exzentrische, eigenbrötlerische, zwanghaft originelle Gedanken in die Welt zu setzen, sondern im Gedicht kann eine Klangfolge entstehen, die antwortet auf das, was um uns herum geschieht. Die eigene Stimme zu entwickeln meint nicht, eine Nabelschau zu betreiben. Indem man versucht, aus den vorgegebenen Strukturen herauszukommen, entsteht so etwas wie eine Obertonreihe, auch wenn man über gesellschaftliche Phänomene schreibt. Freiheit muss nicht eine Parole sein, sie kann erfahrbar werden gerade auch im Kunstwerk, im Gedicht, und zwar auf eine Weise, die so unmerklich, leise, intim sein darf, dass man das, was geschieht, nicht sinnvoll paraphrasieren kann, es oft selbst auch nicht recht bemerkt. Es sind aber womöglich die niederen Potenzen, die ein Leben ausmachen, das Feinstoffliche; jedenfalls wirken auch sie und nicht ausschließlich die heftigen Bewegungen an der Oberfläche.

Ich selbst mag am meisten die Gedichte, die sich mir nicht so recht erschließen. In Rom, in besagter Villa Massimo, aber etwas mehr als dreißig Jahre später, erzählte ich dem in Wien lebenden Dichter Peter Waterhouse – er übersetzte u. a. Biagio Marin und Andrea Zanzotto ins Deutsche –, dass ich ein Gedicht von ihm besonders mag und immer mal wieder lese, auch wenn ich bislang überhaupt nicht verstehe, wie es funktioniert, und gutgelaunt meinte er sinngemäß, ihm ginge es ganz ähnlich mit diesem Gedicht, er würde auch nicht so ganz verstehen, wie es funktioniert. Das gute Gedicht vermag mehr als sein Autor, es ist stets klüger, tiefer und schöner als er (oder sie?, vielleicht auch das). Damit ist überhaupt nicht gemeint, Wirrheiten hinauszuschleudern und das auch noch zu verklären, es ist nur ein Plädoyer für den kleinen Rest, der in einem präzisen, oft hart erarbeiteten Gebilde übrigbleibt. Von den Geschenken die besten sind die, in die man hineinwächst, bei denen man erst

ne veritiera al di là di qualsiasi convenzione, dall'altro la volontà di mettere a frutto il proprio potenziale, ovvero quello di essere un singolo dotato di una voce originale e unica. Sebbene ciò possa sembrare come un nostro diritto di nascita, nessun diritto si afferma autonomamente. Lo si può vedere come una missione di vita, e un'ulteriore missione potrebbe consistere nell'aiutare altri in tale compito, fossero anche solo in pochi a sfuggire in un modo o nell'altro (o anche solo a provarci – già questo è di grande valore) alla pressione talvolta brutale ma a volte molto sottile delle «orde», e a lasciare nel mondo un segno che parli di ciò. Uno di questi segni è una poesia ben riuscita. Una poesia è riuscita quando in essa si sente una voce mai udita prima, o meglio un alito. Non si tratta di partorire un pensiero eccentrico qualsiasi, forzatamente originale, autoreferenziale, quanto della possibilità che nella poesia si formi una sequenza sonora che risponde a quello che accade intorno a noi. Sviluppate la propria voce non significa guardare solo al proprio ombelico. Nel momento in cui si tenta di uscire dalle strutture precostituite si produce qualcosa di simile agli armonici naturali, anche se si scrive su fenomeni sociali. La libertà non deve essere per forza uno slogan, se ne può fare esperienza anche nell'opera d'arte, nella poesia, e questo può accadere in maniera inavvertita, intima, sommersa, al punto che non si riesce a spiegarlo in maniera logica o addirittura non lo si nota direttamente. Ma sono forse proprio le potenze più basse a determinare la dinamica dell'esistenza, le sostanze sottili: ad ogni modo anche loro producono effetti, e non soltanto i violenti sommovimenti in superficie.

Personalmente amo soprattutto le poesie di cui non riesco ad appropriarmi fino in fondo. A Roma, nella stessa Villa Massimo, trent'anni dopo che vi aveva soggiornato Brinkmann, parlando con il poeta viennese Peter Waterhouse (traduttore, tra l'altro, di Biagio Marin e Andrea Zanzotto in tedesco) gli raccontai che delle sue poesie me ne piaceva una in particolare che leggevo e rileggevo pur senza avere mai capito come funzionasse. Divertito, mi disse che anche per lui era la stessa cosa, anche lui non ne capiva bene il funzionamento. La buona poesia può più del suo autore, spesso è più acuta, più profonda e più bella di lui (o di lei? sì, forse anche questo). Questo non significa il totale disordine, per di più spacciato per qualcos'altro, è solo un voler insistere a difendere quel piccolo «resto» che rimane in una composizione poetica precisa, spesso lavorata e limata con fatica. I migliori regali sono quelli con cui si cresce assieme a poco a poco, e di cui solo dopo anni scopriamo l'importanza. Lo stesso si potrebbe dire

nach Jahren merkt, wie gut sie einem tun, und so mag es auch mit den Gedichten sein. Ich muss gestehen, dass ich mit diesem Interesse nicht zur Mehrheit gehöre, da die meisten Menschen auch vom Kunstwerk Bestätigung erwarten und es dann und nur dann goutieren. Das verkennt gänzlich das Wesen des Kunstwerks, und wenn man diese falsche Haltung zur Kunst bedient, richtet man Schaden an.

Im Unterschied zu Mazzoni sehe ich für die Lyrik weder eine gänzlich neue Situation seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch eine irreversible Phase des Verfalls, um nur mal zwei Aspekte herauszugreifen, und schon gar nicht sehe ich im «musischen Element» die gute Kraft, die sich an die Stelle vermeintlich abgewirtschafteter, autoreferentieller, unverständlicher Hochkultur setzt. Im Gegenteil habe ich große Bedenken vor jedem Populismus. Natürlich gibt es Popsänger, Raper, Liedermacher, die gute Texte bringen, aber ich habe keinerlei Anhaltspunkt für Mazzonis These. Ende des 20. Jahrhunderts schrieb in Australien Les Murray mit *Fredy Neptune* ein Epos, das sich vielleicht mit denen von Homer messen kann, in einer kraftvollen, lebensweisen, geschichtsträchtigen Sprache, die einem verändert wenn man nur damit beginnt, das zu lesen. Ende des 20. Jahrhunderts schrieb in Dänemark Inger Christensen mit *Alphabet* ein die Welt feierndes Poem von einer solchen benennenden Schönheit, dass ich mir nicht vorstellen will, dass so ein Jahrhundertwerk in seinem Glanz nicht auch die irgendwann zu erreichen vermag, die heute noch eine «kollektive Legitimierung» der Lyrik einklagen (was für ein grusliger Terminus!). Und das sind ja nur zwei der allergrößten Namen unserer Zeitgenossen, die Lyrik schreiben. Ich nenne noch Derek Walcott und Charles Simic, Michael Ondaatje, Seamus Heaney und Paul Muldoon, Philippe Jaccottet und Yves Bonnefoy, Czeslaw Milosz und Adam Zagajewski, Bei Dao und Duo Duo, Wole Soyinka und Aimé Césaire ... Friederike Mayröcker und Andrea Zanzotto, und höre nicht gerne auf mit dem Aufzählen vorzüglicher Namen der Gegenwart, da ich noch genügend kenne und viel mehr nicht weiß als weiß. Aus dem «musischen Element» kenne ich nur Laurie Anderson, die ich mit solchen Namen auf eine Stufe stellen würde. Dichtung hat mal etwas mehr und etwas weniger Resonanz in den Jahrhunderten, seit wir sie kennen, und sie scheint unvergänglich zum Menschen zu gehören, jedenfalls gibt es ununterbrochen Dichter, in den Wüsten und den Metropolen, in allen Kontinenten, in Hütten und Palästen.

Derzeit ist ihre Lage, soweit ich sie aus Deutschland sehe, zwar nicht berauschend, aber auch nicht verhee-

delle poesie. Devo riconoscere che un simile atteggiamento non è maggioritario, dato che quasi tutti pretendono anche da un'opera d'arte una conferma, una forma di autoaffermazione, e soltanto così sono in grado di goderla. Ma in tal modo viene del tutto travisata l'essenza dell'opera. Quando si ha un atteggiamento del genere nei confronti dell'arte si possono fare seri danni.

Tanto per affrontare alcuni aspetti del discorso di Mazzoni, a differenza di lui non vedo per la poesia né una situazione completamente nuova, cominciata con la seconda metà del XX secolo, e neppure una fase irreversibile di decadenza, né tantomeno vedo nell'«elemento musicale» quella forza benefica capace di sostituirsi alla cosiddetta cultura alta, apparentemente esaurita, autoreferenziale e incomprensibile. Al contrario ho notevoli riserve nei confronti di qualsiasi forma di populismo. Certo, ci sono cantanti pop, rapper, cantautori che producono ottimi testi, ma non vedo in questo nessun punto di appoggio per la tesi di Mazzoni. Alla fine del XX secolo in Australia Les Murray ha scritto con *Fredy Neptune* un epos in un certo senso paragonabile a quello di Omero, in una lingua potente, densa di storia, intrisa di saggezza al punto che uno se ne sente trasformato non appena inizia a leggere. Alla fine del XX secolo in Danimarca Inger Christensen ci ha dato con *Alphabet* un poema che canta il mondo con una tale bellezza che non posso pensare che un capolavoro simile prima o poi non raggiunga anche coloro che ancora lamentano la perdita di una «legittimazione collettiva» (un'espressione agghiacciante!) della poesia. E questi sono solo due dei più grandi tra i nostri contemporanei che scrivono poesia, a cui vorrei aggiungere ancora Derek Walcott e Charles Simic, Michael Ondaatje, Seamus Heaney e Paul Muldoon, Philippe Jaccottet e Yves Bonnefoy, Czeslaw Milosz e Adam Zagajewski, Bei Dao e Duo Duo, Wole Soyinka e Aimé Césaire... Friederike Mayröcker e Andrea Zanzotto, e non mi fermo volentieri nell'elenco di nomi eccellenti del nostro tempo perché me ne vengono in mente ancora molti altri ed è più ciò che non so di quello che so. Dell'ambito «musicale» solo Laurie Anderson, tra quelli che conosco, è in grado di stare alla pari con gli altri nomi. Nei secoli la poesia ha attraversato fasi di maggiore o minore risonanza, da quando la conosciamo, e tuttavia sembra appartenere eternamente all'umanità. Ad ogni modo esistono continuamente poeti, nei deserti e nelle metropoli, in tutti i continenti, nelle capanne e nei palazzi.

Al momento, per come la vedo dal mio osservatorio tedesco, la situazione non è entusiasmante, ma neppure

rend. Eine Obrigkeitgesellschaft hat sich zu einer Freizeitgesellschaft hin verwandelt, Deutschland in eine gelegentliche Partylandschaft, jeder kommt mal in die Zeitung, zu einem Preis, auf ein Siegerpodest, man schaut nicht mehr hoch, sondern will alles auf Augenhöhe vorfinden – mit all den sympathischen, aber auch heiklen Folgen. Kunst wird scheinbar Teil eines immer üppiger werdenden Freizeitangebots. Montags will man einem Klavierspieler zuhören, dienstags einem afrikanischen Trommler und mittwochs einem wütenden Rebellen, irgendwann einem schwierigen Dichter, noch lieber alles in kleinen Häppchen, bunt gemixt, jeder fünf Minuten, dann die nächste Abwechslung, nächster Reiz. Dem kann man nicht ganz entkommen, aber man kann und sollte versuchen, Kunstwerke auch unter diesen seltsamen Umständen möglich und zugänglich zu machen. Sie nähren das «Noch-Nicht» (Ernst Bloch) in uns, unsere Möglichkeit. Deshalb klopfen sie uns nicht auf die Schulter. Sie sind eine Einladung an jeden, zu wachsen, und sei es nur vorübergehend und wenig. Sie sind eine Hilfe für jeden, die Welt nicht nur als Konsument zu verschwenden. Sie sind unser absichtsloser Trainer, aber sie laufen nicht an unserer Stelle.

re disperata. Una società gerarchica e elitaria si è trasformata in una società del tempo libero, la Germania è diventata un occasionale megaparty dove tutti prima o poi finiscono sui giornali, ricevono un premio, salgono sul podio dei vincitori; non si guarda più in alto, ma si vuole trovare tutto ad altezza dei propri occhi, con tutte le simpatiche ma anche pericolose conseguenze. L'arte diventa, almeno sembra, parte di un'offerta sempre maggiore di intrattenimento. Lunedì ci piace ascoltare un violinista, martedì un percussionista africano, mercoledì un anarcoide ribelle, e prima o poi anche un poeta difficile. Ancor meglio se tutto a piccole dosi, mescolato ben bene, ognuno cinque minuti, poi cambio, si passa al prossimo stimolo. A ciò non è possibile sfuggire del tutto, ma si può e si deve provare a far sì che anche in tali condizioni particolari siano realizzabili e accessibili opere d'arte che nutrano il «non ancora» (Ernst Bloch) che è in noi, la nostra possibilità. Per questo le opere non ci danno pacche sulle spalle, ma sono un invito – rivolto a chiunque – a crescere, anche solo di poco e solo per un attimo. Esse sono un aiuto a non sprecare il mondo solo da consumatore. Sono il nostro trainer involontario, ma non si mettono a correre al posto nostro.

[trad. it. di Monica Lumachi]

Dieter M. Gräf (Ludwigshafen, 1960) ha pubblicato per i tipi di Suhrkamp vari volumi di poesie. Nel 2004 ha curato, per l'editore Insel, l'antologia di poesia mondiale *Das leuchtende Buch. Die Welt als Wunder im Gedicht*. Gräf è vincitore di numerosi premi letterari e borse di studio, tra cui, nel 2005, quella di Villa Massimo a Roma. Vive a Berlino.



Il poeta fossile
(www.webdesignerexperiments.net)

Ulrike Draesner

1. Ich schreibe diese Zeilen auf einer dänischen Insel im ersten Exilhaus Brechts. In seinem Arbeitszimmer ist noch der Balken zu sehen, auf dem zu seinen Zeiten in großen Buchstaben gestanden haben soll „Die Arbeit ist konkret“. Damit hatte er recht, Konkretion ist der Kern jedes Textes – gerade bei Dichtern, die scheinbar so „esoterisch“ sind wie Paul Celan, lässt es sich wunderbar sehen.

1. Scrivo queste righe su un'isola danese, nella casa in cui Brecht abitò nei primi anni del suo esilio. Nel suo studio c'è ancora la trave sulla quale in quel periodo egli avrebbe scritto, a grandi caratteri, «il lavoro è concreto». Non si sbagliava, la *concrezione* è il nucleo centrale di qualunque testo letterario, come appare evidente proprio in poeti come Paul Celan, apparentemente così 'esoterici'.

Doch hat das berühmt-berüchtigte Rad der Geschichte sich weitergedreht, und es gibt (viel zu) viele Gründe, dem Wort „Auftrag“ zu misstrauen. Es misfällt mir, da es einen Auftraggeber impliziert, der – auch – den Inhalt festlegt. Doch Literatur, allemal Gedichte, bestimmen sich nicht über ihre Aussage.

Kein gesellschaftlicher Auftrag also, aber, gewiss, ein gesellschaftlicher Raum. Gedichte bestehen aus Sprache, die stets zeitlich ist, definiert von der Gruppe ihre heutigen, ehemaligen und zukünftigen Sprecher. Diese Gruppe reicht, das wird oft übersehen, weit über das hinaus, was man gemeinhin „Gesellschaft“ nennt. Aber weil Gedichte alles, was sie sind, allein in und durch Sprache sind, ist dies der uneinholbare, vielfach geschichtete Raum, in dem sie klingen.

Mit Aufträgen an den Dichter kommen wir also nirgendhin. Eine Aufgabe aber kenne ich wohl: mich zurückzunehmen, um durchlässig zu werden auf das, was sich mir einträgt aus dem Raum der Sprache(n), die ich höre.

Da Wirklichkeit für den Menschen immer auch sprachlich ist, ist diese Wirklichkeit in der besonderen Sprache eines guten Gedichtes keineswegs verloren, sondern gezeigt.

Das mag nicht jeder immer verstehen.

Doch jeder, der sich darauf einlässt, kann es verstehen.

2. Ich sehe in der mich umgebenden zeitgenössischen deutschen Lyrik alles andere als einen Verlust des Bezuges auf soziale Wirklichkeit. Diese spiegelt sich in vielfacher, lebendiger Weise in Gedichten – wozu u.a. auch die Infragestellung dieses Bezuges gehört (übrigens: wie nehmen der durchschnittliche Fernsehkonsument, der unablässige Blogger, der Internetspieler „Wirklichkeit“ wahr?).

Eigentlich wissen wir: Wirklichkeit existiert immer im Plural, zudem haben sie und Medien sich zu einem immer schnelleren Kreislauf von Aktion und Reaktion verschaltet, der uns umwickelt hält. Gerade die Vielbezüglichkeit und notorische Mehrschichtigkeit von Gedichten, in Wörtern und Syntax, Schrift und Klang, gibt uns einen (nicht immer willkommenen) Geschmack davon, wie vielfältige Netze uns halten, umgarnen, erzeugen.

Ich fühle mich dabei keineswegs in einer sozialen Randposition. Oder was wäre der Maßstab? Wollten wir alle Pop-Stars sein? Aber, welche soziale Randposition wäre das!

Ein großer Fehler allerdings ist die Annahme, das Gedicht diene dem Selbstaussdruck der Gefühle des Dichters. Ganz anders geht die Kunst: so weit abzusehen von sich selbst, dass im dennoch erhaltenen ganz

E però la famosa e famigerata ruota della storia ha compiuto un nuovo giro, e oramai sono molte (troppe) le ragioni per le quali diffidare della parola «mandato», a cominciare dal fatto che essa implica un mandante che – tra le altre cose – predetermina i contenuti. Ma l'unità di misura della letteratura, e in particolare della poesia, non coincide con il contenuto delle sue affermazioni.

Niente mandato sociale dunque, ma senz'altro uno spazio sociale. Le poesie sono fatte di linguaggio, la cui consistenza è a sua volta sempre temporale, poiché il linguaggio coincide con il gruppo di persone che lo parlano nel presente, lo hanno parlato in passato e lo parleranno in futuro. Ciò che spesso si tende a trascurare è che tale gruppo si spinge molto oltre i limiti di quella che viene comunemente chiamata 'società'. E giacché le poesie esplicano la propria natura unicamente nel linguaggio e mediante il linguaggio, è questo l'unico spazio – incolmabile e pluristratificato – in cui esse possono risuonare.

Assegnare mandati ai poeti non conduce a nulla. Un compito, semmai, conosco: ritrarmi fino a diventare completamente permeabile a ciò che mi giunge dallo spazio del linguaggio (dei linguaggi) che ascolto.

Poiché la realtà che gli uomini percepiscono è sempre anche la realtà del linguaggio, nella costruzione linguistica di una buona poesia essa non va perduta, ma – al contrario – diventa visibile.

Non tutti sono sempre disposti a comprendere questo meccanismo.

Ma tutti quelli che sono disposti ad affidarvisi possono comprenderlo.

2. Nella lirica tedesca di questi anni vedo tutt'altro che una perdita di contatto con la realtà sociale, che anzi trova diverse forme di vivace riflessione in parecchi autori – riflessione alla quale bisogna chiaramente riferire anche la discussione critica di quel contatto (ma come percepiscono poi la «realtà» il telespettatore medio, il blogger indefesso o chi partecipa ai giochi in rete?).

In fondo sappiamo bene che la realtà esiste solo al plurale, e che realtà e *media* sono stretti in un circolo sempre più vorticoso di azione e reazione che ci tiene avviluppati. Proprio la natura pluristratificata e multireferenziale della poesia, collocata nel punto di intersezione di parola e sintassi, scrittura e suono, dà un'idea della struttura fitta e ramificata delle reti che ci avvolgono, avvicendoci e producendo la nostra stessa realtà.

Non credo peraltro di trovarmi in una posizione di marginalità sociale. Dipende dai criteri ai quali ci riferiamo. Vorremmo per caso essere tutti delle *pop-star*? Questa sì che sarebbe vera marginalità!

Si commette comunque un grave errore se si ritiene

Konkreten erscheint, was den Menschen-Kern dessen anzurühren vermag, der liest.

3. Im Endergebnis handelt es sich in den wechselnden Positionen, die Gedicht und Lied zueinander einnehmen, um eine Frage zum Verhältnis zwischen gesprochenen und geschriebenen Texten. Dabei zeichnet gerade das Gedicht aus, dass es beiden Bereichen gleichermaßen zugehört: ein Gedicht, das nicht klingt, ist nicht lebendig, ein Gedicht, das sich nicht leise lesen lässt, bleibt taub. Müssen wir hier wirklich Entwicklungslinien ziehen und Konkurrenzen aufbauen? Ich halte es, gerade auch unter dem Gesichtspunkt medialer Entwicklungsgesetze, für zutreffender, von einem Feld zunehmender Differenzierungen auszugehen – sowohl der Bedürfnisse als auch der Nachfrage. Dabei mag die „user“-Gruppe des einen oder anderen schrumpfen bzw. zunehmen und dabei ist sicher richtig, dass die Rezeption von Gedichten der Pflege bedarf. Übrigens gerade angesichts der vor ein paar Jahren in der deutschen Werbung verbreiteten Mode (s. „Einfluss der Lyrik auf die Erneuerung der Gemeinsprache“), sich lautpoetischer Methoden und wörtlicher Doppeldeutigkeiten zu bedienen.



De Chirico, *L'incertezza del poeta*

Ulrike Draesner (Monaco di Baviera, 1962) è poeta, saggista, critica, traduttrice (Shakespeare, G. Stein, tra gli altri) nonché nota autrice di racconti e romanzi, tra i quali si ricordano *Mitgift* (2002) e *Spiele* (2005), entrambi editi da Luchterhand. Ha lavorato come anglista e germanista all'Università di Monaco per poi dedicarsi alla scrittura letteraria. Vive a Berlino.

che nella poesia trovi voce il sentimento soggettivo del poeta. In realtà è proprio l'opposto: il procedimento ideale sta nell'oscurare se stessi, distillando un residuo di espressione in cui prenda forma molto concretamente una nota in grado di toccare l'identità umana di chi legge.

3. La varietà dei rapporti possibili tra poesia e canzone può essere ridotta, in ultima analisi, alla relazione fra testi scritti e parlati. E ciò che caratterizza la poesia è che essa appartiene con la medesima legittimità a entrambe le sfere: una poesia senza sonorità è una poesia senza vita, mentre una poesia che opponga resistenza alla lettura mentale è una poesia del tutto priva di respiro. Ma è poi proprio necessario ragionare secondo ambiti separati e in termini di concorrenza? A mio parere, e tenendo conto dei principi di funzionamento dei singoli *media*, è più opportuno individuare livelli crescenti di differenziazione, in rapporto tanto ai bisogni che trovano espressione in ciascuna delle attività, quanto al tipo di domanda che vi si indirizza. È chiaro che i due gruppi di 'utenti' sono soggetti a contrazioni ed espansioni irregolari, ed è senz'altro vero che la ricezione di poesie necessita di attenzioni particolari. Questo anche a fronte del fenomeno di moda nelle pubblicità tedesche di qualche anno fa (a proposito dell'«influenza della poesia sul rinnovamento del linguaggio comune»), che si servivano volentieri di soluzioni foniche e di ambiguità semantiche tipicamente poetiche.

[trad. it. di Maurizio Pirro]

Nell'immenso panorama di lingua spagnola la poesia ha sempre avuto un posto di riguardo, chissà se per un caso che ha dato luogo a una tradizione; nella modernità certo in parte per congiunture storiche quali le dittature in Spagna e in Latinoamerica, circostanze in cui il linguaggio traslato della poesia è riuscito tante volte a trovare o ad aprire strade impensate per farsi portatore di un messaggio critico capace di eludere le maglie della repressione e della censura o semplicemente per conservare intatto nel suo canto il gusto della libertà in senso lato, il sapore della scoperta, la vita creativa dell'arte.

Si può aggiungere che, al di là della minore o maggiore leggibilità oggettiva dei testi, la poesia sia in Latinoamerica che in Spagna ha sempre circolato e ha avuto accoglienza presso un pubblico allargato, anche perché, prima di tutto, tenuta in considerazione in ambito letterario quanto altri generi o fusa con essi (è il caso del teatro del Secolo d'Oro in Spagna, in cui poesia e prosa si combinano senza difficoltà nel corpo dei dialoghi entrando nella memoria comune e offrendo un esempio generalmente imitato nella modernità grazie fra l'altro all'apprezzamento dei romantici di altri paesi). Oggi testimoniano questo interesse il fiorire di studi e la frequenza di dibattiti nella stampa specializzata nonché in quella di più larga lettura (non sono pochi i quotidiani con ricchi inserti letterari settimanali dove la poesia ha discreto spazio), se vogliamo considerare anche solo la Spagna che, per la situazione geografica meno dispersiva di quella dell'Ispanoamerica, consente di generalizzare il discorso. Fra i riferimenti possibili, se ne può dare qualcuno per attinenza al tema proposto da «Semicerchio»: si veda l'inchiesta a poeti, critici ed editori di «Ínsula» nel n. 671-672 (novembre-dicembre 2002) su *Los compromisos de la poesía*, con studi critici di corredo: benché l'argomento trattato nella rivista madrilenza sia propriamente quello dell'impegno sociale e politico, in realtà si parla anche del ruolo della poesia e dell'atteggiamento dei poeti nella contemporaneità – e la lettura può costituire un pendant di questa inchiesta utile anche per mettere a fuoco la distinzione –; alla canzone è dedicato in particolare l'articolo di Marcela Romano, *La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico)*.

Per il rapporto fra poesia e società rimandiamo inoltre a Margaret H. Persin, *La ima-*

gen del / en el texto: el ékfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX (in *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, a c. di B. Ciplijauskaitė, Orígenes, Madrid 1990, pp. 43-63): attraverso l'analisi del particolare uso odierno della tecnica stilistica enunciata nel titolo, il saggio rileva una modalità di espressione che risulta tipica e rappresentativa dell'attualità poetica in quanto chiama in causa, nelle sue intersezioni con il campo del discorso della società, problematiche quali l'intertestualità, la liminarietà, l'eteroglossia e il dialogismo bachtiniano, la questione dei generi e del canone letterario e dei suoi limiti. Facendo un passo indietro, in Spagna si è molto parlato di un canone poetico nel secolo XX riguardo alla generazione poetica del '27 e al suo critico accreditato, com'è stato considerato Dámaso Alonso, a sua volta poeta, figura dall'autorevolezza e influenza paragonabili a quelle di Croce in Italia. Proprio per la sua persistenza patente anche in condizioni storico-sociali mutate e dopo notevoli trasformazioni letterarie, è stato talora assai discusso, nella seconda parte del secolo specialmente, il contributo degli studi alonsiani alla costituzione di un canone che riguarda tanto la figura del poeta quanto l'opera da consegnare alla posterità, dando luogo a una messa in questione del carattere e dei fini della letteratura stessa. Si tratta di un contributo soprattutto metodologico, infatti, come osserva il poeta e studioso di linguistica Carlos Piera, in un saggio chiarificatore (*Sobre Dámaso Alonso y nuestro canon lírico*, in Id., *Contrariedades del sujeto*, Visor, Madrid 1993, pp. 119-128) con cui coglie l'occasione per dissociare il concetto di canone letterario da quello di normalità letteraria raggiunta e statuita una volta per tutte e ricongiungerlo piuttosto a quello di processo in sé e in relazione al passare del tempo.

In altro contesto Claudio Guillén, invitato a dirigere la collana della casa editrice Espasa-Calpe «Biblioteca de Literatura Universal», iniziativa simile alla «Pléiade» francese, si pone la questione del canone letterario da un punto di vista comparativo e si richiama all'importanza primaria di due fattori nell'elaborazione del progetto: che autori e opere siano «de valor mundialmente reconocido y, al propio tiempo, de vivo interés actual»; questo far parte della letteratura dei mondi e questa vita del classico che entra nel canone, sono costitutivi per Guillén



Angèle Gastelum
(copertina)

del suo essere «actual y presente», nel senso eliotiano, aggiunge, di «*already living*» (*Sueños y diseños de un director*, «Ínsula» 708, dicembre 2005, pp. 2-3): sono riflessioni che già per la loro prospettiva invitano a cercare un chiarimento del concetto e delle sue declinazioni nel panorama odierno.

Vi sia o no un canone considerato valido oggi per la poesia nei vari paesi di lingua spagnola, eventi come il Festival Internazionale della Poesia di Medellín, in Colombia, dov'è rappresentata la poesia di tutto il mondo, suggeriscono che ci sono ancora luoghi per incontrarla e desiderio di darle o riconoscerle una parte nella società, anche se poi è molto difficile definire questo possibile ruolo. Lasciamo in proposito la

parola agli autori di questo «compito del tradurre» da una a un'altra lingua qualcosa che pare avere importanza per la comunità in qualche misura benché in modo non sempre esplicabile, che è presente benché non immediatamente percepito ed esprimibile e che sembra potersi fare comune forse anzitutto dove riesce a mantenere la sua natura molteplice e, in questo, partecipe. In ambito ispanico abbiamo chiesto la loro opinione a due scrittori che si dedicano alla poesia non solo come autori ma anche come interpreti, sul versante critico, editoriale, dell'insegnamento, della traduzione: a Jesús Munárriz, in Spagna, e a Rafael Courtoisie, in Latinoamerica.

Lucia Valori

Jesús Munárriz

– *¿Es posible evidenciar un mandato social del poeta de hoy?*

1. No creo que haya grandes diferencias entre la situación del poeta dentro de la sociedad en la actualidad y en otras épocas. El poeta de verdad rara vez ha recibido ese «mandato social» de sus contemporáneos; más bien ha trabajado y creado casi siempre a contracorriente, por decisión personal, a sabiendas de que no iba a ser comprendido o apreciado, o menos aún aplaudido por sus coetáneos. Pero convencido también de que el futuro podía ser suyo. El triunfo de los grandes poetas ha sido a menudo póstumo, al igual que su prestigio. Pero éste, en cambio, suele ser duradero. Yo no creo en esa «pérdida de prestigio» que afectaría al poeta en nuestra época; al contrario, me atrevería a afirmar que pocos prestigios se igualan al del poeta, aunque su obra sea minoritaria y poco conocida. Esto ha sido así prácticamente siempre. Creo que el hecho de situarse fuera del círculo productivo monetario o comercial le da un valor añadido, un plus de respeto y de prestigio al poeta.

– *¿La pérdida de comunicabilidad del lenguaje poético es consecuencia de su pérdida de representatividad y de transcendencia social?*

2. Es cierto que se escribe bastante poesía hoy que apuesta por la incomunicabilidad, pero esto no impide que otros muchos poetas sigan apostando por ser leídos y comprendidos, por llegar a un número amplio de lectores. En todo el siglo XX, tan abundante en España en buenos poetas, sólo unos pocos, a finales de siglo, han optado por la vía intransitiva. Los demás, Machado, Jiménez, Lorca, Cernuda, Alberti, Hernández, Celaya, Otero, Hierro, Gil de Biedma, Goytisolo o tantos otros, han optado por una poesía

1. Non credo ci sia una grande differenza tra la situazione del poeta nella società attuale e quella di altre epoche. Il poeta come tale raramente ha ricevuto un «mandato sociale» dai suoi contemporanei; ha più che altro lavorato e creato quasi sempre controcorrente, per decisione personale, sapendo bene che non sarebbe stato capito o apprezzato, o meno ancora applaudito dai suoi coetanei. Ma convinto che il futuro sarebbe potuto diventare suo. Il successo dei grandi poeti è di frequente stato postumo, così come il loro prestigio. Ma questo, in compenso, di solito è duraturo. Io non credo nella «perdita di prestigio» che affliggerebbe il poeta nella nostra epoca. Al contrario, mi azzarderei ad affermare che il prestigio del poeta, per quanto la sua opera sia minoritaria e poco conosciuta, si può paragonare a pochi altri. È stato così praticamente sempre. Credo che il fatto di collocarsi al di fuori del circolo economico-commerciale, dia un valore aggiunto, un plus di rispetto e prestigio al poeta.

2. È vero che oggi si scrive abbastanza poesia che percorre la strada dell'incomunicabilità, ma questo non impedisce che molti altri poeti si sforzino nel cercare di essere letti e capiti, tentando di raggiungere un numero più ampio di lettori. In tutto il Novecento, così ricco in Spagna di eccellenti poeti, soltanto alcuni, alla fine del secolo, hanno scelto la via «intransitiva». Gli altri, Machado, Jiménez, Lorca, Cernuda, Alberti, Hernández, Celaya, Otero, Hierro, Gil de Biedma, Goytisolo o tanti altri, hanno scelto una poesia che

que llega a sus destinatarios, que los busca, que sigue teniendo lectores hoy y conquistando a las nuevas generaciones. E incluso los otros, los «herméticos», tienen sus lectores, aunque siempre sean y serán menos.

Y fuera de España, repasemos los nombres de los últimos poetas premiados con el Nobel: Brodsky, Heaney, Szymborska, Walcott... todos ellos escriben una poesía que comunica, accesible, comprensible, que no necesita encriptarse para profundizar y trascender. No es la dificultad de acceso, aunque ésta sea supervalorada por tantos exégetas, la que da su valor a la palabra poética.

– *¿Cuánto influye hoy la poesía en la renovación del lenguaje común de la cultura?*

Es posible reconocerle a la canción la representatividad social que durante largo tiempo ha sido ejercida por la poesía?

3. En la poesía, el lenguaje alcanza sus cotas superiores. «Más puras» diría Mallarmé, pero también más altas, más hondas (no hay contradicción en ello), más intensas, más expresivas, más duraderas. Frente al lenguaje común, cotidiano, usual, la poesía, con las mismas palabras pero con otros recursos expresivos, sintácticos, rítmicos, lleva el lenguaje al arte, lo transforma en arte, lo dota de perdurabilidad, de proyección, de trascendencia, lo hace más duradero que el bronce o que la piedra, lo hace cabalgar en el tiempo, superando lo efímero.

¿La canción? Aunque cercano, es otro tema. Pese a su origen común, aunque la canción se nutra de la poesía, su intensidad rara vez es la misma. Con música, todos los gatos son persas. Pero quitando el sonido, casi todos resultan callejeros. Aun así habrá que dejar pasar los siglos para saber si en el futuro Bob Dylan ocupará un puesto similar al de Stevens o Auden. En la Francia del XIX, quien triunfaba cantando era Béranger, pero ahora no nos acordamos de él, sino de Baudelaire. Y conste que en este asunto hablo por experiencia propia; he escrito y cantado canciones, y tuve que dejar de hacerlo para dedicarme a la poesía. Para mí, resultaban dos ocupaciones incompatibles. Por algo sería.

arriva ai propri destinatari, che li cerca, che continua ad avere lettori oggi e che conquista le nuove generazioni. E anche gli altri, gli «ermetici», trovano i propri lettori, anche se sono un numero più esiguo e lo saranno sempre.

Da ricordare, fuori dalla Spagna, i nomi degli ultimi poeti premiati con il Nobel: Brodsky, Heaney, Szymborska, Walcott... tutti e quattro scrivono una poesia che comunica, accessibile, comprensibile, che non ha bisogno di diventare criptica per essere profonda e trascendente. Non è la difficoltà di accesso, benché sopravvalutata da tanti esegeti, quella che dà valore alla parola poetica.

3. Nella poesia, il linguaggio raggiunge quote superiori. «Più pure», direbbe Mallarmé, ma anche più alte, più profonde (e non c'è nessuna contraddizione), più intense, più espressive, più durevoli. Di fronte al linguaggio comune, quotidiano, usuale, la poesia, con le stesse parole ma con altre risorse espressive, sintattiche, ritmiche, porta il linguaggio verso l'arte, lo fa diventare arte, gli fornisce perdurabilità, rappresentatività, trascendenza, lo fa diventare più duraturo del bronzo o della pietra, lo fa cavalcare attraverso i tempi, superando il suo carattere effimero.

La canzone? Anche se vicina, è un'altra cosa. Benché le loro origini siano comuni, anche se la canzone si nutre di poesia, la sua intensità raramente è la stessa. Con la musica, i testi acquisiscono una loro validità che perdono non appena privati del suono. Bisognerà comunque lasciar passare dei secoli per sapere se nel futuro Bob Dylan occuperà un posto simile a quello di Stevens o Auden. Nella Francia dell'Ottocento, era Béranger ad avere successo cantando, ma ora non ci ricordiamo più di lui, bensì di Baudelaire. E sia chiaro che in questo caso parlo per esperienza personale: ho scritto e cantato canzoni, e ad un certo punto ho dovuto smettere di farlo per dedicarmi alla poesia. Per me, erano due attività incompatibili. Una ragione ci sarà.

Jésus Munárriz è nato a San Sebastián nel 1940. Dal 1975 dirige la casa editrice Hiperión di Madrid, fra le più prestigiose e rinomate in Spagna. All'attività di editore, affianca il lavoro di traduttore e soprattutto di poeta. Ha pubblicato numerosi libri di poesia. In italiano si può leggere l'antologia bilingue appena uscita *Por eso estoy en las palabras. Per questo vivo nelle parole*, Faloppio (CO), LietoColle, 2006, a cura di C. García Rodríguez.

[trad. it.e nota di Coral García Rodríguez]

Rafael Courtoisie

– *¿Es posible evidenciar un mandato social del poeta de hoy?*

1. Para responder la pregunta podría eludirse por un momento, a propósito, uno de sus focos: el llamado «mandato social». La poesía como género no se corresponde con una forma, esto es, con una formulación textual predeterminada, canónica. En todo caso, la diferencia entre géneros, al menos entre narrativa y poesía, tiene que ver con el empleo mayormente connotativo o mayormente denotativo del lenguaje. La poesía se instala en un uso predominantemente connotativo del lenguaje, mientras la narrativa lo hace en uno mayormente denotativo. No se descarta una posible hibridación, claro.

Entonces, en la poesía, el referente se vuelve aparentemente menos tangible, más fantasmático, para decirlo en un lenguaje psicoanalítico o post psicoanalítico. Esa condición, a veces opaca, a veces transparente de la poesía deviene muchas veces en una tentación de fuga «hacia otra parte». Esa tentación provee a la poesía y al poeta de una capacidad y de una energía inmensas, al mismo tiempo que puede llegar a alejarlos del entorno vital, concreto y cotidiano. No es posible responder a la pregunta acerca de la función social de la poesía sin partir de una condición axiomática: esa tentación de fuga por el empleo connotativo del lenguaje es lo que convierte a la poesía en materia susceptible de percepción estética. Convertirse en ese «*ser*» estético tal vez sea su principal «mandato social». La poesía es una catalizadora *sui generis* de los cambios culturales, de los cambios antropológicos.

– *¿La pérdida de comunicabilidad del lenguaje poético es consecuencia de su pérdida de representatividad y de transcendencia social?*

2. Aquí hay varios problemas: uno atinente a la comunicología, al estudio metódico de los procesos de comunicación. Otro atinente a la deriva de los sistemas de legitimación de los productos supuestamente estéticos en la sociedad actual. El cambio drástico en los medios de comunicación, la evidencia de una sociedad de la información con una multiplicación cancerosa de los centros emisores-receptores, la bulimia informática forma parte del substrato a considerar.

¿La pérdida de audiencia es una pérdida de prestigio? ¿O la pérdida de prestigio redonda en una pérdida de audiencia? ¿Puede hablarse de «una» audiencia, de un segmento, como se suele hablar de los «segmentos de mercado»? Posiblemente no. Las audiencias poéticas no pueden medirse mediante sistemas de marketing o

1. Per rispondere alla domanda si potrebbe eludere per un momento, volutamente, uno dei suoi punti focali: il cosiddetto «mandato sociale». La poesia come genere non ha corrispettivo in una forma, ossia in una formulazione testuale predefinita, canonica. In ogni caso, la differenza fra generi, almeno fra narrativa e poesia, ha a che vedere con l'impiego più connotativo o più denotativo del linguaggio. La poesia si situa in un uso prevalentemente connotativo del linguaggio, mentre la narrativa in uno più denotativo. Chiaramente, questo non esclude una possibile ibridazione.

Quindi, nella poesia, il referente diventa in apparenza meno tangibile, più fantasmatico, per parlare in termini di un linguaggio psicanalitico o postpsicanalitico. Tale condizione, a volte opaca, a volte trasparente della poesia evolve spesso in una tentazione di fuga «altrove». Questa tentazione dota la poesia e il poeta di un potenziale e di un'energia immensi, e al tempo stesso può farli allontanare dalla circostanza vitale concreta e quotidiana. Non è possibile rispondere alla domanda sulla funzione sociale della poesia senza partire da una condizione assiomatica: quella tentazione di fuga data dall'impiego connotativo del linguaggio è ciò che trasforma la poesia in materia suscettibile di percezione estetica. Trasformarsi in quell'«*essere*» estetico forse è il suo principale «mandato sociale». La poesia è un catalizzatore *sui generis* dei mutamenti culturali, dei mutamenti antropologici.

2. Qui sorgono vari problemi: uno relativo alla comunicologia, allo studio metodico dei processi di comunicazione. Un altro attinente alla deriva dei sistemi di legittimazione dei prodotti presuntamente estetici nella società attuale. Il mutamento drastico avvenuto nei mezzi di comunicazione, l'evidenza di una società dell'informazione dalla moltiplicazione cancerosa dei centri emittenti-ricettori, la bulimia informatica fanno parte del substrato da tenere in considerazione.

La perdita di utenza è una perdita di prestigio? O la perdita di prestigio si ripercuote in una perdita di utenza? Si può parlare di «una» utenza, di un segmento, come si parla normalmente dei «segmenti di mercato»? Forse no. Le utenze della poesia non possono essere misurate mediante sistemi di marketing o rating.

rating. La estimación de la legitimación poética debería ser más cualitativa que cuantitativa. La presencia de «lo» poético escapa a las más comunes estadísticas. Aunque hay un punto de compromiso entre la invisibilidad y la presencia: si el objeto poético y el poeta mismo como agente social se vuelven «invisibles» en términos mediáticos, su incidencia desaparece, su objeto estético es apenas un fantasma o, en el peor de los casos, una caricatura de lo que fue en siglos pasados.

Habría que centrar la pregunta en los sistemas de legitimación literaria en las sociedades actuales.

– *¿Cuánto influye hoy la poesía en la renovación del lenguaje común de la cultura?*

Es posible reconocerle a la canción la representatividad social que durante largo tiempo ha sido ejercida por la poesía?

3. La poesía es uno de los núcleos motores del lenguaje, lleva las funciones lingüísticas a su límite, las fuerza y por tanto las renueva. Es la función poética lo que hace del lenguaje un corpus social dinámico, con sus aspectos lúdicos y de descubrimiento. No hay conocimiento que no sea metafórico. Hasta las llamadas «ciencias duras» procuran trazar sistemas metafóricos para articular sus discursos más allá de la composición y articulación de sus lenguajes inherentes.

La dinámica de la cultura no es posible sin el ejercicio constante de la función poética (Jakobson) del lenguaje. Pero otra cosa es la poesía como género solidificado en la crítica, más allá de esta función poética del lenguaje.

La canción es una manifestación que participa de la poesía, del fenómeno poético, a veces en forma masiva, pero que no la sustituye.

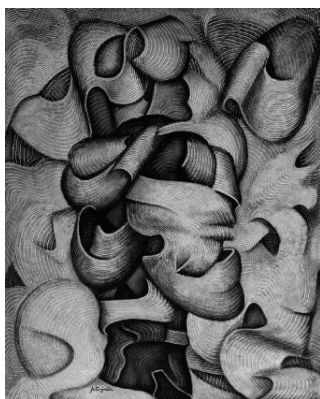
L'apprezzamento della legittimazione poetica dovrebbe essere più qualitativo che quantitativo. La presenza del «quid» poetico sfugge alle statistiche più comuni. Anche se c'è un punto di compromesso fra l'invisibilità e la presenza: se l'oggetto poetico e il poeta stesso come mandatario sociale diventano «invisibili» in termini mediatici, la loro incidenza scompare, il loro oggetto estetico non è che un fantasma o, nel peggiore dei casi, una caricatura di ciò che è stato nei secoli passati.

Bisognerebbe focalizzare la domanda sui sistemi di legittimazione letteraria nelle società attuali.

3. La poesia è uno dei nuclei motori del linguaggio, porta le funzioni linguistiche al limite, le forza e quindi le rinnova. È la funzione poetica a fare del linguaggio un corpus sociale dinamico, con i suoi aspetti ludici e di scoperta. Non esiste conoscenza che non sia metaforica. Persino le cosiddette «scienze dure» cercano di tracciare dei sistemi metaforici per articolare il loro discorso al di là della composizione e articolazione dei loro linguaggi specifici.

La dinamica della cultura non è possibile senza l'esercizio costante della funzione poetica (Jakobson) del linguaggio. Altra cosa è però la poesia come genere solidificato nella critica, al di là di questa funzione poetica del linguaggio.

La canzone è una manifestazione che ha parte nella poesia, nel fenomeno poetico, talora in modo massivo, ma che non la sostituisce.



José Arjonilla, *El Poeta*

Rafael Courtoisie (Montevideo, 22 novembre 1958) è uno degli scrittori uruguayani di maggior fama internazionale. Poeta, narratore, saggista, anche come docente si occupa di generi di scrittura diversi. Ha pubblicato numerose raccolte poetiche, vari libri di racconti e tre romanzi. Parte della sua opera è tradotta anche in inglese, francese, italiano e rumeno.

[trad. it. e nota di Lucia Valori]

Fernando Pinto do Amaral

As minhas respostas estão escritas na cor azul

- É possível delinear um «mandato social» do poeta de hoje?

1. Creio que num sentido estrito poderia dizer-se que ocorreu, de facto, alguma perda desse «mandato social» tradicionalmente atribuído não apenas aos poetas, mas também aos intelectuais em geral. Os espaços de intervenção pública democratizaram-se e o peso da voz dos poetas terá, de certo modo, sofrido uma certa diluição. No entanto, se interpretarmos a pergunta num sentido mais lato ou mais amplo, esse «mandato social» permanece vivo para muitos poetas e para muitos dos seus leitores. Por outras palavras, isto significa que os poetas, embora sem moralismos inúteis, continuam a ser detentores de uma **consciência ética** fundamental nos dias de hoje. Pessoalmente, creio que essa noção da **ética** faz todo o sentido e apontaria como exemplo uma autora portuguesa recentemente desaparecida – Sophia de Mello Breyner Andresen – na qual muitos de nós (poetas e leitores) reconhecemos sempre o valor de uma intervenção cívica exemplar.

A perda de comunicabilidade da linguagem poética é uma consequência da perda de representatividade e de relevância social?

2. È verdade que vivemos hoje num ambiente de implosão, em que diminuí a representatividade da poesia e dos poetas que a escrevem. Todavia, julgo que alguma «perda de comunicabilidade da linguagem poética» (para usar os termos da pergunta) terá sido também a **causa** (e não tanto a **consequência**) da sua relativa «perda de representatividade e de relevância social». Com isto pretendo dizer que o hermetismo ou a complexidade de alguma poesia pode ter contribuído para a afastar de alguns leitores, com as implicações que tal afastamento naturalmente acarreta. A nível pessoal, desejaria que a poesia não esquecesse que – apesar da sua autonomia estética – a sua vocação é também a de **comunicar** com quem a lê.

Quanto influi hoje a poesia na renovação da linguagem comum ou na linguagem da cultura? É possível reconhecer à canção a representatividade social que foi durante muito tempo exercida pela poesia?

3. Creio que este diagnóstico está essencialmente

È possibile delineare un «mandato sociale» del poeta di oggi?

Credo che in senso stretto si possa dire che di fatto c'è stata una perdita di questo «mandato sociale», tradizionalmente attribuito non solo ai poeti, ma anche agli intellettuali in generale. Gli spazi di intervento pubblico si sono democratizzati e il peso della voce dei poeti deve aver sofferto una certa diluizione. Pertanto se interpretiamo la risposta in senso lato o più ampio, questo «mandato sociale» rimane vivo in molti poeti e in molti dei loro lettori. In altre parole, ciò significa che i poeti, pur senza inutili moralismi, oggigiorno continuano ad essere detentori di una coscienza etica fondamentale. Personalmente credo che questa nozione di etica abbia un fondamento e citerei come esempio un'autrice portoghese recentemente scomparsa – Sophia de Mello Breyner Andresen – nella quale molti di noi (poeti e lettori) riconosciamo sempre il valore di un intervento civico esemplare.

La perdita di comunicabilità del linguaggio poetico è una conseguenza della perdita di rappresentatività e di rilevanza sociale?

È vero che oggi viviamo in un ambiente di implosione, in cui è diminuita la rappresentatività della poesia e dei poeti che l'hanno scritta. Tuttavia penso che una «perda di comunicabilità del linguaggio poetico» (per usare i termini della domanda) sia stata anche la causa (e non tanto la conseguenza) della sua relativa «perda di rappresentatività e di rilevanza sociale». Con ciò intendo dire che l'ermetismo o la complessità di certa poesia può aver contribuito ad allontanare alcuni lettori, con le implicazioni che tale allontanamento naturalmente comporta. A livello personale auspicherei che la poesia non dimenticasse che – nonostante la ricercata autonomia estetica – la sua vocazione è anche quella di comunicare con chi legge.

Quanto influisce oggi la poesia nel rinnovamento del linguaggio comune o nel linguaggio della cultura? È possibile riconoscere alla canzone la rappresentatività sociale che è stata per molto tempo esercitata dalla poesia?

Credo che questa diagnosi sia essenzialmente cor-

correcto e deve dar-nos alguma coisa que pensar. Na verdade, à medida que a poesia mais erudita ou publicada em livro se afastava de muitos leitores, o seu território foi invadido por formas poéticas destinadas à música e condensadas sob a forma de **canções**, certamente mais acessíveis a uma ampla partilha da sua linguagem. Não me parece que tal fenómeno seja um mal em si mesmo, desde que os resultados mantenham um alto nível de qualidade – o que nem sempre acontece. Para terminar com uma nota de optimismo, lembraria o que ocorreu no panorama da Música Popular Brasileira, em que as fronteiras são difíceis de delinear e por bons motivos: de facto, nomes como os de Vinícius de Moraes, Antonio Cicero ou Caetano Veloso são conhecidos do grande público pelas palavras das suas canções, mas são ao mesmo tempo notáveis poetas.

retta e debba farci riflettere. In realtà nella misura in cui la poesia più erudita o pubblicata in libro si allontanava da molti lettori, il suo territorio è invaso da forme poetiche destinate alla musica e condensate sotto forma di canzoni, certamente più accessibili ad una più ampia ricezione del suo linguaggio. Non mi pare che tale fenomeno sia un male in sé, purché i risultati mantengano un alto livello di qualità – ciò che non sempre accade. Per terminare con una nota di ottimismo, ricorderei ciò che è successo nel panorama della Musica Popolare Brasiliana, in cui le frontiere sono difficili da delineare e per buoni motivi: di fatto, nomi come quelli di Vinicius de Moraes, Antonio Cicero o Caetano Veloso, già affermati come poeti, sono noti al grande pubblico per le parole delle loro canzoni.

[trad. it. di Michela Graziani]

Fernando Pinto do Amaral è poeta, critico letterario e professore presso la Facoltà di Lettere di Lisbona. Ha vinto il Premio *Pen Club* con la traduzione de *I fiori del male* di Baudelaire. Tra le sue opere più recenti emergono: *Pena Suspensa* (2004) e la raccolta di racconti *Área de serviço e outras histórias de amor* (2006).



Valerio Toninelli, *Monumento al poeta*

Jorie Graham

Is the poet today charged with a social task or mandate as representative of shared values and ideas?

This is a conventionally held truth regarding the status of the reading public, for poetry, at present, both in Italy, it appears, and in the United States. I presume these assumptions must feel true to other European societies.

I simply do not find that it corresponds to my experience. In the United States, for example, about 40 million people answered yes to the question (asked as a «diversionary» question by a Gallup poll conducted on political issues): do you read or write poetry? That would be about a third of the adult population of the country. Now, who are these people? Are they evident to academics? Probably not. Are they evident to their local libraries – from which they borrow books, and through which they join small reading groups – probably yes. Are they evident to the small independent booksellers – chances are good. Are they evident to the huge chain bookstores who more and more drive the independent local bookstores out of business – no. Do they tend to buy the books they read – no, they are part of a huge lending culture, as well as a culture of xeroxing, or «copying out». Do they memorize and recite poems, you bet. Have I run in to them: all over the place. Whenever I read in large venues – preferably those not run by universities – they are in attendance. Do they have books for me to sign, no rarely, because, they explain, the books are awfully expensive and they get the work by other means. Do they think about poetry in a way that we would think of as «critical» – no, not usually, they tend, rather, to «use» poetry for their life purposes. The younger ones share on the internet – all over the place. The older ones do so by some of the means I have described above. Where are substantial poetry readerships to be found (and large poetry collections): in hospices, hospitals, prisons, high schools, local libraries, military bases, seminaries, adult education programs – among professional fishermen, taxi drivers, nightguards, firefighters, primary school teachers, actors, bankers and so on... I know this because these are people who are always sending books, letters, requests and so on. And also because, as I said above, I find them coming to speak to me after I read, usually in large venues not associated with universities, in rural areas all over the country, as well as in big cities.

Why are they invisible to academics, literary publishers, critics – and so on? For a few reasons (some already implied above). First of all, these people read «poetry» – this does not mean «new» poetry, nor is it simply «classic» or «canonical» poetry that they read. They read whatever they find – whatever someone passes on – sometimes Dickinson, sometimes Ashbery. One thing I have found is that their thirst for the medium is rather large. And, too, that their supposed sense that the medium is «difficult» is rather off base. People who use poetry, and read it regularly, are «readers» of poetry, in other words they have learned the ways in which it is a different language than prose, and they do not tend to take their prose-reading habits (expecting a certain kind of expository logic, for example) to it, not do they tend to take the strategies they have developed for reading journalism, or fiction, or drama, or any other form of writing to it, and so they do not find its difficulties surprising. It is as if we were talking about people who listen to Opera, or Jazz – they have learned how to «read» the vocabulary of their medium – they do not expect to be able to access either one of those musical forms with the tools, say, pop music, will have required of them. They know it is a skill and they have acquired it. Not by thinking about it, but by reading continuously. Someone who has read a lot of Dickinson will «speak» Dickinson. They will not find her difficult. Whereas someone who just picks her up at random, in a general anthology, and expects that just «reading-in-general» – what we call essential meaning-gathering literacy – will suffice, is going to feel lost, excluded, disconnected from the astonishing and transforming experience which the reading of poetry yields.

Of course it changes with the generations – kids used to hearing the lyrics of much good music will have no problem with the leaping, oftentimes irrational, strategies of a poem. But, too, if a person who dreams, or daydreams, or just finds themselves thinking of one thing while feeling another (a common experience for a human mind and spirit), isn't taught to be afraid of that kind of mental activity – that kind of giving-over-to-another-force – then they will find they not only get poetry, they will want access to it, develop a thirst for the experiences to which it, uniquely, gives them access.

I find that this whole conversation is about something else, something theories of our current historical predicament need to transfer onto poetry. It also

involves the blindness of people in the highest intellectual circles regarding their own culture. They should get out beyond the smart set. They would find readers. Lots of them.

Is poetic language's lack of communicability a consequence of poetry's loss of its social representativeness and relevance?

Well, if something feels like it is «distant from the real world», we have to first of all try to understand what is meant by «real» in this context. Again we seem to be dealing with theoretical organizations of thought rather than with experience. The real world, in poetry, has never been expected to be, by the reader, a recognizable world, a realistic world, a world that resembles or refers to this one in which he or she is currently living. Otherwise why do surrealist poems written in French translate into the hearts of strange new generations in China or India or Iraq? What are all these new readers making of, say, Rimbaud, for example? Or Neruda – the Chinese adore him. And why on earth does the young man at the cash register of the Standa in Naples quote Emily Dickinson's poems to me? A great poem transcends this problem – it accesses a place which is, for all the apparent outdatedness of the term, somewhat universal. It is universal because it has delved so deeply into its «local» material (whether subjective or objective) that it has hit paydirt, universality, what Eliot calls an «objective correlative». This is a singular power of poetry – a form of magic and worksong – a way humans have of speaking about something which isn't really in the speakable. However much the poem might have an apparent «subject» it is always «about» something else, something that cannot be paraphrased. People across all sorts of boundaries – cultural, historical, linguistic, experiential – feel, get, are inhabited by, that unparaphrasable thing. That's what poetry is: what is NOT lost in translation.

Then there is a cultural/political attitude towards this very process I have just described: mystery and things that transmit a great deal of power to the individual are very threatening to marketplace capitalism, a structure which needs to control a great deal of the human soul. Access to that side of one which can feel mystery – which can rest in uncertainty without irritable reaching after fact and reason (to quote Keats on «Negative Capability») is dangerous to a market culture. Free people? There is much to be lost, for such a culture, by the thrusting of the person towards their intuitive side – (a side from which much resistance and action can be fueled) (a side which feeds a part of

the human spirit starving today in the powerlessness inflicted by its overdependence on technology). Yes there are a lot of what you are calling «amateur writers» whose work might seem trivial, whose worlds might not transcend the personal – but there have always been such poets. Think of all the «scribblers» in every language, the minor court poets, the followers and imitators, the gentlemen poets, the young men and woman whose education consisting in writing verse. Even Milton complained of it! All the seducers. And this not only in the leisure classes. Do we not cast a blind eye on most of our history when we get so appalled at the number of young poets we seem to be spawning? Is it bad when a culture has *too many of its young people trying to make poems*? This is a problem? Now really, I ask you? At least they are crazed and idealistic and are attending to language at some level other than sheer buying and selling. And further, to my mind, all these «amateur writers» are often just «citizens trying to awaken». To awaken from the stupor of false desires. Not that they will succeed, and not that their poems – when bad – will do much more than remain private discourses (that is the definition of lousy writing, it stays, even to good readers such as the ones I described above, private; it does not, at some level, «get across»). They do no harm writing amateur poems. Amateur poems have been written by healthy societies – in far larger numbers than those in our world today – throughout history. In every language. The question is, why we would ask this question – what is it about professionalism, as we think about it, that this unstoppable amateur action so threatens? Who ever thought many great poems were going to be written by any given moment, in any given language? No one. Great poems are few and far between. Always. But poetry is a *practice*, a practice of attention, a way of keeping awake, a way of keeping your intuition and senses alive – a practice which cultures have turned to throughout what we call «civilized» times. And even before that. It is magic, and accesses powers other than human powers, in some views. It is also very hard to lie to people whose intuition has not been shut down. Everything in our culture today conspires to shut us down. Every kid who picks up a pen to write a poem or a song is trying to fight to stay awake, un-numb, ready to feel the hard emotions – including a great deal of fear. Ready to let formal articulation give him or her access to a kind of transpersonal power. Is it any good? Does it matter? Time will sort all that out. A few things that matter will float to the surface and last. A culture needs hundreds of amateur poets (so called) to be writing at any given moment in order to give rise to one lasting or essential voice. That voice matters for history. But not

for the most essential thing, which is that the *practice* – a particular use of language and motion of mind – stays alive in a people. That it keep their language – as used by advertisers, and politicians and so on – from oversimplifying their reality, their emotional range, their capacity for genuine inquiry. No one in power wants people who are awake. I cannot stress this point enough. You can draw all the conclusions from it: even your phrase «the anarchy of individual talent» is speaking to this point. Even your fear of the ego. An ego has a body, a conscience, a shit-detector, a vote. Take away an ego's vote and it has a gun, it has a rock.

To what extent does poetry today contribute to the renewal of ordinary language or the language of culture? Is it possible to acknowledge songs as having that social representativeness that has for long pertained to poetry?

We have both, that is good. We have always had both. The relative ascendancy of one over the others changes in different periods. They serve different functions. I believe I have outlined them above. One is part of a collective experience, one keeps alive the place of the solitary experience in the subjectivity of the individual. Many people have both experiences.

They usually have had both in history. Crowds, song. Individuals, lyric. Then there are the crossovers and the exceptions. We are amazingly fruitful. I am not as worried as you about the state of our poetry. There are kids in Iraq who recite poems in order to fall asleep at night. They tell me about it. They carry books of poems over there. They also have a lot of music. One interesting difference, the US Army uses music in battle, to keep the morale up, to block out emotions that might get in the way. Our kids shoot to the sounds of great pop, rap and rock music. It would be very hard to get them pumped up in that way – o get the headsets on and the triggers ready – to zap them up like a drug – on poetry. Perhaps that's worth thinking about? How quickly music makes you go into «crowd emotion», as Elias Canetti would have it. How much it makes you one kind of an «us». The «us/them» kind of 'us'. Poetry tends, at its best, to make you feel commonality in a different way. To make you feel a «I/we». There has always been a bugle boy. There has always been the epic account. There has always been the lyric cry. There has always been need for the elegy.

We might think more has changed than has indeed changed. We might wish more had.

[a cura di Antonella Francini]

Jorie Graham, premio Pulitzer nel 1996, è autrice di nove volumi di poesia, fra cui il recente *Overlord* (Ecco Press 2005). Insegna scrittura creativa alla Harvard University, titolare della cattedra Boylston Chair of Rhetoric and Oratory. Un'antologia della sua opera in lingua italiana è in preparazione presso Heimat Edizioni a cura di Antonella Francini.



Rodin, *Il Poeta e la Musa*

David Gewanter

Albatross: Notes on the Poet's Social Role

Everyone knows a hapless poet, some sweet ungainly figure like Baudelaire's albatross who cannot stand fast on the rocking ship of state. Should we rebuke him for not joining «all hands on deck» – that is, for suffering some «formal» flaw like having wings instead of hands? Attacks on artists who apparently ignore the «social real» remind one of Stalin's barrage against Shostakovich. Or maybe we should instead let the poet, like the intellectual Czech presidents Havel or Masaryk, take the wheel. Masaryk, after all, was a member of the «Realist Party».

What relevance can a poet claim today? An aesthetic choice in Modern poetry, established a century ago, may have produced a social consequence for contemporary poetry. For as David Antin understood: from the Modernism you choose, you get the post-Modernism you deserve. Contemporary American poets may be following either the Modernism of T.S. Eliot or the one of Ezra Pound. (Our pivotal moment is closer to 100 than 150 years ago. In 1856, English-speaking people could recite the Bible or Tennyson, and Nietzsche had yet to kill God.)

Eliot, as well as W.B. Yeats, Wallace Stevens, or Marianne Moore, gave us a portable modernism that entered the social world, that contended with it, and that sometimes answered it. Their modernism is comprised of remarkable poems that broke new poetic ground – remarkable *because* they broke new ground. People might, for example, memorise such poems, and recite them. The poems might be heard – for better or worse – at a wedding, a funeral, or even in a bedroom. This art has changed our head – that is to say, changed our eye, ear, mind, and mouth – into an instrument of poetry. Accordingly, we have carried poems physically into our culture's large room of conversations.

Pound (along with Charles Olson, and, in a sense, the James Joyce of *Ulysses* and *Finnegans Wake*) gave us a more pure modernism, one that has not entered this room. For their modern works have since become enveloped in commentary – a membrane of notes, references, interpretation – that helps detail their imagined world for us. This imagined world is a crucial lens on our social and historical life; however, the creative works are not recited by heart, are not carried into the boardroom or the bedroom. In this postmodernism, poetics (and perhaps the «poetical element») are not fully tested in the central proving ground of poetry: a successful poem. For a middling poem, one that can't get you a date, can still be claimed to make a great advance in poetics. It is the poetics, then, that join the conversations – an intellectual gain. Yet the poem is less

often heard, and carries little voice in social discourse – an artistic defeat, perhaps.

So: one postmodern poetry has social access; the other does not. Does that make one kind of poetry more successful? In Washington this year, many poets have gained relevance by writing in the common language of the day, and by writing against the Iraq War. Even though that fits my first depiction of postmodernism, their poems are not very good. As for a poetry that has instead turned away from contemporary language and urgencies – the second postmodern poetry – you can find it in Seamus Heaney's wonderful new book, *District and Circle*. (His work, however, can travel without the shell of commentary.) By whatever means, the best poem may eventually win our attention, despite the contemporary responses from the «social real». After all, Stalin berated Shostakovich as a recondite «formalist» for his socially-conscious «Lady Macbeth of Minsk»; in a later piece, the composer chose instead a private language, spelling his name in musical notes, and was not attacked.

Regardless of the style of postmodern poetry produced, it is that resonating instrument – our head – that will enter the room of conversations. If poetry's language cannot dominate our head, then we will instead carry shreds of songs, of hip-hop or rock, or just advertising jingles. Montale describes this process beautifully in «The Second Life of Art»; but we should note that even a shredded-up song can multiply its effect and identity beyond any «purely economic profits».

I've offered the image of a room of conversations; probably, it is more of a noisy hotel lobby, or maybe a smoky restaurant from the movie *Casablanca*, with many small tables and whispered remarks; with some drinks, some thugs, a piano, a wheel of fortune, and a bedroom upstairs. There is no «social mandate» here beyond everyone having come inside the room, and sat down on the margins. The squawk of so many albatrosses! Legend has it that the albatross, for food, will peck the blood of its parent (Stalin? Bush?). But inside this restaurant – in *Casablanca*, as in contemporary America – there are African-Americans, Russians, Frenchmen, Spaniards, Germans, Bulgarians, Moroccans, and one chain-smoking *maudit* from New York. To some extent, each of them represents a language group; yet there is no central language to join, thank goodness, and little hierarchy. Let each poet wait in line for drinks, and wait for the microphone.

[a cura di Antonella Francini]

David Gewanter è autore di due volumi di poesia pubblicati dalla University of Chicago Press e curatore, insieme a Frank Bidart, di *The Collected Poems of Robert Lowell*. Insegna inglese presso la Georgetown University.

Yusef Komunyakaa

Is the poet today charged with a social task or mandate as representative of shared values and ideas?

1. Historically, the question of the artist's role in his or her community has been an on-going debate. How important is content? Does a system of aesthetics override all other concerns, and can such surface matters shape the true character of a work? Should the artist speak solely to his or her own vision? Is the making of art really an egoistical, bourgeois endeavor? Perhaps art wouldn't exist if the questions didn't exist. One only has to look at Denise Levertov's translation of «The Artist» (from the Spanish translation of *Toltec Codice de la Real Academia, fol. 315, v.*) to understand how long the critique of the artist has been with us. Of course, a Toltec artist possessed a rather circumscribed position within his community, which usually was associated with utilitarian, sacred rituals. But there's a poignant clarity in «The Artist», in this short poem-essay:

The artist: disciple, abundant, multiple, restless.
The true artist: capable, practicing, skillful;
maintains dialogue with his heart, meets things with his mind.

The true artist: draws out all from his heart,
works with delight, makes things with calm, with sagacity,
works like a true Toltec, composes his objects, works dexte-
[rously, invents;
arrange materials, adorns them, makes them adjust.

The carrion artist: works at random, sneers at the people,
makes things opaque, brushes across the surface of the face of
[things,
works without care, defrauds people, is a thief.

Is the poetic language's lack of communicability a consequence of the poetry's loss of its social representativeness and relevance?

2. Let's face this basic fact: each established writer was also an amateur at one time. It is difficult to guess what works are going to endure, because talent and time are the final arbitrators. Ideally, a cultivated hierarchy isn't necessarily desirable because the making of art involves a continuous process, an inquiry through observations and questions, and discovery happens in great moments of contemplation and tension. Yes, not the answer, but the question is what often drives the

engine into the bloody heart of passion. The making of art changes its creator. When the artist is entangled in the process, he or she cannot have the reader or the receiver staring over his or her shoulder. However, since the poet is condemned and exulted to use language, the very tool that separates human beings from the so-called lower species, that which underlines our commonality, perhaps we are obligated to share meaning. Art is an action. And, of course, we are expected to be responsible for our actions. Early poetry seems to have developed as a way of glancing into mystery, of gaining a semblance of control over the unknown and the unknowable, often addressing spiritual concerns and philosophy; but I refuse to believe, however, that good poetry cannot continue to assist us in confronting that immense existential void, especially for the poet who trusts common language and imagery that surprise. Also, I think that the contemporary poet will find a home in the popular theatre that embraces the importance of poetic language on the stage. Collaboration between writers and musicians, actors and dancers, singers and storytellers, all this is important in an era of programmed disconnect and technological hypnosis.

To what extent does poetry today contribute to the renewal of ordinary (?) language or the language of culture? Is it possible to acknowledge songs as having that social representativeness that has for long pertained to poetry?

3. The popular song lyric cannot replace poetry. The lyric relies so heavily on musical accompaniment and timbre of the human voice for completion. But I do think that an echo of the other can be fruitful. The poet has to remain cognizant that language is our primary music, and that each poem is a composite of images that keeps us connected to the real world. Bridges are crossed in language. Why shouldn't poetry and songs exist in the same frame of reference? There are certain singers – Dylan, Nina Simone, Son House – who place the word poetry into my mouth whenever I hear them. After all, we do exist in our time, our own skin-habit, and as artists our work should reflect our memories, observations, dreams, illusions and desires.

[a cura di Antonella Francini]

Yusef Komunyakaa, premio Pulitzer nel 1994, è autore di quattordici raccolte poetiche, saggi sulla poesia, libretti e testi teatrali in versi. Insegna scrittura creativa alla New York University dove occupa la posizione di Senior Distinguished Poet. In italiano sono usciti i volumi *Il ritmo delle emozioni* (Liberodiscrivere, 2004) e *Totem* (Le Lettere, 2006).

Antonis Fostieris

1. La parola greca antica ποιήσις deriva dal verbo ποιέω che significa «costruire», mentre la parola (di derivazione simile) δημιουργία (= creazione, *ndt*) sembra sollevare per sua stessa natura il famoso interrogativo sul «mandato sociale» di cui parliamo, poiché si riferisce all'*opera* (ἔργον) per il *popolo* (δῆμος). Il poeta-creatore sarebbe dunque un *costruttore* che crea un'*opera* per il *popolo*, cioè per la società da cui è attorniato? Se dovessimo ricorrere all'etimologia e al senso proprio delle stesse parole, la risposta sarebbe affermativa. Ma la relazione tra poeta e società (e, quindi, con il pubblico a cui è indirizzata la sua opera nel tempo e nello spazio) è fantasiosa per eccellenza, quasi metafisica, dato che l'unico contatto immediato del poeta è con lo stesso testo; ubbidisce alle sue direttive e ne applica i canoni. Il lettore con cui instaura un dialogo non è, in realtà, l'estraneo ricettivo di un messaggio o di un insegnamento, ma l'ideale *alter ego* dello stesso poeta che scrive ed è chiamato, oltre lo specchio del foglio scritto, a sostituirlo e interpretarne il ruolo. Che cosa significa tutto questo? Significa che, parallelamente al presunto mandato sociale, ovvero a una delega confusa della società all'individuo solitario che lotta per la sua arte, possiamo distinguere un corrispondente – ma con direzione e sviluppo diversi – mandato del poeta al suo pubblico: quest'ultimo deve acuire la sua ricettività emotiva, approfondire gli aspetti della riflessione, esercitare l'udito alla voce della poesia e sintonizzarsi con la lunghezza d'onda della sua sensibilità. Del resto, i tempi si sono evoluti, le richieste si sono diversificate, i ruoli sono cambiati. Non credo che nessuno ormai si aspetti di ricevere direttive politiche da parte dei poeti e, per contro, che nessuno aspetti di sentire il brivido della creazione poetica nei discorsi uniformati dei politici. Se, e quando, la società biasima il poeta per la distanza che mantiene dai conflitti sociali, ideologici (vale a dire politici e di partito) e dalle richieste dell'attualità di quel particolare momento, nella realtà dei fatti essa cerca di difendersi aggredendo: per nascondere la sua ignoranza, il profondo e ampio disinteresse per la poesia, per l'Arte e la cultura.

2. Per poter parlare una lingua ed esprimersi con essa occorre, prima di tutto, capirla come ascoltatore. Per la maggior parte dei sordomuti l'incapacità ad

articolare le parole è causata non dal danneggiamento degli organi fonetici bensì dalla perdita dell'udito: l'udito non esercita le sue funzioni e, di conseguenza, la lingua non può riprodurre la parola. Qualcosa di simile avviene con il codice della poesia (in modo particolare della poesia moderna), con quello che definirei «linguaggio poetico». L'assuefazione sempre maggiore del pubblico, che accetta passivamente qualsiasi cosa (lo dimostra il trionfo della televisione), l'affievolirsi della sua sensibilità e la mancanza di una cultura sostanziale hanno pericolosamente indebolito il suo udito e reso difficile, entro certi limiti, il contatto con il discorso poetico. Tuttavia, se esiste effettivamente (di questo non sono affatto sicuro) un problema di sintonia tra l'emittente e il destinatario del discorso poetico, credo che la responsabilità assoluta gravi sul destinatario. Non credo che il linguaggio poetico si sia sviluppato con difficoltà maggiori rispetto agli enormi balzi in avanti fatti dal linguaggio tecnologico che, però, il mondo intero segue e apprende con facilità in infinite applicazioni quotidiane.

3. La poesia è una lingua dentro la lingua, o, se preferite, un metalinguaggio, cioè una lingua fuori dalla lingua corrente di uso quotidiano. Tuttavia, in nessun caso s'identifica con la lingua comune e perciò, nel suo percorso storico, non si è mai identificata con il linguaggio comune e non l'ha mai «rinnovato» clamorosamente: quello che propone la poesia non riguarda il materiale linguistico di per se stesso ma l'uso che se ne fa, con modalità che suscitano emozioni. Sulla base di questo concetto la poesia continua a dialogare con il pubblico (sempre numericamente ridotto, sia in passato che oggi), in una maniera essenziale e quasi nascosta o marginale, senza ambire a una «rappresentatività sociale» o al consumo di massa. La canzone sì, oggi costituisce realmente una merce di consumo accettata largamente (direi con maggiore precisione: usata largamente), ma senza che ciò significhi, per la poesia, di poter essere sostituita nella sua funzione più profonda, anche quando (spesso, molto spesso) viene interpretata.

[trad. it. di Gabriella Macrì]

Antonis Fostieris (Atene, 1953) ha pubblicato le raccolte *Il grande viaggio* (1971), *Spazi interni* (1973), *Poesia nella poesia* (1977), *Amore oscuro* (1977), *Il diavolo ha cantato a tempo* (1981), *Il futuro e l'imperativo della morte* (1987), *Il pensiero appartiene al dolore* (1996), *Prezioso oblio* (2003). Dal 1981 è condirettore della rivista letteraria *I Lexi* (La parola). In italiano è stata pubblicata l'antologia *Nostalgia del presente* (Crocetti 2000). Vive ad Atene.

Haris Vlavianos

La «difficoltà» della poesia

T.S. Eliot nel suo famoso saggio *Poeti metafisici*, del 1921, sosteneva che «i poeti moderni devono essere difficili da comprendere [...] poiché la nostra cultura è varia e complessa. Una complessità che, esercitando la sua influenza sulla sensibilità affinata del poeta, deve produrre reazioni varie e complesse». La poesia che non è in grado di essere difficile, sostiene Eliot, o è frutto di una sensibilità scarsamente «affinata», o fallisce nel suo compito di esprimere nel modo più appropriato la vita contemporanea.

Otto decenni dopo la riflessione di Eliot, la difficoltà rimane il problema centrale della poesia, almeno per quanto riguarda la sua ricezione da parte dei lettori. Tuttavia oggi la poesia si presenta, in molti casi, meno «oscura», meno allusiva e sviluppa sistemi di organizzazione testuale più vicini alla lingua quotidiana che non all'epoca del modernismo nei suoi momenti migliori.

L'amara riflessione di Walter Benjamin: «Solo in rare occasioni la forma lirica risponde all'esperienza dei lettori», sembra aver più che mai valore. Al giorno d'oggi la poesia è di difficile comprensione anche al lettore più competente, poiché il modo di pensare e comunicare nella società contemporanea sono diametralmente opposti a quelli richiesti per la lettura di una poesia.

Ma quali sono precisamente questi modi di pensare? A chi sostiene: «Non leggo poesia moderna, perché manca di coerenza logica», ne sappiamo abbastanza per potergli rispondere, seppure non a voce alta: «Non è vero. E anche se fosse, non è questo il motivo per cui non leggo poesia». L'eredità dei poeti della mia generazione è la condizione di un generale disinteresse; ma – paradossalmente! – se da un lato nessuno prova interesse per i poeti, allo stesso tempo tutti si lamentano che i poeti sono invisibili: perché

l'angolo dove non si guarda mai è sempre quello buio. Chi non è abituato a leggere poesia adduce a giustificazione la difficoltà di poesie che non ha mai letto. Se qualcuno dice in tono riprensivo di non riuscire a capire la poesia di Elitis o di Heaney, il tono della voce rivela che ha trascorso le ore più piacevoli accanto al camino in compagnia dell'*Elettra* di Sofocle o della *Divina Commedia* o di *Macbeth*, ed è triste scoprire che le sue preferenze nella lettura sono limitate alle pagine delle riviste di gossip, alle piccanti rivelazioni delle *starlette* e all'ultimo bestseller dell'emergente (ma anche dopo una ricerca affannosa) «fenomeno» letterario. Tuttavia, sebbene tutti parlino della difficile comprensione della poesia moderna, pochissimi sono interessati a esaminare un po' più a fondo il problema. Le argomentazioni di Eliot sembrano alludere a come la difficoltà non sia una qualità innata dei testi, semmai è un tipo particolare di relazione tra il lettore e l'autore. Nessun testo è «facile» o «difficile» al di là di regole e dati della comunità che decide cosa rende un sapere necessario e sufficiente, e quale è il modo esteticamente più adatto di affrontare il testo. In altre parole, la difficoltà non è una particolarità del testo poetico: si correla direttamente al modo in cui il sistema educativo ci insegna a leggerlo.

Eliot, in tempi remoti, faceva circolare le sue poesie scritte a mano, come anche John Donne, per avere così l'opportunità di controllare e modificare le condizioni di lettura della sua opera. Oggi, però, in una società spiritualmente disgregata e volubile, dove mancano un sistema ampiamente riconosciuto di valori e criteri chiaramente stabiliti per dire cosa sia un'opera d'arte, un individuo dotato di sensibilità è sempre più trascinato verso uno spazio interiore. Il poeta è condannato ad essere di ardua comprensione perché parla soprattutto a se stesso e ai suoi simili – in questa piccola «comunità» dove è ancora possibile comunicare, e nelle cui insenature alcune cose, per fortuna, sono evidenti.

Se dunque la poesia moderna è ardua da comprendere, ciò è dovuto alla scomparsa del lettore, e non è la sua causa. Non ha senso piangere per la sua perdita. L'unico dovere, in questa atmosfera di discorso decadente, disgregato, è di mantenere viva la lingua. Per noi e per i nostri simili.

[trad. it. di Gabriella Macrì]



Franco Murer, *Il Poeta e le Muse*

Haris Vlavianos (Roma 1957) vive ad Atene. Tra le raccolte più importanti: *Acerrima confutazione* (1989), *La nostalgia dei cieli* (1991), *Adieu* (1996), *L'angelo della storia* (1999), *Dopo la fine della bellezza* (2003). È direttore della rivista *Piisi* (Poesia).

Jarosław Mikołajewski

Non è possibile individuare alcun mandato sociale a parte quello che il poeta conferisce a se stesso rischiando di cadere nel ridicolo o – questa eventualità, frequente nel passato, rimane pur sempre possibile – dare una svolta alla storia, anche se non si tratta della storia attuale europea. Sono convinto che nella storia della Polonia per esempio le poesie di Zbigniew Herbert hanno costruito il fondamento razionale e sentimentale (sentimento di solitudine dignitosa) degli autori diretti della trasformazione degli anni '80. Sono convinto che una tale operazione non è possibile nelle società europee di oggi. È invece sempre possibile il mandato costituito dalle attese che venivano indirizzate tradizionalmente al poeta come figura fuori della storia collettiva. Ciò è legato alla funzione «organizzativa» della poesia – alla sua capacità (di una parte della poesia) di organizzare il non detto. Esempio banale: Julia Hartwig, grande poetessa oggi 85enne ha scritto in una delle poesie che «ogni vecchio entra in farmacia e chiede scusa». Ero con lei quando le si è avvicinata una ragazza e ha ringraziato per averla liberata dall'irritazione provocata dalle continue scuse del suo vecchio padre.

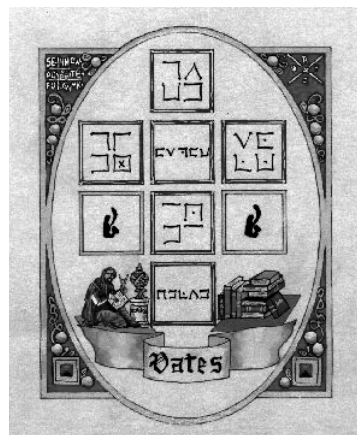
Ecco – la somma di tali «organizzazioni» individuali può costituire un fatto sociale.

La perdita di comunicabilità di una parte della poesia è di solito conseguenza della paura di cadere nel ridicolo. Alcuni poeti hanno paura dei messaggi, delle metafore e della trasparenza perché credono che il lettore abbia poca pazienza per distinguere fra una poe-

sia semplice ma valida (Saba, Twardowski...) e una poesia banale e stereotipa. Invece i lettori sanno benissimo che cos'è la poesia vera e comprensibile proprio perché nel contatto con questo tipo di poesia sentono il beneficio dell'organizzazione dell'inespresso magma che si portano dentro.

La poesia non influisce oggi sul rinnovamento del linguaggio comune. La ricerca poetica dei narratori influisce sul rinnovamento della loro prosa. La ricerca poetica dei poeti influisce sul rinnovamento del linguaggio dei poeti. Sul piano sociale la ricerca poetica influisce sul rinnovamento dei contenuti della vita individuale. Ed è tutto.

La canzone eseguita pubblicamente ha sostituito la danza pubblica. La canzone ascoltata in casa ha sostituito la poesia. Esistono però delle differenze sociali fra una canzone e una poesia. La più importante è l'elemento della solitudine, più vicino al vero, rispetto al senso della fraternità che dà l'ascolto di una canzone. Chi ascolta una canzone sente di poter comunicare con gli altri su quanto detto nella canzone. Chi legge una poesia, come chi ascolta una canzone, si sente ugualmente liberato dalla mostruosità dei propri sentimenti e pensieri. Però il senso dell'isolamento rimane quello di prima, a parte un certo legame con il poeta, ma di poeti viventi ce ne sono veramente pochi. Della maggior parte dei poeti non è rimasta neanche una traccia organica o materiale, indispensabile per sentirla una reale comunità.



Vates

Jarosław Mikołajewski (Varsavia, 1960) è uno dei più affermati poeti polacchi. Finora ha pubblicato sei raccolte di poesie. Eccellente conoscitore della letteratura italiana, ha tradotto in polacco Dante, Petrarca, Leopardi, Pavese, Malaparte, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Penna, Pasolini, Luzi, Merini, Camilleri. Attualmente è Direttore dell'Istituto di Cultura di Roma.

Meena Alexander's responses

Is the poet today charged with a social task or mandate as representative of shared values and ideas?

I respond to this question as a South Asian woman poet living and working in New York City. While certainly there is that ultra refined coterie that haunts the world of poetry, everywhere, around me there are young people using the language of a new poetry, slam and hip hop and rap. There is a terrible urgency in their words, a belief surely that poetry is directly accountable to the world around. Now while I do think its important to step back, to let the silence speak, to let the waves of sensuous language pour through – the domain it seems to me of poetry, the attempt to touch an invisible horizon, certainly does not preclude the need to answer to the world, an often violent world in which we live and move and have our being. After all, it is the task of the poet to bear witness. To what you might ask. And that is a hard question. I would suggest that there is an inner reality within each of us that is bound, however elliptically to the real solid world. And it is about this that the poet must tell the truth. After 9/11 in New York city there was a great outpouring of poems, and people who rarely read poems out loud, did so on the radio and on television even, as a mode of consolation, as a way of crystallizing their grief and fear. At the same time there was a website that started up in the United States called Poets Against the War, in response to the bombardment of Iraq. Soon enough, sadly soon enough, for the general public, there was a turning away from poetry to the more usual narratives that hold sway, those of fiction and non fiction prose. It seems to me that without poetry we cannot survive history. We would die of too much reality.



Modena City Ramblers, *Morte di un poeta*

Meena Alexander (Allahbad, 1951) è considerata una delle più stimate scrittrici indiane della diaspora. Ha pubblicato otto volumi di poesia, due romanzi e un'autobiografia, *Fault Lines*. Attualmente risiede negli Stati Uniti e insegna letteratura inglese all'Hunter College di New York.

Is the poetic language's lack of communicability a consequence of the poetry's loss of its social representativeness and relevance?

Certainly it seems to me that the loss of relevance can lead to an internal splintering, something bordering on pure abstraction, but I would defend as the right of the poet, this ability to move fluently between the separate spheres of consciousness. Of course pure solipsism is hard to bear. Still, without the inner music that charges it, poetry would become mere rhetoric.

To what extent does poetry today contribute to the renewal of ordinary (?) language or the language of culture? Is it possible to acknowledge songs as having that social representativeness that has for long pertained to poetry?

Yes, indeed there is a truth here, that songs have taken over the space that traditionally was the preserve of poetry. Indeed in my own native culture, in the poetry of Malayalam, there are deep sung rhythms that serve to draw the listening public into this enchanted sphere of words linked to music. And in Kerala there are huge crowds that gather to hear poets read and sing their own work. Often, in my secret mind I do draw on those rhythms of Malayalam that I translate into – if I may use that verb – or that I fit to the encircling sounds of the English in which I write. Often a poem starts in my head as rhythm or a pulse of sound and with it come images, or even lines. And after all it is that music it seems to me that allows us to enter into the difficult spheres of knowledge that poetry offers us. And this knowledge lies at the very heart of what we think of as culture.

[a cura di Andrea Sirotti]

Intervista a Gōzō Yoshimasu

È possibile individuare un mandato sociale del poeta di oggi?

Avrei risposto a questa domanda in modo diverso 10 anni fa, o anche meno, 6 anni fa [ndr. stiamo parlando il giorno dopo il quinto anniversario dell'attentato alle Torri Gemelle]. Ne sono molto cosciente ora. Si crede spesso che il ruolo sociale del poeta sia stato annullato, ma per me personalmente, piuttosto, si sta intravedendo di nuovo una strada verso il *mandato sociale* del poeta con la quale poter presentare al mondo – potrei dire, «esprimere minutamente» – una visione (anche se questa espressione è ormai fuori moda...). Allo stesso modo del *mandato sociale*, la visione e la via per raggiungerla stanno emergendo gradualmente. Inizierei così la mia risposta.

Diversamente dall'Italia, paesi come la Corea, Okinawa e il Giappone, insomma una parte dell'Asia orientale, si sottopone a un velo, e cioè alla protezione nucleare da parte degli Stati Uniti. Non consideriamo questo fatto dal punto di vista politico o sociale (anche se sarà inevitabile farlo), dobbiamo prima ricordare che siamo in una situazione critica nella quale rimaniamo con il cielo invisibile, deprivato. Ciascuno di noi, quindi, ha dovuto fondare una propria visione non sul cielo, bensì in altre profondità. Nel mio caso, i miei 69 anni sono tremendamente sofferti. Personalmente, nella mia adolescenza, mi trovai vicino alla base americana di Yokota, la più grande dell'Estremo Oriente. C'era anche la Strada della Vergogna. Fui sbigottito dal contatto diretto con gli americani, e sono cresciuto con gli occhi fissi al muro di cinta. Certo, dopo sono stato in America, ho ricevuto grande influenza da parte della cultura americana. Ben 50 anni sono passati da allora. La causa diretta del cambiamento può essere stata l'11 settembre 2001, esattamente cinque anni fa. Da quel preciso momento, sta crescendo uno stato in cui non solo il cielo è coperto o perduto, ma anche il fondamento su cui stiamo in piedi ha iniziato a creparsi. Mi guardo ancora una volta sotto i piedi. Come Dante scendo negli Inferi, e questo significa immaginare le mie origini e le mie radici attraverso il filtro del folklore. Via via, conoscendo la Corea e Okinawa, ho scoperto un mondo sotterraneo, una civiltà dell'acqua, che può fare eco alla Venezia sull'Adriatico. È un mondo lasciato in oblio, quasi irrecuperabile. Quel mondo cerco di palparlo come fossi cieco, imitando tangibilmente la percezione dei

pesci. Finalmente sono pronto a restituire la visione del mondo sotterraneo. Perciò il bambino che è cresciuto con il *topos* particolare della base, scopre ora sotto la pista degli aerei carichi delle bombe nucleari qualcosa come la Torre di Babele, o il Maelstrom di Poe, il santuario *utaki* di Okinawa, il Castello di Kafka. È arrivato il momento di mettere per scritto quel mondo di fantasia. Ben venga la fantasia! Non poteva dire niente di fronte all'*engagement* sartriano, ma attraverso un processo lungo questo bambino ha trovato sotto i pallidi fili spinati l'ingresso verso un mondo tremendamente fantastico. Scrivendo versi o recando il corpo nudo in diversi poeti per farsi «tatuare», così mi vesto odori particolari di ogni terra. E torno di nuovo alla mia base per poi immaginare quel sotterraneo. In questi anni il tempo è maturato: posso dire di portare il mio corpo tatuato e vago per inserirlo nei simili mondi sotterranei in America o in Europa. Alla fine, anche se non è l'*impegno*, ho trovato per così dire un modo per aprire la bocca alla società.

La perdita di comunicabilità del linguaggio poetico è conseguenza della perdita di rappresentatività e di rilevanza sociale del poeta?

Ho una chiara risposta alle domande di questo tipo. Quelli che sono nati e cresciuti in Giappone hanno un grande peccato nei confronti dei paesi dell'Asia orientale; hanno anche subito una sconfitta totale con le bombe atomiche americane. Nella mia sensazione quel popolo non ha più il nucleo, la parte centrale si è estinta, sciolta. Per loro la poesia è già morta. La morte della poesia – da qualsiasi angolo non possiamo mai vedere che esista la poesia o il poeta. Forse questo non accade solo in Giappone. Ma nel caso del Giappone gli ultimi poeti sono quelli della generazio-



Vates Noctis

ne dell'anteguerra. Tornando a noi, bisogna chiedersi se nasca un nuovo tipo di poesia, magari cercata nel nulla, capovolgendo la gravità del buco sciolto – come il Buco Nero – quasi come far scivolare una goccia d'acqua sul palmo. Ad un bambino cresciuto vicino alla base americana e alla Strada della Vergogna, sono costati 60 anni prima di poter aprir bocca. Finalmente percepisco il gorgoglio d'acqua sulla fessura secca della poesia. Non intendo considerare un contesto particolare, quello del paese che si trova alle estremità dell'Asia. Ma trovo doveroso denunciare quella ferita ambivalente, quel coltello – simile al caso di Baudelaire. Devo aprir bocca anche nei paesi americani ed europei.

Quanto influisce oggi la poesia sul rinnovamento del linguaggio comune o del linguaggio della cultura?

E' possibile riconoscere alla canzone la rappresentatività sociale che è stato a lungo esercitata dalla poesia?

In apparenza, secondo il visibile, ci vorrà il tempo, prima che si diffondano le gesta della poesia, le voci strane e originali del poeta, quelle voci di coloro che hanno varcato i confini. Non dipende dal genere, né dalla concretezza dello stampato. I poeti sono individui carichi di gesta, di azioni, di parole. Finché loro esistono nella società, ci saranno spazi per il loro pudore, per la loro sofferenza, per le loro ferite – ma meglio chiamarle gesta diverse dai consueti segni artistici. Loro possono ignorare i confini, si avvicinano alla bocca del mondo; subendo la traduzione creano uno strato per ottenere una gravità. Ci vorrà tempo, per non parlare di Dante.

[a cura di Hideyuki Doi e Marco Mazzi]

Gōzō Yoshimasu (Tokio 1939) ha pubblicato varie raccolte di poesia. Nel 2005 è uscita la sua prima pubblicazione italiana *The Other Voice. L'altra voce* (Scheiwiller) a cura di Marco Mazzi. Del 2005 è anche *Asia non magica* (*Sulle sponde dell'Asia*, Fujiwara Shoten) che raccoglie dialoghi e carteggio tra Yoshimasu e il poeta coreano Ko Un.



De Chirico, *Nostalgia del poeta*

POSTFAZIONE

Guido Mazzoni

Semicerchio mi ha chiesto di concludere questa discussione con una breve replica. Innanzitutto sono sorpreso e lusingato che alcuni paragrafi di *Sulla poesia moderna* abbiano potuto suscitare un dibattito così ampio fra alcuni dei maggiori poeti contemporanei. I loro interventi sono molto più ricchi dello spunto iniziale e meriterebbero una riflessione approfondita che non ha senso aprire in queste poche righe. Mi limiterò a chiarire il mio pensiero su tre argomenti: il problema del pubblico, il rapporto con la canzone, il destino della poesia contemporanea.

In *Sulla poesia moderna* ho cercato di raccontare la metamorfosi che, fra la seconda metà del Settecento e la prima metà del Novecento, trasforma un'arte governata da solide norme pubbliche nel più individualistico dei generi letterari. Ho provato a mostrare come, al termine di un processo che distrugge convenzioni millenarie, i poeti conquistino una libertà senza precedenti: possono esibire senza pudore la propria biografia, scrivere in modo oscuro, rinnovare il vocabolario, sovvertire le regole del metro, della grammatica, della sintassi; possono, in altre parole, allentare il legame con la tradizione e col senso comune, indebolendo così i vincoli collettivi che ci permettono di comunicare. Grazie a questo processo, la poesia degli ultimi secoli rinnova la nostra immagine del mondo ed esprime l'«*inexpliqué besoin d'individualité*» (Mallarmé) consustanziale alla nostra epoca, ma al tempo stesso moltiplica la quantità di presupposti che servono per capire le opere e diventa una tipica arte di ceto, di corporazione. Se per oltre un secolo il gruppo sociale che apprezzava la poesia moderna, che si riconosceva nei suoi temi e nei suoi stili, ha avuto un'egemonia sulla cultura e sui canoni tramandati, da alcuni decenni non è più così. In questa metamorfosi leggo il sintomo di un cambiamento più vasto.

Alcuni dei brani citati possono far pensare che io sostenga la superiorità estetica della musica *rock* e *pop* sulla poesia contemporanea, mentre in realtà ho solo cercato di descrivere una trasformazione storica. Si potrebbe ribattere che l'assenza di giudizio implica pur sempre una forma di giudizio. Sono consapevole che in quel paragrafo c'è qualcosa di provocatorio. L'ho scritto contro la tradizione adorniana nella quale mi sono formato e contro la miopia corporativa di molti poeti. Non mi interessava in alcun modo rivalutare la canzone; mi interessava invece riflettere sullo scontro, che attraversa l'Occidente, fra la cultura umanistica tradizionale e la cultura della comunicazione di massa. Perché non c'è dubbio che la società dello spettacolo abbia creato, soprattutto negli ultimi quarant'anni, un sistema di racconti, mitologie, discorsi, teo-

rie, immagini del mondo che si comporta, nella pratica, come una nuova cultura umanistica, diversa da quella che abbiamo ereditato dal passato e che i canoni scolastici difendono, almeno in Europa. Questo conflitto e questa ibridazione hanno luogo ogni giorno: chi ha meno di quarant'anni e si è formato in un regime di bilinguismo culturale lo sa benissimo. I rapporti fra poesia moderna e canzone sono la parte di un intero più ampio di cui volevo discutere togliendomi gli occhiali francofortesi, abbandonando il repertorio di luoghi comuni sull'abbacinamento delle masse generato dai *media* e rinunciando all'idea che l'umanità abbia un'integrità da restaurare, un'essenza da realizzare. Volevo uscire dal mio canone e pensare la storia della cultura come un mutamento senza *telos*, una trasformazione continua di idee, di gusti, di stili, di generi, di mode.

Io non credo che la poesia sia destinata a sparire; credo però che stia vivendo un lungo, lunghissimo crepuscolo della propria rilevanza pubblica, e che non si possa liquidare questo evento come un fenomeno di superficie, ogni nostro valore, pensiero, opera essendo soltanto, in ultima analisi, una costruzione sociale. Occorre aggiungere che la poesia moderna dispone di molte risorse per lenire gli effetti di un simile declino. Può gestire un enorme capitale simbolico accumulato nei secoli e custodito dalle istituzioni. È diventata l'arte dell'intellettualità di massa, quella che permette a decine di migliaia di letterati più o meno proletarizzati (studenti e dottorandi di materie umanistiche, professori di liceo, professori universitari) di continuare a coltivare il sogno estetico che li ha indotti a fuggire dalla vita attiva e a rischiare la precarietà. Infine è l'arte che, incoraggiando l'autobiografismo e non richiedendo il possesso di uno strumento o di una tecnica, incarna l'ansia moderna di autoespressione. Per tutti questi motivi, la poesia non sparirà. Occuperà piuttosto un ruolo simile a quello che il teatro ha occupato nel secolo del cinema: avrà i suoi Beckett e i suoi Heiner Müller, i suoi scrittori capaci di trascendere i limiti di un genere sempre più chiuso in se stesso e di parlare ai lettori colti ma non specialisti. Continuerà a produrre opere che, agli occhi delle persone educate ad apprezzare un certo gioco linguistico, avranno un contenuto di verità profondissimo. Io sono una di queste persone. Ma accanto a me, altri gruppi sociali, probabilmente egemoni rispetto al mio, avranno altri gusti, venereranno altre opere e ignoreranno l'esistenza dei testi che io ammiro – fino a quando una rotazione del tempo storico, ibridando o trasformando le cose di cui parliamo, renderà incomprensibili questi nostri discorsi.

SABATO DI PACE

Inni liturgici e carmi festali della tradizione sinagogale

a cura di Massimo Scorsone

לזכר עולם
הוריי המנוכדים

לאורינצו והילינה

ישלם זה הנולטים פעלם
ותהי משכרתם שלמה מעם אל שדי

«Essere diversi, essere altrove, è una splendida definizione delle ragioni della metafora, delle ragioni profonde di tutta la poesia in quanto affermazione della vita. Diciamo pure – sulle orme di Vico – che ogni religione costituisce una invocazione apotropaica contro i pericoli della natura, e dunque che ogni poesia è un'invocazione apotropaica per proteggersi, per difendersi contro la morte. Da questo punto di vista, la religione è poesia diffusa».

Evadendo da ogni apparente genericità, e maggiormente circostanziando l'assunto sotteso alla citazione (da Harold Bloom, *La Kabbalà e la critica*¹), potremmo ben asserire di ravvisare nelle testimonianze di lirica deprecatoria² che qui si presentano, trascelte dal dovizioso repertorio messo a disposizione dai *maḥzorim* liturgici, altrettante *occasioni di alterità*. Alibi poetico-teologici, insomma, in grado di favorire radicali quanto proficui decentramenti, mutamenti di prospettiva, subitane illuminazioni, rivelatrici à l'envers di coaguli, nodi e condensazioni attentive – *kawwanòt*, come forse i discepoli di Yiṣḥàq il Leone avrebbero consentito a definirle – dell'imponderabile mezzo nel quale *movemur et sumus*.

Spogliata della propria ragion d'essere fin dalla distruzione del Secondo Tempio con la cessazione di ogni cerimonia sacrificale, eradicata nel fuoco e nel sangue dai luoghi già eletti a dimora dell'immanenza divina – che, legata con vincolo indissolubile al destino del suo popolo, verrà perciò creduta esule assieme ad esso e nuovamente nomade tra le nazioni –, la vocazione sacerdotale ebraica seppe resistere alle lusinghe turpi dello sgomento (estremo abominio di desolazione) esortando ancora i suoi figli alla pratica delle residue devozioni officiate all'ombra dell'unico tabernacolo inviolabile e invisibile, periodicamente riedificato *nel tempo sacro* – anziché *nello spazio* – secondo dettami perenni: il settimo giorno, delizia (*ōneg*) di quanti ne osservano il precetto, gioia dei giorni (*hemdāt yāmim*), «unica figlia della divinità»³.

Devozioni ormai consentanee a un clima storico, e a una psicologia, spiccatamente differenti dal comples-

so di tratti che avevano caratterizzato l'oblative, ruvidamente realistica *pietas* biblica, e gravitanti – attraverso il fantastico ripullulare di archetipi femminini (Figlia di Re e Sposa e Madre, Sabbat Sovrana e Santa Congregazione), spesso noti soltanto in parte alla letteratura talmudica e midrašica – intorno a un mito affatto nuovo, a una ricerca di senso implicante l'elaborata strumentalizzazione di materiali culturali preesistenti in funzione commemorativa e consolatoria; salvifica, in fin dei conti. Questa la fiamma – non pallida radianza lunare, ma fervore segreto – che accese i *frigida sabbata* della lunga stagione medioevale, calcinando al calore bianco del suo lume trasfigurante ogni ombra di saturnina melanconia, e riflettendosi moltiplicata nei plurimi specchi dell'immaginario giudaico 'moderno' in una costellazione di ipostasi spontaneamente sorte dall'abisso notturno di un insopprimibile desiderio – fascinazione e brama appassionata – di *presenza*⁴.

«Di questo lungo, insaziato appuntamento amoroso, mai del tutto compiuto, mai abbastanza ripreso», per servirci delle parole di Cristina Campo, «si nutre la poesia». E perciò, a maggior ragione, la religione stessa. Di qui, con ogni evidenza, l'intonazione lievemente esaltata delle suppliche, il tenero quanto ripetitivo sgranarsi nelle *ḥ fillòt* di trepidi emblemi di dedizione erotica, il formulario esplicito e obbligato di omaggio-fedeltà-nostalgia-encomio che – ma è cosa risaputa – rivela così peculiari punti di contatto con i codici consueti alla poetica trobadorica, a malapena librata (de Rougemont *docet...*) sul discrimine sottile tra il sacro e il profano.

Per tali sufficienti e necessari motivi, prescindendo dai modelli trenodici ed elegiaci – le *s^cliḥòt*, le *qinòt* delle Scritture – attraverso i quali continuò comunque a trapelare, in falle di libero e sfogato sentimento, il confortante richiamo all'evidenza 'storica' della promessa escatologica di riscatto, gli svolgimenti dell'in-nologia ebraica medioevale paiono talora muovere più dalle stuporose ecolalie della tradizione mistica tar-doantica – così prossime all'infanzia della preghiera,

nella loro solenne monotonia di *cantus firmus*, da parere incantesimi⁵ – che non dal Salterio, spesso drammaticamente atteggiato, sempre argomentativo e sermocinante. Pur ereditando tuttavia direttamente dal «grande codice», nei casi migliori, il correttivo vivace e costante di una certa qual genuina naturalezza, nobilmente semplice ed espressiva sia rispetto alla produzione in lingua ebraica immediatamente antecedente (’El’azar ha-Qalir, Sa’adyà ha-Gā’ò), gravata da una irredimibile opacità, sia a fronte dei cerebralistici eccessi di cui danno prova, nei medesimi luoghi d’origine della *poetria nova* ispano-giudaica, i coevi rimatori di lingua araba.

Suntuosi arredi templari, *aurei vasi* forniti per incrementare il patrimonio delle «grandi cattedrali» sabbatiche (A. J. Heschel), i componimenti sacri accolti nel rituale sinagogale, adespoti o meno, sono altresì il monumento venerando di una cultura poetico-musicale nata al crocevia di esperienze molteplici. Trapiantata dal Vicino Oriente – dalla Mesopotamia, e quindi dall’Egitto ad opera di Dunāš ben Labrāt⁶, discepolo del fayyumita Sa’adyà – in Andalusia e ivi fiorita tra i secc. X-XIII per poi diffondersi ancora largamente nelle terre della diaspora, la melica novella delle *z’miròt* liturgiche costituisce, come è stato detto, alcunché di assolutamente originale, nonostante l’utilizzo (non esclusivo, ma prevalente) della lingua angelica, purgata dei numerosi aramaismi accumulati in età talmudica e via via cristallizzatasi in forme sempre più aulicamente chiuse, o addirittura in goffe e lammiccate stilizzazioni⁷.

Reca testimonianza eloquente di tali trascorsi e contiguità una terminologia specifica di nuovo conio: i traditi *šīr* «carne» e *m’šōrer* «cantore», «poeta» vengono infatti per l’occasione sostituiti da *piyyūt*⁸ «poesia», «componimento poetico» e *paytān* «poeta», entrambi evidentemente foggiate – effetti di ordinario *Sprachkontakt*, ma sempre un poco inattesi – sul greco ποιητής. Indizi di qualcosa di più sostanziale del mero, seppure involontario, ossequio tributato ad altre prestigiose civiltà letterarie e spirituali, già dominanti nel Levante preislamico, e che parrebbero anzi denotare corrispondenze precoci⁹ tra l’artigrafia ebraica e la lirica liturgica bizantina, poesia ‘semitica’ di lingua greca per antonomasia¹⁰.

Espressione, dunque, di un concetto di letteratura poetica culto e libresco, e – non diversamente da quanto si verificò presso altre ‘province’ dell’*orbis religiosus*, dall’Occidente latino al complesso e variegato *milieu* cristianoorientale – immune da ogni possibile compromesso con qualsiasi volgare¹¹, considerato intrinsecamente inetto a interpretare gli alti colloqui dell’anima con l’assoluto, a significare i sensi ultimi della parola suplice e santificante, il *piyyūt* – ed è

ciò che probabilmente lo pone al riparo da ogni rischiosa deriva umanistico-classicistica – non si riduce tuttavia a mero (e morto) esercizio erudito, ma è talvolta ancora capace di inopinati colpi d’ala, o di approfondimenti vertiginosi: nutre in sé germi fecondi che i secoli s’incaricheranno di portare a maturità¹².

Compiuti i nostri umilissimi *steps to the Temple* siamo ormai giunti quasi senza avvedercene all’unica soglia che ci è consentito di varcare, soltanto surrettiziamente partecipando dei requisiti – purità di cuore e innocenza – di anime che già ardirono l’ascesa. In procinto di accedere alla Corte dei Gentili, consegnamo fiduciosi all’ascolto di quanti abbiano *aures audiendi* i risultati, quali che siano, di questi cauti tentativi di volgarizzamento dalle melodie antiche della Sinagoga: arcani, suggestivi *carillons* medioebraici, poetici parafernali di nozze terrestri e celesti. Non più che tinnuli rintocchi di diana, forse, lontanante nell’oscurità, però ancora soavemente canora

... come orologio che ne chiami
ne l’ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perché l’ami,

che l’una parte e l’altra tira e urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che ’l ben disposto spirto d’amor turge.

NOTE

¹ H. BLOOM., *Kabbalah and Criticism*, The Seabury Press, New York 1975 [trad. it. di M. Diacono in Id., *La Kabbalà e la tradizione critica*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 54].

² O di *eucoologia poetica*, intesa in un’ampia accezione indifferenziata che opporrebbe, crediamo, non poche resistenze ad ogni eventuale velleità di brémondiana categorizzazione.

³ *Tikkunè Zohar* 21, 59b. L’espressione, di cui non sarà necessario sottolineare l’arditezza, è schietta retorica prima che teologia, ancorché popolarosamente intesa.

⁴ Ossia di ciò che per i cabbalisti sarà la *š’kīnà*, «aspetto femminile» della divinità e al contempo «simbolo perfetto della condizione del popolo, ma anche serbatoio unico di energia e di speranza, immagine non soltanto dell’anima collettiva d’Israele ma anche di quella individuale, capace di assimilare tutte le forme impressevi [...] e di restituirle trasformate alla coscienza» (F. MICHELINI TOCCI, *La letteratura ebraica*, Sansoni, Firenze – Accademia, Milano 1970, p. 12).

⁵ Si tratta del genere di dossologie tramandate dalla letteratura precabbalistica della *Ma’asè Merkābà* – le principali fonti menzionate in proposito dallo SCHOLEM (*Major Trends in Jewish Mysticism*, II) rinviano all’appendice poetica al *Sefer Razī ’el* (Amsterdam 1701, ff. 37-40) e soprattutto alla *Hēkalōt Rabbāī* (cc. 3-4, 7-10 e 24-26); ma tutta la trattatistica hekalotica ne abbonda – che R. OTTO (*Das Heilige*, c. VI) qualificherà di *numinoso*, inaugurando l’ormai celebre recupero di tale profittevole quanto sfuggente attributo nell’ambito degli studi storico-religiosi.

⁶ Al quale la tradizione suole ascrivere il merito di avere inaugurato la nuova poesia strofica ebraica, strutturata sul tipo della *muwāššaha* araba.

⁷ In particolare presso i predetti *paytānim* seriori (secc. XVI-XVII), quasi tutti esponenti di un inoltrato Medioevo letterario ebraico che, alla luce di alcuni tratti preziosistici, sembrerebbe – quantunque non più che in apparenza – riecheggiare dalla Palestina ottomana qualcosa degli esiti culterani contemporaneamente attinti in ambito iberico e romanzo.

⁸ *Z'mīrā* «canto», sinonimo parziale di *piyyūt*, designa il medesimo oggetto *sub specie Musices*.

⁹ Ci limiteremo a segnalare una, particolarmente notevole, come sembra, anche sotto il profilo della prassi formale: la stretta analogia tra l'invocazione messianica – inestricabilmente connessa, attraverso la speranza di restaurazione e di redenzione, alla memoria di Štōn – posta di regola a suggello dei *piyyūtim* e il *theotokion*, tropario di clausola comune a ogni ode liturgica bizantina, professione di pietà mariana funzionale al ricordo dell'incarnazione e alla riflessione devota sul mistero di salvezza.

¹⁰ Intorno alle origini di tale produzione innografica si veda ancora J. GROSIDIER DE MATONS, *Liturgie et hymnographie: Kontakion et Canon*, «Dumbarton Oaks Papers» 34/35 (1980-81), pp. 31-43; S. P. BROCK, *From Ephrem to Romanos: Interactions between Syriac and Greek in Late Antiquity*

(Variorum Collected Studies Series CS644), Ashgate Publishing, Aldershot 1999; M. SCORSONE, *Voci di fede e di pietà. La lirica religiosa a Bisanzio tra leitourgia e homilia*, «Humanitas» 58/1 [Bisanzio tra storia e letteratura] (2003), pp. 85-111.

¹¹ D'altra parte, non è possibile riscontrare alcun reale influsso 'volgarizzante' neppure nel tardo aramaico giudaico dei poeti cabbalisti di Safed, direttamente modellato sulla lingua alquanto artificiosa del *Sefer ha-Zohar* e ancora utilizzato in componimenti quali ad es. lo *Yā ribbōn* di Yisra'el al-Najara (v. *infra*).

¹² Si prenda, per non fare che un esempio, forse il più celebre – certo dei più amati – tra i componimenti che seguono, lo squisito quantunque assai tardo *Lekā dōdī*. Qui i serici sussurri, le increspature argentine di risa dell'archetipo scritturale, ancora udibili – stando a quanto dichiarava Cesare Angelini, anch'egli improvvisato, eppure non impassibile traduttore del *Cantico (Il Cantico dei Cantici)*, tradotto da Cesare Angelini, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1963) – nel seguace greco dei Settanta, così fedele pure al dettato affettuoso dell'idillio salomonico (Ἰδοὺ εἶ καλή, ἡ πλησίον μου, ἰδοὺ εἶ καλή...), acquistano nuove sonorità, riverberate *λειτουργικῶς* in trilli, in scampanelli prolungati, clangori di cembali, crosciare di mistici sistri: *Hit'ōrerē, hit'ōrerē, / kī bā 'ōrēk: qūmī, 'ōrī! / 'ūrī, 'ūrī! šr dabbērī...* Echi non ignoti alla moderna poesia ebraica, fino ad Alterman, e oltre.

«Oh! con vigore»
'Annà'! bekoah*

אנא בכח גדלת ימינך תתיר צרורה :
קבל רנת עמך שגבנו טהרנו נורא :
נא גבור דורשי יהודך כבבת שמרם :
ברכם טהרם רחמם צדקתך תמיד גמלם :
חסין קדוש ברוב טובך נהל עדתך :
יחיד גאה לעמך פנה זוכרי קדשתך :
שועתנו קבל ושמע צעקתנו יודע תעלומות :

Oh! con vigore di destra possente
tu i vincoli schianta –
Il canto accogli di tua gente, o tremendo
tu affinati, esaltaci –
O tu grande! se in te solo cercan l'uno
come pupilla serbali –
E affinali benedicili compassionali
e l'eterna tua giustizia li sostenga –
Eroe santo, per l'immensa tua bontà
sii guida della tua comunità –
Unico, altero!: guarda la tua gente
che l'essere tuo santo tiene a mente –
Il grido cogli, ascolta il nostro pianto
tu, che i segreti sai.

NOTE

* Quantunque la tradizionale attribuzione al dottore tannaite Nehunà ben ha-Qanà (sec. II d. C.) debba essere ritenuta, nella migliore delle ipotesi, poco plausibile, e valida in definitiva solamente come generico indizio della diffusa considerazione che da sempre circonda il componimento, 'Annà'! bekoah – noto anche come *Orazione dei 42 nomi* [divini] – è certamente un *rhythmus* deprecatorio d'origine assai remota: evidenze formali e linguistiche, pur tenendo conto del processo di stilizzazione congenito all'uso letterario di una *Hochsprache* irrimediabilmente artificiatà, parrebbero suggerirne una datazione tardoantica o altomedioevale. Il testo, memore dei modelli biblici

(salmici, principalmente), assume con naturalezza le gesture preziose di una sorta di prosa rimata, o almeno variamente armonizzata per frequenti omeoteleutie (ne provvediamo di seguito un breve saggio, fornendo in traslitterazione l'*incipit* dell'eucologia [stichi 1-3]: 'Annà' | b^{kō}h ḡ^edūllat y^emīnēkā | tattīr š^erūrā. || *Qabbēl rinnat 'ammēkā | šagbēnū tah^erēnū nōrā'. || Nā' ḡibbōr | dōršē yihūdēkā | k^ebābat š^emrēm. || [...]).*

¹ Ḡē'è, alla lettera «superbo», «fiero»: come si addice all'unico (*yāhīd*), appartato nell'alta solitudine (*y^ehīdū*) della sua natura. *Quidquid est, unum est, immenso lumine solus* (Commodiano).

«Amico, affrettati»
Lekà dōdī *

לכה דודי לקראת כלה
פני שבת נקבלה :

שמור וזכור בדבור אחד
השמיענו אל המיוחד
יי אחד ושמו אחד
לשם ולתפארת ולתהלה :
לכה

לקראת שבת לכו ונלכה
כי היא מקור הברכה
מראש מקדם נסוכה
סוף מעשה במחשבה תחלה :
לכה

מקדש מלך עיר מלוכה
קומי צאי מתוך ההפכה
רב לך שבת בעמק הבכה
והוא יחמול עליך חמלה :
לכה

התנערי מעפר קומי
לבשי בגדי תפארתך עמי
עלייד ברישי בית הלחמי
קרבה אל נפשי גאלה :
לכה

Amico, affrettati incontro alla sposa –
volgiamoci ad accogliere Sabbàt.

Zelo e memoria¹ con un motto solo
ci fece intendere il dio ch'è l'uno, il solo:
è l'uno Adonài, ed uno il nome suo
per lode, per onore e rinomanza.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

Ad incontrare la Sabbàt venite
ch'ella è fontana di benedizione
unta al principio della creazione
e compimento dell'idea gloriosa.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

Santuario regio, metropoli regina
lèvati², sorgi di mezzo alla rovina
più non giacere in valle di pianto:
clemente egli è; la destra sua, pietosa.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

Via, sorgi! scuotiti la polvere di dosso
mio popolo, e vestiti di tutto il tuo splendore:
per il figlio d'Isài, nel profondo del cuore
da Betlèem³ sento prossima riscossa.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

NOTE

* Celeberrimo *piyyùt* – probabilmente l'ultimo, in ordine di tempo, ad essere accolto nell'ufficiatura sinagogale – dovuto all'innografo e cabbalista di cerchia cordoveriana Š'lomò ha-Lewì al-Qabis (Salonico ca. 1500-Safèd 1580), il cui nome appare denunciato in acrostico. I versi, anisosillabici (in prevalenza ottonari e decasillabi), sono organizzati in unità strofiche secondo lo schema *aa, bbba, ccca, ddda* ecc.: alla stregua, in sostanza, di tante *muwaššahàt* araboispaniche – o, ad esse analoghe, delle provenzali *coblas singulares* –; nel canto liturgico, il distico d'esordio viene inoltre ritornellato alla conclusione di ogni strofa. Occorrerà appena ricordare – paragrafo minore, e nondimeno rappresentativo, dell'assai più ampia vicenda d'inculturazione di retoriche dell'ebraismo seriore nella civiltà letteraria europea – il riflesso esercitato, direttamente o meno, dall'inno alcabeziano sui lirici romantici: il *Romanzero* heiniano ne fa esplicita menzione (in *Prinzessin Sabbath*), mentre la più famosa tra le *Hebrew Melodies* del Byron, *She Walks in Beauty*, lo presuppone come ipotesto «melico» (cfr. F. BURWICK – P. DOUGLASS [edd.], *A Selection of Hebrew Melodies [...] by Isaac Nathan and Lord Byron*, University of Alabama Press,

Tuscaloosa, 1988) e tramite al più lontano spunto germinale di Ct 4, 8.

¹ Rispettivamente *šamōr*, alla lettera «bada», «osserva», e *zakōr*, «ricorda»: allusione alle due varianti formulari del comandamento sabbatico, conforme a Es 20, 8 e alla replica di Deut 5, 12, ma riportate in ordine inverso (significativamente, secondo il *Sefer ha-Bahīr*, il primo dei due enunciati afferirebbe al principio psichico femminile, il secondo a quello maschile).

² Riecheggiamento di Ct 2, 10, 13, iterato (cfr. *infra, passim*) nel rispetto del modello.

³ Betlemme – *Bēt ha-lèhēm* «casa del pane» (ove l'arabo legge piuttosto *Bayt [al-]lahm* «casa della carne») – di Efrata, culla della dinastia davidica; nel testo, *Bēt ha-lāhmī* «casa del mio pane» o «del mio ristoro». Ma alla luce delle aspettative apocalittiche evocate non sarà inopportuno rilevare la possibilità di una lettura – consapevolmente – equivoca, vampa di qumraniche «Regole della Guerra» distante ma in grado ancora di carbonizzare l'umile seppur salvifico *lèhēm* in ardente, escatologico *lāhēm* «battaglia».

התעוררי התעוררי
 כי בא אורך קומי אורי
 עורי עורי שיר דברי
 כבוד יי עליך נגלה:
 לכה

לא תבושי ולא תכלמי
 מה תשתוהחי ומה תהמי
 כך יחסו עניי עמי
 ונבנתה עיר על תלה:
 לכה

והיו למשסה שוסיך
 ורחקו כל מבלעיך
 ישיש עליך אלהיך
 כמשוש חתן על כלה:
 לכה

ימין ושמאל תפרוצי
 ואת יי תעריצי
 על יד איש בן פרצי
 ונשמחה ונגילה:
 לכה

בואי בשלום עטרת בעלה
 גם בשמחה ובצהלה
 תוך אמוני עם סגלה
 בואי כלה בואי כלה:
 לכה

תוך אמוני עם סגלה
 בואי כלה שבת מלכתא:

Risvegliati, risvegliati oramai
 e sorgi, si fa giorno già, gioisci!
 Su, desta, via! su, desta intona inni
 la gloria di Adonài ti si palesa.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
 volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

Non vergognarti, via, non ti avvilitare⁴:
 perché ora abbatterti? e perché intristire?
 in te ha rifugio il mio popolo provato
 e la città risorgerà dal suo sfacelo.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
 volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

Avrai in pugno i tuoi devastatori
 spacciati tutti i tuoi persecutori
 a te il tuo dio verrà con desiderio
 al modo dello sposo alla sua sposa⁵.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
 volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

A mezzogiorno e a tramontana crescerai⁶
 e renderai onore ad Adonài:
 mercé di un uomo, figlio di Fares⁷
 esulteremo in gioia festosa.

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
 volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

Ma vieni in pace tu, nuziale rosa⁸
 del tuo signore; ed ilare, gioiosa
 tra i credenti del popolo che hai scelto
 vieni, o sposa! vieni, o sposa!⁹

*Amico, affrettati incontro alla sposa –
 volgiamoci ad accogliere Sabbàt.*

[Tra i credenti del popolo che hai scelto
 vieni, o sposa! oh tu, Sabbàt regina¹⁰!]

⁴ Is 54, 4.

⁵ Is 62, 5.

⁶ Is 54, 3.

⁷ O Perez, capostipite del lignaggio messianico in base alla genealogia di Rut 4, 18-22.

⁸ Metafora d'ispirazione 'antiquaria', allusiva al costume di coronare lo sposo durante la cerimonia nuziale con una ghirlanda di mirto o, appunto, di rose (cfr. *Mišnà Sotà* 9, 14, *Tosefà* 15, 8 ecc.). Il testo reca, letteralmente, 'atéret «serto».

⁹ Cfr. Ct. 4, 8.

¹⁰ L'embolismo al componimento – una *kharğa* che non dero- ga menomamente alla sublime letterarietà della lingua liturgica –

si concreta in questo ultimo distico, spurio ma, come ogni κλῆσις, per nulla superfluo, e anzi di singolare coerenza poetica, oltre che religiosa: invocata per l'ultima volta con l'appellativo che le conviene, la Sabbàt riverbera un'aura di rinnovata regalità sul popolo in attesa, pronto a partecipare di una metamorfosi (o, in ultima analisi, di una 'fuga dal mondo', pudica quanto quella di Melusina) associata sì allo *Herzeweih*, alla pena, al ricordo – rattivato nel momento in cui, secondo le parole della Sachs, *trinkt unser Blut Erinnerung / in einer Landschaft, / die schon da gewesen, / und in der schlummerleichten Vorgeburt / der Seele* («il nostro sangue beve memoria / in un paese / che è già stato / e nel sopore prenatale / dell'anima» [tr. it. di I. Porenà]) –, ma anche al liberatore presagio di non «impietrate resurrezioni».

«Yā, signore»
Yā ribbòn *

יה רבון עלם ועלמיה
אנת הוא מלכא מלך מלכיה
עובד גבורתך ותמהיה
שפיר קדמך להחוויה
יה רבון

שבחין אסדר צפרא ורמשא
לך אלהא קדישא די ברא כל־נפשא
עירין קדישין ובני אנשא
חיות ברא ועפי שמיה
יה רבון

רברבין עובדיך ותקיפין
מכך רמיה זקף כפיפין
לו יהא גבר שנין אלפין
לא יעל גבורתך בחשבניה
יה רבון

אלהא די לה יקר ורבותא
פרק ית־ענך מפום אריותא
ואפק ית־עמך מגוא גלותא
עמך די בחרת מכל־אמיה
יה רבון

למקדשך תוב ולקדש קדשין
אתר די בה יחדון רוהין ונפשין
וזמרון שירין ורחשין
בירשלם קרתא די־שפריא
יה רבון

Yā¹, signore dei mondi² sempiterno
sei tu: sei il re, il re dei re –
del tuo potere i prodigi, le imprese³
è bello a te dinanzi proclamare.
Yā, signore dei mondi sempiterno
sei tu: sei il re, il re dei re.

Lodi inteso al mattino ed alla sera
per te, il dio santo che formò ogni vita:
santi custodi⁴ e figli dell'uomo
nei campi animali, volatili in cielo.
Yā, signore dei mondi sempiterno
sei tu: sei il re, il re dei re.

Magnifiche le imprese tue, gagliarde:
abbatti i superbi, i torti raddrizzi
no, non se l'uomo mille anni visse
la tua grandezza potrebbe misurare.
Yā, signore dei mondi sempiterno
sei tu: sei il re, il re dei re.

Dio cui spettano gloria ed onore
scampa me misero a fauci leonine⁵
e veglia sulla gente tua in esilio
la gente che hai distinto fra le nazioni tutte.
Yā, signore dei mondi sempiterno
sei tu: sei il re, il re dei re.

Al tempio, e al «santo dei santi» ritorna
ove spiriti ed anime si adunano
e canti e preghiere si intonano
per Yiruslèm, città radiosa⁶.
Yā, signore dei mondi sempiterno
sei tu: sei il re, il re dei re.

NOTE

* Lauda acrostica composta in dialetto giudeoaramaico letterario da Yisra'el ben Mošè al-Najara o, giusta la trascrizione ebraica, Naġerà (Damasco 1555-Gaza 1625), articolata stroficamente in maniera pressoché analoga al precedente carne (schema: aaaa, bbba, ccca ecc.), da cui si differenzia soltanto per la carenza di un refrain strutturalmente autonomo, reimpiegando a tale scopo il distico iniziale della prima stanza.

¹ Yā (Yh, Yhw, Yhh, Ιαου, Ιαω) è forma ridotta, nota pure da fonti extrascritturali, del nome ineffabile (šēm ham'pōrāš) YHWH – il «Tetragrammaton» –, proprio del dio ereditario di Yisra'el.

² Plurale enfatico – cfr. l'aramaismo coranico rabbu 'l-'ālamīn, speculare al nostro ribbōn ['ālām we-] 'āl'mayya' – di 'ālām, ebr. 'ōlām «eternità» (LXX αἰών / Vulg. saeculum), poi – almeno dai secc. I/II d. C. – «mondo», largamente diffuso nell'intera area linguistica del semitico nordoccidentale (cfr. E.

JENNI – C. WESTERMANN, *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, s. v. עולם 'ōlām). Nessuna anticipazione 'bruniana', dunque: i «mondi» sono da intendersi come «le creature», o meglio «le fasi», i momenti successivi dell'opera della creazione.

³ Alla lettera – e metonimicamente – 'ōbad «fatiche», «opere» (cfr. aram. bibl. 'ābādā, ebr. 'ābād, 'ābōdā).

⁴ Ovvero le «sante scolte» angeliche, i «vigili» ('yīryīn) ministri del servizio divino.

⁵ Cfr. Am 3,12.

⁶ L'apposizione qartā' di-šūprayyā' (lett. «città di bellezza») pare qui integrare quasi in forma di glossa il significato del toponimo Yiruslēm (ebr. Yērišālaīm ovvero [plena scriptio]ne] Yērišālayīm, interpretato come «fondazione prospera» o «per-fetta»).

«La rocca onde alimento»

Šur mišēlò 'akalnu *

צור משלו אכלנו
ברכו אמוני
שבענו והותרנו
כדבר יי :
צור

הזן את־עולמו
רוענו אבינו
אכלנו את־לחמו
ויינו שתינו
על־כן נודה לשמו
ונהללו בפינו
אמרנו וענינו
איך־קדוש כיי :
צור

בשיר וקול תודה
נברך לאלהינו
על ארץ חמדה טובה
שהנחיל לאבותינו
מזון וצידה
השביע לנפשנו
חסדו גבר עלינו
ואמת יי :
צור

La rocca onde alimento¹ ricevemmo
benedite, voi credenti –
già sazi, ancora ne avanza
conforme alla parola di Adonài².

Altore del mondo ch'è suo
egli è che ci pasce, ci è padre
del suo pane ci sfamammo
e del vino suo bevemmo
per questo il suo nome onoriamo
e con le nostre labbra celebriamolo
diciamo e ripetiamo:
santo non v'ha come Adonài.

*La rocca onde alimento ricevemmo
benedite, voi credenti –
già sazi, ancora ne avanza
conforme alla parola di Adonài.*

Col canto, con voce di omaggio
iddio nostro benediciamo
per la buona, per l'ottima terra
che ai nostri padri donò
per le scorte e le vivande
di che le nostre vite saziò:
per noi grande è il suo favore
e invero è Adonài.

*La rocca onde alimento ricevemmo
benedite, voi credenti –
già sazi, ancora ne avanza
conforme alla parola di Adonài.*

NOTE

* Adespota eulogia poetica (schema: *abab* [ref.] *cacacaab dadadaab* ecc.) risalente al sec. XVI e tradizionalmente prelusiva al rito della *bir^ekāt ha-mazōn*, l'azione di grazie con la quale si conclude il primo pasto sabbatico (ossia la cena del venerdì sera). Tra le *z^emirōt* più popolari, *Šur mišēlò* viene spesso ancora cantata per antica costumanza dai commensali sull'aria di una preesistente melodia profana, *La rosa enflorece*, il cui originario testo ladino – un alquanto convenzionale lamento d'amore, ordito di *bilbilicos* (usignoli) e di roridi bocci che fan già mostra di sé *en el mes de mars*: i clichés usuali, insomma, all'erotica del Levante arabopersiano – può ben rappresentare il melanconico discanto, ironicamente impostato sul tema del «già e non ancora» (o meglio, in accordo con la 'nostalgia del futuro' espressa

nel vagheggiamento dello *'ōlām ha-ba'ā*, il «mondo a venire»), alla nuziale letizia del giorno consacrato.

¹ Alla lettera: «da cui ci siamo nutriti». Dimensione immaginaria, quella sullo sfondo della quale si leva la rocca (*šur*) che «ne sustenta et governa», storicamente contestualizzata, al di là delle ovvie ascendenze bibliche, per il diffuso richiamo a istituti – la *š^edāqā* «beneficenza», ovvero lo *šī'būd* «vassallaggio» – soltanto in parte riconducibili ai modelli culturali sottesi ai *benedicite* delle Scritture.

² *Q^erē perpetuum*: il testo reca YY, vocalizzato Y^eYā (quasi YHWH Yā), scrizione allusiva ritenuta anch'essa impronunciabile, al pari del *divinum nomen* direttamente compendiato, e perciò allo stesso modo letta – eufemisticamente – 'Adōnāy «Signore».

רחם בחסדך
 על עמך צורנו
 על ציון משכן כבודך
 זבול בית תפארתנו
 בן־דוד עבדך
 יבאו יגאלנו
 רוח אפינו
 משיח יי :
 צור

יבנה המקדש
 עיר ציון תמלה
 ושם נשיר שיר חדש
 וברננה נעלה
 הרחמן הנקדש
 יתברך ויתעלה
 על כוס יין מלא
 כברכת יי :
 צור

Misericorde, poi che sei benigno
 con la gente ch'è tua, nostra rocca
 per Sion, di tua gloria dimora
 sacrario del nostro splendore
 il figlio di David, tuo schiavo
 qui giunga e ci redima:
 per noi spirabile soffio
 è l'unto di Adonài.

*La rocca onde alimento ricevammo
 benedite, voi credenti –
 già sazi, ancora ne avanza
 conforme alla parola di Adonài.*

Si riedifichi il santuario
 la città di Sion si ripopoli
 e là un canto novello canteremo
 e negli inni esulteremo:
 il clemente, il venerato
 sia benedetto e sia esaltato
 sulla coppa di vino ricolma³
 per la benedizione di Adonài.

*La rocca onde alimento ricevammo
 benedite, voi credenti –
 già sazi, ancora ne avanza
 conforme alla parola di Adonài.*

³ È il calice del *qiddùš*, simbolico atto di «consacrazione» del vino, bevanda che «allietta il cuore dell'uomo» (Sal 104, 15): propiziazione di festività e di allegrezza sabbatica.

«Questa giornata»
*Yôm ze le-Yisra'el**

יום זה לישראל אורה ושמחה
 שבת מנוחה :
 יום זה

צוית פקודים
 במעמד סיני
 שבת ומועדים
 לשמור בכל־שני
 לערוך לפני
 משאת וארוחה
 שבת מנוחה :

חמדת הלבבות
 לאמה שבורה
 לנפשות נכאבות
 נשמה יתרה
 לנפש מצרה
 יסיר אנהה
 שבת מנוחה :
 יום זה

קדשת ברכת
 אותו מכל־ימים
 בששת כלית
 מלאכת עולמים
 בו מצאו עגומים
 השקט ובטחה
 שבת מנוחה :
 יום זה

Questa giornata – per Yisra'el luce e letizia –
 sabbàt di pace¹.

Impartisti i precetti
 ai piedi del Sinài –
 ché la sabbàt, le feste
 osservasse ogni età
 imbandendo
 pietanze e vivande –
 sabbàt di pace.

*Questa giornata – per Yisra'el luce e letizia –
 sabbàt di pace.*

Tu gioia dei cuori
 per il popolo affranto
 tu per gli spiriti mesti
 anima nuova²
 che a chi vive in duolo
 non lasci affanno –
 sabbàt di pace.

*Questa giornata – per Yisra'el luce e letizia –
 sabbàt di pace.*

Tu l'hai santificato e benedetto
 tra tutti i giorni
 dei sei in che concludesti
 l'opera dei mondi –
 gli afflitti in esso trovano
 quiete e riposo –
 sabbàt di pace.

*Questa giornata – per Yisra'el luce e letizia –
 sabbàt di pace.*

NOTE

* Inno acrostico (composto secondo lo schema *aa* [ref.] *bcbccaa dedeeaa* ecc.) indicante la paternità di Yiṣḥàq Luria il Tedesco (*ha-'Aškenazi*), detto altrimenti *ha-'Ari* «il Leone», ovvero *ha-'Ari ha-qodeš* «il santo Leone» (Gerusalemme 1534-Safèd 1572), teologo e 'riformatore' della dottrina cabbalistica.

¹ *Šabbàt m'nūhà* («sabato di tranquillità», «sabato sereno») nel testo. Lieve libertà metafrastica, fondata sulla sostanziale corrispondenza fra i termini – evocata pure nello scambievole augurio usuale durante la festività, *šabbàt šālòm*, che ne sintetizza natura e significato – e autorizzata peraltro da una piena concordia esegetica, dai *midrašim* più antichi («Che cosa è stato creato in questo giorno dopo che cessò [l'opera della creazione]? Tranquillità, serenità e pace [*šālòm*], riposo»; *Berešit Rabbà* X 9) ai commentatori medioevali («Dopo i sei giorni [della creazione] che cosa mancava al mondo? La *m'nūhà*. Venne *šabbàt*, venne la

m'nūhà e il mondo fu completo [*šālèm*]); Rašì di Troyes, *Meğillà* 9a).

² Letteralmente: *n'ešāmà y'terà*, l'«anima addizionale» o «secondaria» che, associata all'anima «naturale» o «primaria» esclusivamente nel giorno di sabato, offre ad ogni israelita l'occasione di pregustare la gioiosa serenità (*m'nūhà*) dell'era messianica prendendo parte alla celebrazione delle 'nozze' tra l'immanenza e la trascendenza divine (cfr. *Sefer ha-Zohar, Terumà* 135b: «E quando giunge *šabbàt* la presenza [*š'kīnà*] si trova perfettamente unita a lui [...] e il santo sovrano la corona con molte corone; e tutti i severi principati e le potestà giudicanti si allontanano da lei [...] ed essa è qui sulla terra, coronata dal popolo santo, e tutti quanti ad esso appartengono vengono dotati di nuove anime»).

לאסור מלאכה
צויתנו נורא
אזכה הוד מלוכה
אם שבת אשמרה
אקריב שי למורא
מנחה מרקחה
שבת מנוחה:
יום זה

חדש מקדשנו
זכרה נחרבת
טובך מושיענו
תנה לנעצבת
בשבת יושבת
בזמיר ושבה
שבת מנוחה:
יום זה

Un veto alle opere
ci hai imposto, tremendo³ –
maestà regale attingo
quando osservo sabbàt –
in sacrificio al terrore
reco offerta fragrante⁴ –
sabbàt di pace.

*Questa giornata – per Yisraèl luce e letizia –
sabbàt di pace.*

Rinnova il nostro santuario
rammenta chi è desolata
la tua benignità, nostra salvezza
concedi a chi è prostrata⁵
assisa di sabbàt
tra canti e laude –
sabbàt di pace.

*Questa giornata – per Yisraèl luce e letizia –
sabbàt di pace.*

³ *Nōrà* «tremendo», «terribile»: epiteto 'numinoso' *par excellence*, al pari del successivo *mōrà* «terrore», «spavento». Apostrofi funzionali alla 'neutralizzazione' dell'aspetto irascibile della divinità «impaziente», il microprosopo o «volto contratto» (*zē'ēr 'anpīn*) di dio, secondo la terminologia luriana (e zoharica).

⁴ Una «offerta di vario profumo» (*minhà merqāhà*), letteralmente: il *kuphī* spirituale della «pura orazione». Contaminazione di topoi canonici – e non solo, forse: si ricordino, oltre alla pro-

sopopea della *sophia / hokmà* di Sir 24, 15, gli ἀρώματα ποικίλα dell'innologia tardoorfica – arbitrata in base al modello 'tipico' di Es 29, 41 (l'«olocausto di grato odore» per Adonài).

⁵ *Ne' ēšēbet* «la prostrata», come pure *nehērēbet* «la desolata» (cfr. *supra*), sono appellativi acconci a designare tanto Gerusalemme – e, per traslato, la stessa *k'lāl Yisra'èl* – 'vedova' di YHWH, sulla scorta della tropologia di Is 54, quanto la Raḥèl «celeste», misticamente intesa quale «sembiante» (*paršūt*) della *š'ekīnà* prossima a 'ritornare in patria' dopo l'esilio patito.

«*Che sia magnificato*»
Yīg' dāl *

א יגדל אלהים חי וישתבח נמצא ואין עת אל־מציאותו :
 ב אחד ואין יחיד כיהודו נעלם וגם אין סוף לאהדותו :
 ג אין לודמות הגוף ואינו גוף לא נערוך אליו קדשתו :
 ד קדמון לכל דבר אשר נברא ראשון ואין ראשית לראשיתו :
 ה הנו אדון עולם לכל נוצר יורה גדולתו ומלכותו :
 ו שפע נבואתו נתנו אל־ אנשי סגלתו ותפארתו :
 ז לא קם בישראל כמשה עוד נביא ומביט את תמונתו :
 ח תורת אמת נתן לעמו אל על יד נביאו נאמן ביתו :
 ט לא יחליף האל ולא ימיר דתו לעולמים לזולתו :
 י צופה ויודע סתרינו מביט לסוף דבר בקדמותו :
 יא גומל לאיש חסד כמפעלו נתן לרשע רע כרשתו :
 יב ישלח לקץ ימין משיחנו לפדות מחכי קץ ישועתו :
 יג מתים יהיה אל ברוב חסדו ברוך עדי עד שם תהילתו :
 אלה שלש עשרה הם עקרים יסוד תורת משה ונבואתו :

1. Che sia magnificato iddio vivo, e celebrato:
in sé consiste, né si addice tempo all'esser suo.
2. È uno, e non è alcuno che sia, com'egli è, uno:
inconoscibile, infinito nel suo esser uno.
3. Corporea forma non ha, né corpo alcuno:
e senza pari è l'essere suo santo.
4. Di ogni sostanza creata più antico:
il primo, senza inizio al suo principio.
5. Ecco il signore di ogni vita eterno:
si sappia che egli è grande, ed è sovrano.
6. Egli ha largito vena del suo verbo
agli uomini che ha scelto, che ha gratificato.
7. Come Mosè più non sorse in Yisraèl
un profeta che guardasse al suo cospetto.
8. Dottrina vera ha il dio concesso alla sua gente
per mano del profeta cui il popolo ha affidato.
9. Dio che non varia, né patisce mutamento
eterna la sua legge ci ha donato.
10. Indaga e ben conosce ogni segreto
al fine guarda di ogni cosa dal principio.
11. Remunera benigno all'uomo le sue opere:
accorda all'empio il male che ha compiuto.
12. Al termine dei giorni ci manderà l'eletto
per redimere chi attende il suo riscatto.
13. I morti fa rivivere per grazia grande iddio:
della sua gloria il nome sia in eterno benedetto.

[Ecco, son questi i tredici pilastri
fondamento della legge di Mosè e del suo mandato.]

NOTE

* Spesso utilizzato presso le comunità di rito sefardita (e italiano) a guisa di inno conclusivo della liturgia sabbatica serale, lo *Yīg' dāl* monorimo parafrasa sinteticamente i tredici «fondamenti» (*'iqqārīm*) o «principi» del credo giudaico – così come formulati per la prima volta da Mošè Maimonide in base a Es 34, 5-7 nel suo commentario mišnaico in lingua araba *Kitàb al-Sirağ* alla sezione *Sanhedrin* 10.1 – in tredici versi, ciascuno dei quali costituito da due emistichi decasillabici cadenzati a riprodurre la

sequenza del doppio pentametro giambico; un verso ulteriore, riportato in traduzione tra parentesi quadre, viene aggiunto in chiusa di componimento nel *siddūr* sefardita. *Yīg' dāl*, noto – secondo afferma S. D. Luzzatto – sin dal 1404 e attribuito a un poeta romano del sec. XIV, Dani'el ben Y'eHUDà Giudice (*ha-Dayyàn*), è forse il più fortunato tra i *carmina de regula fidei* ebraici a struttura ritmica fissa.

«Signore eterno»
'Adòn 'ōlām*

אדון עולם אשר מלך בטרם כל יציר נברא :
לעת נעשה בחפצו כל אזי מלך שמו נקרא :

ואחרי ככלות הכל לבדו ימלוך נורא :
והוא היה והוא הוה והוא יהיה בתפארה :

והוא אחד ואין שני להמשיל לו להחבירה :
בלי ראשית בלי תכלית ולו העז והמשרה :

והוא אלי וחי גאלי וצור חבלי בעת צרה :
והוא נסי ומנוס לי מנת כוסי ביום אקרא :

בידו אפקיד רוחי בעת אישן ואעירה :
ועם רחי גייתי יהוה לי ולא אירא :

Signore eterno, che già regnava
anzi che fosse plasmata ogni forma –
quando tutto fu fatto, e ne fu compiaciuto,
allora il nome suo fu proclamato: il re.

E sola, poi che tutto sarà compiuto,
regnerà la tremenda sua maestà –
ché egli era, ed è tuttora
e nella gloria ancora sarà.

Ed uno egli è, e non v'è un altro
che a lui si affronti, che a lui si agguagli –
senza principio, senza fine alcuna
e sue la forza e la potenza sono.

Ed egli è per me iddio, la salvezza mia vivace
e mia rocca sicura in tempo di travaglio –
ed egli mi è vessillo, mi è rifugio
bevanda del mio calice quando ne chiederò.

In mano sua rimetto la mia vita¹
nel tempo del riposo e del risveglio –
e insieme con la vita, questo corpo:
Adonài è mio², e non avrò timore³.

NOTE

* Composto in tetrametri giambici assonanzati per omeoteleuti e ascritto talora a Š^elomò ben Y^ehudà ibn Ġabiròl, l'*Avencebrol* – o *Avicebron* – degli scolastici (Málaga ca. 1020-Valencia ca. 1069), è senz'altro uno dei *piyyūṭim* più meritamente famosi, tanto in ragione della purezza della lingua quanto della concisa eleganza e solennità del dettato. La liturgia e la devozione personale vi fanno ricorso in varie occasioni: nel rito spagnolo (e italiano) viene cantato dall'intera congregazione alla conclusione di *šabbàt* – prassi documentata già nella celebre stampa romana del *Maḥzor* sonciniano (fine sec. XV) – o delle ufficiature festive mattutine, mentre in quello tedesco vale spesso quale preghiera di commiato al termine del culto serale; come *Yigdal*, inoltre, anche 'Adòn 'ōlām è intonato alla vigilia del «giorno dell'espiazione» o *kippùr*, mentre viene ordinariamente cantillato in altre più private circostanze (indossando i *tfillim* «filatteri», dopo la recitazione dell'ultimo *šema* quotidiano, ecc.). Il testo allestito per la presente edizione riproduce la versione *strictior* dell'inno in uso presso le sinagoge aškenazite, che omette il *tetrastichon*

embolismico successivo alla terza stanza.

¹ Cfr. SI 31, 6. *Rūhī* lett. «[il] mio spirito», «[la] mia anima», da intendersi tuttavia nel senso di «soffio vitale», mero *principium animationis*, senza ulteriori implicazioni aristoteliche.

² Alla lettera, 'Adōnày [*q^erē* per il «Tetragrammaton» nel testo] *l^f*: solenne dichiarazione attestante la reciprocità di un possesso già vantato nella Torà da uno Yā *qannà* «geloso» della sua sposa, Yisra'el, cui allo stesso modo YHWH 'appartiene' come retaggio eterno.

³ Una pia consuetudine vuole che lo 'Adòn 'ōlām, cantico dell'inizio e della fine, venga salmodiato al capezzale del moribondo, cui i superstiti in tal modo sussurrano (ma facendo appello al cuore assai più che all'intelletto) il loro ἄπιστοι ἴλεως: viatico e vicaria professione di fede a un tempo, preghiera e poesia nell'ora risolutiva congiunte, così come lo Spirito e la Musa – *ché ambas palabras son sinónimas* (J. L. Borges) – condividono di buon grado il medesimo altare.

BREVE NOTA SU ZAR-FANCIULLA DI MARINA CVETAeva

di Marilena Rea

Marina Cvetaeva scrisse il poema *Car'-devica (Zar-fanciulla)* nel 1920 a Mosca, ed è datato «1 luglio – 4 settembre (vecchio calendario)». Il poema, che fu pubblicato per la prima volta nel 1922 a Mosca (GIZ), e nello stesso anno per la seconda volta a Berlino («Epocha»), consta di 3032 versi e porta il sottotitolo di «poema-skazka», cioè «fiaba in versi»: *Zar-fanciulla* è infatti una riscrittura delle due fiabe popolari russe omonime, la 232 e la 233 della raccolta *Narodnye russkie skazki* curata da Afanas'ev.

Della fiaba, tuttavia, Marina Cvetaeva prende solo la struttura («Scoprire l'essenza della favola, di cui la tradizione dà solo lo scheletro. Sciogliere dall'incantesimo la favola», scriverà l'autrice a proposito di un altro poema fiabesco, *Il Prode*). *Zar-fanciulla* è quindi una fusione di molti motivi folclorici, in cui si incastonano tratti delle fiabe popolari e di quelle letterarie elaborate soprattutto da Puškin; a motivi che rievocano, inoltre, le *byliny* (canti epici russi) si affiancano richiami a opere letterarie moderne, in vario modo rivisitate in altre opere: l'*Amleto* di Shakespeare, *Famira-Kifared* di Annenskij, le liriche di Heine.

Il poema non ripropone dunque il solo racconto fiabesco, ma si presenta come una complessa tramatura in cui spiccano temi cari a Marina Cvetaeva, quelli che accompagneranno tutta la sua produzione poetica: il mito di Fedra e Ippolito e quello di Sibilla e Apollo, le storie bibliche di Giuseppe e la moglie di Putifarre, di David e Saul e infine di Salomé e Giovanni.

Alla grande ricchezza tematica del poema fa riscontro una sapiente costruzione polifonica delle voci e una estrema ricercatezza di linguaggio: Marina Cvetaeva predilige infatti la moltiplicazione delle radici verbali che, attraverso la variazione di prefissi e suffissi, crea una amplificazione sonora vorticosa e martellante e una fitta concatenazione semantica che sfrutta la grande duttilità della lingua russa.

Annotazioni sul poema e sul testo tradotto

Il poema è così strutturato: nel prelude si anticipano i temi che verranno narrati secondo la tecnica tradizionale usata dal cantastorie; nella *Notte Prima*, la matrigna, visto il rifiuto che il suo figliastro – lo Zarevič – oppone

alle sue profferte d'amore, ricorre al vecchio tutore, che con una spilla insanguinata affatturerà lo Zarevič facendolo cadere in un sonno profondo ogni volta che gli si avvicinerà Zar-fanciulla; nell'*Incontro Primo* il canto del debole e malfermo Zarevič arriva fino al regno lontano di Zar-fanciulla (la possente guerriera che ama la lotta e disdegna l'amore) e la farà innamorare. Zar-fanciulla lascia il suo esercito e il suo cavallo, si avvia per mare sul rosso veliero per cercare il ragazzo, ma appena l'incontro tra i due si fa imminente, lo Zarevič sprofonda nel sonno per effetto della spilla. Zar-fanciulla tenta di svegliarlo, lo chiama, lo carezza, e, prima di rinunciare, gli dà un bacio che resta impresso sulla fronte dello Zarevič come un cerchio rosso.

Nella **Notte Seconda** (qui tradotta) entra in scena il vecchio Zar ubriacone, personificazione della potenza distruttrice e del regno ctonio in cui abita. In un trionfo di colore rosso (della porpora, del vino, del sangue, del diavolo), lo Zar è espressione grottesca dell'ingordigia sanguinaria di chi detiene il potere. Quando l'attenzione si sposta sulla matrigna, la voce narrante allestisce un dialogo immaginario con la sua anima (di natura maschile), con cui intraprende il viaggio attraverso le sei stanze, come attraverso una struttura a scatole cinesi, che precedono quella della Zarina. Ma l'ultima stanza risulta vuota, perché la giovane donna è scappata sulla torre dove incontrerà lo Zarevič. I due litigano, la matrigna – dalle trecce-serpenti – minaccia di buttarsi dalla torre ma lo Zarevič riesce a salvarla. Arriva il vecchio tutore (trasformato in gufo-civetta) a riscuotere il pegno del suo lavoro, cioè i favori sessuali della donna.

Nell'**Incontro Secondo** (tradotto), lo Zarevič si sveglia fortificato (dal bacio impresso da Zar-fanciulla che continua a bruciare sulla fronte). Lui si allontana per mare, mentre dall'alto della torre lo spia la matrigna. Raggiunto dal vecchio-gufo, lo Zarevič canta con la gusla la sua inettitudine e le sue origini lunari... Zar-fanciulla riesce a captare il suono, torna dal giovine ma lo trova di nuovo addormentato per effetto della spilla magica. La possente guerriera, alter ego del *bogatyr'* (eroe epico russo) oltre che simbolo del sole (tutto in lei brilla e brucia di una fiamma rossa), non riesce a rompere l'incantesimo e infine piange sull'amato addormentato: il suo pianto è resi-

na che stilla da una quercia, è acqua di una roccia di ghiaccio. Lei promette di ritornare un'ultima volta; quando è ormai lontana, lo Zarevič si sveglia e racconta al vecchio il suo sogno (una trasposizione simbolica dell'incontro mancato con Zar-fanciulla).

Il poema prosegue con la *Notte Terza*, in cui lo Zar inneggia alla distruzione del regno e celebra con fiumi di vino il matrimonio della giovane moglie – che ha danzato per lui – e dello Zarevič. Nell'*Incontro Terzo e ultimo*

si ripete il non-incontro tra Zar-fanciulla e Zarevič: lui è inesorabilmente vittima del maleficio del sonno, allora la vergine guerriera gli lascia una lettera di addio e si strappa il cuore per porre fine al suo tormento d'amore. Svegliatosi, il giovane legge la lettera e vede nel cielo il riflesso della tragica fine della fanciulla. Muore gettandosi in mare. Muoiono anche la matrigna (*Notte Ultima*), scarraventata dal vento da altezze vertiginose, e lo Zar, dilaniato dalla furia del popolo affamato (*Fine*).

Da Zar-fanciulla di Marina Cvetaeva

Notte seconda

Сидит Царь в нутре земном, ус мокрый щипет,
Озирается кругом – чего бы выпить?
Уж пито-пито, – полцарства пропито!
А всё как быдто чегой-то не допито.

Как боярышня пред грозным пред отцом,
Вкруг него все чарочки кольцом.

Тут и турецкие, тут и немецкие,
Архиерейские да венецейские...

«Быстрее глоточки моей,
Ей-ей, вы сохнете!
Пью не напьюсь, лей не жалей,
А все пустёхоньки!»

Ровно милойки – плясать перед купцом –
Вкруг него бутылочки кольцом.

Уж и горластые, цветные, красные,
Уж и бокастые, и ярлыкастые!

Летами-плесенью седой захватаны,
Как леший, царь лесной, – гляди – мохнатые.

Узнать-то надобно, что в них скрывается,
Что цветом-радугой переливается.

Лей-лей, не жалей,
Всё равно перельешь!
Пей-пей сколько хошь, –
Всё равно не перепьешь!

Siede lo Zar nelle viscere della terra, l'umido baffo stuzzica,
sbircia d'intorno – cos'altro sbevucchiare?
Glu-glu glu-glu, già mezzo regno s'è bevuto!
Ma gli sembra di potersi qualcos'altro scolare.

Simili a figlie davanti a un boiardo severo
tutte le coppe intorno a lui come un anello.

Coppe turche e coppe tedesche,
da arciduchi e da arcivescovi...

«Più leste della mia strozza,
santo cielo, voi vi seccate!
E tracanno e travaso senza sosta,
ma siete sempre prosciugate!»

Simili a danzatrici davanti a un mercante
le bottiglie intorno a lui come un anello.

Tutte belle, variopinte, accollate,
tutte avvenenti e etichettate!

Fasciate di grigia muffa annosa,
guarda: come elfo di bosco, villose.

Smania di scoprire cosa nascondono,
che cos'è quel riflesso iridescente.

Riempi riempi senza freni,
tanto mai traboccherà!
Bevi bevi finché tieni,
tanto mai ti basterà!

¹ Il testo critico di riferimento è Marina Cvetaeva, *Car'-Devica*, in *Sobranie Sočinenij v semi tomach*, t.3 "Poemy. Dramatičeskie proizvedenija", Moskva, Ellis Lak, 1994.

Лоза наша полная,
Погреба просторные,
Бочкарь наш испытанный,
Бочонки не считаны.

Как мальчоночки пред старым пред бойцом –
Вкруг него бочоночки кольцом.

Каким кольцом?
Сплошной стеной!
Какой стеной, –
Война войной!

Плеснешь – не выплеснешь!
Хлестнешь – не выхлестнешь!
Гляди, Царь-хитростник,
Как строй осилишь наш!

Промеж винных рек, бочоночных гор
Свой бахромчатый раскинул шатер.

«Людам – море синее,
мое море – винное.
Люди спят на берегу,
А я – так всю ночь гребу!»

Мое море тихое,
И гребу без смены.
А зато мне ихние
Моря – по колено!

Их вода – не сладкая,
А моя – с накладкою.
Не щадя ни рук, ни плеч,
И гребем мы бесперечь.

В своем море мы гребцы,
В своем море мы пловцы.
Придет час идти ко дну –
В своем море потону!»

– Да ну?

«Кто ж тебя схоронит?
Раз пьешь – неженатый,
А коли женатый,
Кругом виноватый!»

Кому я нужен – старый,
Пятиалтынный – пара,
Вином лишенный сану,
Кому я нужен – пьяный?»

La vite nostra è ricca,
spaziosa la cantina,
solerte è il cantiniere,
di botti una caterva.

Simili ai bimbi davanti a un soldato –
le botti attorno a lui come un anello.

Ma quale anello!
Una muraglia!
Ma nemmeno:
un'armata!

Tracanni – non trabocchi!
Traballi – non tracolli!
Guarda, furbo di uno Zar,
la schiera stai per accoppiare!

Tra fiumi di vino e monti di botti
la tua tenda frangiata hai piantato.

«Agli altri il mare turchino,
a me – quello di vino.
Chi a riva se la dorme,
e io remo tutta la notte!»

Il mare mio è calmo
e remo senza cambio.
Perciò degli altri mari
m'importa un fico secco!

A chi l'acqua scipita,
ma a me – la zuccherina.
Faticando senza posa
remiamo ad ogni ora.

Di questo mare son rematore,
di questo mare son vogatore.
Verrà il tempo di affondare,
sprofonderò in questo mare!»

– Sarà!

«La sepoltura chi te la dà
se bevi e non sei sposato?
Se invece sei sposato –
eccoti rimproverato!»

A chi servo così vecchio,
valgo meno di un baiocco,
per il vino – senza onore,
a chi servo così ciucco?»

Сидел, сидел Царь наш – инда устал!
Ручкой-ножкой себе путь распротал.

Хочет на ноги – ан нет, тянет вниз!
– Эй, дорогу, мелкота, сторонись!

Попытался было с левой ноги –
Снова навзничь повалили враги!

Разгасился – что индюк-кохинхин!
Д’ как вцепился тут в шатер-балдахин!

Был кумач тот не сменен – с коих пор!
Царю на голову и рухнул шатер!

Как пошла тут дребедень стеклянной пылью!
Как тут чокаться пошли бутылъ с бутылъю!

Шатер Царя душит,
Вино Царя топит,
Уж не лужи – а реки,
Уж не реки – потоки...

Взошел бы кто с воли,
Всяк диву б дался!
Шатер царский воет
На все голоса.

Как черт – красным машет,
Шатер царский пляшет.
Аль, может, в нем слон какой?
Аль, может, дракон какой?
Аль, может, всё сон какой?

Чтоб в умишке нам самим не порешиться,
Мы пройдем пока на половиночку к Царице.

Пройдем-ка к красавице,
– С вином спорит – зря! –
Посмотрим, как мается,
Слезой обливается,
Как с ночью справляется
Страна – без Царя.

Прежде чем засов раздвинем,
Ты скажи, душа, – отколе
Ты сама-то к нам: с мужской ли,
Али с женской половицы?

Коль с мужской – так брось тревогу:
Нянек корочкой задобрим,
Коли с женской – врозь дороги,
Влево путь держи, час добый!

Sedeva lo Zar, sedeva, che alfine si stancò!
Con mani e con i piedi la strada si spalancò!

Ci prova a stare in piedi, ma niente – per terra!
– Largo, cianfrusaglie, fatevi da parte!

Stava quasi per tentare col piede sinistro...
Di nuovo lo abbattono i nemici!

Come un gallo si agitò, come un tacchino!
Di colpo si aggrappò alla tenda-baldacchino!

Era quella porpora la stessa da tempo,
sulla testa dello Zar precipitò la tenda!

Andò allora l’accozzaglia in polvere di vetro!
Bottiglia su bottiglia tuonò un pandemonio!

Soffoca la tenda lo Zar,
il vino lo Zar affoga,
non fiotti, ma fiumi!
Non fiumi: cascate!

A vedere questa scena
chi non si stupirebbe?
Si contorce la tenda
ululando a squarciagola.

Come il diavolo dimena il rosso,
danza la tenda dello Zar.
O forse dentro c’è un orso?
O forse dentro c’è un drago?
O forse è tutto un sogno?

Per non uscire fuori di senno,
passiamo ora dalla Zarina.

Passiamo dalla bella
– col vino è tutto vano! –
guardiamo come pena,
di lacrime cosparsa,
come vince la notte
la Patria senza Zar.

Prima di aprire il chiavistello
dimmi, anima, da quale parte
tu ci vieni: dalla maschile
o da quella femminile?

Se dalla maschile, quieta l’angoscia:
le balie abboniremo con poco.
Se dalla femminile, strade divise:
gira a sinistra, alla buon’ora!

Так. – Засим, дружок, дай руку.
Не робей, – плечом не трону!
Это – детская наука,
Я китайской обучена.

Если ж сердце (грудь-то ящик!)
Хрусталем об стенки чокнет, –
Ничего, дружок! – тем слаще
На крыльце подружку чмокнешь!

Не води, дружок, певицы
Потаёнными тропами!
Мы, поющие, – что птицы:
Разве что перо на память!

Да и то, коль не скупится:
Тебе – малость, ему – малость...
Всем по перышку – Жар-Птица
Вовсе б без хвоста осталась!

– Так. –

Отстегни-ка мне монисто –
Няnek не беспокоить!
Семь небес у Девы Чистой,
У Царицы – семь покоев.

(У тебя ж, паренька,
Как ледышечка – рука!)

Стены все в сетях-тенётах,
Колокольчиках-звоночках.
Честь жены – Царю веночек:
Недостаточно замочков!

(А со мной, коль пригож,
Сквозь иголочку пройдешь!)

Быстро – руки, вниз – ресницы:
В одной юбке легкой, летней –
То плетуньи-кружевницы
День и ночь сплетают сплетни.

(Только вкось поглядев,
Оплетем без кружев!)

Глянь-ка: под семью замками,
Чтобы вора позабавить,
С семью смертными грехами
Целых семь укладок бабьих.

(Подари нитку бус, –
Без отмычки обойдусь!)

Что за звон такой комарий,

Dunque. Ora, amico, qua la mano.
Coraggio, non ti prendo a spallate
come fanno i bambini: è cinese
la scienza che ho appreso.

Se il cuore poi (il petto è cassa!)
sulle pareti come cristallo batterà,
fa nulla, amico! – il tuo bacio
all'amata più dolce schioccherà!

Non condurre la cantante
per sentieri reconditi!
Noi cantiamo, siamo uccelli:
una penna caso mai per ricordo!

Però, a non essere avari,
un poco a te, un poco a un altro...
una penna per uno e senza ali
resterebbe l'Uccello di Fuoco!

Dunque.

Slacciami la collana,
non svegliamo le balie!
Come i cieli dell'Immacolata,
sette – le stanze della Zarina.

(amico, la tua mano
è un pezzo di ghiaccio!)

Lacci e calappi alle pareti,
bubboli e campanelli.
L'onore della moglie è serto
dello Zar: non bastano i lucchetti!

(con me, se sarai agile,
passerai per un ago!)

Leste le mani, basse le ciglia:
di gonne leggere vestite
le filatrici-ricamatrici
notte e dì intrecciano intrighi.

(solo sbirciando di sbieco,
senza trine trameremo!)

Guarda: sotto sette serrature,
perché il ladro si diletta,
dei sette peccati capitali
delle donne i sette canterani.

(dammi una collanina,
farò senza grimaldello!)

Che suono è, questo ronzio?

Что за звон такой претонкий?
То чесальщицы Камарин-
Скую шпарят на гребенках!

(Лишь бы не было плеши, –
И без гребня расчешем!)

С утиральничками в лапах,
(Во все очи, мальчик, палься!)
То семь чертовых арапок,
Семь царицыных купальщиц.

(Может, семь моих сестер:
ты мне спинки не тер!)

В кухню женского обману
Поспешай, Самсон с Далилой!

Здесь из зорь творят румяна,
Из снегов творят белила...

(Без белил, без румян
В очи пустим туман!)

Так из кухоньки – да в кузню:
Кто-то, молот взявши в руки,
Из стекла кует союзы,
Из свинца кует разлуки.

(Не скажу наперед –
чего нам с тобой скует!)

Рука об руку два брата,
Мухи не беспокоив,
Ровно жар в руке – рука-то!
Позади все шесть покоев...

(Перед главным, седьмым,
Прижми губы к моим!)

Сердце к сердцу, устье к устью...
Окунуться в реки эти –
Всех Цариц с тобой упустим,
Всех Царевичей на свете!

(Отпусти! Оторвись!
Мы рассказывать взялись!)

Перед главным ее входом,
Пред седьмым ее покоем,
Вот тебе, дружок родный,
Слово я скажу какое:

(Да чтоб голос был свеж,
дай воды напьюсь допреж!)

Коль опять себе накличешь

Che suono è, questo stridio?
Una Kamarinskaja sui pettini
sfregano le cardatrici.

(se non c'è la calvizie,
districheremo senza pettine!)

Nelle zampe asciugamani
(sei rimasto sbalordito!)
le sette more del diavolo:
le badanti della Zarina.

(forse sono sorelle mie:
tu la schiena non mi strofini!)

Nella cucina di frode femminile
più lesti, Sansone e Dalila!

Qui di alba s'impasta il rossetto,
di neve s'impasta il belletto...

(senza rossetto, senza belletto,
fumo negli occhi getteremo!)

Così dalla cucina alla fucina:
qui col maglio nelle mani
di piombo si forgiavano gli addi,
di vetro si forgiavano i legami.

(non so dire a priori
cosa forgerà per noi!)

Fratelli mano nella mano,
non disturbiamo una mosca,
una mano – di fuoco! – nell'altra!
Indietro tutte e sei le stanze...

(davanti all'ultima, alla settima,
accosta le labbra alle mie!)

Verso il cuore, verso la foce...
Immersi in questi gorghi
tutti perderemo gli Zarevič
e tutte le Zarine del mondo!

(lasciami! Staccati!
Adesso dobbiamo narrare!)

Davanti all'ultima soglia,
davanti all'ultima stanza,
ascolta, amico caro,
queste mie parole:

(perché limpida sia la voce,
che beva prima dell'acqua!)

se di nuovo invocherai

Птицу, сходную со мною,
Знай: лишь перья наши птичьи,
Сердце знойное, земное...

(Площадной образец,
каких много сердец.)

И еще, дружок, запомни:
Мы народ вдвойне пропащий!
Так, коли поем красно мы, о –
Так еще целуем слаще...

(Запиши себе в грудь.
Говорившую – забудь.)

Няньки спят, мамки спят,
Пуховик не смят.
Лишь лампадки в углах дымят.

Ах, так вот каков – покой ее – покой седьмой!
Ах, так вот каков – покой ночной!

Где ж она? – Нету.
Где ж она? – С ветром.
Не спится – так плачется,
Так к милому скачется –
От мамок, от мужа,
От риз от жемчужных,
От рож скоморошских, –
От дел наших тошных!

Из спаленки выкралась,
На лесенку выбралась,
Ступень за ступенечкой –
Лишь выйти трудненько!

А там уж – вольней, вольней,
Ногам уж верней, верней,
Как будто из гробика
Восстав, мчишь по воздуху:
Не к птицам на кровельку, –
На вышнюю звездочку!

(Ветер, ветер, вор-роскошник,
Всем красавицам – помощник,
Ревности – служитель,
Верности – губитель,
Даровой рабочий –
Ветерочек мой!)

Стоит полоняночка
На башенной вышечке.
Связалась, беляночка,
С тем самым с мальчишечкой,
Кто цепь нашу грубую

un uccello che mi somigli,
sappi: dell'uccello ho le penne
ma il cuore è ardente, terrestre...

(questo è rozzo esempio
di siffatti cuori!)

E inoltre, amico, ricorda:
noi siamo due volte spacciati!
Se soave è il nostro canto –
ancor più dolci i nostri baci...

(scolpiscilo nel tuo petto.
Scorda chi lo ha detto).

Dormono le balie, dormono le tate.
Le lenzuola sono intatte.
Fumano negli angoli le lampade.

Eccola dunque – la stanza sua – la stanza settima!
Eccola dunque – la stanza da letto!

Ma lei dov'è? Non c'è.
Ma lei dov'è? Col vento.
Non dorme, lei piange,
per l'amato si strazia –
via dal letto nuziale,
dalle sete e dai broccati,
dai musci dei giullari,
dai frastuoni mondani!

Dalla stanza è scappata,
per la scala è sgusciata,
scalino dopo scalino –
faticoso è solo uscire!

E poi sempre più libera, più libera,
il passo sempre più sicuro, più sicuro,
quasi risorta dalla bara
sfrecci veloce nell'aria –
non sul tetto con gli uccelli:
su una superna stella!

(oh vento, ladro sciupone,
delle belle difensore,
di gelosia paladino,
di fedeltà assassino,
il conto non esige,
il venticello mio!)

Se ne sta la prigioniera
sulla torre più alta.
La graziosa si è legata
proprio a quel ragazzo
che la catena nostra grave

Раньше всех расклепал,
Кто прежде супруга нам
Шейный плат растрепал.

И мастер он ластиться!
Потягается с кошками!
Сорвал ей запястье,
Играет сережками.
Свою жемчужинкой
Зовёт – дорогой...

Да нужен-то, нужен-то
Ей мальчонок другой!

– Шаги! –
Матерь Божья, помоги!
Оттого что эти чудные – шаги!
Я свечу тебе в три пуда засвечу,

Оттого что эти знаю – сапоги!

То не стон –
Струнный звон.
То не сон –
Он.

– Ты здесь зачем?
«А ты зачем?»
– Небось, уйду.
«Сама, уйду»

Стоит смиренник юный,
Пощипывает струны.

Нет слов у мачехи-красы,
Покусывает хвост косы.

А ветер между ними –
Как вьюн – между двоими.

Гуслиар по стрункам: шелк да шелк,
А сердце в грудь ей: толк да толк, –

Вот в щепья расколотит!
Тот спиночку воротит.

Вот-вот уйдет! – Святой Исус!
И, косу выхлестнув из уст,

Как зверь нечеловечий –
Хвать! – сына за заплечье!

«Стой, погоди, так не уйдешь!»

prima di tutti ha spezzato,
che prima del consorte
la pettorina ci ha strappato.

È lui il maestro da blandire!
Da contendere con le gatte!
Le ha sfilato il braccialetto,
con gli orecchini si diletta.
Perlina mia – la chiama –
mia cara...

Ma lei brama, lei brama
un ragazzo d'altra fatta!

– Passi! –
Madre di Dio, salvami!
Questi sono i suoi mirabili passi!
Ti accenderò una candela votiva!

Poiché io conosco questi stivali!

Non è un lamento:
è suono di gusla.
Non perde i lumi:
è lui!

– Perché sei qui?
«Perché lo sei tu?»
– Tranquilla, ma ne vado.
«Anch'io me ne vado»

Resta il giovine santerello
a pizzicare le corde.

La bella matrigna tace,
morde la coda della treccia.

E il vento tra di loro –
come anguilla – tra i due.

Il musico – tic e tic – sulle corde,
a lei nel petto batte e batte il cuore:

esploderà in mille schegge!
Quello volge la schiena.

Buon Gesù! Sta per andare!
Frusta la treccia dalla bocca

e come belva disumana – zac! –
il figlio per la spalla acchiappa!

«Fermo, aspetta, non andrai via?»

– Брось, баба, что за речь ведешь?

Ты мне сукна не комкай!
Ай дева с моряком ты? –

И хочет плечиком повесть, –
Не может ручек ей развесть:

За шейкой за любезной
Свились – как круг железный.

– Я сын тебе, а ты мне – мать.
Взошел я ветром подышать,

Морскую речь послушать...
А ты – веревкой душишь! –

«Ты баб до времени не старь!
Царица я, а ты мне – Царь!»

А месяц между ними –
Как меч – между двоими.

«Три года завтрашней зарей,
как я на персик восковой,

как нищий на базаре, –
на нежный лик твой зарюсь!

Три года эту ночь ждала!»
Легонечку – как два крыла –

Ослабшие от муки
Он ей разводит – руки.

Вдоль стана бережно кладет,
Сам прямо к лесенке идет,

И да гортанный окрик
Вдруг голову воротит.

Стоит на башенном зубце,
Как ведьма в месячном венце,

Над бездной окиянской
Стоит, качает стан свой.

Покачивает, раскачивает,
Как будто дитя укачивает,
Большие глаза незрячие
К мучителю оборачивает.
А ветер – шелка горячие
Как парусом разворачивает.

«Введешь в беду!
Уйдешь – уйду:
Ты – с лесенки,
Я – с башенки!»

– Cessa, donna, i tuoi discorsi!

E la veste non mi sfiorare!
Sei mica una da marinaio? –

E vorrebbe scostare la spalla
ma non può disserrarle le mani:

strette al collo diletto
come cerchio di ferro.

– Io sono tuo figlio, tu mia madre.
Sono salito a respirare il vento,

ad ascoltare il murmure del mare...
Ma come fune tu mozzi il fiato! –

«Prima del tempo non farmi invecchiare!
Io sono la Zarina e tu il mio Zar!»

E la luna tra di loro –
come lama – tra i due.

«Tre anni con la prossima alba
da che per il volto tuo dolce

– come al bazar il mendico
per la pesca succosa – deliro!

Tre anni questa notte ho aspettato!»
Cautamente, come due piccole ali,

lui le disserra le mani
indebolite dall'affanno.

Lungo il corpo con premura le posa,
poi va dritto verso la scala,

finché a un richiamo gutturale
volge d'improvviso la testa.

Come strega nell'aureola lunare,
lei sta in piedi su un merlo della torre,

si ciondola con il corpo
sull'oceanico abisso.

Oscilla, vacilla,
quasi cullasse un figlio,
gli occhi terribili fissa
su quelli dell'assassino.
Gonfia gli ardenti vestiti
il vento, come una vela!

«Alla sciagura m'indurrai!
Sparirai? Sparirò!
Tu dalla scala,
io dalla torre!»

Качается, качается,
Шелк вокруг колен курчавится.
Как есть – дитя-проказница
Страх нагоняет, дразнится.

«Что пошатнулся? Ай – струхнул?»
Царевич к ней на шаг ступнул.

«Теперь ко мне – ни шагу!»
Царевич к ней – два шага!

Качается: – помру за грош!
Качается: – и ты помрешь!
Качается: – ан нет, не трожь!
Не след! – Негоже!- и как горсть

Горошин тут жемчужинных –
Из горлышка – смех судорожный!

«Прощай, мой праведник-монах!»
Всё яростней разлет-размах,
«Мой персик-абрикосик!»
Как змеи, свищут косы.

Так разошлася – в глазах рябит!
Так разошлася – луну дробит!

Тут страшным криком нутряным –
Как вскрикнет! Тот кольцом стальным
На всем лету – как сдавит!
Как на ноги поставит!

Аж потом высыпал испуг. –
Она смирней ребенка. –
Стоит, не разжимая рук,
Стоит и дышит громко.

Тут речи нежные лились:
«Теперь не страшно с башни вниз...»
И – дрожью соловьиной –
Смех легкий, шаловливый.

«Моя исполнилась – вся сласть!
Моя исполнилась – вся страсть!
Из бахромы курчавой
Глазок глядит лукаво.

«Ты на руках меня держал,
К своей груди меня прижал...
Добилась, – вновь смеется, –
Как твое сердце бьется!

Железом ты в меня впился,

Oscilla, oscilla,
s'alza ai ginocchi la gonna.
Come bambina birichina
incute terrore, canzona:

«Perché barcolli? Sei spaventato?»
verso di lei lo Zarevič – un passo.

«Fermo! Non muoverti d'un passo!»
verso di lei lo Zarevič – un altro.

Oscilla – per un obolo morirò!
Oscilla – morirai anche tu!
Oscilla – eh no! Non mi toccare!
Non ci provare! – e come pugno

di piselli, di perline,
dalla gola – una risata febbrile!

«Addio, mio monaco asceta!»
si fa lo slancio più furente,
«mia albicocca, mia pesca!»
fischiano come serpi le trecce.

Tanta è la furia che la vista s'annebbia!
Tanta è la furia che la luna si spezza!

In un terribile grido viscerale
prorompe: lui con presa d'acciaio
d'un balzo l'afferra!
Saldo sulle gambe resta.

In sudore lo spavento è dilagato.
Lei – più docile di un bambino.
Ferma, non disgiunge le mani,
ferma, pesante è il respiro.

Indi dolci fluivano le parole:
«Più non spaura, giù dalla torre...»
E – con fremito d'usignolo –
un riso lieve, birichino.

«Ora si è compiuta la mia soddisfazione!
Ora si è compiuta la mia passione!»
Da sotto la frangia riccioluta
l'occhio guarda malizioso.

«Tra le braccia mi hai tenuto,
al petto tuo mi hai premuto...
Adesso so – ride di nuovo –
come batte il tuo cuore!

Pari a un ferro mi hai infilzata,

Как огневая полоса
Под красными щипцами –
След твоих рук – на память!

Хотенье женское мое –
Вот всё именице мое.
Иди! – Теперь уж, друг мой,
Вниз головой не рухну!»

Ух! – Кто ж это так ухнул вдруг?
Чья кошачья меж зубцов – голова?
То пророчица великих разлук:
Сова-плакальщица, филин-сова.

Охорашивается, чистит клюв.
Глаза желтые – янтарь шаровой!
Красе на ухо шепочет, прильнув:
«За булавочкой к тебе я второй!»

Совторила тут краса крестный знак,
Сваво гостя дорогого узнав.
«Весь-то слышал я ваш спор боевой,
Всё-то филином-летал я-совой!»

Давжды в грудь свою – булавку отправь!
Дважды филину – уста предоставь!»

Крылами руку ей с рукой,
А клювом губку ей с губой
Разводит пакостник рябой:
– Ты не противься, рот тугой!

Покорность с бабой родилась!
Льни, тонкоствольная лоза!
Чтоб не увидеть желтых глаз –
Закройтесь, черные глаза!

Закроешь – и легче!
Пол-зла, пол-обиды...
Обидчика чуешь хотя –
А не видишь!

И легче уж губы
Свой жар отдают.
Не ветер, а певчие
Ровно поют.

Уж разное шепчень,
Рот жадный ощеря.
Уж грудь – без приказу
Вгребаются в перья.

Всё легче – всё крепче –

quale striscia infuocata
sotto pinze arroventate –
la traccia-ricordo delle tue mani!

Il desiderio mio femminile:
ecco tutto il mio avere.
Va! Di sotto, caro mio,
non potrò più rovinare».

Uf! Chi ha sbuffato così all'improvviso?
Di chi è quella testa felina tra i merli?
È l'illustre profetessa degli addii:
la civetta prefica, il gufo-civetta.

Si azzima, il becco si linda.
Gialli gli occhi, rotonde ambre.
Si accosta a sussurrare alla bella:
«Vengo ancora per la spilla!»

Si fece quella il segno della croce,
riconoscendo l'ospito suo caro.
«Ho sentito la vostra lite furibonda,
mentre volavo qui attorno da civetta!

Due volte nel petto la spilla ficca,
due volte al gufo concedi le labbra!»

Le dischiude la carogna butterata
come ali una mano dall'altra,
come becco un labbro dall'altro:
– Non ti opporre, boccuccia serrata!

Con la donna è nata l'ubbidienza!
Accostati, vite fustosnella!
Se gli occhi gialli non vuoi vedere
chiudili pure, i tuoi occhietti neri!

Chiudi ed è fatta,
mezzo male, mezzo oltraggio...
Benché lo fiuti ancora
almeno non lo vedi!

È fatta! Già le labbra
esalano calore.
Non il vento sembra
cantare, ma un coro.

Già varie cose sussurri,
la cupida bocca digrignando.
Già il petto scompostamente
si avviticchia alle penne.

È fatta! È andata!

И вот уж с тобой –
Не филин твой старый,
А лебедь молодой!

Видят сквозь кисейку-дымку
Месяц с ветром-невидимкой:

Ведьма с филином в прижимку!
Ведьма с филином в обнимку!

Месяц – слезку смахнул,
Тот – березкой тряхнул...

А от губ – двойной канавой –
Что за след такой за ржавый?

– Бог спаси нашу державу! –
Клюв у филина кровавый!

Ветер рябь зарябил,
Месяц лик загородил...

Ed ecco che accanto a te
non c'è il vecchio gufo,
ma il giovane cigno!

Vedono tra la mussola-fumo
l'invisibile vento e la luna:

la strega col gufo nell'avvinghio!
La strega col gufo nel groviglio!

La luna una lacrima sgrulla,
l'altro scrolla una betulla...

E dalle labbra – in un rivolo doppio –
che traccia è mai quella rugginosa?

– Dio salvi il nostro regno! –
Il becco del gufo è insanguinato!

Il vento increspa un'onda,
la luna il volto scosta...

Incontro Secondo

Солнце в терем грянуло –
Что полк золотой.
Встал Царевич правильный:
Веселый такой!

Хоть не спал, а выспался!
Хоть враз под венец!
Смородина – кислая,
А я – молодец!

Трех быков на вертеле
Сгублю, не щадя!
Поглядим-ка в зеркале,
Каков из себя!

Белый стан с шнуровочкой,
Да красный кушак.
– Что за круг меж бровочек,
Кумашный пятак?

Словно снег пуховочкой
Прошелся вдоль щек.
– Что за круг меж бровочек,
Почетный значок?

Аль пастух полуночный
Здесь жег костер?
Али думу думами –
Да лоб натер?

Ha invaso il sole la reggia
come un esercito dorato:
raggiante si alzato lo Zarevič
dell'umore giusto.

Poco ha dormito, ma di gusto!
Pronto per andare all'altare!
Al ribes il suo sapore,
e a me – il vigore!

Tre tori allo spiedo
divorerei in un boccone!
Fammi vedere allo specchio
qual è oggi il mio aspetto.

Bianco busto nelle stringhe
e un rosso cinturone.
– Che cerchio ho tra i sopraccigli?
Che monetina purpurea?

Quasi passata col piumino
sembra la neve sulle gote.
– Che cerchio ho tra i sopraccigli?
Che stemma nobile?

O un pastore notturno
qui ha acceso un falò?
Oppure, meditando,
ho strofinato la fronte?

Смелыми руками –
Вдоль перил витых,
Резвыми шажками
С лестничек крутых.

Позабыл иконам
Класть поклон земной,
Не идет с поклоном
К бабушке с женой.

Невдомек, что стража
Ему на кра – ул,
Белизной лебяжьей
Всех ворон спугнул.

Вся краса платочком
Ему вслед с крылец.
А старухи – дочкам:
«Молодец – малец!»

Чья в окошке темном
Ночь темней зрачка?
Кто к глазам недремным
Жмет два кулачка?

«Хочешь цельным уйти
Да из женских тенёт –
По счетам не плати,
Своди с совестью счет.

Скажет: в море пльви!
Пусть красотка клянет!
Бабы – дрянный народ,
Рыбы – славный народ.

Хочешь цельным уйти
Да из женских тенёт –
Держи сердце в горсти,
Дай челну полный ход...

Погляди, как в волнах
Наш Царевич плывет,
Вровень с морем плывет,
В голос с ветром поет.

Хочешь цельным уйти
Да из женских тенёт –
Надо быстро грести,
Молодой мореход!

Ведь всё то ж тебя ждет
И у жен и у вод:
Грудь – волной встает,
Волна – грудью встает.

Песнопевец, в члену!
Наша летопись: льну...

Con mani sicure
lungo i ritorti sostegni,
con passi veloci
giù per la scala scoscesa.

Ha scordato per le icone
la genuflessione.
Non va a rendere omaggio
al padre e alla madre.

Non sa che la vedetta
è già presentatarm!
Col biancore di cigno
tutti i corvi ha fugato.

Le belle dalle soglie
lo salutano col fazzoletto.
Le vecchie – alle ragazze:
«Ma che bel maschietto!»

Di chi è alla finestra buia
la notte tetra dell'occhio?
Chi aguzza tra due pugni
lo sguardo vigilante?

«Se integro vuoi sfuggire
alle reti femminili,
il conto non pagare,
regolalo con la coscienza.

Si dirà: va per mare!
Che la bella maledica!
Donne – razza schifosa,
pesci – razza gloriosa.

Se integro vuoi sfuggire
alle reti femminili,
fatti coraggio,
allontana subito la barca.

Guarda come sui flutti
naviga lo Zarevič,
va al passo con il mare
canta all'unisono col vento.

Se integro vuoi sfuggire
alle reti femminili,
lesto devi remare,
giovane navigatore!

Otterrai la stessa cosa
dalla donna e dall'acqua:
il petto si alza come onda,
l'onda si alza come petto.

Cantatorie, imprigionato!
Negli annali: mi stringo...

Не Царевич к челну –
Лебедь к лебедю льнет.

И опять ни к чему
Тебе вольный полет!
Никому не уйти
Да из женских тенёт!»

Слушал, слушал гусярок голоса,
Просветлел, на локоток оперся.

Словно струнки под его пятерней –
В теле жилочки пошли болтовней.

С раззолоченных подушек встает,
Лоб откинувши, а грудьку вперед.

Да как вскинет синий всор – вот-те раз! –
Видит: филин-сыч сидит, пучеглаз.

Подошел, да и накрыл с головой:
«Добрый ночи, господин рулевой!

И без ваших ясных глаз обойдусь!»
А рябой из-под полы: – Вот так гусь!

Гусь ты, гусь ты мой, заморский индюк! –
Да как вымахнется – разом – из рук!

Не очнулся гусярок, как промеж
Двух сапог его – да дядькина плешь!

«Что за притча? Ошалел, старый гриб!»
– Руки-ножки, ребра-кости зашиб!

«Без приказу моего – как дерзнул?»
– Чтобы лебедь мой – да в даль не махнул!

Мало ль на море приманок-прилук?
Кто в ответе? – есаул твой, гайдук! –

Расходился тут Царевич, – нет сил!
Ожерельице в зубах закусил.

«Как завидел тебя – нож ровно в бок!
Словно черный кот мне путь перебег!

Чтоб весь век не пил-не-ел, чтоб зачух!»
Да как вдарит тут по гусям в сердцах!

Говорит тут Царь-Девуца
Двум юнцам-своим-щеночкам,
Морячочкам-морьякам:

Non lo Zarevič alla barca:
il cigno a un cigno si stringe.

Di nuovo sarà invano
il libero tuo volo!
Nessuno può sfuggire
alle reti femminili!»

Le voci ascoltava, ascoltava il musico,
rasserenato si appoggiò sul gomito.

Quali corde sotto le dita
nel corpo fremono le vene.

Dai cuscini si solleva dorati,
fronte alta, petto in avanti.

Sgrana gli occhi azzurri – guarda guarda! –
vede un gufo-barbagianni strabuzzato.

Gli si accosta, lo copre per intero:
«Buona notte, signor timoniere!

So fare a meno dei tuoi occhi chiari».
Da sotto il lembo il butterato: – Che oca!

Oca mia, oca bella, tacchino d'oltremare! –
Si svincola di colpo: via dalle mani!

Non si era il musico riavuto, che in mezzo
ai suoi stivali: la calvizie del vecchio!

«Che storia è questa? Sei impazzito, vecchiccio?»
– Ohi le costole! Ohi le braccia! Ah che male!

«Senza il mio ordine, come hai osato?»
– Non deve il mio cigno scappare lontano!

Mica son poche le trappole in mare!
Chi ne risponde? Il servo tuo fedele! –

Si scatena qui lo Zarevič, – basta!
Morde con i denti la collana.

«Appena ti ho notato – coltello nel fianco!
Un gatto nero che la strada mi ha tagliato!

Mi togli sete e appetito perché appassisca!»
Così si dedica alla gusla con stizza!

Dice allora Zar-fanciulla
ai suoi due cucciolotti,
ai suoi giovani marinai:

«Ох вы, чудо-морячочки,
два весла моих проворных,
две молодых моих руки!

Цельну ночь всё в карты дулись,
Картой дрему вышибали –
Моего дружка стеречь.

Бросьте карты-вы-колоду,
Вы ныряйте в глубь-пучину,
Поспросайте тварей-рыб:

Не слышать ли рыбам звону,
Не слышать ли тварям гласу,
Не плывет ли млад-гусяр?»

Разом молодцы вставали,
Расправляли стан плечистый,
Сотворили знак честной, –

Лишь жемчужное круженье
По воде, – да грудь у Девы
Вся алмазами пошла.

«Мать рожала – не тужила:
не дитя, – дымочек-дым!
Словно кто мне налил жилы
Светом месячным сквозным.

Лень и семечки лущить-то!
Не до плотского греха!
Вы невесту мне сыщите
Для такого жениха!

Не жених, а стебель шаткий!
Кто пройдет – дрожу росой.
Коли дождь, иду без шапки,
Коли снег, иду босой.

Старой бабы беззащитней,
Зеленее стерженька...
Вы подружку мне сыщите
Для такого муженька!

По морским румяным рощам,
Лыжи легкие востря,
Сжалилась над братом тощим
Мощная моя сестра.

Красный круг заря прожгла мне,
Круг, пылающийверху.
Есть моим палатам – камни,
Есть невеста – жениху!»

Ту песенку прослушала –

«O voi, marinai meravigliosi,
agili miei remi,
giovani mie braccia.

La notte intera a giocare a carte,
ammazzando il sopore col gioco,
e a fare al mio amico la guardia.

Gettate le carte, gettate il mazzo,
tuffatevi nell'abisso profondo,
interrogate le bestie e i pesci:

se sentono i pesci il suono,
se sentono le bestie la voce,
se il giovane musico è in mare!»

Si alzarono subito i giovani,
drizzarono i corpi possenti,
accennarono il gesto d'onore

e un turbine soltanto rimane
sull'acqua... Della vergine il petto
tutto di schizzi s'imperla.

«Generava mia madre senza tormento:
non un figlio – un filo di fumo!
Sembra mi abbia infuso nelle vene
la penetrante luce della luna.

Non mi stuzzicano i brustolini,
tanto meno il peccato carnale!
Scovate voi una sposa
per un siffatto fidanzato!

Non fidanzato: stelo malfermo!
Se uno passa, scrollo rugiada.
Piove – non ho cappello,
nevica – neanche stivali.

Più acerbo di un rametto,
più indifeso di una vecchiaia...
Scovate voi un'amica
per un siffatto marito!

Si appresta da lidi lontani
a solcare le lande marine,
impietosita dal fratello smilzo,
la possente sorella mia.

Un cerchio l'alba mi ha impresso,
un rosso cerchio ardente.
C'è una pietra per il palazzo,
c'è uno sposa per il ragazzo!»

Lei ascoltava questo canto

Как яблочка откушала.
Знон струнный вобрала –
Как брагой запила.

А тут – бореньем водяным –
Пловцы на свет столбом двойным:

Гривастие, как львы,
Две красных головы.

«Шептались с тварью-с-рыбами»,
враз на корабель прыгают,
«Для горя твоего –
не слышно ничего.

Нет твоего Царевича!»
– «Знать, тонок слух мой девичий», –
Она с усмешкой им,
Двум морячкам своим.

«Такой уж слух мой воровской,
Что даже шум твары морской
О рыбий хвост чешуйный,
Не то что друга – чую!

Ввысь, паруса! Пучина, в пляс!
Не царь я вам, коль в тот же час
Челнами не сшибиться!
Не Царь и не Девица!»

Ох ты воля! – дорогая! – корабельная!
Окиянская дорога колыбельная!

Плывет Царь-мой-Лебедь
В перстнях, в ожерельях.
Кафтан – нет белее,
Кушак – нет алее...

Сережка – подковой
Висит из ушка...
(Живого такого
Напеть бы дружка!)

Ох, взор его синий!
Роток его алый!
«Глянь, чтой-то пучина
Пошаливать стала!»

– В сочельник крещенский,
Что ль, парень, рожден?
У баб деревенских,
Что ль, врать обучён?

quasi mangiasse una mela,
captava il suono soave
quasi sorbisse la birra.

Quand'ecco emergono – sbuffo d'acqua –
i nuotatori in duplice colonna:

crinite, da leone,
le rosse due chiome.

«Abbiamo interrogato i pesci –
guizzano svelti sul vascello –
siamo spiacenti,
nessuno sa niente.

Dello Zarevič non c'è traccia!»
«L'udito di fanciulla è più fino»,
risponde ai marinai
con un sogghigno.

«Tale è il mio udito da ladro
che persino il fruscio delle alghe
sulla coda squamata di un pesce
fiuto! Nonché lo Zarevič!

Levate le vele! Danzate, acque!
Non sono Zar se stavolta
non si incontrano le barche!
Non sono Zar né Fanciulla!»

O libertà cara della barca!
Oceanica strada di ninnananna!

Lo Zar mio cigno in mare,
di anelli e gioielli adorno.
Non s'è visto caftano più bianco,
non s'è visto cinturone più rosso.

Pende l'orecchino
a ferro di cavallo...
S'invocasse col canto
un amico siffatto!

Oh, che sguardo azzurro!
E che bocca vermiglia!
«Osserva: l'abisso
comincia a far le bizze!»

– Sei forse nato, ragazzo,
alla vigilia d'Epifania?
Ti hanno mica insegnato
le contadine a mentire?

«Да нет, старина!
Ровно морок какой-то.
Гляди, – не волна уж:
Гривастая тройка!»

– Ври, дурь-ты-деревня,
Лешу да ершу!
Дай, лучше-ка гребнем
Копну расчешу!

«Врешь, совья ты старость,
подземная шахта!
Что там за Царь-Парус
Встает на водах-то?»

– Не видишь глазами, –
Гадай на бобах!
Я, что ли, хозяин
На грозных водах? –

Глаза-то всё шире,
А змейка-то колет...

– Спи, свет, спи, соколик! –
Уж руки как гири,

Уж ноги как гири,
Лоб налит свинцом...
Не пить ей в трактире
Чайку с молодцом!

Но спорит, но всю мощь собирает,
Но пальцами веки себе разрывает...
Качнется – очнется: «Ой сплю, нетверпеж!»
Какой уж, какой тут любовный кругёж!

Красный загар,
Мегеный лоб.
«Дядька, пожар!»
Закрылся глазок.

Ручку разжал,
Звякнул серьгой.
– Дядька, пожар! –
Закрылся другой.

Так и спит с последним криком,
С ротиком полуоткрытым.

Весь кафтан-ему-шнуровку
Расстегнула на груди.
Держит сонную головку
На полвздоха от груди.

«Ma no, vecchio mio!
È simile a un miraggio.
Guarda, non è un'onda:
una trojka crinita!»

– Menti, villano,
ti faccio il contropelo!
Meglio se col pettine
ti districo il cespuglio!

«Sbagli, uccellaccio,
pozzo sotterraneo!
Che sorta di Zar-Vela
si sta alzando sull'onda?»

– Non ti bastano gli occhi?
Interroga la sfera!
Mica sono il padrone
delle acque minacciose? –

Gli occhi sempre più attenti,
e punge la serpe...

– Dormi luce mia, dormi mio falco! –
come sassi cadono le braccia.

E giù le gambe come sassi,
la fronte pesa come piombo...
Lei non godrà più col ragazzo
il tè all'osteria.

Si ribella, le forze raccoglie,
le palpebre si disserra con le dita...
Barcolla, si riscuote: «Non resisto, ho sonno!»
La speranza è svanita!

Rosso è il segno,
il marchio sulla fronte.
«Vecchio! L'incendio!»
s'è chiuso un occhio.

Disserra la mano,
tinna l'orecchino.
– Vecchio, l'incendio! –
S'è chiuso l'altro.

Con ques'ultimo grido s'addormenta,
bocca semiaperta.

Lei gli slaccia sul petto
il caftano, le stringhe.
A un soffio dal petto tiene
la testa del dormiente.

Дышит? – Нет?
Дышит? – Да?

Наклонила лик сусальный
Над своей грудною сталью:
Есть ли, нет ли след вздыхальный?

Бог по морю ветром пишет!

Брови сильные стянув,
Взор свой – как орлица клюв –
В спящего вонзает.
Да, надышан круг!
Да!

Радость – молнией
В глазах, – золотом!
Радость – молнией!
Горе – молотом!

«А если уж жив он, –
Чего ж он лежит-то?
А если уж дышит –
Чего ж он не слышит?»

Весь из памяти – букварь!
Растерялась Дева-Царь,
Что сказать – не знает.

В грудь, прямую как доска,
Втиснула два кулачка:
Усмиряет смуту.

– Ох, лентяй ты наш, лентяй!
И от пушечного, чай,
Не вздрогнёт – салюту! –

Как бы листвою
Затрётся дуб.

Как пес цепной
Смех с дерзких губ.

«Агу, агу, младенец!»
хохочет, подбоченясь.

Всё – как метлою замела!
Всё – как водою залила!

Гляди: сейчас – грудь лопнет!
Все корабли потопнут!

– и –

Молча, молча,
Как сквозь толщу
Каменной коры древесной,

Respira? – no!
Respira? – sì!

Inclina l' ameno volto
sul petto suo d' acciaio:
c'è o non c'è traccia di fiato?

Dio sul mare scrive con il vento.

Stretti i sopraccigli,
punta – come l' aquila il becco –
lo sguardo sul dormiente.
Sì! Un cerchio appannato!
Sì!

La gioia – un lampo
negli occhi – come oro!
La gioia – un lampo!
Il dolore – un maglio!

«Se dunque è vivo,
perché non si sveglia?
Se dunque respira,
perché non mi sente?»

Dimenticato è il sillabario!
Confusa è la Vergine-Zar,
cosa dire – non sa.

Al petto – tavola liscia –
preme i pugni:
reprime l' angoscia.

– Ehi, mio pigrone!
Non ti scrolla nemmeno
un colpo di cannone!

Come se una quercia
le foglie scuotesse.

Come cane scatenato
il riso – dalla bocca insolente.

«Cucci cucci, piccolino!»
balla tutta dalle risate.

Finito – è passata la ramazza!
Finito – è fluita l' acqua!

Guarda: il petto sta per scoppiare!
Tutti i vascelli per affondare!

– e –

Piano piano,
come attraverso la massa
di una corteccia di pietra,

Из очей ее разверстых –
Слезы крупные, янтарные,
Непарные.

Не бывало, чтоб смолою
Плакал дуб!
Так, слезища за слезою,
Золотые три дороги
От истока глаз широких
К устью губ.

Не дрожат ресницы длинные,
Личико недвижимое.
Словно кто на лоб ей выжал
Персик апельсинный.

Апельсинный, абрикосовый,
Лейся, сок души роскошный,
Лейся вдоль щек –

Сок преченный, янтарёвый,
Дар души ее суровой,
Лейся в песок!

На кафтан его причастный,
Лик безгласный – кровью красной
Капай, смола!

Кровью на немую льдину...
– Растопись слезой, гордыня,
Камень-скала!

А уж под сталью-латами
Спор беспардонный начат:
– Что: над конем не плакала,
А над мальчишкой – плачешь?

Вихрь-жар-град-гром была, –
За всё наказана!
Войска в полон брала, –
Былинкой связана!

Войска в полон брала,
Суда вверх дном клала,
А сама в топь брела –
Да невылазную!

Кулаком славным, смуглым
Лик утирает круглый –
Наводит красоту.

Лик опрокинула вверх дном,
Чтоб солнце ей своим огнем
Всю выжгло – срамоту.

dagli occhi suoi dilatati
grandi lacrime-ambre,
spaiate.

Quando mai la quercia
ha pianto resina?
Così, lacrima su lacrima,
dalla fonte degli occhi ampi
tre ruscelli dorati
verso la foce delle labbra.

Non tremano le ciglia.
Immobile è il volto.
Sembra che una pesca d'arancia
le spremano addosso.

Succo d'arancia, d'albicocca,
fluisce! Succo d'anima prelibato!
Fluisce lungo le gote,

succo d'ambra, succo prezioso,
dono dell'anima sua severa,
fluisce a profusione!

Sul candido caftano,
sul tacito viso – come sangue
stillava, resina!

Sangue rosso sul muto ghiaccio...
Fierezza, pietra-roccia,
sciogliti in pianto!

Sotto l'acciaio-corazza
già inizia una lite furiosa:
– E che? Non una lacrima per il cavallo,
e piangi per il fanciullo?

Ero turbine-fuoco-grandine-tuono:
per tutto – castigata!
Interi eserciti ho catturato:
da un filo d'erba legata!

Interi eserciti ho catturato,
le navi ho affondato,
e ora scivolo nel pantano
senza alcuno scampo!

Col pugno olivastro, glorioso,
terge il viso rotondo,
riaffiora la bellezza.

Volge al sole il volto
perché con il suo fuoco
incenerisca la vergogna.

«Его Высочеству приказ:
Что в третий и в последний раз
Зарей в морскую гладь

На гусельный прибудем зов.
Прощай, Гусяр! До трех разов
У нас закон – прощать».

Всей крепостью неженских уст
Уста прижгла. (От шейных бус
На латах – след двойной.)

От сласти отвалилась в срок,
И – сапожок через борток –
В дом свой морской – домой.

Еще сталь-змея вороток дерёт,
А целованный уже всдрогнул рот:
Не то вздох, не то так, зевота,
А всё, может, зовет кого-то...

Допрежь синих глаз приоткрыл уста:
– Эх, и чтоб тебе подождать, краса!
И не слышал бы ветер жалоб:
Целовала б и целовала б!

Оттого что бабам в любовный час
Рот горячий-алый – дороже глаз,
Все мы к райским плодам ревнивы,
А горячки-то – особливо!

Потягивается, подрагивает,
Перстами уста потрагивает...
Напрасно! И не оглянется!
Твое за сто верст – свиданьице!

А дядька-то шепчет, козлом пляша:
«Должно быть, на всех парусах пошла!
Не всё целовать в роточек...
Давай-ка свой вороточек!»

Синей василёчков,
Синей конопли
На заспанных шечках
Глаза расцвели.

«Эй, старый, послушь-ка:
Вот сон-то приспел!
Как будто кукушку
Я взял на прицел!

«Ordino a Sua Altezza:
per la terza e ultima volta,
quando si specchia nel mare l'alba,

tornerò al richiamo delle corde.
Addio! Fino a tre volte
la legge nostra: perdonare»

La forza della sua bocca virile
la bocca gli scottò (della collana
traccia doppia sulla corazza).

Si stacca dalla delizia,
balza a bordo
della sua casa marina.

La serpe-acciaio il bavero squarcia,
e intanto si muovono le labbra:
è un respiro o uno sbadiglio?
O forse chiamano qualcuno...

Prima degli occhi dischiude le labbra:
– perché, bella, non aspettare?
Non avrebbe il vento udito il pianto:
lo avresti baciato e ribaciato!

Poiché le donne nell'ora d'amare
la rossa bocca più degli occhi hanno cara,
bramiamo tutti del paradiso i frutti,
ma noi orgogliose – ancora di più.

Tremola, si stiracchia,
tasta con le dita la bocca.
Invano! Lei neanche si volta!
Già oltre cento verste – lontana!

Il vecchio balbetta, danzando come capro:
«Se ne va certo a vele spiegate!
Non sempre baciare sulla bocca...
Orsù, dammi il tuo bavero!»

Più azzurri del fiordaliso,
più azzurri della canapa
gli occhi suoi fiorirono
sulle gote insonnolite.

«Senti, vecchio, senti,
il sogno che ho sognato!
Come se un cuculo
avessi puntato!

Пусть зря не тоскует!
Зажмурил глазок...
И слышу – кукует:
До трех до разов».

– То не пташечка-кукушка
Куковала,
То твоя подружка
Тосковала.

Как под бурею ночной стонут снасти...
Да уж спать-то ты у нас больно мастер! –

«И вижу еще я, –
Речет сам не свой, –
Что плачет смолоу
Дубок молодой.

Ветвями облапит
Как грудку-мне-стан,
И капит, и капит
Слезой на кафтан».

– Нет, Царь Лебединый,
Не дуб, не смола:
То спесь-ее-льдина
Слезой изошла. –

«И снится мне, – молвит
(Сам губойки трет), –
Что красное солнце
Мне – яблочком в рот.

Да так вот, с поклоном:
Испробуй, лентяй!»
– Царя Соломона
На сон почитай. –

Тот вздохом туманным:
«Дай сон доскажу!
За перст безымянный
Прикован – лежу.

Ай к смерти? Ай к свадьбе?
Скажи, не мытарь!»
– Эй, спать бы и спать бы
Тебе, государь!

От бабы Иосиф-то
Нагишом, – берегись!
На женском волосике
Не один уж повис! –

Не внемлет Царевич дурной ворожке,
Сам нежную руку целует себе.

Che invano non si angusti!
Avevo l'occhio aguzzato e ...
Sento il suo cuccù:
fino a tre volte».

– Non un cuculo
ti parlava:
la tua amichetta
si angustiava.

Come geme il cordame durante una tormenta...
Ma tu nel dormire sei davvero un portento! –

«E inoltre vedo –
dice rattristato –
che resina piange
una giovane quercia.

Il petto mi stringe
con i suoi rami,
e lacrime goccia
sul mio caftano».

– No, Zar mio Cigno,
né resina né quercia:
il ghiaccio della superbia
in lacrime si è sciolto. –

«E sogno – sussurra
(il labbro si sfrega) –
un sole rosso
in bocca, come mela.

E inchinandosi:
assaggia, pigrone!»
– Per prendere sonno
leggi re Salomone. –

Quello – una nuvola-sospiro:
«Fammi terminare!
Giaccio incatenato
per l'anulare.

Che sia la morte? Che siano nozze?
Dimmi, non farmi penare!»
– Sarebbe meglio, signore,
se tornasse a sognare!

Da una donna, attento,
Giuseppe fu rovinato!
A un capello femminile
più d'uno ci è penzolato! –

Non bada lo Zarevič al perfido inganno,
si bacia frattanto la dolce mano.

«Гадай хошь на картах,
А хошь – на бобах!
Хошь вороном каркай, –
Всё сласть на губах!»

Ты бренчи, Гусяр, задай нам пиру-звон!
Синь-то водная – что синькой подсинёна!
Исполать тебе, Царь-Буря, будь здорова!
Рот у мальчика – что розан пурпуровый!

«Leggi pure le carte,
leggi pure le sfere!
Gracchia pure, cornacchia!
Di dolce sa la bocca!»

Allestisci, o musico, un convito!
Chiara è l'acqua di turchinetto!
Ave a te, Zar-Bufer! Addio!
La bocca del fanciullo come rosa è sbocciata!

(traduzione originale di Marilena Rea)

Sui criteri di traduzione

La presente traduzione, nel tentativo di restituire al lettore italiano la stessa tramatura linguistica e stilistica dell'originale, si discosta da una resa prettamente interlineare. Particolare rilievo è stato dato alla rima (luogo di incontro fra la tradizione letteraria italiana e il genere russo della "fiaba in versi"), così come alle assonanze e consonanze, tese a ricreare la stessa vivacità fonetica del linguaggio cvetaeviano. In alcuni casi è stato necessario reinventare il testo: nella scena, ad esempio, dello Zar ubriaco (nella *Notte Seconda*), la traduzione asseconda più il carattere grottesco del personaggio e il delirio dell'ubriachezza (sottolineati anche dall'uso del *ražšnyj stich*, versificazione tipica delle narrazioni comiche e satiriche improvvisate dagli imbonitori di fiera), che non l'effettivo senso dell'originale. In generale, le scelte traduttorie perseguono lo scopo di incarnare nella lingua italiana non solo la simbologia e la significazione del poema russo, bensì anche il suo impianto fonetico, retorico e metrico-ritmico.

Marilena Rea

JORIE GRAHAM

Narrare il pensiero

a cura di Antonella Francini

Un verso lungo, prosastico, scandito da pause, che isolano la parola, le danno spazio e la mettono a fuoco prima che venga ripresa dal flusso del pensiero con cui la perentoria e onnipresente voce narrante costruisce pannelli mobili entro cui elaborare tematiche attuali attraverso un'osmosi continua fra corpo e mente. Questo pathos affascinante di sensazioni che passano fluide dall'interno all'esterno, dal buio alla luce, è oggi il punto d'arrivo della ricerca stilistica e tematica di Jorie Graham – premio Pulitzer nel 1996 e titolare di una delle cattedre di poesia più prestigiose negli Stati Uniti, la Boylston Chair of Rhetoric and Oratory alla Harvard University. Nel corso dei suoi nove volumi di versi Graham è passata dalla scrittura lirica degli esordi a una prosa ritmica aderente al parlato, una sintassi sciolta modulata soltanto dall'andamento del pensiero e sul respiro. Un accorto uso degli accenti tonici serve a strutturare i suoi lunghi monologhi, che sono una continua denuncia delle forme di autodistruzione e disintegrazione della realtà e un'esposizione del senso di impotenza e spaesamento dell'individuo globalizzato. Le poesie che seguono sono tratte da *Overlord*, il suo libro più recente (Ecco Press 2005; v. *Semicerchio* XXXIV, pp. 95-7), in cui, prendendo spunto dallo sbarco degli Alleati in Normandia nel 1944, Graham tratta il tema della guerra e denuncia i danni della storia contemporanea. Le scorie radioattive sepolte nella Yucca Mountain (*Praying*), la genesi d'ogni conflitto nell'avidità e nella superbia umana sullo sfondo della carneficina degli alleati sulla spiaggia di Omaha (*Omaha*), la solitudine di un immigrato taxista in una metropoli americana e il senso di colpa del suo passeggero (*Passenger*) sono fra gli argomenti, narrati in forma drammatica, delle poesie che presentiamo.

PRAYING (*Attempt of June 14 '03*)

This morning before dawn no stars I try again.
I want to be saved but from what. Researchers in California have
discovered a broken heart causes as much distress
in the pain center of the brain as physical injury.
The news was outside the door on the landing. I
squatting to it then came back in. Resume my
position. Knees tight, face pressed. There seems to be a
canyon. No light in it, yet it's there, but then
nothing. Waste comes
in, I know they are
burying our waste, that it will last hundreds of millions
of years in the mountain, that they are trying to cover it with
signs they
do not know how to develop in
a language that will still communicate in that far
future saying don't open this, this is lethal beyond measure,
back away, go away, close the lid, close
the door. The canyons where my face lies full weight on the
platter
of my hands have ridges and go forward only to
the buried waste. If there is beauty growing on those
flanks, beauty in detail – furred underside
of small desert leaves comes to mind but only as idea –
the sage twiggy stuff with its blue flowers – the succulent
floor plants that rise – the hundreds of crossing mucus-
tracks on the walls where the

snails have been

PREGANDO (*Tentativo del giugno 14 '03*)

Stamani prima dell'alba nessuna stella ci riprovo.
Voglio essere salvata ma da cosa. In California ricercatori
scoprono che un cuore infranto dà angoscia
nel punto del dolore nel cervello quanto una ferita.
La notizia era fuori della porta sul pianerottolo. Mi
ci sono accoccolata vicino poi sono rientrata. Riprendo
posizione. Ginocchi stretti, faccia pressata. Sembra ci sia
un canyon. Niente luce, eppure c'è, poi
nulla. Arrivano scorie,
so che stanno
seppellendo le nostre scorie, e dureranno centinaia di milio-
ni
d'anni nella montagna, e cercano di coprirle con segni che
non sanno svolgere in
una lingua che parlerà ancora in quel lontano
futuro per dire non aprirlo, è letale oltre
misura, va' indietro, va' via, chiudi il vaso, chiudi
la porta. I canyon dove giace pesante la mia faccia sul pla-
teau
delle mani hanno spigoli e si spingono solo fino
alle scorie sepolte. Se c'è bellezza che cresce su quei
fianchi, dettagli di bellezza – fondo lanoso
di foglioline del deserto viene in mente ma solo com'idea –
quegli arboscelli di salvia coi fiori blu – rasoterra
le piante carnose che sorgono – le centinaia di tracce incro-
ciate di muco sui muri dove

lumache

guiding the first light
 down their slick avenues to some core – all of it *just in mind* not on my closed face trying
 so hard to let the thing that can save us in – if
 there is beauty it is missing in its manyness is only there
 in form I am trying to be honest I am not relying on
 chance any more I am trying to take matters
 into my own hands. Hand heart head.
 Brain pain center sleep. I try to
 remember. Something that *was* once is not graspable
 from here. Here is all here. Is the problem. Have
 tucked the body away. Am all alone on this
 floor. In a city in America. To make a
 sacrifice. Of what. Save my beloveds. Save my
 child. Save her right now. Destroy this carpeting these
 windows the walls take the whole of what is wrong
 in payment from us. Let me fall through the air.
 Save the will to live, save the constituent part of
 the human. No. What is constituent. Oh
 save my child, my only child.
 The more I press down onto the rug the more we move up the
 canyon. In Mycenae we moved up this canyon too,
 up, up through the city to the throne room at the top.
 The columns still standing. The view of two oceans and
 over two
 ranges. Where the King and his retinue are receiving the
 news. Here. The
 poet ushered in. To sing of what has happened. Right here.
 On this floor. The voice telling its story. Long, slow, in
 detail. All of them
 waiting. Listening for the terrible outcome. In detail. The
 opening
 of the singer at the throat. The still bodies of the
 listeners high on this outpost, 3,000 years ago, the house of
 Agamemnon, the opening of the future. There. Right through
 the open
 mouth of the singer. What happened, what
 is to come. And the stillness surrounding them when it is
 done,
 the song. And the singer still. And the chalices empty.
 Dawn about to open it all up again. Dawn about to
 move it from inside the mind back out. Light almost visible
 on the far hills. Oh who will hear this. When it comes it will
 be time only for
 action. Keep us in the telling I say face to the floor.
 Keep us in the story. Do not force us back into the hell
 of action, we only know how to kill. Once we stop singing we
 only know how to get up and stride out of the room and
 begin
 to choose, this from that, this from that, this from that, – and
 the pain,
 the pain sliding into the folds of the brain and lodging.

Look, the steps move us up through the dark, I can hear
 them
 even though I can't see them, we are moving further up,
 this that this that and the pain sliding all along,

guidano la prima luce
 giù per le loro strade scivolose verso un cuore – tutto que-
 sto *solo in*
mente non sulla mia faccia chiusa cercando
 a ogni costo di far entrare ciò che può salvarci – se
 c'è bellezza manca nelle sua molteplicità c'è solo
 in forma di cui cercando d'essere onesta non mi fido più
 del caso cercando di prendere le cose
 nelle mie mani. Mano cuore testa.
 Cervello punto del dolore sonno. Cerco di
 ricordare. Qualcosa che *era* un tempo non è afferrabile
 da qui. Qui è tutto qui. È il problema. Ho
 nascosto il corpo. Sono tutta sola su questo
 pavimento. In una città d'America. Per fare un
 sacrificio. Di cosa. Salva i miei cari. Salva mia
 figlia. Salvala subito. Distruggi questa moquette queste
 finestre le pareti prendi intero ciò ch'è sbagliato
 quale nostro compenso. Che io precipiti nel vuoto.

Salva la volontà di vivere, salva la parte costituente
 dell'umano. No. Quel che è costituente. Oh
 salva mia figlia, la mia unica figlia.
 Più mi schiaccio sul tappeto più avanziamo nel
 canyon. Anche a Micene avanzavamo in questo canyon,
 su, su nella città verso la stanza del trono in cima.
 Le colonne ancora in piedi. La vista di due oceani e al di là
 di due
 montagne. Dove il Re e il suo seguito ricevono notizie. Qui.
 Entrò
 il poeta. Per cantare quel ch'è successo. Proprio qui.
 Su questo pavimento. La voce racconta la sua storia. Lunga,
 lenta, in dettaglio. Tutti
 in attesa. In ascolto del terribile esito. In dettaglio. L'avvio
 del canto in gola. I corpi immobili degli
 ascoltatori, alti su quest'avamposto, 3000 anni fa, la casa di
 Agamemnone, l'avvio del futuro. Là. Proprio nella bocca
 aperta del canto. Quello che accadde, quello che
 deve venire. E l'immobilità che li circonda quand'è finita,
 la canzone. E chi canta immobile. E i calici vuoti.
 L'alba sul punto d'aprire ancora tutto. L'alba sul punto di
 riportarlo dalla mente ancora fuori. Luce quasi visibile
 sulle colline lontane. Oh chi udrà questo. Quando avverrà
 sarà tempo solo per
 l'azione. Tienici nella narrazione dico faccia al pavimento.
 Tienici nella storia. Non respingerci nell'inferno
 dell'azione, sappiamo solo uccidere. Finito il canto
 sappiamo solo alzarci a gran passi varcare la stanza e ini-
 ziare
 a scegliere, questo da quello, questo da quello, questo da
 quello, – e il dolore
 il dolore scorre incuneato nelle pieghe del cervello.

Guarda, i passi ci fanno avanzare nel buio, li sento
 benché non li veda, stiamo avanzando ancora più avanti,
 questo quello questo quello e il dolore che continua a scor-
 rere,
 scorre nelle crepe sottili sulle pareti laterali di questo cer-

sliding into the fine crevices on the side walls of this brain
we are
traveling up, and the pain lodging, and the pain finding the
spot of
unforgetting,
as in here I am, here I am.

PASSENGER

Where are you from. I have never been there. Why did you leave. Excuse me. I cannot hear you. Because of the partition. Is there some way you could lower the partition. Where is your country. How many family did you leave behind. Behind – is that what you would call your country. Was it worth it. I can't imagine what you have seen. Your desert your mountains your endless blue rivers. *Blue rivers*. Your dirt cities. Your, your - oh what is it, I have seen it in pictures, or things like it. But your country. Your tiny piece of *country*. Do you regret. I always ask you this. You keep on changing there in the front seat driving me to my destination. The destination changes. But the movement is the same. You are making [not enough] money. Not enough. You are on the phone, or your country's radio is blasting. Over your new country your old country's radio. Or you are stoned. Or you are very angry. Scores fly through the small space between us. Someone is wrong. That is one firm truth. But you see I cannot do any right thing here any longer. I can think and out-think and so on. But we're at the gates of Judgment and you are still driving I am still the passenger. We could change places. You see of course it's only on this page we can do that. I will be the one who is sleeping when I as a passenger arrive at the stand and knock at the front window, or simply open the back door. *Wake up*. I will be the one abruptly awakened. I will be sorry to awaken you. I will say you didn't wake me I wasn't sleeping. I will say ok. You will say I was just thinking. I will say of what. We are now pulling away from the curb. I will say I was thinking of my country. I count out my money again. I use this word *enough*. We are approaching the destination. I am afraid. I am afraid I will not be able to handle your suffering. But that is a lie. You are so far away now from *your country* – you have had to give up something so great [God only knows what] [I don't know what] for money, I mean let's face it, for money to send home, yes, and then to get all the stuff – not very much it is true but they make you feel it is always almost *enough*. Also you are scared

vello stiamo
salendo, e il dolore s'incunea, e il dolore trova il punto che
non dimentica,
come in eccomi, eccomi.

PASSEGGERO

Da dove vieni. Non ci sono mai stata. Perché sei partito. Come. Non ti sento. Per il divisorio. C'è modo d'abbassare il divisorio. Dov'è il tuo paese. Chi hai laggiù. Laggiù – è così che chiameresti il tuo paese. N'è valsa la pena. Cosa hai visto non l'immagino. Il tuo deserto le montagne infiniti fiumi blu. *Fiumi blu*. Le città terrose. Il tuo, il tuo – oh come si chiama, l'ho visto al cinema, una cosa simile. Ma *il tuo* paese. Il tuo minuscolo pezzo di *paese*. Hai rimpianti. Te lo chiedo sempre. Continui a cambiare là sul sedile davanti mentre mi porti a destinazione. La destinazione cambia. Ma il movimento è lo stesso. Fai [non abbastanza] soldi. Non abbastanza. Sei al telefono, o è la radio del tuo paese a tutto volume. Sul nuovo paese la radio del tuo vecchio paese. O ti sei fatto. O sei molto arrabbiato. Punteggi volano nel poco spazio fra noi. Qualcuno *sbaglia*. Questa è verità pura. Ma vedi qui non posso fare più bene nulla. Riesco a pensare e strapensare e così via. Ma siamo alle porte del Giudizio e guidi ancora tu e io sono ancora il passeggero. Potremmo scambiarci di posto. Certo capisci che solo su questa pagina possiamo farlo. Sarò colui che dorme quando io come passeggero arrivo alla sosta e busso al finestrino, o semplicemente apro la portiera. *Sveglia*. Sarò colui svegliato di colpo. Sarò dispiaciuta d'averti svegliato. Dirò che non m'hai svegliato non stavo dormendo. Dirò ok. Tu dirai stavo solo pensando. Io dirò a cosa. Ora ci allontaniamo dal marciapiede. Dirò che pensavo al mio paese. Riconto i soldi. Uso questa parola *abbastanza*. Ci avviciniamo a destinazione. Ho paura. Paura di non saper gestire la tua sofferenza. Ma è una bugia. Sei così lontano ora dal *tuo paese* – hai dovuto cedere qualcosa di così grande [solo Dio sa cosa] [io non so cosa] per denaro, voglio dire diciamoci la verità, per denaro da mandare a casa, sì, e poi per avere tutto il resto – non molto a dire il vero ma ti fanno sentire che è sempre quasi *abbastanza*. Hai anche paura [perciò le bandiere ai finestrini] [una nella macchina]. Paura che dicano che sei stato TU. O avresti potuto.

ALESSANDRO RAVEGGI

da *Imbiss* (2005), in *Disney contro le metafisiche*¹

ALESSANDRO RAVEGGI è nato a Firenze il 2 giugno del 1980. Dottorando in Estetica all'Università di Bologna e allievo di Sergio Givone, ha pubblicato fra l'altro il volume *L'Evoluzione del Capitano Moizo* (Zona, gennaio 2006). Ha scritto la teatrale *Trilogia del Congedo* comprendente «La caduta», finalista del Premio E.T.I nazionale alle Arti Sceniche Dante Cappelletti e messa in scena al Teatro Valle in Roma dalla compagnia da lui diretta, Teatro dell'Esauisto. Cura con il poeta e critico Tommaso Lisa la rivista e consort multimediale *Re*:

*Il mondo visibile dell'esperienza è
quella cosa procreativa che fa pregne le Muse*
(H. MELVILLE)

*to pragma auto / to prang ma autho*²

7.

di questi spiriti, d'armature,
finezze, geometrie
e d'amare, il motivo:
oltre ad essere
frantumato il ticchettio
del pendolo,
le vacche nella notte
tutte un pois,
e le segnaletiche, gli *Achtung*: non ci
basta, il tanfo rarefatto
degli ostelli,
gli sponsor, venir bene
nelle fototessere sbiadite,
il mercato cinese, il libero mercato
risolto in goffo bluff,
l'esser sazi del paté,
masticando col suono
del mastice tra le dita: non ci
basta, la piscina olimpionica,
sebbene il cloro
cancelli gl'occhi,
i flash degli obbiettivi Reuters,
i gorilla alle vie di fuga,
dita agli auricolari, quanto non ci
bastano i dossi,
che distoglierebbero
dalla velocità, della vettura
(e, non ti preoccupare:
mai completato un album
di figurine, in vita.)

6.

tacito nostro adoremus,
a un'epifania di Elvis,
pacchiana sfinge da balcone,

sipario senza maschere
per interni alogeni,
non si sa dove vada a parare,
laconico, unico pare il
suo bolso messaggio
oltre i tetti:
mettere in salvo i bimbi,
specie quelli biondi e in salute,
dalla bulimia,
dall'ammassare
dei roast beef,
finché si è in tempo,
di oscillare le pelvi,
di dirigere il gioco dei lombi,
nello star system
(crediamo, si chiami,
elevazione culturale
da decimo piano,
ancheggiare dei tempi,
o semplice gotta del moderno –
paillettes sulle spalle,
opportunità di una
guida spirituale...)

5.

sfiniti i ginepri, i mirti,
gl'irti pinastri,
in apostrofe, rimane il
frinire, delle serrande,
il venire, dei volti a St. George,
vestiti e spiritati, di fratta,
in fratta, fradici,
a condursi, anodo e
catodo in elettrolisi,
nella selva bagnata,
note sincopate
(*stromenti diversi*,
jazz da favola)
della favola bella:

¹ E. Pound, *Canto CXVI*.

² *Le cose stesse / fracassare il mio artefice*.

un andirivieni
 d'eroi, di fiction,
 in fiction,
 che già lei trema,
 e tu fremi: sei la figlia, muta,
 la figlia afona,
 non favella, bella balla,
 in fabula poi
 (opus in fabula,
 di fibula:) in favola
 d'uopo, stiamo e
 stacci, a questi lacci:
 e taci.

4.

dai due versi, da tergo,
 due pere in still life
 (ancora vita), buccia spessa,
 masticati i piccioli:
 disacerbiamo, freniamo
 (natura morta), troppo in fretta,
 accelerati, chicane su chicane,
 nell'euforia di St. Pauli,
 permessa trasgressione,
 organi di lattice in vetrina,
 dal meccanismo interno,
 recondito, prezioso, osceno,
 stridente e sfinente.

3.

come brilla, una lente: ché per te:
 c'è una metafora ottica, è dire:
 l'opaco è passato, su cui merita
 testamentare, far fuori l'attimo,
 nell'impassibilità, del killer, ché con te:
 si filtra, la raggiera delicata,
 ridicola ridda spinosa,
 l'iridescenza si filtra e s'incanta,
 s'affascina, si cauterizza, lo sbrego,
 s'intreccia l'evento, lo strato, l'unghia,
 la pellicina: preso in mano più volte
 il diamante, buono il taglio, ma una sequela,
 di facce, di fauci, da sfamare. (l'errore è
 nello strumento, nella sua tara.)
 instabile scalino acuminato, rischio
 dell'istrice, e sputacchiera alemanna
 non centrata, di questo bistrot,
 spietatamente consolante,
 mustacchi d'antan, e nostro
 versare birra, schiuma versare,
 schiumare, come nitrire,
 e tergiversare.

2.

e restano: due mari che si contendono
 l'Elbe a spallate, gli scritti di Rilke sul

cantore squartato, la propedeutica
 di Jean Paul, contorta, su quello scaffale,
 il Parco cittadino mai attraversato, illuminati
 di curry indiano, lenzuola cambiate ogni giorno
 da una vecchia assassina bonaria, occhi
 che ti scarniscono alla reception, questa
 doppia, doppia salvezza, doppia coltrice
 con ferita nel mezzo, arginabile, sta
 come la condizione ideale del restare,
 in un quartiere centrale, in una scelta azzeccata,
 abilità retorica del cartografo, inutile vezzo,
 sacker torta che intorpidisce le gengive,
 ricreazione di tutti i sensi, di questa doppia,
 doppia perfezione della specie umana,
 mirabile concordia gentium: il nostro stare,
 distesi, a strati, come sandwich,
 strofinandoci le ossa, le squame,
 per farle brillare.

1.

Atterrare, nelle favole, a Lubecca,
 di cassette rustiche, a schiera,
 la strada tortuosa, fuori dalle aspettative,
 come i turisti romani, nei sedili posteriori,
 la nostra sfida in vernacolo, tua vicinanza
 nei rimproveri, ingenuità e magazzini BMW,
 IG-Farben, Despar, a schiera,
 senza il pregiudizio perpetrato dai film,
 col biondo zigomo di lama,
 macchinetta isterica, spazieren, spazieren!
 gasato dalle sue spille, dalle sue tibie seminate
 nei campi: nelle favole, atterrare, nella schiera,
 col cattivo, l'uomo nero, potrebbe essere l'autista,
 la donna dietro di lui, stretta nel foulard,
 una spia turca, pure tu, quella gagliarda, atterrata,
 con l'ultimo volo, che mi incasterà,
 dopo estenuante seduzione, passando
 alla storia, alla Storia, fedele restando.

0.

l'atrofia dei rovesci che ti allega,
 i fuseaux che smagriscono,
 è l'odore assoluto, sospesa nota,
 sintetica presa, ponderazione dei segni,
 la vorace presa delle labbra, tagliola
 alle caviglie, contro la ritirata, l'infossamento
 d'io, è prevedibile, come supplizio
 dell'ennesimo Kruger, assurdamente
 prosciugato, nelle tue coperte, disseminato,
 nelle tue pieghe, e ghignata di Freddy,
 che rimbomba, spietato e ironico, sfaldato,
 nel ghigno ripagato, compiaciuto,
 dal pubblico intirizzato,
 interiorizzato, attratto nel rito.

(a Caterina)

INEDITO NEOGRECO

di Wolfgang David Cirilo de Melo

William Shakespeare, *Measure for Measure*
(Act 3, Scene 3)

Translation into
Sophoclean trimeters

(The outwardly austere Duke Angelo has condemned Claudio to death, but then offers to spare him if his sister Isabella becomes the Duke's mistress.)

Isabella:

Dost thou think, Claudio,
If I would yield him my virginity,
Thou mightst be freed.

Claudio:

O heavens, it cannot be!

Isabella:

Yes, he would give't thee, from this rank offence,
So to offend him still. This night's the time
That I should do what I abhor to name;
Or else thou diest tomorrow.

Claudio:

Thou shalt not do't.

Isabella:

O, were it but my life,
I'd throw it down for your deliverance
As frankly as a pin.

Claudio:

Thanks, dear Isabel.

Isabella:

Be ready, Claudio, for thy death tomorrow.

Claudio:

Yes. – Has he affections in him,
That thus can make him bite the law by th' nose
When he would force it? – Sure, it is no sin;
Or of the deadly seven it is the least.

Isabella:

Which is the least?

Claudio:

If it were damnable, he being so wise,
Why would he for the momentary trick
Be perdurably fin'd? – O Isabel!

Isabella:

What says my brother?

Claudio:

Death is a fearful thing.

ΙΣ.

ἄρ' οὐκ ἄπιστόν¹ ἔστι τοῦτ', ἀδελφέ μου;
εἰ τῷδ' ἔλυον φωτὶ νῦν ἄγνευμ' ἐγώ,²
ἐλεύθερον σὺ θάσσον ἡμαρ εἶχες ἄν.

ΚΛ.

οὐκ ἔστι τοῦτο, πρὸς θεῶν, ἀνασχετόν.

ΙΣ.

ἀντ' οὖν ἐκείνης δυσχεροῦς ἀμαρτίας
παρείχεν ἄν νιν, ὡς ἀμαρτάνης πλέον.³
ἔμοι δὲ νυκτὶ τῆδε δραστέον κακὸν
ἀνωνόμαστον, ἢ σὺ γ' αὔριον θανῆ.

ΚΛ.

μὴ δῆτ', ἀδελφή, πρᾶγος ἐργάση τόδε.

ΙΣ.

εἰ δ' οὗτος ἀγὼν ἦν μόνον ζωῆς πέρι,
ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖς⁴ ἐμῆς ἐκουσίως
τὴν σὴν ἄν ἐξέσωζον ἄρχοντος χερός.⁵

ΚΛ.

ὦ σπέρμ' ὄμαιμον,⁶ οἶδά σοι πολλὴν χάριν.

ΙΣ.

ἴσθ' οὖν ἔτοιμος αὔριον θανεῖν, κάσι.

ΚΛ.

ἔτοιμός εἰμι. μὼν ἔχει κείνον πόθος⁷
τοσοῦτος ὡς τὰ θέσμι' οὐδαμοῦ λέγειν,⁸
ὦν προστάτης πέφυκεν; ἀμπλάκημα δὲ
οὐκ ἔστιν, ἢ τῶν ἐπτά δυσσεβεστάτων
βροτοῖσι τοῦτο ῥᾶστα συγγινώσκειται.

ΙΣ.

τί δ' ἔστι συγγνωστόν σφιν ἀμπλακημάτων;⁹

ΚΛ.

εἰ γὰρ πονηρόν, ὦ κασίγνητον κᾶρα,¹⁰
ἦν χρῆμα τοῖον, ἄρα μή,¹¹ σοφός περ ὢν,¹²
ἐφημέραισιν ἡδοναῖς ἐψευσμένος
πρόχειρος ἦν ἄν εἰς ἀεὶ τίνειν δίκην;

ΙΣ.

τί φῆς, ἀδελφέ; ποῖ προβήσεται λόγος;¹³

ΚΛ.

ἦ δεινόν ἔστι καὶ λυγρόν τὸ κατθανεῖν.

Isabella:

And shamed life a hateful.

Claudio:

Ay, but to die, and go we know not where;
To lie in cold obstruction, and to rot;
This sensible warm motion to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bath in fiery floods, or to reside
In thrilling regions of thick-ribbed ice;
To be imprisoned in the viewless winds
And blown in restless violence round about
The pendent world; or to be worse than worst
Of those that lawless and incertain thought
Imagine howling, – ‘tis too horrible.
The weariest and most loathed worldly life
That age, ache, penury and imprisonment
Can lay on nature, is a paradise
To what we fear of death.

ΙΣ.

θεοστυγῆς¹⁴ δὲ καὶ πικρὸν τὸ ζῆν κακῶς.
ΚΛ.

ἀλλ’ εἰς ἄδηλον¹⁵ βαίνομεν τεθνηκότες.
δέμας δέ, πρόσθεν θερμόν, ἄλκιμον, σθένον,
ναρκᾶ τε καὶ σέσηπε χῶδε γίγνεται
βῶλος δυσειδῆς. πρὶν μὲν ἦν ψυχὴ μάκαρ,¹⁶
νῦν δ’ ἐν φλεγούσῃ βάπτεται πλημυρίδι,
ἢ τοῖς τόποις ψυχροῖσι κρυστάλλου πυκνοῦ
μεστοῖς ἔνεστιν, ἢ πνοῶν τῶν ἀσκόπων
δεσμῶτις οὕσα γῆν μεταρσίαν πέρι
λάβρωσ ἐς αἰὲν ἔλκεται καὶ ρίπτεται,
ἢ – τοῦτο δ’ ἔστι πῆμα πῆματος πλέον –¹⁷
τοῖς δυσμόροις ξύνεστιν,¹⁸ οὐς βρυχωμένους
αἰνικτὰ φράζει¹⁹ κάσαφῆ²⁰ θεσπίσματα.
ταράσσομαι δὴ σφόδρα, κεῖν’ αὐδῶν, φρένας.²¹
ζωὴ γάρ, εἰ στυγνὴν σφε²² καὶ παναθλίαν
ποιούσι δεσμοί, γῆρας, ἀλγηδῶν, σπάνις,
ὅμως δὲ προσφιλῆς τε καὶ τερπνὴ κυρεῖ
ἐχθροῦ πρὸς Ἄιδου δύσφορον τιμωρίαν.²³

NOTE

¹ For ἄπιστος = ‘unbelievable’ cf. ἄπιστον ... μῦθον in E. *IT* 1293.

² Cf. ἔλυσας ... ἄγνευμα σόν (E. *Tr*: 501), ‘you brought your chastity to an end.’

³ For this special kind of final clause, which presents an unintended event as the purpose of the action in the main clause, cf. R. Nisbet, *Voluntas Fati* in Latin Syntax, *American Journal of Philology*, 44, 1923, 27-43, which contains some Greek examples as well.

⁴ ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖσα = E. *Hipp*. 726.

⁵ Cf. E. *El*. 28: ἐξέσωσεν Αἰγίσθου χερός.

⁶ ὦ σπέρμ’ ὄμαιμον = S. *OC* 330.

⁷ Cf. E. *Ion* 572: κάμ’ ἔχει πόθος.

⁸ Cf. S. *Ant*. 183: τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω.

⁹ Isabel says that, since all sins lead to damnation, they cannot be graded into more and less serious ones.

¹⁰ ὦ κασίγνητον κάρα = E. *IT* 983.

¹¹ ἄρα μή occurs only twice in Sophocles.

¹² Cf. E. *Andr*. 763: πρέσβυς περ ὄν.

¹³ ποῖ προβήσεται λόγος; = E. *Hipp*. 342.

¹⁴ For θεοστυγῆς cf. E. *Tr*: 1213.

¹⁵ Cf. S. *Fr*. 871.5: ἐξ ἀδήλου ... ἔρχεται (sc. the moon).

¹⁶ Following Abbott, *A Shakespearian Grammar*, 1919, §375, I interpret ‘delighted’ as ‘that once took its delight in this world.’ For μάκαρ in the feminine gender cf. E. *Hel*. 375.

¹⁷ I regard ‘worse than worst’ as parenthetical. πῆμα πῆματος πλέον = E. *Hec*. 1168.

¹⁸ For ζύνειμι = ‘live with’ cf. S. *El*. 264.

¹⁹ For φράζω with accusative and participle cf. E. *Alc*. 1012: οὐκ ἔφραζες ... προκειμένον νέκυν.

²⁰ αἰνικτὰ κάσαφῆ = S. *OT* 439.

²¹ ταράσσομαι φρένας = S. *Ant*. 1095.

²² For σφε as feminine accusative singular cf. S. *Ant*. 772.

²³ ‘What we fear of death’ refers to the punishment for sins.

CATERINA BIGAZZI

da *L'impari lotta con l'angelo* poesie tra sacro ed umano

«Sai chi ha racchiuso il mare entro i suoi limiti,
fin dal suo nascere, quando venne alla luce?
Dov'eri quando lo fasciavo con la fitta nebbia,
lo vestivo di nuvole, gli fissavo i confini
e lo richiudevo entro porte sbarrate?
Gli ho detto: Tu arriverai fin qui e non oltre,
qui si fermerà l'impeto delle tue onde...»

(Libro di Giobbe, 38, 8-11)

Memoria (o lotta di Giacobbe con l'angelo)

Per l'intero nereggiare della notte,
misurarsi ad armi pari:
braccia e gambe in un intreccio
che incontro d'amore
o duello d'onore avresti detto.
No: lottammo, angelo e uomo,
da vènti contrari ed alleati,
fino a quando io compresi, e lo lasciai:
procedere da solo non potevo,
di femore infranto mi frenò,
e non soltanto: spezzato era anche
il mio cammino, senza lui.
Perciò mi benedisse, a sovrastare
ali ed intenzioni, più forte la mente
di ogni fisica forza già piegata:
poi irreali si dissolse e se ne andò,
restandomi il dolore sconosciuto
a me, non più *tabula rasa*:
dapprima, l'astio amaro
di non averlo visto in volto,
di non avere il suono
del suo nome sulla bocca;
dopo, la pena che mi rende uomo appena:
alzarmi ogni mattina e non aver
vittorie chiare contro il sogno,
né memoria, solo un luogo sperduto
sulla carta, o anche una parola, persa
su quel bianco che talvolta tenta.
Ma una pietra è solo un punto,
e non ricorda: è tua la voce, è tua la lotta.

Annunciazione

Un soffio di vento dalla finestra
che credevo di aver lasciata chiusa.
Le penne variopinte di un pavone in volo
mi sento nel respiro, e lui mi investe.
Ma c'è aria di mare, di salsedine amica
nella stanza ora lontana: e mi ricordo
di quel giorno che da sola andai a pescare.
Fu a notte che mi accorsi d'esser madre.

Portavi ancora sulla pietra fresca
il graffito di altri oceani, sulla schiena
la mappa di diverse costellazioni.
Ciottolo di mare, a galla rimanesti
come ostaggio, nel fondale scuro della barca.
Sembravi sul legno un segnale muto, ma
non c'era in te il livore ostile delle conchiglie.

Per conoscerti ti colsi: più bianco,
tra le mani, risuonasti l'eco
della tua grotta antica ed io capii.

Così, ora che la frase angelica mi abbraccia
io accetto e non vedo che una barca a pesca
nella notte e un sasso mio, e di nessuno.

Visitatio

Ora lo so, la forza era nel sasso,
non nel piede. Ciottolo che sgombri.
D'aquila la sua lungimiranza,

nel toccare il bordo della strada,
 senza risuonare, senza far voltare.
 È facile, dicevi: il moto più vero
 è di chi è agito. Sgranavo gli occhi neri:
 per me potevi essere chiunque,
 e invece mi insegnavi a camminare.
 «Tu non cadere, stai più eretta,
 come me, che mi sostengono le sbarre,
 se attraverso il fiato diviso dall'azzurro.
 Tu non cadere, procedi come il sasso.
 Guarda meglio, non è soltanto
 pietra rotolante: è un nocciolo di legno.
 Duro, inflessibile, astuto: non la pelle molle
 di una mela cotogna sotto ai denti.
 E può decidere il profilo di una pianta.»
 Ma non c'è verde adesso, sulla strada.
 «Lo vedrai: il seme non violenta il tempo,
 mi dicevi, ha tenera la lingua, come me:
 è una madre carcerata, se si ribella scoppia.
 Perciò tace, e, se parla, inventa.
 Debole la carne, fibra spenta:
 ora ti nutre, e poi non ti conviene.
 Ricorda, la storia sta nell'osso che scansi
 con il piede. Non c'è niente di più degno
 che attendere un calcio con la vita in grembo.»
 Sei tu che mi visiti, Madre, che mi parli.
 In questa stanza, ove si scontano le pene.
 E il bambino che sussulta al tuo saluto.

Tentazione
 (Mt. 4, 1-11)

Deserto, il locale: solo io, solo lui,
 e il falso angelo curvo è al tavolo di fronte,
 dal buon uomo: cameriere servizievole,
 si staglia con la schiena a impedirgli la finestra.
 «Che gradisce, signore? Un antipasto, del mosto
 imbandito nella vita, il potere di sceglierti parole
 o pepli di pane appena svolti dalle pietre, cibo
 che ti impaglia gli occhi mentre lasci?»
 Quello un poco pallido esitante, fissa
 nel vuoto un punto di luce, un inganno.
 «... Non è chiara, la sua bocca, e rispondere
 non posso a un tetro invito. Non insista...»
 Lo stomaco abbraccia senza affetto,
 come se d'altro gli importasse, quella sera.
 «Scusi, sa... sono stato un poco brusco,
 e non è che non ho fame: è l'origine,
 piuttosto, l'origine è più forte», e scuote il capo,
 lui, non cede. Lui sa cosa lo chiama, nessun morso.
 Denti in cima al legno, un conto di sale e di rinunce.
 Quaranta giorni e poi quaranta notti.

E attende un'altra cena, attende in solitudine a
 servirlo
 l'abbraccio circolare degli angeli, fruscianti,
 (piuttosto, quelli interi, quelli salvi).

Ricordo di piedi sull'acqua

Tutto apprese dai suoi: il sorriso
 di pubblica pace, il lavoro paterno,
 le preghiere nel cuore della madre.
 Un libro aperto, viso di sola grazia.

Ma un gesto tutto suo non si capiva,
 quella fuga nel tempio, dodicenne.
 Comando dall'altrove, propria strada.
 Momento che arriva per ogni genitore,
 rassegnarsi al dominio degli altri.

E il resto lo apprese dagli altri: la rabbia,
 l'amicizia, il reprimere la carne,
 trovarsi una casa, il ben parlare.
 Ritirarsi nell'orto a meditare.

L'unica cosa che agli altri non volle
 insegnare: muovere i piedi sull'acqua.
 Pericolo e dono. E lui soltanto.
 Ricordo sublime nell'ora del dolore,
 forza per rialzarsi, caduto sulla rossa sabbia.

Ikhthys (il disegno) ys

Mentre il dito tracciava sulla sabbia,
 mai stanca la sua mente, lui vedeva
 fumo e folla passata a fil di spada

(Veniva dolce la curva del dorso,
 a quel pesce, brunito, nell'acqua:
 si immergeva, riemergeva...)

e ora la sentiva vera, nella carne,
 ora solo una statua di sale, superata,
 quella guerra, e nel sogno si stupiva

(Le squame senza sangue guizzavano
 redente dalla polvere, in chiaroscuro,
 come schegge di legno ora dorate...)

e raccoglieva quelle ossa dentro agli occhi,
 reliquie umane in cerca di sepolcro,
 con la rabbia testarda dei ribelli nelle mani

*(E pensare che presto la pioggia, con dispetto,
avrebbe cancellato quel disegno,
il sacro pesce natante senza voce...)*

... che non solo contro l'Angelo è la lotta.
(... ma niente male davvero, per un falegname.)

Transfiguravit Rex

Come si guarda dietro un vetro,
nessuno a capire quel sorriso:
e vedendosi bianco-vestito
ripensò al candore dei gigli
superbi, spontanea livrea superiore
certo al manto di un re...
In cambio, una tunica lisa,
giocata d'azzardo coi dadi,
dopo, nuda statua di sangue
e sudario; ma ora sovrano...
No, non avrebbero capito:
neppur per vanità, per vetrina,
si può accettare tanto.
Meglio sorridere e in alto
sul monte levarsi, come in volo.
Avrebbero, forse, adorato
il bianco re, trasfigurato.
Ingabbiato, in una tenda.
Poi, come un giglio, giunta sera,
chinare il capo, nello specchio.

Getsemani blues

Ovunque
streghe
dalle dita adunche
tra i rami dell'olivo stanco
e tu macchia povera
di bianco
se stagli
contro il cielo
bui ritagli
non sei mica
ancora intero,
scorza sotto il velo,
prigioniero
legno e vite
di corteccia
e se il calice non bevi
resti freccia,
lenta,

inconficcata
persa qui nell'orto,
addormentata
promessa redenta.
La folla svelta
non ti aiuta.
Non è umana
la tua scelta.
E neppure col distacco,
non è chiusa questa pace.
Per lunghi boschi l'ombra
inghiotte e tace.

Ecce Homo (Klinamen)

Epidermide esperta,
quanto di te
da te sola sai
risanare?
Tu cui non basta né amore
di donna, né tarli.
E i treni squarciati,
in quale accidente o binario
salvarli?
È il caso che vuole attentati
duelli fraterni o schianti al motore?
E le strade dai nomi non nati?
O le cellule pazze in agguato?
Prevedere io posso
quell'attimo solo di bene
sul quale mi estendo,
l'occhio custode a diadema...
il resto è caso, klinamen.
Risalire al fiume, non sfuggo:
anch'io in quel passaggio stretto
ho posto il capo.
Ma neppure una goccia
andrà persa
del succo dell'uomo,
dall'abbraccio che costa, al costato.
Dove io sia, domanda la gente,
io più vero del vero,
nascosto, criptato,
sconosciuto a me stesso,
un genio impotente:
io non Re, ma Ecce Homo,
ecco, ho sanguinato.

Sotto la croce

Tremo ogni volta, quando vedo
 quella donna con la testa tra le mani
 come a nascondere il sole
 - diresti, quasi sotto la sua croce
 se croce non fosse, oramai,
 un gesto del quale vergognarsi -
 scandalo, l'amore, quando è vero.
 E non si indaga tra le spine
 - senza nome, quel dolore -
 e se non so di che colore ha gli occhi
 come posso soffiare tra i capelli
 con la voce, canto d'allodola
 a dissetarle un tempo riarso,
 che le accartoccia i lembi come foglia?
 L'ingombro della veste
 si fa manto senza stelle,
 statua di sola pelle.
 Quant'è vero che il pianto
 non traspare, se non urla:
 le braccia, giunte a terra,
 dimenticano e ricopro.
 E mi somiglia, come simili sono
 le ciliegie che perdono sangue di giugno.
 Istantivo turbamento, il suo chinarsi,
 e abbasso il volto anch'io
 bloccata nell'attesa che si alzi.
 Tante cose di lui non ricorda
 - la luce del mare, a piedi nudi -
 tante cose non conosco,
 in lei, e sono mie.

Resurrexit (sudario)

La pietra che pesa chiudeva
 l'entrata della grotta
 stamani è rotolata via.

Entrano in coda i turisti
 con potenti lucerne
 e l'immanicabile guida.

Ma non graffiti rituali
 alle pareti, né cacce di bisonti,
 punte di lancia, o tonde statuette.

Lo avresti detto un tempio
 profanato, un'archeologica
 tomba già svuotata.

Solo visibile, in un angolo,
 piegato da mani di donna?,
 un bianco lenzuolo deposto.

Un deluso sudario di lino
 non chiama i curiosi,
 non lascia documento.

Escono in fila i turisti,
 ormai sazi di reliquie,
 di antri e di ciclopi.

L'alba radiosa, un mattino come tanti:
 l'impronta del volto e del sangue,
 quella, è solo dentro.

Caterina Bigazzi è nata a Firenze il 12 aprile 1975. Lavora per la redazione di una casa editrice fiorentina e collabora con associazioni culturali e con la rivista di Poesia Comparata «Semicerchio», dove ha pubblicato i suoi primi testi. Autrice di *Servono Mani alle cose vive* (Milano, Prometheus 2003), nel 2004 è stata inclusa nell'antologia *Nodo sottile 4*, edita da Crocetti.

ANNA MARIA VOLPINI

da *Avvicinarsi alla terra*

*Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita*

SANDRO PENNA

E se me lo immagino, alla fine, sono delusa
comunque. Il rumore della frenata mi confonde.
Sempre.

[...]

Ammetto una mattina qualunque e il mio ristretto
panorama. I tetti delle case con le tegole vecchie.
Le chiome degli alberi nel giardino pubblico.
Iniziano a cadere foglie. Eppure siamo d'estate.
Strati di nuvole danno un grigiore diffuso,
un falso colore. Stormi di rondini arrivano da
destra. Gridano. Ritornano da sinistra all'altezza
del campanile. Si posano sul filo della luce.
Si preparano alla partenza. Là fuori nessuna
coscienza del paesaggio, nessuna conoscenza.
L'aria fa da ammortizzatore. La morte arriva
da sopra, ha un piumaggio nero. Nel conto
alla rovescia, anche il rumore si azzera.

[...]

Questa mattina la luce mi acceca, mi impedisce
normali circuiti di visione. Immagini
in rivolta nei depositi della memoria. Passano
farfalle nel sole, si nascondono lucertole
nelle fessure, formiche perlustrano il terreno:
ritratto campestre col vento che soffia
da nord-est. Voglio depredare senza
autorizzazione, scartare esempi se non ho
beneficio. L'esempio è una pietra di paragone.
Paragono gli esempi, li studio con cura. Mi chiedo
se questa può essere la mia grande occasione.
Trovo risposte amletiche. Eventi lontani trenta
milioni di anni si sovrappongono adesso
con estrema facilità. Per godere lo spettacolo
non tento di distogliermi dai miei miraggi.
Riesco appena a seguire il rumore del vento
che diventa sempre più forte.

[...]

Ci vuole una giornata come questa per far salire
la febbre della terra. Lo scirocco soffia da sud-est.
Solleva polveri. Polveri inquinanti. Sono cadute
altre foglie, anche se è quasi il solstizio d'estate.

Nel pomeriggio esco per una passeggiata. E' l'ora
del dialogo con me stessa, anche se non ho molto
da dire, né niente di essenziale per dirlo. Rifletto.
La statura umana va dal metro e venti dei pigmei
ai due metri e quaranta dei giganti. Nella forma
dei corpi questo è il limite dell'espansione.
I più alti misurano il doppio degli altri, ma
non c'è limite né alla grandezza, né alla piccolezza
dell'anima. Nuove razze per un futuro sintetico.
Incrocio le dita. Difficile questo tipo di ricerca.
Nel prato galoppo cavalli. Liberano la potenza
dei muscoli, seguono un loro percorso.
Guardo le teste fiere, le orecchie ritte, le froge
spalancate, le criniere al vento. Sento il battere
degli zoccoli, i nitriti, il soffio. Poi quel rumore
si fa ricordo.

[...]

Di notte una vergogna primaria spesso
mi mangia l'anima. Conosco la timidezza che
si avvicina alla vergogna. Giro intorno ai sintomi,
li interrogo. Catturo lo spazio. Attraverso
il tempo. Ritorno all'infanzia. La mia pelle è
fragile, ho guance rosse, lentiggini sul naso.
Trecce bionde, un fiocco sulla nuca. Insicura
l'adolescenza porta le nevrosi della giovinezza.
Mi ossessionano i ricordi. Un parallelo corpo-casa
non mi traccia collegamenti precisi. Tocco
gli estremi con la mente, per il disfarsi continuo
della forza. Mi sforzo di scrivere le mie ossessioni.
Per fortuna le parole sulla carta non fanno rumore.

[...]

Così il corpo. È diventato trasparente. Rapporti inediti, nuove combinazioni. Tra me (il dentro) e l'altro (il fuori), non c'è collegamento. Si legano, non si legano. Perdo creatività. La mia vita dentro questo tormento è fragile. Sospetto che tutto possa ricominciare. Fermarsi e poi ricominciare. Mi giro per la stanza. Una goccia d'acqua cade lentamente da un rubinetto che perde. Forse si è arrugginito. La mia tavola è imbandita. Bevo un bicchiere di vino, che ha un gusto amaro, duro. Il rumore di un brindisi non spiega il futuro. Lo sottintende.

Vado sempre in qualche direzione. Stabilisco con calma il tempo della semina, ma le stagioni

in rivolta, sono stanche delle mie suppliche. Elementi portanti si piegano con frequenza al suolo. Esalano miraggi. Si inaridisce il respiro. I pensieri si incendiano veloci. Cerco riparo. Il nemico non appende le sue armi. Taglia, rastrella, incenerisce. Ma per un pensiero che annulla, c'è un pensiero che lega. Ho creduto di fare tutto, amore, sesso, figli. Ho creduto di avere tutto, lavoro, casa, famiglia. I figli sono lontano. Il lavoro è finito da tempo. La casa, coperta di polvere, odora di vecchio. Ho creduto di fare tutto. Non ho fatto niente. Ho solo preso in prestito. Devo restituirlo. Prima di entrare nell'eterno rumore.

Giugno Luglio Agosto 2005

Anna Maria Volpini, nata nel 1937, ha insegnato alle scuole elementari e frequenta da alcuni anni la scuola di scrittura creativa di «Semicerchio». Nel 2003 ha pubblicato con Patrizia Renieri il volume *Vecchia scuola elementare ... addio*. Queste poesie sono state scelte dalla poetessa Elisa Biagini, docente della scuola di «Semicerchio».

ULTIMA LINEA 1906-2006

Cent'anni dopo nell'officina di Pascoli

di Stefano Zivec

1. *L'archivio di Castelvecchio*

Per gli studiosi di Pascoli l'archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio è un punto di riferimento necessario e generoso. Nella casa infatti si conservano le carte del poeta (apografi di poesia, appunti, lettere), la sua biblioteca personale (ricchissima fonte documentaria), e gli oggetti che lo accompagnarono negli ultimi anni della sua vita.

Si deve a Maria Pascoli, sorella del poeta, l'origine della sistemazione attuale delle carte e in particolare delle redazioni delle poesie. Maria custodì i documenti pascoliani attraverso due guerre mondiali, perché, dopo la sua morte (ella morì poi nel 1953), fossero consegnati alla cultura italiana. Mariù è forse responsabile di alcune lacune nella documentazione. Di certo non fu una curatrice imparziale delle carte del fratello, ma non è questo il luogo adatto per riflessioni sulla sua psiche. Al latinista e in generale allo studioso di lettere interessano invece alcune notizie sull'archivio.

Nel corso delle mie ricerche, mi sono imbattuto nella questione dell'effettivo numero di documenti conservati a Castelvecchio. Ho eseguito l'esame autoptico dell'*Indice delle carte pascoliane*, cioè del catalogo dell'archivio, risalente agli anni 1958-59. Il catalogo è il risultato della risistemazione delle carte condotta dalla Soprintendenza Bibliografica della Toscana, che partì da presupposti errati. Il lavoro fu mal condotto, e quindi risulta oggi assai incompleto. L'idea di catalogare le poesie di Pascoli secondo l'ordine dell'edizione Mondadori può, o meglio poteva, dare dei vantaggi. Soprattutto non convince l'idea di partire da un organismo come la raccolta di Castelvecchio e pensare di ridurlo in qualcosa di libresco in poco tempo, senza occuparsi dell'analisi e della comprensione dei singoli documenti. Spia dell'inadeguatezza del lavoro è l'uso di formule evasive e per nulla scientifiche¹. Detto questo, nell'attuale impossibilità (mancanza di fondi, *in primis*) di riclassificare tutto il materiale (comprese le carte di Mariù, sinora poco studiate perché «di interesse piuttosto modesto»), il catalogo è l'unico riferimento ufficiale per lo studioso, e nelle sue ultime quattro pagine offre lo «specchio quantitativo delle carte del poeta e di Mariù». Un passo indietro. Il catalogo prevede una classificazione di tutte le carte in «voci»: plichi

(1664), lettere (18697), cartoline (9343), biglietti (2155), fogli (24387), buste (572), foto (131), ritagli (1475), fascette (96), giornali (820), varie (27). La somma di questi numeri è 61054, che rappresenta il «totale complessivo dei vari pezzi», suddivisi tra documenti di poesia (i «fogli»², 24367), ed il rimanente materiale, il tutto comprensivo del carteggio di Mariù. Il conteggio non torna (non si arriva a quel totale con la somma *reale* dei dati parziali), e in più sul catalogo sono vergate delle note a matita che propongono altri conteggi, anch'essi errati. Di queste note non si conosce la paternità (potrebbero essere state inserite dalla precedente curatrice dell'archivio, Maria Ghirlanda, oppure da una figlia del precedente custode della casa, Giuseppe Bertoncini). Le somme sono errate, le voci poco chiare, ma l'unica cifra attendibile che abbiamo è questo 61054 (somma totale), mentre i cosiddetti «fogli» sarebbero 18018 (quelli di Giovanni, mentre quelli di Mariù sarebbero 6570).

Dal luglio del 1972 il curatore dell'archivio è Gian Luigi Ruggio, che da allora combatte con questi dati inesatti. L'unica soluzione per gli studiosi che cercano un orientamento nelle carte di Pascoli, è visitare e studiare di persona l'archivio. La richiesta per la visita deve essere inviata a Ruggio e, ottenuto il permesso, possiamo poi consultare tutte le carte. Anche la biblioteca di Pascoli è a disposizione dei ricercatori, sempre e bene assistiti da Stefano Crudeli, il custode della Casa.

2. *La poesia latina di Pascoli*

Pascoli scrisse in latino durante tutta la sua esperienza di poeta. I primi tentativi di composizione in latino (ma anche in greco) risalgono al suo ingresso nel collegio degli Scolopi di Urbino, presso l'ottima scuola in cui Giovanni studiò le lingue classiche³ grazie alle lezioni di alcuni dei migliori maestri dell'epoca. Uno su tutti, padre Giacoletti, vincitore del *Certamen Hoeufftianum* nel 1863.

A partire dal 1844 ad Amsterdam si svolgeva il *Certamen Hoeufftianum*, concorso di poesia latina voluto appunto dal dotto olandese Jacob Hendrik Hoeufft.

Il premio del *Certamen* era una medaglia d'oro da 250 grammi, per il primo classificato, più la pubblicazione dell'opera a spese dell'Accademia. Le altre composizioni che alla giuria sembravano degne di

ammirazione ricevevano la *magna laus* e la possibilità di pubblicazione vincolata però alla volontà dell'autore. Poiché infatti i componimenti giungevano all'Accademia anonimi, e contrassegnati da un motto, il poeta decorato con la *magna laus* poteva decidere di non pubblicare la sua opera.

Pascoli riportò tredici vittorie nella gara. Per quindici volte fu insignito della *laus*, ma egli, mal sopportando le sconfitte, in nove occasioni non rivelò il proprio nome, impedendo così la pubblicazione dei poemetti⁴. Questo spiega il ritrovamento postumo del *Moretum*, di cui il Gandiglio aveva postulato l'esistenza.

Il primo italiano a riportare la vittoria nel *Certamen*⁵ fu Diego Vitrioli (Didacus Vitriolius), con il poemetto *Xiphyas* (la *Pesca del pesce spada*).

Se rileggiamo il discorso *Un poeta di lingua morta*⁶, discorso pronunciato a Messina nel 1898 e dedicato all'umanista calabrese, ci accorgiamo dell'impressione che la vittoria di Vitrioli lasciò nella coscienza del giovane Pascoli.

I *Carmina* (questo il nome della raccolta dei circa ottomila versi editi di Pascoli) sono frutto di una produzione che va dal 1890, l'anno della composizione del *Veianius*, al 1911, quando Pascoli, gravemente ammalato e prossimo alla morte, compose quello che è ritenuto il più perfetto dei suoi poemetti, *Thallusa*, che gli assicurò, nell'anno successivo, l'ultima vittoria nel *Certamen*. Due sono le osservazioni che vorrei proporre. La prima: il 1891 è la data di pubblicazione della versione 'embrionale' di *Myricae* (per le nozze Gelmi-Marcovigi), mentre il 1912 è la data di morte di Pascoli. La produzione latina, quindi, accompagna quella italiana fin dagli esordi, per poi addirittura superarla, sia sul piano cronologico sia su quello della perfezione letteraria. Se la nostra ammirazione e il nostro giudizio sulla qualità poetica si fermano ai *Canti di Castelvecchio* (1904), siamo consapevoli che negli ultimi travagliati anni della sua esistenza Pascoli non riuscì più ad esprimere, o forse smarrì, la sua vena poetica italiana. La musa latina, invece, rimase vitale, quasi a significare non tanto una preferenza, ma un'esigenza di espressione, fino ai suoi ultimi giorni.

La seconda osservazione riguarda il valore della poesia latina così come ci appare nell'edizione canonica Mondadori (cfr. sotto).

Mentre nelle raccolte italiane ad un capolavoro spesso succede una poesia poco esemplare, o anche discutibile, e all'interno del medesimo componimento non sono infrequenti le 'cadute' di ispirazione, nella poesia latina la qualità dell'intessuto poetico è elevata e costante. Non mancano i picchi sublimi, e certo molto rare sono le 'cadute' di *ars* e *ingenium*.

Le prime edizioni dei singoli *Carmina* sono quelle

della Reale Accademia Nederlandica delle Scienze. Queste edizioni riguardano i componimenti insigniti del primo premio e quelli non premiati di cui Pascoli permise la pubblicazione. La prima edizione integrale dei *Carmina* venne alla luce nel 1917 (Ioannis Pascoli, *Carmina*. Collegit Maria soror, edidit H. Pistelli, Bologna, Zanichelli, 1914). Il poeta dunque non poté vedere la prima edizione organica delle sue poesie latine, anche se ne aveva progettato la sistemazione. Proprio sui suoi appunti, infatti, si basò Pistelli per realizzare l'edizione dell'intera opera latina in sei cicli tematici: *Liber de Poetis*, *Res Romanae*, *Poemata Christiana*, *Hymni*, *Ruralia*, *Poemata et Epigrammata*. Questa ripartizione risponde alla cronologia degli avvenimenti narrati e, come detto, ad alcune indicazioni del poeta stesso.

Il *Liber de Poetis*, che ci interessa più da vicino, comprende poemetti composti negli anni tra il 1891 ed il 1910. Sono i due estremi della produzione pascoliana, e ciò rende evidente che la poesia latina di Pascoli non fu una realizzazione occasionale o giovanile, bensì una colonna portante della sua poetica e della sua *phantasia* creatrice. Il titolo sembra derivi da Volcacio Sedigito e da Varrone.

Il secondo editore, Adolfo Gandiglio (*Carmina*, recognoscenda curavit Maria soror, Appendicem criticam addidit Adolphus Gandiglio, 2 voll., Bologna, Zanichelli, 1930), operò alcuni ritocchi all'ordine dell'edizione precedente.

La terza edizione, della Mondadori (Giovanni Pascoli, *Carmina*, a cura di Manara Valgimigli, Milano, Mondadori, 1951), riproduce il testo latino e l'appendice critica di Gandiglio; in più vi si trovano traduzioni d'autore (Salvatore Quasimodo, Quintino Cataudella, Ugo Enrico Paoli, Giorgio Pasquali e Manara Valgimigli i più noti) e le note apposte ad ogni componimento.

Del 1993 è *l'Appendix Pascoliana*, per i tipi della Pàtron, a cura di Alfonso Traina e Patrizia Paradisi: nel volumetto sono raccolti componimenti estravaganti del poeta rispetto all'edizione del Valgimigli.

Nel 2001, infine, nella collana dei Grandi Tascabili Economici Newton è uscito tutto Pascoli, con la sezione della poesia latina affidata a Nora Calzolaio.

3. Ultima linea

Ultima linea fu composto nel 1906, inviato ad Amsterdam col motto *pelago desaevit hiems* (*Aen.* 4, 52) e premiato l'anno seguente con la *magna laus*. Il poemetto non ottenne la medaglia, perché in quell'anno si classificò al primo posto *Rufius Crispinus*, sempre opera di Pascoli. I giudici dell'Accademia si rammaricarono di non disporre di una seconda medaglia da conferire al poeta.

Il poemetto, composto in un anno drammatico per Pascoli⁷, narra di una passeggiata di Orazio per la *via sacra* del foro, durante la quale egli rivede dopo tanto tempo il suo nome scolpito sull'iscrizione dedicatoria per i *Ludi Saeculares*. Non si tratta di una passeggiata qualsiasi. Se non è l'ultima – Pascoli non lo dice, ma ce lo fa intuire – di certo a Orazio non rimane molto tempo da vivere. Mecenate è già morto, ed egli attende con serenità la sua fine, che sente legata al declino dell'epoca pagana. I nessi tematici del *carmen* sono la morte (del poeta, dell'età antica, delle illusioni), il ritorno (l'ultimo ritorno a casa, a Roma per Orazio, a Bologna, in quell'anno, per Pascoli), la poesia (immortalità dell'opera e gloria del poeta), e la profezia (la redenzione dell'umanità, l'avvento del messia). Tutti questi temi, tipici della poetica pascoliana, sono sviluppati alla luce della personale interpretazione dell'opera di Orazio e Virgilio. I richiami (citazioni, rielaborazioni, immagini) dai testi classici sono molteplici ed elaborati. La connessione tra ipotesti e *Ultima linea* è feconda e produttiva, eppure anche senza aver letto l'opera degli augustei il fascino del poemetto è eccezionale.

La mia analisi del testo, che tiene conto del lavoro della Tartari Chersoni, propone una suddivisione dei 142 esametri in sezioni. Qui non tratto del commento all'opera, per il quale rimando al volumetto edito dalla Pàtron, ma mi limito ad uno schema utile all'esegesi dei frammenti autografi che presento di sotto:

vv. 1-16. *Allocutio ad Flaccum*: Pascoli interroga Orazio che percorre la *via sacra*. Orazio è vecchio, stanco e cambiato (*mutatus*).

vv. 17-50. *Allocutio ad Maecenatem*: è l'allocuzione di Orazio all'amico morto, nella quale trova posto il congedo ultimo dal *rus sabinum*. Tutto ciò introduce la sezione successiva, con la descrizione della nuova Roma di Augusto.

vv. 51-75. Il presente di Roma: la suggestione delle grandi riforme augustee, e la vista della *nova Roma*, sfolgorante di marmo bianchissimo (*Iam nova de nitido florescit marmore Roma*) illude Orazio dell'avvento di una nuova era.

v. 76. *CARMEN COMPOSUIT... quis? Q. HORATIUS... Euge!*: il verso è il cardine dell'intero componimento. Il termine cardine va inteso in due maniere. Cardine organico (cioè perno sul quale l'intero testo trova il suo equilibrio) e cardine tematico (ovvero elemento che serve da punto focale per l'organizzazione dei temi). Il v. 76, alla cui analisi dedico dello spazio nel paragrafo seguente, viene tratto dall'iscrizione posta sul cippo dei *Ludi Saeculares*, iscrizione ancora visibile a Roma nel Museo delle Terme.

vv. 77-107. *Horatius vates, Vergilius pastor, rusticus, sator. Non omnis moriar*: nella seconda sezione Orazio ricordava Mecenate, e qui, in parallelo, egli ricorda Virgilio come profeta dell'età nuova. Orazio si interroga sul senso delle profezie e medita sul destino di Roma e sull'immortalità della poesia.

vv. 110-142. Aristio Fusco: è la sezione dialogica della composizione. Orazio incontra Aristio Fusco (personaggio di S. I, 9), e l'incontro con la realtà di Roma lo fa cadere in una cupa disperazione. Tutte le illusioni sul destino dell'impero e della romanità svaniscono, annullate dai segni della corruzione e della violenza. L'incontro con Aristio è il simbolo della realtà contro cui si infrange anche l'ultima illusione.

Testo, traduzione e confronti

Quid solus, sicut quondam tibi, Flacce, fuit mos,
incedis rursusque forum circumque pererras
nescio quae meditans? Ut vero canus, ut aeger,
ut mutatus ades! Quem lippum tunc fugeret nil,
5 nec, dum totus es in nugis, aut scurra lateret
laxior aut lente portans mysteria cantor,
omnia declinas passim, lacrimisque dolentes
ultra nunc oculi, quidquid tetigere, relinquunt.
Non hic quaeris, olus quanti malvaeque, nec illic
10 assistis pueris ludentibus: et planus exspes,
dilato questu, praeter maledixit eunti,
frustra et vafer intonuit tibi circitor aurem
et te pellexit quassam divinus ad urnam:
huic subrisisti modice, satis ipse peritus.
15 Non eadem sane mens est tibi, Quinte: sed aequae
tecum multa labris pressis agitare videris.
«Heu! non cum zephyris et aprico flore tibi nunc
adsum Maecenas: aquilo nunc undique frondes
decutit, et flabris tunsus Lucretilis horret.
20 Una virescit adhuc interque rubentia poma,
per nemus Usticae, flores parit arbutus albos.

Perché Flacco, così come un tempo facevi, da solo
te ne vai per il Foro, di nuovo, e per il Circo
e io non so cosa mediti? Vecchio, ora, e malato,
non sei più lo stesso! A te cui cisposo nulla sfuggiva,
né mentre eri tutto immerso nei pensieri ti si nascondeva il buffo
fannullone o il cantore che lento portava i sacri arredi;
tutte le cose ora sfioro passando, e, pesanti di lacrime,
ora gli occhi, tutto ciò che toccano, lo lasciano subito.
Qui non chiedi più quanto viene la malva e la verdura, ne li
ammiri i fanciulli che giocano: e il vagabondo deluso,
interrotto il lamento, ti maledice mentre passi oltre,
e invano anche il ciarlatano ti scassa i timpani
e l'indovino agita l'urna in un invito:
a lui sorridi cortese, ché ne sai abbastanza di tuo.
La tua anima non è più la stessa, Quinto, ma come un tempo
ti si vede muovere a labbra chiuse molte parole.
«Ahi! Non con gli zefiri e con i fiori sbocciati al sole
torno da te, Mecenate: l'aquilone ora ovunque le fronde
scuote, e lo spoglio Lucretile è irto di sterpi.
Una sola pianta fiorisce ancora tra i rossi frutti,
e nel bosco di Ustica fa nascere candidi fiori.

Felix cui gelidam sub mortem nascitur aestas,
 dignior et lauru frontem redimire poetae!
 Non me prima canens ad te deduxit hirundo,
 25 Maecenas. Quaedam resonabat fistula silvam
 tritaque stridebant aliquo folia arida cursu.
 Faunus enim novit nonas instare decembres
 iamque venit. Vatesque aberit tuus et pecus omne
 ludet et in pratis pagus me absente vacabit.
 30 Iam, vicine, vale, Cervi! Mus rustice, gaude
 rure diu tutoque cavo tenuique patella!
 Non te narrantem posthac audire licebit
 dum vernaque silent tuque omnis ab igne renides.
 Neu te vestigent gladiisque insomnia tentent,
 35 abdite Veiani, veteremque a nare cruorem
 montanis depelle thymis et rore marino!
 Inque focum frondes et flores inde Calendis,
 quae supplex nascente manus ad sidera luna
 tollebas, metuens virgo segetique gregique,
 40 at parvis nunc ipsa tuis pia mater alumnis!
 Iam nec me cernes post fanum putre, Vacuna,
 dictantem. Luvit veterum meminisse deorum.
 Nos hederæ similes lapsas amplectimur aedes.
 Atque hinc, o fons Bandusiae, tu murmur inane
 45 disperges, quando frigus vocemque secuti
 haedus perveniat subsultim, taurus oberret
 aspectetque diu strepitum poturus, at absit
 unus qui sciret quid sic loquereris in umbra.
 Sed me Maecenas suprema voce vocavit.
 50 Praecessit: procul est: interdum respicit: ibo».

Haec meditans vicos solus plateasque pererrat,
 ut quondam, sed vix ipsum se agnoscit et urbem.
 Nam non foeda nigro passim magalia fumo
 nec rudecta videt nec olentes pingue popinas.
 55 Porticus hinc solidas ostentat picta columnas:
 hic thermas stupet immensas fulgentiaque aureis
 templa tholis, hic aeternum mansura theatra
 Flaccus, et interdum MAGNUM COMUNE SIT inquit.
 Iam nova de nitido florescit marmore Roma,
 60 usque recens Soli venerabiliorque videnda.
 Ecce autem ad Tiberim, qua profluit arctior amnis,
 pervenit, et scripto miratur marmore cippum
 insignem, propiorque notas hinc carpit et illinc
 inque sinu gaudet: decimus nam volvitur annus
 65 ex quo saeculorum series procedere coepit
 magna, novumque aevum portendit gentibus augur
 augustus. Sellis positus hic rite duabus
 nocturno decies undenae tempore matres
 caelestem lunam ad convivium nostra vocabant:
 70 hic sacrum fecit capris agnisque novenis
 Augustus vobis, quae gignitis omnia, Moirae.
 Tum, non illud agens, percurrit nomina Flaccus
 magnorum rapidis oculis hominumque deorumque
 et ludos plenamque suam pulcrosque boves et
 liba pthoesque memor, iamque in cippo legit imo,
 CARMEN COMPOSUIT... quis? Q. HORATIUS... «Euge!
 Debuit urbs apris quondam me vate relinqui,
 vateque visenda est eadem me maxima Soli.
 80 Qui, cum civilis rabies saeviret, EAMUS!
 dixerat, hic reditum Pacis, Virtutis, Honoris,
 hic te, prisca Fides, hic te, Pudor, hic cecinit rem
 romanam melius productam semper in aevum.
 O felix dilatus ad haec ego! Quid queror idem?
 Immo Vergilium miserer. Tu, frater, ab agris
 85 vidisti totis pulsos migrare colonos,
 invitò patriam vidisti corde relinqui,

Felice chi vede l'estate con la fredda morte vicino,
 tu, pianta più degna del lauro a cingere del poeta la fronte!
 Non mi ha portato da te la prima rondine col canto,
 Mecenate. Una specie di flauto musicava la selva
 e calpestate stridevano secche le foglie al passo di qualcuno.
 Fauno ben sa che arrivano le None di dicembre
 e viene. E mancherà il tuo poeta e tutto il gregge
 saltellerà e sull'erba il popolino, mentre sono lontano, farà festa.
 Stammi bene vicino, buon Cervio! Topo di campagna, godi
 a lungo dei campi e, nella tana sicura, del povero piatto!
 Non potrò più ascoltarti raccontare, domani,
 mentre tacciono i servi e tutto splendi alla fiamma.
 Non ti tormentino gli incubi né con le daghe t'incalzino,
 Veianio nascosto, e dal naso l'antico odore di sangue
 scaccia col timo dei monti e col rosmarino.
 Nel fuoco e fronde e fiori getta alla Calende,
 tu che supplice le palme alle stelle con la luna nascente
 levavi, vergine timorosa del raccolto e del gregge,
 ora madre pia per i piccoli tuoi.
 E non mi vedrai più dietro il tuo vecchio tempio, Vacuna,
 a poetare. Mi aiutava ricordare i vecchi dei.
 Noi, simili all'edera, abbracciamo templi distrutti.
 E da qui, o fonte di Bandusia, il tuo mormorio vanamente
 sperderai, quando, attratto dal fresco e dal suono
 arriverà saltellando il capretto, e il toro girerà
 e ammirerà a lungo il gorgo per bere, ma non ci sarà
 il solo che capiva cosa andavi dicendo così nell'ombra.
 Ma Mecenate mi ha chiamato con le ultime parole.
 Mi precede: è lontano: si volta ogni tanto a guardare: andrò.»

Questo meditando, attraversa da solo vicoli e piazze,
 come una volta, ma a stento riconosce se stesso e l'Urbe.
 Infatti non vede baracche sporche di fumo
 né vede rovine o taverne unte di grasso.
 Un portico dipinto mostra, da un lato, solide colonne:
 dall'altro immense terme e fulgidi templi
 con cupole d'oro, e ancora teatri che dureranno in eterno,
 li vede, Flacco, e dice: GRANDE È CIÒ CHE È DI TUTTI.
 Già fiorisce una nuova Roma dal marmo splendente,
 e il Sole la vedrà sempre giovane e più venerabile.
 Ecco dunque al Tevere, dove il fiume scorre più ampio,
 giunge, e ammira un cippo di marmo scolpito
 insigne, e più da vicino coglie qua e là i segni
 e gode nel cuore: scorre infatti il decimo anno
 da quando ha cominciato a procedere il corso dei secoli
 grande, e una nuova era ha offerto alle genti l'augure
 augusto. Qui, posti da rito due troni
 nel tempo notturno dieci volte undici madri
 invitavano ai nostri banchetti la luna celeste:
 qui compì il sacrificio di nove capri ed agnelli
 l'Augusto per voi, che tutto create, Moire.
 Allora, non fiso su quello, Flacco scorre sui nomi
 con occhi veloci, di grandi uomini e dei,
 e i giochi e la scrofa pregna e i candidi buoi e
 le sacre focacce, lui le ricorda, finché legge in alto sul cippo,
 IL CARME COMPOSE... chi? Q. ORAZIO... «Evviva!
 La città doveva essere lasciata alla fiere, me profeta,
 e la stessa città, dissi anche questo, è grandissima al cospetto del Sole.
 Io che, infuriando la guerra intestina, ANDIAMO!
 avevo comandato, qui il ritorno della Pace, del Valore, dell'Onore,
 qui l'antica Lealtà, qui il Pudore, qui cantai la potenza
 romana per sempre spinta al progresso.
 O me felice, vissuto per questo! Di che mi lamento?
 Dovrei compiangere Virgilio di più. Tu fratello, dai campi
 tutti, hai visto fuggire i contadini,
 li hai visti lasciare la patria col cuore spezzato,

ultro aliam quaeri, magis est quod triste videnti,
 mutarique domos et certo limite campos
 exilio. Ante oculos in nigro pulvere currus
 90 aurigae surdi tendenti lora ruebant.
 Longius agricolae rastrum super ossa tenentes
 horrebant aliq[uo]d Romae fodisse sepulcrum.
 Quid tu? Fis pastor, Publi, fis rusticus: ipse,
 ipse iugo subdis tauros et vertis aratro
 95 desertam terram, longo seris ordine vites
 et plantas oleam non te vivente feracem.
 Praeterea patrio fugientes litore cives
 tu revocas, revocas linquentes arva colonos,
 sicut apes, quatiens circum cava cymbala matris.
 100 Sed qui transieris caelo defixus et astris
 vergiliisque tuis, recinens saturnia regna,
 expectans gentemque novam subolemque deorum,
 non messim, sator, ipse metis, non aspicias aevum
 ipse tuum! Quamquam ... num mors est ultima rerum
 105 linea? Delendum est hoc. Quanto rectius illud
 NON OMNIS MORIAR! Quin pars mihi multa... Quid?
 [Omnis,
 omnis ut es, Publi, tibi, ero mihi ego ipse superstes!]
 Nil mortale putans secum moriturus abibat,
 atque via sacra se nunc deprendit, ut olim:
 110 cum cuidam fronti prope frontem impegit. «Horati!»
 hinc sonat, hinc resonat tarde et dubitantes: «Aristi!»
 Iunxeruntque manus. «Quid agis, dulcissime?» Quid tu?»
 «Quot soles albosve rear surrexe nigrosve
 ex quo sub cultro male salsus et improbus hac me
 115 liquisti?» «Memini ... tricesima sabbata». «Meque
 paene loquax consumpsit». «Ohe!» «Quid dicis?» «Ohe iam!»
 Nescis? Iste procax sanctas Sybaritide matres
 pellicit: iste nigro destringit carmine cives.
 Est eques, est dives. Iamque huic parere cohortes
 120 incipient, huic iam cedit provincia praedae.
 Interea vivis murenas pascit homullis...»
 «Quid narras? Annon mores renovantur, et artes
 antiquae redeunt rectusque enascitur ordo?...»
 «Unde huc?» «Rure». «Diu venisti, Flacce, moratus...».
 125 «Fusce, diu». «Poteram dixisse. Audi. Neque maior
 Roma fuit, credas, alio neque tempore peior...»
 «Ergo Vergilius cecinit nova saecula frustra,
 frustra ego praedixi, frustra effata Sibylla est...»
 Hic risit Fuscus, sed eodem tempore rugas
 130 suspexit Flacci mortemque in fronte cubantem.
 Tum gravior: «Dicam ... ne suggere, Credat Apella...
 credendum non sit: dicam tamen. Utor amicis
 Iudaeis, ut scis. Dicunt iam tempus adesse
 quo princeps pacis sancta de virgine, quo rex
 135 nascatur mundi. Vox per deserta locorum,
 quae iubeat sternique vias et vasa parari,
 auditur. Tum mella fluent, ac pardus et haedus
 pascenturque simul vituli catulique leonum.
 Occidet omne malum: morietur et ipsa brevi mors...»
 140 «At non me citius». «Quid ais?» «Iam nocte premi me,
 Fusce, puto. Nox est. Haec tu fortasse videbis.
 Haec rebar vidisse senex ego. Vive valeque!»

e carne un'altra di cuore, che a vederla è la cosa più triste,
 e cambiare la casa e l'orto dalla siepe sicura
 nell'esilio. Davanti agli occhi, in nemi di polvere, i carri
 correvano sordi all'auriga che tiene le briglie.
 Altrove, i contadini battendo col rastro sopra le ossa
 inorridivano per aver profanato un sepolcro di Roma.
 E tu che fai? Sei pastore, sei contadino: tu stesso,
 tu aggioghi i tori e rompi con l'aratro
 la terra dura dal sole, e pianti in lunghi filari le viti
 e metti l'ulivo che darà i frutti dopo la morte.
 E i cittadini fuggiti dal lido patrio, tu,
 tu richiamerai, richiamerai i coloni che hanno lasciato la terra,
 come le api, scotendo intorno i cembali cavi di Cibele Madre.
 Ma tu che sei passato fissando il cielo negli astri,
 nelle tue Virgilie, cantando i regni di Saturno,
 aspettando una nuova gente e una stirpe di dei,
 non raccogli, tu mietitore, la messe, e non vedi l'epoca
 tua, proprio tu! Per quanto... È vero che la morte è l'ultimo
 confine delle cose? Via queste parole. Quanto migliore quel
 NON MORIRÒ TUTTO! Perché una parte di me... Che dico?
 [Tutto,
 tutto come te, Publio, come te sopravviverò a me stesso!]
 Con pensieri immortali, andava incontro alla morte,
 e riprende la via sacra, come una volta:
 e quasi batte con la fronte in un tale: «Orazio!»
 si sente di là, e di qua in ritardo e dubbioso «Aristio!» risponde.
 Si stringono le mani. «Che fai, carissimo?» «E tu?»
 «Quanti soli lieti e tristi sono passati
 da quando mi hai lasciato, che spiritoso!, sotto il coltello...»
 «Ricordo... era il trentesimo sabato». «E me,
 quel ciarlatano mi ha quasi ammazzato». «Zitto!» «Che dici?» «Ssst!»
 Non lo sai? Quel tale con la Sibaritide seduce caste matrone:
 è lui che strozza concittadini con carmi di morte.
 È cavaliere, è ricco. Presto a lui le coorti cominceranno
 ad obbedire, a lui cederà le ricchezze una provincia.
 Intanto nutre le murene di schiavi ancor vivi...»
 «Che dici? Non si rinnovano i costumi, e tornano
 le antiche virtù e nasce un nuovo ordine giusto?...»
 «Da dove vieni?» «Dai campi». «Sei tornato dopo un bel pezzo, Flacco».
 «Dopo tanto, sì Fusco». «Potevo immaginarlo. Senti. Non fu più grande
 Roma, credimi, né in nessun tempo peggiore...»
 «Allora Virgilio ha cantato i nuovi secoli invano,
 invano io li predissi, invano la Sibilla ha parlato...»
 Qui Fusco sorride, e insieme sul volto le rughe
 notò di Orazio e sulla fronte in attesa la morte.
 Allora più serio: «Te lo dirò... non aggiungere: Ci creda Apella...
 Crederci non bisogna: te lo dirò lo stesso. Ho amici
 Ebrei, come sai. Dicono che è giunto il tempo
 in cui il principe della pace, da una santa vergine,
 verrà al mondo. Una voce nel deserto,
 che ordina di preparare le vie, di stare all'erta
 si sente da tempo. Allora scorrerà il miele e leopardo e capretto
 pascoleranno insieme, e insieme vitelli e cuccioli di leone.
 Il male tutto morrà: e la morte, lei stessa...»
 «Ma non prima di me». «E che?» «La notte mi è addosso,
 Fusco, lo sento. È notte. Queste cose forse tu le vedrai.
 Queste cose pensavo di averle viste da vecchio. Addio!»

Presentare una nuova traduzione di un *carmen* di Pascoli è un'impresa rischiosa, se consideriamo i nomi di chi ci ha preceduto. Io vorrei solo indicare la necessità di ripensare alcuni passi del poemetto che sono stati tradotti con poca attenzione. Il nucleo principale di questo discorso va riferito al v. 3 (*nescio quae meditantis? ut vero canus, ut aeger*) ed alla traduzione che ne è stata fatta. Quella di Pascoli è la voce del Novecento che entra in contatto col modo antico: lo smarrimento di Orazio è lo smarrimento di Pascoli di fronte al mondo, alla sua Roma. Il concetto di 'smarrimento' ci spinge a proporre una traduzione in cui *nescio* assuma la rilevanza che ha sul piano sintattico e su quello espressivo-sentimentale.

Non avremo più un neutro «assorto in non so quali fantasie» (U. E. Paoli), oppure «rimuginando non so che» (A. Gandiglio), oppure «assorto in non so che pensieri» (N. Calzolaio), o infine «immerso in chissà che fantasie» (A. Carbonetto). Tradurremo, invece, anche a costo di rendere il testo meno fluido, «io [Pascoli] non so quali cose stai pensando, quali cose ti tormentano». Pascoli, con la nuova *iunctura* non solo rinnova la locuzione colloquiale (che è nella stessa Satira IX di Orazio), ma entra nel testo come personaggio (è lui il soggetto di *nescio*) e ci suggerisce i dubbi di Orazio (non un generico *quid*, ma un insieme di pensieri determinati espresso da *quae*), dubbi che sono anche i suoi, in quanto co-protagonista del *carmen* e autore che si immedesima nel personaggio. È quindi necessario che sia espresso al meglio il soggetto di *nescio*, verbo che riprende il suo valore semantico, e da fossile linguistico è recuperato all'esperienza viva.

Prima di passare all'analisi degli autografi, vorrei tornare in breve sul bilinguismo in Pascoli. Gli studi ed i giudizi di Traina sull'argomento sono indispensabili, e qui basterà ripeterne il nucleo principale. Pascoli fu un poeta bilingue (e, all'interno del sistema della lingua italiana, trilingue anche se non 'dinamitardo'), ma il suo bilinguismo, che non è di origine accademica, e che rappresenta una vera necessità psicologica e rivela grandi risorse letterarie, si complica per il fatto di mettere a confronto una lingua – l'italiano – che da Pascoli fu 'ristrutturato', ed il latino, che egli rinnovò pur mantenendone quasi sempre intatte le strutture morfologiche. Questa disparità di trattamento avvenne perché il latino gli impediva la sperimentazione? Ciò avvenne perché Pascoli trovò nel latino lo strumento per strappare qualcosa alla morte (in questo caso, morte linguistica). Questo qualcosa è il significato della parola, e il latino di Pascoli rivive di questi significati e dei sensi⁸ ulteriori che gli derivano dalla sua sonorità.

4. Gli autografi di *Ultima linea*

1. introduzione

Le carte di *Ultima linea* (12 più una fascetta di Mariù) sono collocate nella cassetta LIX, plico 12 dell'archivio di Castelvecchio.

Le dodici carte, scritte solo sul recto, si presentano con il formato di cm 34,5 per cm 12,5, eccetto i ff.⁹ 7 e 12, più corti, mentre il f. 12 è azzurrino e non color paglia come i precedenti e contengono la stesura in pulito¹⁰ del poemetto (ff. 1-4), una stesura precedente a quella delle prime carte (ff. 8-9) assieme ad abbozzi e appunti vari sull'opera, che compaiono nelle altre (ff. 10-12).

Prima di passare all'analisi delle carte, mi soffermo su alcune questioni di metodo, del resto già chiarite prima da Traina e poi da Nava. Noi non possiamo illuderci di avere a disposizione l'intera mole di autografi di Pascoli. Le ragioni sono molte.

Bisogna aver sempre presente che Pascoli era solito comporre (e più semplicemente scrivere) su qualsiasi supporto che gli capitava sottomano. Certo egli non poteva pensare a noi. E quindi una parte (che ritengo non essere di importanza capitale) della sua opera 'provvisoria' ci sfugge, per il momento, e forse, per sempre. Ma nella storia di questi studi non sono stati infrequenti i rinvenimenti non solo di frammenti o appunti sconosciuti, ma addirittura di inediti di notevole valore artistico. Accettata l'*incompletezza* della base di lavoro, la nostra attenzione si sposta alle difficoltà che si incontrano nel corso della lettura e della trascrizione degli autografi.

La grafia di Pascoli, infatti, che nei documenti ufficiali¹¹ si presenta regolare, elegante, con una spiccata inclinazione delle lettere a destra, negli autografi di poesia, per la loro stessa natura che è spesso di abbozzo, di appunto, molto spesso è illeggibile, e sconfigge pure le moderne tecniche di elaborazione elettronica. Insomma, Pascoli a volte non si lascia leggere, e ciò accade soprattutto quando si ha la sovrapposizione dei righi di scrittura, oppure in caso di cassatura del testo. In altri luoghi ancora, la rapidità con cui sono vergate le lettere ne rende quasi impossibile la decifrazione. Ma tutto ciò non ci deve sconcertare. Ogni studio ha bisogno dei suoi limiti e dei suoi postulati. Posti quelli e questi, con una certa sorpresa ci accorgeremo che le *crucis* non sono poi così frequenti e che i risultati che si possono raggiungere ci ripagano della prudenza e dell'attenzione spese nell'analisi.

ii. scelta degli autografi

Presento ora una scelta delle 12 carte del plico di *Ultima linea*. Non ho riportato i testi di tutte le carte, ma solo quelli più utili all'interpretazione del *carmen*. Indico innanzitutto i relativi versi del poemetto (nella

redazione definitiva dell'ed. Mondadori), e poi, contrassegnati da lettere, i frammenti autografi, cioè varianti d'autore, abbozzi e appunti.

Di alcuni frammenti riproduco l'immagine e l'indicazione ne viene data tra parentesi uncinata.

Nota sui segni diacritici: (x): indica che il testo racchiuso nelle parentesi è stato espunto dall'autore;

1.
v. 3 nescio quae meditant? Ut vero canus, ut aeger,
a.
f. 8 nescio (quid) quae meditant? Ut vero canus! Ut aeger!

Nella prima redazione del verso è evidente la scelta della locuzione *nescio quid*, che nel latino classico aveva ormai perduto la sua determinazione semantica, per divenire una generica espressione dubitativa. L'invenzione pascoliana qui è raffinatissima, la scelta di *quae* non risponde a ragioni metriche. *Quid*, all'interno di una interrogativa, determina una richiesta precisa ed informata nel momento preciso dell'interrogazione. Determina un momento nella catena temporale, e allo stesso tempo, un luogo preciso del flusso di pensiero. *Quae*, invece, è indeterminato: il suo uso esprime un dubbio generico nel richiedente. *Quae* è un segno della poetica pascoliana.

Orazio appare smarrito (una conferma la abbiamo alcuni versi più sotto, col *vix ipsum agnoscit*) e non si capacita dei suoi stessi pensieri, turbati dalla realtà che lo circonda. È cambiato Orazio, ed è cambiata Roma. Pascoli entra nel testo organizzando una sistema di rapporti che trasporta il tema, di volta in volta, allo stile voluto.

2.
v. 7 omnia declinas passim, lacrimisque dolentes
v. 8 ultro nunc oculi, quidquid tetigere, relinquunt.
a.
caecis lacrimis
f. 5 Nunc (lacrimis) oculi, nunc te maer
oculi caeco quodam maerore rubentes
omnia praetereunt

Nella redazione finale Pascoli rinuncia all'efficace enallage *caecis lacrimis* e a *caeco maerore*. La sua attenzione è rivolta ad *oculi*, che sono caratterizzati più sul piano psicologico che su quello della *lippitudo*. *Oculi dolentes lacrimis* può suggerire infatti uno stato d'animo e non necessariamente definire una malattia, la cui presenza è invece suggerita dall'uso dell'aggettivo *caecus*. L'avverbio *ultro*, che evidenzia lo stato d'animo di Orazio, subentra nel testo definitivo. Nel momento del suo ritorno a Roma, Orazio sembra non avere più volontà, e quindi non è lui a schivare tutto ciò che lo circonda (*omnia*, assai pregnante e presente dalla prima redazione) ma sono i suoi occhi che operano in maniera autonoma. Anche *relinquo* in luogo di *praetereo* si connota sul piano psicologi-

[x]: indica che il testo non è leggibile, per correzioni sovrapposte dell'autore o per redazione troppo rapida del testo. Il numero che compare all'interno delle parentesi indica la quantità delle parole che non si leggono;

<x>: indica parola o sezione di testo di difficile decifrazione: il testo all'interno ne propone una possibile interpretazione.

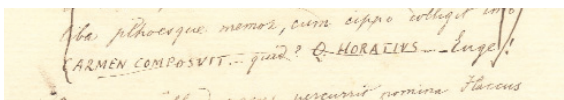
co, nel registro della rinuncia e dell'abbandono. Non è da escludere che l'uso di *ultro* accostato a *nunc* trovi una spiegazione nell'alternanza della sonorità /u/ /o/.

3.
v. 55 Porticus hinc solidas ostentat picta columnas:
v. 56 hic termas stupet immensas fulgentiaque aureis
v. 57 templa tholis, hic aeternum mansura theatra
a.
f. 10 porticus hinc surgit <centum> ... suspensa columnis
Hic surgunt... fulgentiaque aureis
templa tholis... theatra

Nel f. 10 troviamo ben tre '*tibicines*' pascoliani per il passo preso in esame. Nell'analisi delle carte ho spesso constatato che Pascoli, nella stesura di alcuni versi, inseriva la prima e l'ultima parola, riservandosi di completare la sequenza in un momento successivo. Qui possiamo verificare quanto sostengo, infatti le corrispondenze tra i due testi si fondano soprattutto sugli estremi. Per il v. 55 c'è l'idea, poi abbandonata, di raffigurare la *porticus* 'sospesa' (*suspensa*) dalle colonne (forse in numero di cento, da quel che posso intuire da una parola di scarsa intelligibilità). Altra differenza notevole tra la bozza e il testo definitivo, l'eliminazione delle forme coniugate di *surgo*, perché Pascoli qui non vuole essere tanto descrittivo, quanto esprimere l'emozione di Orazio che per la prima volta si trova davanti a tante meraviglie che appaiono una di seguito all'altra. Il movimento del suo sguardo, che si riflette sul movimento della scena, è dovuto alla serie di dimostrativi *hinc, hic, hic*.

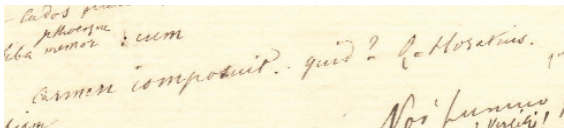
4.
v. 76 CARMEN COMPOSUIT... quis? Q. HORATIUS...
Euge!

a. <foto I. a>



- f. 2 (CARMEN COMPOSUIT... quis? Q. HORATIUS...
Euge!)

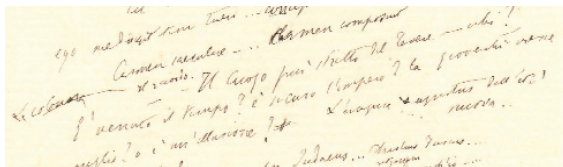
b. <foto I. b>



- f. 6 carmen composuit. quid? Q. Horatius
c.
f. 8 ubi [1] carmen composuit...

Notevolissima l'oscillazione tra *quis* e *quid*. La prima versione, quella del f. 6, presenta la forma neutra del pronome, che ritorna anche nella versione intermedia del f. 2. La sostituzione con *quis* avviene proprio nel contesto del testo definitivo. Il *quid* di f. 2, infatti, è inserito all'interno di una sezione cassata da Pascoli. Ciò dimostra che la scelta di *quis* avvenne nel momento immediatamente precedente all'invio del poemetto alla Regia Accademia Nederlandica. Certo il *quid* avrebbe dato al testo una maggiore e 'pascoliana' indeterminazione, mentre la scelta di *quis* forse è influenzata dal motto oraziano *sume superbiam*. È Orazio che ha composto il *Carmen Saeculare*, e in quel *quis* (che esprime una sorpresa, allo stesso modo di *quid*: si notino i punti di sospensione) si può leggere l'orgoglio dell'affermazione di sé e della propria poesia. Il *praenomen Quintus* è citato con l'abbreviazione dell'epigrafe, ma per far tornare l'esametro, nella lettura, bisogna pronunciarlo per intero. Pascoli introduce il tema dell'immortalità poetica di Orazio mediante un verso di geniale raffinatezza. Sul verso 76 sono fissati i rapporti tra le diverse sezioni del poemetto, ed è questo verso, con la citazione dell'epigrafe, che esprime l'occasione e l'argomento del componimento.

- d. <foto II. a>



- f. 5 La colonna——il raccordo.

Questo appunto è di fondamentale importanza per comprendere la struttura del poemetto. Nel momento in cui Orazio vede il cippo che riporta l'iscrizione dei *Ludi Saeculares*, il suo pensiero corre all'occasione, e Pascoli ha modo di inserire il tema dell'immortalità poetica, che domina il centro di *Ultima linea*. Come è da intendere il termine *raccordo*? Sono due le interpretazioni possibili. La prima considera il cippo come raccordo delle unità compositive del poemetto, che si organizzano, come già detto, intorno al v. 76. Raccordo si può intendere anche come transizione dal momento mimetico (la realtà del cippo, delle *cose* del mondo di Orazio) a quello psicologico del protagonista. In questo caso il cippo e la sua iscrizione sono testimoni della Roma di Orazio (e già del passato di Orazio) e della Roma di Pascoli, che ebbe occasione di vedere l'epigrafe appena ripescata dal Tevere. L'epigrafe fu rinvenuta il 20 settembre del 1890 sulla riva del Tevere «*prope ponte Aelium in via dicta di Civitavecchia*»; è errato parlare di un'epigrafe sola, in

quanto nello scavo furono rinvenuti frammenti distinti, che grazie ad accurate analisi epigrafiche furono poi ricondotti allo stesso monumento d'origine, ovvero il cippo dedicato dalla *Res Publica* in ricordo dei *Ludi Saeculares* del 17 a. C. La grande cerimonia, che durò più giorni e notti, fu officiata in primo luogo da Ottaviano, in qualità di *Pontifex Maximus*; subito dietro al *princeps* il generale Marco Agrippa. Pascoli ne parla nella sua antologia di lirica latina, *Lyra*, nel commento al *Carmen Saeculare* di Orazio, mentre affronta alcuni errori di interpretazione sullo svolgimento dei *Ludi*¹².

- e.
f. 10 Venerat ad Tiberim: columnam
ibi videt. legit. Carmen
composuit Quintus Horatius...
O! ait... Vere hinc aetas nova
<incipit>: tua, Caesar, aetas

Nel f. 10 un appunto racchiude il senso dell'intero componimento. La passeggiata di Orazio fino al Tevere, la sosta presso il cippo, la lettura dell'epigrafe, il ricordo della profezia sono i momenti in cui si snoda il testo, fino al rovesciamento finale, con l'incontro tra Orazio e Aristio Fusco.

6.
v. 85 vidisti totis pulsos migrare colonos,
v. 86 invito patriam vidisti corde relinqui,
v. 87 ultro aliam quaeri, magis est quod triste vident,
v. 88 mutarique domos et certo limine campos
v. 89 exilio. Ante oculos in nigro pulvere currus
v. 90 aurigae surdi tendenti lora ruebant.
v. 91 Longius agricolae rastrum super ossa tenentes
v. 92 horrebant aliquod Romae fodisse sepulcrum.
v. 93 Quid tu? Fis pastor, Publi, fis rusticus: ipse,
v. 94 ispe iugo subdis tauros et vertis aratro
v. 95 desertam terram, longo seris ordine vites

- a.
f. 11 vidisti (iuvenes) totis migrare colonos,
(vidisti patriam)
invito patriam vidisti corde relinqui,
ultro aliam quaeri, (vidisti frater)
nullos cogentes ultro domumque
exilio... saepemque et
mutari dulcesque lares (et campum) agellum campum
exilio: ante oculos in nigro pulvere currus
aurigae surdi tendenti lora ruebant

horrebant [1]... fodisse sepulcra

Maggiore è lo spazio dedicato alla sezione su Virgilio, nella quale Pascoli sviluppa il tema della patria abbandonata dagli esuli. Singolare la presenza di *iuvenes* (sebbene di breve vita nel testo) per determinare *colonos*. È possibile che Pascoli intendesse indicare con questo termine il breve spazio di tempo in cui i coloni avevano potuto godere della terra loro assegnata, ovvero che si riferisse allo strazio di chi doveva abbandona-

re i propri possedimenti dopo il crollo improvviso di ingannevoli speranze. Non bisogna dimenticare che in *Ultima linea* sono presenti anche temi dell'attualità italiana del primo Novecento. Uno di questi, assai sentito da Pascoli, era la condizione dei contadini della Garfagnana costretti dal silenzio di Roma e dalla fame a cercare fortuna negli Stati Uniti. Rimaniamo nello stesso ordine d'idee per commentare l'espressione *nullos cogentes*, che negli appunti si affianca all'avverbio *ultra* nell'esprimere lo strazio maggiore dell'esule, che sentendosi tradito dalla patria abbandona di sua volontà la sua terra, senza che nessuno lo discacci. Nel testo definitivo rimane solo l'espressione avverbiale, all'insegna del già esaminato meccanismo di riduzione testuale. La scelta lessicale definitiva per esprimere l'oggetto dell'abbandono comprenderà *patria, domus e campus*, senza includere *dulces lares* e *agellum* che nell'abbozzo compaiono come sinonimi poetici di *campus*. I vv. 89-90 compaiono invece nella loro redazione definitiva. Il v. 90, *aurigae surdi tendenti lora ruebant* è una delle invenzioni più alte di questo testo pascoliano. Il fatto di trovarla già compiuta e senza l'apparente bisogno di una prova, ci conferma una volta di più la capacità di Pascoli poeta latino e non poeta *in* latino.

7.
v. 107 omnis ut es, Publi, tibi, ero mihi ego ipse superstes!
a.

eris Publi, tibi tibi Quinte, sup

- f. 11 omnis ut es, Publi, tibi sim (etiam) ipse superstes

L'analisi dell'abbozzo rende evidente l'esitazione di Pascoli sulla definizione del tempo verbale. Nella redazione definitiva la scelta cade sul presente per Virgilio e sul futuro per Orazio. Negli abbozzi, al presente indicativo della condizione di Virgilio si affianca il presente congiuntivo di Orazio. Il congiuntivo ha il valore della possibilità (e in questo caso Orazio viene rappresentato in atteggiamento umile davanti all'amico), oppure, e sembra questo il caso, Orazio ha una punta di orgoglio nell'affermare che Virgilio è morto e la sua opera è consacrata, ma che la sua, in quanto poeta e amico di Virgilio, riceve considerazione anche prima della morte.

In *Ultima linea* non sono pochi i momenti in cui l'Orazio pascoliano 'pecca' di superbia. In due luoghi degli appunti compare la citazione oraziana *sume superbiam* (*Carm.* 3, 30, 14). La prima è nel f. 6.

- b. <foto III.a>
f. 6 sume superbiam

posso morir contento. la gloria mia è consacrata. In vero quanto facemmo! Noi abbiamo cantato la pace, l'uguaglianza, la mediocrità,...
Noi siamo i veri auguri, io e tu Vergili che non hai assistito al trionfo! al <rispetto> delle antiche <usanze>, al [3]
Così gloriosus ibat

Che importa se muoio? Non muoio tutto!

Noi fummo <qualcosa> o Vergili!

Noi vedemmo le georgiche¹³

enses conditos

Noi lo [1]

e pur [1]

Ianum clausum

furorem repressum

—

[1] fides

—

agros desertos

florere. copia cornu

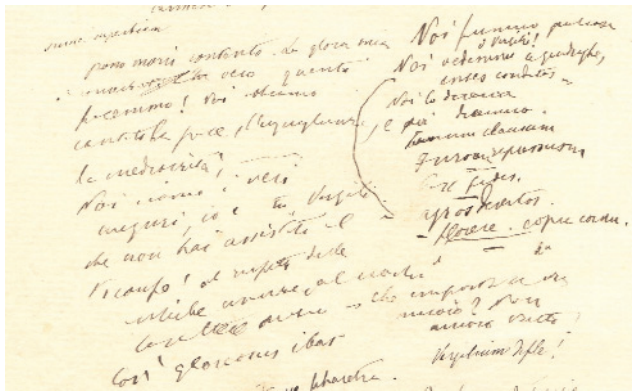
Si tratta di un appunto fondamentale per la stesura del componimento. La citazione oraziana serve da 'titolo', e riassume il contenuto del testo, che in italiano definisce il compito ed il destino dei due poeti augustei. Anche qui, come già notato, e come avviene quasi in tutti i casi in cui Pascoli analizza la figura di Orazio, Orazio parla in prima persona. È Pascoli cioè che parla con la voce di Orazio, e il processo di immedesimazione è portato ad estreme conseguenze. *La gloria mia è consacrata*, questo è quello che interessa ad Orazio-Pascoli, questa è la condizione che permette ad Orazio di accomiarsi con serenità dalla vita. Virgilio ed Orazio sono i due *veri auguri*, i veri sacerdoti di Roma. Non si possono certo paragonare al *divinus* del v. 13. Nell'elenco delle *virtutes* Pascoli inserisce tra pace e mediocrità (rispettivamente temi sommi di Virgilio e Orazio) l'uguaglianza, che poco ha da vedere con la concezione dei due poeti augustei. In questa nota si svela l'intrusione dello spirito socialista e umanitario di Pascoli. A destra del testo compaiono immagini efficaci della situazione descritta, e la pace è raffigurata dalle spade riposte, dalla chiusura del tempio di Giano e dalla fine della follia della guerra civile. Nessuno di questi termini è inserito nel testo finale. Al termine della sequenza una nota mista di latino e italiano, *Così gloriosus ibat*, fissa lo stato d'animo del protagonista che *nil mortale putans* si avvia invece incontro al crollo delle sue illusioni. *Così gloriosus ibat* è stato interpretato da Traina vedi sotto non solo come nota di supporto, ma come momento effettivo della composizione del verso. In riferimento all'immedesimazione Orazio-Pascoli, la memoria va subito a una celebre considerazione pascoliana, per la quale l'invito *sume superbiam* è autoreferenziale: (dalla prefazione ai *Poemi conviviali*): «Non mi dorrebbe troppo se questi POEMI avessero la sorte di quei volumi, Essi furono derisi e depressi, oltraggiati e calunniati, ma vivranno. Io morirò; quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il Genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli».

8.
v. 115 liquisti?» «Memini... tricesima sabbata». «Meque
a.
f. 3 liquisti? – Memini bene. Erant tricesima sabbata. –
Meque
b.
f. 9 liquisti! – Memini bene. Erant tricesima sabbata. –
Meque

Questo verso è l'unico¹⁴ che presenta un problema di critica testuale. Nel testo definitivo, *erant* non appare, mentre è presente in tutte le bozze e nella prima edizione dell'Accademia di Amsterdam. Riporto la nota al testo tratta dall'*Appendix critica* di A. Gandiglio¹⁵: «v. 115: *liquisti? – Memini bene. Erant tricesima sabbata –*

Meque I. A., ch. (I. A. è la sigla che indica la prima edizione dell'Accademia Nederlandica; ch. indica i «chirographa seu libelli, commentarii, scidae, quae a Maria Pascoli religiose custodiuntur...» cioè la raccolta degli autografi pascoliani, mentre **P.** che troviamo sotto è la sigla usata per indicare Pascoli) Sed in exemplari Amst., quod **P.** sorori dedit, verba «*bene. Erant*» cancellis quibusdam seclusa sunt versusque linea subnotatus, ut veri simile esse videatur, poetam versum iusto longiorem ita pro tempore emendare conatum, nihil ut mutaret, tamen, si ipsi dedita opera poemata sua in unum corpus redigere atque edenda curare licuisset, totum locum ita retractatum fuisse, ut Horatianum illud *Memini bene* retineret.». La versione senza *erant* è quindi opera degli editori del testo, su indicazione 'postuma' del poeta.

<foto III.a>



NOTE

¹ «La difficoltà di ordinare e raccogliere il materiale pascoliano in un catalogo generale o analitico è dipesa dallo stato di confusione e di disordine in cui lo stesso materiale è stato trovato, oltre alla confusione creata dallo stesso poeta [!] che spesso in un solo foglio tracciò la stesura o l'abbozzo di una poesia con note marginali di altra natura e diverso indirizzo [...]. Difficoltà e di conseguenza impossibilità di redigere un vero e proprio catalogo analitico.» in *Indice delle carte pascoliane*, p. 5.

² «Sotto la generica voce di «fogli» sono raccolte tutte le carte, i cartigli, pagine di quaderni e di album, di opuscoli e notes, manoscritti, dattiloscritti o stampati, ed alcune pagine bianche che completano i vari quaderni e gli opuscoli.» in *Indice delle carte pascoliane*, p. 5.

³ Gli studi presso gli Scolopi di Urbino (1862-1871) e di Firenze (1873, dove il poeta conseguì la licenza liceale) indirizzarono Pascoli sulla strada della classicità. Egli romagnolo, e quindi figlio della *classicissima* Romagna (cfr. Croce), trapiantato nell'Urbino dei padri Donati, Cei e Giacoletti, per nove anni poté attingere direttamente all'erudizione di questi sacerdoti. Giacoletti fu il primo maestro di Pascoli, che si nutrì del suo sapere e che rammentò per tutta la vita quella medaglia d'oro, vista e toccata da bambino; su di essa spiccavano le parole *Certamina poeseos latinae* ed il nome, sempre in latino, del vincitore. Questo natural-

mente non vale a dar ragione del *bilinguismo* di Pascoli, della sua padronanza della lingua latina e della scelta stessa di affidare al latino alcune delle pagine più alte della sua ispirazione. Si veda il saggio *Il Pascoli latino e la «Scuola classica romagnola»* in Traina 1989. Lo studioso stabilisce in maniera definitiva l'estraneità della poesia umanistica dal latino pascoliano, partendo dalla confutazione dell'opinione di Croce secondo il quale era «probabile che il Pascoli, nell'ideare e comporre quelle opere, non tanto operasse sotto l'efficacia del sentimento e dell'arte moderna, quanto sotto i ricordi e la tradizione di qualche seminario di Romagna, e di qualche vecchio latinista di colà» (*Poesia latina nel Seicento*, in «La Critica», 20 marzo 1930).

⁴ Nove poemetti rimasero inediti fino all'edizione di Pistelli: *Gladiatores, Pecudes, Canis, Moretum, Senex Corycius, Agape, Post occasum urbis, Chelidonismos*, e *Veterani Caligulae*. Gli ultimi due componimenti non ottennero la *magna laus*.

⁵ Siamo nel 1845, anno della prima edizione del concorso. Vitrioli non fu dunque solo il primo degli italiani, ma il primo vincitore assoluto della gara poetica.

⁶ Pascoli 1957, p. 155.

⁷ Ci furono anni non drammatici nella vita di Pascoli? Il 1906, con il *ritorno* a Bologna, la morte dello Zì Meo, il precipizio nella dipendenza alcolica, fu uno dei peggiori, segnando una svolta in negativo (e senza ritorno) per la sua vita.

⁸ Senso e non significato: «Si dovrà allora parlare non più di *significato*, ma di *senso*, contrassegnando con questo secondo termine tutti quei fatti di semanticità effusa, non direttamente localizzata che, in ambito più specificamente semantico, vengono individuati come fenomeni di connotazione. Il senso [...] si potrebbe definire così: l'espansione dei significati al di là delle frontiere stabilite dai significanti, espansione che comporta interferenza, sovrapposizioni, congiunzioni dei significati medesimi». S. Agosti, *Il testo poetico*, Milano, 1972, pp. 50-51.

⁹ f. significa foglio.

¹⁰ Per la terminologia mi riferisco a Nava 1974, pp. XCIII-CI.

¹¹ Si vedano l'autografo della tesi di laurea su Alceo, oppure le comunicazioni autografe alla facoltà di lettere di Bologna (cfr. anche Giovanni Pascoli, *Alceo. Tesi per la laurea*. A cura di Giuseppe Caputo, Bologna, Clueb 1986).

¹² «Questo errore è venuto in luce dalla scoperta fatta, dal 20 Settembre 1890 al 4 Marzo del '91, di frammenti del Commentario dei ludi secolari celebrati da Augusto, oltre altri minori di quello degli altri celebrati da Settimio Severo. Sono pezzi marmorei che rivestivano un cippo posto nel luogo stesso dove i

ludi furono celebrati, come il Senato, a proposta del console Silano decretò ad *conseruandam memoriam tantae beneuolentiae deorum*]. Da questo commentario (I Commentarii dei Ludi Secolari Augustei e Severiani - con una illustrazione di Teodoro Mommsen, Roma, 1891) attingiamo la cronaca della festa. Lo lesse, col Vaglieri e il Huelsen, F. Barnabei, al quale quanto io devo! (Se credessi ai *somnia Pytagorea*, in lui vedrei Q. Orazio Flacco in persona, ascoltando il suo *dulce loqui* e il suo *ridere decorum*. Chè di Orazio sente recita illustra i *Carmina* e i *Sermones* con troppo miglior conoscenza che noi, mentre passeggiava per quella *Via Sacra*, dove troppo spesso egli avrebbe occasione e ragione di dire, *Huncine solem tam nigrum surrexe mihi!* [cfr. v. 133 Ult. lin. «*Quot soles albosve rear surrexe nigrosve*] se non glielo impedisse la natura ancor più ingentilita nel misterioso trapasso dell'anima» Pascoli, *Lyra*, Livorno, Giusti 1934¹⁰, p. 290.

¹³ Il termine *georgiche* è unito con una linea a *agros desertos* della penultima riga dell'appunto.

¹⁴ Anche sul v. 76 Gandiglio ha dei dubbi, ma la questione è davvero marginale.

¹⁵ Pascoli 1951, p. 708.

5. Bibliografia

EDIZIONI DI PASCOLI

Ultima linea. Carmen Johannis Pascoli ex castro Sancti Mauri in certamine poetico hoeufftiano magna laude ornatum. Amstelodami apud Io. Mullerum MCMVII.

Ultima linea, introduzione, testo e commento a Cura di Marinella Tartari Chersoni, Bologna, Pàtron 1989.

Carmina, a cura di M. Valgimigli, Milano, Mondadori 1951.

Myrica. Edizione critica a cura di Giuseppe Nava, voll. 2, Firenze, Sansoni 1974.

Poesie, a cura di A. Vicinelli, voll. 2, Milano, Mondadori 1958⁹.

Opere, a cura di M. Perugi, voll. 2, Milano-Napoli, Ricciardi 1980-81.

Prose, a cura di A. Vicinelli, voll. 2, Milano, Mondadori 1957².

BIBLIOGRAFIA GENERALE

E. Cecchi, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi 1912 ora in *Saggi Romantici*, Avagliano 2003.

G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Studi pascoliani*, a cura della Società di Studi Romagnoli. Comitato per le

onoranze a Giovanni Pascoli, Faenza, Stabilimento Tipograf. F.lli Lega 1958, pp. 27-52, ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, pp. 219-45.

B. Croce, *Giovanni Pascoli. Studio Critico*, Bari, Laterza 1920¹, 1931².

C. F. Goffis, *Pascoli antico e nuovo*, Brescia, Paideia 1969.

F. Olivari, *Modi e significati del Pascoli latino*, Azzate, Otto/Novecento 1982.

G. Pasquali, *Poesia latina di Pascoli*, in *Lecture pascoliane*, a cura di Jolanda de Blasi per il Lyceum di Firenze, Firenze, Sansoni 1937, pp. 225-44, più volte ristampato, ora in *Pagine stravaganti di un filologo*, voll. 2, Firenze, Le Lettere 1994, pp.176-89.

R. Serra, *Giovanni Pascoli*, in «La Romagna» (Forlì), febbraio 1909, pp. 65-79, marzo-aprile 1909, pp. 121-42, poi in *Scritti Critici*, Roma, La Voce 1919 e in *Scritti*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier 1968.

A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*. Terza edizione riveduta e aggiornata con la collaborazione di Patrizia Paradisi, Bologna, Pàtron 2006; (per la bibliografia pascoliana completa di Alfonso Traina rimando alle pp. 261-69 del volume).

M. Valgimigli, *Pascoli*, Firenze, Sansoni 1956.



LA FISICA DEL SENSO

di Cecilia Bello Minciocchi, Fabio Zinelli

Cosa possono avere in comune un pensatore avvezzo a un *verbiage* scintillante e alle acrobazie concettuali come Jean-Luc Nancy e il concretissimo Giovanni Raboni? Del secondo, l'autore del volume *La fisica del senso*, Andrea Cortellessa (n. 1968), tra i critici italiani della sua generazione quello che vanta la gamma di interessi più ampia, ha curato un'antologia degli interventi consacrati alla lirica italiana intitolata, con formula raboniana, *La poesia che si fa* (Milano, 2005), in omaggio al programma di tenere ben distinta la poesia come «inservibile astrazione dalla poesia come bene reale, concretamente fruibile e godibile» e di «rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne e ossa». Per Nancy, se la filosofia è «*praxis del pensiero*», la letteratura non ne differisce affatto in quanto cerca una «sensibilità e una sensualità del senso». Ora, l'incontro di entrambi sotto la bandiera della fisicità della scrittura è reso possibile in virtù di quello che Cortellessa stesso chiamerebbe, molto «fisicamente», un *gesto concettuale*, l'accostamento materiale di due espressioni di pensiero lontane, ma combinabili in nome di uno stesso fine. A chiudere la *triangolazione*, appoggiando la figura sull'angolo 'sensista', è convocato Leopardi (un Leopardi, per così dire 'secondo', perché a sua volta nell'atto di citare): «L'intelletto umano è materiale in tutte le sue operazioni [...] Così accade in certo modo riguardo allo stile e alle parole, che sono, come ben dice Pindemonte, non la veste ma il corpo dei pensieri» (*Zibaldone*, 13 settembre 1821).

Si vede bene qui una delle mosse tipiche del procedere di Cortellessa: congiungere testi e autori diversi in un montaggio (nel libro tale tecnica si declina come *sovrimpressioni*, *triangolazioni*, *immagini dialettiche*) volto a creare un *clash* concettuale di cui risalti il carattere non intuitivo ma 'costruito'. Non c'è dubbio che – per quanto riconducibile anche a un uso dialettico, per non dire 'diatribico' della citazione come schema di organizzazione e aggressione critica nel contesto orale di un dibattito, genere che vede Cortellessa nei panni di un instancabile, ubiqüo animatore: il viaggio critico infatti è anche *Viaggio in Italia* – si tratta dello stesso procedimento della *parodia* descritto, nei termini del 'convocare in dialogo la parola altrui', nel saggio consacrato a tale 'istituzione' e dedicato a Pagliarini (maestro del genere per gli *Epigrammi ferraresi*). Le pagine di *Explicit parodia* funzionano dunque come una vera e propria *mise en abîme* della tecnica del ritaglio che rende la parola *bivocale*, complice e insieme disponibile come ulteriore materiale di edificazione per fondare un testo nuovo. È qui però in gioco, nella scrittura del critico, che può considerarsi «in primo luogo invertire segni» come scrive Ottolenghi a proposito del fare versi, il dovere di spingere questa operazione 'di plastica' oltre l'orizzonte di un agire critico post-moderno, oltre un'applicazione della critica come quella di un reattivo. L'elaborazione perseguita tende piuttosto ad allinearsi a uno dei fini pratici della filosofia secondo la coppia Deleuze-Guattari (Deleuze, ricordiamo, autore *fetich* del Cortellessa) che indicavano come condizione sufficiente e definitoria del fare filosofico la costruzione di concetti. L'efficacia operativa del critico risiede nel costruire e montare il più saldamente possibile dei concetti. Deve farlo rapidamente per intervenire a caldo nella discussione, e in questo senso Cortellessa non solo per il viaggiare attraverso 'il territorio', di cui si diceva, ma anche per il numero delle collaborazioni a giornali e riviste e a trasmissioni radiofoniche rappresenta un caso tutto sommato unico di esposizione del critico alle dinamiche in atto nel lavoro culturale. È probabile che, dal punto di vista compositivo, la scommessa più difficile del volume sia stata proprio questa: la gestione del fra-

reddamento dei concetti, il riorganizzare nella forma libro pensieri nati per l'azione.

Se queste ultime indicazioni servono a mostrare il senso di una strategia, dobbiamo ancora sottolineare che lo sforzo sviluppato da un tale modo di procedere è notevole. Al sommo dell'edificio costruito a blocchi compatti e con l'impiego di materiali disparati (per il riferimento continuo a letterature altre che l'italiana e ad arti altre che la letteratura) sotto l'occhio vigile dell'architetto che conosce la logica del disegno, troviamo dunque piantata la bandiera della *fisicità*. Ci si deve allora soprattutto chiedere: quali sono le conquiste rivendicate? Sul piano operativo, il terreno più saldamente acquisito sembra essere quello di un nuovo modo di leggere: «leggere una poesia equivale a entravi in *contatto*: fare esperienza del suo senso in quanto inseparabile dalla sua verbalità. La lettura di una poesia è una sua verifica tattile, un'attivazione sensuale. È una vera e propria *fisica del senso*». Il libro funziona in quest'ottica come una 'macchina per leggere', il cui fine non è solo il legittimo «piacere di interpretare, sciogliendo le pieghe della scrittura», né soprattutto il versante più 'reazionario' del *plaisir du texte*, quello per cui il lettore, fattosi asociale, legge in uno stato di deriva perenne, bensì quello assai più ambizioso di considerare il testo come un corpo. E corpo è qui certo da intendersi, stante l'esistenza di scritture di genere *body-writing* (analizzate nel saggio *Io è un corpo*, di cui si dirà), come recettore di pratiche testuali somatizzabili, ma soprattutto, a norma di quanto dice Jean-Luc Nancy (senza dubbio altra anima pensante del libro, citatissimo è *Corpus* del 1992), come estensione comunicativa verso il mondo, il che ne fa carne politica: «L'assunzione ultima del corpo significante è politica [...] La fondazione politica riposa su quest' assoluta circolarità significante: la comunità deve avere il corpo come senso, e il corpo deve avere la comunità come senso», o ancora: «è da questi corpi, da *noi*, che la politica deve ricominciare».

In che modo tale discorso, ancora situato su un piano metaforico, cerchi di evitare che la 'macchina per leggere' sia solo la forma-progetto di una irrelata *machine célibataire*, e ambisca anzi a trasformarsi in 'macchina da guerra', corazzata dell'intervento militante, risulterà forse più chiaro da una descrizione, seguendo l'indice, del volume. La premessa è di tenore apologetico (*Le mani avanti*), una *Defense of Poetry* che ricorda ai delusi, agli sfiduciati e alle Cassandre come la «scrittura in versi sia la più viva in circolazione da queste parti, oggi». La premessa, lo vogliamo ricordare, ricalca in buona parte il testo di apertura dell'antologia 'a più mani' *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005 di cui Cortellessa è stato il principale animatore (vedi P. Pellini in «Semicerchio», XXXIV, 2006/1, pp. 49-52), aggiungendovi una presa di posizione rispetto a una delle tesi del libro di Guido Mazzoni circa il declino della poesia contemporanea, «sistema isolato da altri campi del sapere e disgregato al proprio interno», spezzatosi il filo di un antico mandato sociale del poeta, tesi ampiamente discussa nel presente numero di questa rivista. L'apologia allora, dopo avere derogato, in omaggio al genere, all'ostensività testimoniale del proprio lavoro, citando il 'terribile' (ma così *attachant*) Francis Bacon «la sola cosa che rende qualcuno interessante è la sua dedizione» (come il Sereni di *I versi*: «se ne scrivono ancora»), punta subito su uno dei motivi guida del libro: il concetto di 'minorità' («È la scrittura in versi è, di questo microclima in perenne pericolo di esaurimento, sineddoche privilegiata: ancora più debole e appartata, irriducibilmente *minore*»), concetto subito ripreso nell'*Introduzione* vera e propria intitolata direttamente *La lingua*

minore. Il vantaggio della ritirata 'tattica' della poesia nel ridotto della sua condizione minore (intendendosi ormai per poesia quella appunto che *si fa*, vale a dire tutto l'*indotto* della poesia con quanto le gira attorno in termini critici e editoriali) non è forse completamente estraneo all'idea di una certa *correctness* identitaria del 'piccolo è bello'. Oltretutto, nonostante la larghezza dei riferimenti culturali adottati, è di poesia italiana che qui si parla e dunque di un prodotto letterario appartenente alla sfera di una *lingua minore*, così che il movimento dell'arretrare per meglio avanzare servirebbe a sancire i 'diritti civili' dell'area protetta. Ma se di movimento si tratta, ci sembra piuttosto quello di una *falsche Bewegung*, una mossa per spiazzare l'avversario. *Minore* è in realtà una vera e propria indicazione di 'poetica', tradotta infatti in alcune scommesse che sono, come diremo, davvero non *correct* sul piano del canone degli autori. *Minore* è anche la coscienza della consapevolezza *fisica* dei limiti del linguaggio, che una volta acquisita pone un autore nella condizione di chi, come scriveva Beckett (citato dal Deleuze di *Critique et clinique*) in una lettera a Axel Kaun, si trova a «fare dei buchi nel linguaggio» per vedere «cos'è nascosto dietro». Lo scrittore con la trivella in mano è una magnifica *gag* che dice fino a che punto si possa essere stranieri all'interno di una lingua: perché la lingua è sempre qualcosa d'altro che sta sotto la pelle delle istituzioni, il dialetto, in senso proprio, geografico, o come crittografia dell'inconscio, la faglia naturale, per dirla con le parole dell'amatissimo Zanzotto, sottostante alla lingua. Inoltre, in termini effettivi, scrivere la propria lingua come una lingua straniera, pratica sottesa come sanno i buoni italianisti a tutto il lavoro di Pascoli (ed è sempre un po' straniante citare il piccolo *Zvani* alle punte dell'avanguardia, lui che non seppe cosa rispondere a de Saussure che gli chiedeva lumi sulla struttura per anagrammi della lingua poetica, eppure dopo la lezione di Contini, vale per la portata 'europea' del poeta di san Mauro, il, qui citato e chiosato, saggio di Agamben, *Pascoli e il pensiero della voce*) dove il sommerso e rimosso riemerge in termini appunto di *glossa*, vuol dire un acquisto di libertà impensato, vuol dire inventare una lingua, ricercare. E infatti si ha l'impressione che questa costruzione di poetica, una delle più riuscite del libro, valga in buona parte per definire la *scrittura di ricerca*, categoria su cui torneremo, soprattutto a riscattarla, nel momento in cui la si preferisce, come si vedrà, all'idea d'avanguardia, da ogni possibile accusa di ripiegamento 'intimista' su fenomeni di inconscio, sia pure linguistico, privato o strettamente comunitario. Se vogliamo trarre un'indicazione da questo stesso nodo di poetica, per quanto riguarda strettamente l'esercizio della critica, diremo che quanto sembra qui essere messo da parte è l'idea secondo la quale 'lo stile è un modo che l'autore ha di conoscere le cose', quella che insomma regge la migliore critica stilistica, dalle origini idealistiche, agli strutturalismi continiani, alla sua tentata ripolitizzazione in Mengaldo. *L'armonia del mondo* spitzeriana è cessata per interruzione del *continuum* di visione del mondo e di lingua, così che è la conoscenza (parziale) delle cose a doversi ora trovare uno stile, nel catalogo (questo sì post-moderno) degli stili possibili. Si chiami a questo punto uno 'stile' una 'lingua', per nostalgia di una totalità 'comunicativa' perduta, una lingua sia pure *minore*, e si sarà d'accordo sulle possibilità per il critico e per lo scrittore di condividere i due lati della stessa ricerca.

A questa che è la soglia del libro, seguono due partizioni maggiori, entrambe intitolate a *La tradizione del futuro* (si noterà il possibile rinvio del sintagma, ribattuto in posizione di titolo corrente per buona parte del libro, al Mengaldo di *Tradizione del novecento*, qui necessariamente fruibile, con ovvia distorsione, nei termini di *futuro del novecento*), funzionalmente divise tra una serie di saggi già pubblicati in sedi diverse e qui ritoccati in forma di altrettanti *Diorami* volti a definire il bellico 'teatro delle operazioni', e una *Galleria* di ritratti critici cui segue, prima dello *Schedario* (accurato repertorio bio-bibliografico degli autori inclusi con bibliografia critica), *EXTRA/VAGANZA*, un'ultima composita forma ritratto.

Il primo e il secondo dei *Diorami* (*Da Nettuno a Saturno. Venire dopo il 63; Uno sguardo postumo*) sono dedicati all'avanguardia, alla nozione in senso lato di avanguardia e alla sua espressione storica nella neoavanguardia italiana, esperienza di cesura connotata

da una non del tutto ovvia «irreversibilità», tanto da non passare priva di conseguenze neppure su autori come Zanzotto, Pasolini, Sereni e Montale, non esclusi Fortini e Raboni. «Così innovativa e al contempo così 'istituzionale'», la neoavanguardia appare nei due saggi di Cortellessa come una 'condizione postuma', giusta la legittimazione 'apocalittica' di Sanguineti che nei Novissimi vedeva, in senso estremo, i nuovi e gli ultimi, e additava, dopo di loro, il diluvio, ma giusta anche, oltre alla doverosa (e 'filiale') menzione del Savinio della *Fine dei modelli*, una parabola palazzeschiana che con la consueta arguzia ammonisce su quanto sia importante saper rompere lo stampo: «quando una cosa è bella e fatta bene e vi piace, prima cosa da fare sarebbe di fuggirla per farne una differente se avete davvero in corpo lo spirito della creazione». Viene così fondata la *tradizione del futuro* di cui si diceva, che è un modo per «non farsi sorprendere dal futuro», per giocarlo d'anticipo, e proprio in questo costituisce una delle vocazioni di un critico che predilige l'esemplarità sperimentale e plastica di Pagliarini e di Porta e che legge con particolare attenzione alcuni formidabili 'esclusi' o extravaganti dalla neoavanguardia: Edoardo Cacciatore, Giuseppe Guglielmi, Emilio Villa.

Con il saggio *Per limina*, vengono riprese le proposizioni teoriche sulla *lingua minore*. Le premesse sono qui volte in storiografia, in modo da isolare tre possibili 'categorie' di *minorità* della lingua. Una è definita come il *pensiero della poesia* e tocca con una rapida serie di ritratti (si va da Edoardo Cacciatore, Cesare Greppi, Lucia Sollazzo, a autori di cui il critico è stato 'fiancheggiatore' come Marcello Frixione, Gabriele Frasca, Tommaso Ottonieri), vari aspetti di quella speciale forma di 'pensiero in versi', definibile, per le particolari strategie di una retorica tanto ermetica quanto rivolta a conquistarsi una forte evidenza sensoriale, come *barocco gnoseologico*. Segue la famiglia delle lingue minori, che comprende: le varie realizzazioni dei dialetti letterari (con occhio di riguardo per lo sperimentare di Calzavara), gli esperimenti di mescolazione che hanno trovato una focalizzazione importante nel lavoro 'post-neoavanguardista' della rivista *Baldus*, l'esplorazione di quanto c'è di *nonsense* e di *witzig* nella lingua (attorno all'opera di Milli Graffi e di Emilio Villa). Ultima categoria è quella della poesia in prosa (non 'verso la prosa') come forma del limite (perché forma oltre la forma, forma delle forme). L'individuazione di una 'linea' che va da Giampiero Neri, a Cesare Greppi, a Cosimo Ortosta si incrocia all'osservazione interessante di come tale linea nasca sul versante di quella parte 'francesizzante' della letteratura italiana (ormai, come le sue consorelle, sempre più orientata verso le letterature di lingua inglese) che arriva fino a Sereni e Magrelli e proprio sull'esperienza della 'prosa' di Char e di Ponge. Si noterà come, rispetto alla redazione originale del saggio, apparso in un numero speciale della rivista «Anterem», quest'ultima parte risulti innestata a partire da un intervento apparso sulla rivista francese «Po&sie», mentre risulti 'alleggerita' proprio la parte dedicata agli scrittori gravitanti attorno al laboratorio della rivista veronese (forse per il fatto che il 'pensiero della poesia' possa apparirvi come innamorato eccessivamente del proprio mistero?).

Dopo il già citato *Explicit parodia*, si legge *Touch. Io è un corpo*, un articolato attraversamento di testi rispondenti sui pur diversi piani della corporalità, già apparso in *Parola plurale*. La struttura del saggio, che è uno dei più innovativi del volume, è persuasivamente circolare: si apre nel segno di Artaud e di Deleuze (ovvero nel bisogno di «credere alla carne» e nel «bisogno di ragioni per credere in questo mondo») e poi nel segno di Artaud e di Deleuze (la poesia – come il teatro – può far «scoppiare gli accessi collettivi» e «la letteratura è salute») torna a chiudersi, dopo aver individuato molteplici 'funzioni': dalla «funzione Artaud' non del tutto sovrapponibile alla ben più storicizzata 'funzione Sade'», alla 'funzione Porta' con l'opposto versante, di derivazione pasoliniana, della teatralizzazione non del corpo vero e proprio quanto del Personaggio-Poeta, alla 'funzione Pagliarini' del corpo teatralizzato come «emittente concreta, strumento musicale, quasi», fino a «una (del tutto ipotetica e, per certi versi, paradossale) 'funzione Rosselli'» a cui è fatta risalire quella linea del decentramento (o anche *stortura*) dell'io o del soggetto 'a pezzi' percorsa da Jolanda Insana e Cosimo Ortosta. In relazione al

corpo esposto, l'io può cadere in *epoché* – si guardino il *Trittico della Ballata di Rudi* e le prime prove di spossamento dell'io di Rosaria Lo Russo – o può essere recuperato alla dimensione politica per via di una *ri-sessualizzazione* di repertori letterari medievali, di una insistenza fagica quando non di una autentica «ossessione ventrale», come avviene in alcuni testi del Gruppo '93 o dei genovesi della rivista «Altri Luoghi». Lo sguardo sul corpo è sguardo di Narciso, non solo passivo ma anche riflessivo – in Valerio Magrelli soprattutto sguardo rivolto in *interiore homine* –, o è proiezione nella retorica dell'esibizionismo – in Patrizia Valduga «utopia di una *pura esteriorità*» –, o, ancora, è «notomizzazione scopica del soggetto lirico» secondo quella attitudine che Cortellessa definisce «autopetrarchismo». Attraverso una «funzione Beckett», quella del «divenire resti» – rinvenuta in Elisa Biagini *malgré elle*, e molto propriamente individuata, invece, in Giuliano Mesa e Gabriele Frasca –, protesa al recupero di una «*restante ipotesi di communitas*» attraverso il corpo – ovvero il resto «penultimo» che tutti in fine ci accomuna – possiamo mutare qui il passaggio all'ultimo dei *Diorami*, intitolato *Dopo la cittadinanza. Poesia incivile*. Il saggio che chiude la prima parte della *Fisica del senso* deplora l'enfasi retorica di certo «*engagement didascalico*», altisonante e vacuo, e afferma con forza l'inadeguatezza della dizione di *poesia civile*, poiché «il nostro tempo non può più illudersi di coltivare la parola come fiero atto di *cittadinanza*», data la attuale mancanza di appartenenza rilevata da Agamben (forse il più intimamente ammirato tra i maestri in *praesentia* finora evocati, perché quello che ha saputo leggere di più dentro la letteratura?) che considera la figura del «rifugiato», del migrante, dell'apolide «la sola categoria nella quale ci sia oggi consentito intravedere una comunità politica a venire». Senza cittadinanza significa, allora, *in-civile*. Qui il concetto di «popolo a venire» e il concetto di «minorità» trovano la loro coesione, e il circolo si chiude: per quello che in termini deleuziani è il «popolo che manca» non si potrà che scrivere in modo barbaro, vale a dire balbettando una lingua che non è la propria, lingua altra, minore, o anche lingua del trauma (Celan) e della negazione, dunque propria ed estranea ad un tempo. Forse questo, nella sua proiezione, o meglio *tradizione al futuro*, è il migliore, il più «eroico» dei saggi di *Diorami*.

Si apre quindi la galleria dei 56 ritratti (in questo caso le fonti principali sono *Alias* supplemento del *Manifesto* e la citata antologia *Parola Plurale*, e si tratta quindi a volte di recensioni di singoli libri, a volte di ritratti a tutto tondo). Essa non costituisce comunque un vero e proprio canone: per esplicita ammissione non vi figurano tutti gli autori che sarebbero inclusi nel Canone che nel «sogno o incubo di completezza» si imporrebbe invece in sede antologica o di storia letteraria. Restano infatti fuori nomi importanti come Volponi, Spatola, Roversi, Cavalli, o il molto «in sintonia» Franco Buffoni. Il «criterio» è dunque, in parte, quello dell'occasione: molti assenti, come quelli citati, lo sono per non avere il critico scritto sufficientemente su di loro pur giudicandoli «fondamentali a una certa idea di poesia». Soprattutto, si pone in rilievo come la puntualità di ogni intervento rispondesse a un preciso *kairós*: il tempo opportuno all'azione. Il primo gruppo degli inclusi, quello delle generazioni che hanno esordito o si sono formate a cavallo della guerra (il 1940 del titolo), si fonda su alcuni pilastri: a partire da Sereni, che è in tutti sensi un'annessione, poiché in lui la poesia civile nasce nel segno «minore» di una «non militanza» (Fortini già si preoccupava di recuperare Sereni «alla sinistra prima che ci pensassero quegli altri»). E si potrebbe parlare veramente, per quanto non battezzata come tale, di una «funzione Sereni», proprio per il fondo civile della poesia, ed è una funzione che porta almeno fino a Magrelli e serve a cementare l'ala «destra» o meglio, intrinsecamente borghese, dell'avanguardia, rappresentando nel suo modo migliore la possibilità di una politica al di qua della rivoluzione (eccezionalmente può entrare «in quota» anche Giampiero Neri, dove la forza testimoniale delle – poche – buone ragioni dei vinti deriva dal riconoscimento di essere dalla parte del torto), forse perfino un'avanguardia senza l'avanguardia. Grande spazio è riservato a Andrea Zanzotto, che probabilmente è da considerare per Cortellessa il ponte tra un'idea profondamente lirica della poesia (Ungaretti, Celan), e la poesia di ricerca. Segue Pagliarani che è invece ponte tra una visione del realismo, altrettanto

profonda, e la ricerca. Lo spazio riservato a entrambi li pone quindi in posizione antagonista rispetto alle quattro pagine dedicate a Pier Paolo Pasolini che fallirebbe invece proprio come poeta civile, in particolare nelle *Ceneri di Gramsci*, che per Cortellessa «equivale a dire, purtroppo, ideologicamente *eloquente*» (mentre la poesia civile abiterebbe le alessandrine *Poesie a Casarsa*). Continuando a percorrere la galleria si notino le «misure» maggiori consacrate a Sanguineti, Porta, Raboni, Rosselli; per i nati tra gli anni Quaranta e Cinquanta (anche inoltrati): De Signoribus, Magrelli, Frasca (al rapporto col quale, forse più che a tutti, spetterebbe la formula di *una lunga fedeltà*), Ottonieri. Pochi sono i giovani inclusi nella galleria: Marco Berisso e Elisa Biagini (entrambi come esemplari diversi di scrittura *corporale*), Flavio Santi (nel laboratorio di *lingue minori*). Va peraltro notato come il «non-canone» si apra ad autori che in termini storiografici rappresentano un *resto*, molto difficilmente riducibile all'interno di una funzione o di una linea di azione: Orelli, Sinigaglia, Testori, Piccolo, Bertolani, Ripellino (presente oltre sé stesso, dal momento che il suo titolo *Il trucco e l'anima* serve a leggere la poesia di Patrizia Valduga come *Il trucco è l'anima*).

L'*EXTRA/VAGANZA* finale costituisce un gesto teatrale se non circense (*portrait de l'artiste en saltimbanque* a norma di Starobinski, qui mediatamente *portrait du critique*). Nell'economia del libro il gesto è un modo di spargliare le carte, un po' come avviene nel lungo saggio di accompagnamento agli *Sparigli marsigliesi* di Mariano Bàino che è infatti il testo più sapidamente autobiografico del critico Cortellessa. Il primo tempo del pezzo è un omaggio a Carmelo Bene, la voce come corpo della poesia, con espansione quindi al Campana di Bene, e verrebbe quindi da attivare, noi lettori, l'ennesima triangolazione recuperando quel ««complesso invalido» della poesia di Campana che poi, in fondo, andrà indicato [...] alle origini stesse della «funzione» (o «disfunzione», piuttosto) che fa capo ad Amelia Rosselli».

La creazione e attribuzione di «funzioni», dopo Contini che è il vero «maestro dei maestri» anche per Cortellessa, è uno dei modi per il critico di marcare territori, di collegare nomi a concetti. La definizione, da tanti angoli di visuale quanti sono quelli considerati in questa recensione, della *fisica del senso*, mostra invece come questa non sia né una «funzione» né la «funzione delle funzioni». Non c'è dubbio comunque che *fisica del senso*, in ultima analisi, è un titolo che riveste quella che possiamo chiamare una funzione «araldica», secondo una delle figure impiegate da Cortellessa per definire alcuni testi emblema in cui non solo precipita la quintessenza del lavoro di un poeta (le forme chiuse di Frasca, le «forme concetto» di Magrelli), ma vi assume valore irradiante, il blasone che fa l'orgoglio dello scrittore (e qui del critico). La formula tutta di *fisica del senso*, di cui ormai è più chiara la sfaccettata genealogia, si vuole come irraggiante e si propone quindi come in grado di definire in futuro testi, libri, situazioni. Ma al di là dell'utilità documentaria del libro e del suo potere di «fascinatione» rafforzato dalla maschera totemica a sei occhi e tre nasi (opera di Luigi Ontani, *Molto fiuto*, 1982) che campeggia in copertina, paratesto visivo, che ne è del prodigioso *Streben* definitivo – che cosa è la poesia – che percorre l'ordigno critico di Cortellessa? Le risposte sono quelle che hanno gli sbocchi operativi di cui si è detto, la definizione ultima, nei suoi termini ontologici, è invece troppo grande per chiunque. L'autore del volume deve essersi accorto della portata faustiana del problema e ha rimediato nel più «suo» e condivisibile dei modi. L'ultima cosa che si legge infatti nel libro, dopo le note, dopo gli indici, è la lunga «poesia inventario», *poesia* è di Emilio Villa a cui spetta dunque l'ultima parola: «poesia è evanescenza / poesia è condanna a vita, con libertà / sulla parola, libertà sur parole / poesia è guida cieca a un antico / enigma, a un segreto inaccessibile» etc. Qui il «concetto» poesia (e quindi per Cortellessa il «concetto libro») è frantumato in una pioggia di situazioni e in concetti che sono altrettanti oggetti *ready-made*. Poesia è insomma l'etimologia che non c'è e, insieme, il senso della parola fisica che rimane.

ANDREA CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940*, Roma, 2006, pp. 784, Euro 44,50.

Anglophone African Poetry

POESIA ANGLOAFRICANA

edited by Pietro Deandrea

The mistake is to generalize. The very word Africa – that sonorous trisyllable – seems to invite grandiloquence. [...] the tendency has been for Westerners – and often Africans too – to seek to impose a single reality, a general explanation, on the whole place.

John Ryle

The task of editing a section on anglophone African poetry, which I am starting from this issue of *Semicerchio*, inevitably faces the risk of falling prey to the mistake mentioned by John Ryle. How to write about African poetry in English without resorting to stale, facile stereotypes?

The following reviews focus on Nigeria, West Africa being one of my main research fields. Nevertheless, in order to show all the facets of African poetry and their local specificities, my plan is to move onto other areas, such as East and Southern Africa; one interesting volume for future reviews, for example, could be Robert Berold's *South African Poets on Poetry*, where the interviewed authors discuss, amongst other things, the role of poetry in the present transitional phase out of the 'struggle culture' of the apartheid decades. Besides, doing one's best to avoid generalizations should not be limited to reviewing volumes from all English-speaking African areas. What about other, 'more oral' forms of poetry, like songs' lyrics? John Ryle's article, for instance, mentions Sheng, the language of East African hip-hop, a mix of Swahili and English. Which leads one to other possible options: what about the poetry where English is fertilized by other languages? What about African literary magazines publishing poems of this kind, too, like the Kenyan *Kwani*? And what about initiatives such as *Lingo*, aimed at fostering literary translations (including poetry) among the eleven official languages of South Africa?

The abovementioned ideas all compose a list of good intentions for the development of this section. Future issues of *SemiCerchio* will tell whether this scheme can be fulfilled. For the moment, the following pages offer three reviews, three attempts at investigating into contemporary West African poetry in English beyond the usual trite stereotypes about the continent – swinging between tourist paradise and bloodthirsty hell.

Remi Raji's review of Mujidah Abdul Aleem's *Another Story* shows an original intersection of gender discourse and philosophical/religious reflection, possibly exemplifying in verse the pervasive relevance of the religious dimension in West African contemporary life.

With naked eyes, Sule Egya reads the bodily, life-of-the-senses lines from Uche Nduka's *Heart's Field*, conveying the peculiar vision by an outsider of Nigerian poetry. In his satirical list of dos and don'ts entitled «How to Write about Africa», the editor of *Kwani*?, Binyavanga Wainaina, adamantly states: «Taboo subjects: ordinary domestic scenes, love between Africans»; I would like to consider Nduka and Egya's taboo-breaking, then, as a sort of good omen for my contribution to *Semicerchio*.

Finally, I have taken the liberty of including Esterino Adami's review of my translation into Italian of Niyi Osundare's prize-winning *The Eye of the Earth*: translations of African verse are so scarce in our country that I still feel immensely proud about this parallel-text volume. The section closes with a selection of poems by Osundare I translated for the online journal *El Ghibli - Rivista online di letteratura della migrazione*, no. 4, June 2004.

Incidentally, disheartening difficulties in being published probably constitute one generalization sadly close to daily reality. In Britain, the Arts Council and Spread the Word have recently produced the *Free Verse Report*. It deals with publishing opportunities for UK Black and Asian poets, and it was launched with the opening sentence: «Why have so few new Black and Asian poets been published in the UK in the past ten years?» If this is the scenario for British citizens, the prospects for African-based poets must be rather gloomy, given the never-ending economic crisis and its effects on the publishing industry.

Amongst other countries, this is certainly true of Ghana. There, though, Woeli Publishing Services have issued *An Anthology of Contemporary Ghanaian Poems*, a volume including lines by distinguished authors like Ama Ata Aidoo and Kofi Awoonor, and Kojo Laing's «Africa Sky»: «Once in the storm, / Africa is handled in a dance by lost girls, / who meet to make my thoughts wander / into places where roots are suddenly / fewer than the threads that bind them.» The book also contains some unpublished poets who submitted their work at the editors' nationwide invitation,

thus introducing a few promising voices. It is a precious collection, albeit desultory in its contents, offering a rich panorama of contemporary Ghanaian poetry and several reading suggestions.

I hope the following reviews and poems will prove just as suggestive.

Pietro Deandrea

WORKS AND WEBSITES CITED

- Berold, Robert (ed.). *South African Poets on Poetry: Interviews from New Coin 1992-2001*. Scottsville: University of Natal Press, 2003, isbn 1869140311.
- Dekutsey, Woeli A., and Sackey, John (eds.). *An Anthology of Contemporary Ghanaian Poems*. Accra: Woeli Publishing Services, 2004, isbn 9964978863, marketed overseas by the African Books Collective.
- Free Verse Report*: www.spreadtheword.org.uk
- Kwani?* www.kwani.org
- Lingo: A New Electronic Journal for Literary Translation*, www.lingo.org.za
- Ryle, John. «Introduction. The Many Voices of Africa». *Granta. The Magazine of New Writing*, no. 92: *The View from Africa*, winter 2005, pp. 7-15.
- Wainaina, Binyavanga. «How to Write about Africa». *Granta. The Magazine of New Writing*, no. 92: *The View from Africa*, winter 2005, pp. 91-95.



The Virtuous Imagination of a Female Voice in Recent Nigerian Poetry: A Reading of Mujidah Aleem's *Another Story*

By

Aderemi Raji-Oyelade
Department of English
University of Ibadan
Ibadan, NIGERIA

MUJIDAH ABDUL ALEEM, *Another Story*, Ibadan (Nigeria), Heinemann, 2005, pp. 78.

«Each word a living reality / That could change you / Or / Scare you / All it takes you / Is READ / In between my lines» (50). *Another Story*, published under the Heinemann Frontliners Series, is a confirmatory text, first of the commitment of the author as poet, and of her constancy of vision. Though she has undergone a slight shift of name-change, from «Mujidah Olaifa» to Mujidah Abdul Aleem (both surnames are the author's maiden names), her book betrays the consistency of her perspective about life and literature, even if there are signs of experiential development in the poems. The movement or transformation from *Daughters of Hauwa* (Malthouse, 1999) to *Another Story* is a matter of details for, surely, absolute constancy or immobility would be impossible

in a writer's life and experience.

What then is the intervening subject of *Another Story*, or why give the impression of a narrative or the narratological to a book of poetry? The collection has a deceptive but apt title. It is all about the telling and revealing of the mind's processing of events and perception of things; contained in the scheme of the tale is the variation of dream which forms part of the stories contained in *Another Story*. As given, the title poem of the collection («Another Story») apparently reveals the mission of the author: although concerned with the atrocities of men and women, «this story is about / Ideals / Realities / Truism, facts and / Obvious things» (60). The pedagogical or what I shall call the moral musings of the faithful is evident in the author's work.

Another Story is a collection of forty-eight poems arguably steered by a contemplative and philosophical tone.

Beneath the plain or effortless simplicity of Olaifa's poetry is the profound rumination of a careful observer of things and people. The readability of the collection is made possible by a somewhat deliberate narrative tone which permeates many of the poems and which gives the reader the feeling of an encounter with some rhythmic prose, sparsely adorned, but purposefully poetic in its delivery.

In recent times, readings of works produced by Nigerian female authors have turned attention to the inevitable discourse of gender and the state or condition of the woman in a patriarchal Nigerian society. Gender, I affirm, may be taken for granted in works produced by the Nigerian male, perhaps because the burden of sexist representation is not as heavy on the male as it is on the female. There is a sense by which one can say that the poems in *Another Story* contain the philosophic sta-

tements of a spiritualist (preacher/worshipper), and, doubly, the voice of a woman and mother. Poem after poem, the reader will find the revelations of the spirituality and the contemplative mind of the author; next to that, the womanist/motherist symbolism of Aleem's poetry is an important code to understand her authorial vision.

The poems in *Another Story* can be organised into three broad categories based on the overriding themes inherent in them. There are poems like «A Vision» (5) which are controlled by the contemplative and the philosophical spirit. There are poems which focus on the spirituality of the self and the experience of love for man and God, such as «We Pray» (61), and «How Love Feels» (75). The third category of poems includes those that reveal the author's response to some socio-political issues in the material world. Poems like «Name-Your-Price...» (47), «Sacrifices Are Made» (57-58), and especially «The Virgins are Pregnant» (40) are uncommon display of the author's engagement with the non-spiritual events of life. However, there are few other poems in the collection which have not been so categorised either because they deal with related themes in very unique ways or because they contain composite parts of the categorised subjects. For instance, «My Last Tear Drop» (3) and «Once Upon Two Times» (51) are narratives of women's experience of pains and feelings of betrayal with a tinge of fatalist resignation. «Like a Gaddle» (13-14) focuses on human pain, perseverance and instinct for survival, whereas the fatalistic tone of «My Last Tear Drop» is repeated in the poem «Zilzal». In «Gone», there is the narration of a personal experience of an auto-crash in which the poetic persona touches on the value of human life and care. There is also the poem «Afternoon», the subject of which is about female domestic work and which I have cause to define as 'home front verse'. Perhaps one of the most effective poems in this collection is the allegorical «The Day My Baby Fell Sick»: «The day my baby fell sick / Was Monday / And the whole world felt it / Firstly, / No one could leave the house / Because / The buses and taxis / Refused to take them // No one could eat / The markets were closed / And food items had / Become like gold to buy // The day my baby fell sick / Was a Monday / And it lasted nine days» (21-22).

The familiar feeling of tending for a sick baby is the means by which the author deals analogically with the intractable social problems of her country.

Here, the country is the baby and the sickness needing cure and sacrifice is a multiple social sclerosis of the system, especially in transportation, agriculture, medicare, and education. The symbolism is effective such that the personal becomes the collective as well as the political. Also, the choice of the filiative mother-child relation in this poem confirms the essential female voice embedded in the entire collection. It is possible to exert a relative discourse of gender-specific metaphors in *Another Story*. A school of criticism of recent Nigerian writing has indicated the insignificance of any attempt to deal with the possibilities of the female imagination in literary productions. One valid part of the argument is that the quality or the literariness of a work cannot be qualified by the gender of its author; the other contentious half of the formalist position is that no author sets out to write either as a man or as a woman, and therefore any critical assessment of a (male or female) writer's work through a range of gender discourses cannot be said to be valid. To this I will say that the evidence of authorial secretion into the literary text proves that no work can be genderless or sexless in spite of certain declamation to that effect.

Earlier, I referred to the constancy of the writer of vision. This is more highlighted in the intertextual relations between her first and second collections whereby poems speak to or echo each other. The poems titled «We are Different (iii)» (42) and «We are Different (iv)» (66) are apparently a continuation of the theme of a similarly titled poem in *Daughters of Hauwa*; «Decisions (Part I)» (32) and «Decisions (Part 2)» (69) are both extensions of the lyrical reflection contained in an earlier poem «Decisions» in *Daughters of Hauwa*.

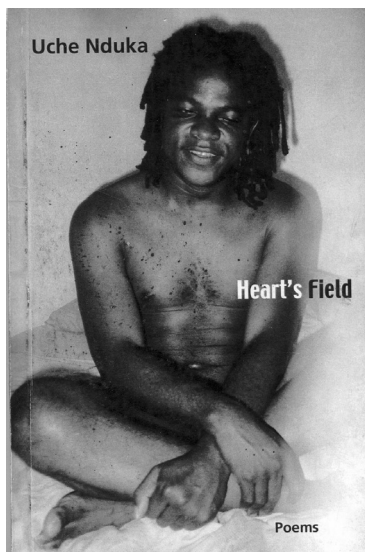
With the example of Mujidah Aleem's work, the assumption that all women write predictably on the same subject(s) remains a mere and indefensible assumption. She may have in her writings the deep personalising voice of the female as woman and mother, but the qualifying distinction of her writing lies in her commitment to the representation of human values through relation and reference to a spiritual being. When she writes about love, men, children, her ultimate referent is God, His infallibility, His constancy, and His resolution. For an author who claims to draw divine inspiration from the spiritual realm, to highlight the world's problems is not enough; *Another Story* is a remarkable departure from the essential materialist

slant of gender discourse in contemporary Nigerian poetry.

Aderemi Raji-Oyelade
(University of Ibadan)

Aderemi Raji-Oyelade (Pen Name: Remi Raji) is poet and scholar of literatures of the African diaspora. His essays and review articles have appeared in *Research in African Literatures*, *African Literature Today*, *ARIEL* and *Wasafiri* among others. He is an award-winning author with four collections of poetry. Raji-Oyelade teaches at the University of Ibadan, Nigeria; he is currently an Alexander von Humboldt/Georg Forster Fellow at Humboldt University, Berlin, Germany.

The Obscene, the Iconoclastic: A Review of Uche Nduka's Heart's Field UCHE NDUKA, **Heart's Field**, Bremen (Germany), Yeti Press, 2005, pp. 94.



From the cover picture, the obscene, the iconoclastic, stares at you as Uche Nduka's photo, legs-crossed, arms-crossed, sitting naked – stark naked – on bed, a toothy, lecherous smile from a pseudo-shy face, creates a whole sparkling poem in your mind. The Nigeria-born, German-based experimental poet with an idiosyncratic formalism is out again.

Entry into the poems convinces you that the collection is aptly titled. *Heart's Field*. They are strings of blunt memories from a lover, surefooted, veteran, arrogant and self-righteous in his chants. The persona, aware of his long-acquired personal power, bursts out with life, love and sex.

The poems in this collection are untitled, but numbered in figures. Apart from that, most of the poems, in what has now come to be traditional with Nduka's poems, are in short, few lines, the words creating a hunger for more words in you. All the poems defy capitalization. A sentence – either conventional or not – begins with small letters, although preceded by a full stop. This is Nduka's style. The Nigerian literary scene is yet to beget a poet more acrobatic with style. For him, everything that drops from the pen is poetry, and ought to be poetized, formalized.

The stream of semantics that floods out of the thematic issues presents you with a poet-persona who is obscene, vulgar and iconoclastic. Out of the heart's field spring love poems that carry sensual images definitely repulsive to a puritan. But Nduka, through his disquieting style, *un* African poetry mannerism, and palpable individualism, has, since his stay in Germany, forged a stubborn gospel for himself which, interestingly, gives us a breathing allowance from the choking political poems churned out in contemporary Nigerian poetry. Which is why some «one-note johnny critics» (this is the chuckling metaphor he uses to condemn Nigerian critics, coughed out in an interview with me, soon to be published) will not be surprised that Nduka's heart's field produces these poems stained with European-American slang and sexual frankness foreign to Nigerian poetry.

In poem 1 the lovers seem to be in a friction whereby «dog looked at mouse / mouse looked at dog» (3-4) and there is something about dishonesty («fiddle», 5). Yet the male lover, the one who leads us into the trajectory of the sensual, states his position: «I am curled in you. / knitted in the knot / that is you» (7-9). If she, the female lover is a «knot», then indeed she does not come through as a straightforward lover. A metaphor, rather askew.

The poems that follow, however, present fleshly pleasure between two lovers, so that you forget whatever it is that makes the female lover a «knot». In poem 4, the lover-persona chants: «I praised the simple / sincerity of the parted / moon between your legs» (3-5). You will imagine the lips of vagina giving way to the «moon» – the pleasure land every man wants to arrive at. This is Nduka's bluntest but captivating metaphor. He summons her: «around a sacred right / let's fuck / to the covert rhythm / of a thinking tree» (71). The persona yearns for copulation, not on a bed, not in a room, not in a befitting privacy, but to the openness of a «thinking tree». Another strange avenue for sexual intercourse is portrayed in

poem 6: «a cuddle is flowering. / around a woodstove / is where we're sitting. // we'll join the sexsmiths. / swinging is good if / we're going to roll joints / on our thighs» (1-7). Whatever is meant by «woodstove» certainly does not create an atmosphere for sex for human beings with a sense of decency. But the lovers here seem liberated from and unchained by any morals.

Their lovemaking is also indoored in a peculiar way. It is done to the taste of the assertive male lover as poem 11 shows: «some like it not / but I do: wear an apron / with nothing underneath. / I want you nude – no, almost / nude in this adhesive kitchen» (7-11). The lover-persona is just bothered about the pleasure he derives: the pleasure of sex.

The ideas in the poems progress from preoccupation with coitus to deep philosophical statements about exposing the personal feeling of the poet-persona towards his lover who says little or nothing throughout the collection. Like poem 1, poem 13 tries to house the theme that love affair is often not smooth, with flowing fleshly pleasure. The whole poem here: «sometimes they tied you / to a grave, sometimes / they leashed you to a bed, / and you never knew / which was which / at the bananary. / back there and then / our love was out of / place and time. our / ties were out of luck.» The image of forced action in the early part of the poem shows you some subjugation that the female lover is under.

Nduka's *Heart's Field* contains ninety-four poems that explore the numerous nuances of love affair with frank tones and blunt words. The amoral images are fluid and consistently create the kind of sensuality that religiously or culturally restricted people will most frown at. Subtly, beyond the fleshly pleasure of unbridled instincts and open sex, you encounter anguish and frustration, courage and bravery, and the insistence to outlive conventions. Nduka's poetry has always battled against the standards of African literature. The lovers have, in fact, collapsed into emotional, social and moral upheavals. But it is a world of theirs where there are no regrets, no emotional manacles and no ego-suppressing shame. As naked and *unwordy* as the poems are, they are muscled by the complexity of universalism where you can most probably dump the species of love poems.

Nduka once called attention to himself by saying «I subscribe to a poetry of experience which objectifies itself freely, stylistically and thematically on the page» (*Daily Times*, October 28, 1989). *Heart's Field* demonstrates this subscrip-

tion a great deal. It is a strange entrance into Nigerian literature. So, we must still agree with the «one-note johnny critics», like Wumi Raji, that Nduka is not just becoming stranger to Nigerian poetry, his poetry bears the danger of becoming a distant, piping sound in Nigerian literature. But his poetry is another globalised side of our literature.

Sule E. Egya
(Nasarawa State University)

Department of English, Faculty of Arts,
Nasarawa State University, PMB 1022,
Keffi, Nasarawa State, Nigeria, Email:
ejahsule@yahoo.com

NIYI OSUNDARE, *L'occhio della terra (The Eye of the Earth)*, con testo a fronte, traduzione e cura di Pietro Deandrea, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006, pp. 129, € 16,50



Casa Editrice Le Lettere

The notion of African literary cultures is frequently associated with outstanding examples of novels, which have received much critical attention and have become rather popular in the West as well. However, we should not forget poetry, a paramount genre deeply rooted in African cultures, intermingling as it does with oral traditions, religious customs and ancient beliefs. Given such a premise, the publication of Niyi Osundare's *The Eye of the Earth* in a bilingual volume edited and translated into Italian by Pietro Deandrea is particularly significant, for a double reason: on the one hand it constitutes another approach towards a genre often marginalised or even considered elitist, on the other it makes a fascinating literary corpus accessible to a wider readership. The Nigerian author was born in the rural region of Ikere-Ekiti, in Ondo State, and belongs to a traditional Yoruba

family, in which the sense of poetry and storytelling is a sort of boon linking together different generations. From such a background, it comes as no surprise to find an author with an intense feeling for words, mixing Nigerian English and vernacular terms at the same time.

This collection of poems was originally published in 1986 and was awarded the Commonwealth Prize. Its structure includes three main sections, respectively entitled «Back to Earth», «Rainsongs» and «Homecall», cum a further short intermezzo, «Eyeful glances». The themes and issues that they explore pivot around the gist of nature, human life and the environment, as the opening epigraph clearly demonstrates: «Dedicated to / OUR EARTH / and all who struggle to see / it neither / wastes / nor / wants» (p. 20). Osundare endorses a traditional vision by highlighting the meaning of poetry combined with music: indeed many of his lyrics should be accompanied with musical instruments: for «Forest Echoes» the poet indicates «flute and heavy drums» (p. 34), with the poem «The Rocks Rose to Meet Me» he prescribes it «to be chanted with agba drum throbbing in the background» (p. 52), while «Harvestcall» ought to be «chanted to lively bata music» (p. 62). Such «stage directions» emphasise the «natural» bond between African poetry and oral traditions by giving birth to public performances, verbal negotiations and religious rites. Artists, *griots*, shamans and poets, but even laymen bargaining in the teeming markets of Africa, are aware of the power of words.

Several literary devices are employed to build up a complex thematic frame: the expressivity of phonic structures and the idea of personification in particular reverberate throughout the poems. The phonic symbolism that Osundare conceives is actually a stratification of numerous elements, ranging from euphony and dissonance to phonic parallelism, alliteration and assonance. A stanza from «The Rocks Rose to Meet Me» provides an instance of such peculiar blend «The rocks rose to meet me / Tall rocks, short rocks / sharp rocks, round rocks / some with staid steps / of war-wise warriors / other with the gaysome gaits / of pandering pilgrims» (p. 58). The repetition of words, phonemes or letters operates to achieve a semantic reinforcement with a delicate balance between elegiac songs and colloquial speech. Dealing with the creations and treasures of the earth, the writer extensively uses the strategy of personification, in different forms, for example by focussing on natural products, vegetables

and trees. In «Harvestcall» we are shown «where yams, ripe and randy, / waged a noisy war against the knife» (p. 62) and also «[...] where yam wore the crown / in the reign of swollen roots» (p. 62). The presence of yams (*Dioscorea batatas*), a starchy tuber extremely common in many African countries, anchors the idea of everyday life to a collective celebration of the environment, within a harmonious alliance between man and nature. The same technique is exemplified in «coy cobs» (p. 64), nearly an instance of paronomasia and it further emerges in the fourth section of the same poem: «But where are they? / Where are they gone: / *aroso, geregede, otilli, pakala*, / which beckoned lustily to the reaping basket / Where are they / the yam pyramids which challenged the sun / in busy barns / Where are they / the pumpkins which caressed earthbreast / like mammary burdens / Where are they / the pods which sweetened harvest air / with the clatter of dispersing seeds?» (p. 66). These lines (in which the author presents the local Yoruba words for different types of beans) accentuate a maternal, «human» characterisation of the earth, expressing itself through the generous harvest of bygone times. The implicit accusation towards the squandering of natural resources, namely a warning that lies at the very heart of the entire collection, darkens the festive tones of the poem with the closing couplet: «With our earth so warm / How can our hearth be so cold?» (p. 66) and predicts menacing shadows for the future.

On the linguistic level, we cannot ignore the mechanism of unusual collocations, whose function is to foreground the innermost emotions and thoughts concerning nature, the coming of rains, the growing of vegetation, the threat of drought, the peril of desertification, or the blooming of life. In «Let Earth's Pain Be Soothed» the poet mentions a «boil of anguish» (p. 78) as a sort of invocation requiring a nourishment for both humanity and the land, while in «Who Says that Drought Was Here?» water becomes an element of life and therefore the meaning of regeneration surfaces anew when «palms have shed the shroud of brown» (p. 88). In concentrating on the endangered earth and the possible consequences of catastrophic environmental changes – an argument that ecocriticism has recently brought to light, the author does not eschew personal or autobiographical references, although they are markedly evident in his other poetical works.

In his preface the author defines his lyrical compositions as «journeys» into the labyrinth of memory since, as he

points out, «in the intricate dialectics of human living, looking back is looking forwards; the visionary artist is not only a remember, he is also a reminder» (p. 24). Thus a full recognition and value are given to the salient role of the poet, the man who magically treats the words and creates verses, songs, stories and myths. The Yoruba origin of Osundare can be traced by taking into account autochthonous genres like praise poetry, chants, sacred invocations as well as inspiring names. A particular type of these traditional communicative practices is represented by *oriki*, a name or praise poetry that aims at «opening up» or «extending» a person's head, bearing in mind of course that «head» has to be interpreted in a metaphorical way, as a sign of identity and morality, rather than a physical part of the body. The etymological structure of this word refers to Ori, one of the most forceful deities in the Yoruba pantheon, but simultaneously the term means «head», hence its magical and ritual essence. Niyi Osundare adopts both forms of *oriki*, namely the act of naming, or bestowing a name upon people, animals, plants and things, as well as the praising of nature and environment in a holistic manner.

Editing and translating a work like Osundare's *The Eye of the Earth* is a very complex and problematic task due to all its lexical, idiomatic and evocative features. As a matter of fact, the question regards not only the scope of translation, a mere permutation of codes from a language into another, but rather the translation of cultures. The author's colloquial and fruitful style illuminates the malleability of Nigerian English, with a wealth of colourful puns, Yoruba interferences and bizarre coinages. Nonetheless, the translator has managed to render these lyrics accessible to Italian readers thanks to a variety of successful solutions, adapting verses, combining words and conveying inner meanings. Pietro Deandrea has also compiled a glossary of specific African terms, with the support of Osundare himself, which represents a further valuable tool for nearing the African world.

Esterino Adami
(University of Torino)

Esterino Adami is a scholar in English and Postcolonial Literatures at the University of Torino. His publication include the recent volume *Rushdie, Kureishi, Syal – Essays in Diaspora* (New Delhi, Prestige Books, 2006, isbn 8175511842, Rs. 500)

POESIA PORTOGHESE E BRASILIANA

a cura di Prisca Agustoni

Segnalazioni

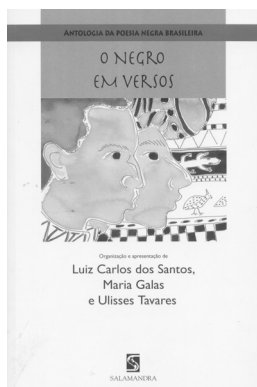
ELZA DE SÁ NOGUEIRA & ÉRIKA KELMER MATHIAS (org.). **Livro de sete faces.** Sete poetas em diálogo. Juiz de Fora / São Paulo: Funalfa / Nankin Editorial, 2006. 120 pagine, s/p.

In quest'opera risuonano le voci di Camila do Valle Fernandes, Elza de Sá Nogueira, Érika Kelmer Mathias, Anderson Pires, Rodrigo Toledo, André Monteiro e Nilson Assunção Alvarenga, voci che, nonostante le differenti tonalità estetiche, si mostrano disposte al dialogo. Questa disponibilità si esplicita a partire da determinati tagli biografici che rivelano legami di una profonda amicizia. Il senso d'appartenenza ad una generazione, in questo caso, non è un'imposizione fortuita, visto che si realizza come una scelta critica degli autori. Il fatto di partecipare di un'opera comune, rappresenta la costruzione di un luogo di passaggio, nel quale le voci anticipano – in scala minore – progetti che potranno raggiungere un diametro maggiore.

Questo libro di sette facce non nega il suo sguardo in due specchi della poesia brasiliana del ventesimo secolo: Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Del primo, estrae l'idea della poesia come enigma, del secondo, quella di «poesia libertà». Ma questa filiazione svanisce nell'istante in cui si annuncia: le sette facce che qui si presentano amano e disamano il padre evitando, con questo gesto esplicito e cosciente, che questo diventi una camicia di forza per la scrittura poetica. L'angoscia dell'influenza letteraria non sembra turbare gli autori che, disposti al rischio delle loro storie personali, si interessano per la dinamica delle relazioni presenti nelle diverse modalità di scrittura poetica. Da dove si spiega l'uso dell'ironia e del pastiche come tratti di una ricerca personale che fa dei sette autori qui riuniti settecento possibilità, o più ancora, del vissuto poetico.

Edimilson de Almeida Pereira

LUIZ CARLOS DOS SANTOS, MARIA GALAS E ULISSES TAVARES (org.). **O negro em versos.** Antologia da poesia negra brasileira. São Paulo: Salamandra, 2005. 180 pagine, 22,50 reais.



Quest'antologia è pubblicata sulla spinta della legge federale brasiliana approvata dal Governo di Lula, che prevede l'obbligo di introdurre lo studio della cultura africana e afrobrasileiana nelle scuole elementari, medie e licei del paese, come forma di riconoscimento dell'eredità africana e di promozione della radice culturale africana nella società brasiliana. In questo senso, il valore della pubblicazione risiede principalmente nel fatto di riunire una serie di nomi legati alla poesia (da Castro Alves ai contemporanei Ronald Augusto e Salgado Maranhão), alla musica (inserendo i testi di canzoni di Martinho da Vila, Gilberto Gil e Chico César) o del cordel. E di riunirli in maniera didattica, pensando probabilmente nella scarsità di antologie di questo tema e nella difficoltà, da parte di professori e scuole, di trovare materiale adeguato alle esigenze imposte dalla legge.

L'artista Emanuel Araújo, all'epoca direttore del Museo Afro Brasil di San Paolo, dice a proposito dell'antologia che «queste poesie e versi, in realtà, ricercano lo stesso sentimento di bellezza, ma anche, e di maniera profonda, la ragione politica e cosciente di gridare ben forte i nostri desideri, la nostra autostima, la nostra assenza.

Quest'antologia celebra qui e adesso, con questi poeti, il ritorno agli anni sessanta, quando il mondo ha visto davanti a sé il talento della poesia nera manifestata dal movimento della *Négritude*, attraverso le voci nuove di Leopold Senghor, Aimé Césaire e Leon Damas. In tal senso, quest'antologia rappresenta uno stimolo per questo momento di scoperte e per introdurre nel quotidiano le voci nere della nostra poesia».

Prisca Agustoni

NELSON SAÚTE (org. e prefácio). **Nunca mais é sábado. Antologia de poesia moçambicana.** Lisboa: Dom Quixote, 2004, 632 pagine, 22

L'antologia pubblicata dalla casa editrice Dom Quixote, di Lisbona, raggruppa i poeti mozambicani nati nel ventesimo secolo che abbiano pubblicato in libro. L'organizzatore spiega, nelle pagine iniziali della presentazione, che «la miglior poesia mozambicana è presente in queste pagine del libro» (p. 31). I molti nomi presenti nel libro, che si vuole esaustivo e denso, rappresentano voci e percorsi che caratterizzano la storia recente della poesia mozambicana, «marcando la diversità che è una delle sue singolari caratteristiche, il cosmopolitismo della nostra poesia, l'evidente ecletticismo, in un evidente [...] gioco tra tradizione e modernità» (p. 31).

L'antologia presenta, quindi, le varie facce poetiche di questo paese, scandite dai recenti avvenimenti storici (l'occupazione portoghese, la guerra per l'Indipendenza nazionale, il cammino di formazione di una «nuova» nazione), tappe scandite da un quotidiano doloroso, appartenenti a un'epoca e a una storia in cui la condizione umana testa i suoi limiti. Allo stesso tempo, l'antologia propone la voce di poeti più aperti alle provocazioni estetiche e alle sperimentazioni del linguaggio, come lo sono Luis Carlos Patraquim e Eduardo White.

Imprescindibile, l'antologia è un efficace e prezioso strumento per approfondire il panorama della poesia scritta nelle ex-colonie portoghesi. Tra i

nomi qui riuniti, citiamo i noti José Craveirinha, Glória de Sant'Ana, Noémia de Souza, Rui Knopfli, Calane da Silva, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Filimone Meigos, Eduardo White.

Prisca Augustoni

Recensioni

CONCEIÇÃO LIMA. O útero da casa. Lisboa: Caminho, 2004. 66 pagine, 11

Conceição Lima è una poetessa originaria dell'isola di São Tomé, ma che vive a Londra, dove lavora come giornalista per la BBC. In questo suo primo libro, l'autrice parte alla ricerca di un luogo originario, in questo senso materno, in cui si assestano i sogni ed i ricordi collettivi e individuali. Questo luogo, denominato nel titolo «l'utero della casa», fa capolino in versi che «in termini riflessivi costruiscono il racconto di una generazione, metonimia di un segmento narrativo nel racconto della nazione», come rileva nella prefazione la critica Inocência Mata.

La presenza dell'origine mitica è vissuta con il dolore di chi vive in esilio, e ha una coscienza storica degli avvenimenti che marcarono la vita dell'isola, come rivelano questi versi: «adesso sappiamo che la Piazza è minuscola / l'estensione della nostra attesa / non è mai racchiusa nei suoi limiti» (p. 28). Ciò nonostante, l'appello ad un'origine ombelicale diventa una necessità fondamentale per la ricostruzione identitaria, tanto collettiva quanto individuale, come recitano i versi d'apertura del libro: «mi voglio sveglia / se ritorno all'utero della casa / per tastare la diurna penombra / delle pareti / nella pelle delle dita rivivere la dolcezza / dei giorni sotterranei / dei momenti trascorsi» (p. 17).

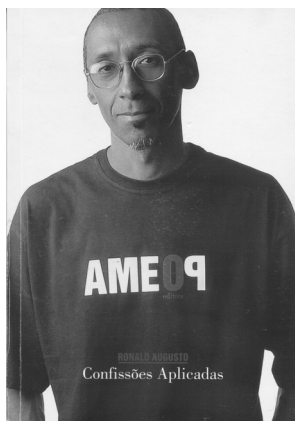
Citando nuovamente la presentazione del libro, comprendiamo che «il flusso storico nella poesia di Conceição Lima sembra essere la forza motrice della produzione di significato. In realtà, il contenuto emozionale di alcune di queste ventotto poesie è, poeticamente, accompagnato dai ricordi del passato recente ed esposto [...] all'analisi della coscienza individuale, messa a confronto con la collettiva. Ne risulta una scrittura che, a volte, diventa corrosiva nel citare la Storia». Questo sguardo corrosivo lanciato sui fatti storici è evidente in poesie come *Roça* (p. 30), dove leggiamo: «Domandano i morti: / perché nascono radici dai nostri piedi? / Perché insistono nel sanguinare / nelle nostre unghie / i petali

dei *cacaueiros*? / Che regno è quello che abbiamo piantato?».

D'altro canto, le poesie di Conceição Lima si rivestono della presenza di persone o luoghi amati, che irrompono nei testi per equilibrare la nostalgia amara di un passato che non sempre si può celebrare. In questo senso, anche la fratellanza con altri luoghi, attraversati da un destino simile, echeggiano nelle parole di questa poetessa che fa del suo libro d'esordio una splendida testimonianza di come la lingua portoghese imposta durante il processo di colonizzazione africana sa creare oggi legami che vanno oltre la violenza, l'oppressione e la paura, legami che si intensificano poco a poco nella piccola comunità riunita attorno alla poesia: «e quando ti chiederanno / risponderai che qui nulla è successo / se non nell'euforia della poesia» (p. 24).

Prisca Augustoni

RONALD AUGUSTO. Confissões aplicadas. Porto Alegre: AMEOP, 2004, 124 pagine, s/p.



La produzione poetica di Ronald Augusto si caratterizza per il coraggio e per la sottile e corrosiva sperimentazione del mondo del linguaggio, come indicano queste parole dell'autore: «La poesia è un oggetto strano, una contraddizione che si processa alla radice della funzione meramente comunicativa del linguaggio [...]. La realtà che la poesia analizza e allo stesso tempo finge rivelarci appare ai nostri occhi trasformata in immagine indecisa e in conflitto con quella realtà che fino a poco prima credevamo di conoscere come il palmo della mano».

La poesia di Ronald Augusto, di cui il suo più recente lavoro è prova inequivoca, causa un certo straniamento nel lettore

esattamente perché il poeta opera una provocazione radicale all'interno del linguaggio, facendo uso di un ritmo sincopato e responsabile per un'estetica che non si rassegna di fronte alla parola mimetica o descrittiva della realtà. La realtà di cui ci parla Ronald Augusto è molto vicina, ma irricognoscibile, deslocata, coperta da nuovi significati. Questo reale è trasformato dalla parola poetica, esattamente come avviene nel processo comunicativo orale, in cui significati cristallizzati dalla scrittura sono costantemente reinventati, riadattati. Ed è precisamente grazie all'apporto dell'oralità – un'oralità trasfigurata dai tagli ermetici della poesia – che Ronald Augusto realizza l'alchimia tra ciò che suona familiare e ciò che suona strano, tra ciò che è riconoscibile come radice culturale afro-brasiliana e il modo come questo elemento si comporta messo a contatto e in dialogo con altri elementi attuanti nel composto poetico. Da questo incontro tra universale e individuale, nasce l'improvvisazione, l'interruzione (ritmica, sintattica, semantica).

Ronald Augusto lavora con maestria a partire da questo paradosso, tra la costruzione di un'oralità e di determinati riferimenti culturali (dove è possibile riconoscere elementi legati all'eredità afro-brasiliana, come il riferimento a «capoeira», «samba», «senzala», «lundu», ecc.), e lo smantellamento di un concetto di oralità «pura», operando interferenze linguistiche, visuali, performatiche a più livelli.

Ne consegue una preoccupazione con la sonorità dei testi, nel tentativo di riprodurre, come fanno i musicisti durante le *jam sessions*, le aperture e gli improvvisi senza cadere in falsi virtuosismi, lasciando quindi fluire il discorso poetico d'accordo con il ritmo scandito dai piacevoli imprevisi del discorso orale.

Prisca Augustoni

RUY DUARTE DE CARVALHO. Lavra. Poesia reunida 1970-2000. Lisboa: Edições Cotovia, 2005, 448 pagine, s/p.

L'opera del poeta Ruy Duarte de Carvalho (portoghese alla nascita, angolano per vocazione personale) rappresenta uno dei punti più alti raggiunti della poesia africana di lingua portoghese dalla fase posteriore al conseguimento dell'indipendenza. Lungo la sua carriera poetica, iniziata nel 1970 con la pubblicazione di *Chão de ofertas*, questo versatile poeta si avvalerà di

innumerevoli ricerche stilistiche e peregrinazioni in ambiti spesso trascurati della cultura angolana per estrarne un'essenza, un succo poetico di rara bellezza.

Finalmente qui riunite tutte le sue precedenti pubblicazioni, *Lavra* è un libro fondamentale per tutti coloro che amano una poesia che tesse sottili trame di complicità con un luogo specifico – in questo caso, Angola – ma che costruisce, a partire da questo sguardo specifico, il ponte per un dialogo universale, aperto alle voci del mondo.

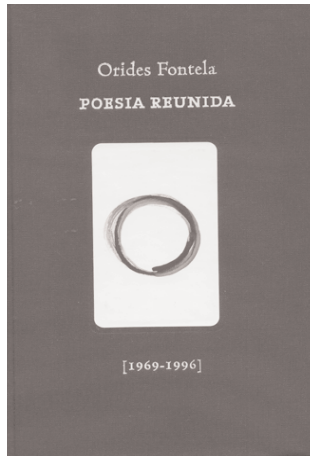
Il carattere universale della sua poesia è riconoscibile dal legame che l'autore sviluppa con la terra, questo «suolo di offerte», come recita il titolo della sua prima raccolta, una terra con la quale l'uomo ha imparato a scandire i ritmi del lavoro, del raccolto, ma anche i ritmi di ciò che è simbolico, e di cui ha bisogno per dare senso all'esistenza. Ecco perché spesso le poesie di questo poeta sono impregnate da un'atmosfera di sacro, di un qualcosa di quasi atavico, nella misura in cui spesso i suoi testi derivano da osservazioni o da ricerche etnografiche realizzate dallo stesso Ruy Duarte nell'entroterra angolano.

Molte poesie presentano un aspetto corale, elegiaco, in cui voci anonime (donne, uomini, lavoratori) si uniscono per formare un canto universale di inno alla terra: «conosco di me lo sforzo del ventre e delle mani / conosco di me l'acqua ed il latte assieme / per dar vita alla carne e alla terra che sono» (p. 84). Particolarmente interessante è il libro *Ondula, savana branca*, in cui il poeta dà un nuovo trattamento a varie testimonianze dell'espressione orale africana. L'autore rielabora proverbi o espressioni che appartengono a diverse etnie africane, senza con ciò privarsi dell'esercizio di equilibrio tra fedeltà e libertà. In questo senso, Ruy Duarte scrive, nell'introduzione al libro, che questo «vuole essere tanto un lavoro di creazione poetica quanto uno strumento di divulgazione. È come poeta che l'ho elaborato, ed è come tale che assumo la responsabilità di ciò che nel libro possa esserci di svante con rispetto alle fonti orali» (p. 156).

In definitiva, l'opera di Ruy Duarte de Carvalho è una *lavra* in cui le parole sono colte come se fossero frutti a maturare al sole, e che a buon tempo saranno offerti a chi avrà fame, come recitano questi versi, tratti dalla poesia *A terra que te ofereço* (p. 20): «porto /per te/ in ogni mano / aperta / i frutti più recenti / di questo autunno/ che ti offro verde».

Prisca Augustoni

ORIDES FONTELA. **Poesia reunida. 1969-1996.** São Paulo / Rio de Janeiro: Cosac&Naify / 7 Letras, 2006, 376 pagine, 55 reais.



Preziosa questa pubblicazione che riunisce tutti i libri editati anteriormente, in edizioni esaurite sul mercato brasiliano, della poetessa nata nel 1940 nello stato di São Paulo, e deceduta nel 1998. Preziosa in modo particolare per coloro che da anni coltivano un'immensa ammirazione per questa poetessa spesso descritta come scontrosa, riservata, poco loquace e poco attenta alla mondanità letteraria.

La poesia di Orídes Fontela è caratterizzata, sin dagli inizi, da una grande economia verbale, dove la densità nasce da un senso di verticalità che decorre da una forte tendenza verso l'essenziale, l'ontologico, quello che vibra al di là delle apparenze, come è possibile comprendere alla lettura di *Sfida* (p. 23): «contro i fiori che vivo / contro i limiti/ contro l'apparenza l'attenzione pura / costruisci un campo senza più giardino / che l'essenza».

Tuttavia, dietro l'apparente purezza del dettato poetico, suggerito dalla forma contenuta, dove nessuna parola è di troppo, si nasconde una visione lucida e a tratti anche cinica della realtà, in cui «la parola reale/ non è mai dolce» e «tutto sarà / capace di ferire. Sarà / aggressivamente reale» (p. 31). In questo senso, Orídes Fontela fa della parola poetica un luogo dove confluiscono i «silenzii lucidi» (p. 37) come delle finestre repentinamente aperte su realtà oscure, in cui la radice è il frutto, e dove «rompere il giocattolo / è più divertente» (p. 18). E come un'edera che cresce senza controllo, il silenzio attraversa la sua poesia, enigmatico e inquietante:

«Non ci sono domande. Selvaggio / il silenzio cresce, difficile» (p. 247).

È possibile seguire una sottile trama poetica che dal primo libro, *Transposição* (del 1967) ci conduce fino a *Teia* (del 1996), ricamata da dense intermittenze di luce e d'ombra, dove l'io poetico oscilla tra redenzione e dannazione, tra trascendenza e immanenza. Se in *Teologia* (p. 310) leggiamo: «Non sono un dio, per la grazia / del signore ! / Sono carne viva e /sale. Posso morire», d'altro canto in *Vésper*, ultima poesia della raccolta, probabilmente ultima poesia pubblicata in vita, incontriamo un'ansia di ascesa spirituale che si contrappone a *teologia*: «La stella della sera è / matura / e senza profumo. // La stella della sera è / infecunda/ e altissima: // dopo di lei solo esiste / il silenzio» (p. 355).

La poesia di Orídes Fontela vive di questa costante oscillazione tra materialità e ascesa, e quando sembra che una delle due stia avendo la meglio, avviene un repentino cambio di direzione, a confermare l'esistenza precaria dell'attimo, e l'incapacità della parola di afferare, almeno per un istante, il tempo: «ogni parola è crudeltà» (p. 31). Di binomi opposti si nutre quindi la poesia di questa poetessa che in Brasile è sempre stata ammirata in silenzio, quando non considerata una sconosciuta, ma che forse così lei stessa desiderava essere ricordata, come colei che aveva provato «il sapore mortale della parola» (p. 78), e che confessa, dolce e spietata: «Io ho assassinato la parola / e ho le mani vive nel sangue» (p. 33).

Prisca Augustoni

CARLOS MACHADO. **Pássaro de vidro.** São Paulo: Hedra, 2006, 104 pagine, s/p.

Carlos Machado, nato a Muritiba (nello stato del Bahia) nel 1951, riunisce in questo libro poesie scritte tra il 2002 e il 2004. Editore del notiziario settimanale di poesia *poesia.net* (www.al-gumapoesia.com.br), Machado presenta e commenta nel sito, ogni settimana, poeti di diverse tendenze, lingue e epoche letterarie. Vive attualmente a São Paulo.

Al lettore abituato con i commenti lucidi che Carlos Machado indirizza all'opera di altri poeti, non causerà sorpresa la presenza di questa stessa lucidità che in *Pássaros de vidro* trasmette momentaneamente la funzione critica e analitica per assumersi come centro del processo creativo. È quindi nel raffinamento del pensiero che

Machado appoggia il suo linguaggio. Questo, però, non riduce il tenore lirico della sua poesia, al contrario, giustifica il vincolo tra pensiero e emozione. Una delle conseguenze è il dislocamento del lettore verso lo spazio della ricezione, nel quale la percezione dell'esperienza umana avviene attraverso un gioco in cui l'intelligenza e la sensibilità si sommano per mostrare il più festivo e il più tragico essere umano, come possiamo osservare nel poema *Heracitano*: «nella seconda frustata / tu sei già un altro// – non importa il lato / della frustata» (p. 30).

L'aspetto conciso della poesia precedente si impone come una caratteristica della poetica di Machado. Ma vale la pena sottolineare che si tratta di un modo denso di essere conciso, che potremmo chiamare di condensazione nella misura in cui l'economia del linguaggio è al servizio di un vasto campo di significati. La poesia *Grão* illustra questo procedimento, visto che nella scarsità del grano e del linguaggio il poeta percepisce la gestazione dell'angoscia umana di fronte al passaggio del tempo: «degusta il tuo giorno / come / grano senza limiti» (p. 41). In questo senso non sarebbe esagerato affermare che Machado considera il tempo come la sua materia di creazione. La prima sezione del libro – *Horológico* – si sviluppa a partire da numerosi riferimenti che ci permettono di identificare il tempo. Senza dubbio l'orologio è l'immagine e l'oggetto che sintetizza questi riferimenti, e si impone con descrizione e con violenza. Confrontato con l'inevitabile relazione che l'individuo stabilisce con il tempo, caratterizzata da sentimenti di serenità e disperazione, Carlos Machado accentua il dialogo tra la poesia e la filosofia, ambedue percepite come ponti lanciati sull'abisso dell'esistenza.

Altri temi sono evidenti in *Pássaro de vidro*, mostrando con chiarezza che l'apparente sobrietà del linguaggio occulta una pluralità di rimandi. Così, le tensioni della società contemporanea («cosa pensa / l'uomo-bomba/nell'esatto/ momento / di liberare il perno / e tagliare il tempo?» p. 67), la dispersione delle identità («persona fisica / possiede anima?» p. 69), l'associazione dell'individuo con i prodotti del consumo («sulla tua testa / – attivo come un chip – / il fulgore del feticcio: / la testa della tigre» p. 70).

Per fare contrappunto con questa frammentazione che agisce sul-

l'individuo, Carlos Machado inserisce altri temi: il silenzio gravido di significati, il metalinguaggio, la visione critica della memoria culturale del paese e dell'individuo. Questa relazione del poeta con la memoria culturale indica il cammino che conduce al Brasile delle aree rurali e delle città dell'entroterra, uno scenario visitato spesso in poesia, ma tutt'ora insufficientemente conosciuto e rivelato, la cui simbologia alimentare, in parte, la poesia di Carlos Drummond de Andrade. In definitiva, Carlos Machado ci presenta, in questo libro, alcuni dei suoi percorsi poetici, che tematizzano la realtà brasiliana, tra grattacieli delle megalopoli e buoi che arano la terra.

Edimilson de Almeida Perera

Riviste

RODA. Arte e cultura do atlântico negro. Numero 2, giugno 2006, FAN / Festival de arte negra de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, rua Sapucaí, 571, Ed. Chagas Dória, BH /MG, CEP 30150-050. Editore generale e redattore: Ricardo Aleixo.



Questa splendida rivista è frutto dell'iniziativa del gruppo di organizzatori del noto Festival di Arti Nere della città di Belo Horizonte, che avviene normalmente durante il mese di novembre, mese in cui si celebra, in Brasile, la lotta di Zumbi dos Palmares, simbolo della resistenza brasiliana alla schiavitù. Il gruppo incaricato di organizzare il Festival del 2005, capeggiato dal poeta e performer Ri-

cardo Aleixo, ha avuto la brillante idea di creare una rivista dedicata esclusivamente ai temi legati all'arte e alla cultura dell'Atlantico nero.

La rivista, che in questi giorni vede l'uscita del suo terzo numero, si presenta con qualità grafica e densità contenutistica, nell'intento di problematizzare, con serietà e qualità estetica, tematiche fondamentali (e ancora troppo poco commentate / studiate) della cultura brasiliana.

Questo secondo numero presenta una scelta di poesie (in versione tradotta in portoghese) della poetessa afro-scozzese Jackie Kay, un interessante saggio critico dedicato all'arte dei graffiti, una lunga intervista con il produttore teatrale Wagner Carvalho, che vive a Berlino e organizza il noto festival «move berlin», un saggio dedicato alla capoeira, così come un saggio del poeta e critico letterario Antonio Risério che tematizza «il calcio e l'intelligenza corporale». In evidenza nella rivista la sezione riservata allo scultore afrobrasileiro Jorge dos Anjos, che fa delle sue monumentali sculture in ferro battuto iconi della presenza ancestrale africana in Brasile, occupando piazze e luoghi pubblici delle città del paese.

Vale segnalare un importante dettaglio: la rivista è distribuita gratuitamente, basta richiederla all'email: diac.fmc@pbh.gov.br (Direção de ação cultural da fundação municipal de cultura della città di Belo Horizonte).

[P.A.]

SÍTIO. Numero 1, giugno 2005, Torres Vedras (Portogallo), 5 . Editore: Luís Felipe Cristóvão. Email: luis.cristovao@atv.pt

In questo primo numero, la rivista (che pubblica poesia, racconti, e brevi saggi letterari) presenta un'antologia di poesie del noto poeta e musicista brasiliano Arnaldo Antunes, oltre a pubblicare materiale inedito di giovani poeti e prosatori portoghesi. Interessante nella rivista è appunto la possibilità di vedere avvicinati testi in prosa e testi poetici, ma sarebbe forse utile avere qualche informazione riguardante gli autori, visto che in questo numero d'esordio la rivista fa mistero e non dà nessuna indicazione biografica di coloro che vi hanno preso parte.

[P.A.]

POESIA CLASSICA E TARDOANTICA

a cura di Gianfranco Agosti

La Lirica Greca. Temi e Testi, a cura di Camillo Neri, Roma, Carocci 2004, pp. 309, € 21,40, ISBN 88-430-2841-1

Lirici Greci. Antologia, a cura di Enzo Degani e Gabriele Burzacchini, II edizione, aggiornamento bibliografico a cura di Massimo Magnani, Bologna, Patron 2005 (Eikasmos, Studi 11), pp. 386, € 28,00, ISBN 88-555-2840-8

Fragmentum Grenfellianum (P. Dryton 50), introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Elena Esposito, Bologna, Patron 2005 (Eikasmos, Studi 12), pp. 210, ISBN 88-555-2879-3

SAFFO, Più oro dell'oro, traduzione e cura di Rosita Copioli, prefazione di Giuseppe Conte, Milano, Medusa 2006, pp. 150, € 15,00, ISBN 88-7698-048-2

L'inesausto interesse per la lirica greca, un fenomeno che va ben al di là del ristretto pubblico degli antichisti («una fonte cui, dall'Atene periclea a Hollywood, si è sempre abbeverato l'Occidente», Neri p. 18), passa senza apparenti danni attraverso qualsiasi tentativo decostruzionista, schiva con destrezza i residui attacchi alla personalità poetica e all'io (che del resto è accusata di aver inventato) e approda al terzo millennio con il conforto di un'attività editoriale effervescente e di alto livello.

Un vero avvenimento è senz'altro la ristampa di una delle più importanti antologie commentate di poesia lirica prodotte in Italia: i *Lirici Greci* di Degani-Burzacchini, apparsa la prima volta nel 1977 e più volte ristampata (è stata anche un fortunato testo scolastico e universitario), ma da anni ormai fuori mercato. Ordinata per generi (giambo, elegia, lirica monodica, lirica corale) e all'interno di questi per autori (da Archiloco fino a Pindaro), la selezione di Degani e Burzacchini, oltre a essere molto ampia e rappresentativa, presenta per ogni frammento una corposa introduzione e un commento dettagliato, di grande raffinatezza filologica e di sicura scelta nell'interpretazione letteraria, traboccante ad ogni pagina di novità esegetiche (che spesso sono divenute opinione vulgata). La freschezza delle letture non è stata affatto intaccata dai trent'anni dalla prima edizione: e anzi il rigore del com-

mento costituisce un sussidio ancor più valido contro le derive estetizzanti, che in questo settore hanno causato non pochi danni specie in Italia. Poiché i «classici non si aggiornano», opportunamente è stata aggiunta una appendice, curata con grande acribia da Massimo Magnani, in cui si trova per ogni testo la ricca bibliografia posteriore, che dimostra – *inter alia* – quanto negli ultimi decenni lo studio della lirica greca sia stato al centro dell'attività degli studiosi.

A questo monumento di filologia fa da degno contrappunto il volume di Camillo Neri (allievo del resto di Degani e Burzacchini), concepito come una vera e propria introduzione alla poesia lirica arcaica per il grande pubblico. Di qui la scelta di rinunciare del tutto al greco: dei testi è data solo la traduzione italiana, peraltro molto rigorosa e rispettosa della situazione dell'originale anche nel caso di testi frammentari (ad es. il *testo 89*, Stesicoro), così che anche il lettore non specialista può farsi immediatamente un'idea di come ci siano giunti certi frammenti (e della difficoltà di ricostruirli e interpretarli). Anche Neri ha adottato la divisione per generi e all'interno di essa, per autori; ogni testo è preceduto da una introduzione che informa in modo succinto, ma mai sbrigativo, sui problemi esegetici e talora offre anche soluzioni nuove; il curatore riesce sempre a fornire un quadro esauriente dell'attività di ogni poeta (particolarmente felice è tutta la sezione sulla lirica corale). La traduzione, oltre alla correttezza filologica, riesce ad essere di grande leggibilità e a restituire bene il tono dell'originale, com'è il caso – ad es. – dei frammenti di Ipponatte (pp. 177-186: un esempio il buffonesco e magniloquente *testo 47* = fr. 48 Degani «abbandonerò ai mali l'anima singhiozzante / qualora non mi mandi al più presto un medimno / d'orzo, perché io possa con la farina farmi / da bere un ciceone, rimedio alla miseria»); oppure dei cosiddetti *carmina popularia* (raramente presenti nelle antologie), versi di circostanza, dedicati a feste, giochi, occasioni della vita quotidiana (pp. 277-282: fra questi una frizzantina 'alba' locrese, di contenuto ben diverso da certe successive albe epigrammatiche e romantiche: «Ehi, che t'accade [non è chiaro se la donna si rivolge all'amante

o a una sua precisa parte], non tradirci, ti scongiuro / prima che quello [il marito] torni, salta su, / che un qualche grande male non ti faccia, / e a me, la sventurata. / Ecco, si è fatto giorno ormai: non vedi / la luce che attraversa la finestra?»). All'antologia di testi Neri ha premesso un importante saggio (pp. 23-121), in cui vengono illustrate le complesse problematiche relative a un inquadramento storico-culturale del fenomeno lirico nella Grecia arcaica: le occasioni della *performance* (non si deve mai dimenticare, leggendo questi testi, che si trattava di componimenti fatti per essere recitati, con l'accompagnamento musicale, sia in occasioni simposiali private che in occasioni pubbliche, feste, nozze, agoni etc.; niente a che fare, insomma, con l'intimismo cui noi moderni associamo il concetto di lirica), il ritmo e la metrica, i generi e la loro distribuzione geografico-linguistica, la grande varietà tematica e la funzione sociopolitica della lirica. E per finire, un ultimo, denso capitolo con una storia della fortuna dei lirici greci dall'Antichità al Novecento.

Accanto a queste due antologie, due singoli poeti: Elena Esposito ha fornito una splendida edizione filologica, con ricca introduzione e nutrito commento, di uno dei testi più famosi della lirica ellenistica, il cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum*, noto anche come *Lamento dell'esclusa*, il canto scenico di una donna innamorata abbandonata. Un testo non facile a interpretarsi, che ha suscitato molte discussioni anche in merito alla sua struttura metrica e ai rapporti con la metrica plautina, e che Esposito delucida in tutti i suoi aspetti, apportando molte novità interpretative (che si spera troveranno ben presto riflesso nelle edizioni scolastiche e divulgative).

Rosita Copioli ha invece dato una nuova traduzione di Saffo (un'ampia scelta dei frammenti più leggibili), accompagnandola con un commento che unisce osservazioni tecniche (sulla tradizione, l'interpretazione e la metrica) ed esegesi assai fine, soprattutto rivolta alla presenza del mito nella poetessa di Lesbo. In fondo al volume una bella lettura complessiva, che insiste sul linguaggio e sulle immagini di Saffo, la sua concezione della Memoria, della Grazia e dello Sbigot-

timento, ipostasi della Poesia. Se pur talora Copioli indulge un po' all' 'estetica del frammento', la sua traduzione è comunque molto bella, attenta a restituire i toni (e i sottintesi) del greco, con risultati sorprendenti anche in testi conosciutissimi: ad es. il fr. 2, o il fr. 4 (eccone i vv. 1-8: «dicono alcuni che sulla terra nera sia la cosa / più bella un esercito di cavalieri, / altri di fanti, altri di navi, / io invece / quel che uno ama. / È così facile farlo capire / a chiunque; perché colei che superò / ogni umana bellezza, Elena, lasciò lo sposo / che era valente...»), o il fr. 26 («come la dolce mela in cima al ramo s'invermiglia / in cima alla sua cima: l'obliarono i coglitori, / no, non l'obliarono, ma non poterono giungervi»); e vinta mi pare anche la «sfida dalla quale si torna sconfitti» dell'ode fr. 6, 'tradotta' già da Catullo e poi affrontata da tutti i più grandi poeti e interpreti moderni (un piccolo saggio comparativo accompagna il commento a questa poesia): vv. 1-6 «Proprio sorte pari agli dèi ha per me / quell'uomo, che ti specchia rapito, / vicino, e la voce soave / ti assorbe / e il riso amoroso: e questo / mi atterrisce dentro il petto il cuore». Una novità è infine la traduzione del nuovo componimento da poco scoperto (vd. più oltre): 16 «Voi amate, ragazze, i bei doni delle Muse cinte di viola, / è la vostra ora, prendete la lira melodiosa per il canto, / a me la pelle che era così tenera la vecchiaia ha / devastato e da neri i capelli sono divenuti bianchi, / e greve si è fatto il cuore, e non reggono i ginocchi, / che volavano danzando come cerbiatti: / ora gemo sovente: ma cosa potrei fare? / Non invecchiare per l'uomo è impossibile; / così di Titone dicevano che Aurora braccia di rose / salì per amore sulla coppa del sole, portò ai confini della terra / lui, che era bello e giovane, eppure col tempo lo afferrò / la vecchiaia grigia, sebbene avesse la sposa immortale».

La lirica greca non finisce di donarci i suoi tesori. I papiri egiziani, che nel corso degli ultimi cento anni hanno rivoluzionato la nostra conoscenza della letteratura greca, hanno recentemente restituito due nuovi testi, i resti (più di 20 vv.) di un'elegia di Archiloco (*P. Oxy.* 4708, edito da D. Obbink), a soggetto mitologico, probabilmente parte di un componimento politico-militare più ampio (si parla di codardia, introducendo un paragone con gli Argivi sconfitti da Telefo, re della Misia); e un nuovo poema completo di Saffo (*P. Köln* 21351, edito da M. Gronewald e R. Daniel: esso completa il testo fortemente mutilo che già si cono-

sceva da un altro papiro e dà la certezza che il componimento è intero: la traduzione di Copioli, sopra riportata, è condotta secondo il testo stabilito da V. Di Benedetto), in cui la poetessa parla con serena rassegnazione della propria vecchiaia, delle membra stanche e delle ginocchia che non danzano più agili come cerbiatti: un destino a cui nessuno può sfuggire, neppure Titone l'amante reso immortale dell'Aurora. Testi di cui ci auguriamo che prossimo «Semicerchio» possa ospitare una presentazione più ampia; intanto per le questioni ecdotiche e filologiche si può vedere l'attenta rassegna di A. Nicolosi, *Recuperi di lirica greca arcaica da papiro*, «Atene&Roma» n.s. 2005, 80-94.

[G.A.]

EUDOCIA AUGUSTA, Storia di San Cipriano, a cura di Claudio Bevegni, con un saggio di Nigel Wilson, Milano, Adelphi 2006, pp. 207, € 13.00, ISBN: 88-459-2075-5

Pochi conoscono Eudocia come poetessa. Il suo nome evoca, nel migliore dei casi, l'impero protobizantino e le intricate vicende di corte, che spesso vedevano come protagoniste le donne della famiglia imperiale. Ed effettivamente Eudocia ebbe un ruolo notevole nelle vicende dell'impero d'Oriente: di origine ateniese (Atenaide il suo vero nome), era figlia di un colto retore, che le diede una educazione classica; alla morte del padre si recò a Costantinopoli, e qui fu individuata dalla potente Pulcheria, la sorella di Teodosio II (408-450), come la moglie adatta per l'imperatore. Convertita al cristianesimo, nel 421 la giovane Atenaide divenne l'imperatrice Eudocia. Sempre più influente, grazie anche ad azioni di pubblica *pietas*, come un pellegrinaggio a Gerusalemme che rafforza la sua immagine di imperatrice devota e benemerita della fede, Eudocia finisce inevitabilmente per scontrarsi con Pulcheria, riuscendo in un primo momento ad avere la meglio; ma nel 439 accade qualcosa di poco chiaro (le fonti bizantine elaborano la leggenda di una relazione fra l'imperatrice e il potente ministro Paolino, scoperta da Teodosio grazie a una bellissima mela, da lui donata alla moglie, che l'avrebbe data all'amante il quale poi, ignaro, l'avrebbe offerta in segno di omaggio all'imperatore), e Eudocia va in esilio a Gerusalemme, dove resterà fino alla morte, costruendo edifici religiosi e dedicandosi a opere pie e ad attività culturali

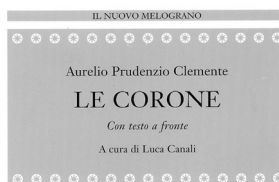
(senza però rinunciare a un certo ruolo politico-religioso, essendo per molti anni sostenitrice del monofisismo). Ma l'aspetto più interessante (e meno conosciuto) dell'attività di Eudocia è quello letterario: l'imperatrice amava comporre versi e ha lasciato un'abbondante produzione in esametri. Poemi encomiastici (la forma di pubblicistica del tempo), oggi perduti (ma si è ritrovata un'epigrafe con un poemetto da lei dettato in occasione di una sua visita alla terme di Gadara); parafrasi in versi della Bibbia, come quella dell'Ottateuco e dei profeti Zaccaria e Daniele, a noi non arrivati ma giudicati in modo estremamente lusinghiero dal severo Fozio; una serie di *Centoni omerici*, opera singolare (la poetessa ne fu probabilmente coautrice) in cui la storia evangelica è raccontata in versi attraverso un raffinato *patchwork* di versi e sintagmi presi dall'*Iliade* e dall'*Odissea*: un tipo di componimento in voga nella tarda antichità e che, per quanto ci possa oggi apparire un mero *divertissement*, aveva lo scopo di dimostrare che la Scrittura poteva essere cantata *attraverso* Omero, e che dunque il poeta sacro degli Elleni conteneva in sé la rivelazione cristiana (quest'opera ha avuto una certa fortuna nel Sei e Settecento e forse è stato anche uno dei modelli del *Finnegan's Wake* di Joyce, vd. A. Faj, «Arcadia» 3, 1968, 48-72). Assieme ai *Centoni* l'altra opera di Eudocia conservata, sia pure parzialmente (ne restano 900 versi), è un interessante poema sulla conversione di Cipriano di Antiochia, che da mago e adoratore degli idoli pagani, sconfitto dalla virtù della vergine cristiana Giusta (che egli invano, con l'aiuto di Satana, aveva cercato di far sedurre da un giovane), si converte, diviene vescovo e infine subisce il martirio. Una storia affascinante, che contiene il primo nucleo della leggenda di Faust, e che ha conosciuto una certa fortuna nell'antichità e nel Medioevo, legata alla figura di Cipriano (confuso col più noto Cipriano di Cartagine) e al culto dei due martiri, Cipriano e Giustina, le cui reliquie vennero traslate a Roma, da dove il culto si diffuse in Occidente. Eudocia ha messo in versi dei resoconti agiografici (sulla conversione, la confessione e il martirio di Cipriano), utilizzando redazioni differenti da quelle che ci sono arrivate e riscrivendo talora la storia con accenti personali: il suo poemetto era diviso in tre libri, ma ci sono arrivati solo il primo e parte del secondo, che raccontano i tentativi di Cipriano e del demonio per sedurre Giusta, tentativi che si concludono con la vittoria della vergine e la

conversione di Cipriano; segue poi la rievocazione da parte di Cipriano della sua carriera di mago. Si tratta di un testo di straordinario interesse non solo storico-culturale, ma anche letterario, che merita di essere conosciuto oltre la ristretta cerchia degli specialisti. Compito cui assolve egregiamente questa nuova traduzione, con introduzione e dense note di commento, curata da Claudio Bevegni, che sta da anni preparando anche un'edizione del testo greco. L'introduzione offre una aggiornata e chiara introduzione al mondo culturale di Eudocia, insistendo molto sul suo progetto di sintesi di cultura classica e cristianesimo; Bevegni tratteggia anche i principali problemi ecdotici del difficile testo e soprattutto (pp. 34-48) offre un'analisi per campioni della stratificazione linguistica, delle modalità dell'imitazione letteraria di Eudocia (e dei modelli, non limitati ad Omero), del peculiare uso dell'aggettivazione e delle immagini. Ne risulta il quadro di una poesia complessa, che occhieggia a varie componenti letterarie e filosofiche, che ricorre all'allegoria e al simbolismo, talora fa intravedere tracce di gnosticismo, e che rappresenta perfettamente il composito *milieu* culturale dell'età tardoantica. In fondo al volume un bel saggio di Nigel Wilson illustra l'archetipo tardoantico di Faust, analizzando le fonti agiografiche e i consimili racconti nella tradizione letteraria, fino a Marlowe e a Calderón. Per la traduzione Bevegni ha scelto la prosa, preoccupandosi di rendere l'esattezza del difficile dettato (più attenta ai valori letterari invece la traduzione di Enrica Salvaneschi in *Synkrisis I*, Genova 1982, 1-80): ma ciò non impedisce di apprezzare il tono dell'originale, e il riuso dei modelli letterari (ad. es. 1.72-73, p. 85 «Ad Aidesio si aprirono le porte degli occhi e fuggì da lui il sonno ventoso che scaccia gli affanni»; o il dialogo in cui Cipriano rinuncia al maligno: 1.305ss., p. 94 «Mio sommo nemico, io non temo né te né le tue azioni, perché in questa notte ho appreso da te tutta verità grazie alle preghiere e alle caste suppliche di una vergine, e alla croce potente: tu, di fatto, non hai la minima forza. Perciò, io ora porrò sul mio corpo il possente sigillo, al quale hai riconosciuto grandissima forza: spregio l'amicizia con te, ripudiando i tuoi voleri»). E la forza della poesia eudociana prende il lettore soprattutto nella prima parte del secondo libro, in cui quasi per trecento versi Cipriano rievoca la sua iniziazione ai misteri e ai culti pagani, in una febbrile cavalcata da

Atene all'Olimpo (dove Cipriano rimane «quaranta giorni e poi otto» a contempalre le schiere degli dèi), ad Argo, all'Elide, alla Frigia, alla Scizia (dove apprende «la divinazione mediante gli uccelli e il loro segni canori, e ancora l'incedere irregolare degli animali, le profezie degli uomini che sanno vedere il futuro, i rumori degli assi di legno nonché delle pietre, lo voci provenienti dalle tombe di morti dal tempo dei tempi, e poi il cigolio delle porte, i pulpiti delle umane ansie, i gonfioli sanguinolenti che lordano i corpi e i formicolii che percorrono le membra; e intrecci verbali e numeri di parole; e travagli visibili della carne e immagini della natura», p. 101), a Menfi in Egitto (dove scorge «le anime degli esseri possenti e smisurati, i Giganti mostruosi, orribilmente oppressi nella tenebra cupa», p. 102, e le personificazioni dei Vizi descritte in un passo di grande efficacia icastica), alla Caldea (dove impara l'astrologia e infine è ammesso alla visione del Demonio, una scena che detorce le ierofanie religiose e imperiali). Il poemetto di Eudocia riserva queste e molte altre sorprese, che il lettore potrà apprezzare pienamente grazie alla guida sicura del volume di Bevegni. Una poetessa ritrovata.

[G.A.]

AURELIO PRUDENZIO CLEMENTE, *Le corone*. Con testo a fronte, a cura di Luca Canali, Firenze, Le Lettere 2005, pp. 330, € 21,00.



Casa Editrice Le Lettere

Provvidenziale impresa, questa del latinista e scrittore Luca Canali, che mette a disposizione del pubblico italiano una nuova traduzione di uno dei capolavori della poesia cristiana tardo-

romana, la cui precedente versione, quella di Ermanno Neri, risale al 1932 ed è ovviamente consultabile solo in biblioteche ben fornite, così come quella di Concetto Marchesi del 1917. Prudenzio di Calahorra è stato uno dei maggiori poeti latini cristiani, e in assoluto forse il maggior poeta latino degli ultimi secoli insieme al più leggero ed elegante Ausonio e a Claudiano. Il Medioevo e il Rinascimento lo coltivano come autore da studiare a scuola, e la sua *Psychomachia*, la battaglia dell'anima (fra vizi e virtù), fu il bestseller assoluto di un'epoca che su quel modello sviluppava il genere del poema allegorico. Queste *Corone* sono invece una serie di inni per martiri, quasi tutti spagnoli o romani, di cui il poeta rappresenta il martirio in versi lirici: per questi, oltre che per gli «Inni della giornata» (*Cathemerinon*), ha ricevuto l'appellativo di «Orazio cristiano» anche se atmosfera e umori sono completamente diversi, e anche se rispetto ad Orazio Prudenzio produce ulteriori innovazioni metriche. La breve prefazione di Canali presenta senza entusiasmo tutti i difetti di quest'opera: vi trova infatti «sgradevoli esagerazioni» e «un'ansia ultramondana, quella della congiunzione con Cristo e con la Trinità – che ha in sé, almeno a giudizio d'una sensibilità 'moderna', qualcosa di disumano». Vi vede il «tentativo, non sempre riuscito ma sempre appassionato, di fondare una vera e propria epica cristiana, laddove i 'vinti' non sono i martiri, ma i magistrati pagani che possono sembrare gli effimeri 'vincitori'». In realtà questa di Prudenzio, se si vuol ricorrere a categorie classiche, è più una innodica sacra e pubblica che un'epica, fondata invece da altre sue opere come la *Psychomachia* e i poemi sul conflitto fra Ambrogio e Simmaco (*Contra Symmachum*) e sulla generazione delle eresie (*Hamartigenia*), e si avvicina per qualche aspetto alla definizione di Marchesi di «racconto popolare» e «cantastorie medievale». Ma naturalmente può tollerare l'accostamento all'epica per quello che di eroico, disumano o sovrumano che dir si voglia, questi personaggi hanno. Il cristianista Manlio Simonetti, citato da Canali ad avallo delle sue riserve, parla di «moralismo scontato» per la forte carica didascalica e l'assenza di sfumature psicologiche che affligge questa come tanta altra poesia cristiana. Ma è un tratto che affligge anche tanta poesia epica pagana, dove però il forte gap religioso rende meno fastidioso il problema ammantandolo di esotismo culturale. Questi testi, che fondano poet-

ticamente il rapporto di una comunità urbana ogni volta diversa con il suo protettore, hanno invece una loro bellezza, e questa va valorizzata una volta che si decida di affrontarli: il II, la passione di Lorenzo, presenta un bellissimo quadro delle infermità e delle miserie umane come la vera ricchezza della chiesa, contrapponendogli la squalifica delle classi alte della romanità come moralmente miserabile. Il III, la passione di Eulalia che ispirò Garcia Lorca e che traducemmo in versi in un lontano numero di «Semicerchio» (1990), è celebre per la delicatezza del personaggio e per sua suggestiva scenografia del paesaggio di Merida dopo la morte della donna (vv. 176-180): «Ecco il glaciale inverno sparge / la neve e ammantata tutta la piazza. / Come un lenzuolo di lino / copre il volto di Eulalia disteso / sotto la volta del gelido cielo» (Canali); il IV, per i 18 martiri di Saragozza, inventa l'immagine delle città che presentano a Dio i propri martiri e il personaggio di Encratis, martire vivente perché sopravvissuto a un atroce tormento, che racconta al poeta le storie degli altri. Nel V, passione di Vincenzo, Prudenzio contrappone alla creatività del male nella tipologia delle torture una creatività del bene nella fioritura dei cocci che dovevano invece tormentare il santo. Il VII, per san Quirino vescovo di Siscia, offre una mirabile scena di spettatori assiepati sulla riva del fiume per assistere a un martirio spettacolare e un altrettanto mirabile finale con Quirino inghiottito dalle onde all'ultimo verso, senza morale della storia né preghiera conclusiva. L'VIII introduce una delle caratteristiche della nuova poesia, il passaggio da un significato all'altro della stessa immagine, interpretando le ferite di Cristo come annuncio di storie future e collegandolo agli episodi narrati. Il IX esibisce con particolare evidenza un tratto tipico di Prudenzio, la personalizzazione della cornice narrativa e l'invenzione dell'*ecfrasis*: qui descrive il martirio perché l'ha trovato raffigurato su una pittura ammirata durante un pellegrinaggio a Roma, ma la storia – quella del povero Cassiano ucciso dai suoi allievi a colpi di stilo, un'idea degna di Golding e del *Signore delle Mosche* – a sua volta è narrata dalla custode del tempio che conserva l'immagine. Lo stesso espediente ecfrastrico dell'affresco è usato nel n. XI su Ippolito, dilaniato da cavalli lanciati a corsa, che contiene anche una descrizione suggestiva dei giochi di luce della cripta, mentre la passione di Agnese al n. XIV è ispirata da una sorta di erotismo del

sacrificio, e fra i suoi passaggi forti ha un'impetuosa descrizione dello scorrere del tempo: *quod mundus omnis volvit et implicat. / rerum quod atro turbine vivitur; / quod vana saeculi mobilitas rapit* ecc.

Ma il capolavoro, accanto a episodi di maggiore piattezza, è senza dubbio il X, dedicato a san Romano e lungo 1140 versi, in cui la figura del martire, che fra le altre torture subisce il taglio della lingua ma continua a parlare, è chiaramente e raffinemente collegato al tema della scrittura poetica che ne celebra le gesta. A lui infatti il poeta chiede il dono della voce, per esaltare la testimonianza di una verità che non può essere soffocata, anche se espressa in una «lingua impotente», che «balbetta e stenta in ritmi scomposti». Questo poemetto è una *summa* delle capacità e dello spessore culturale di Prudenzio, che in passato classicisti afflitti da allergia al religioso e cristianisti interessati solo all'aspetto teologico spesso non sono riusciti a cogliere. L'aspetto eroico di Romano che irrompe nell'aula trascinandosi dietro il carnefice (vv. 75 ss.) ha il suo contrafforte nell'illuminismo cristiano che emergerà con forza nel *Contra Symmachum* ma affiora qui in versi come 174 sg.: *si me movere rebus ullis niteris / ratione mecum non furore dimica* («Se vuoi tentare in qualche modo di convincermi, / combatti con la ragione, non col furore»). Questo razionalismo, che per i cristiani era una facile arma contro i retaggi di una religione arcaica e quindi incomprensibile ai contemporanei, si cristallizza in punte epigrammatiche come a 265 *si numen ollis, numen et porris inest* («Se c'è un dio nelle pentole, c'è un nume anche nei porri», dove però la traduzione italiana perde inevitabilmente l'assonanza maliziosa) e in formule liriche come 590 *nil diurnum nox capit* («la notte non riesce ad accogliere nulla del giorno»), ma soprattutto nella grandiosa parata di assurdità della religione romana che occupa decine di versi e a cui Prudenzio contrappone con passo solenne la spiritualità razionale e solidale del cristianesimo. Questa lucidità si rovescia, o si sublima, nell'ebrezza del martirio che qui come in tutte le *Corone* coglie il santo, e che viene esaltata soprattutto nel racconto dell'episodio dei 7 Maccabei sacrificati dinanzi alla madre che li incoraggiava, in una sorta di trionfo del sacrificio che ha costituito la grandezza di questa terribile stagione di una civiltà sanguinaria come quella romana, e che forse oggi possiamo purtroppo capire meglio di qualche decen-

nio fa. Il Prudenzio narratore ironico viene fuori anche da dettagli come gli sforzi dell'ustore nel riattizzare l'esca del rogo, mentre il lato più truce emerge nella descrizione della scena del chirurgo che taglia la lingua e nella ancora più cruenta scena del *taurobolium* pagano, dove i sacerdoti si calano in una fossa sulla quale viene fatto grondare il sangue di un toro scannato. Il naratore lirico viene fuori invece da certi particolari come al v. 1121 l'angelo che spiega a Dio i fatti disegnandoli dinanzi a lui.

Ma l'elemento certamente più moderno di Prudenzio, oltre a questo gusto del sangue che ahimè ritorna di moda – e che viveva in Seneca e Lucano come negli *Acta martyrum*, senza esclusive cristiane – è l'autocoscienza che nell'episodio di san Romano viene esaltata in quanto si tratta di martirio della lingua, ma che viene alla luce in quasi ognuno di questi *Peristephanon*: nel II Prudenzio si scusa in quanto *poeta rusticus* indegno del compito che affronta, nel III il suo inno è una corona di versi dattilici offerta in onore di Eulalia, nel IV si ferma a riflettere sui nomi dei martiri che non entrano nel verso metrico, nel VI, peraltro poco appassionante, il saluto finale è stilnovisticamente dedicato ai suoi «dolci endecasillabi», in san Romano la scena finale è quella del giudizio finale che coinvolge il poeta, il quale spera di cavarsela per il dono di sé che ha prodotto mediante la sua poesia, così come nel martirio di Cipriano la sua offerta è la sua scrittura pastorale, e in altri poemetti ancora il poeta come abbiamo visto è personaggio metanarrante che non rinuncia perfino a esporre i sentimenti di un pellegrino lontano da casa (la Spagna): «*tunc arcana mei percenseo cuncta laboris, / tunc quod petebam, quod timebam murmuro, / et post terga domum dubia sub sorte relictam / et spem futuri forte nutantem boni*» (IX 101 ss.: «ripenso tutti i miei dolori segreti / e ricordo in silenzio le mie speranze, i miei timori, / la casa lontana, abbandonata a un incerto destino, / e la dubbiosa speranza di un bene futuro»). Questa modernità si concretizza sul piano poetico in espressioni sintetiche e incisive, su cui non possiamo soffermarci, e che per essere valorizzate avrebbero richiesto forse una tradizione lirica, rischiosa invece per altri aspetti e giustamente evitata. La pregevole versione di Canali segue invece il suo (altissimo) standard, con la scelta quindi di una prosa interlineare che rinuncia al verso ma non sempre al ritmo (e nemmeno alla rima, se c'è in latino: vd. II 78 ss. *Foedis auctionibus – sanctis parentis* «in aste infamanti, ... genitori santi») e trova

sempre la limpidezza di una lingua alta e forte, forgiando un italiano scorrevole, sicuro, deciso, efficace.

Francesco Stella

PITAGORA, **Versi Aurei**, traduzione e cura di Vincenzo Guarracino, prefazione di Carlo Sini, Milano, Medusa 2005, pp. 90, € 10,00, ISBN 88-7698-016-4



È una piccola perla quella che Vincenzo Guarracino presenta nella nuova e accattivante collana *Filopógon* dell'editore Medusa (casa editrice che ha il merito di proporre in catalogo recuperi e novità del mondo antico e medievale di straordinario interesse). Si tratta di settantuno esametri, di età difficilmente precisabile, che la tradizione antica attribuisce a Pitagora: siano o no del filosofo di Samo (assai plausibile è ad es. l'attribuzione all'allievo Liside di

Taranto), essi furono considerati nel mondo antico e medievale come un compendio fedele e prezioso della dottrina pitagorica, letti e commentati approfonditamente, copiati in molti manoscritti medievali. Nel V secolo d.C., il neoplatonico Ierocle non esitò a farne un lungo commento, considerando questi versi come una perfetta introduzione alla vita contemplativa e alla purificazione. (Qualche anno fa è apparso un moderno commento scientifico, che G. non ha visto, e a cui rimando per le questioni filologiche e linguistiche: J.C. Thom, *The Pythagorean Golden Verses, with Introduction and Commentary*, Leiden-New York-Köln 1995).

La tradizione epico-didascalica della filosofia greca arcaica ci ha lasciato spesso dei testi notevolissimi per tensione dottrinale e *imagerie* poetica (basti pensare ad Empedocle): non è francamente il caso dei *Versi Aurei*, talora non proprio eccelsi sul piano linguistico e metrico, come ricorda lo stesso G. (pp. 83-84). Ma un approccio estetico-letterario non permette di apprezzarli nella loro vera dimensione, che è piuttosto quella della cantilena ritmica, in cui la parola poetica conserva il suo carattere sacrale, di iniziazione a una realtà trascendente, che può essere raggiunta solo dopo una adeguata purificazione. Di questo gli antichi erano pienamente consapevoli: Galeno, ad es., dichiara di recitare il poemetto a memoria, come una specie di esercizio spirituale. È con questo spirito che occorre dunque (ri)leggere i *Versi aurei*, seguendo il percorso (la «strada maestra» in termini pitagorici) che dai consigli etici della prima parte (rispetto per la divinità, i genitori, gli amici virtuosi), a quelli di moderazione e di purificazione della seconda (moderazione negli appetiti, sopportazione del dolore e della sventura, comportamento misurato; e invito a

migliorarsi: «non ardarti a far nulla che ignori ma impara / tutto quanto conviene; in tal modo sarà felice la tua vita» vv. 30-31), alla terza in cui dalla severa coscienza di sé si arriva alla liberazione dell'anima e al ritorno alla vera patria (vv. 68-71 «valutando la tua anima, delibera ogni cosa, / ponendo al di sopra di tutto come ottima guida Ragione. / Che se, libero finalmente dal corpo, ti libererai verso il cielo / sarai come dio, non più mortale, ma incorruttibile e eterno»). Non mancano comunque passi di notevole forza immaginifica, come quello (che sarà assai imitato) sul destino degli uomini: vv. 57-59 «tale è il destino che ottunde le menti ai mortali: / simili a rulli s'avvoltono, afflitti da infinite sventure, / e si portano appresso a lor danno la rovinosa Discordia».

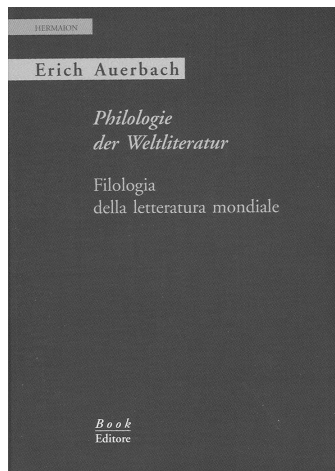
Del poemetto, che talora ha avuto in Italia traduzioni anche parziali, che hanno però fatto aggio eccessivo sugli aspetti esoterici, G. riproduce l'originale greco e una nuova traduzione, accompagnando il testo da alcune note e un breve commento finale, e aggiungendo la traduzione (anch'essa con l'originale a fronte) della *Vita di Pitagora* di Diogene Laerzio. Assai opportunamente, giacché si consente al lettore di toccare con mano la stratificazione, e talora le contraddizioni e le divergenti redazioni, della tradizione biografica antica: si tratta di una lettura assai piacevole, che potrà essere interessante proseguire accostandosi alle vite tardoantiche (Giamblico, Porfirio), che invece danno di Pitagora una completa affatto diversa e tutta centrata sul magistero spirituale. Il volume è completato da una prefazione di Carlo Sini sui fondamenti della dottrina pitagorica (i numeri) e la presenza ricorrente nella filosofia e nella cultura europea di un 'pitagorismo perenne'.

[G.A.]

COMPARATISTICA E STRUMENTI

a cura di Francesco Stella

ERICH AUERBACH, **Philologie der Weltliteratur/Filologia della letteratura mondiale**, nuova traduzione con testo a fronte di Regina Engelmann, introduzione di Enrica Salvaneschi e Silvio Endrighi, Bologna, Book Editore 2006, pp. 76, ISBN 88-7232-557-9



Se la conoscenza è in gran parte il darsi di un' «occasione felice», come ci ricorda William Wolfgang Holdheim nella sua analisi dei concetti di «Ansatz» (la disposizione non dogmatica, l'abbrivio) e di «Ansatzpunkt» (il punto di partenza) in Auerbach (apparso in «New Literary History», n. 3, 1985, p. 628), non si può fare a meno di riconoscere nella lettura di questa nuova traduzione del saggio auerbachiano del 1952 l'occasione giusta per riappropriarsi di un classico del pensiero umanistico del Novecento, animato da quell'autentico «amor di ricerca» tante volte ricordato da un suo altrettanto famoso estimatore contemporaneo, il comparatista arabo-americano Edward W. Said, e che portava Auerbach a interessarsi del senso e del futuro dello studio filologico e critico della letteratura in un'epoca

ormai già globalizzata.

La sostanza di ciò che ancora può insegnarci questo prezioso testo è forse la capacità di comprensione mostrata da Auerbach nei confronti della sua epoca e del ruolo che avrebbe potuto ancora rivestire il sapere umanistico nel contatto con testi, civiltà e lingue diversi a cui «fare posto dentro di sé», come diceva ancora Said a proposito della mente e della missione dell'interprete che sostanziano il modo di pensare di Auerbach («Internazionale», n. 503, 28 agosto 2003). Com'è noto, il filologo tedesco era immigrato negli Stati Uniti dopo la seconda Guerra Mondiale, rinunciando ad un definitivo ritorno in patria dopo il lungo esilio a Istanbul determinato dalla persecuzione razziale. Sostanzialmente si potrebbe dire che Auerbach nel '52 continua a scegliere di scrivere e più in generale di operare quale intellettuale europeo stante in esilio, e se il suo capolavoro *Mimesis* (1946) può essere riclassificato come un vero e proprio «exile's book», come ci insegna a fare ancora Said (*Humanism and Democratic Criticism*, New York, 2004, p. 97), scritta a partire dalla fertile condizione della diaspora è tutta la sua produzione posteriore.

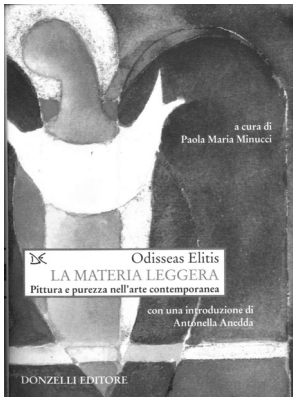
Stupisce quanto ancora oggi, così come quasi quaranta anni fa quando Said lo tradusse in inglese (*Philologie der Weltliteratur*, trans. by Maire and Edward W. Said, Centennial Review 13, 1969) aprendosi al contempo ad una continua rimediazione del testo auerbachiano, tradurre Auerbach e in particolare questo saggio della sua maturità significhi offrire nuove piste dell'interpretazione intorno alle condizioni di possibilità della mondialità letteraria e del suo studio. Ce lo mostrano i curatori di questa nuova traduzione – la prima uscì nel 1970, a cura di Vittoria Ruberl, in un volume dell'editore De Donato – che ha il

pregio di ripubblicare il testo originale a fronte della traduzione italiana, i quali si soffermano molto opportunamente anche sul meditato e sofferto rapporto tra «Weltkrieg» (guerra mondiale), «Weltliteratur» (letteratura mondiale) e «Weltgeschichte» (storia mondiale) che sottende il discorso di Auerbach (Introduzione, pp. 19-20). La questione della «mondialità» è infatti da loro sentita come talmente centrale ai fini di una riattualizzazione del testo auerbachiano da costituire una tappa fondamentale sul piano della esegesi filologica del testo e della sua traducibilità nella lingua italiana. E ciò è vero sin dal suo stesso titolo, che traducendo integralmente il corrispettivo tedesco esemplifica l'intenzione appunto esegetica, interpretativa e non sostitutiva della traduzione di Regina Engelmann (ivi, p. 15). Questa scelta se da un lato si differenzia dalle precedenti traduzioni già citate in italiano e in inglese, si accompagna alla quasi contemporanea prima traduzione francese («Philologie de la littérature mondiale», traduzione a cura di Diane Meur apparsa nel volume *Où est la littérature mondiale?*, sous la dir. De Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault, PUV, Saint-Denis 2005), che ha il pregio a sua volta di riproporre Auerbach come figura chiave della comprensione storica del «passage en regime mondiale de la littérature» (ivi, p. 9).

Franca Sinopoli

ODISSEAS ELITIS, **La materia leggera. Pittura e purezza nell'arte contemporanea**, a cura di Paola Maria Minucci, introduzione di Antonella Anedda, Roma, Donzelli Editore, 2005, pp. 159, 23,90.

È un mondo segnato dalle ambivalenze quello di Odisseas Elitis, poeta



greco – premio Nobel nel 1979 – i cui versi, così figurativi, tradiscono una seconda anima da pittore. E proprio alla pittura, passione esercitata lungo tutta la vita, sono dedicati questi suoi saggi, raccolti da Paola Maria Minucci. A patire dalla riflessione critica sull'arte, essi tratteggiano il profilo dell'autore.

Se in Elitis esistono due anime - una da poeta e una da pittore - in lui vivono anche due mondi: quello della sensuosa Lesbo, dove ha radici familiari, e la Parigi dei Surrealisti, da cui è catturato tra gli anni Trenta e Quaranta. Ciò vale a dire che in lui convivono la sensazione profonda della natura greca e la tendenza all'astrattismo europeo. Tali ambivalenze individuali e caratterizzano il suo discorso critico: con stile fortemente poetico, esso vede nelle opere artistiche una sintesi tra materia e astrazione, tra sensualità e verginità; l'arte è il luogo «in cui le cose naturali e quelle pensate si confondono e coesistono in una terza dimensione» (p. 51).

Da questa prospettiva, il volume si apre sull'ellenico Theofilos, pittore naif isolato e inteso, il cui ritratto ha per sfondo il suggestivo paesaggio di Lesbo. Insieme di greicità – terrestre e luminosa – e stilizzazioni cubiste, Theofilos esprime la natura, ma con forme vicine a quelle contemporanee. La sua composizione pittorica non smaterializza il mondo, ma semplicemente ne fa risaltare i lati vergini ovvero non ancora svelati. Verginità: l'arte scava così la sua purezza, ma da dentro la materia.

E' da questa fondamentale idea che

partono poi gli altri saggi del volume, in cui l'autore esplora diversi pittori contemporanei. Elitis studia la sopravvivenza della natura ellenica nelle forme della pittura cubista di Gkikas, interpretato alla luce di Cézanne, colui che «reagisce all'instabilità dei suoi contemporanei» (p. 83). Si sofferma sulla luminosità dei dipinti di John Veltri e su Picasso, le cui linee «ci insegnano l'avventura e la scoperta incantata del mondo, ci chiedono di far emergere il loro potenziale poetico senza pregiudizio» (p. 95).

In generale, queste analisi ritrovano nei pittori l'espressione del mondo in forma: una trasparenza dell'arte che evita la copia, ma attraverso cui è possibile percepire la natura.

Ed è con il nome di chiarezza, che Elitis chiama tale trasparenza, associata in modo poetico all'acqua e al cielo greco, alla classicità. E' questa una purezza dell'arte non smaterializzata, ma che, nell'esercizio della forma, restituisce i sensi ed insieme il senso di vivere.

Con tale significato, in uno dei saggi, la chiarezza è usata da Elitis come discriminazione con cui comporre - in barba alle scuole canonizzate - il suo personale museo immaginario: luogo di senso e di trasparenza in cui convivono Cézanne, Van Gogh, Picasso, Bo

C. BAJETTA, C. RECALCATI, E. ZUCCATO, a cura di, *Amore che ti fermi alla terra. Antologia di voci dal petrarchismo europeo*, con traduzioni di Mario Luzi, Maria Luisa Spaziani, Massimo Bocchiola, Franco Buffoni, Danilo Bramati, Gabriella Galzio, Nicola Gardini, Andrea Inglese, Annalisa Manstretta, Valerio Magrelli, Fabio Pusterla, Claudio Recalcati, Flavio Santi, Edoardo Zuccato, Milano, ISU - Università Cattolica, 2004, pp. 95.

Amore che ti fermi alla terra ... La suggestiva invocazione che dà il titolo a questa antologia è tratta dall'incipit del sonetto di Sidney *Leave me, ô Love, which reachest but to dust*, riportato con la traduzione a fronte di Edoardo Zuccato: *Lasciami, Amore*

che ti fermi alla terra, / e tu mira in alto, mente mia, arricchisciti/ di ciò a cui la ruggine non può far guerra: vano è il piacere che dà ciò che svanisce.

Tali versi, col loro richiamo alla guerra interiore del poeta e soprattutto al *quanto piace al mondo è breve sogno* del sonetto proemiale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, mostrano, meglio di tanti altri, cos'è stato il fenomeno del petrarchismo europeo nella sua ripresa fedele di temi e campi semantici petrarcheschi. Al tempo stesso, la significativa ellissi, nel titolo della silloge, dell'imperativo iniziale, alimentando nel lettore il desiderio di una lettura capace di sciogliere l'ambiguità dell'invocazione, lascia il campo aperto ad altre interpretazioni, più sfumate, del fenomeno. Come sottolinea Carlo Bajetta nell'introduzione, il petrarchismo europeo oscilla infatti tra desiderio di imitazione e un atteggiamento «revisionista del codice», tra influenze e imitazioni e al contempo sempre nuovi desideri di superare il modello. La volontà dichiarata dei curatori è proprio quella di mostrare le contraddizioni del Rinascimento, «la vitalità di un periodo inquieto, che nel suo misurarsi con la tradizione andava generando l'«evo moderno».

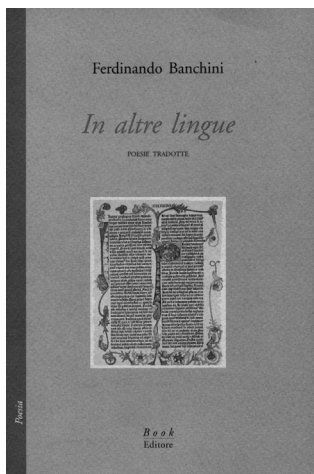
Le liriche e i sonetti sono tutti proposti con la traduzione a fronte. Ad una prima sezione, articolata attorno ad otto testi francesi di Ronsard, Louise Labé, Du Bellay, Salel, seguono tre sonetti appartenenti all'area ispanico-portoghese (Gongora e Miranda) e tre testi in latino degli italiani Curti, Angarano e Marrasio. Chiude l'antologia una più ampia sezione di liriche inglesi, quindici in tutto, di Wyatt, Howard, Sidney, Spenser e naturalmente Shakespeare.

Il testo avrebbe potuto essere maggiormente fruibile se fosse stato arricchito di un apparato di note e commenti, soprattutto se si considera che esso è nato come sussidio per il Corso di Letterature Compare del'Università Cattolica. Tuttavia il vero interesse dell'antologia risiede, più che nel suo possibile uso a livello didattico, nel fatto

che è il frutto di un «felice incontro», come lo definisce Bajetta stesso, titolare del corso, tra lui e i poeti contemporanei Recalcati e Zuccato. Questi ultimi hanno in parte scritto e in parte raccolto da loro colleghi, alcuni dei quali noti collaboratori del Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria *Testo a fronte*, le eccellenti traduzioni dei testi. Su tutti spiccano i nomi di Mario Luzi e Maria Luisa Spaziani, che hanno concesso loro l'autorizzazione a riprodurre le traduzioni dei petrarchisti francesi. Gli stessi Recalcati e Zuccato, che si erano già cimentati nella traduzione in dialetto delle poesie di Villon, hanno proposto, a chiusura di libro, una versione in dialetto milanese di due sonetti di Shakespeare. In tal senso, l'antologia riesce perfettamente nel suo intento di presentarsi anche come «percorso nel gusto della poesia del nostro tempo», capace di mostrare il sussistere della vitalità e della modernità del petrarchismo europeo fino ai giorni nostri.

Manuela Lucianaz

FERDINANDO BANCHINI, *In altre lingue. Poesie tradotte*, Castel Maggiore, Book Editore, 2005, pp. 127.



Ferdinando Banchini (classe 1932), poeta e saggista, attento studioso di letteratura francese è affetto da «un vecchio vizio» che lo spinge ad una strana coazione a ripetere: scrivere poesie, e per questo ritorna, tradotto 'in altre lin-

gue', con una rosa di trentotto componimenti che hanno il merito di rendere nota la sua opera a chi non la conoscesse già. L'operazione editoriale è vincente dato che la Book edizioni propone nella prestigiosa collezione «Minerva» una discreta silloge con traduzione a fianco dal francese, dall'inglese, dallo spagnolo e dal portoghese.

Il lettore può quindi non solo soffermarsi dinanzi alla musicalità del verso di Banchini ma cogliere anche le mille sfumature e il ritmo che Charles Astruc, Monique Baccelli, Paul Courget e, soprattutto, la maestria di Jean-Marie Le Ray hanno saputo trasmettere in lingua francese; Francesca Biagi e Anna Cenacchi in inglese; Giovanna Cuccia e Carlos Vitale in spagnolo e infine Jean-Paul Mestas in portoghese (anche se l'autore confessa di non aver saputo resistere alla tentazione di interferire, seppur «in pochi casi»).

La poesia di Banchini – avvicinata non a torto da molti critici a certo Ungaretti, a Campana, a Onofri e «forse» Jahier – è carica di senso della vita e della dignità dell'uomo, è ricca di suggestioni terrene che non lesinano però sguardi verso il cielo, è densa di musicalità anche dove il tema la spinge, volutamente, verso il prosaico. Schietto e diretto nei versi polemici rivolti *A certi signori* «[...] Lo so, io mi condanno / a restare musone e solitario, / a esser detto maniaco ed egoista. / Meglio che caudatario. // Poi, è vero: amo poco. / Amo soltanto la mia dignità. / e odio tutto il resto, e soprattutto / detesto la viltà.», il poeta si fa ironicamente cantore di un mondo ormai stanco e annoiato «del tempo che passa» attraverso i precetti *à la page* de *Il nuovo verbo*. Banchini trova anche parole di disprezzo per tutti gli arrivisti, che aspirano ai celebri quindici minuti di celebrità, in una chiusa sarcastica e 'a lieto fine': «[...] Ma finalmente il tuo nome è comparso su un / periodico noto, / quarta pagina in basso: "Lettere al direttore".» (*Tristi considerazioni a lieto fine*). Ma sa anche incidere di rara bellezza e limpida asciuttezza le sue poesie con la dura pietra della memoria e del ricordo: «Germinano dall'arido deserto / del cuore serene pianure / in

chiarità di cieli, / e golfi lenti d'ombra e di silenzio, / e giardini segreti / dove sono leggeri / uccelli dalle ali d'argento. [...]» (*Paesaggi interiori*).

Non mancano infatti le liriche più intime, più intimamente legate al bisogno, tutto umano, dell'attesa (che diventa, significativamente al plurale, titolo di una sua raccolta del '95), dell'ineludibilità della morte in forma di preghiera straziante, ossimoricamente tramutata in inno alla Vita: «Non desiderare, vita, trafiggi buio / e silenzio, oltrepassa i giardini sfatti / dell'inverno, le tristi favole annulla. // [...] Ora arranca, mia vita, con pena sgretola le fragili muricce che ti si parano / innanzi. Sii tenace in te, paziente.» (*Esortazione*). Vita e morte, gioia e rassegnazione sono cifra indicativa della produzione più recente del poeta. Esemplici i versi di *In treno*: «Sii lodato, Signore, per tanti campi / e prati e ameni borghi e vigne e casali / e greggi, e il mare lontano coi suoi lampi / d'azzurro, e le ginestre accese sui poggi. // [...] Sii lodato, Signore, per il buon libro / che scorta è di parole lungo il viaggio / e di pensieri. Bellezza anch'esso, raggio / della tua luce e nostra, volo d'allodola // [...] Ma forse un'inattesa compagna, tacita / e perentoria, m'obbligherà a discendere, / non so dove né quando. Sii tu lodato / per quanto hai già disposto e in cui ti compiacci.»

E in quest'inno alla vita, in questo cantico di speranza e in questa evidenza del transeunte, dove «[...] Anche i continenti sono effimeri.», Banchini si affida alla poesia che diventa ancora di salvezza, capace di far «trovare nell'unico il molteplice, / l'universo nel limite del singolo, / nel più intimo io quello di tutti.»

Nadia Rosso

GIO FERRI, *L'assassinio del Poeta. La Femme égoragée Canti X-XV*, Disegni di Romolo Calciati, Verona, Anterem Edizioni 2005, pp. 48 s.i.p.

Proseguono, a due anni di distanza dalla pubblicazione dei canti I-IX (*Chanson de Geste Exécration*, Disegno di Roberto Sanesi, Anterem Edizioni 2003, pp. 48), le ricerche in versi

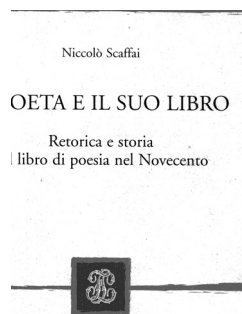


dell'assassino del poeta. L'«attentato e ancor piacente Commissario» dopo la scoperta del primo cadavere si imbatte nel secondo, quello di Ada, la «Femme égorgée. Égorgée!», che insieme alla dolcissima Frisette, Cécile, la bella Giardiniera, Katy dalle ali blu, Saffo e la piccola Butterfly, è una delle figure femminili che incontriamo nei *Canti X-XV*. I caratteri maschili del Vecchio Poeta e del Professor Peter March guidano, tra le indistricabili «contraddizioni della prassi rispetto al mondo inspiegato della poesia», il Commissario. Il livello di coinvolgimento raggiunto lo rende vittima e artefice incidentale dell'universo poetico 'altro' del quale è ormai parte integrante. «Mano per mano alle prese / anno per anno e più / mese per mese, eppur l'ora / per l'ora, analisi mai / arrese. Non c'è indizio / valente giudizio. Una / voragine un precipizio». Non c'è compromesso. Il Commissario decide di dimettersi dal suo incarico. Ma le indagini continuano privatamente anche se «la Giardiniera e Frisette / sono ormai fantasmi come / Ada e Saffo, così colei / che canta l'amore di ogni / giorno. Seppur trasparenze / idea vaga circomplessa / presenza assente valente / senso entità della mente». Da Milano a Parigi, nuovo scenario dell'indagine fisica e metafisica in cui la «poesia allaga ogni via la pelle sente l'aumente / afrore, la dismisura rattenuta del dolore». E il cerchio non si chiude, volutamente. Lo stesso Ferri, scrittore, poeta vivo, grafico critico d'arte e letteratura, avverte il lettore nella premessa e nell'epilogo al secondo libro che

la «storia appare interminabile» e che «non può non continuare» come i tormenti che colgono l'anima perché c'è sempre un poeta che uccide la poesia o è lei che si fa assassina. Dunque *Femme égorgée*, la Donna sgozzata (1932) di Alberto Giacometti, simbolo surrealista che appare per incarnare il dualismo della vittima e del carnefice, traghettata ai disegni di Romolo Calciati. Questi, «fra pre-testo e post-fazione grafica», completano il libro con dieci tavole in bianco e nero, accentuando i versi di Ferri e ripetendo con lui: «assassina e assassinata». Poesia.

Roberto Baldassari

NICCOLÒ SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, 270 pp.



L'impressione, una volta conclusa la lettura della monografia di Scaffai, è di avere a che fare con un libro multiplo, con una ricca indagine che sottende una pluralità di percorsi, di direzioni metodologiche. Se si riesaminano gli snodi fondamentali del lavoro, l'impressione perdura, si fanno più certe alcune linee di compartimentazione volte a tracciare le guide dei diversi libri nel libro.

In prima istanza, la presentazione teorica: da subito vengono enunciate le costanti di coerenza e discontinuità le quali, lette alla base del genere «libro di poesia», verranno scrutinate attenta-

mente lungo le analisi conclusive. Ben presto, poi, si precisa il senso di una «retorica allargata» che, contrapposta alla «rhetorique restreinte» di un Genette, possa avallare una valorizzazione dell'*inventio* tra le parti della retorica, e di una retorica dell'organizzazione che si serva delle quattro grandi province metafigurative (metafora, metonimia, sinne-doché, negazione/rovesciamento, sulla scorta di *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia* di Giovanni Bottirolì) per allestire una topica e retorica del libro di poesia. In questa luce, appaiono i diversi modi macrotestuali (le intenzioni significanti, le direzioni impresse dall'autore che riconfigura e collaziona i materiali a sua disposizione, agendo primariamente nell'ambito della *dispositio*) nei quali si manifestano e organizzano le più incisive raccolte poetiche della modernità italiana ed euroamericana. Ne viene un effetto di variegata sincronia: il precipuo genere di composizione del libro poetico riorienta la nostra percezione dell'opera nel contesto delle progettualità autoriali e dei contesti, delle condizioni extratestuali che consentono un determinato modo d'essere del *liber* (e qui, la tradizione strutturalista viene ben temperata ricorrendo a un aggiornato codice di interpretazione tematica, a partire dalle notazioni paratestuali comprese in titolo e sottotitolo): forse, nella speculazione di Scaffai, l'esempio più unitario ed eloquente al proposito è costituito dalla *Bufera e altro* montaliana, ma non mancano, tra gli altri, riferimenti ricorsivi e illuminanti a proposito della *Spoon River Anthology* di Masters, libro-*exemplum* contraddistinto dalla capacità di rifrangere e moltiplicare la voce di altri autori e altri testi, frammenti di una intera cultura, trasponendola su di un coro comunitario di personaggi.

Sono solo alcune tra le tante aperture a sguardi stilistico-retorico-tematici sulla poesia; la sezione conclusiva, accennata in precedenza, si serve di considerazioni più minute e per così dire tecniche, serrate, intese a ricostruire le suture tra le parti, le (rivelatrici) successioni nella *dispositio* spesso discordanti rispetto a quelle cui la cronologia indurrebbe: è un metodo di lettu-

ra ravvicinata che coglie le intime sonorità, le irruzioni del tempo e dell'extratesto, la vita, nei passaggi-spazi bianchi tra un componimento o una sezione e il seguito, in *Trieste e una donna* di Saba come nella già ricordata *Bufera*; nel finale, un'attenta ricostruzione delle rigorose simmetrie metriche, formali, delle risposdenze tra i lessemi, i motivi e i personaggi di *Gente di corsa* di Tiziano Rossi immette la comprovata tenuta del metodo – la coerenza del discorso di Scaffai – nello studio di una niente affatto scontata contemporaneità poetica.

Giulio Iacoli

BENIAMINO SORESSI, Ralph Waldo Emerson, Il pensiero e la solitudine, Armando Editore, Roma 2004.

L'ammirazione di Nietzsche, che lo indicava esplicitamente come uno dei suoi maestri, non è bastata a preservare l'opera di Ralph Waldo Emerson dalla disattenzione degli studiosi di filosofia che l'hanno a lungo trascurata e colpevolmente sottovalutata. È solo negli ultimi vent'anni che si è assistito ad una dovuta inversione di rotta: il merito va riconosciuto soprattutto alle ricerche di Stanley Cavell, George Kateb e Cornel West, i cui principali testi critici sono usciti sul mercato anglosassone nel corso degli anni Novanta. A questo movimento di

riscoverta del pensiero di quello che è considerato il capostipite del trascendentalismo americano, porta ora il suo contributo il saggio denso e allo stesso tempo agile del giovane studioso Beniamino Soressi, che va a colmare un vuoto ancor più macroscopico in ambito italiano. Quella di Soressi è infatti la prima monografia in lingua italiana che si confronta con il pensiero di Emerson per intero. Come il titolo stesso anticipa, il discorso si articola in due parti: se nella prima l'asistematicità delle riflessioni emersoniane viene sviluppata e organizzata individuandone i fondamentali snodi tematici, nella seconda il nucleo teorico della solitudine viene scelto come filo conduttore di un percorso più mirato. L'analisi puntuale denuncia una conoscenza approfondita dei testi; ad essa si accompagna un continuo allargamento della prospettiva che colloca il pensatore di Concord all'interno di un ampio sistema di rapporti in cui spiccano i nomi di Kant, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, ma in cui non mancano i riferimenti alla cultura orientale e islamica o alla filosofia italiana contemporanea (Severino, Galimberti). Come è noto a chiunque abbia affrontato la lettura diretta di *Nature* (1836), delle due serie degli *Essays* (1841-44) o di *Representative Men* (1850), per citare solo i più famosi, il pensiero di Emerson dietro la cristallinità del languag-

gio sembra spesso seguire tracciati tortuosi e talvolta contraddittori: Soressi cerca, con successo, di fare chiarezza, soffermandosi su alcuni dei punti più oscuri di tali tracciati, dal concetto di trascendenza alla presenza di un senso tragico dell'esistenza fino all'articolare della domanda «metaetica». Emerge a più riprese la dirompente modernità del filosofo: da una percezione del sé quasi «postmoderna», tesa fra definizione del soggetto e istinto de-individualizzante, («il fine dell'opera emersoniana appare quello di scuotere il lettore a livello dell'identità» p. 46) all'ideale dell'individualismo democratico («un soggetto individuato e autorealizzato in senso globale è in quanto tale il miglior dono che possa essere fatto alla società» p. 164) che ne riassume un impegno politico-sociale spesso posto in secondo piano, se non negato, dalla critica. Sul rapporto complesso che le pagine di Emerson delineano fra società e solitudine, sulla possibilità di conciliare ideale solitario e vita comunitaria Beniamino Soressi si sofferma a lungo nella seconda parte. Proprio qui risiede l'aspetto più originale del suo saggio, una lettura del filosofo in buona parte in controtendenza con quella tradizionale, e che ci auguriamo costituisca un punto di partenza per ulteriori ricerche e riflessioni.

Valentina Paradisi



portal brasileiro de literatura

Un gruppo di lettori nell'Università di Siena. Circa 40 dottorandi e dottori di ricerca hanno costituito un gruppo di opinione che legge e recensisce le novità del mercato del libro. Le recensioni sono inviate a circa 5000 lettori scelti - ricercatori, giornalisti, professionisti della comunicazione in Italia ed in Europa. Dottori e dottorandi si sono formati e si formano nella sezione *Letteratura, cultura visuale e comunicazione*. *I linguaggi della letteratura e delle altre arti nella cultura mediale della Scuola di dottorato in SCIENZE DEL TESTO* (<http://www.unisi.it/rak/dottorato>) diretta da Michele Rak. Nel gruppo lavorano in questo momento i dottorandi Roberto Baldassari, Sarah Bonciarelli, Cinzia Capitoni, Walter Ingrassia, Gianluca Freda, Claudia Gavagni, Donatella Marucci, Elisabetta Trincerini e i dottori Stefano Capone, Michela Mancini, Nadia Sensi, Francesca Vannucchi. Selezionano e recensiscono libri, li presentano, li leggono durante seminari. Le recensioni vengono pubblicate su un periodico on line volutamente irregolare e legato alle tendenze del mercato intitolato «Imago Literary Supplement».

POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

PAOLO BERTOLANI, *Raità da neve*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 136, Euro 10,00.

In *Raità da neve* (*Rarità della neve*), un libro amaro, quasi di congedo, i lettori di Bertolani ritroveranno temi, musiche e suggestioni di una stagione di versi che è stata lunga e intensa: la casa-luce di ieri, «tuto 'r die che se pè de n'amóe» ('tutto il dire che si può di un amore'), persone, vicende e luoghi legati alle parole perdute di anni lontani. Si fa inverno ormai dove il poeta posa gli occhi, e la sua finestra si apre oggi su un mondo di cose che non gli appartengono più: «Ghe càpeda na pàssua e la ghe mena / colói, e i odói / de quélo che gh'è fèa...» ('Vi capita un passero e vi porta / colori, e gli odori / di quello che c'è fuori...'). Le «góse» (le voci), i suoni, gli incanti rimasti sospesi nella memoria si affollano nel vuoto di quella finestra affacciata sull'entroterra ligure, assieme alle «tre o quatro cose che 'r tempo / i nó rièssa a mas-sàe» ('tre o quattro cose che il tempo / non riesce ad ammazzare'). E la neve, «'sta finta de neve / sempre na raità / da 'ste bände ch'la sente 'r mae» ('questa finzione di neve / sempre una rarità / da queste parti che sentono il mare'), si fa metafora dello spolverio di versi che ancora gli 'detta il cuore' e forse anche della manciata di giorni che stringe tra le mani, «che nó te fè / 'n tempo a die: mia ca stémo / vivendo – e l'è finita» ('che non fai / in tempo a dire: guarda che stiamo / vivendo – ed è finita'), e quel suo cadere lento accompagna il rarefarsi dei gesti, dei passi, dei pensieri. Ma «adè che davèò l'è vegnù sea» ('adesso che davvero è venuta sera'), soltanto la parola prosciugata e rastremata di questo libro può farci ancora sentire, in «qualche straccio di poesia / per l'inverno», l'aria della Serra, così come ce l'ha restituita il 'suo' poeta, con i silenzi e le ghirlande di lumini di

notti remote, quando «serà tute e luse / comensa 'r pensae» ('chiuse tutte le luci / comincia il pensare', da *Seinà*, 1985). E l'io riesce a oltrepassare il muro d'acqua che lo separa da ombre che sono state creature amate, solo se si aggrappa alla lingua della sua poesia. Una lingua che più marginale non potrebbe essere e che muore – o vive? – in questi versi carichi d'inverno, disfatta lei pure dal tempo come «l'uliveto disfatto» della madre del poeta. Ma le voci che abitano da sempre le sere di tante sue liriche fanno pensare che la lingua di quest'autore sia «provvista di quel ramo d'oro che gli consente di entrare in contatto con l'Ade, unica lingua che sia intesa nell'aldilà dalle ombre del borgo, silenziosamente misericordiose nei confronti del presente» (F. Bandini, *Prefazione* a P. B., *Se de sea, Se di sera*, 2002). Ritornano quelle ombre, riemergono dai cerchi del passato le voci di «quando 'r tempo g'ea anca / come n'amóe somià // [...] // quando g'en sempre / i artri a moie» ('quando il tempo era ancora / come un amore sognato // [...] quando erano sempre / gli altri a morire', da *'E góse, l'aia*, 1988). Impossibile per l'io attraversare il confine di pioggia e lampi che lo separa da loro. Altrettanto difficile dire cosa prova oggi in questo luogo purgatorio che è diventato il mondo, mentre sente piombargli addosso di colpo tutto il peso degli anni e degli amici scomparsi. E non comprende quello che succede fuori, proprio come il gatto che se ne sta alla finestra «tra'r basirco e 'a réde / i mia 'a strada sóto, c'ló che gh'è. / E i nó sa, i nó 'ntenda. L'è come / si fusse 'nte na spéce de ardelà / ca nó podèmo vede» ('tra il basilico e la rete / guarda la strada sotto, quello che c'è. / E non sa, non capisce. È come / se fosse in una specie di aldilà / che non possiamo vedere'). Forse perché c'è tanta nebbia fuori e dentro di lui, ma dietro quella nebbia ancora s'intravede la

casa perduta della Serra, «na scafèla / persa de note en mae» ('una barchetta / persa di notte in mare'), sottratta 'per incantamento' al naufragio degli anni: «A ghe rivo sempre cargo / de fòge e rami sechi / [...] / per védeghe solo / 'sto gnente de luse de mae / e senza manco l'ómbia / de na véa drento» ('Ci arrivo sempre carico / di foglie e rami secchi / [...] / per vederci soltanto / questo niente di luce di mare / e senza neppure l'ombra / di una vela dentro'). Segno, questo, che ancora sopravvivono, in qualche ripostiglio del cuore, gli stupori di un tempo, quando «avevano un nome anche le pietre» e la neve si affacciava, inattesa, ai primi di aprile, sulla Serra: «Co' i pèrseghi carghi / come asi de fiói, / co' 'a primavèa en mae» ('Con i peschi carichi / come asini di fiori, / con la primavera in mare').

Anna De Simone

PIERLUIGI CAPPELLO, *Assetto di volo. Poesie 1992 – 2005*, a cura di Anna De Simone, Prefazione di Giovanni Tesio, Milano, Crocetti, 2006, pp. 173, Euro 15,00.

Il volume che raccoglie le tappe dell'itinerario poetico di Pierluigi Cappello si presenta come oggetto nitido ed essenziale che sembra conservare, nella stampa, qualcosa del manufatto: quasi un decantarsi della parola nella materia, affinché la parola rimanga nitida dopo la fatica. Questa della fatica dello scrivere non è una comune metafora: per Cappello, costretto in sedia a rotelle, davvero il corpo è costrizione e impaccio, è ridotta mobilità, come avverte Giovanni Tesio nella prefazione. Così *Assetto di volo*, la poesia che dà il titolo alla silloge, concentra nella traiettoria dello spastico lo sforzo della vita e insieme della poesia: «con una tensione di motore imballato / tutta la forza del suo corpo spastico / ribellata alla

forza di gravità», fino a che «non sbanda più, vince, è in equilibrio / vola via». La tensione e l'equilibrio sono i due poli che si alternano e si compongono nella raccolta che contiene integralmente gli ultimi due libri, *Dentro Gerico* (2002) e *Dittico* (2004), un'ampia selezione dei due precedenti, *La misura dell'erba* (1998) e *Amôrs* (1999), e si conclude con tre inediti. Cappello è poeta bilingue, e soprattutto la raccolta *Dittico*, con testi in italiano e in friulano, evidenzia la compresenza dei due strumenti in un movimento pendolare tra cose che chiedono di essere dette in friulano e cose che chiedono di essere dette in italiano. Il friulano, che Cappello usa in una variante di confine, non è né immediato né manieristico: egli si pone davanti al dialetto come ad una lingua che può ancora esprimere la verginità di un'alba, pur nella constatazione della perdita ormai definitiva della civiltà contadina cui quella lingua, e con lei i parametri culturali da essa espressi, appartenevano. Ma Cappello usa anche il friulano in una sorta di ardua tenzone con i Provenzali: lavora dall'interno il dialetto coniando dei neologismi, oppure richiamando ad icastica esattezza termini ormai desueti, come in *Inniò* ('In nessun dove'), dove l'avverbio friulano viene ad indicare «il luogo che non c'è, la terra dei sogni e delle chimere», e ciò nella ricerca della parola 'tersa', capace di fare argine alla perdita di senso cui va incontro l'abbassamento della lingua contemporanea. È la figura della *Retroguardia* che apre la raccolta di poesie tutte in italiano *Dentro Gerico*: «Si è la coda dell'esercito in fuga / o la fronte dell'altro che incalza / qui resistere significa esistere...». La resistenza della parola poetica sta nella sua capacità di cogliere l'esistenza delle cose: e l'italiano di Cappello è lingua sorvegliatissima, nutrita di intertestualità colta e addestrata al *labor limae*. Per lui la poesia è uno sguardo pulito sulle cose e che lascia le cose come stanno, cercando di illuminarle dall'interno, con misura severa: «Atteniti alla misura dell'erba / di questo prato che è largo / quanto si stende il verde». Saper guardare in

basso per cogliere ogni stelo singolarmente e quindi il prato nella sua complessità: il comandamento che il poeta dà a se stesso e al suo fare poesia vuole essere infine anche una indicazione di valenza civile. La silloge, nel suo carattere consuntivo, termina con una rapida indicazione dei 'lavori in corso', collocandosi nel passaggio tra quello che è stato e quello che ancora può essere: incarna dunque in sé quel motivo della soglia che percorre in filigrana il libro ed emerge in alcuni punti emblematici, come nel ritratto di Caproni, «uno che i suoi bagagli / li ha già spediti avanti». L'ultima lirica, *I vostri nomi*, presenta una casa di riposo; su quei vecchi là raccolti e come sospesi la parola poetica si sofferma per nominarli, cogliendo in quella situazione estrema «la luce sulla soglia» che li restituisce alla memoria «liberi e scalzi / le tasche piene di sassi». Di soglia in soglia: in questo itinerario ci accompagna la poesia di Cappello.

Maria Rosa Tabellini

LUCIANO CECCHINEL, **Perché ancora**, note di C. Mouchard e M. Rueff, Vittorio Veneto, ISREV 2005, pp. 174, s.i.p.

Fa riflettere il sodalizio a tre voci che caratterizza l'ultima opera in versi di Cecchinel, annotata e come 'soccorsa' dai compagni d'oltralpe, Claude Mouchard e Martif Rueff. Quasi che una poesia destinata a rievocare tragiche vicende resistenziali, valido spalto all'opera corrosiva di «smemorati» e «mentitori», necessitatesse di poggiare su una coralità unanime. Preso atto dell'obbligo morale che ha, nel sessantesimo anno della liberazione, costituito il fomite a scrivere ancora di questa guerra civile – «fogo cain» appiccato contro il fratello in una lotta che da sociale (tra padroni e contadini) scivola in un conflitto tra due opposte ideologie (di morte l'una quanto di vita e di ragione l'altra) –, *Perché ancora* è raccolta che non può non avvicinare anche il lettore più distante per motivi cronologici da questo passato di orrori. E non è solo

la fatale bellezza delle sciagure umane a coinvolgere; non sono di per sé i tanti fatti d'arme di una terra che fu teatro di resistenza alle milizie tedesche e fasciste; è la rivisitazione poetica di questa cronaca di lotta, non spogliata della sua crudezza, né avvolta in sudari di retorica, a fare dell'opera di Cecchinel una voce degna della migliore tradizione della poesia civile post-resistenziale. Riuscito, quanto non mai ostentato, il processo analogico, che privilegia nella narrazione dei drammi (nella maggioranza le liriche si presentano quali cippi simonidei, che recano una dedica alle vittime) l'accostamento con un comune (altre volte più erudito) immaginario sacrificale. La morte dei giovani partigiani si sostanzia del valore assoluto di antichi *beaux gestes*, esemplari martiri accettati a rilasciare una testimonianza eterna. Di notte provvede a dare umana sepoltura a Nino il parroco dei *Tempi che son dati*, contro le 'creontine' ingiunzioni dei fascisti; un destino di morte è segnato a fuoco in quei due nomi di battaglia, Claudio e Tiberio, che i fratelli combattenti di *Redenzione di sangue* scelgono, quasi a rendere consapevole la madre della loro sorte imminente. Ma è il sacrificio per eccellenza, quello del Cristo amato a propria immagine dai contadini, a spiccare come esempio di tormento immanente nella vita degli oppressi: il Cristo delle patetiche deposizioni, dove la scala, strumento impiegato per staccarne il corpo abbandonato al sostegno di donne e uomini di carità muta nel mezzo di trasporto di un partigiano piagato, condotto dai suoi persecutori al luogo dell'ultimo, liberatorio supplizio (*Speranze*). Efficace, perché ancora condotta in termini analogici, la raffigurazione di questa lotta di classe e civile insieme, guardata secondo un'ottica tipicamente rurale, dove la bestia e il suo rapporto duplice con l'uomo, di vittima o di temibile presenza, diviene il termine di paragone di un atavico conflitto che nel regime e quindi con la guerra conosce il suo grado supremo. Poiane feroci si fanno gli sgherri di un 'bertolucciano' fatto-re in camicia nera (*Da 'n žimitèrio a*

bas na montagna, identico paragone animale torna in *Le parla agre le piere*), non trattenuto dal suo inetto signore nel dar tormento al «Checo Rosso», il contadino antifascista, non mai ridotto a cane «mestegà», neppure dal «canpedèl» 'con siepe e con fossetto' che il conte a guerra finita tenta inutilmente di offrirgli per infossare quella scomoda verità, che riaggalla nella memoria degli uomini del paese, come la talpa invano tumulata (la giusta interpretazione del detto contadino che agisce dietro il verso, «a sepolir, par coparla, la rùmola», mi è stata gentilmente riferita dallo stesso Cecchinell). Così, deportati in campo di concentramento, a Buchenwald, il 'non luogo' che snatura della propria essenza ogni internato, i prigionieri costretti al trasporto di carri pesanti vengono dai loro aguzzini nominati a disprezzo «cavalli cantanti», ancora una volta uomini asserviti, *instrumenta vocalia* di cui fare scempio nella rigida legge dell'«a ciascuno il suo» (*Nel bosco dei faggi*). Convincente pure quel riconnettere ai crudi riti feriali del mondo agricolo le atrocità di questo 'stato di eccezione'. Gli attrezzi del lavoro divengono termini di raffronto per altre spietate opere, come quei banchi da macello su cui sono mattati adesso corpi di uomini ribelli (*Via da i òstri taolaz de bechèr*). A dirne tutta la debolezza, la fune usata per la straziante impiccagione che fallisce nel suo primo tentativo di *Spaventauomini*, è definita «corda da fieno», inadeguato arnese di morte ora impiegato in un'«Italia da fieno», terra non più di 'tiglia' soda, prostrata dal giogo dei tempi. Il ritorno alla vita non può che procedere inversamente: gli automezzi militari ceduti dagli alleati ovvero conquistati ai nemici costituiranno i primi strumenti per riattivare l'unica forma di onorata fatica, non lavoro di dipendenza, ma opera di collettività cooperativa (*Paesi*). Così, le armi segretamente custodite dagli ex-combattenti, nel timore di un rimpiazzarsi dell'ulcera fascista (*Sorelle di paura*), verranno trattate, ormai in un paese tornato ai suoi ritmi normali, con tutte le benigne cure che il contadino riserva ai

frutti del proprio lavoro: nascoste sotto le pietre delle «masiere», oppure coperte sotto più lieve cumulo, le carte usate nell'allevamento dei bachi da seta; esse, larve riposte a maturare, nella speranza di una più nuova primavera.

Francesca Latini

MARINA CORONA, **I raccoglitori di luce**, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 128, Euro 13,00.

Dopo *Le case della parola* (I Quaderni del Battello Ebbro, 1993) e *L'ora chiara* (Jaca Book, 1998), Marina Corona dà ora alle stampe la sua terza raccolta di versi, in cui confluiscono, tra l'altro, alcune poesie già pubblicate su «Semicerchio» (cfr. n. XXVIII). Il linguaggio ricco di accensioni metaforiche è al servizio di una costruzione limpida e narrativa, in cui la ricerca del «segreto» dell'esistente si compie nel racconto della «storia», della propria storia. Il primo passo muove *à rebours* verso un'infanzia che, rivissuta nei suoi nodi edipici (il rapporto col padre «uomo tabù», con la madre/rivale e con l'altra madre, la madre buona, la tata Carolina che nutre, culla e scaccia le paure della notte, a cui è intitolata la prima sezione della raccolta), porta con sé la prima verità, il primo tassello di luce pazientemente raccolto, procedendo, come in una riuscita regressione ipnotica, per accumulo di immagini da libro illustrato (fiori, luna, barchette, streghe, aquiloni), cantilenando una lingua-filastrocca, una lingua-esorcismo infantile (specialmente in *La paura e oltre*, in *Bimba morte* e nella *Tata Carolina* che intitola la sezione). Il percorso prosegue poi nelle sezioni successive, *L'amore*, *Un cielo altro*, *Le radici del nulla*, con un progressivo decremento di narritività (puntellandosi tuttavia sempre a riconoscibili passaggi biografici, ad una geografia reale, specialmente nella seconda sezione, con poesie come *Castel Sant'Angelo o Pasqua* 2000) e con una crescente densità dell'impasto metaforico. Nella quarta e ultima parte, *Le radici del nulla*, tornano protagonisti le figure del padre, e soprat-

tutto della madre; qui però, ormai, la materia tipicamente di genere, e di genere femminile, manda definitivamente in frantumi la coerenza narrativa del romanzo familiare per rifrangersi all'infinito nell'esuberanza sempre risorgente delle immagini, mentre la 'raccolta della luce', scandita con corrispondenza perfino troppo precisa nelle ultime poesie dal trascolorare dalla sera all'alba (la sequenza formata da *Vespro*, *Brunilde*, *Margini*, *I globi*), finisce, con scarto inaspettato quanto felice, non con la definizione di un acquisto di verità almeno provvisorio, ma con una nota sospesa, interrogativa, che si concede anche, civetteria inconsueta, di incastonare nel dettato nitido una citazione dantesca (*La dichiarazione*: «Posso aprirti la mano / per lasciare cadere il mattino / delle labbra mie / farfalle prigioniere? / le terrai come si tiene / fra le dita il giorno / la sua luce che non fa ritorno / e ci tace? / le terrai nella stretta / che mi assenta da me / e mi fa catturata e altera / voce della tua casa profonda / le terrai nell'onda tua dei capelli?»).

Elena Parrini

MARCO GIOVENALE, **Superficie della battaglia**, Roma, La camera verde, 2006, Euro 5,00.

Tragici atti di guerra nel loro svolgimento e nel loro pietrificato esito sono – per frammenti – i temi di una essenziale *plaqueette* di sette cartoline di cui Marco Giovenale firma testi poetici e immagini fotografiche. *Superficie della battaglia* è, in realtà, un 'libro non cucito', perché composto da testi/immagini in pagine sciolte e non numerate, mobili nell'ordine e programmaticamente inviabili ad una ad una. Che fotografia e scrittura costituissero, per Giovenale, i termini di un confronto e di un dialogo serrato era apparso chiaro fin dalle sue prime raccolte, si pensi almeno a *Curvature* (Roma, 2002) con fotografie di Francesca Vitale, ad *Altre ombre* (Roma, 2004) i cui testi sono di alta caratura visiva o a ciò che è già apparso di *Shelter*, opera in artistica e intellettuale prossimità al lavoro di un

fotografo come Mario Giacomelli che dalla parola, a sua volta, ha ricavato innumerevoli suggestioni. Ora, in *Superficie della battaglia*, la dialettica tra poesia e immagine fotografica si palesa, in certo senso, primaria; primaria come viene detto dei colori blu, rosso e giallo. Da questa dialettica, impennata sulla lontananza piuttosto che sulla vicinanza tra testo e fotografia, scaturiscono ulteriori, molteplici – e potenzialmente infinite – interpretazioni, in campiture nette come in sfumature. Ad una fotografia che taglia e sfoca un quadrante d'orologio, forse d'una pendola, 'risponde' in modo straniante – fuori da ogni intento didascalico – un testo poetico che ha come oggetti «il carro / con l'obice», «i guardapezzi», le «nappe d'argento / sulle spalle», «due morti», «seicento metri verdi» di prato. E così tempo fisso (inquadrato, *tagliato obliquo*) su un oggetto quotidiano, e sfocatura della visione (fuga dei contorni), e insieme spazio (campo di battaglia), armi e morti di guerra possono risponderci sia nel segno benjaminiano dell'interruzione del *continuum* storico, sia in quello di una ineluttabilità sovratemporale. Ogni immagine, sia essa fotografica o poetica, risulta, in *Superficie della battaglia*; asciutta e scabra. Il dettato poetico procede per lacerti di situazioni drammatiche, quasi scaglie di «lamelle»; la natura vi compare in modo parco e basilarmen- te «di superficie» – «il filo basso / dell'acqua che fa la pianura», «il prato nella luminescenza» –; i paesaggi sono sterili e «petrosi» – «ci sono troppe pietre / nel muro» – e hanno il profilo dei guasti lasciati dalle guerre, gli uomini che li percorrono sono soldati e le loro sono azioni di *morituri*: «è bello che rischino la vita / per riportare indietro gli impiccati». Le fotografie, come i versi, sono scarnificate ed essenziali: non sarà un caso che tra le parole ricorrenti (non molte in una *plaque* così concentrata) si lasci notare un termine di sapore biblico, scritturale, come «costole». In un bianco e nero non brillante quanto severo nei contrasti, le fotografie mostrano oggetti comuni dispersi, dimenticati o gettati via, luoghi deser-

ti e in abbandono, dunque utilità e funzioni venute meno. Su tutto domina una atmosfera cimiteriale, o meglio quel 'livellamento democratico' – giusta certa lezione preromantica – promesso dalla morte: «all'ossario dichiarato dalla luna / allora sono un serrarsi / le fibbie degli occhi. / non sanno staccarsi. dodicimila sassi / lucidi: le facce tese avanti». Distesa di pietre e distesa di volti umani coincidono, dunque, in un bianco freddo e luttuoso. E gli «occhi» sono per sempre chiusi come «fibbie», o forse da «fibbie» accecati come lo furono quelli di chi, regnando a Tebe, aveva dovuto sostenere la vista e l'incolpevole responsabilità di un male non tollerabile. In queste 'cartoline' la *superficie* – estensione ed apparenza – della *battaglia* è emblematicamente campo di guerra *tout court*, spazio reale e proiezione immaginaria di uno scontro drammatico tra nemici che non sono solo soldati in una situazione storicamente definibile, ma anche, in senso lato e allegorico, uomini e cose, cose e luoghi, luoghi e tradizioni, e uomini nella loro identità esistenziale: ogni uomo il cui io, in conflitto tra sé e sé, sia costretto ad essere nemico della propria memoria o di quella altrui.

Cecilia Bello Minciocchi

VALERIO MAGRELLI, **Disturbi del sistema binario**, Torino, Einaudi, 2006, pp. 83, Euro 9,50.

Attuito, in parte, per il fatto di avere un posto all'interno di una 'forma libro' mai così strutturata, il lascito del finale *Post-scriptum*, *Addio alla lingua*: «Adesso è un mondo invaso da ultracorpi», dove si strappa «ciò che avevo di più caro: / il sogno di una lingua condivisa», ha effetto contundente, per il suo nero messaggio che espelle autore e lettore fuori dal testo, provocando insomma il *disturbo* più grave tra quelli annunciati dal titolo. Ma, per quanto leggibile nei termini di 'alienazione politica', la perdita dichiarata di una *lingua condivisa* 'disturba' perché, nel contesto dell'ampio consenso che ne circonda l'opera, dall'esordio precoce come

puer senex delle lettere italiane, e soprattutto di fronte all'influsso esercitato dalla 'maniera' di Magrelli su larghe zone della scrittura poetica (e critica) degli ultimi anni, ci si chiede se l'autore si smarchi o se cerchi (come invece è) di fare un serio tentativo per l'assunzione di (nuove) responsabilità. All'interno del 'sistema Magrelli', *lingua condivisa* voleva dire una metascrittura disponibile a tutte le trasformazioni del soggetto sulla strada di una minuziosa *ékphrasis* di sé stesso, e ciò sempre nei termini di una fenomenologia gentile, di una gestione lineare dell'ansia, straniata e aristocratica, così da essere insieme sperimentatore e scienziato di sé. Le tecniche acquisite di «resa oggettiva della soggettività» (Cecilia Bello Minciocchi) avevano quindi potuto essere usufruite a vantaggio della rappresentazione di temi attuali nelle *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), «libro-progetto» che «appare come una delle poche strade percorribili, oggi per una *poesia civile*» (Andrea Cortellessa). D'altro lato, con le prose di *Nel condominio di carne* (2003), l'*ékphrasis* lineare di un 'oggetto' che decade nel tempo qual'è il proprio corpo, metteva a nudo i limiti interni del campo d'azione, la condizione del sé come protesi in comunicazione difettosa verso il mondo, ma tutto comunque con una nitidezza di segno che riallacciava i lembi estremi in una pacifica 'comunicabilità' della scrittura. Si aveva, a tale altezza, netta la sensazione che la poesia di Magrelli, nel segno dell'«ostinata autoscopia iniziata con *Ora serrata retinae*» avesse compiuto «il primo, coscienzioso periplo intorno a se stessa» (Cecilia Bello Minciocchi). Con *Disturbi del sistema binario* l'io ha finalmente doppiato sé stesso e riprende il mare affidandosi ad una organizzazione 'macro-strutturale' del libro che, si diceva, è una novità per Magrelli – che ci aveva piuttosto abituati a corone di strutture, raffinate installazioni dominate dalla figuralità tautologica di Escher, stitografie memoriali – e ci sorprende almeno quanto la metafora neurologica nel titolo, questa non certo per la

sua imprevedibilità, ché anzi in un autore attento ai rapporti tra neuroscienze e scrittura ha sapore quasi di auto-citazione (colpisce invece come continui un itinerario in parallelo con Durs Grünbein, e non solo con la celebre *Lezione sulla base della scatola cranica*: i due autori hanno notevoli risonanze comuni, nel segno del riferimento circolare, kafkiano), ma in quanto orienti 'dall'alto' la direzionalità della lettura. Il 'centro pensante' del libro, battezzato – ed è ulteriore effetto di 'disturbo' – come 'appendice', è *L'individuo anatra-lepre*, vero e proprio 'poemetto-Gestalt': commentario a due voci della figura ambigua (ideata dallo psicologo Jastrow e utilizzata da Wittgenstein nelle sue *Ricerche filosofiche*), consistente in un disegno che può essere visto sia come una testa di lepre che come una testa d'anatra. L'articolazione 'animata' del disegno riposa sul fatto che se ciascun modo di vedere è incompatibile con l'altro, spostando pendolarmente lo sguardo, si può passare dall'uno all'altro e rendersi conto che 'l'uno è l'altro'. L'instabilità della percezione porta a un effetto di *disturbo* del soggetto che può innescare, e qui il poema funziona come un *test* dello psicologo Magrelli, l'applicazione «alla sfera dell'etica». Delle due voci, una, in corsivo, è la voce 'etica' («Ecco il segreto dell'anatra-lepre: / come essere colpevoli / rimanendo innocenti»), che progressivamente si afaizza e si fa 'agrammaticale' («Voci-vespe ronzano, bzzzz»). L'altra è la voce 'ottica' («Mi accanivo sull'Etica, / quando il problema riguardava l'Ottica»), che inseguendo un'*ékphrasis* questa volta impossibile, si scopre etica. Questa voce, che si permette anche un po' di metafisica in rima alla Caproni («È soltanto un problema di capienza: / trovare spazio per l'indifferenza», vedi anche, in altra sezione: «Dio non è morto / è soltanto scaduto»), svela la «radice / della doppiezza» nascosta nello sguardo «fisso e vuoto, da animale / *weltlos*, il 'senz'amondo' di cui parla il filosofo», non per niente Heidegger. Lo sguardo mette infatti a nudo la radice del male: «Per questo certe lepri sono in grado /

di fare paralumi in pelle umana, / mentre l'inconsapevole anatra / volge il viso», svelando insomma che la guerra non è mai finita (viene in mente il *Sabato tedesco* di Sereni, e si vedrà perché Sereni), e che anche il punto di vista dell'autore è contaminato: «Bello, il mio becco giallo, / ma a chi appartengono quei dentini affilati?». Si potrà a questo punto sottolineare come tra il resto del libro e l'appendice esista una polarizzazione per figure (comportamenti, *Gestalten*) tipizzabili, come già i testi del 'poemetto', in 'forme esperienza' indissociabili dal loro insieme. Si prenda un caso macroscopico, quello del testo d'apertura, dove l'isomorfia è lessicalizzata nel titolo, *guace* ('guerra' + 'pace'), e dove: «La porta del Tempio di Giano / è diventata quella di Duchamp», anticipa il citato *Post-scriptum*: «Quel giorno compresi lo scopo del Giano animale: / vanificare, ossia 'gianificare', ogni scambio verbale». Ma è più interessante valutare, caso per caso, come il gioco delle isomorfie attragga e condizioni dall'interno testi appartenenti ad altre maniere, tendenzialmente irrelati (cosa che, insieme a un uso intelligente del *non finito*, tende a un effetto di post-moderno e di 'opera-mondo' per l'insieme del libro). È il caso della bellissima contraffazione in falsetto di *Su un'aria del 'Turco in Italia'* («Riposa tutta quanta la Penisola / avvolta da una trepida collana / di affogati. Ognuno di loro è una briciola / fatta cadere per ritrovar la strada. // Ma i pesci le hanno mangiate e i clandestini, / persi nel mare senza più ritorno, / vagano come tanti Pollicini / seminati nell'acqua torno torno», sorta di *plazer* straniante, da accostare al De Signoribus di «affacciato all'oblò vedi in un punto / una nave mobile e allegra / che per un caso incendia e fuma / rendendo i curiosi inquilini / leggere carbonelle» sul rogo del *Moby Prince*, in *Istmi e chiuse*), o dell'araldico (secondo uno dei modi di cristallizzazione formale individuati da Corbelli, in sostanza altrettanti 'carme morali') sonetto 'francese' in settenari ribattezzato *Canzonetta delle sirene catodiche*, avvitato alla specu-

larità di *TV : TU* (innescata da Kafka citato in esergo che annette l'avanguardia alla sfera della 'colpa', trasformando *Dada* nel pronome 'doppio' *Dudu*). Senza esagerare per questo la centralità della tautologia televisiva nell'universo dell'umanista Magrelli, sono i due scarni appunti (sempre il *non finito*) onirico/televisivi sull'11 e 12 settembre 2001, che mostrano chiaramente ciò che è minacciato nell'*era dell'Anatra-lepre*. Alla catastrofe delle torri si oppone infatti il feticcio apotropaico del *patron* di cartone bianco «che tiene in piega le camice», mostrando quanto il campo del 'domestico', pateticizzato all'estremo e con una sovraesposizione più forte di quanto visto finora in Magrelli, diventi il tempo dell'ansia, tempo sereniano per eccellenza, compresenza al soggetto 'privato' di tutte le paure, prime e seconde, esperienza del «terrore che accompagna ogni felicità». La paura tocca la famiglia-Nido «un calcestruzzo di polvere, di paglia, di saliva, / povero intreccio nato da secrezioni e steli» (*Guardando le colonne di profughi da casa mia*), e muove il gioco d'ombre di «la voce / di mia figlia che gridando / dalla cucina chiede / a suo fratello / se davvero la Bomba, / quando scoppia, / lascia l'ombra / dell'uomo sopra il muro», che ha in filigrana il Sereni di *Sarà la noia* (il poeta infastidito dalla *piccola Laura* le torce il braccino, sprigionando con quella breve ferocia l'ombra dell'«angelo / nero dello sterminio»). A Sereni rimanda tutto il campo dell'affettività familiare nella sezione: *La volontà buona* con i bambini alle prese con l'apprendimento, l'insonnia, e a vegliare inconsapevolmente sui grandi, così come una variazione su Sereni sembra *Elegia* dove nel tipico dissanguarsi dell'estate si intaglia il sillogismo: «Ciò che ti è caro muore, ciò che muore / ti è caro, se qualcosa ti è caro, / è perché muore. Ed ecco il corollario: 'Ciò che ti è caro, è solo la sua morte'», che sembra una lunga chiosa a «Quattro settembre, muore / oggi un mio caro...» (*Niccolò*). Al centro della casa-libro il capofamiglia Magrelli, 'classicamente' nevrotizzato nella sua pacifica *acedia* dalle aggres-

sioni della modernità: l'invasione psichica dell'inglese, il computer (*Si riparano personal [computer]*), è una raffinata sestina in settenari dove la poca perizia dell'utente è riscattata per competenza di tecnica poetica), si trova esposto alla propria inadeguatezza nel corso di una memorabile seduta domestica di agopuntura. In un'inusuale 'forma-appunto' (il *non finito* è qui molto anni '70), il testo elabora la *rinuncia al desiderio* come rinuncia alla dimensione pubblica che è il lavoro, scaduto per il soggetto nei termini di un *diritto al dovere*, un sacrificio la cui *ara* è «il posto di lavoro» (è preoccupante che per l'autore questo coincida con l'Università). Dove il *posto di lavoro* di Sereni era la misura della catastrofe quotidiana provocata dal consumarsi del tempo, per Magrelli è il luogo emblematico della sua solitudine pubblica. L'interruzione tra esterno ed esterno è data come definitivamente accampata nel campo di esperienza del soggetto. Riprendendo allora *Post-scriptum* («Fino ad allora avevo ciecamente / creduto nella sacra liturgia del colloquio. / Comunicare, per me, significava comunicarsi / nella comunione di una parola comune»), viene da chiedersi se il congedo dalla comunicazione faccia del libro l'ultimo frutto dell'era in cui questa era ancora possibile o se invece sia la 'prima volta' del relazionarsi con una nuova fase. Ma si tratta probabilmente del punto di crisi in cui sono vere entrambe le cose. La scoperta è ormai quella di una scrittura 'disincapsulata', fuoriuscita da sé stessa, passata dal tempo della *lingua condivisa* al tempo insidioso dello *sguardo condiviso*, libero in apparenza, ma orientabile da una serie di *a priori* al di fuori delle capacità politiche del soggetto, terra di conquista per la volontà di potenza dell'anatra-lepre. È nel disegno di mantenere uno sguardo etico nella scrittura, di mantenere il verso legato ad un fine, malmenato o perso l'atto della comunicazione, ma puntando allora sulla sua potenza, mai così impura, sulla 'comunicabilità' dello scrivere, che continua ad esserci cara la poesia di Magrelli.

Fabio Zinelli

GABRIELLA MALETTI, *Parola e silenzio*, Firenze, Edizioni Gazebo 2004, pagine 52, s.i.p.

«Lasciare il silenzio così com'è? / Calco del tempo? Opera? / Volontà? Casualità? / Silenzio?» Tutta incentrata sulla dicotomia parola/silenzio (da leggersi, forse, come poesia e vita? Teoria letteraria e quotidianità? Amore o rimorso?), la silloge di Gabriella Maletti segue la via della vena narrativo-discorsiva che le è familiare e funzionale; ma anche non rinuncia all'abilità tecnica di far suonare i suoni (consonanti) e ri-significare le parole, concrete o astratte, lasciandole 'cozzare' (o 'chiocciare?') insieme e generando un ritmo altalenante e convincente. Tra interrogativi e dilemmi a valenza estetica e immagini sincretistiche e metaforiche, luoghi dell'anima (come il «bosco muto») o spiazzanti ellittiche improvvisate in un sottofondo di 'realismo' del linguaggio, comprendovi anche lo stile comico o parodistico, emerge e si imprime il senso amico del balbettamento, il ripiegamento del gioco amaro, la privazione (cosciente e complice) del 'livello alto'. E, tra «tentati rimedi / e tentate abiure», si incastra il forte tema del 'sacrificio' continuo dell'artista e nella fattispecie del poeta, sacerdote attento tragicomico ed immerito tra i due poli opposti, colui che dovrebbe custodire la chiave che apre ogni silenzio al suono, ma il cui riconoscimento agli occhi degli altri finisce con svanire perché «invece le calze si sono rotte e / dal freezer non si è tolta a tempo l'anca di pollo», e la cui trasognata e poco miracolistica figura ricorda – in una curiosa 'riscrittura' della fiaba – Cenerentola. E la parola? Sembra che, come per il fiore nella foto di copertina (da considerare parte integrante del testo, perché scattata dall'autrice), fiore-dono per metà nel vaso e per metà fuori, anche la dimensione naturale della parola non possa essere che d'acqua e d'aria, nella *coincidentia oppositorum* della pagina. Perché «Quello che fu ed è amore-scrittura torna amore / e resta tale. / Altro non ci sarebbe da dire».

Caterina Bigazzi

GIULIO MARZAIOLI, *Quadranti*, Oedipus, 2006, Euro 8,00.

Con *In re ipsa* (2005), il suo libro precedente, Marzaioli aveva mostrato un'accensione sonora, o meglio ritmico-sonora che tendeva a racchiudersi nella misura di pochi versi, per lo più brevi. Ne sortivano rimartellamenti su cola alternativamente minimi o eccedenti la misura del verso, con effetti di rima al mezzo, come in questo caso: «Chiome. Chi osa violare? / Chi o meglio cosa se non / interferenze, vene chiamate / a ferire? (l'inferno è sempre / sotto, verde ben raccolto)». Se poi l'ultima sezione accoglieva invece tre componimenti lunghi (*Riflessio, Vene, Verso*), identica restava l'insistenza fonica, irrobustita però in questo caso da una struttura sintattica allo stesso tempo solida e volubile, agglutinante a spirali e battuta su di un tempo tutto suonato in semibiscrome («Ed invertendo viene neve nel / vento, gelida vira, sviene, risale / e viene ancora, e ancora ve ne / fosse ad invernare [...]»). Con *Quadranti* le scelte espressive sono in parte mutate. Intanto non più versi, ma prosa, lasse compatte e di solito assai brevi, con la punta massima di una mezza paginetta. Ne deriva un rallentamento del ritmo, che però resta elemento cardinale del tessuto compositivo. Ma è forse nell'articolazione sintattica che maggiori sono i cambiamenti, se è vero che essa tende a farsi sostegno di un andamento concettuale che si mostra, sia pure tra sincopi e crasi, più raziocinante. Un breve esempio: «Meglio scarnificarsi, dettagliato. Tutto di taglio in uno, concentrarsi. Così per aderire all'altro, con incastro. Uno per ogni altro nelle ossa». Come si vede, la sintassi, sia pure nominale, è disposta a isolare momenti di pensiero progressivi, così che dalla constatazione iniziale, dov'è certo un valore ottativo se non proprio esortativo, si arriva all'affermazione conclusiva, che chiarisce la precedente frase finale. Quel che però resta collocato in bella evidenza è il tessuto sonoro, nel quale i rimartellamenti sillabici hanno spessore semantico tanto da realizzare giochi etimologici (*det-*

tagliotaglio), o crasse sovrapposizioni in clausola -arsi, -astro, ossa. Un tale smembramento del corpo fonico della parola che si appoggia appunto sullo sviluppo progressivo della sintassi, è poi in rapporto con il tema del libro e con la sua organizzazione macrotestuale complessiva. *Quadranti*, come per una bussola, e dunque in un campo di azione perimetrato, ridotto a composizione logica. E progressiva, se le quattro partizioni, intitolate ai quattro punti cardinali, proseguono secondo l'ordine Est, Nord, Sud, Ovest, così da realizzare il più classico dei movimenti verso Occidente. Dalla nascita, dunque, verso la fine, oltre la quale, a discorso poetico compiuto, si apre la dimensione della pulsione biologica. Al di qua di quel limite, le parti descrivono innanzitutto la tensione tra il di qua e il di là. Non si tratta di un'organizzazione spaziale, della creazione di uno spazio dove si soggettivizzi il soggetto, ma proprio di una definizione biunivoca, nel senso di un'infinita dialettica servo-padrone: i due poli si tengono appunto perché coesistono. Questa tensione realizza poi il movimento. Lo spiega il secondo capoverso della prima lassa: «Un lato e l'altro – altro. Altreve, dove scorre, non c'è soccorso, se non come registro del passaggio. Qualsiasi cosa dentro, ma verso un fine. / Indefinibilmente, ma verso». Scorrimento della materia organica ridotta a mira biologica che non può che concludersi col caos (viene in mente Gadda: «tendo al mio fine», ossia, prima o poi dovrò finire...). Tuttavia un soggetto c'è, un resto di soggetto, che è però soggettività materiale: carne. Ecco dunque quello che mi sembra il tema di base di *Quadranti*: da una parte il «corpo cartesiano» (p. 24), dall'altro la «carne» (ivi). Che è a dire: da una parte l'organizzazione *membratim* della compagine umana (con la sua deriva ideologica: c'è un corpo, *ergo* c'è un individuo), dall'altra parte la pura presenza – elastica, malleabile, come di una sorta di gelatina senzenite (*La fisica del senso!* diremmo adesso con Cortellessa, la sua fisicità sensibile). Certo, nella vita ordinaria si

vive di corpi e di sue derive ideologiche, ma vige costante la minaccia sottile che tutto si possa scompaginare, che esso possa squassarsi per l'improvvisa caduta di ogni illusione strutturale e così aprirsi sulla familiarità con la pura Natura, la quale a null'altro tende che al suo fine: andare-verso, «indefinitamente», al di là della rocca individuale. Che poi *Quadranti* raffigura una stanza chiusa con dentro due amanti, non cambia di una virgola il suo discorso profondo. Sesso è per eccellenza una *spinta verso*, «Sino ad arrivare in fondo. Foro. Fuori» (p. 31).

Giancarlo Alfano

PIERA MATTEI, **La materia invisibile**, S. Cesario di Lecce, Manni, 2005, pp. 111, Euro 10,00.

Di che materia si compone la musica, è il titolo dell'illustrazione sulla copertina, opera pittorica dell'autrice, il medesimo della poesia a chiusura del volume; *La materia invisibile*, è il titolo del libro, sotto l'illustrazione. La materia di cui si compone la musica è invisibile, ma anche le parole sono composte di materia invisibile, «le parole sono esse stesse Materia Invisibile». Musica e parole sono gli strumenti con cui mettere in atto ogni sperimentazione sulla realtà, per la loro intima con-sostanzialità gli unici in grado di penetrare nel vivo delle qualità che non cadono sotto i nostri occhi. Perché materia invisibile è «l'anima inseparabile delle cose». La raccolta, ordinata per sezioni cronologicamente retrograde all'interno di una più vasta scansione in due parti, si apre con le poesie di *Gli angeli dell'insonnia*. È infatti la realtà vigile dell'insonnia, notturna e diurna, lo spazio in cui credere nella materia invisibile, riconoscerla, rinnovarla, evitando lo specchio «perché lo sa di notte è invisibile». Nella sezione successiva, *Lungo una sola direzione*, l'invisibilità è restituita da un lavoro di musica e parole che restituiscono la tramatura originale della materia di cui esse sono parte, in un disvelamento da cui è impossibile fare ritorno. Nell'ultima sezione della prima parte,

Epigrammi lirici. Le parole, la Mattei passa al setaccio le parole, per isolarle dalla materia intrinseca – «...e passarono notti a spillarle / dentro teche di collezionisti» –, disinnescare quelle eccessive, prepotenti, per poi riporre le altre «in comparti diversi», verbi, aggettivi, preposizioni e «...i nomi, ben lucidati, risplendenti / ma silenziosi, innocui», fino a ridurre tutto all'essenza, all'unicità dell'invisibile. La seconda parte della raccolta, anche nei titoli, è dominata da voli. Voli di uccelli che prolungano una felicità sospesa, spalancati su una Roma verde nell'inverno (*Siamo noi quell'uccello*), voli di stelle e pianeti, e piccoli voli di creatura terrestre, gallina monca, rasoterra e a ritroso, «eliminando – uno alla volta – i sensi», consapevoli dell'azzardo e della vertigine, anelanti alla stabilità delle querce, a vivere strettamente legati ad altri «più pesanti oggetti / a corpi dotati / di radici, a pietrosi / immobili concetti». La materia che compone la musica della poesia finale è una sintesi della riformulazione dei corpi, e il suo presupposto, avvio e conclusione del passaggio invisibile: nuvole, canti alati dalle penne robuste, ma «quietamente spiegate / navigano alla voce del soprano // sovrana assorta / senza strumenti se non l'aria / nella gola, nel docile palato».

Mia Lecomte

ELIO PAGLIARANI, **Tutte le poesie (1946-2005)**, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, «Gli elefanti» 2006, pp. 512, Euro 19.

Lo scaffale di una libreria a Ferrara, una domenica mattina d'inizio Febbraio. Non ci potrebbe essere, forse, un contesto più adatto entro cui imbattersi, per una circostanza fortuita, e prendere confidenza con l'opera che per la prima volta raccoglie tutta la produzione poetica di Elio Pagliarani, sdoganata da filoni di realismo/neo-realismo sotto la cura di Andrea Cortellessa (che firma anche un ampio saggio introduttivo) con l'ausilio di una ricca antologia critica. Non dunque Milano, scenario dei testi fra i più

celebri e celebrati di questo autore: le tante Milano sorvolate da cieli metallici «colore di lamiera» che riflettono le fabbriche «a Sesto a Cinisello alla Bovisa», concentrate a scandire la vita quotidiana dei lavoratori – impiegati «All'ombra del Duomo» o operai, abitanti autoctoni o forestieri; bensì, la Ferrara degli «Epigrammi» omonimi – per la verità citata e presente solo nel titolo – molto meno industriale, meno d'«acciaio», decisamente più a misura d'uomo, poco distante dal mare (unica via di fuga ormai, dato che in precedenza, nel poemetto *La Ballata di Rudi*, era stato suggerito che «dobbiamo continuare come se non avesse senso pensare che s'appassisca il mare»), una città che trattiene ancora tracce della voce del ferrarese Savonarola della quale il riminese Pagliarini ha voluto rialzare il volume riscrivendo, manipolando, traducendo brani tratti per lo più dalle *Prediche Sopra Ezechiel* del predicatore quattrocentesco. Sono componimenti lapidari, secchi e scarni, di pochissime righe, non ci sono scenografie o ambientazioni in questi versi perfettamente estranei a ogni paesaggio. Lo spazio testuale è occupato tutto dal solo 'cogitare' fulmineo della mente, a mo' di sentenza, su argomenti quali fede, religione, società, popolo, potere, in un'atmosfera di sospensione temporale. Non conta che il materiale utilizzato nell'arte sia di cinquecento anni prima, manipolare e dialogare con passi del Savonarola vale come confrontarsi e confondersi nelle parole dette o scritte o lette della contemporaneità. «Non dire anche tu che l'arte non c'entra col tempo / quando è uno dei modi del tempo / di essere, quando sono di più / i modi di non essere del tempo» era stato anticipato in «Fecaloro». Essere *del* tempo (e non *nel* tempo) significa assumersi responsabilità anche nell'arte, le cui modalità di operarvi rispecchiano la posizione nei confronti del proprio tempo verso il quale ci si può anche sentire estranei o *fuori tempo*. La difficoltà di comunicazione, il balbettio dei codici linguistici saettano negli «Eccetera di un contemporaneo» come lampi, come «scorregge», e

danno in conclusione una risposta morale a tutto ciò, perché «Non so se avete capito: siamo in troppi a farmi schifo», che non è, si badi, una «implosione arteriosclerotica / ovverosia casino confusionale» di un «pacifico bisonte», quanto piuttosto la constatazione amareggiata di come l'afasia sia una delle reazioni plausibili e civili di argine individuale contro il riflusso della deriva politica sociale culturale e anche umana dell'esistenza odierna. Del resto, nelle «Lettere» di *Lezione di Fisica e Fecaloro* il lettore era stato preavvisato di questo passaggio e stilistico e metrico e semantico: «Lo vedi anche tu / siamo in un ottocento di appendice; non si può cavarne una storia / nemmeno da mettere in versi: ci sono esperienze / che non servono a niente che si inscrivono / come puro passivo». Si assiste quindi negli *Epigrammi da Savonarola Martin Lutero eccetera* a una continua sottrazione testuale, in sintonia con un processo, quello appunto della sottrazione, che sembra attraversare l'opera intera di Pagliarini, lucidamente e consapevolmente, disseminando spunti (concetti o modi poetici diversi) nel passaggio da un libro all'altro, che come germi contamineranno e prolifereranno nel lavoro successivo. E così, se passando da *Cronache e altre poesie a Inventario privato* si perde un po' la determinazione di luogo e di tempo (tutti i componimenti delle *Cronache* riportavano in calce l'anno di stesura), l'ingombrante e poliedrico io poetico (a volte al femminile: «In casa, adesso faccio la sarta») di supporto scenografico e di effetto emotivo degli esordi, nel poemetto *La ragazza Carla* si sottrae al ruolo di protagonista costante e si accuccia nelle varie voci e lingue dei personaggi (i pensieri di Carla, la terza persona narrante, Aldo, un noi corale e condiviso...) parlate senza soluzione di continuità, cosicché, non separate una dall'altra neanche ortograficamente, fioriscono in quella che Guido Guglielmi ha chiamato «plurivocalità». Sul piano metrico i versi vanno perdendo la loro estensione normale e questo loro bisogno di maggiore espansione affiora in qualche riga

della *Ragazza Carla*, per farli poi tendere in «Fecaloro» oltre la lunghezza della pagina quasi abitualmente, mentre nel contempo sul piano narrativo viene meno un canovaccio di trama o argomento che leghi i testi all'interno della singola sezione, e viceversa, da una parte prende piede un trattamento astratto delle parole e parti di frase o di discorso come blocchi materici o masse di colore, per i quali non conta più la sintassi e il significato linguistico ma il loro 'movimento' e le loro variazioni/spostamenti possibili all'interno dell'opera e dello spazio, dall'altra parte diviene pressoché sistematica l'assunzione di vari linguaggi tecnico-scientifici a lingua poetica («La produzione aurifera è in aumento e nel '55 / tocca i 27 virgola 5 milioni di once;») che aveva visto nel poemetto di Carla brevi sprazzi nei pochi paragrafi riportati tout court da un manuale di stenografia. Neanche il tempo di familiarizzare col «verso lungo, [...], della fisarmonica spalancata», che già si annuncia una riduzione di esso («il verso si fa compiacente, niente è più facile di questo ma io lo spezzo») per «riacquistare facoltà di articolazione più variegata», ci chiarisce la nota d'autore in fondo agli *Esercizi platonici*, prodomi degli *Epigrammi*. Diversamente *La Ballata di Rudi*, coprendo un arco temporale di gestazione più che trentennale, racchiude, accavalla, rimescola tutte le forme, metriche stilistiche tematiche, che hanno caratterizzato i testi in questi decenni, dalla plurivocalità, a una trama-pretesto che si perde di vista ma poi ritorna, ai linguaggi scientifici e massmediatici, agli esperimenti estremi col linguaggio, dove qui la parola (corpo, oro, rosso...) è alla incessante ricerca di trovarsi un 'posto', quasi una giustificazione ontologica della propria esistenza, ma proprio così facendo esaurisce qui tutto il suo senso, nel decoro della composizione, nella rincorsa ossessiva dietro alla propria eco. Il volume contiene infine le «Poesie disperse»: alcune sono state a suo tempo «escluse» da una raccolta, oppure hanno seguito altri canali di pubblicazione o vi si sono sottratte, altre sono

inedite. Nell'ultima che chiude il libro, datata 2005, l'autore era un ragazzo di diciassette anni nel '44; fermato da un drappello di tedeschi, si toglie «la protesi oculare» e mostra all'ufficiale «l'orbita cava dell'occhio», per poi fuggire via. È forse quel senso di sottrazione e di perdita che ci pare percorrere tutta la sua opera poetica, quando ogni volta gli spunti anticipatori rispecchiano lo sforzo maggiore di messa a fuoco e di visuale a cui è sottoposto l'occhio residuo?

Giuseppe Bertoni

TIZIANO ROSSI, Cronaca perduta, Milano, Mondadori 2006, pp. 128, Euro 9,40.

In una recente antologia, *Dopo la lirica* (Einaudi, 2005), Tiziano Rossi, nato a Milano nel 1935, figura dopo Valduga, che è del '53, e subito prima di Magrelli, classe 1957. Inopinato *lifting*, che lo proietta fra i poeti 'giovani'. Una spiegazione c'è: il curatore, Enrico Testa, seguendo l'esempio dei *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo, adotta un ordine cronologico basato non sulle risultanze anagrafiche, ma sui tempi dell'affermazione poetica; e la prima raccolta di Rossi degna di entrare nel canone, per Testa, è quella, in effetti splendida, uscita nel '98, *Pare che il paradiso* (bello già il titolo, che ne varia in paronomasia uno di Frénaud: *Il n'y a pas de paradis*). La motivazione è stilistica: prima, dominerebbero «fenomeni testuali di sfilacciamento discorsivo» e «nessi raziocinanti», dilatati «verbosamente»; dopo, la «sintassi scioglie i suoi grovigli» e il discorso si fa «pacatamente drammatico». Giudizio doppiamente discutibile: perché Rossi è poeta notevolissimo – non inferiore al poco più anziano Raboni, oserei dire – fin dagli esordi del *Cominciamondo* (1963) e della *Talpa imperfetta* (1968): certo risentiti e a tratti petrosi, mai però involuti; e perché i primi cospicui indizi di una svolta verso cadenze più piane si collegano negli anni Ottanta. Come può verificare ogni lettore del volume che raccoglieva, fino a oggi, l'intera pro-

duzione dell'autore milanese: *Tutte le poesie* (1963-2000), con prefazione del compianto Piero Cudini (Garzanti, 2003). Appare ora nello 'Specchio' una nuova raccolta, *Cronaca perduta*. E, leggendola, forte è la tentazione di dar ragione a Testa, anzi di postdatare ancora il *floruit* del poeta. Si tratta di un libro, a suo modo, d'esordio, perché interamente composto di *poèmes en prose*, cioè di poesie in prosa (non 'poemi' o 'poemetti', come si usa tradurre): genere già praticato da Rossi, ma a intermittenze, e qui promosso a strumento espressivo unico. Genere che ancora fatica, in Italia, a uscire da una protratta condizione di minorità; mentre altrove, soprattutto in Francia, da più di un secolo gli è riconosciuta dignità pari a quella dei versi. Certo è determinante, da noi, l'assenza di un archetipo autorevole come *Lo spleen di Parigi*; ma pesa soprattutto l'abbraccio mortale della prosa d'arte, che ha trasformato il *poème en prose*, già nel frammentismo d'inizio Novecento e sempre più negli esercizi ermetici, in palestra di sterile belletterismo. Peraltro, se in Baudelaire vocazione narrativa e virtuosismo ritmico, prosa degradata della vita metropolitana e impennate liriche, trovano un equilibrio perfetto quanto precario, già nella sua immediata discendenza francese (per tutti: Rimbaud e Mallarmé), il primo elemento tende a affievolirsi. Ritorna invece in forze, fin dal titolo, in *Cronaca perduta*, che non esita a rivendicare – in coerenza con quella concretezza «rasoterra», di 'linea lombarda', cui Rossi da sempre è fedele – una redenzione poetica del *fait divers*, degli eventi minimi e dimenticati, ma potenzialmente carichi di enigmatico senso, che punteggiano la quotidianità dei nostri anni «confusi». Come nelle quartine di *Gente di corsa* (2000), ogni testo, di norma, mette in scena un (o una) protagonista: la poesia di Rossi è corale; l'io abdica alla sua centralità lirica per lasciare spazio alle storie, e spesso anche alle voci, che si assiepano, «come su una gratuita ribalta», in una *routine* domestica in apparenza banale, in realtà stravolta. Non di rado inconsuete, le vicende narrate per brevi scorcii «stralunati»

contemplano un'irruzione dello strano nella normalità, che certo risente della lezione di Breton: ma in un'accezione di surrealismo laico e (se è lecito l'ossimoro) razionalista. E di là dalla commozione affettuosa con cui sono raccontati, questi autentici, densissimi, micro-romanzi tratteggiano i contorni sinistri di un mondo dove domina «la crudeltà, che s'insinua nelle occasioni più disparate». Sotto gli occhi del lettore si disegna, per frammenti, il quadro di una nuova mutazione antropologica, «perché davvero c'è un'altra trasformazione nei nostri paesi ed è cambiata ancora la convivenza delle persone». Ci vuole coraggio, oggi, per impiegare in poesia una subordinata causale: e non è un caso isolato; anzi, il ricorso a un'intonazione sapienziale, naturalmente di secondo grado, spesso ironica o in falsetto (ma non troppo), potrebbe perfino assurgere a cifra stilistica dell'intero volume. Un altro esempio: «perché – come sempre – il tragitto è la cosa più bella». Il fatto è che del *poème en prose* Rossi riattiva con straniata originalità una delle possibili ascendenze: quella che in vari testi dello *Spleen di Parigi* lo ricollega alla tradizione della favola, da Esopo a La Fontaine. Meno ancora di quelli di Baudelaire, tuttavia, gli apologhi urbani di *Cronaca perduta* consentono un'univoca traduzione allegorica; sono allegorie vuote, senza chiave. Non contengono una morale certa; se a tratti sembrano esibirla (i frequenti «perché»; certe conclusioni sentenziose), è per revocarla subito in dubbio. E però reclamano un'interpretazione: al tempo stesso impossibile e irrinunciabile. Storie e personaggi lanciano «i segnali», costruiscono i «simboli improbabili», di cui la nostra sopravvivenza «abbisogna»: «e siano pure contraddittori». Come la vita degli animali, «nostri astrusi cugini», da sempre enigmatici protagonisti dei testi di Rossi; come la salamandra, che «porta testimonianza, ma di che?». Anche se poi una costante di significato s'impone: spesso il tema zoologico genera gli scenari di una spietata lotta per l'esistenza, che proietta la sua ombra sul mondo degli

uomini. Ovunque, «poca è l'assistenza e inflessibile la selezione». Cossiché, di *Cronaca perduta*, si potrà dire che è libro darwiniano; o, forse meglio, esopico-darwiniano, come sembra indicare, in *Uccelli*, la cruenta battaglia fra «due smisurati stormi»: di «passeri di campagna e passeri di città». La scelta della prosa non tradisce dunque, anzi approfondisce, i temi profondi del poeta. Accanto alle vicende mute degli animali, quelle di anziani, malati e bambini: vittime predestinate, perché «sfinito è anche il paese dei balocchi». Vittime «forse innocenti»: ma non sempre (a ognuno «la sua briciola di barbarie»), se è vero che «l'ottantacinquenne signora Saramenti», nel supermercato dove siede in senile feticismo delle merci, «ricorrerebbe tranquilla anche a degli sbudellamenti». E poi torna, dalle precedenti raccolte, la memoria dell'infanzia bellica: fra tenerezza memoriale e affioramenti dell'orrore; nella consapevolezza che «adesso non è finita la guerra, s'è trasferita più in là». A maggior ragione perché in prosa, le poesie di *Cronaca perduta* meriterebbero una puntuale analisi ritmico-metrica. Non soltanto sulle tracce di versi tradizionali nascosti nelle pieghe delle frasi, che pure non mancano: settenari, anche doppi («poi passo leggermente le parti da brunire»; oppure: «un po' di quel prestigio che è degli scampati», dove però il secondo può essere anche senario); vari endecasillabi, spesso ipermetri (come già in *Gente di corsa*), o comunque antipetrarcheschi, per esempio di quarta e settima («le sue figure estasiate e travolte»). Non soltanto per ascoltare la cadenza delle rime interne, alcune appena suggerite, altre esibite («blu» / «tivù»). Soprattutto, per render ragione delle sporadiche accensioni liriche, che si svincolano inaspettate da una sintassi lineare e perfino analitica, e che a volte si esauriscono nell'attimo di un soprassalto: come il «sussulto» del signor R.B., nella magnifica *Formiche*, che aspira a distinguere differenze di «carattere», non di «mansione», nelle «geometrie sapientissime», e «parecchio sadiche», che regolano «il mondo vorticante degli insetti». O, an-

cora, per sondare le ragioni musicali, oltre che semantiche, di un altro dei rari scarti stilistici della raccolta, il ricorso frequente all'infinito sostantivato (del tipo: «il tenebrore del campare»). Lessico in prevalenza colloquiale, ma non privo di increspature, capaci a tratti di ripristinare le fragili barriere del *decorum* letterario; sintassi piana, anche se tesa; impiego parco ma strategico delle figure ritmiche e retoriche, fra cui primeggia l'allitterazione. E poi, intensità drammatica, minimi e imprevedibili colpi di scena narrativi. Si potrebbe ripetere per la prosa poetica di Rossi quel che in *Visita* è detto dell'altruista signora Cralli, che s'industria «così da tenderci (non senza impacci) verso il sublime». Impacci necessari: a una rappresentazione esatta della «storia contemporanea» e del suo «stridore»; della capacità umana di «adattamento a condizioni di macelleria». Dove resiste, però, la vocazione a una disperata dignità; e agisce il «tònico» di un possibile, minimo eroismo quotidiano: come quello balneare del signor Bolandini, che «va nuotando coraggioso verso il largo»; come quello del «restauratore» di *Lavoro*, o della bimba Santina che disegna, con araldica «virtù», in *Quadro*: trasparenti figure del poeta, che dà colore al «vuoto bianchissimo» della pagina, «dove prima non c'era la storia di nessuno» (ancora un doppio settenario). E se «tragica è l'opera perché ci incorpora», il recupero memoriale di *Cronaca perduta* è anche «festa provvisoria del creato»: «come un'arca che un poco la scampa». La poesia è sottrazione precaria al «trasitare spedito degli anni», che ci disloca in «processione rigorosa». Forse è questo il baricentro della raccolta, che una volta di più giustifica la scelta prosastica e narrativa: una riflessione mai scontata, e solo in superficie elegiaca, sul tempo. E sull'oblio: la cui potenza disgregatrice, nella bellissima *Antenato*, è in opera fin dalla prima infanzia. Per il piccolo L.M., di otto mesi, che ormai «si sforza con successo di stare ritto in piedi», è preistoria l'era in cui «non riconosceva nessuno»; «di quel suo passato indifeso e

invòlto», serbano un ricordo già «appannato» gli adulti che lo circondano; per lui, con buona pace della *vulgata* psicanalitica, «è disceso per sempre nel buio».

Pierluigi Pellini

EVA TAYLOR, *L'igiene della bocca*, con una nota di Anna Maria Carpi, Brescia, Edizioni l'Obliquo 2006, pp. 59, Euro 11,00.

In un'atmosfera quotidiana di attenzioni e sollecitazioni martellanti alla cura, pulizia, profilassi di un corpo che contraddittoriamente abita una terra da lui sporcata, maltrattata, lasciata deperire irreversibilmente, un titolo come *L'igiene della bocca* può risultare lo slogan puntuale di un momento culturale preciso della contemporaneità. La bocca è un organo, una sede, uno strumento: un micro/macrocossimo, con almeno «tria corda», i «tre cuori» dell'esergo latino, cioè le tre lingue parlate da Ennio (nel caso della Taylor italiana, tedesco e inglese ci dice in nota Anna Maria Carpi), che possono anche essere però tre funzioni principali assolute dalla bocca, ciascuna di esse dotata di un suo cuore, di una sua anima. La bocca è un organo all'interno del quale si articolano suoni e fonemi della comunicazione vocale, è la sede del processo di masticazione, ma all'occorrenza diviene strumento di trasferimenti emozionali, ad esempio di attacco o difesa per mezzo dell'azione del mordere o di affetto attraverso il bacio. Operazioni automatiche che la cavità orale esegue ciascuna autonomamente, ma che in questo ambito testuale si vengono ad accavallare e aggrovigliare una nell'altra tramite interferenze espressive e linguistiche, creando un cortocircuito spiazzante: «La mia lingua ti ha cercato fra i miei denti / ti sei nascosto per assaporare / tutto ciò che volevo dire / parole rimaste in bocca / accanto a te». Tali meccanismi fisiologici innestati nel processo linguistico potrebbero richiamare per certi tratti procedimenti poetici di Elisa Biagini: in realtà qui siamo in un ambito più tecnico, più meramente

anatomico, lessicalmente crudo e aggressivo («Pulpectomia» si potrebbe parafrasare pulp della detartrasi lessicale), esente da una biagininiana dialettica metaforica con le sfaccettature 'domestiche' di una vita casalinga che origlia all'esterno. Difatti l'ambiente non è un paesaggio, una casa una stanza, ma la bocca e i suoi abitanti: denti lingua (quale «tessuto muscolare» e quale codice di comunicazione) e gengive, surrealmente deformati («bianche montagne dentali», «sono scesa nella camera pulpale / attraverso il canale radicolare») e minati dalla malattia, dalla carie, cioè disguidi e incomprensioni del linguaggio, della masticazione, della conversazione. Il libro si divide in tre parti, «Prima igiene», «Igiene alfabetica», «Igiene ultima»: prevenzione e salvaguardia della salute orale sembra essere l'impulso dominante, ma «ormai è troppo tardi / per correggere la mia bocca», «fili di sangue attraversano il cavo orale / [...] / quando spazzolo, quando formulo, quando respiro», «quando chiudo la bocca affogo nel rumore dei denti». Si può tentare di porvi rimedio con interventi odontoiatrici per impiantare «corone in una bocca senza denti», che come le parole sono «protesi per tritare la vita».

Giuseppe Bertoni

ANDREA TEMPORELLI, *Il cielo di Marte*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 65, Euro 9,50.

Esordio 'secondo' sotto mentite spoglie di un giovane redattore di «Atelier» (classe '73), la raccolta si fa notare subito per l'uso sistematico, con le specificazioni che diremo, della forma più nobile della tradizione poetica italiana classica, ovverosia la canzone di endecasillabi e settenari, in 30 testi titolati e quasi tutti pluristrofici (12 da due, 6 da tre e quattro, tre da cinque, uno solo da sei), con stanze fra 8 e 35 versi (ma per lo più contenute fra 10 e 20), organizzate secondo schemi rímici finissimi specie per l'uso di sdruciole, ritmiche, irrelate ed interne. All'allusività 'categoriale' dello pseudonimo il titolo somma

l'ambiguità tra il riferimento dantesco agli spiriti militanti (legittimato da un tono 'civile' solo latamente) e una metaforica più 'analitica' dei singoli componenti del sintagma: così l'autore «martire fra schiere / di mamertini in festa / con le baldracche di Baudelaire» del testo d'esordio, inaugurando un lessico non soffocante ma diffuso in tutta la raccolta (*tregua, coraggio, sangue, guerra, disfatta, battaglia, vittoria, armi*), sembra privilegiare l'accezione militare di un *Marte* non più «soltanto un dio dei campi», piuttosto che quella del pianeta su cui si posa il *Primo passo* del testo finale, metafora di «un angolo / dell'universo vergine e inondato / di luce». Dall'altra parte, se non a offrire uno scampo alla diffusa violenza dell'esistenza, almeno a sovrastarla, è proprio il *cielo, insostenibile* perché *terso, inesplorato*, col valore metafisico di una *metafora semplice* che *rapresenta l'essenza*, e rinforzato da riferimenti espliciti alla divinità e ai testi sacri (*La tenda di Mamre* dal Genesi). Intanto l'affabulazione si dipana a ridosso di altri asili, terrestri e un po' più fragili, a cominciare dall'*oikos*: la casa comunque *tua*, animata di oggetti e ricordi di *Novecento*, teatro dell'*Indagine domestica* che ricomponete storie nella memoria («le forbici cadute sotto al letto / schiudono varie trame»), o scena *non più straniera e non ancora tua* della neonata convivenza di *Canzone dello sposo*, magari nella variante del giardino depositario di sapienze arcaiche e di un aratro *oracolo di padri contadini / fuggiti qui per rimanere vivi*, materiali tutti soggetti a una forte rarefazione, come qui una situazione moralmente 'virgiliana' si piega ad una astratta *Retorica del luogo*. Ancor meno rassicuranti, e dunque ulteriormente esposti al rischio della pretestuosità proiettiva dell'occasione, si affacciano tasselli di contesti scolastici: il quadro di una maestra-pittrice, i compiti dei propri alunni delle medie (*Verifica della storia, Grammatica contrastiva*), persino i loro turbamenti (*Favola*). La polarizzazione tra una materia più opaca che scandalosa e un anelito almeno filosoficamente metafisico si

ripropone in un certo senso anche sul piano stilistico, sebbene nell'opposizione fra i caratteri dominanti dei diversi livelli espressivi piuttosto che all'interno di ciascuno di essi. Da una parte, infatti, il lessico resta quotidiano nel concreto (*fogna, fango, sperma*; fa eccezione *colostro*) quasi quanto nell'astratto (*varco, particola d'immenso*; ma *cruore*), e le sue vette espressive, se si escludono i tecnicismi contadini di *Italia* '57 (*brugo, migliorolo e brida*) e il neologismo *sgonnano*, si risolvono in una serie di attributi dotti che si contano sulle dita di una mano (*embricate, immemoriali, gemmante, manetici, sdutto*) e soprattutto scompaiono nel mare di un'aggettivazione tanto frequente quanto familiare (con qualche sintomatica insistenza: *incontrastabile, incredibile, insormontabile, impossibile, insprimitibile, insensata, irreversibili, invisibili, indecente, inflessibile, inconclusa, insospettabili, inaudita, immediato, indiscreta, infinito, inutile, impensabile*), che è scelta consapevole e fatta oggetto di autoironia: «L'aggettivo si insinua nella voce: / tra dire il vero e tradire sincero / con questa musica fine è lo stesso» (*Infrapensieri del giovane uomo*). È la stessa linea che non disdegna una fraseologia comune (*giurando e spergiurando, puzza di pesce marcio, rialzare il capo*) e, sul piano sintattico, una conservazione 'disarmante' dell'ordine naturale delle parole, appena mitigata da qualche ellissi (in compenso i figurati sono spesso introdotti dai nessi di raccordo) e da un uso delle parentetichette atto sì a provocare scarti verticali nell'elocuzione, introducendo logiche alt(r)e a commento dell'occasione 'esistenziale', ma talora con effetti di amplificazione narrativa. Al medesimo risultato cospira anche una retorica elementare, che pare a tratti mimare trite figure del parlato, negli accenni dei cataloghi come in ripetizioni banali nei materiali («*Si deve / dire ciò che si sa, ciò che sappiamo; ci fu...ci fu...*») o nella *dispositio* (ecco l'anadiplosi: *ma inseguito da lei, lei che...; non so incantare più le bestie, bestia / io stesso...*; così la struttura a cornice, anche in attacchi 'solenni':

«Il giorno che sarà quel giorno...»). Tale colloquialità si riflette, letteralmente, nell'uso della seconda persona (con imperativi o tu generico), e nelle diverse e anonime voci dei personaggi a cui sono attribuiti interventi («Ma ovunque uno diceva»; «dice uno», «diceva l'innamorato a una donna», «Uno / dice», «ma la voce insisteva a dire» «Come quest'altro: *'Giuro / – e parla da una stanza / piena di libri – ...'»*) anche solo ipotetici («sembra pensare», «Uno direbbe...», «pensava il viaggiatore», «diranno»). In questo quadro l'innalzamento (relativo) del tono è affidato, più che alla scelta dei materiali, al loro scontro ossimorico (*gioia feroce*) o alle loro giunture metaforiche, specie in attriti tra astratto e concreto che ricordano certo Marinetti (*impalcatura delle ore, vetrofanie di futuro passato, scrigno di una favola inconclusa*), solo retaggio di tradizione simbolista di una poesia che privilegia il ricorso (discreto) ad un immaginario mitologico-letterario lontano ma 'intero' (Parsifal,

Orfeo, Amfortas). E in un certo senso proprio il compito di rappresentare il corrispettivo stilistico di questa tensione 'totalizzante' spetta, come anticipato, all'imponente investimento costruttivo metrico delle stanze di canzone di endecasillabi e settenari, forma classica con queste avvertenze: a) la misura del verso è sempre perfetta, ed è frequente l'utilizzo di rime tronche, sdruciole, e talora ritmiche, mentre sono rare le assonanze; b) lo stesso non si può dire dello schema rimico, nel quale sono inserite sempre una o due rime irrelate, che talora cambiano posizione da una stanza all'altra, compromettendo così l'isometria delle strofe, altrove minacciata da cambiamenti della formula sillabica a parità di schema rimico (cioè da sostituzioni fra settenari ed endecasillabi nella medesima posizione dello schema tra una stanza e l'altra); c) la divisione tra piedi e sirma è solo parzialmente rintracciabile, e per lo più solo nell'esaurirsi dei primi tre-quattro rimemi nei sei-otto versi iniziali, e

non anche in una divisione sintattica. L'esperimento è molto interessante, e meriterebbe altra analisi, indipendentemente dal fatto che riesca o meno a riscattare la prosaicità della materia («Certamente in Turchia si scava ancora, / mentre questo sobborgo dell'Europa / declina ogni lamento / e il problema più urgente è solo un'eco / leggera: la fine del Novecento»); ma è problema di cui Temporelli è conscio: «E se verranno giorni senza il fuoco / dell'amicizia mi esporrò al confronto, / sebbene non dimostri / la retorica di versi infelici / come questi tanta forza. A momenti / conterai le mie sillabe e per poco / scoprirai la misura che non è / sicura come credi. / È lo spazio da te a me, da me a te / che può mandarla all'aria in un istante / e senza indugi travisare il gioco / in vizio, equivocarne la sapienza. / Ma ti cedo le redini / perché sia tu a inventarne l'innocenza».

Attilio Motta

RIVISTE ITALIANE

a cura di Simone Giusti

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, n. 72, giugno 2006, via Zambelli 15, 37121 Verona, www.anterem-dizioni.it.

Tema di questo numero raffinato è l'*haireisis*, inteso come scelta e come eresia, documentato dal geniale accostamento di poesie di Mandel' tam nella traduzione di Paul Celan commentate da Camilla Miglio, e seguite da altri saggi e altri testi dei due grandi autori, ma anche di Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Ernst Jandl, Peter Huchel, del direttore Flavio Ermini, con pregevoli inclusioni paradossali come il minisaggio di Félix Duque *La fiaba, eresia del mito e L'amore divino* dell'eretico Georges Bataille.

[F.S.]

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura a. XI n. 41 marzo 2006 *L'urgenza della contemporaneità* c.so Roma 168, Borgomanero (NO) 28021, www.atelierpoesia.it.

La prima parte del numero è dedicata a una nuova rubrica, «Profili», che approfondisce il discorso critico su un autore specifico (in questo caso Pier Luigi Bacchini, «un poeta che ha fatto della sua discrizione e della sua separazione la 'specola' della cultura attuale»). Fra i saggi qui pubblicati incuriosisce particolarmente quello di Sabrina Baratta su *Il volto 'drammaticamente' orientale della poesia di Bacchini*. Seguono gli atti del convegno di Firenze del 18 febbraio 2005, una tavola rotonda fra Ladolfi, Merlin, Buffoni, Galaverni, Cortellessa e Bertoni gradevole da leggere e necessariamente rapida nelle argomentazioni. Seguono i testi di Andrea Di Consoli, Maria Teresa Giani, Davide Nota e Giovanna Rosadin (che gioca un po' sui toni forti, ma 'buca' la pagina).

[F.S.]

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, n. 101-102, estate-autunno 2005, piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, www.ederba.it.

Per i contributi poetici segnaliamo in questo numero la sequenza *Karoline Knabberchech in Lucchesia* di Claudio Di Scalzo, in prose alternate a versi, la fresca *Aurora* di Mario Fresa, *Il rumore del tempo e altre poesie* di Franco Riccio e *Città vecchia* di Carlo Fini, mentre fra le «Note» spicca il saggio di Paolo Pianigiani sul duello mancato di Dino Campana con Athos Gastone Banti, di cui si pubblicano foto e documenti autografi.

[F.S.]

IL VERRI. Rivista fondata da Luciano Anceschi a. LI n. 30 gennaio 2006 «le forme del racconto» pp. 143 Euro 13.50, n. 31 «i diari di Luciano Anceschi» pp. 156 Euro 13.50.

Il titolo del primo fascicolo si riferisce in realtà a un inedito di Guido Guglielmi che viene fornito in allegato, e alla seconda parte del numero, centrata sulla narrativa di Pasolini, Gadda, Manganelli, Landolfi e Primo Levi a partire da un contributo di Guglielmi su *Un'idea di racconto*. La prima parte del numero 30 invece si occupa di poesia con un dossier su Valéry: un saggio dello stesso Guglielmi sul formalismo di Valéry è seguito da uno di Niva Lorenzini sullo stesso argomento e da uno di Pellizzi sul saggio di Guglielmi. Il n. 31, che festeggia i 50 anni della gloriosa rivista, pubblica i diari di Anceschi dal 1986 al 1990, in bilico fra osservazione letteraria e riflessione privata, con un saggio introduttivo di Tommaso Lisa. E' sempre imbarazzante entrare nella stanza personale di un autore che non può più correggere, spiegare, integrare, ma la pagine sono ricche di sapide notazioni.

[F.S.]

KAMEN'. Rivista di poesia e filosofia n. 29, giugno 2006, red. viale Vittorio Veneto 23, 26845 Codogno, e-mail: amedeo.aneli@libero.it.

La sezione di filosofia si occupa di Dino Formaggio e dunque di estetica, i «Materiali» riguardano Edgardo Abbozzo, la sezione poetica presenta poesie di comunicativa meditazione dell'autore serbo Aleksandr Ristović (1933-1994) tratte da una raccolta pubblicata a Belgrado nel 1979, seguite da una dichiarazione del poeta e da un saggio sulla sua opera a cura di Lidija Vukčević che ne sottolinea la capacità di estendere il suo sguardo poetico a tutto lo spettro del quotidiano.

[F.S.]

LA MOSCA DI MILANO. In-trecci di poesia, arte e filosofia. Riti di passaggio, n. 14 giugno 2006, via Padova 77, 20177 Milano, e-mail gabrifantato@libero.it.

Cambio grafico, con veste più illustrata, e di editore («La Vita Felice») per la rivista di Gabriella Fantato, che dedica questo numero a interrogare «il significato antropologico, e quindi esistenziale, simbolico e linguistico, dei riti di passaggio» per chiedere «quanto la poesia, l'arte e la filosofia siano stati e siano tutt'oggi in grado di svelare e dare voce al significato profondo di alcuni momenti fondamentali per la vita individuale». Affronta questo compito con saggi come *Tracce della ritualità funebre nella poesia italiana contemporanea* di Alfredo Rienzi, *Il Novecento poetico di Giovanni Raboni*, di Roberta Betozi, mentre Filippo Ravizza analizza l'antologia di poesia europea *La voce che ci parla* delle Edizioni Bottazzi di Suzzara. Fra le prove poetiche segnaliamo quelle di Maria Grazia Calandrone e quelle di Mia Lecomte, in una maniera parzialmente

nuova dal verso più allungato ma mosso dalla consueta interrogazione surreale e disincantata.

[F.S.]

LA VALLISA. Quadrimestrale di letteratura ed altro, a. XXIV n. 72, ed. BESA v. Duca degli Abruzzi 13/15 73048 Nardò (LE), www.besaeditrice.it.

Indice denso e ricco come sempre di interventi in campi su cui dobbiamo ormai l'informazione quasi solo a questa rivista, come la poesia dialettale pugliese, gli studi sulla cultura e il folklore meridionali (qui sui culti legati a san Cataldo), interventi critici su autori pugliesi importanti ma trascurati (un dossier di saggi su Enrico Bagnato e qualche sua lirica), connessioni con terre «vicine» come la Serbia (attraversata con un diario di viaggio di Angela Giannelli), Malta (di cui Olivier Friggieri analizza i rapporti letterari con la Sicilia) e l'Algeria, da dove Anna Santoliquido presenta la poetessa Nassira Belloula, nei cui versi riaffiora la rimossa africanità di sant'Agostino.

[F.S.]

PAGINA ZERO. Quadrimestrale di letterature, arti e culture. N. 9, giugno 2006, v. S. Zenone 56, 33052 Cervignano del Friuli, www.paginazero.it.

Letterature di frontiera è il tema di questo numero, che include fra gli

altri un interessante saggio sulla letteratura serba in esilio a Venezia fra fine '700 e inizio '800, di Persida Lazarević Di Giacomo, e uno di Paolo Galvagni su *Šamšam Abdullaev Chamdam Zakirov: poesia russofona in Uzbekistan* (su testi che rivelano impreviste citazioni pascoliane), e poesie di Nika Georgevna Turbina in traduzione italiana.

[F.S.]

PAGINE. Quadrimestrale di poesia internazionale a. XVI n. 47, maggio-luglio 2006, via Arnobio 11, 00136 Roma.

In primo piano le poesie del cileno Gonzalo Rojas, ministro del governo di Allende poi esule per decenni, curate da Gregorio Carbonero, un saggio descrittivo degli *Spazi metrici* di Amelia Rosselli con belle foto private, l'abituale generosa antologia lirica con testi di Maria Clelia Cardona, Francesco Dalessandro, Laura Lilli, Dante Maffia, Maria Gabriella Canfarelli, Alessandro Contadini, Giuseppe Tiroto (in sardo) lo spagnolo Antonio Gamoneda, lo svizzero Yves Lecomte (tradotte dal francese), l'argentino Juan Gelman, la statunitense Sabrina Ray Valli, le vivaci poesie italiane della cilena Francisca Paz Rojas. La rivista ospite è «Il Gabellino», la casa editrice Lietocolle di Michelangelo Camilliti, mentre fra i saggi quello centrale è impietosamente dedicato da Tiziano Salari alle antologie recenti di poesia italiana, le quali «non

fanno che ribadire una certa precarietà metodologica».

[F.S.]

TRATTI. Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero. N. 72, estate 2006, Mobydick, Faenza, Euro 10,00.

La rivista è aperta da un editoriale di autopresentazione che enfatizza l'identità di rivista sostenuta non da una «poetica di tendenza», ma da una «poetica operativa», esplorativa, caratterizzata da «curiosità per il diverso, che rifiuta l'omologazione nella lettura» ecc. ecc. Le concessioni alla retorica del marginale e l'orgogliosa difesa di scelte basate solo sulla qualità («se il testo non è della qualità richiesta, si cassa») conducono a individuare i mali della cultura italiana da una parte nel «paludamento universitario» (magari!) e dall'altra nella «bestsellerite» (idem). Questa autocelebrazione è tuttavia giustificata in fondo dal lavoro di solito eccellente e culturalmente coerente, con cui «Tratti» ha contribuito a far conoscere ai lettori della rivista poeti gallesi, scozzesi, irlandesi e fiamminghi. Oltre che italiani. Fra questi, nel numero in oggetto segnaliamo soprattutto Valeria Ferraro e Anita Mancia. Interessante ritraduzione de *L'ipocrisia religiosa* di Zola e accurata intervista a Marco Munaro.

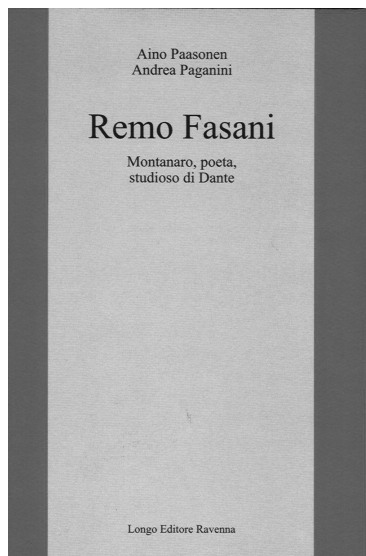
[F.S.]

POESIA SVIZZERA

A cura di Raffaella Castagnola

Non è facile rendere conto della vita letteraria nelle quattro regioni linguistiche della Svizzera, perché i gruppi, i movimenti di idee e le collettività di scrittori si inglobano, molto spesso, nelle culture linguistiche vicine. Accade così che alcuni scrittori della Svizzera Italiana siano antologizzati, senza distinzioni, fra gli autori italiani, e così vale per i francesi e i tedeschi. Ancora più complessa è la collocazione della letteratura grigionese, che guarda sia alle tradizioni locali ladine, che alle vicine culture tedesca o italiana. Ci sono poi i casi di scrittori svizzeri di nascita, ma ormai integrati nella vita e nella società di altri paesi, e ad essi assimilati. Chi si voglia orientare nel panorama delle letterature svizzere può consultare le succinte schede del *Dizionario delle letterature svizzere*, Locarno, Dadò, 1997. Per la poesia della Svizzera Italiana rimane fondamentale l'antologia, curata da Giovanni Bonalumi, Renato Martinoni e Pier Vincenzo Mengaldo, *Cento anni di poesia* (Locarno, Dadò, 1997). Resta tuttavia sempre difficile, per molti autori, trovare un'attenzione critica che vada oltre i confini della Confederazione. Pochi sono anche i poeti che riescono a pubblicare in sedi prestigiose, o che si fanno conoscere in traduzione. C'è sempre, insomma, un problema di confini: all'interno della Svizzera fra le singole realtà linguistiche e culturali, e fra queste e quelle limitrofe. Sono confini che ci sono e, al tempo stesso, che non ci sono. In questa neonata sezione incontreremo allora nomi già noti nel panorama internazionale, accanto a voci consolidatesi nei patrimoni culturali regionali.

AINO PAASONEN - ANDREA PAGANINI, *Remo Fasani*, Ravenna, Longo, 2005



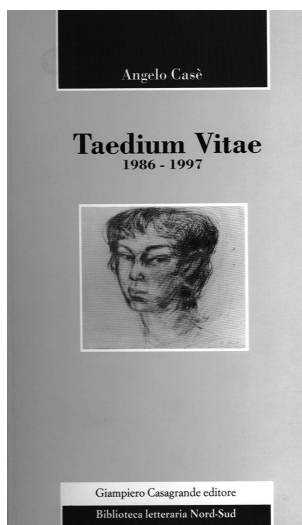
Remo Fasani è nato a Mesocco (nel Canton Grigioni) nel 1922. Poeta e filologo, critico letterario e ordinario di letteratura italiana all'università di Neuchâtel, Fasani concede in questo libro uno straordinario autoritratto alle

soglie dei suoi ottant'anni. Li ha compiuti nel 2002. L'estate precedente ha fatto un luogo viaggio in treno con l'amica Aino Paasonen, da Neuchâtel a Sils Maria, mentre nel 2002 ha incontrato a Neuchâtel il giovane studioso Andrea Paganini: dalla chiacchierata con la prima – che ha il tono e il ritmo della piacevole conversazione – e dalle incalzanti domande del secondo, alle quali egli ha invece preferito rispondere per iscritto, concedendosi lunghe digressioni, è nato questo libro. Nella sua lunga e operosa vita Remo Fasani ha pubblicato diversi libri di poesia, ha tradotto da poeti tedeschi, ha scritto saggi di critica e di metrica, si è imposto nella critica dantesca per le sue raffinate interpretazioni della *Commedia* e per la sue valutazioni sul *Fiore* di cui ha respinto l'attribuzione a Dante. In questo libro ci parla però soprattutto dell'importanza – per la sua ricerca poetica – di certi luoghi e di certi paesaggi. Come quello natò, del Pian San Giacomo, che per lui ha un valore simbolico, poi variamente rielaborato in numerose composizioni poetiche. Dice Fasani della sua terra: «La montagna imponente che guarda verso est,

potrebbe essere il mondo slavo, con quello che ha di misterioso. Quella che sale dolce verso ovest, potrebbe essere il mondo francese, più addomesticato, ma anche quello che predice le rivoluzioni, perché in cima a questa montagna ci sono rocce scoperte e ripide, che in dialetto si chiamano *piode*, e che danno origine alle valanghe. La parete nord, cioè l'alto scalino simile a un muro, potrebbe essere il mondo tedesco, dove sovente si ha uno sbalzo tra il mondo reale – che qui è il fondovalle – e il mondo ideale – che qui è il cielo. La valle aperta a sud, infine, potrebbe essere il mondo italiano, dove il cielo è, per così dire, a portata d'occhio, ma filtrato da un bosco di abeti». Sono i punti cardinali di un paesaggio reale, ma sono anche quelli della ricerca e della creatività. Il tema della montagna permette poi di indirizzare la conversazione verso altri luoghi cari al poeta, come l'Engadina, con il Maloja e Sils Maria, dove sono nate molte poesie di Fasani e dove si è esercitato il traduttore. Il paesaggio dell'Engadina, che rinvia ad altri punti di riferimento letterari e artistici, non è meno importante di quello di Mesocco. Basta scorrere la silloge

Poesie (1987), che raccoglie la produzione poetica dal 1941 al 1986, per ritrovare costanti riferimenti a quei luoghi dell'anima. Sils Maria ha una luce magica e inquietante insieme, come si legge in *A Sils-Maria* (da *Dediche* del 1983): «La luce in Sils-Maria ha un modo strano. / I primi giorni chi vi arriva crede / che non sia luce sopra il paesaggio, / ma come un velo, un sole ch'è filtrato / da una nuvola lieve ovunque sparsa. / Poi guarda e vede che il sereno è pieno. / Ma non dura, tra poco è come prima: / se china gli occhi a leggere o sognare / nella sua stanza, deve rialzarli. / È luce in ombra, un simulacro, un vuoto, / visibile e invisibile, larvale. / E potrà darsi, allora, che da questo / abisso indefinito sorga a un tratto / una presenza: Zaratustra, o altri...».

ANGELO CASÈ, *Taedium Vitae* 1986-1997, Milano-Lugano, Giampiero Casagrande, 2005



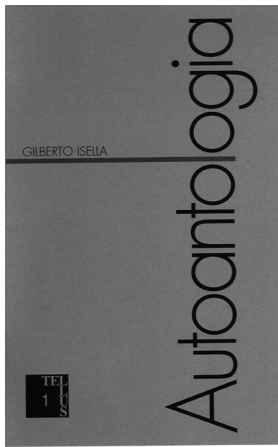
Di Angelo Casè (Locarno 1936-Minusio 2005), critico d'arte, scrittore e poeta, per oltre quarant'anni insegnante nelle scuole elementari ticinesi, collaboratore alla Radio della Svizzera Italiana con racconti e radiodrammi, l'editore Casagrande ha pubblicato l'opera testamentaria, *Taedium Vitae*. La raccolta poetica riprende, fin dal titolo, una tematica cara al pensiero leopardiano. Ma qui il fastidio per il quotidiano, l'oppressione del tempo, la per-

dità dei valori e dei sentimenti assumono un significato più aspro – perché la componente pessimistica nasce da un'esperienza di lotta contro il dolore fisico – e al tempo stesso più vitalistico, perché va al di là dell'esame di coscienza e dell'indagine personale, per assumere un valore inesorabile e definitivo. Il *Taedium vitae* di Casè è un'attraversata della morte, un'esperienza che si anticipa nella malattia e nella consapevolezza della disfatta, ma che sembra non esaurirsi con gli ultimi irriducibili atti e sentimenti. La morte è qui descritta come un passaggio, un momento di un viaggio compiuto in vista di un simbolico risorgere. Si veda *Infido il sollazzo* dalla sezione *Sul disordine*: «Fu l'incipit l'atroce male nel corpo, la subdola / l'ubriaca previsione dell'imminente fine – l'epilogo, / ugualmente feroce, sarà il silenzio che perdura nell'animo / trafitto. Aspro resiste il dubbio della farsa, infido / il sollazzo ti tormenta come a lungo nella carne / il virus maramaldo. Quale tristizia nell'aria / che s'imbruna, ora che la memoria sola ti soccorre / di uno sguardo, l'eco ti rallietta di una voce: nel nulla / sommerso, liane saranno che afferri per scampare». La vita si rivela allora nel suo lato più oscuro e incognito, mentre l'imminenza della fine appare come un nuovo enigma dell'essere. Questi temi, ricorrenti, rendono compatta e coesa l'intera raccolta, che riunisce duecentocinquantesette testi di un decennio, dal 1986 al 1997, suddivisi in sezioni e nei tre tempi di «Preludio», «Interludio» e «Postludio». Un libro copioso, dunque, talvolta ripetitivo, con un preciso disegno narrativo – sono visibili elementi della difficile condizione autobiografica e psicologica del malato –, dove sono poche le concessioni alle brevi illuminazioni, e dove sono invece predominanti le descrizioni di incontri, di piccoli fatti quotidiani. Predomina il verso lungo, libero, ritmicamente elaborato e di matrice pavesiana, che è il segno distintivo di una musicalità lenta, che va ben oltre l'endecasillabo, respinto quasi regolarmente, forse perché sentito come troppo insidioso e usato. Eppure, anche in questo autore che sembra voler andare

controcorrente, che sembra voler spingere lontano da sé – anche tematicamente – i percorsi della ricerca poetica novecentesca, riemergono con evidenza i debiti letterari: la musicalità di certe strofe lunghe, così come la presenza di parole in accezione desueta denunciano il compromesso con la poesia dannunziana; così come certe concessioni al quotidiano sembrano invece guardare, con brusco movimento di sguardi, alla cultura crepuscolare. Ma altrove si rintracciano altre autorità di riferimento, come Pascoli, per l'uso di certe figure onomatopoeiche e per le immagini rurali e naturalistiche; o come Ungaretti, di cui si rifiuta la ricerca di sintesi linguistica e la funzione emotiva della lingua, ma di cui si assumono invece certe figure simboliche, come quella dell'uomo-nomade, tragicamente alla ricerca di una certezza temporale e spirituale. Altrove si insinuano rinvii al mondo poetico montaliano, con le sue sofferte amarezze, come in *Non ti affliggere*, che ricorda una più celebre anguilla: «Vuoi sempre avanzare controcorrente come nuotano / le anguille dal mare a Sesto Calende fino a queste fosse / del delta, sfiorate dai venti delle prealpi. Ma tu, pure / scaltro quando vuoi, non saprai mai essere un'anguilla, / forse la placida tinca che s'infanga insolente e tra sé / rifugge le altrui mire. Non ti affliggere, pensa che il tempo / raggiusta in bene in male tutta una vita, sia pure / scompigliata dalle vanità delle anguille, dall'abulia / sorniona delle tinche. Abbi dunque fiducia».

GILBERTO ISELLA, *Autoantologia*, Morbegno, Labos, 2006

Di Gilberto Isella, poeta e critico letterario, condirettore della rivista ticinese «Bloc Notes», abbiamo già recensito la plaquette *Fondamento dell'arco in cielo*, con disegni di Enrico della Torre, un libretto aereo e leggero, tutto giocato sulla meditazione intorno ai colori, al visibile e all'invisibile, alle forme che si compongono e scompaiono. Ma la scrittura di Isella, se pur si concede talvolta alla semplicità e al gioco, come



già in *Krebs* (Cancro, il segno astrologico dell'autore), che raccoglie brevi aforismi, schegge improvvisamente unite in sistema, è piuttosto orientata all'indagine ontologica e, dal punto di vista formale, alla complessità della lingua e delle sue combinazioni sintattiche. Lo dimostra la recente *Autoantologia* – dapprima anticipata nella rivista-annuario valtellinese *Tellus*, e poi diffusa anche in forma autonoma. In questa raccolta e selezione di materiali antichi e recenti si possono seguire le varie fasi di ricerca poetica di Isella: la sperimentazione formale, che ha dei forti debiti con le neo-avanguardie dei tardi anni Sessanta, si mostra con una certa evidenza nella raccolta d'esordio, *Le vigilie incustodite* (1989), che sembra sfidare i limiti del linguaggio, fino quasi all'inaccessibilità. Questo primo libro, accolto con attenzione dalla critica non soltanto locale, ha determinato le indagini successive, che hanno invece privilegiato l'analisi delle forme apparenti del reale, di tutto ciò che di ambiguo l'orizzonte del possibile offre all'occhio umano: come in *Apoteca* (1996), dove si sondano le capacità visionarie del soggetto, si evocano avventure lungo rotte non protette, «di un io solare ormai quasi innominabile». La lontananza dal referente storico, così come la messa tra parentesi dell'io e delle sue vicende autobiografiche, sarà poi una costante della poesia di Isella, dal bellissimo prosimetro di *Discordo* (1993), che pur nasce da sequenze

reali, ossia dal paesaggio del sud della Spagna, «ma dove lo spettacolo naturale diventa lo sfondo di una riflessione sugli archetipi mediterranei della nostra civiltà», alle rievocazioni di mondi arcaici e preistorici che si impongono invece in *Apoteca* (1996), il cui titolo accenna a due funzioni complementari connaturate alla scrittura poetica, quella di farmaco e quella di custodia di remoti oggetti di desiderio. *L'Autoantologia* ospita anche alcune parti in prosa, con frammenti tratti dalle prose di viaggio di *Baltica* (1999) e dalla raccolta di *Krebs* (2000) d'impostazione ludico-grotesca. Nuovi motivi ontologici si trovano poi nelle ultime raccolte poetiche, in *Nominare il caos* (2001), dove temi già riscontrati precedentemente vengono questa volta riproposti nelle loro valenze caotiche, di straniamento dalla realtà. Una nuova incursione nella leggerezza è quella di *In bocca al vento* (2005), libretto che amplia tematiche e scelte stilistiche già avviate con *Krebs*. In Isella abbiamo quasi sempre titoli dai molteplici significati, come *Discordo*, che irradia in direzioni diverse e che allude alla liberazione dalle convenzioni, ma anche, dal punto di vista formale, alla forma metrica provenzale in uso nel Medioevo; o come *In bocca al vento*, che manifesta la forza creatrice della parola e nello stesso tempo il suo rovescio e il suo paradosso, ossia la sua forza di dissipazione. Completa *L'Autoantologia* una sezione di inediti, da *Taglio di mondo*, nel quale per la prima volta troviamo una concessione alla dimensione del postmoderno metropolitano. Nella poesia che porta il titolo della raccolta vediamo un falò bianco, sul quale vanno a finire immagini barcollanti, che simboleggiano il nostro io. Sopra le cose e i rivestimenti da cui ci sentiamo protetti, come gli armadi e i vestiti, incombe la rovina: «Così dal tanto pendere / scivola quel falò bianco / sulla sua scala a chiocciola, / mai spenta piramide di noi / che fin lassù si proietta, / lastra di cielo o panno / fulminato dentro il vetro / nervino / dell'immagine, / ma già il pensiero / vira le

carovane dei vestiti / oltre gli armadi di lattigine / e c'è una gronda, / l'indolente cornice / in qualche ava radura della mente / da dove smonta una rovina chiara / che batte al colmo della sala / tra penombre / e non è che un dettaglio / un taglio di mondo».

GIOVANNI ORELLI, *Un eterno imperfetto*, Milano, Garzanti, 2006

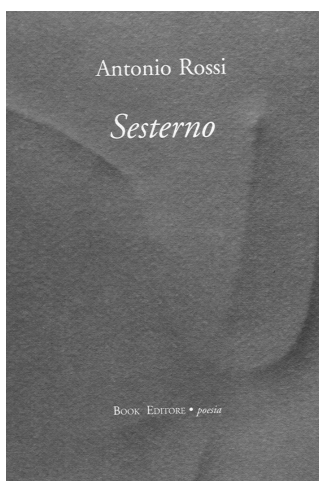


Poeta e critico letterario, per anni docente di italiano al Liceo di Lugano, Giovanni Orelli è soprattutto noto per la sua scrittura in prosa: ha pubblicato i romanzi *L'anno della valanga* (1965), *Il gioco del Monopoly* (1980), *Il sogno di Walacek* (1991), quest'ultimo di discreto successo e tradotto da Gallimard (1998). Ma Orelli ha, prima di questa raccolta garzantiana, già fatto sentire anche la sua voce di poeta, con alcuni testi in dialetto leventinese, *Sant'Antoni dai padii* (1986), con *Né timo né maggiorana* (1995), *L'albero di Lutero* (1998) e con le più recenti *Quartine per Francesco. Un bambino in poesia* (2004). *Un eterno imperfetto* manifesta, fin dal titolo, il desiderio di giocare con le molteplici possibilità della lingua: l'imperfetto è allora il poeta, o l'uomo comune descritto in alcuni brevi squarci di vita quotidiana; ma l'imperfetto è anche un tempo verbale. L'intera raccolta è infatti scandita in cinque grandi parti (a loro volta suddivise in sezioni), che riguardano i

«Tempi» (declinati dal presente all'infinito), i «Nomini» (da quelli comuni ai superlativi), le «Preposizioni» (da quelle semplici a quelle articolate), le «Proposizioni» (dalle avversative alle temporali), chiuse dalla quinta sezione di «Varia», che raccoglie poesie dal titolo emblematico di «Metafore», «Anacoluti», «Iperbole», con concessioni ai numeri e ai giochi consonanti. In apparenza il libro è un tardo omaggio agli esercizi di sperimentazione grammaticale in voga negli anni Settanta. La coppia di sonetti sui *Nomi propri (onomastica ticinese)* e sulla *Toponomastica (ticinese)* sono affini a certi giochi ludici alla Umberto Eco, il quale si limitava però al puro divertimento, con vistose concessioni all'ironia e al paradosso, senza pretese ontologiche. Sono più interessanti quei testi che, al di là della capacità di saper abilmente danzare con le parole e di costruire con esse delle brevi folgorazioni, contengono anche una riflessione sull'uomo, sulla sua precarietà e fragilità. Tornano in nuova veste immagini di tipo crepuscolare, che ben si intonano all'argomento prescelto per la sezione, quello dei «Diminutivi». Ecco allora un testo dedicato alla figlia Chiara, *Diminutivi 2*, nel quale l'autore sembra identificarsi col poeta-saltimbanco di Palazzeschi o col poeta di provincia di gozzaniana memoria: «Come mi sento? (l'hai chiesto / oppure ho sognato che lo chiedi): / sono un ex professorino un ex / soldatino, ex giocatore di scopa / che ha perso la memoria delle carte: si può dare / di peggio? [...]». Il paradosso, il divertimento linguistico, la semplicità delle immagini e la giocosità delle rime ci permettono di sondare alcuni misteri del mondo e dell'uomo, di quell'eterno imperfetto che dà il titolo al libro. Senza risolverli, naturalmente, ma tuttavia percependoli in maniera leggera, attraverso cantilene infantili, proverbi, rime meccanicamente combinate, lapsus e *calembours*. Si danza e si gioca, con la disinvoltura dei ragazzini, ma anche con lo sguardo disincantato dell'uomo adulto, che sa cogliere, nelle piccole cose, gli impercettibili passaggi tra finito e infinito. La grammatica

(ma anche le strutture metriche e ritmiche della tradizione poetica, perché si trovano sonetti e gruppi di quartine, endecasillabi e settenari), che delinea chiaramente i confini di questi testi, mostra dunque i meccanismi delle associazioni e delle variazioni, ma evidenzia anche le sue imprevedibili eccezioni, le assurdità, le ardite combinazioni. È regola, ma è anche infrazione alla regola: si presta allora bene come metafora delle norme (e degli scarti dalla norma) del vivere, come suggerisce l'ultimo testo, che si chiude con un'ironica firma d'autore: «Un poco di grammatica fa bene / due gocce al di in un bicchiere d'acqua: / osservare le feci quando evacui / perché la lingua ha in sé un suo veleno; / di grammatica un poco fa più belli: / è deposito fossile di stile / cioè dell'espressione: né pallida ed umile / serva né passe-partout per stenterelli; / di grammatica un poco fa più belli / lo dice il prete il politico l'oste / il lapicida i pittori di croste / lo dice un santo: san Giovanni Orelli».

ANTONIO ROSSI, *Sesterno*, Castel Maggiore-Bologna, Book, 2005



Docente di letteratura italiana nei licei ticinesi, filologo (si è occupato di poesia quattrocentesca e di Serafino Aquilano), critico letterario (è stato nella redazione del semestrale «Idra»), traduttore (delle poesie di

Robert Walser) e poeta, Antonio Rossi ha al suo attivo tre importanti raccolte, *Ricognizioni* (1979), *Glyphé* (1989), e *Diafonie* (1995), le ultime due presentate da firme autorevoli, rispettivamente quella di Giovanni Raboni e di Stefano Agosti. L'uscita di questo nuovo libro è un avvenimento da considerare con attenzione, vista la scarsa propensione dell'autore al presenzialismo editoriale, che va a favore di una scelta oculata dei materiali e di una meditata costruzione delle sue raccolte poetiche. *Sesterno* è un libro che si regge su un'intelaiatura rigida, come un sesterno, appunto, che nelle sue parti tiene insieme un quaderno di un libro o di un manoscritto. Ma un sesterno, va ricordato, è quasi sempre una parte di un tutto e allude, nella sua modestia, a qualche cosa di piccolo, di contenuto, rispetto ad un sapere maggiore che ancora non può manifestarsi. Il poeta chiede infatti alle cose minime di guidarlo negli enigmi dell'essere, nell'invisibile geometria dell'universo, nelle sue infinite combinazioni. Cerca, si interroga, scruta e sonda le cose attraverso microcosmi, che sono quelli offerti dalla natura: un sentiero di rovi, un agitato cirro nel cielo e poi squame, pollini, schegge, pulviscoli, impercettibili abitatori di fessure. E ancora: stormi di uccelli, gambi di fiori, aghi. Cerca nella mente una bussola per orientarsi, ma trova soltanto ombre, anche se «ombre sicure», come quelle di *Una mente volgerla* della terza sezione, *Lusinghe o dissuasioni*: «Una mente volgerla / dove? A striature / ombre sicure massi / o giù rimbalzando / da felci sul discontinuo / abitato e nomade / a serre padiglioni / fetide cataste da cui / passero fanello gazza / trae felicità». Prevale lo stile nominale, la dimensione iconica delle cose, che non concede però spazio agli orpelli e alle digressioni: la poesia si sviluppa spesso in un'enumerazione poggiata su un unico elemento forte finale, come in *Utensili parametri*, che chiude la medesima sezione: «Utensili parametri / alimenti tenui / modellisti una chiglia / sorretta oblique / fenditure cinghietti / rasi dimore presto / sorte a congetture / diffrazioni succinte / traiettorie preludono / a osti-

co detto». Tutto ciò che lo sguardo restituisce e che offre in occasioni di ripetibile stupore, giunge comunque in modo deformato: lo attesta la scelta dei verbi, da disestare a svuotare, sopraffare, disseminare, sformare, sfrangere, scompigliare. Quasi a voler dire che anche se l'indagine si concentra su microcosmi e su forme di coesione apparentemente compatte, è

impossibile poi rendere lo schema, rappresentare il reale o il soggetto. Restano solo schegge, materiali residui della percezione, microscopiche impronte, impercettibili sensazioni di qualcosa che tuttavia sfugge e non si lascia mettere a fuoco nella sua totalità. Non rimangono che le azioni, come quelle enumerate in *Calibra fissa*, testo conclusivo della seconda sezione

Impulsiva: «Calibra fissa / lambisce sbanda / transige dista / frappone intrude / distorce scansa / omette svia / trafuga latita / ricusa esclama / cifra dissipa / effigie sforma». La secchezza quasi epigrammatica di questa poesia si adagia su una regolarità ritmica, che è la sola certezza e delimitazione di una ricerca nella mutabilità delle cose.

In collaborazione con:



Fondazione Bressola
Firenze



Giuseppe Tomasi
di Lampedusa



NEW YORK UNIVERSITY IN FLORENCE



Syracuse University in Florence

Addressed to the 10th Days of Dante in Rome
Centro Studi Compagni "L'Orto del"
AFFI Firenze di New York
New York Center of Arts
Università di Firenze
Università di Roma
Spazio per il Teatro & Festival



Con il patrocinio della Società Dante Alighieri di Firenze

Project Design: Bressola - Grafica - Comunicazione S.p.A.



arte che genera arte
Dante
art generating art

Firenze, 15-17 Novembre 2006

Prima edizione di un festival con poeti, studiosi, artisti e registi italiani e stranieri che hanno realizzato traduzioni o riscritture della Commedia nei diversi linguaggi della creatività contemporanea.

MERCOLEDÌ 15 NOVEMBRE

ore 17.00 - Palazzo Vecchio, Salone del Cinquecento
Saluto del Sindaco di Firenze, Leonardo Domenici

LA SCUOLA DEI POETI

Interventi di Pier Vincenzo Mengaldo, David Gressner e Olga Sedakova
Letture poetiche: Edoardo Sanguineti, Yusuf Komunyakaa, Robert Pinsky, Olga Sedakova e Elena Švart

Dante's *Salut* for solo voice, concerto di Gil Margenssens, musiche di Bruce Saylor

GIOVEDÌ 16 NOVEMBRE

ore 10.30 - Università di Firenze, Dipartimento di Italianistica, piazza Saverio, 1

Seminario: **TRADUZIONE E RISCITTURA DI DANTE**

Partecipano: M. Andrew, M. Bacigalupo, D. Barret, E. Biagini, G. Carpi, M. Chiaromonte, A. Dei, A. Francini, S. Geronzi, R. Lo Russo, S. Pavan, F. Sella
Con Y. Komunyakaa, R. Pinsky, O. Sedakova, E. Švart e E. Sanguineti
Traduzione simultanea in inglese e in russo

ore 17.30 - Syracuse University in Florence Gallery, via del Delta Bottega, 99

Inaugurazione della mostra **POESIA VISIVA. L'interpretazione di Quinto Montani della Divina Commedia. Litografie, disegni, pitture, incisioni**

ore 21.00 - Auditorium Al Duomo - via de' Cerretani, 54/r

EDUARDO SANGUINETI Ti legge la Commedia dell'Inferno.
Un provvedimento d'arresto. Commenti e ascolto di Laborintus II

VENERDÌ 17 NOVEMBRE

ore 9.30 - Liceo Machiavelli-Capponi

Presentazione agli studenti del website **MY DANTE: THE JOURNEY TO FREEDOM** a cura di Frank Ambrosio, Georgetown University

ore 11.00 - Casa di Dante - Circolo degli Artisti, via S. Margherita, 1

ARTISTI PER DANTE

Presentazione della mostra di opere di artisti americani e russi con le lezioni di Michael Mizer per l'Inferno tradotto da Robert Pinsky
Proiezione di film muti ispirati a Dante a cura della Mediateca Regionale Toscana

ore 17.00 - Gabinetto Viesseux, Palazzo Strozzi, Sala Ferri

LA NUOVA VITA DI DANTE. TRADUZIONI E RISCITTURE

Letture: Yusuf Komunyakaa, Robert Pinsky, Elena Švart, Olga Sedakova
Presente: Edoardo Sanguineti. *Cant* per voice and solo voice di Gil Margenssens

ore 21.30 - Villa la Pietra, New York University, via Bolognese 120

LE LINGUE DEL CANTO. Performance su testi danteschi nella lingua di Dante, in inglese, russo, italiano contemporaneo e dialetto calabrese a cura di Giancarlo Costantini, musiche di Bruce Saylor e di Luciano Berio, violista Gil Margenssens

First edition of a festival with Italian and foreign poets, scholars, artists and musicians who have translated or rewritten the Comedy in the different languages of contemporary creativity.

WEDNESDAY, NOVEMBER 15

5:00pm - Palazzo Vecchio, Salone del Cinquecento
Welcome by Leonardo Domenici, Mayor of Florence

THE FORTY SCHOOL

Pier Vincenzo Mengaldo, David Gressner, Olga Sedakova
Poetry readings: Edoardo Sanguineti, Yusuf Komunyakaa, Robert Pinsky, Olga Sedakova, and Elena Švart
Dante's *Salut* for solo voice, concert by Gil Margenssens, music by Bruce Saylor

THURSDAY, NOVEMBER 16

10:30am - University of Florence, Dipartimento di Italianistica, Piazza Saverio 1

Seminar: **TRANSLATING AND REWRITING DANTE'S POETRY**

Participants: M. Andrew, M. Bacigalupo, D. Barret, E. Biagini, G. Carpi, M. Chiaromonte, A. Dei, A. Francini, S. Geronzi, R. Lo Russo, S. Pavan, F. Sella
With Y. Komunyakaa, R. Pinsky, O. Sedakova, E. Švart and E. Sanguineti
Simultaneous translation in English and Russian

5:30pm - Syracuse University in Florence Gallery, via del Delta Bottega 99

Opening of the exhibit **VISUAL POETRY: Quinto Montani's interpretation of The Divine Comedy.** Litographs, drawings, paintings, ha-ekish

9:00pm - Auditorium Al Duomo - via de' Cerretani 54/r

Edoardo Sanguineti reads from *Commedia dell'Inferno*. An experimental dramatic *Laborintus II*, written with Luciano Berio, will be played and commented

FRIDAY, NOVEMBER 17

9:30am - Liceo Machiavelli-Capponi

Presentation to students of the website **MY DANTE: THE JOURNEY TO FREEDOM** by Frank Ambrosio, Georgetown University

11:00am - Casa di Dante - Circolo degli Artisti, via S. Margherita 1

ARTISTS FOR DANTE

Presentation of the exhibit of works by American and Russian artists with Michael Mizer's readings for the Inferno translated by Robert Pinsky
Screening of Dante-inspired silent movies by the Mediateca Regionale Toscana

5:00pm - Gabinetto Viesseux, Palazzo Strozzi, Sala Ferri

THE NEW LIFE OF DANTE. TRANSLATIONS AND REWRITINGS

Poetry reading by Yusuf Komunyakaa, Robert Pinsky, Elena Švart, and Olga Sedakova
Hosted by Edoardo Sanguineti. *Cant* for voice and solo voice by Gil Margenssens

9:30pm - Villa la Pietra, New York University, via Bolognese 120

THE LANGUAGES OF THE CANTOS. Performance based on the Comedy in the language of Dante, in English, Russian, contemporary Italian, and Calabrian dialect by Giancarlo Costantini, music by Bruce Saylor and Luciano Berio, violist Gil Margenssens