

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LXIX (2023/2)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Univ. di Pisa), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Hochschule der Künste, Bern), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Linguafranca), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli, Firenze), Salomé Vuelta García (Univ. di Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

Comitato di consulenza

Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Fausto Ciompi (Letteratura inglese, Univ. di Pisa), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Sapienza Università di Roma), Pietro Deandrea (Letterature postcoloniali anglofone, Univ. di Torino), Natascia Tonelli (Letteratura italiana, Univ. di Siena), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia italiana, Scuola Normale Superiore, Pisa), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Sapienza Università di Roma), Vera Lucia de Oliveira (Letteratura brasiliana, Università di Perugia), Pierluigi Pellini (Letteratura italiana contemporanea, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University).

Hanno collaborato: Corrado Aiello, Alessandra Carbone, Carlo Caruso, Michel Cattaneo, Alberto Comparini, Rishi Dastidar, Stefania De Lucia, Riccardo Donati, Carla Francellini, Sergio Givone, Giuseppe Ghini, Kukjin Kim, Roberto Ludovico, Giulia Marcucci, Lorenzo Mari, Giulia Martini, Giulio Medaglini, Lorenzo Morviducci, Jean Nimis, Martina Paccara, Francesca Pregolato, Rachele Puddu, Francesca Santucci, Svitlana Shumilo, Maurizio Spagnesi, Francesco Vignoli, Marco Villa, Irene Volpi.

Si studiano: Renato Poggioli saggista e traduttore, letteratura italiana del secondo Dopoguerra, slavistica, poesia russa, tecniche traduttive, Michail Jur'evič Lermontov, James Laughlin, *The Oaten Flute*, poesia pastorale, letteratura pastorale americana.

Dossier I PIANETI DELLA FORTUNA. RENATO POGGIOLI INTELLETTUALE, CRITICO E TRADUTTORE

a cura di Elisabetta Bartoli, Carla Francellini, Roberto Ludovico

Riscoprire Renato Poggioli. Intellettuale, critico e traduttore <i>di Elisabetta Bartoli, Carla Francellini, Roberto Ludovico</i>	3
Renato Poggioli. Una prospettiva storica <i>di Roberto Ludovico</i>	5
«Una personalità» <i>di Carlo Caruso</i>	19
L'antologia <i>La violetta notturna</i> . Struttura e spirito della raccolta <i>di Stefano Garzonio</i>	21
«Una è la chiave del miracolo»: tradurre mantenendo il ritmo. Ancora su Poggioli traduttore <i>di Giuseppe Ghini</i>	27
Poggioli e Lermontov <i>di Alessandra Carbone</i>	38
«Dear James Laughlin ... Dear Poggioli». Rileggendo una corrispondenza <i>di Antonella Francini</i>	45
Declinando <i>The Oaten Flute</i> . Con qualche riflessione sulla critica pastorale <i>di Elisabetta Bartoli</i>	54
<i>Il flauto di canna</i> di Renato Poggioli tra 'ideale pastorale' e pastorali americane. <i>di Carla Francellini</i>	60
Sylvia Poggioli e <i>I Pianeti della Fortuna</i> . Intervista a Sylvia Poggioli <i>di Carla Francellini e Rachele Puddu</i>	70
Saggi Nuovi poeti russi. Il premio "Poezija 2020" <i>di Stefano Garzonio</i>	74
Rassegna Poesia coreana	84
Poesia francese	85
Poesia inglese post-coloniale	91
Poesia italiana	94
Poesia russa	109
Poesia tedesca	109
Poesia ucraina	111
Strumenti	117
Riviste/Journals	131
Abstracts	135

Si recensiscono opere di: Alessandro Achilli (cur.), Giovanni Agosti (pref.), Guillaume Apollinaire, Alessandro Baldacci, Francesco Brancati, Franco Buffoni, Michele Cutino (cur.), Raffaella Fazio (cur.), Michèle Finck, Umberto Fiori, Florinda Fusco, Imsuk Jung (cur.), Massimo Gezzi (pref.), Paolo Grusovin (cur.), Paolo Fabrizio Iacuzzi, Federico Italiano, Andrea Landolfi, Federica Locatelli, Stephane Mallarmé, Rabano Mauro, Francesco Ottonello, Alberto Russo Previtali, Yaryna Grusha Possamai (cur.), Fabio Pusterla, Claudia Scandura (pref.), Fabio Scotto (cur.), Marianna Sili (cur.), Evgenij Solonovič, Kim Sowōl, Giovanni Testori, Renée Vivien, Lello Voce, Mariagiorgia Ulbar, Victoria Zimmerl-Panagl (cur.).

Direzione:

piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

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

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

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

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento Italia: euro 45,00
abbonamento estero: euro 60,00
singolo fascicolo: euro 25,00

ISSN 1123-4075
ISBN 979-12-5486-333-6

Realizzazione grafica



150 anni nell'editoria di qualità

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

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di dicembre 2023

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

In copertina

Rupert Bunny, *Pastorale* (1893), olio su tela, Galleria Nazionale dell'Australia, Canberra, Australia (immagine riprodotta su licenza Alamy)

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 – 53100 Siena (Italia). Ha collaborato Rachele Puddu. In redazione Elisabetta Bartoli.

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

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Siena.

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume e di articolo vanno in corsivo (*Ossi di seppia*), quelli di singola poesia e di sezione di libro fra virgolette alte ("I limoni", "Sarcofaghi");
- le virgolette per le citazioni sono uncinata (« »), mentre nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief* si usano le virgolette alte "...";
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre (...). In caso di testo a fronte l'originale va in tondo, la traduzione in corsivo.

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

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive. In caso di consuetudini (nazionali o individuali) differenti la redazione si attiene a un criterio di uniformità all'interno del singolo contributo.

Riscoprire Renato Poggioli. Intellettuale, critico, traduttore

di Elisabetta Bartoli, Carla Francellini, Roberto Ludovico

Lo scorso 13 dicembre 2022 si è svolta a Siena la Giornata Internazionale di Studi *Riscoprire Renato Poggioli. Intellettuale, critico, traduttore*. La Giornata senese è stato il primo appuntamento italiano dedicato a questo tanto importante quanto dimenticato intellettuale dopo il Convegno Internazionale a lui riservato nel centenario della nascita nel 2007, presso le università americane del Massachusetts Amherst, Brown e Harvard, i cui atti furono pubblicati nel 2012 presso l'editore Olschki col titolo di *Renato Poggioli. An Intellectual Biography*, a cura di Roberto Ludovico, Lino Pertile e Massimo Riva.

I saggi raccolti nel Dossier che «Semicerchio» ha generosamente accolto sono un primo e parziale frutto, in Italia, dell'operazione di scavo e riscoperta di una figura di grande rilevanza per la nostra cultura e, più in generale, per quella europea e americana.

Di Renato Poggioli, noto soprattutto come slavista, qui si traccia per la prima volta, in una raccolta di contributi in lingua italiana, una fisionomia completa: si studiano infatti la sua attività di comparatista, italianista e americanista; si analizza la sua attività di traduttore e quella di critico letterario legato alla letteratura pastorale.

L'idea della Giornata di Studi senese trae spunto proprio dal volume postumo *The Oaten Flute*, uscito per le cure di Bartlett Giamatti nel 1975 (Harvard University Press), in cui vennero raccolti alcuni dei saggi che sarebbero confluiti in un ampio progetto scientifico

che egli stesso non esitò a definire in una lettera a Italo Calvino del 20 settembre 1962 come il proprio 'magnum opus', ovvero «un vasto studio (scritto un poco come le *Mimesis* (sic) di Auerbach) della poesia pastorale e dell'ideale bucolico». L'argomento così specifico, il genere pastorale, anche se largamente praticato nella storia della letteratura, sia in chiave critica che in ambito creativo, ne aveva – forse – parzialmente offuscato il portato ermeneutico. Ma basta dare un'occhiata alle intuizioni di Poggioli, che nei saggi di *The Oaten Flute* percorre la letteratura europea in senso diacronico e sincronico, per celebrare il volume tra le pietre miliari della comparatistica. La ricezione di alcuni saggi usciti su rivista vivente l'autore l'aveva affermato tra i suoi contemporanei americani, che lo citarono da subito come un'*auctoritas* della pastorale, mentre in Italia il contributo di Poggioli in questo campo è scarsamente noto e il volume non ha ancora ricevuto una traduzione integrale¹.

Questo Dossier, in ogni caso, non è limitato alla letteratura bucolica e indaga lo studioso nella sue numerose peculiarità: il contributo di apertura, di Roberto Ludovico, inquadra la figura di Poggioli intellettuale nel panorama culturale italiano e americano degli anni '30-'60; il breve testo di Carlo Caruso ne mette in luce il portato comparatista, i saggi di Stefano Garzonio e Alessandra Carbone ne tracciano la fisionomia di slavista, quello di Giuseppe Ghini, sempre di ambito slavistico, ne analizza più in dettaglio alcuni aspetti

della tecnica traduttiva. Il lavoro di Antonella Francini sui rapporti tra Poggioli e Laughlin apre la sezione di americanistica, che include anche lo studio di Carla Francellini, in cui si mostra la fecondità delle intuizioni relative alla pastorale nella letteratura americana. Il contributo di Poggioli all'ambito bucolico è analizzato, con particolare attenzione agli snodi medievali e a Dante, nel lavoro di Elisabetta Bartoli. Chiude il Dossier un ricordo-intervista di Sylvia Poggioli, che ringraziamo per aver accettato di partecipare a questa pubblicazione.

Lo studio di Poggioli condotto nel Dossier ci permette di osservare il periodo che segue il secondo Conflitto Mondiale, momento cruciale e celebrato della storia culturale italiana, dinamizzandolo dal punto di vista di un intellettuale che opera nel milieu internazionale e vede l'Italia dall'esterno. Questo mutamento di prospettiva, che ben si coglie, per esempio, nel carteggio con Cesare Pavese, legato alla casa Editrice Einaudi, costituisce una risorsa importante per una nuova e più profonda riflessione critica della cultura italiana negli anni '50-'60.

Vero comparatista, lettore precoce di fondamentali poeti russi del '900 ma anche di tanta letteratura americana (con Pavese, Vittorini, e più tardi Pivano), Poggioli è stato un grande intellettuale – anche se non organico – caratterizzato, come molti della sua generazione, da una forte componente ideologica secondo i parametri di una formazione ricevuta in Europa negli anni che precedettero la Seconda Guerra Mondiale e non sempre ritenuti validi negli anni dell'immediato

dopoguerra. Poggioli era tuttavia mosso dal desiderio di indagare la ricaduta dei fatti letterari sulla società, mai considerando la cultura un fenomeno avulso dal contesto in cui veniva prodotta. Forse proprio questo aspetto, che lo connota e lo radica così fortemente nel periodo in cui è vissuto, ha costituito un motivo di disinteresse critico intorno al 2000, anni dominati in Italia dal postmoderno e meno attratti dalle questioni – che potremmo definire genericamente politiche – che avevano animato il panorama culturale fino alla fine degli anni '70 ma che sembravano poi aver perso la loro potenza nel dibattito di fine millennio. Adesso i tempi potrebbero essere maturi: le nuove riflessioni sul canone letterario condotte dai giovani poeti della Z generation, gli anniversari dei grandi autori caratterizzati da una decisa componente ideologica (Calvino, Pasolini, a breve Fortini) inducono a una rilettura più ampia di quello straordinario periodo, di cui Poggioli fu uno dei protagonisti dalla distanza della sua prospettiva americana.

Senza pretese di esaustività, questo Dossier si pone come spunto di ulteriori e auspicabili ricerche, che saranno possibili anche grazie allo scavo nell'imponente fondo conservato amorevolmente dalla figlia Sylvia. A sessant'anni dalla sua prematura scomparsa è giusto che Renato Poggioli, studiato e apprezzato in America, venga conosciuto sistematicamente anche nel nostro Paese come una delle figure più straordinarie e poliedriche che hanno segnato la cultura italiana – e non solo – del Novecento.

Note

¹ Renato Poggioli, *Il flauto d'orzo. Saggio sulla poesia pastorale e sull'ideale pastorale*, a cura di Raffaello Bisso, Ferrara, Book editore 2012.

Renato Poggioli. Una prospettiva storica

di Roberto Ludovico

«È naturale che vi parli di poesia da una cattedra come questa: non di poesia italiana, che ho amato come si amano i frutti del proprio orto; né di poesia Russa, che ho ammirato come un fiore cresciuto in un giardino altrui.

Vi parlerò invece di poesia americana: pianta che ho visto crescere dalla terra dove è ora la mia casa, e che ho un po' studiato per comprenderne meglio il suolo in cui ho messo le mie radici».

Renato Poggioli, appunti autografi per una conferenza su Wallace Stevens, Fondo Poggioli, Roma

La penna di Renato Poggioli era leggera ed incisiva non solo quando traduceva o scriveva di critica letteraria, ma anche quando appuntava note autobiografiche su foglietti volanti. Le parole poste qui in esergo vengono infatti dalla terza carta di un fascicoletto di annotazioni, quasi tutte autografe, su fogli di carta tagliati in quattro e usati come schede in successione numerica attraverso le quali tracciare il filo di una conferenza evidentemente data a braccio, se si fa eccezione per queste note consistenti in una trentina di schede. Si tratta di una conferenza su Wallace Stevens¹ tenuta a Firenze, presumibilmente presso la sede della Società Leonardo da Vinci durante un soggiorno italiano che possiamo ipoteticamente datare al 1953-54, quando Poggioli era *visiting professor* a Roma presso l'università La Sapienza². In poche pennellate, Poggioli

traccia un'immagine tanto icastica quanto efficace per riassumere la propria vicenda personale e intellettuale di slavista fiorentino trapiantato in America, che torna nella sua città natale consapevole di aver ormai messo definitivamente le proprie radici nel paese d'adozione. Parlando ai fiorentini della poesia di Wallace Stevens capovolge la prospettiva a lui più consueta di portavoce instancabile della cultura letteraria italiana in America e, tornato sulle sponde dell'Arno, si fa portavoce e interprete, questa volta, dell'opera di un poeta americano contemporaneo, dopo aver compiuto un percorso che dalla slavistica lo aveva fatto approdare alla letteratura comprata, attraversando due continenti e due epoche storiche – quella che precede e quella che segue la Seconda Guerra Mondiale – profondamente diverse tra loro.

Ho scelto queste parole di Poggioli per introdurre questo studio perché in un certo senso rispecchiano anche il ritorno di Renato Poggioli, uomo e intellettuale, all'attenzione della critica letteraria italiana, come dimostra l'iniziativa che dà origine a questa raccolta di studi, quasi settanta anni dopo quell'incontro tra i membri della Società Leonardo da Vinci e un fiorentino ormai esperto anche lui di «come sa di sale lo pane altrui». Poggioli a chiare lettere colloca la propria «casa» sul suolo americano evocandola dalla propria città natale, Firenze, tracciando anche la distanza che separa le rive dell'Arno da quelle del Charles River, sul quale – proprio come nel caso di palazzo Corsini il cui retro

dà sul Lungarno – si affaccia il retro di Eliot House, la «casa», appunto, cui egli era affiliato tra quelle che costituiscono la struttura collegiale della prestigiosa università di Harvard, a Cambridge, Massachusetts. Quel che mi interessa sottolineare però, è che queste notazioni evocano un percorso che Poggioli compì già nel 1938 lasciando l'Italia, e che nell'occasione della conferenza fiorentina lo vedono colmare di nuovo la stessa distanza transatlantica secondo la traiettoria opposta rispetto a quella segnata quindici anni addietro. Incidentalmente, quindici anni è il lasso di tempo che è trascorso tra l'organizzazione del congresso americano che nel 2007 si svolse nelle università del Massachusetts Amherst, Brown, e Harvard, che nel centenario della nascita ripropose il nome dello studioso all'interesse della critica internazionale, e la giornata di studi dedicata allo stesso Poggioli presso l'Università degli Studi di Siena del dicembre del 2022.

In questo intervallo di tempo, soprattutto in Italia, abbiamo assistito a un fiorire di studi, traduzioni e riedizioni di volumi ormai introvabili di Renato Poggioli (autore e traduttore) che, almeno parzialmente, compensano il silenzio che ha avvolto il nome di questo illustre studioso nel proprio paese di origine fino ad anni recenti³.

Di fatto, restano ancora da chiarire le regioni di tanto silenzio, immeritato, se si pensa che Renato Poggioli rimane uno dei più dinamici e influenti autori che l'Italia abbia espresso durante la prima metà del Novecento. Alcune ipotesi, è vero, sono state avanzate, e per questo è giusto riflettere ancora proprio sulla ricezione dell'opera di Poggioli in Italia, e sulle circostanze storiche che hanno influito sulla sua attività di operatore di cultura. Collocare il 'caso Poggioli' nel contesto storico cui appartiene, infatti, può contribuire tanto alla giusta impostazione dei nostri studi, quanto a una più approfondita comprensione delle dinamiche socio-culturali dell'Italia di metà Novecento.

Sono passati quindici anni da quando un articolo su «La Repubblica», firmato da Mario Pirani⁴, denunciava non senza toni polemici, la censura politica sulla pubblicazione della *Teoria dell'arte d'avanguardia* da parte di Einaudi, a seguito del «casus belli» – per citare il carteggio con Pavese⁵ – sorto attorno alla pubblicazione dell'antologia *Il fiore del verso russo*⁶. Le ragioni erano di tipo ideologico. Poggioli nel *Fiore* non faceva mistero delle sue posizioni antisovietiche, suscitando lo

sdegno del consiglio editoriale einaudiano e una decisa presa di posizione nei vertici del PCI. La «*damnatio memoriae*»⁷, come si disse allora, che ha contribuito a oscurare il nome di Renato Poggioli nelle cronache letterarie italiane, trova origine senza dubbio in quell'incidente e quindi nell'ambiente culturale dell'Italia del dopoguerra. La pubblicazione nel 2012, a cura di Silvia Savioli, dell'intero carteggio tra Poggioli (che risiedeva a Boston) e Pavese⁸, che per Einaudi curò quel volume, dette a tutti la possibilità di giudicare direttamente come fossero andate le cose. Nulla è più efficace della testimonianza diretta dei documenti storici.

Rileggere oggi quella corrispondenza con il distacco che il tempo trascorso consente, può forse aiutarci a comprendere più a fondo il contesto particolare in cui si svolsero quegli eventi, ma anche a fornire una chiave di lettura più generale e più adatta a meglio interpretare anche altri aspetti dell'esperienza di Poggioli e della sua interazione con la cultura italiana (e viceversa) all'interno del tema più ampio dei rapporti tra intellettuali e istituzioni, e in particolare tra intellettuali espatriati e la loro cultura di origine.

Le vicende biografiche dell'autore e la parabola della sua formazione culturale sono sufficientemente note, almeno nelle linee generali, per cui qui accennerò solo ad alcune tra le tappe più significative per il discorso che intendo sviluppare.

Poggioli nasce a Firenze nel 1907, collocandosi quindi cronologicamente all'interno di quella particolarissima generazione del primo decennio del Novecento che si forma e matura in pieno Ventennio fascista, circondata dalla retorica e dalla propaganda di regime, e da una società deformata dalla follia mussoliniana. L'emancipazione da questo clima di oppressione culturale verso i valori della democrazia passò attraverso percorsi personali e collettivi tragici e dolorosi, come la storia ha insegnato. Le donne e gli uomini di quella generazione lottarono per una società libera nella quale non avevano praticamente mai vissuto. Il modello fornito delle letterature provenienti da altri paesi fu certamente una tappa importante di questo percorso.

È la letteratura, infatti, la chiave interpretativa più adeguata e persuasiva di Poggioli, anche e soprattutto del Poggioli attivista antifascista in America. Non possiamo dimenticare, infatti, che la parabola della sua vita, prematuramente conclusasi nel 1963, e la sua attività di traduttore e di critico letterario, assumono pieno significato sullo sfondo degli eventi storici che si

dipano prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale.

La più valida (e la più citata) tra le definizioni di Renato Poggioli rimane quella formulata da Carlo Bo che ne riassume il profilo nell'immagine del «mediatore culturale»⁹. Tale fu infatti Renato Poggioli, in virtù della sua intensa attività di traduttore dalle lingue slave, dal tedesco, e dall'inglese, che è, per definizione, attività di *mediazione*. Ma Poggioli fu anche mediatore culturale in quanto organizzatore di cultura, come facilitatore del dialogo letterario e intellettuale interculturale, anche nella sua veste di consulente editoriale. Era evidentemente una qualità che gli era innata, riflesso della curiosità e della vivacità intellettuale che lo avevano portato sin dai primi anni a seguire la strada a quel tempo poco battuta della slavistica, ottenendo la laurea in Lettere con tesi in letteratura russa a Firenze nel '29, e poi l'abilitazione alla libera docenza di filologia slava presso lo stesso ateneo nel '38, poco prima di trasferirsi negli Stati Uniti.

In Italia si fece conoscere con una precoce raccolta di poesia russa contemporanea in traduzione – *La violetta notturna* – pubblicata nel '33 da Carabba a Lanciano. Tra il '29 e il '38, anno della partenza per gli Stati Uniti, si contano cinque traduzioni in volume, oltre sessanta pubblicazioni in una ventina di riviste che coprivano pressappoco l'intero spettro editoriale italiano di quegli anni, cui si aggiungono collaborazioni con riviste ceche e polacche. Del '32 è la traduzione dell'*Armata a cavallo* di Isaak Babel' nell'elegantissima edizione Frassinelli curata da Franco Antonicelli. Del '35 – solo per fare un altro esempio – è la suggestiva traduzione de *La marcia di Radetzky* di Joseph Roth (Firenze, Marzocco).

Poggioli aveva imparato il tedesco durante un soggiorno da studente in Austria. Negli anni passati nell'Europa dell'Est si era impadronito del ceco, del polacco e del bulgaro. Quando risiedeva a Praga teneva conferenze su Carducci e Pirandello; a Vilnius parlava invece di Leopardi (in polacco), mentre a Milano mandava reportage sul teatro polacco. Benché i suoi interessi da studioso fossero prevalentemente orientati alla slavistica, si può dire che in una certa misura si estendevano pressoché all'intero panorama letterario europeo, lasciando presagire quell'impostazione comparatistica che avrebbe trovato pieno sviluppo negli anni del dopoguerra a Harvard.

Trasferendosi negli Stati Uniti nel 1938 Poggioli cominciò un'altra fase della propria attività intellettuale, ora trapiantato in un paese dal quale non avrebbe fatto ri-

torno se non per brevi soggiorni estivi o sabbatici come quello del '53-'54, neppure dopo la fine della guerra. Al fine di comprenderne a fondo la vicenda personale e intellettuale, è importante considerare quale impatto abbia avuto la distanza fisica di Poggioli dall'Italia durante le fasi cruciali della guerra, della Resistenza, e poi durante gli anni della ricostruzione politica, culturale, e materiale del paese, nonostante la caratura internazionale del suo profilo accademico. A mio avviso, la distanza di Poggioli dall'Italia, infatti, non andrebbe misurata solo in termini geografici, o spaziali, ma anche storici e cronologici, dove «anche» in questo caso vuol dire 'simultaneamente', ovvero impegnandosi a far incrociare idealmente le due variabili – spaziale e temporale – seguendo un grafico bidimensionale piuttosto che lineare. In questo studio m'impegnerò a dare qualche esempio concreto di questa proposta metodologica, a volte apparentemente divagando nel contesto storico degli eventi in questione, non a caso, ma con l'intento esplicito di allargare il campo visuale a vantaggio, auspicabilmente, di una più efficace contestualizzazione.

Renato Poggioli cominciò la sua attività pubblicistica sulla «Rivista di letterature slave» quand'era appena ventunenne con una traduzione di una poesia di Esenin¹⁰ e fino alla sua partenza per gli Stati Uniti nel 1938 affidò articoli e traduzioni a un vasto numero di riviste e case editrici italiane. Grazie alla sua formazione da raffinato e abile calligrafo¹¹, nei contributi ai più disparati periodici, dall'«Ominibus» di Leo Longanesi (1937-39), alla 'repubblica delle lettere' di «Solaria» (1926-1934), egli seppe adeguare tono e stile alla testata per cui scriveva, ma è forse proprio nei suoi scritti solariani che emerge la voce più genuina del Poggioli uomo di lettere. Ripercorrendo i fascicoli della rivista di Carocci non si può fare a meno, infatti, di notare in filigrana, la particolarità degli interventi di questo giovane, dinamico ed eclettico studioso, sottesa alla ricca tessitura del dibattito solariano sulla letteratura europea contemporanea. I sette contributi, sempre più articolati col passare delle annate, spaziavano dalla poesia russa contemporanea, a Kafka; da Thomas Mann a Perez de Ayala, a Jaroslav Hašek.

Nella corallità dialettica e a volte contraddittoria tipica delle riviste del Novecento, gli interventi di Poggioli si distinguono come punti fermi per l'autonomia e autorevolezza di giudizio, come fossero pietre dure¹², più resistenti delle altre non tanto al tempo, quanto alla relatività dei punti di vista nel vivace dibattito critico

che animò quella stagione letteraria. Da quegli interventi emergeva un profilo distinto di un intellettuale già maturo, e soprattutto capace di essere al passo col discorso letterario sul modernismo degli anni Trenta, dando alla propria lettura di testi ed autori contemporanei già un taglio da classico della critica letteraria. Gli altri giovani scrittori e critici emergenti che tra gli stessi fascicoli della rivista si segnalavano per la stessa *perfezione*, inteso alla latina nel senso di ‘forma raggiunta’, completezza, rispondevano – per fare qualche esempio – ai nomi di Giacomo Debenedetti, Eugenio Montale, e Carlo Emilio Gadda.

In quegli anni Poggioli viveva già prevalentemente fuori dall’Italia: come borsista e poi come segretario dell’Istituto Italiano di Cultura di Praga (1932 e 1935), e poi a Vilnius e a Varsavia come lettore di lingua italiana presso le università locali (1935-’38). Poggioli era dunque un impiegato del Ministero degli Affari Esteri italiano e come tale era costretto a interagire con la burocrazia del Regime. Possiamo immaginare quanto, per un intellettuale i cui studi sulla letteratura russa contemporanea avevano nutrito un forte senso di avversione per i regimi totalitari, dovesse essere penoso constatare quanto il totalitarismo fascista somigliasse a quello sovietico, e quanto dovesse essere difficile convivere con la struttura amministrativa del Regime.

Il primo settembre del 1938, finite le vacanze estive, invece che ritornare a Varsavia al proprio posto di insegnamento, Poggioli con la moglie Renata Nordio si imbarcò a Napoli per raggiungere New York. Mancava solo un anno allo scoppio della Seconda Guerra mondiale con l’invasione della Polonia. Il 1938 fu dunque un anno cruciale nella biografia di Poggioli. Quando lasciava l’Italia, le leggi razziali non erano ancora state promulgate, ma la campagna antisemita aveva già raggiunto livelli inaccettabili: meno di un mese prima, il 5 agosto, era uscito il primo numero de «La difesa della razza», con in apertura il vergognoso decalogo del razzismo italiano, seguito dall’ignobile editoriale di esordio di Telesio Interlandi. Sarebbe difficile pensare che a Poggioli, in Italia durante l’estate, quel fascicolo fosse passato inosservato.

Questa, per rimanere fedele alla prospettiva storica annunciata nel titolo di questo intervento, era l’Italia che Poggioli si lasciava alle spalle imbarcandosi sul Rex, la nave orgoglio del nazionalismo fascista intitolata per volere di Mussolini a Vittorio Emanuele II. Basta il riferimento storico alla triste data del 1938 per intuire

la profonda differenza della situazione politica e sociale italiana ed europea in rapido deterioramento, rispetto alla nuova realtà che avrebbe accolto Poggioli oltreoceano, arrivando l’8 settembre di quell’anno a New York. Da qui, marito e moglie si diressero immediatamente verso Northampton, una cittadina a circa cento chilometri nell’entroterra di Boston.

Northampton era sede di uno dei più prestigiosi college femminili del New England, e vivace centro di scambi intellettuali e laboratorio di strategie politiche in chiave antifascista. Motore di questo fervore intellettuale era William Allan Neilson, presidente del College, uno scozzese illuminato impegnato in prima persona, grazie anche alle risorse garantitegli dal suo ruolo istituzionale, nella missione di salvataggio ed accoglienza di esuli europei in fuga dal nazifascismo.

Grazie anche al suo impegno per facilitare l’emissione di visti d’espatrio per gli intellettuali europei attraverso offerte di impiego presso il proprio college¹³ (Poggioli vi insegnò un anno), Neilson realizzò una considerevole opera di internazionalizzazione del corpo docente di Smith College, e attraverso esso, dell’ambiente colto e liberale che orbitava attorno al campus, divenuto uno dei centri principali dell’organizzazione e coordinamento dell’attività antifascista in America.

I coniugi Poggioli, sulla banchina di Union Station, l’imponente edificio in pietra rossa e marmo italiano dove si fermava un tempo il treno New York – Montréal, con tutta probabilità trovarono ad aspettarli Michele Cantarella, professore di lingua e letteratura italiane a Smith College dal 1929. Cantarella, di origine catanese, era emigrato giovanissimo negli Stati Uniti nel 1921, quando i genitori decisero di lasciare l’Italia alle prime avvisaglie della svolta politica che portò al fascismo. Allo Smith College Cantarella, e sua moglie Hélène, divennero l’elemento catalizzante dell’antifascismo della Connecticut River Valley. Figlio di esuli antifascisti lui, figlia di un medico quebecchese residente a New Bedford, lei, entrambi rientravano nel profilo colto e cosmopolita dell’ambiente di Smith College.

Hélène Paquin Cantarella era in possesso di un master in francese, era poliglotta e sicuramente più indipendente ed ambiziosa della media delle figlie dell’alta borghesia del New England della sua generazione. Da studentessa universitaria al Boston College aveva vissuto a Parigi tra il 1922 e il 1923. Erano i mesi in cui la Shakespeare and Co. di Sylvia Beach pubblicava l’*Ulisse* di James Joyce, e nelle stanze della libreria

di Rue de l'Odeon si radunavano gli scrittori ed artisti americani di quella che oggi conosciamo come 'The Lost Generation': Joyce, appunto, Hemingway, T.S. Eliot, sotto lo sguardo attento di Gertrude Stein. Aveva visitato l'Italia ed era stata a Londra prima di rientrare a New Bedford, compiendo una sorta di Grand Tour del '900, ancora in voga tra le figlie della buona società americana del tempo.

Durante i primi mesi di vita coniugale di fine '29 e inizio '30, quando Michele ancora faceva il pendolare tra Boston e Northampton, la giovane coppia avviò un sodalizio che sarebbe durato una vita intera niente meno che con Gaetano Salvemini¹⁴, appena arrivato ad Harvard. Lo storico e antifascista pugliese da Cambridge (Harvard) si spostava regolarmente a Northampton dove sapeva di avere un divano a lui dedicato (il «divano di Salvemini»¹⁵) nello studio di Michele, e in Hélène trovò la collaboratrice-redattrice di tutte le sue pubblicazioni in lingua inglese¹⁶.

Nella casa dei Cantarella a Belmont Av. negli anni che immediatamente precedono l'arrivo di Poggioli nel '38, cominciò a radunarsi un gruppo di intellettuali italiani espatriati. A quell'indirizzo Poggioli, sin dai suoi primi giorni in America, avrebbe frequentato, oltre ai padroni di casa, e tra gli altri, Roberto Bolaffio e Lionello Venturi, uno dei dodici docenti universitari che, come noto, rifiutarono di sottomettersi al giuramento fascista. Attorno allo stesso cenacolo di casa Cantarella gravitavano anche il newyorkese Max Ascoli, Giorgio La Piana (teologo di Harvard) e Giuseppe Antonio Borgese, ex collega di Cantarella a Smith tra il 1932 e il 1935, ora all'Università di Chicago, e in procinto di sposare la figlia minore di Thomas Mann, Elizabeth. Furono queste le persone che nel settembre 1939 fondarono, nel salotto di casa Cantarella, la Mazzini Society¹⁷, l'organizzazione antifascista che sarebbe cresciuta nel numero degli iscritti e in importanza, al punto di giocare un ruolo significativo presso l'amministrazione Roosevelt sensibilizzando i vertici del governo americano al riconoscimento di un'Italia antifascista distinta da quella rappresentata dal regime. Poggioli, arrivato da un anno appena a Northampton, ne fu uno dei fondatori e il primo presidente.

Questo era dunque il contesto socioculturale che Poggioli trovò al suo arrivo in America. Vale la pena rievocarlo anche se a grandi linee, solo per mostrare come Northampton ai suoi occhi dovesse apparire davvero molto diversa rispetto all'Italia di Mussolini.

Con gli esuli italiani che gravitavano intorno ai Cantarella si poteva parlare liberamente, senza paura di delazioni, di letteratura e di politica, e del contributo che l'una poteva offrire all'altra. Il 21 settembre del '38 – i nuovi arrivati dovevano essersi appena sistemati – Northampton fu investita dal più devastante uragano del secolo. La 'Summit House', l'elegante albergo in cima al Mount Holyoke che dall'alto dominava la valle del fiume Connecticut, chiuse definitivamente le sue porte in seguito ai danni provocati dal 'Long Island Express' – questo il nome con cui l'uragano del '38 passò alla storia. In America erano i disastri naturali a fare paura, non i pestaggi, il carcere, o il confino decretati dal regime fascista.

S'intuisce dunque il motivo per cui, nelle lettere di presentazione che accompagnavano le domande d'impiego per l'anno accademico successivo presso altri college del Nord Est, il presidente Neilson, di Poggioli poteva riferire: «ha perso la simpatia per il governo italiano e preferirebbe di gran lunga restare in una atmosfera di libertà»¹⁸. Per chi veniva da sedici anni di vita sotto il regime fascista, arrivare nella Northampton di Salvemini e Cantarella significava assaporare la libertà per la prima volta.

Il periodo americano consentì a Poggioli di liberare tutto il proprio potenziale intellettuale grazie alle opportunità offertegli dalla nuova condizione di vita e di lavoro che tenacemente aveva inseguito e finalmente realizzato. Dopo un anno a Northampton, Poggioli risiedette a Providence durante gli anni della guerra insegnando ancora come italianista presso la Brown University ma soprattutto mantenendo serrati – almeno in principio – i rapporti con la Mazzini Society. Com'è facile immaginare, la grande stagione creativa americana sarebbe cominciata con l'immediato dopoguerra, a Harvard, dove prese ad insegnare dal 1946, inserendosi quasi fisiologicamente nell'ambiente della nascente comparatistica di Harry Levin e Roman Jakobson.

Da questo momento in poi, il punto di vista era definitivamente rovesciato. Poggioli guardava le letterature europee da una distanza prospettica che gli consentiva il distacco sufficiente e necessario alla visione d'insieme. Anche l'Italia, inserita in una geografia più ampia, bisognava ora riavvicinarla riprendendo i contatti con gli amici che erano rimasti a casa, con gli editori e con il mondo della letteratura, mettendo a disposizione del proprio paese ferito dalla guerra un patrimonio di esperienze, conoscenze, e risorse che gli erano garantite dal

ruolo istituzionale che ricopriva e dalle opportunità che la sua condizione di espatriato gli aveva offerto.

Quello tra l'America e l'Europa era un ponte a due corsie, in una direzione il Poggioli europeista si faceva portavoce della cultura di cui egli stesso era diretta espressione. Nell'altra si riservava il ruolo nuovo di consulente presso l'editoria italiana (Einaudi in primo luogo); pubblicava i propri lavori; e si faceva promotore, insieme a Luigi Bertì, della rivista «Inventario» (1946-1964), espressione del primo e più duraturo impegno di Poggioli sul fronte italiano.

Il primo numero di «Inventario» risale alla primavera del '46¹⁹, segno del fatto che a guerra finita Poggioli si era già dedicato all'intento di offrire il proprio contributo alla ricostruzione – culturale, nel suo caso – del paese. Assiduo frequentatore e prodotto, potremmo dire, del mondo delle riviste italiane degli anni tra le due guerre, Poggioli si assumeva il compito di raccogliere intorno alla nuova pubblicazione diretta da Luigi Bertì, una redazione di respiro internazionale di primissimo ordine, con l'intento di offrire ai lettori italiani il meglio della letteratura internazionale, quasi volesse compensare l'asfissia cui il nazionalismo fascista li aveva costretti per oltre vent'anni.

In questo processo di ritorno, per quanto simbolico, i primi referenti ad essere contattati da Poggioli furono Luigi Bertì, amico di gioventù e compagno di scorribande giovanili nelle letterature russa l'uno ed inglese l'altro; Giulio Einaudi, ora responsabile della casa editrice più influente in Italia, e i suoi collaboratori più stretti, tra cui Massimo Mila e Cesare Pavese. Ad una lettera a Mila del gennaio '47²⁰ risale forse la prima menzione della *Teoria dell'arte d'avanguardia*, che diventerà poi il filo conduttore, parallelo a quello relativo alla pubblicazione del *Fiore del verso russo*, del fitto scambio epistolare con Cesare Pavese che si inaugurava esattamente un mese più tardi, il 6 febbraio del '47.

Non sarà necessario ripercorrere qui in dettaglio i contenuti di quella corrispondenza, già accessibile integralmente grazie al volume già citato curato da Silvia Savioli. Mi preme tuttavia in questa sede ritornare su alcuni particolari di quel carteggio che forse oggi possono aiutarci a fare ulteriore chiarezza sulle rispettive posizioni dei due corrispondenti, ma soprattutto sugli effetti che la distanza e il rapido evolversi della storia di quegli anni possono avere avuto sul dialogo tra chi guardava all'Italia dall'esterno e chi la guerra appena finita l'aveva vissuta dall'interno.

Il 5 ottobre del '49 Pavese, che stava portando a termine l'edizione del *Fiore del verso russo*, cautamente annunciava l'«Avvertenza» che Einaudi aveva deciso di anteporre all'antologia e ne anticipava il testo a Poggioli²¹: «lo veda – scrive – mi sembra piccante»²². In realtà, la nota con cui l'editore si dissociava dalle posizioni antisovietiche di Poggioli più che «piccante» è tagliente come una rasoia, soprattutto per noi che oggi la rileggiamo consapevoli dello scompiglio che il libro di Poggioli aveva portato tanto nel consiglio editoriale della Einaudi, quanto nei vertici del PCI, fino a Togliatti²³. Il tono della risposta di Poggioli, invece, è quello di chi sembra non sospettare minimamente di quanta indignazione il suo libro avesse suscitato tra i collaboratori di Einaudi. Carlo Muscetta, per fare un solo esempio, non avrebbe esitato a definirlo come «schifoso»²⁴.

[...] sono gratissimo a Giulio Einaudi per la sua avvertenza, non solo in quanto aggrada ma anche in quanto disgrada dal mio libro. Un'altra prova della sua onestà di uomo e di editore. Avrò gran piacere nel leggerla stampata in fronte al volume²⁵.

Chiaramente Poggioli, dal suo punto di vista, attribuiva a Einaudi una nobiltà di intenti che in questo caso non era assolutamente pertinente: la nota aggiunta all'ultimo minuto era solo un rimedio per limitare un danno ormai irreparabile visto che il libro era in procinto di uscire. È uno scambio che letto oggi ha un ché di surreale: poco più in là nel carteggio, quando apprende del rifiuto di pubblicare la *Teoria* per quello che Pavese definisce senza mezzi termini *odium nominis*²⁶, Poggioli comincia a prendere le distanze dalla polemica, commentando così:

Quella polemica mi fa capire quanto io sia fortunato nel non vivere in un'Italia dove se non sei rosso ti credono nero. Io rifiuto di essere rosso o nero. Al tempo del fascismo, almeno a Firenze, ci chiamavano grigi. Ma non siamo grigi: ci rifiutiamo, semplicemente, di essere rossi o neri²⁷.

Qui assistiamo allo scambio di battute forse più significativo dell'intero carteggio. La risposta di Pavese è nota, e tutta pavesiana:

Badi però che il suo rifiuto – «né rosso né nero» – significa attualmente in Italia «sospeso tra cielo e terra», «né dentro, né fuori», «né vestito né ignu-

do» – [...] insomma una situazione quale soltanto Bertoldo seppe sostenere e con una facezia dopo tutto. *In Italia*, ripeto, non so altrove²⁸.

È al significato di quell'«attualmente in Italia» e poi «*In Italia*» – sottolineato nell'originale – «non so altrove», che è necessario prestare particolare attenzione perché è in queste parole che troviamo un esempio concreto di quella sfuggente intersezione tra storia e geografia cui facevo riferimento precedentemente. Da un lato leggiamo un Poggioli che si definisce «né rosso né nero» e difende la propria indipendenza ideologica con la stessa inconsapevolezza con cui aveva pochi giorni prima interpretato la nota editoriale del *Fiore* come un segno di apertura mentale da parte di Einaudi. Evidentemente «né rossi né neri» in certi ambienti dell'Italia del 1950 assumeva un significato diverso rispetto a quello degli anni '30. Dichiararsi né comunisti né fascisti nell'Italia del Ventennio, significava affermare la propria posizione antifascista. Nell'ambiente torinese-einaudiniano del '50, dirsi «non rosso» equivaleva pressappoco a dire di non essere attivamente partecipi dell'ideologia dominante all'interno del processo di riscatto dell'Italia postfascista.

Ricordiamo che questi erano temi che per Pavese toccavano il nervo scoperto della militanza nel PCI, più dovuta che sentita. Sono temi che si ricollegano al travaglio del *Taccuino segreto* e che continuano a trovare riscontro nel *Mestiere di vivere* fino alle ultimissime drammatiche annotazioni²⁹.

Il dialogo tra i due sembra attribuire alla stessa formula – «né rossi né neri» – interpretazioni ed implicazioni diverse a seconda del punto di vista dell'interlocutore: uno parla del clima culturale dell'Italia del 1938 dalla prospettiva geografica di un'America ormai in piena guerra fredda, l'altro risponde dal punto di vista della Torino einaudiana del 1950, dopo che c'erano stati la guerra, la Resistenza, il referendum per la Repubblica, l'attentato a Togliatti e le elezioni del 15 ottobre 1948. Forse in questo contesto non sarà banale ricordare che Pavese, tra il '38 e il '50, la guerra, la Resistenza, e le trasformazioni dell'immediato dopoguerra le aveva vissute in prima persona (e oggi sappiamo vittima di un dissidio interiore gravissimo). Il periodo bellico Poggioli lo aveva vissuto sì da militante antifascista, e anche da soldato, ma in America, appunto, e poi rimboccandosi le maniche per aiutare come meglio poteva e sapeva la ripresa culturale del proprio paese dal '46 in poi. La

sua esperienza americana tra il '38 e il '50 era inevitabilmente diversa rispetto a quella di Pavese in Italia che aveva vissuto il confino, i bombardamenti, i rastrellamenti, e le lacerazioni profonde che la Resistenza aveva inflitto negli italiani. Erano avvenimenti che avevano scosso non solo Pavese, ma la coscienza di chi questi drammatici momenti della nostra storia li aveva vissuti sulla propria pelle, che fosse andato in montagna a combattere, oppure no, come Pavese, che le ferite di guerra le portava non sul corpo, ma nello spirito.

Con quel «badi bene», Pavese sembra in realtà mettere Poggioli in guardia di fronte al rischio di uno sfasamento prospettico. Egli stesso, da americanista che non era mai stato in America, insisteva sottolineando «*In Italia*, [...] non so altrove», consapevole del fatto che la storia italiana era stata profondamente trasformata dagli eventi dell'ultimo decennio, vissuto sicuramente in maniera differente sull'altro versante dell'Atlantico.

Rileggendo attentamente queste lettere non si può non rendersi conto che contengono tracce del dialogo intimo di Pavese con sé stesso, tanto palesi da rischiare di passare inosservate. Col suo «badi bene», oltre che a Poggioli, Pavese si rivolgeva con tutta probabilità anche a sé stesso, vittima di un'esperienza personale di dissidio interiore nel quale si sarebbe consumato tentando di riconciliare una situazione di dubbio inammissibile – nel bene e nel male – nella realtà culturale, politica, e ideologica dell'Italia del dopoguerra. Per il Poggioli 'americano', per così dire, la definizione di «né rosso né nero», invece, rientrava perfettamente nella prospettiva ideologica della società nella quale viveva da dodici anni, quando, ormai sulla soglia del maccartismo, era più il pericolo rosso che non quello nero ad occupare l'immaginario comune.

Il ritorno di Poggioli alla cultura italiana del dopoguerra, appena riemersa dall'esperienza della Resistenza, è un ritorno *imperfetto*, come imperfetto è per definizione il *nostos*. È forse su questo scarto impercettibile, a meno di attente riflessioni, che si consuma il mancato incontro tra Renato Poggioli e la cultura italiana del dopoguerra.

Lo stesso processo di contestualizzazione storica potrebbe in realtà aiutare a risolvere altri quesiti sulla ricezione del lavoro di Poggioli in Italia. Per esempio, a lungo gli studiosi si sono interrogati sul perché una rivista come «Inventario», per la quale Poggioli e Berti avevano radunato autori di calibro internazionale come

T.S. Eliot, Vladimir Nabokov, Harry Levin, Henry Peyre, Herbert Steiner e Pedro Salinas (tutti membri del consiglio editoriale), ma anche italiani come Ungaretti, Quasimodo e Montale, non abbia lasciato un segno molto più profondo nel dibattito critico letterario contemporaneo e nel ricchissimo panorama degli studi sulle riviste letterarie del Novecento. Mi limiterò qui solo ad accennare a un'ipotesi interpretativa che richiede in realtà una trattazione ben più articolata alla luce di documenti ancora in fase di studio e di pubblicazione.

Mark Pietralunga in uno studio molto preciso³⁰ ha mostrato che esiste una chiara linea di continuità tra «Inventario» e le più raffinate riviste letterarie europee dell'anteguerra che ne fecero da modello: dalla fiorentina «Vigilie Letterarie» (fondata Italo Testa nel 1926) che fu il *pre-testo* del «progetto Inventario», a «The Criterion» di T.S. Eliot, che aveva esaurito la propria ragion d'essere nel 1938, a «Horizons» con cui Cyril Connolly si proponeva di raccogliere l'eredità della rivista eliotiana. A queste riviste va aggiunta senza troppe esitazioni il modello forse subconscio per Poggioli, di quella «Solaria»³¹ portavoce in Italia del modernismo europeo negli anni '20 e '30, e che egli stesso, nella quarta di copertina della *Teoria dell'arte d'avanguardia*, aveva indicato come la pubblicazione nella quale meglio si identificava.

Altrove³² ho cercato di dimostrare come col declinare delle condizioni sociali nell'Europa occupata dal nazifascismo, declinasse anche il modello modernista di una letteratura depositaria di un potere salvifico di fronte alla degenerazione della storia. «Solaria», per esempio, non chiudeva nel '34 come spesso si è detto, per colpa della censura, ma per la presa di coscienza da parte del fondatore Alberto Carocci dell'inadeguatezza di un modello letterario che aveva riposto tutta la propria fiducia nel potere educatore della cultura, che avrebbe dovuto indirettamente contrastare la barbarie fascista in virtù degli alti valori etici e morali espressi dal neumanesimo cui la rivista si ispirava. È comprensibile che riprendere quei modelli e quelle strategie degli anni '20 e '30, significava confermare la propria inossidabile fiducia nei confronti di un ideale letterario del quale la storia e gli uomini avevano dimostrato di non saper essere all'altezza.

Uno sguardo sincronico, a fianco di una ricerca storica come quella sulle origini e sui modelli di «Inventario» ci ricorderebbe – solo per fare un esempio fin troppo ovvio – che la rivista di Poggioli e di Berti è coetanea del «Politecnico» di Vittorini, il cui primo numero era del settembre '45, di pochi mesi precedente alla

'Primavera '46' quando debuttava «Inventario». Nel '45 erano usciti anche il romanzo di Vittorini *Uomini e no*, e *Roma città aperta*, il film capostipite del neorealismo cinematografico. Del '46 erano *Sciuscià e Paisà*, per restare in tema di cinema neorealista, e la prima edizione del romanzo di Luigi Bartolini *Ladri di biciclette*³³. L'Italia del dopoguerra era, da un lato ripiegata su sé stessa nello sforzo di rielaborare il passato recente della Guerra e della Resistenza attraverso le forme del neorealismo (si pensi, per esempio, a «l'urgenza» e alla «tensione morale» da cui nasceva la letteratura del dopoguerra secondo la famosa prefazione di Italo Calvino all'edizione del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*); dall'altro era impegnata in un serrato dialogo ideologico inteso a definire il posto che la cultura e la letteratura avrebbero dovuto occupare nella nuova società italiana rispetto alla politica.

L'intento dichiarato di «Inventario», invece, era quello di riposizionare l'Europa in un nuovo assetto geopolitico allargato, e di esporre la cultura italiana al meglio della letteratura internazionale, proprio attraverso una redazione estera ricchissima di nomi di prestigio. Il risultato fu quello di una pregiatissima rassegna letteraria che già si proiettava sulla fase di rilancio della cultura letteraria italiana nel panorama internazionale, piuttosto che – dalla prospettiva transatlantica – fissare lo sguardo sulle particolari tensioni che animavano il microcosmo del dibattito culturale dell'Italia dei mesi dell'immediato dopoguerra.

Una riprova di questo divario di «Inventario» rispetto alla cultura letteraria italiana contemporanea la troviamo proprio in un confronto col «Politecnico», già nei corsivi programmatici firmati uno da Poggioli e l'altro da Vittorini³⁴. Entrambi esordivano con il riconoscimento del fallimento dell'Europa e della cultura con cui essa si era identificata fino alla tragica stagione del nazifascismo e della Seconda Guerra Mondiale. «Il vecchio continente non è più al centro del mondo», dichiara Poggioli nel suo «Non programma ma proemio», in una sorta di «esame di coscienza», serriano, per altro evocato esplicitamente nello stesso corsivo.

L'Europa – insiste Poggioli – non ebbe la politica della sua cultura, l'Italia non ebbe la politica della sua tradizione morale. La massima sproporzione di cui Europei ed Italiani per lungo tempo inconsapevolmente soffrirono fu fra l'ipertrofia della loro intelligenza, e l'atrofia della loro coscienza³⁵.

Analogamente Vittorini nella morte, nella distruzione, e nei nomi dei campi di sterminio legge la sconfitta della cultura millenaria europea che non ha saputo far prevalere i propri principi morali sulla storia:

...la cultura: lei che è stata pensiero greco, ellenismo, romanesimo, cristianesimo medievale, umanesimo, riforma, illuminismo, liberalismo, ecc. e che oggi fa massa intorno ai nomi di Thomas Mann e Benedetto Croce, Benda, Huizinga, Dewey, Maritain, Bernanos e Unamuno, Lin Yutang e Santayana, Valéry, Gide e Berdiaev. Non vi è delitto commesso dal fascismo che questa cultura non avesse insegnato ad eseguire già da tempo. E se il fascismo ha avuto modo di commettere tutti i delitti che questa cultura aveva insegnato ad eseguire già da tempo, non dobbiamo chiedere proprio a questa cultura come e perché il fascismo ha potuto commetterli?³⁶

Ma nonostante le analoghe premesse, Poggioli dall'America, e Vittorini dall'Italia, propongono soluzioni che vanno in direzioni diametralmente opposte. Da un lato Poggioli pensa a un processo di edificazione in chiave esplicitamente borghese, rilanciando una letteratura che sappia «diventare qualcosa di più che pura e semplice letteratura» cui si chiede di «saper trasformare in pensiero universale quella cultura tutta letteraria che abbiamo avuto finora». È evidente che questa rinnovata professione di fede nell'universalità della letteratura miri da un lato a ripristinare la continuità con i modelli proposti dai periodici dell'anteguerra, dall'altro individui nello stesso approccio universalista lo strumento ideale per far rientrare l'Europa e l'Italia e la loro storia in una nuova visione allargata dello scenario internazionale come era quella offertagli dalla prospettiva rimossa da cui egli volgeva lo sguardo ai paesi da cui si era allontanato nel 1938.

Vittorini, 'dall'interno', per così dire, proponeva una soluzione basata su un metodo opposto rispetto a quello di Poggioli, come opposto era il punto di vista di chi come lui, sul posto, percepiva il polso della società che lo circondava in maniera immediata, reagendovi. Una cultura che non interagisca direttamente con la realtà, dunque, era per lui «consolatrice» degli uomini che «soffrono nella società». Muovendosi da posizioni ideologiche e da esperienze recenti diverse rispetto a quelle di Poggioli, Vittorini, citando sé stesso, si domandava:

Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, *questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura*. La cultura italiana è stata particolarmente provata nelle sue illusioni. Non vi è forse nessuno in Italia che ignori che cosa significhi la mortificazione dell'impotenza o un astratto furore.³⁷

La proposta dalla quale prendevano le mosse il «Politecnico» e l'ambiente culturale che alla rivista einaudiana faceva riferimento, era una di netta cesura col passato, che scongiurava qualsiasi tipo di continuità con l'accezione di cultura appartenente al periodo precedente alla guerra, quella che secondo l'intellettuale e scrittore siciliano «ha predicato, ha insegnato, ha elaborato principi e valori, ha scoperto continenti e costruito macchine, ma non si è identificata con la società»³⁸. Vittorini scriveva all'indomani della fine della guerra, rispondendo in maniera immediata a una situazione di grande emergenza i cui segni erano ben visibili nelle strade delle città italiane. Lasciando l'Italia, invece, Poggioli aveva portato con sé una raffinatissima formazione di impronta calligrafico-rondesca, reinterpretata attraverso la visione paneuropea solariana della letteratura che a lui era particolarmente congeniale e che era evidentemente pronto a rilanciare in chiave universale. Continuità piuttosto che cesura rispetto al passato prebellico era l'obiettivo che egli insieme a Luigi Bertì intendeva attribuire all'opera edificatrice di «Inventario». Erano evidentemente questi i presupposti coi quali Poggioli si accingeva a riprendere il suo dialogo con l'Italia, quando in «Letter to Italy», nel 1946 rivolgendosi ai suoi vecchi compagni letterari italiani (Montale, Vittorini, Landolfi, e Bertì) scriveva: «I want to merely renew, after seven years of separation and exile, our old talks, and converse with you of arts, culture and poetry»³⁹.

«Riprendere le vecchie conversazioni» non era forse la strategia più efficace per far ascoltare la propria voce riaffacciandosi al dibattito culturale italiano nel clima dell'immediato dopoguerra. Basterebbe rileggere le critiche mosse al «Politecnico» da Mario Alicata dalle pagine di «Rinascita» proprio nella primavera 1946 per rendersi conto di quale fosse il tono della discussione sul ruolo della letteratura nell'Italia del dopoguerra. Nel suo intervento indirizzato a «La corrente Politecnico»⁴⁰, infatti, Alicata rinfacciava al gruppo torinese di aver tradito le

premesse iniziali, rivolgendo loro accuse di «intellettualismo» nel voler riconoscere qualità «rivoluzionarie» alla letteratura di Hemingway, che a suo avviso era appena dotato di una «sensibilità da ‘frammento’, da ‘elzeviro’»:

Insomma, Vittorini e i suoi amici sono partiti dal presupposto illuministico di voler ‘informare’ il lettore italiano di tutto un complesso di ‘fenomeni’ letterari o scientifici o storici, da cui vent’anni d’oppressione e d’oscurantismo avevano tagliato fuori la grande massa degli italiani; e hanno ritenuto che ‘informare’ valesse automaticamente ‘educare’, cercando – piuttosto che di favorire un processo cosciente di critica e autocritica, – di smuovere e di entusiasmare la fantasia⁴¹.

Avrebbe rincarato la dose lo stesso Togliatti prendendo le parti di Alicata con la sua «Lettera a Vittorini» ancora dalle pagine del numero di ottobre della rivista organo del PCI, provocando la risposta di Vittorini con la «Lettera a Togliatti»⁴² introdotta dall’ormai famoso titolo in prima pagina di «Suonare il piffero della rivoluzione?». Nella tensione di questo confronto è possibile immaginare quale giudizio potesse essere riservato al taglio letterario dell’«Inventario» di Berti e Poggioli che negli stessi mesi proponeva un approccio fortemente «intellettualizzato», per usare il termine scelto da Alicata in accezione dispregiativa, a una letteratura che il problema politico lo affrontava volutamente in maniera indiretta e soprattutto non ideologicamente schierata. Forse il mancato aggancio di «Inventario» a quel dibattito ideologico e letterario è in parte dovuto a questa afasia, che ci ricorda che la storia appartiene ai luoghi in cui svolge. Eppure, il «progetto Inventario», secondo la definizione di Mark Pietralunga, nasceva dall’intento di voler offrire alla cultura italiana tutti i vantaggi della prospettiva esterna, del dialogo e del confronto con le altre culture occidentali, e forse di una visione a lungo termine che scommetteva sulla riedificazione morale sulla base di principi etico-culturali ritenuti universali. Consapevoli di queste differenze prospettiche, e trascorsi più di tre quarti di secolo dall’esordio di «Inventario», vale certamente la pena, con l’ausilio e l’equilibrio di giudizio che la distanza storica ci consente e alla luce di nuovi strumenti di ricerca e d’archivio oggi a nostra disposizione, di rileggere la rivista come voce complementare rispetto alle altre che prevalsero nel dibattito culturale quel periodo, e negli interessi scientifici degli studiosi nei decenni a seguire⁴³. Di questo

punto di vista ‘esterno’ fu principale fautore Renato Poggioli, che dalla nuova terra in cui aveva affondato le proprie radici, si proponeva di contribuire a rinverdire la vegetazione dell’orto dal quale si era allontanato.

Il ruolo di elemento di congiunzione non solo geografica e culturale, ma anche storica svolto da Poggioli che ho cercato di delineare, comprende un’ampia epoca di profonde trasformazioni che va ben oltre, a mio avviso, gli estremi cronologici posti dal primo saggio dedicato a Poggioli da Dante Della Terza – *Renato Poggioli tra «Solaria» e «Inventario»* – nel quale si incorniciava l’attività del fiorentino tra i due periodici che meglio ne avevano definito il profilo intellettuale tra gli anni ’30, quando Poggioli cominciò a scrivere sulla rivista di Alberto Carocci, e quel tragico 1963. Forse, per restituire a Poggioli tutta l’ampiezza del ruolo di mediatore tra culture, ma anche tra epoche storiche, sarebbe opportuno allargare i riferimenti cronologici in cui si svolse la sua esperienza, dalla formazione alla maturità. Non dimentichiamo che la fine della collaborazione di Poggioli a «Inventario»; infatti, ci deposita sulla soglia di una nuova epoca letteraria che – significativamente – proprio nel ’63, inaugurava la stagione delle neoavanguardie italiane.

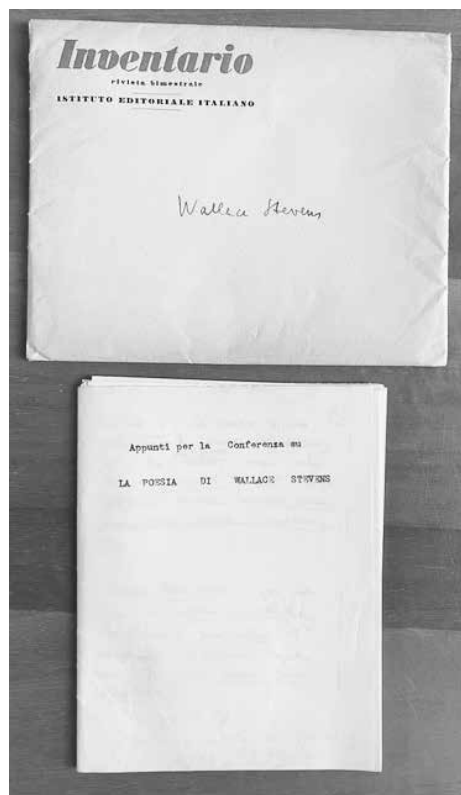
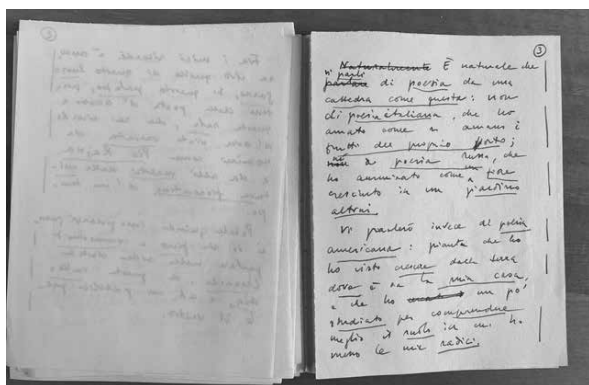
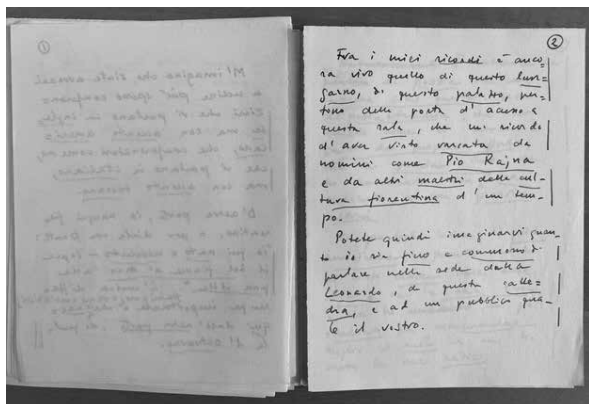
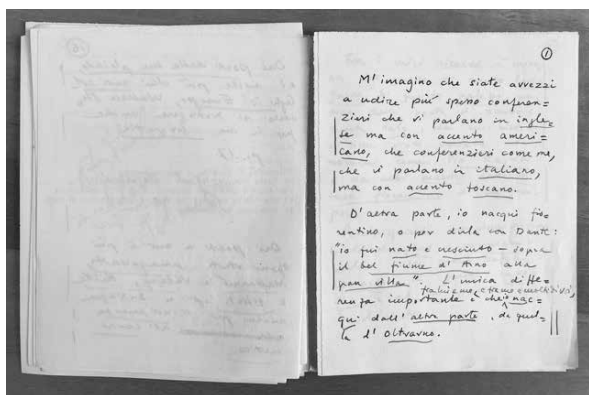
Secondo lo stesso procedimento, allora, all’estremo opposto collocheremo non già «Solaria», ma la rivista e la scuola da cui essa ebbe origine, «La ronda», sui cui modelli letterari di fede indiscussa nel mestiere della scrittura Poggioli si formò, e che informarono la sua visione letteraria degli anni americani fino all’innesto su quei modelli della lezione del *New Criticism* americano di Allen Tate e Robert Pen Warren. Vista in questi termini, l’ampiezza dell’arco dell’attività di Poggioli, tra «La ronda» e la data iconica per le neoavanguardie del ’63 aggancia la maggior parte della storia della letteratura del nostro Novecento⁴⁴.

Questo tentativo di contestualizzazione storica ci permette, forse, di comprendere più a fondo l’entità delle trasformazioni culturali e letterarie di cui Poggioli fu testimone, diretto o indiretto, con i vantaggi, ma anche con i limiti che derivano da una prospettiva esterna, almeno per quel che riguarda il dialogo diretto con la cultura del proprio paese d’origine. Per affrontare efficacemente qualsiasi quesito relativo al senso e alla dimensione dei rapporti tra Poggioli e l’Italia, e tra l’Italia e Poggioli, è essenziale dunque, a mio avviso, ristabilire quanto più oggettivamente possibile, il contesto storico, sociale e ideologico in cui quelle particolari vicende si svolsero, su entrambi in versanti dell’Atlan-

tico. Solo così sarà possibile un'interpretazione equilibrata dei fatti e delle loro cause, che contribuisca ad arricchire la nostra comprensione di queste dinamiche complesse, che sono la risultante della confluenza di fattori eterogenei tra loro. In questo modo la figura straordinariamente ricca di Poggioli si fa oggi cartina di tornasole per chi volesse cimentarsi nel far incrociare culture ed epoche storiche diversissime rispetto al punto di riferimento costante di un uomo che quelle epoche e quelle culture le ha attraversate rimanendo fedele a un ideale letterario che ancora oggi continua

ad affascinare per la sua coerenza.

L'esperienza di Renato Poggioli ha percorso spazio e tempo secondo traiettorie che potremmo definire trasversali. Forse è per questo che fino ad oggi il suo percorso ha solo troppo di rado, e solo in tempi recenti, incontrato il meritato interesse nel suo paese d'origine. Mi piace pensare che sia arrivato finalmente il momento di colmare quella distanza tra un punto di partenza ed uno di ritorno che si era pensato impossibile, e così restituire non tanto l'Italia a Renato Poggioli, quanto Renato Poggioli all'Italia.



Note

- ¹ Completata alla fine del 1953, usciva nei primi mesi del 1954 *Mattino domenicale e altre poesie*, la raccolta di poesie di Wallace Stevens tradotta da Renato Poggioli (Torino, Einaudi).
- ² Desumiamo alcuni di questi dettagli dalle battute iniziali della conferenza appuntate sui primi due foglietti numerati: «M'immagino che siate avvezzi a udire più spesso conferenzieri che vi parlano in inglese ma con accento americano, che conferenzieri come me, che vi parlano in italiano, ma con accento toscano. D'altra parte, io nacqui fiorentino, o per dirla con Dante: 'io fui nato e cresciuto – sopra il bel fiume d'Arno alla gran villa'. L'unica differenza importante tra lui e me e molti di voi, è che io nacqui dall'altra parte, da quella d'Oltrarno. Fra i miei ricordi è ancora vivo quello di questo lungarno, di questo palazzo, perfino della porta d'accesso a questa sala, che mi ricordo d'aver visto varcata da uomini come Pio Rajna e da altri maestri della cultura fiorentina d'un tempo. Potete quindi immaginarvi quanto io sia fiero e commosso di parlare nella sede della Leonardo, da questa cattedra, e ad un pubblico quale il vostro». «Questo palazzo» sarebbe quindi Palazzo Corsini, affacciato sull'omonimo lungarno, che ospitò la sede della «Leonardo» tra il 1932 e il 1990. La datazione del documento è incerta. Alcuni riferimenti nell'epistolario di Poggioli (Fondo Poggioli, Roma) ci danno delle indicazioni utili a intendere che Poggioli sarebbe partito dal Massachusetts per uno dei suoi soggiorni italiani nei giorni successivi al 20 giugno 1953 (lettera di Luigi Berti a Poggioli del 2 luglio 1953). Lo stesso Berti scriveva il 26 agosto successivo: «Carissimo Renato, aspettavo che tu fossi a Firenze per scriverti», indicando il passaggio di Poggioli nel capoluogo toscano. Sono i mesi immediatamente precedenti l'uscita delle versioni italiane delle poesie di Wallace Stevens da Einaudi, quando evidentemente aveva appena concluso il lavoro di traduzione di *Mattino Domenicale* (cfr. M. Bacigalupo, *Wallace Stevens nella Terra dei Limoni e il Carteggio con Renato Poggioli*, in *I Limoni: La Poesia in Italia nel 1995*, a cura di Francesco De Nicola e Giuliano Manacorda, Marina di Minturno, Armando Caramanica Editore 1996, pp. 47-63; L. Alcini, *Il carteggio tra Poggioli e Stevens*, Roma, Aracne 2014). I foglietti inoltre, sono conservati, insieme agli appunti di altre conferenze in italiano preparate evidentemente per lo stesso periodo di permanenza in Italia, in buste da lettera intestate di «Inventario», la rivista diretta da Luigi Berti di cui Poggioli era co-fondatore e direttore della redazione straniera dal 1946. Con una lettera del 18 settembre Berti mandava a Poggioli le bozze per la 'sua' carta intestata chiedendogli se gli bastassero 250-300 buste e fogli, mentre il 26 dello stesso mese Berti esordiva scrivendo «la carta intestata ti sarà inviata nei primi giorni della nuova settimana» (Fondo Poggioli, Roma). È facile supporre che alcune delle buste da lettera, a portata di mano, fossero state utilizzate da Poggioli per raccogliere gli appunti per il suo giro di conferenze in Italia. Se queste ipotesi fossero corrette, il documento potrebbe appunto risalire a quell'autunno del 1953.
- ³ Gli atti del convegno del 2007 sono raccolti in R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva (a cura di), *Renato Poggioli. An Intellectual Biography*, Firenze, Olschki 2012. Negli anni recenti tanti altri

studiosi e studiose hanno ripreso lo studio di Renato Poggioli nelle diverse manifestazioni della sua attività intellettuale. In precedenza, erano apparsi tre soli articoli interamente dedicati a Poggioli: D. D. Terza, *Renato Poggioli tra Solaria e Inventario (con un'aggiunta di lettere inedite)*, «Italica» 48, 1 (Spring 1971) pp. 3-33 (ora in *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Roma, Editori Riuniti 1987¹; 2001²), pp. 123-155); L. Beghin, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo: gli anni di formazione di Renato Poggioli (1928-1938)*, «Archivio Russo-Italiano» IV, a cura di Daniela Rizzi e Andrei Chichkine, Salerno, Europa Orientalis 2005, pp. 395-446; G. Ghini, *Tradurre il ritmo del poeta. Puskin nelle versioni ritmiche di Poggioli*, «Studi slavistici» II (2005) pp. 81-96. Numerose le iniziative editoriali dovute al recente ritorno di interesse per Poggioli, tra cui: L. Alcini, *Renato Poggioli traduttore e comparatista: Attualità del duplice esilio di uno spirito cosmopolita nel nome della libertà di pensiero*, «Forum Italicum» L, 1 (2015) pp. 87-128; B. Sulpasso, *Boris Pasternak and Renato Poggioli*, in *Novoe o Pasternakach: materialy Pasternakovskoj konferencii 2015 goda v Stenforde*, a cura di Lazar Fleishman, Mosca, Azbukovnik 2017, pp. 513-520; S. Fumagalli, *Note sul metodo traduttivo di Renato Poggioli. La traduzione del primo sonetto invernale di Vjačeslav Ivanov: analisi filologica e variantistica*, «Europa orientalis» XL (2021) pp. 507-530; B. Sulpasso, *Canone e antologie poetiche del Novecento. 1923-1933: verso La violetta notturna*, «Europa orientalis» XL (2021) pp. 251-280. Va segnalato anche il capitolo dedicato ancora al Poggioli traduttore da Alessandro Niero in *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 107-183. Tra i carteggi editi si segnala: C. Pavese, R. Poggioli, *A meeting of minds. Carteggio (1947-1950)*, a cura di S. Savioli, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010, introduzione di R. Ludovico; il già citato *Carteggio tra Poggioli e Stevens* curato da Laura Alcini purtroppo non tiene conto di un'altra abbondante selezione del carteggio tra Renato Poggioli e Wallace Stevens curata e commentata da Massimo Bacigalupo (cit.). Delle diciassette lettere raccolte da Alcini sei sono in comune con quelle pubblicate da Bacigalupo. È inoltre in corso di pubblicazione a cura di Marta Fabrizi una parte del carteggio tra Renato Poggioli e Luigi Berti (Firenze, SEF). Tra le traduzioni va segnalato R. Poggioli, *Il flauto d'orzo*, trad. di R. Bisso, Ro Ferrarese, Book Editore 2012, e la riedizione di J. Håsek, *Il buon soldato Sc'vèik* (trad. B. Meriggi, R. Poggioli, Milano, Feltrinelli 2013). *Teoria dell'arte d'avanguardia* è stato ristampato da Edizioni Biblioteca dell'Orfeo (Roma 2014); de *Il fiore del verso Russo*, attualmente pubblicato da Mondadori, ne è stata creata nel 2009 una pregevolissima edizione non in vendita dalla casa editrice Einaudi.

- ⁴ M. Pirani, *Renato Poggioli. Una vittima illustre delle censure del PCI*, «La Repubblica», 22 gennaio 2008. L'argomento fu ripreso da Mauro Canali su «Liberal» con *La cacciata di Renato Poggioli* (2 febbraio 2008) e successivamente su «La Stampa» da Lorenzo Mondo con *Pavese, un fiore avvelenato per lo Struzzo* (7 luglio 2010).

- ⁵ Poggioli a Pavese, 23 gennaio 1950 (Cfr. C. Pavese, R. Poggioli, *A meeting of minds*, cit.)
- ⁶ Cfr. *Ibidem*.
- ⁷ M. Pirani, cit.
- ⁸ Si tratta di «*A meeting of minds*». *Carteggio (1947-1950)* citato nella nota 3. Il volume raccoglie la corrispondenza tra Poggioli e Pavese quasi esclusivamente incentrata su questioni editoriali, con Pavese nella veste di curatore del *Fiore del verso russo*, e Poggioli in quella di autore e di prolifico consulente editoriale per la casa editrice Einaudi. Le polemiche relative alla pubblicazione del *Fiore* (e alla conseguente mancata pubblicazione della *Teoria dell'arte d'avanguardia*) rappresentano forse il nodo centrale del carteggio in quanto documentano i retroscena delle dinamiche ideologiche ed editoriali della casa editrice torinese, nonché la difficile posizione di Pavese obbligato a fare da intermediario tra il consiglio editoriale einaudiano e Renato Poggioli, estraneo alle dinamiche politico-culturali dell'Italia dell'immediato dopoguerra.
- ⁹ C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, «L'approdo letterario» XV, 46 (nuova serie) (aprile-giugno 1969) p. 9.
- ¹⁰ S. Esenin, *Inona*, trad. Renato Poggioli, «Rivista di letterature slave» III, 1 (febbraio 1928) pp. 70-82.
- ¹¹ Vale la pena ricordare che la sua formazione ebbe luogo soprattutto negli anni Venti, quando dominava la lezione del 'ritorno all'ordine' della rivista romana «La ronda». Si veda in proposito A. Cristiani, *Renato Poggioli and the Italian Periodicals between 1928 and 1938*, in R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva, cit., pp. 21-38.
- ¹² Il riferimento inevitabile è a *Pietre di paragone*, la raccolta di saggi che Poggioli pubblicò nel 1939 presso l'editore Parenti di Firenze nel quale confluì la gran parte di questi interventi solariani.
- ¹³ Cfr. M.F. Thorp, *Neilson of Smith*, New York, Oxford University Press 1956; C. Killinger, *Fighting Fascism from the Valley: Italian Intellectuals in the United States*, in *The Dispossessed. An Anatomy of Exile*, a cura di Peter Rose, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press 2004.
- ¹⁴ Si veda in proposito C. Killinger, *Gaetano Salvemini. A Biography*, Westport, Praeger 2002.
- ¹⁵ Cfr. Ann Tracy, *I am Ahab. The Work and Days of Hélène Paquin Cantarella*, Trafford Publishing, Victoria [oggi Bloomington] 2006.
- ¹⁶ C. Killinger, cit., p. 228 e sgg.
- ¹⁷ Si vedano in proposito C. Killinger, *Renato Poggioli and Antifascism in the United States*, in R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva, cit., pp. 39-57; A. Baldini, P. Palma, *Gli antifascisti italiani in America (1942-1944)*, Firenze, Le Monnier 1990; M. Tirabassi, *Enemy Aliens or Loyal Americans? The Mazzini Society and the Italian-American Communities*, in *Atti del Settimo Convegno Nazionale: Italy and Italians in America*, a cura di A. Rizzardi, «Rivista di Studi Anglo-Americani» III (1984-85) pp. 399-425.
- ¹⁸ «I gather that he is pretty thoroughly out of sympathy with it and would like very much to stay in the free atmosphere». Smith College Archives, Nielson Presidential, Box 20, folder FI8, Renato Poggioli (15 gennaio 1939).
- ¹⁹ S'intende che la fase di progettazione che è possibile seguire nel dettaglio attraverso l'epistolario con Luigi Berti inizia sin dai primissimi mesi del '45. Si vada, ad esempio, la nota n. 30 qui di seguito.
- ²⁰ Fondo Poggioli, Roma.
- ²¹ Ne inseriamo qui uno scampolo significativo per dare il senso del tono dell'intervento editoriale, in realtà redatto di proprio pugno dallo stesso Pavese (Cfr. C. Pavese, R. Poggioli, *A meeting of minds*, cit.): «A noi preme osservare che l'interpretazione che l'antologia dà dello sviluppo di questa poesia e l'asprezza di qualche suo giudizio sulle sue più recenti vicende, sono testimonianza, una fra le molte, della crisi della cultura contemporanea, della sua tragica mutilazione e fungibilità dei valori, per cui chi lavori e ricerchi in un campo dello spirito, affermandone giustamente le esigenze e i valori, si trova costretto, sia pure provvisoriamente, a non tenere conto delle esigenze e dei valori in un altro campo della cultura e della vita. Quando si chiude un libro come questo sorgono delle domande e dei dubbi: è possibile trasformare in modo radicale la vita di un popolo lasciandone intatta la vita precedente? Quali sono le ragioni rispettive di una cultura estensiva e di una intensiva? La guerra, qualunque guerra, non si fa mobilitando tutte le energie? Ma anche: fino a che punto la costrizione può divenire persuasione? S'ingannavano i profeti antichi ritirandosi in un deserto? La filosofia, la morale, l'arte, sopportano aggettivi?» (La nota firmata «L'Editore» la si legge in R. Poggioli *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi 1950, pp. VII-VIII).
- ²² Pavese a Poggioli, 5 ottobre 1949.
- ²³ Per i dettagli di queste vicende non possiamo che rimandare all'autorevole ricostruzione di Luisa Mangoni in *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri 1999, pp. 563 e sgg.
- ²⁴ L. Mangoni, cit.
- ²⁵ Poggioli a Pavese, 8 ottobre 1949.
- ²⁶ Pavese a Poggioli, 2 febbraio 1950.
- ²⁷ Poggioli a Pavese, 30 gennaio 1950.
- ²⁸ Pavese a Poggioli, 16 gennaio 1950.
- ²⁹ Si veda in proposito L. Pertile, *Pavese e Matthiessen*, «Sin-cronie» V, 9 (gennaio-giugno 2001).
- ³⁰ M. Pietralunga, *Rebuilding Italy: Renato Poggioli and the Inventario Project*, in R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva, cit., pp. 209-228.
- ³¹ Che la rivista fiorentina fosse tra i modelli impliciti di «Inventario» è confermato da alcuni riferimenti diretti alla stessa «Solaria» presenti nelle lettere da Poggioli a Berti sin dal 1945, quando l'idea di una nuova rivista pubblicata dai Fratelli Parenti (lo stesso storico editore fiorentino della rivista di Carocci) cominciava a prendere corpo nel carteggio. Il 29 gennaio 1945, per esempio, Poggioli scriveva a Berti: «Cominciamo dalla rivista. Sono contento che tu e i Parenti la facciate. [...] Dovreste evitare di fare una replica di Solaria e Letteratura. Non dovete fare una rivista sociale o politica. In un momento come questo sarebbe quasi blasfematorio. Dovreste studiare, da letterati e saggisti, molti problemi di vita moderna. Dovreste essere europei ma non esotizzanti, italiani ma non provinciali. Quando ci avrò pensato un po' sopra vi manderò

suggerimenti di carattere generale». Anche come esempio di cosa non sia opportuno fare, «Solaria» rimane per Poggioli il modello di riferimento, prendendone alquanto le distanze secondo un difficile equilibrio tra un'impostazione «sociale o politica» e una dichiaratamente letteraria.

³² R. Ludovico, «Una farfalla chiamata Solaria» tra l'Europa e il romanzo, Pesaro, Metauro 2010.

³³ L. Bartolini, *Ladri di biciclette*, Roma, Polin 1946.

³⁴ Questa proposta – s'intende – nasce nella consapevolezza che la rivista di Vittorini non rappresentasse tutto lo spettro della cultura italiana, bensì quello di matrice einaudiana, con la quale pure Poggioli intese raffrontarsi e identificarsi per tutta la sua vita, anche dopo l'incidente del *Fiore del verso russo*. Poggioli e Vittorini erano in contatto epistolare e si scambiavano i fascicoli delle riviste. I due avevano anche stipulato un accordo affinché le riviste si scambiassero annunci pubblicitari reciproci. «Ti ho mandato e continuerò a mandarti 'Politecnico', lo ricevi?», domandava Vittorini a Poggioli in una lettera del 9 aprile 1947. Nella stessa lettera Vittorini affrontava anche il problema della diffusione di «Inventario» in Italia, evidentemente su previa sollecitazione di Poggioli: «"Inventario" mi sembra un digest molto ben fatto e anch'io non mi spiego la scarsa risonanza in Italia. Forse, come dici, c'è un po' troppa prudenza da parte di Parenti. E poi costa troppo caro». Evidentemente la scarsa diffusione di «Inventario» era apertamente tema di conversazione tra il direttore di una e il condirettore dell'altra, stabilendo un confronto consapevole tra le due pubblicazioni. La scelta del termine «digest» da parte di Vittorini è anche significativa di come egli recepisse l'impostazione antologica della rivista di Berti e Poggioli.

³⁵ R. Poggioli, *Non programma ma proemio*, «Inventario» I, 1, p. 1.

³⁶ E. Vittorini, *Una nuova cultura*, «Il Politecnico» 1, 1 (29 settembre 1945) p. 1.

³⁷ E. Vittorini, cit., p. 1, [corsivo nostro]. Basta il colpo d'occhio della prima pagina del primo numero del «Politecnico» per notare di spalla la prima parte di un'*Inchiesta sulla Fiat* intitolata *La Fiat e l'Italia*, e un altro articolo dello stesso Vittorini intitolato «Il popolo spagnolo attende la liberazione». Al corsivo d'apertura di Poggioli su «Inventario» invece, faceva seguito un saggio di T.S. Eliot intitolato «Note per una definizione della cultura» che, insieme a un secondo intervento nel numero successivo, riproponeva in italiano i contenuti di tre articoli comparsi nel «New English Weekly» nel 1943 in procinto di essere rielaborati nel noto volume dallo stesso titolo di *Notes Toward the Definition of Culture* che sarebbe uscito nel 1948. Qui Eliot riconduceva il concetto di cultura europea alle comuni origine cristiane e greco-romane condivise dai popoli che in essa si riconoscevano, ancora nello spirito di una ideale continuità tra passato e presente in chiave paneuropea.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ R. Poggioli, *Letter to Italy*, «Briarcliff Quarterly» II (October

1946) pp. 209-211.

⁴⁰ «Rinascita» III, 5-6 (1946) p. 116.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² «Il Politecnico» II, 35, (1947).

⁴³ Per quel che riguarda le vicende pratiche che pure influirono sul taglio della rivista, apprendiamo da documenti relativi alla gestione della redazione conservati presso il Fondo Poggioli di Roma, che il nuovo accordo per la pubblicazione di «Inventario» presso l'Istituto Editoriale Italiano di Milano dal 1949 in poi, pur lasciando al comitato direttivo «la più ampia libertà e la piena responsabilità dell'indirizzo culturale della Rivista», imponeva il rispetto categorico di alcuni «principi», tra cui quello secondo cui «INVENTARIO è e resterà una Rivista letteraria: si occuperà prevalentemente di letteratura contemporanea e marginalmente dei problemi culturali, storici, filosofici, scientifici, connessi con la letteratura; ma non si occuperà mai *ex professo* di politica, specie in senso contingente». (Bozza di accordo preparata dall'Istituto Editoriale Italiano, 25 novembre 1948. Fondo Poggioli, Roma). Il chiaro indirizzo letterario imposto dal nuovo editore conferma come, da quella data in poi, la rivista dovesse formalmente astenersi da qualsiasi riferimento alla politica e alla società contemporanea, distanziandosi ulteriormente dalla cultura militante di cui «Il Politecnico» era una delle voci. Nei primi tre numeri della prima serie del 1946, ancora pubblicata dall'editore Parenti di Firenze, erano comparsi solo tre interventi di taglio vagamente politico-ideologico, tutti a firma di Mauro Calamandrei, uno per ciascun fascicolo dell'anno primo (1946). Si tratta di una «Lettura» di *Per la pace religiosa* di A.C. Jemolo (Firenze, La nuova Italia 1944), e di due «Note» entrambe dallo stesso titolo di *Premessa al problema italiano*. Col nuovo editore, anche questi timidi tentativi di entrare nel dibattito politico culturale italiano sarebbero definitivamente scomparsi.

⁴⁴ A dimostrazione della rilevanza del lavoro di Poggioli per le neoavanguardie, ricorderemo che Umberto Eco, uno dei fondatori del Gruppo '63, faceva riferimento alla *Teoria dell'arte d'avanguardia* in un articolo del 1971 intitolato «The Death of the Gruppo '63» (in *Culture and Ideology in Postwar Italy*, Edinburgh, «20th Century Studies» V [Special Issue] (1971) pp. 60-71), e poi ancora nel 2013, quando nel cinquantenario anniversario della fondazione del Gruppo '63, citava ancora Poggioli e la *Teoria* per spiegare il rapporto tra le avanguardie storiche e la neo-avanguardia: «Bisogna rileggerci il saggio di Renato Poggioli, bellissimo, sulle avanguardie: ne faceva una fenomenologia fissandone le caratteristiche. E fra queste per l'avanguardia diceva che deve esser terrorista e suicida. In ogni caso espressione polemica di un Gruppo bohemien ancora escluso dal potere. Il Gruppo era terrorista, ma non suicida, perciò non eravamo come l'avanguardia storica». («Eco: noi ragazzi del '63, avanguardia da vagone letto», in «Il Venerdì di Repubblica», 1 febbraio 2013)

«Una personalità»

di Carlo Caruso

L'invito a dire qualche parola di circostanza in apertura del convegno dedicato a Renato Poggioli era giunto inaspettato ma – grazie a due piccole e felici coincidenze – non intempestivo.

Appena una settimana prima di ricevere l'invito, infatti, il nome di Poggioli mi era casualmente passato sotto gli occhi mentre scorrevo le bozze del carteggio Gianfranco Contini-Giovan Battista Angioletti (ora a stampa per le cure eccellenti di Liliana Orlando: *La libertà dell'arte. Carteggio 1941-1961*, Milano, Mimesis 2023). Negli anni Trenta del Novecento Angioletti aveva diretto quell'Istituto Italiano di Cultura di Praga dove anche Poggioli era transitato, fungendovi da segretario: le loro strade si saranno incrociate allora. In una lettera a Contini, del gennaio del 1945, Angioletti lamentava che Poggioli non militasse, o non militasse più, nella schiera di coloro che conducevano la «battaglia» – come è detto altrove nel carteggio – «per la poesia pura». Quale il motivo della rimostranza? L'adesione di Poggioli, proseguiva Angioletti, a una letteratura «sociale», e aggiungeva lo stizzito: «Che m'importa se un Poggioli dall'America inneggia a Silone...», quel medesimo Silone il quale, concluso il periodo di internamento in Svizzera, era stato da poco restituito all'Italia già in parte liberata. Nell'accenno di Angioletti, ancorché deformato dall'impazienza polemica, si riconosce senza difficoltà il Poggioli di quegli anni: il critico e intellettuale votatosi all'espatrio negli Stati Uniti e subito entrato in contatto con la cerchia di Gaetano Salvemini; il suo ingresso nella

Mazzini Society; l'impegno nello sforzo bellico a sostegno dei servizi informativi statunitensi. Quanto a Silone, era stato Poggioli ad avviare i contatti con lo scrittore abruzzese nel settembre del '39 per ottenerne ragguagli sull'attività dei letterati italiani in esilio (come mostrano i registi del Centro Studi Ignazio Silone di Pescina [AQ]: <https://silone.it/regestisilone/>, registro n. 618).

Ancora il caso aveva voluto che, nei giorni precedenti il convegno, mi imbattessi nel necrologio di Poggioli dettato dal principe dei comparatisti, René Wellek, per il numero zero della gloriosa rivista «Comparative Literature Studies» (1963). Come ho avuto modo di apprendere in seguito, si tratta di un testo assai noto; ma a me, profano in materia, si palesava allora nel corso di una di quelle ricerche un po' oziose su Jstor, così caratteristiche dei giorni nostri, durante le quali si scorrono i numeri passati delle riviste come un tempo si sfogliavano le annate in formato cartaceo (con esiti, tutto sommato, non meno fortuiti, non meno – avrebbe commentato Horace Walpole – *serendipitous*).

La sollecitazione a riflettere su Poggioli veniva a questo punto ribadita dal cortese invito delle Organizzatrici. E non c'è dubbio che un magistero, quale è stato ed è quello di Poggioli, possa esercitare il proprio fascino su specialisti e profani, cioè su lettori variamente partecipi degli interessi del critico. Proprio il modo in cui tale magistero opera sui meno esperti può anzi essere buon indicatore dell'efficacia del magistero stesso: di come cioè esso arrivi ad agire oltre la propria sfera di influen-

za più prossima. Figure come quella di Poggioli offrono infatti valide occasioni per fare paragone di sé – si capisce da minore a maggiore – con il fine di riesaminare natura e qualità del proprio lavoro, di là dalla maggiore o minore affinità di interessi. Chiunque abbia svolto o svolga la propria attività accademica all'estero, o si trovi in frequente contatto con civiltà letterarie diverse da quella italiana, finisce spesso per essere, per forza di cose, un po' comparatista; finisce cioè per screziare l'oggetto della propria disciplina di venature suggeritegli da incontri e incroci di cultura che non si sarebbero altrimenti manifestati con altrettanta frequenza e urgenza. La specificità del contributo alla propria disciplina potrà forse soffrirne, quantomeno in apparenza; ma si troverà compenso e consolazione in una più variegata consapevolezza del fatto letterario e in una maggiore propensione al dialogo. Certo, in questi ultimi tempi si è esagerato non poco con la retorica dell'inter- e della trans-disciplinarietà; il che non è però motivo sufficiente a invocare, per reazione, l'opposta retorica dell'integrità della disciplina (i cui contorni e la cui natura sono comunque sempre e soltanto definibili in rapporto ad altre discipline). E quando ci si trovi a operare – ed è stato anche il caso di Poggioli – in contesti diversi dal proprio originario, senza cioè il conforto di ciò che a casa propria si può e anzi si deve dare per garantito o addirittura per scontato, diventa spesso necessario rivedere molti presupposti: ritenuti fino a poco tempo prima intangibili, ma che nelle mutate circostanze richiedono invece di essere giustificati secondo criteri nuovi e nuovi valori, perché il contesto e i parametri di riferimento sono mutati. L'assestamento in un ambiente diverso da quello consueto non è mai cosa facile: chiunque abbia esperito ciò potrà darne testimonianza o quantomeno ricordare celebri rievocazioni del disagio provato, siano esse confessioni di natura personale («La mia reazione all'ambiente [di Liverpool] prese la deplorabile forma di criticare tutto e tutti, che era un modo indiretto di nostalgia per l'Italia»: Mario Praz, *La casa della vita*, Milano, Adelphi 1986, p. 111), ovvero ammonimenti espressi in forma impersonale («la più parte de' viaggiatori, mentre viaggiano, sono amanti del loro soggiorno nativo, e lo preferiscono con una specie d'ira a quelli dove si trovano»: Giacomo Leopardi, *Pensieri*, a cura di Emilio Russo, Milano, Mondadori 2022, p. 88). Senza un vero assestamento, o forse meglio riposizionamento, senza cioè una chiave che apra il varco allo scambio di idee con il mondo circostante, il rischio è di finire condannati

a una sorta di afasia intellettuale. Un altro grande studioso, la cui carriera si era svolta in larga parte all'estero, paragonò una volta le proprie cognizioni a un «peculio» pronto a essere mutato nella valuta straniera locale, ma nella totale incertezza circa l'esatta quotazione di un cambio non determinabile a priori, da calcolarsi e negoziare lì per lì, con tutti i rischi, i dubbi, gli inconvenienti – talora anche i vantaggi – del caso (Carlo Dionisotti, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book 1995, pp. 7-9). L'opera di Poggioli è istruttiva anche per questo, per il suo essere il frutto felice di molteplici e proficui 'scambi di valuta' occorsi man mano che la sua carriera andava snodandosi attraverso la Firenze dei tardi Anni Venti, la Cecoslovacchia e la Polonia degli Anni Trenta, gli Stati Uniti degli intellettuali antifascisti fuoriusciti e delle grandi università della costa orientale durante la guerra mondiale e nel dopoguerra.

Ogniquale volta si torni a leggere i lavori di Poggioli, non si può se non ammirare quella sua eccezionale disponibilità al dialogo. Per limitarmi a un unico esempio, ricordo in questa sede gli studi sul genere pastorale degli anni Quaranta e Cinquanta, stimolati in parte dall'incontro con il libro assai noto di William Epton *Some Versions of Pastoral* (1935). Come tutti i lavori che affrontino fenomeni letterari di lunga durata, quei saggi illustrano assai bene la necessità di ingegnarsi per affinare concetti e strumenti critici atti all'uso, magari inventandoli all'occorrenza; e sono saggi ispirati a un'inesausta e al tempo stesso ragionevole fiducia di poter colmare il *gap* – che a molti pare quasi un abisso invalicabile – tra l'antico e il moderno. Non diversamente pensava, del resto, il già rammentato René Wellek, il quale così concludeva il commosso ricordo del collega e amico: «Poggioli era diventato un vero comparatista, e aveva fatto dell'intera letteratura occidentale la propria provincia. La contemplava da un punto d'osservazione situato molto in alto, con sensibilità contemporanea, ma anche con un forte senso del passato e dell'elemento classico, e portava nel proprio midollo l'intera tradizione italiana da Dante in poi, e insieme con essa il fascino per la più recente delle grandi letterature: la letteratura russa. Ma Poggioli non era un semplice erudito, ancorché dotato di straordinaria apertura e di un'altrettanto straordinaria abilità espositiva. Era una personalità; ed era un uomo che aveva elaborato una propria fisionomia intellettuale, un modo personalissimo di vedere le cose, unico e indimenticabile come la sua persona: onde tanto maggiore è il rammarico per la sua scomparsa (*The more the pity*)».

L'antologia *La violetta notturna*. Struttura e spirito della raccolta

di Stefano Garzonio

La raccolta *Il fiore del verso russo* costituisce il punto d'arrivo di un antico progetto letterario che Poggioli aveva già pensato alla fine degli anni Venti. Di questo progetto una prima realizzazione era stata la raccolta di traduzioni: *La violetta notturna* pubblicata nel 1933¹.

Prima della pubblicazione di questo volume Poggioli aveva già offerto prove della sua maestria di traduttore. Nel 1928 aveva tradotto Sergej Esenin (*Tovarisc e Inonia*, «Rivista di Letterature Slave» III, n. 1 [1928] pp. 70-82) e pubblicato un articolo su Konstantin Bal'mont (*L'arte di Costantino Balmont*, «Rivista di Letterature Slave» III, nn. 4-6 [1928] pp. 474-507). Erano seguite nel 1929 traduzioni da Anna Achmatova (*Proprio sul mare; Prima di primavera c'è dei giorni; Risvegliarsi quando albeggia; Sul lago s'è fermata ora la luna*, «Rivista di Letterature Slave» IV, 4 [1929] pp. 277-286), Nikolaj Gumilëv (*Il violino magico, Memoria*, «Rivista di Letterature Slave» IV, 5 [1929] pp. 369-372, *Due canzoni*, «Rivista di Letterature Slave» IV, 6 [1929] pp. 453-454), Fëdor Sologub (*La rete della morte, L'altalena del diavolo, Semplice canzonetta, Dal ciclo 'Maschere di Antevite': 'Sta la luna come un disco'*, «Rivista di Letterature Slave» IV, 6 [1929] pp. 454-458), mentre nel 1930 Poggioli pubblicò un articolo su «Solaria» (V, nn. 7-8 [1930] pp. 55-58) dedicato a Majakovskij, nel quale si rapportava l'opera del poeta futurista con quella di Velimir Chlebnikov e Boris Pasternak. Interessante subito notare che malgrado l'alta considerazione rivolta a questi due ultimi poeti, nessuna opera di Chlebnikov

sarà poi inclusa nella raccolta *La violetta notturna*.

In effetti, il 1930 fu un anno particolarmente fertile. Poggioli pubblicò *Tre poeti russi [Blok, Gumilëv, Esenin]* su «Il convegno» (XI, 3-4 [25 aprile 1930] pp. 81-87), Aleksandr Blok, *La violetta notturna* («Il convegno» XI, 3-4 [25 aprile 1930] pp. 88-97). Nikolaj Gumilëv, *Lo spavento stellare* su «Il convegno» (XI, 3-4 [25 aprile 1930] pp. 94-103) e Sergej Esenin, *Rus'* (XI, 3-4 [25 aprile 1930] pp. 105-108). Uscirono inoltre gli *Studi su Blok* («Rivista di Letterature Slave» 1 [1930] pp. 38-59), e ancora di A. Blok *Il giardino degli usignoli e altre poesie* sulla rivista «Vigilie letterarie» (gennaio 1930), e di Sergej Esenin *La canzone del cane*, ancora su «Vigilie letterarie» (marzo 1930).

Nel 1931 Poggioli pubblica un articolo dedicato a Michail Kuzmin («Rivista di Letterature Slave» n. 5, pp. 307-315) e una recensione al *Panorama de la Littérature russe contemporaine* di Vladimir Pozner («Rivista di Letterature Slave» n. 6, pp. 451-460, riproposto su «Civiltà moderna» III, n. 5, n. 6, pp. 1047-1055). Escano anche il saggio *Anna Achmatova* («Il convegno» XII, 3 [marzo 1931] pp. 103-106) e di Anna Achmatova la traduzione di *Proprio sul mare* («Il convegno» XII, 3 [marzo 1931], pp. 107-115). Sempre nel 1931 Poggioli aveva pubblicato sulla rivista «Circoli» un lungo saggio dedicato a Mandel'stam, *Commento a Mandel'stam* (I, 2 [marzo-aprile 1931] pp. 79-103) che seguiva la pubblicazione nello stesso anno su «Solaria» (VI, n. 1 [gennaio 1931] pp. 37-39) delle traduzioni di due liriche di

Mandel'stam, *Ja ne uvižu znamenitoj Fedry* (1915) e *Voz'mi na radost' iz moich ladonej* (1920), rese in italiano con i titoli *Phèdre* e *Sole e miele*. Nel 1932 Poggioli presenta infine, sempre su «Circoli», alcune traduzioni da Vi. Chodasevič (*Episodio*, *Mezzogiorno*, *La scimmia* e *Frammento* (II, n. 3, pp. 35-44) e di Aleksandr Blok *Tre poemi* [*Il giardino degli usignoli*; *La sconosciuta*; *Danza della morte*], («L'Italia letteraria», 25 settembre 1932, p. 3).

Riferendosi alle due poesie di Mandel'stam apparse su «Solaria», in nota al già ricordato *Commento a Mandel'stam*, Poggioli aveva scritto: «Due sue liriche da me tradotte in versi, *Sole e miele* e *Phèdre*, sono già apparse nel numero di gennaio di 'Solaria'. Altre ne appariranno nella mia antologia: *Poeti russi del Novecento*»².

Ecco, dunque, che il progetto di pubblicare un'antologia di poesia russa risultava già in nuce proprio subito dopo che Poggioli si era laureato nel 1929 a Firenze in Letteratura Russa con una tesi sulla poesia di Alessandro Blok, discussa con Nicola Ottokar.

Dopo aver notato a margine che sarebbe opera meritoria raccogliere in volume tutti i saggi e articoli di Poggioli dedicati alla letteratura russa negli anni 1928-1933, cioè prima della pubblicazione della raccolta *La violetta notturna*, vediamo più da vicino la struttura di questa piccola antologia poetica.

Prima di concentrarci sulla sua vivace introduzione, volgiamo lo sguardo al contenuto della raccolta. Ampio spazio è dedicato alla poesia di A. Blok. Sono inoltre presenti i seguenti autori: M. Kuzmin, V. Chodasevič, N. Gumilëv, A. Achmatova, O. Mandel'stam, G. Ivanov, I. Severjanin, V. Majakovskij, S. Esenin, M. Cvetaeva e B. Pasternak. Come si vede un numero limitato di poeti russi contemporanei, se vogliamo confrontare questo volume con l'*Antologia dei poeti russi del XX secolo* pubblicata da Raissa Naldi-Olkienizkaia nel 1924³. Si noterà inoltre, a parte Blok, l'evidente preferenza attribuita alla scuola acmeista. La Naldi-Olkienizkaia aveva presentato al lettore italiano tutti i massimi esponenti del decadentismo e del simbolismo e anche una serie di autori minori rivelando così una più ampia conoscenza dell'entroterra poetico russo del cosiddetto 'secolo d'argento', per non dire poi che nell'*Antologia* del 1924 si offriva un ampio panorama della poesia femminile (non solo Achmatova e Cvetaeva, ma anche Z. Gippius, M. Lochvickaja, L. Stolica, S. Dubnova, M. Škapskaja e M. Šaginjan).

In questa prospettiva, *La violetta notturna* ha un raggio d'azione più limitato e solo con *Il fiore del verso russo* Poggioli riuscirà a fornire un quadro quanto più completo della poesia russa del Novecento, inserendo peraltro in appendice traduzioni da Lomonosov, Puškin, Lermontov, Tjutčev, Nekrasov e Fet. Un'altra circostanza balza subito all'occhio. Nella *Violetta notturna* Poggioli utilizza solo in parte le traduzioni presentate su rivista negli anni 1928-1932. Troviamo tra queste tre liriche di Chodasevič, tre liriche di Gumilëv, tre liriche di A. Achmatova, buona parte dei testi di Blok e le due già ricordate liriche di Mandel'stam. Il resto delle poesie proposte sono tutte nuove traduzioni. Alcune delle traduzioni degli anni 1928-1932 non inserite nella *Violetta notturna* troveranno posto più tardi ne *Il fiore del verso russo*⁴.

In questa prospettiva si può considerare *La violetta notturna* come un lavoro intermedio e di preparazione alla grande antologia già progettata nel 1930, ma che vedrà la luce solo nel 1949. A questo si aggiunga che i due poeti più amati dallo studioso furono antologizzati in due volumetti specificamente dedicati alla loro opera. Mi riferisco a Sergio Esenin, *Liriche e frammenti* (Firenze, 1940) e Alessandro Blok, *Poemetti e liriche* (Modena, 1947).

Per definire i criteri generali che motivarono le scelte operate da Poggioli nella *Violetta notturna* risulta fondamentale prendere in esame le linee generali espresse dall'autore nella sua introduzione. L'importanza attribuita a questa introduzione dal suo autore è confermata dal fatto che essa fu riutilizzata in parte per la ben più ampia introduzione, un vero e proprio saggio storico-letterario, che Poggioli inserì sedici anni più tardi nel suo *Il fiore del verso russo*. Come sappiamo l'introduzione a *Il fiore del verso russo* costituisce, a sua volta, un lavoro preparatorio al noto panorama storico-critico *I lirici russi: 1890-1930*, pubblicato in inglese nel 1960 e in traduzione italiana nel 1964.

Per quanto riguarda ancora *La violetta notturna*, vorrei subito mettere in rilievo il ruolo svolto nella sua organizzazione dalla lettura del *Panorama de la Littérature russe contemporaine* di V. Pozner, che, come ho già ricordato, il Poggioli aveva recensito nel 1931.

Sia nell'introduzione a *La violetta notturna*, sia in quella a *Il fiore del verso russo*, Poggioli esordisce con uno specifico riferimento al XIX secolo. Leggiamo infatti:

«Nel primo trentennio d'un secolo che qualcuno s'ostina a chiamare 'lo stupido', nacquero in un paese freddo e lontano sei o sette uomini eroici che introdussero da soli l'Impero di Tutte le Russie nello stato disumano del Re-Spirito. E le loro grandi ombre ci han fatto dimenticare la Spagna e l'Oriente pittoresco, contrade predilette dei nostri nonni romantici, i fiordi scandinavi e il golfo mistico di Bayreuth, paradiso dei nostri padri decadenti, per farci sognare steppe desolate e i villaggi di capanne, l'ubriachezza, gli sgomenti e le gioie d'un popolo magnifico e stravagante»⁵. Nel testo de *Il fiore del verso russo* l'espressione «stato *disumano* del Re-Spirito» è corretta in «stato *sovrumano* del Re-Spirito»⁶.

La riflessione proposta da Poggioli parte da una definizione, quella di 'secolo stupido', che fa evidente riferimento al discusso libello di Léon Daudet *Le stupide XIX^e siècle* (1922). Nell'introduzione Poggioli tende a confutare con una certa dose d'ironia la rappresentazione offerta dal Daudet dell'Ottocento, secolo che per gli effetti perniciosi delle idee sorte dalla Rivoluzione francese risulterebbe del tutto privo di quei valori morali e culturali che il Daudet attribuiva invece alla monarchia e al patriottismo. Come è noto, Daudet, medico e scrittore, fu nazionalista e antisemita, attivista con C. Marras di 'Action française', nonché amico di Marcel Proust.

Mi sembra evidente che il riferimento a Daudet celi un'evidente vena polemica nei confronti di una possibile sintonia con le idee dello scrittore francese da parte di ambienti della destra intellettuale italiana. Ma quello che qui è più interessante è che l'idea del 'secolo stupido' viene confutata proprio sulla base della comparsa e della affermazione della grande stagione letteraria russa dell'Ottocento (i sei o sette uomini eroici). Nell'introduzione a *Il fiore del verso russo* Poggioli muta leggermente il senso della frase: se prima era «Nel primo trentennio d'un secolo che qualcuno s'ostina a chiamare 'lo stupido' [...]» ora è «che qualcuno volle chiamare 'lo stupido' [...]»⁷. Nel 1933 la questione è ancora aperta, nel 1949 è solo un retaggio del passato.

Certo, si potrebbe anche leggere l'affermazione del Poggioli come un riconoscimento del ruolo della cultura russa del XIX secolo nel superare i tratti di 'stupidità' dell'Ottocento grazie a Puškin, Lermontov, Turgenev, Gogol', Dostoevskij, Tolstoj e Čechov (questi dovreb-

bero essere i sei o sette uomini eroici cui fa riferimento Poggioli).

Passato alla specifica disamina della periodizzazione della poesia russa, Poggioli ripropone i concetti di età dell'oro e età dell'argento della letteratura russa, in sintesi la grande fioritura dell'epoca puškiniana e poi l'epoca del modernismo, quest'ultima definita «età malata, peccaminosa e alessandrina». Quello che magari vale la pena qui sottolineare è l'individuazione di una successiva età del ferro, quella legata alla nascente epoca sovietica.

Scrive infatti Poggioli che «i principi dell'intelligenza»:

«...apostoli ed eresiarchi ad un tempo, poveri e dissipatori, prepararono con le loro mani una sorte più grande di loro, un destino che li ha rinnegati e distrutti, e che gli ultimi di loro non vogliono né vedere né riconoscere: una nuova età di ferro, vaticinata fin dai loro tempi dalle bombe degli attentati, che ebbe il suo avvento con la rivoluzione d'ottobre...»⁸

Si tratta di uno schema che in realtà aveva avuto nella cultura russa già nel XIX secolo diverse interpretazioni. Basti pensare alla poesia di P. Vjazemskij *Tri veka poetov* [Tre secoli dei poeti] o ancora alla celebre lirica di E. Baratynskij *Poslednij poet* [L'ultimo poeta]: «Vek šestvuet putëm svoim železnym» [Il secolo avanza con il suo cammino di ferro]⁹. Se nella tradizione ottocentesca l'età del ferro si identificava nel mercantilismo e nella commercializzazione della poesia, in definitiva l'affermarsi del capitalismo, ora nel XX secolo si tese a identificare l'età del ferro con la violenza della guerra e della rivoluzione. Ne troviamo ampio uso nella pubblicistica del tempo e anche nel dibattito relativo al cosiddetto 'terzo rinascimento' o 'rinascimento slavo', perorato dal grande filologo Faddej Zelinskij [Tadeusz Zieliński]¹⁰.

Vittima sacrificale di questo processo è, secondo Poggioli, Aleksandr Blok con la sua delusa fede in un 'secolo luminoso'. Ed è proprio dalla poesia di Blok che si diparte la nuova antologia che non a caso porta il titolo di un suo celebre poemetto: *Nočnaja fialka* [La violetta notturna]. Di fatto l'antologia di Poggioli aspira a fornire un quadro della poesia russa in questa dolorosa fase di passaggio dall'illusione alle tenebre. Non a caso essa si chiude con la poesia di Pasternak *Caos*.

Certo, nell'introduzione Poggioli informa il lettore di quello che fu il cammino letterario, artistico, filosofico e religioso della cosiddetta 'età dell'argento'. Si tratta di

una lunga riflessione sulle diverse fasi, da quella decadente a quella del simbolismo teurgico, che peraltro si fonda su studi e approfondimenti che il Poggioli aveva già pubblicato o che si accingeva a pubblicare. Oltre ai saggi su Bal'mont, Sologub, Šestov, penso alle traduzioni da Remizov, Bunin e Merežkovskij¹¹. Particolare attenzione è rivolta alla triade Ivanov, Belyj e Blok.

Sui 'giovani simbolisti' Poggioli si sofferma con particolare attenzione. Definisce Belyj «seducente maestro d'una loggia massonica e mistica, cieco alla luce dei fatti e sordo alla voce delle catastrofi»¹², e Ivanov «saggissimo» e «magnifico»¹³. Ma è su Blok che poi Poggioli si concentra per scrivere di lui che «la grandezza poetica di Blok fu quella di essere la Cassandra di questa tempesta, e di morire, come Cassandra, vittima del proprio presagio»¹⁴. Interessante qui aggiungere che Mandel'stam dedicò nel 1917 ad Anna Achmatova la lirica *A Cassandra* (1917).

Ed è al tema della morte che Poggioli tende a collegare l'inizio dell'età del ferro. Scrive perciò di Gumilëv e poi di Esenin e, infine, di Majakovskij. Qui, a me pare, l'interpretazione proposta da Poggioli riproduce quanto aveva scritto due anni prima Roman Jakobson nel saggio *O pokolenii, rastrativšem svoich poetov* [Su una generazione che ha disperso i suoi poeti, 1931] con tuttavia una evidente omissione, quella del nome di Velimir Chlebnikov. Ricordo che nel suo saggio *Majakovskij* del 1930 Poggioli aveva contrapposto a Majakovskij Pasternak e Chlebnikov, non celando una propria preferenza proprio per questi ultimi due. Eppure, l'atteggiamento di Poggioli nei confronti dell'avanguardia futurista appare sempre assai distaccato, se non negativo. Egli non amava certamente Majakovskij e nella *Violetta notturna* ne propone soltanto un testo, *Marina da guerra in amore*, che insieme al *Ditirambo* di Igor' Severjanin costituisce il limitato contributo del traduttore alla diffusione di testi del futurismo russo. Se ne *Il fiore del verso russo* l'interesse per Majakovskij tese a crescere (Poggioli propose anche il poema *Il flauto di vertebre*) il destino di Chlebnikov non mutò di molto (Poggioli inserì una sola traduzione: *Villa di notte, gengis-khan!*). Evidentemente il grande poeta della *zaum'* doveva aspettare le traduzioni di A.M. Ripellino per essere pienamente apprezzato anche in Italia. Poggioli si dedicherà a fondo all'avanguardia solo molti anni più tardi nel suo lavoro *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna 1962).

In effetti, come già accennato, accanto agli amati

Blok e Esenin, la parte del leone la fa la poesia acmeista, anche se colpisce la stringatezza del frammento dedicato nell'introduzione ad Achmatova, Chodosevič e Mandel'stam. Di loro, lo abbiamo già detto, Poggioli aveva già scritto. Peraltro, Achmatova era in quegli anni oggetto di studio dell'amico e compagno di studi Tommaso Landolfi. Io vorrei concludere questa mia breve disamina soffermandomi proprio sull'interesse manifestato da Poggioli per Mandel'stam, interesse che tuttavia non si apprezza a pieno ne *La violetta notturna*.

Franco Fortini nel recensire la raccolta *Il fiore del verso russo* (1949), ebbe a scrivere che da quelle traduzioni Osip Mandel'stam appariva al lettore italiano un «poeta di grande statura»¹⁵. Rispetto a quel volume, *La violetta notturna* non conteneva la lirica *Tristia*, ma già erano in essa presenti le traduzioni *Phèdre*, *Lupus in Fabula*, *Sole e miele* e *Nomen-numen*. I titoli alle traduzioni italiane erano stati arbitrariamente attribuiti dal Poggioli secondo la sua prassi traduttiva che poi egli teorizzerà con i concetti di *The Added Artificier* e *Metamorphic translation*¹⁶. In concreto si tratta della traduzione dei seguenti testi: «Я не увижу знаменитой "Федры"...» (1915), «От лёгкой жизни мы сошли с ума...» (1913), «Возьми на радость из моих ладоней...» (1920), «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912). Su «Circoli. Rivista di Poesia» nel 1931 Poggioli aveva pubblicato il già ricordato saggio *Commento a Mandel'stam*. Nello scritto, alla ricerca di consonanze con la poesia italiana contemporanea, Poggioli parla di Mandel'stam come di un poeta ermetico:

«La poesia di Mandel'stam è ermetica soltanto in parte. L'ermetismo è dunque punto di arrivo, chiave di volta e quintessenza della sua lirica»¹⁷.

Un po' più in basso, egli individua nel 'mitico' e nel 'riflessivo' i due motivi essenziali della poesia del grande poeta acmeista.

Concretamente, il mondo lirico di Mandel'stam s'incarnerebbe in immagini ora contenute in forma di aforisma, ora liberate in un accento di rivelazione. Aforisma ed allegoria sono considerati da Poggioli come due elementi lirici contigui.

Poggioli parla inoltre di dialettica della meditazione, dove tempo e morte sono i motivi essenziali.

Nello sviluppo del testo lirico di Mandel'stam il criti-

co individua la dialettica della meditazione. Il tempo e la morte sono i motivi principali di questa meditazione poetica. L'infinito rappresenta il senso del tempo. Al tempo si contrappone la morte, cioè la vita, e solo Pietroburgo può essere il luogo della morte.

Il tempo come negazione del mondo, come infinito e quindi come increato e informe, si traduce nel simbolo della musica. Il celeste e il sublime si incarnano nel tempo in forma di musica. Il Verbo è Dio, e se l'eterno è musica, allora "terrestrità significa silenzio". L'anima ci dà il senso del canto, mentre il corpo parrebbe inutile prigioniero. Ma a differenza di Chodasevič che nel contrasto tra anima e corpo fa prevalere l'anima, in Mandel'stam i due termini si mantengono in equilibrio: «io son il fiore e sono il giardiniere...».

Così, Mandel'stam, dice Poggioli, attraversa la «regione della tragedia», «il tempo degli eroi». Da qui il misticismo della passione e dell'impotenza di fronte al sortilegio dello spavento. L'eroe lirico è un «passante disperso» (l'immagine è ripresa dalla poesia di Mandel'stam *Il luterano*)¹⁸, immagine vicina, secondo Poggioli, all'«uomo di pena» della poesia Ungaretti. Uomo che sta cercando la salvezza dal tragico nel mondo dell'arte, della rappresentazione.

In Mandel'stam, continua ancora Poggioli, è vivo anche il momento cartesiano. Se la creazione tende alla musica, allora la convenzione mira all'architettura. L'aridità intellettuale di questo gioco s'esercita spesso su una mitologia pedante ed erudita, alla ricerca di sottili parodie e palinodie, rifacimenti e caricature.

È interessante notare di sfuggita come nel suo panorama della letteratura russa, – libro che lo stesso Poggioli cita nel suo articolo – Vladimir Pozner esprima un'opinione simile sulla poesia di Mandel'stam:

«Mandel'stam fait disparaître de son œuvre tout trace de romantisme pour le remplacer par un sentimentalisme de grotesque»¹⁹.

Alcune opere di Mandel'stam, continua Poggioli, ricordano il «delizioso ed erudito neoclassico, alessandrino e prezioso» Michail Kuzmin (opinione anche questa espressa da Pozner), che però nella sua mondanità è lontano dall'atmosfera da laboratorio metafisico e faustiano di questo momento dell'esperienza del nostro poeta.

L'ermetismo di Mandel'stam ricorderebbe sorprendentemente l'ermetismo di Mallarmé: il suo intreccio di

leitmotiv sarebbe ciò che Mallarmé chiamava 'il demone dell'analogia'. Improvvisamente, Poggioli confronta la poesia di Mandel'stam con la pittura di De Chirico e poi passa ad analizzare la poesia *Sole e miele*. In essa egli evidenzia le parole *sole* e *miele* e le definisce parole-pilota, riprendendo il concetto ancora una volta dal libro di Pozner²⁰. Alle api è legato il miele, al sole il suo contrario: l'ombra, e per analogie e contrari Poggioli mette in evidenza tutto un tessuto di 'nodi-parole' che, in un moto circolare, ci riconducono all'immagine dell'eterno sole. Ecco un'immagine, un aforisma e un'allegoria. La musicalità si coniuga con la plasticità architettonica. Il poeta è già un demiurgo. Poggioli definisce il poema di Mandel'stam un'opera di 'realismo magico', definizione questa assai interessante e che ad oggi non ha ricevuto la dovuta attenzione.

In conclusione, Poggioli riconosce nella convenzionalità la legge del mondo fantastico di Mandel'stam e la sua anima nel mito. Da qui il suo estremo classicismo²¹. Da notare che nel saggio introduttivo a *Il fiore del verso russo* Poggioli non riprenderà queste considerazioni, a parte il confronto con la pittura di De Chirico, e inserirà Mandel'stam non più tra i poeti acmeisti (*Neoclassici e neoromantici*), ma nella sezione *Tradizione e rivoluzione* con Chodasevič e Pasternak. In chiusura è necessario precisare che Poggioli poteva all'epoca basarsi soltanto sulle prime raccolte di Mandel'stam, *Pietra e Tristia*, e anche nel 1949 dubito potesse disporre almeno della raccolta *Stichotvorenija* [Poesie] del 1928.

In conclusione, possiamo affermare che Poggioli programmò fin dagli esordi una grande antologia della poesia russa e cominciò subito a lavorare a questo progetto, ma già nel 1933 sentì la necessità di proporre una prima scelta concentrandosi sui poeti più vicini nel tempo, in definitiva quelli che lui collegò all'età del ferro, la fine dell'illusione teurgica e la ricerca di una nuova concretezza poetica. Il saggio su Mandel'stam costituisce un tentativo di operare sulla viva carne della poesia del suo tempo, lontano da una prospettiva di rielaborazione storico-letteraria: è un esempio di lavoro di ricerca e non di sistemazione. È questa, a mio avviso, anche la natura de *La violetta notturna*, lavoro *in fieri* piuttosto che di sintesi, ma proprio per questo affascinante e ancora vivo tutt'oggi.

Note

- ¹ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi 1949; R. Poggioli, *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento*, Lanciano, Giuseppe Carabba Editore 1933. Su Renato Poggioli e la sua formazione di slavista cfr. L. Béghin, Uno slavista comparativista sotto il fascismo. Gli anni di formazione di Renato Poggioli (1928-1938), «Archivio Russo-italiano» IV (2005) pp. 395-432, e dello stesso Bibliografia di Renato Poggioli (1925-1938), cit., pp. 433-446.
- ² R. Poggioli, *Commento a Mandelstam*, «Circoli. Rivista di Poesia» I, n. 2 (marzo-aprile 1931) p. 79.
- ³ Raissa Naldi Olkienizkaia, *Antologia dei poeti russi del XX secolo*, Milano, Fratelli Treves, Editori, 1924. Sull'approccio alla traduzione e raccolta della poesia russa in Italia in quegli anni cfr. B. Sulpasso, *Canone e antologie poetiche del Novecento 1923-1933: verso 'La violetta notturna'*, «Europa Orientalis» XL (2021) pp. 245-296.
- ⁴ È il caso, ad esempio, delle traduzioni da F. Sologub che come poeta non è rappresentato nella *Violetta notturna*, ma è presente invece ne *Il fiore del verso russo*.
- ⁵ R. Poggioli, *La violetta notturna*, cit., p. 11.
- ⁶ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 5.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ R. Poggioli, *La violetta notturna*, cit., p. 13.
- ⁹ Qui naturalmente l'espressione "putëm...železnym" può far sorgere un collegamento al francese *chemin de fer*.
- ¹⁰ Su questo si veda N. V. Braginskaja, *Slavjanskoe vozroždenie antičnosti. Russkaja teorija 1920.1930-e gody*, in *Materialy 10-ch Lotmanovskich čtenij*, Moskva, 2002, Izd. RGGU, pp. 49-80; e in italiano il mio saggio *L'opposizione di 'Rinascenza' e 'Decadenza' (Vozroždenie e Vyroždenie) nell'opera di Nikolaj Bachtin*, in *Rinascimento e Antirinascimento. Firenze nella cultura russa*, Firenze, Leo S. Olschki 2012, pp. 77-88.
- ¹¹ Mi riferisco ai volumi A. Remizov, *Sorelle in Cristo* (Torino, Slavica 1930); I. Bunin, *Valsecca* (Lanciano, Carabba 1933) e D. Merežkovskij, *Gesù sconosciuto* (Firenze, Bemporad 1934). Da notare che il libro di Bunin esce sempre nel 1933 nell'anno della *Violetta notturna* proprio presso lo stesso editore Carabba.
- ¹² R. Poggioli, *La violetta notturna*, cit., p. 19.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 23.
- ¹⁵ F. Fortini, *Il fiore del verso russo. Un'occasione mancata*, «Avanti» 1 dicembre 1949, p. 3.
- ¹⁶ R. Poggioli, *The Added Artificier*, in *On Translation*, ed. By R.A. Brower, Harvard, Harvard University Press 1959, pp. 137-147.
- ¹⁷ R. Poggioli, *Commento a Mandelstam*, cit., p. 81.
- ¹⁸ Mi riferisco alla poesia *Ljuteranin* del 1912. Su questa poesia si veda il mio saggio: *Le immagini del luterano in Tjutčev e Mandel'stam. Due liriche a confronto* (in corso di stampa).
- ¹⁹ V. Pozner, *Littérature russe contemporaine*, Paris, Editions KRA 1929, p. 261.
- ²⁰ Scrive Pozner: "Mandelstam recueille les mots à leur naissance et les entoure d'une nébuleuse d'associations musicales, poétiques, logiques et surtout alogiques <...> Ces mots-pilotes guident Mandelstam à travers ses poèmes". *Ibidem*, p. 264.
- ²¹ Per un'analisi più dettagliata della lettura di Mandel'stam offerta da Poggioli si veda il mio saggio: *Renato Podzioli – perevodčik Mandel'stama* (Mosca 2022, in corso di stampa).

«Una è la chiave del miracolo»: tradurre mantenendo il ritmo. Ancora su Poggioli traduttore

di Giuseppe Ghini

In una famosa conferenza sulla *Commedia*, Borges ebbe a paragonare l'unica intonazione poetica di Milton – lo stile sublime – alla varietà musicale che si trova in Shakespeare e Dante. In questi ultimi, sosteneva

la música va siguiendo las emociones. La entonación y la acentuación son lo principal, cada frase debe ser leída y es leída en voz alta. Digo es leída en voz alta porque cuando leemos versos que son realmente admirables, realmente buenos, tendemos a hacerlo en voz alta. Un verso bueno no permite que se lo lea en voz baja, o en silencio. Si podemos hacerlo, no es un verso válido: el verso exige la pronunciación. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto¹.

Il mio intervento su Renato Poggioli verte appunto sull'intonazione e sull'accentazione della sua traduzione poetica e, seguendo il consiglio di Borges, mi propongo di leggere a voce alta, come fossero canti, una dozzina di componimenti nell'originale russo e di confrontarli con i corrispondenti ritmi adottati da Poggioli. Un po' come fanno gli ingegneri del suono, che, analizzando un brano musicale, sono in grado di silenziarne la voce, isolare le diverse sezioni musicali e far scoprire la ricchezza musicale e ritmica che soggiace alla sua dimensione semantica.

Analogamente, vorrei operare come una sorta di ingegnere del suono del *Fiore del verso russo* di Re-

nato Poggioli. Vorrei abbassare il volume – silenziare non è possibile, né corretto, ovviamente – dell'aspetto semantico delle poesie russe tradotte da Poggioli e fare ascoltare la sua musica, i suoi diversi ritmi, il suo *miracolo ritmico*. In questo sono mosso anche dalla convinzione che, appunto, senza un ingegnere del suono, gli italiani non sentono il ritmo di una poesia, o lo sentono pochissimo. Mi riferisco qui, occorre precisare, al ritmo in senso prettamente musicale come «successione regolare di una cellula composta di accenti forti e deboli in un dato spazio di tempo»² e non alla vaga e onnicomprensiva definizione del ritmo come «organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale» data da Henri Meschonnic³.

La scarsa sensibilità al ritmo è dovuta – ritengo – alle caratteristiche della metrica italiana, metrica che ognuno di noi, volente o nolente, interiorizza. Naturalmente i 14.233 versi della *Divina Commedia* hanno un certo ritmo: il fatto che presentino tutti un *ictus* sulla decima sillaba, che siano cioè segmenti identicamente accentati sulla decima, fa sì che abbiano un ritmo. Due elementi, tuttavia, riducono la carica ritmica della *Commedia*: anzitutto, il fatto che i suoi endecasillabi presentino una grande varietà di modelli di accentazione – almeno 20, stando a una recente ricerca che segue la scansione dell'Archivio Metrico Italiano, se non

si contano i modelli con contraccento⁴; in secondo luogo, il fatto che la metrica italiana sia sostanzialmente sillabica, basata cioè su una cellula – la sillaba – di per sé priva di ritmo, com'è invece il piede⁵.

A partire dal XVIII secolo invece, gli inventori della metrica russa rielaborano in chiave tonica il piede della metrica quantitativa classica, dando vita a una metrica sillabo-tonica⁶. Questo significa che il verso regolare russo per tutto il corso dell'800 e comunque fino a che non si indebolisce il suo rigore metrico, presenta un ritmo ben più marcato dell'italiano. Il piede, infatti, che costituisce l'unità minima del verso, è dotato di un suo ritmo, e questo ritmo si ripete per un certo numero di volte all'interno del verso e in ogni verso (salvo laddove viene sostituito da piedi senza accenti – pirrichio o tribraco – che non confermano esplicitamente, ma neanche ne contraddicono il ritmo). Il ritmo diventa così una componente fondamentale della metrica russa. Tanto fondamentale che Jurij Tynjanov apre il suo *Il problema della lingua poetica* con un capitolo dal titolo *Il ritmo come fattore costruttivo del verso*⁷. Perché è certo evidente che in poesia «tutto significa»⁸, e che «l'opera letteraria, poetica o prosastica che sia, si costruisce a più livelli [e] che essi (tematico, simbolico, ideologico, stilistico o discorsivo, morfosintattico, lessicale, fonico-timbrico, ritmico, metrico) vadano relazionati è programma ormai così dichiarato dai tempi dei formalisti russi ad oggi da considerarsi una costante della moderna riflessione ed attività critica»⁹. E tuttavia è altrettanto chiaro che questi diversi livelli che interagiscono tra loro sono organizzati, almeno nella poesia russa, in maniera gerarchica e che il ritmo costituisce «il fattore costruttivo [che] deforma i livelli che gli sono soggetti»¹⁰.

Ai traduttori italiani si presenta dunque il problema già individuato da Étkind¹¹ e più recentemente da Eco¹²: individuata una *dominante* – il riferimento, evidentemente, è alla definizione di Jakobson – non potendo prendere in considerazione tutti gli elementi formali, è lecito per il traduttore prescindere da questa componente così significativa? La risposta dei due studiosi è negativa: il traduttore dovrebbe privilegiare l'elemento dominante.

Si potrebbe pensare che nell'individuazione della dominante, tanto Tynjanov, quanto Étkind ed Eco, abbiano agito in modo arbitrario, che cioè la loro sia stata una scelta più che una scoperta. In realtà, la tesi della centralità del ritmo non è un'affermazione solo della

traduttologia: essa riceve infatti piena conferma dalla critica letteraria e soprattutto dalla pratica della traduzione, per esempio dalla riflessione metatraduttiva di coloro che hanno reso in italiano l'*Onegin* di Puškin. Lo Gatto, Giudici, Pia Pera, tutti concordemente affermano di voler rendere in italiano proprio il *ritmo* dell'originale. Lo afferma perfino Eridano Bazzarelli nel presentare la sua versione in prosa, tanto è avvertita la centralità del ritmo¹³.

E ne è un'ulteriore riprova il fatto che diversi traduttori, dagli anni Trenta del Novecento ad oggi, si siano appunto sforzati di rendere quel ritmo in lingua italiana: Poggioli, Küfferle, Landolfi ecc¹⁴.

Nel caso di Poggioli, quella che ha identificato come dominante, e che pertanto ha deciso che non poteva essere esclusa dalla 'scommessa interpretativa', è l'intera dimensione metrico-ritmica (compresa la rima, ripetizione di suoni a partire dall'ultima sillaba accentata di un verso, la quale rappresenta anch'essa, stando all'analisi di Tynjanov ma anche alla definizione *musicale* sopra riportata, una componente del ritmo). Ha deciso di conservarla a costo di qualche inevitabile sacrificio dell'aspetto semantico, anche perché, dal momento che la lingua italiana è più lunga di un 15% rispetto alla lingua russa, la strategia di Poggioli di mantenere nelle sue versioni lunghezza e ritmo del verso russo risulta davvero ardua.

Date queste premesse, ho deciso di mostrare la strategia di Poggioli in tutta la sua varietà e ricchezza: non selezionando una singola poesia e analizzandola in profondità, bensì verificando l'estensione di questa strategia nel *Fiore del verso russo* (che nella sua interezza apparve per la prima volta nel 1949). Questo lavoro non può naturalmente prescindere dalla prima analisi complessiva dei metri utilizzati da Poggioli nel *Fiore*, analisi fornita da Alessandro Niero nel 2019¹⁵. Contemporaneamente, mentre riprende quell'analisi profonda e imprescindibile, ne discute in specifico alcuni risultati puntuali e prova ad approfondirne gli aspetti metrico-ritmici e, soprattutto, a dar loro voce e intonazione anche grazie ai rimandi ai file mp3.

La prima poesia è di Puškin, si intitola *Čto v imeni tebe moëm?* e risale al 1830¹⁶. Il poeta russo utilizza qui la tetrapodia giambica (U– U– U– U) ¹⁷, nesso che esprime compiutamente la dimensione metrico-ritmica del componimento¹⁸. Poggioli (*Fiore* 600)¹⁹ adotta un novenario anch'esso giambico (traduzione isometrica e isoritmica) e costruisce strofe perfetta-

mente corrispondenti all'originale dal punto di vista rimico: così che, quando la rima incrociata ABBA delle prime due strofe passa a rima alternata ABAB, anch'egli modifica la sua traduzione. Da notare ancora che Poggioli adotta anche l'accento extraschemico in anacrusi (i versi che iniziano con *Čto* in russo – il verso che inizia con *giorno* in italiano) e alcuni enjambement

dell'originale. *Morirà esso*, invece, è un esempio di contraccanto che la metrica russa non consente, ma che è funzionale invece a una resa italiana più mosca (ricordiamo che l'italiano non dispone della ricchezza di rime tronche – maschili – del russo, e infatti presenta tutti versi piani). I testi si possono ascoltare, in versione originale e in italiano, nei file audio al link indicato.

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом.

Che c'è per te nel nome mio?
Morirà esso come il grido
d'un'onda infranta contro il lido
come in un bosco un mormorio.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Lascerà sulla carta muta
un'orma pallida ed eguale
a un'iscrizione sepolcrale
in una lingua sconosciuta.

Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Che c'è per te? Scordato ormai
in tanti affanni nuovi e gravi
invano tu vi cercherai
memorie tenere e soavi.

Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я.

Ma tu pronunziato nel triste
giorno in cui il male si ravviva;
di': il mio ricordo ancora esiste,
c'è ancora un cuore ove son viva.

1. Čto v imeni.mp3

2. Che c'è.mp3

Anche i successivi due brani, di cui presento solo l'*incipit*, appartengono a Puškin e sono composti in tetrapodie giambiche. Il primo di questi brani, *Il poeta e la folla*, venne pubblicato nel 1828²⁰, mentre il cosiddetto *Cantico del presidente* nel 1832²¹. Anche in questi

due casi (*Fiore* 593; 596), la scelta di Poggioli ricade sul novenario giambico, segno di una strategia ormai consolidata. Da notare, nel secondo caso, il cambiamento costante della struttura rimica da AABCBC a ABABCC.

Поэт и толпа

La plebe

Procul este, profani.

Procul este, profani.

Поэт по лире вдохновенной
Рукой рассеянной бряцал.
Он пел — а хладный и надменный
Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал.
[...]

Un vate con negletta mano
la lira tremula toccava
cantando, e gelido e lontano
intorno il popolo profano
senza capire l'ascoltava.

E domandò la turba sorda:
Perché il suo canto è così forte?
Perché l'orecchio invano assorda?
Dove ci guida? a quali porte?
[...]

3. Poeta.mp3

4. Plebe.mp3

Пир во время чумы

Председатель (поет).

Когда могущая Зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов,—
Навстречу ей трещат каминьы,
И весел зимний жар пиров.
[...]

5. Predsedatel'.mp3

Pagato il debito alla tetrapodia giambica, verso principe della poesia russa dell'800, se è vero che il 55% dei versi di Puškin, come pure il 53% di quelli di Lermontov e il 68% di quelli di Baratynskij sono composti in questo metro, è tempo di vedere la strategia di Poggioli di fronte ad altri ritmi. *Dar naprasnyj, dar slučajnyj* è una delle più famose liriche di Puškin²², scritta in tetrapodie trocaiche (–U –U –U –U) in occasione del suo ventinovesimo compleanno, il 26 maggio 1828 e pubblicata due anni dopo. Colma di pessimismo, la poesia ricevette una degna ri-

26 мая 1828

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?
Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..
Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

7. Dar.mp3

Il fiore del verso russo presenta un'unica lirica di Nikolaj Alekseevič Nekrasov, *Utro* [mattina] del 1874²⁴. Il metro russo è una tripodia anapestica (UU– UU– UU– U) per la quale Poggioli sceglie un decasillabo ugual-

(Banchetto al tempo della peste)

Cantico del presidente

Quando l'inverno vigoroso
come un guerriero sotto i cieli
guida l'esercito villosa
delle sue nevi e dei suoi geli,
di fuochi fervono i camini,
di luci splendono i festini.

Regina orribile, la Peste
viene da noi con passo forte,
chiamata dalla messe agreste,
e bussa a vetri, muri e porte
con il badile della bara:
chi ci consiglia o ci ripara?
[...]

6. Cantico.mp3

sposta, anch'essa in tetrapodie trocaiche, dal metropo-
lita di Mosca Filarete. Il ritmo trocaico fa evidentemente
arretrare gli accenti di una sillaba e Poggioli adotta con-
seguentemente un ottonario trocaico (*Fiore* 599). Da no-
tare le 'forzature' a cui il traduttore sottopone il suo testo
al fine di mantenere una versione isoritmica: la 'perdita'
dell'importante ripetizione di *dar* [dono] del primo verso,
della contrapposizione *duša-um* [anima-mente] nella se-
conda strofa e di *toska* [angoscia] nel penultimo; l'inseri-
mento di un raro *niuno* nella terza strofa, ecc²³.

26 maggio 1828

Dono vano e casuale,
vita, a me perché t'han data?
Perché tu, sorte fatale,
alla pena l'hai dannata?

Quale forza ostile e oscura
mi chiamò con la sua voce,
mi riempi d'un'ansia impura,
m'agitò con dubbio atroce?

Niuno a me la strada addita,
vuoti sono mente e cuore,
e mi strazia della vita
il monotono rumore.

8. Dono.mp3

mente anapestico, per preservare il quale 'sacrifica'
l'unità semantico-sintattica del primo verso in favore di
un *enjambement*, e impone una lettura di *esempio* o
squallide (II strofa) e *cielo* (III strofa) con dieresi.

Утро

Ты грустна, ты страдаешь душою:
 Верю — здесь не страдать мудрено.
 С окружающей нас нищетою
 Здесь природа сама заодно.
 [...]

9. Utro.mp3

Dal momento che stiamo esplorando il confine tra poesia ritmica e canto può essere interessante notare che il ritmo anapestico non è rimasto estraneo a quell'oratoria musicale che è il rap. Come nota infatti Luca Zuliani riferendosi all'ambito italiano, il rap «spesso presenta in maniera più marcata rispetto alla canzone cantata [...] la tendenza a misurare il tempo sugli accenti, ossia

Mattino

Triste sei: un'angoscia profonda
 ti pervade; qui rara è la gioia.
 La miseria che qui ci circonda
 alla stessa natura dà noia.

Senza esempio squallide e morte
 son le terre, i poderi, i covili,
 le civette arruffate ed assortite
 sugli stolli dei gialli fienili,

quel ronzino che va a perdfiato
 con un uomo ubriaco sul dorso,
 questo cielo grigio, offuscato
 da una nebbia perpetua... O rimorso!
 [...]

10. Mattino.mp3

a costruire la propria struttura su successioni regolari di accenti linguistici, (indotti dal ritmo sottostante)²⁵. Così, *The way I am* di Eminem, non a caso, è un perfetto esempio di trimetro anapestico e come tale può essere utilizzato per insegnare la metrica versale²⁶. Così non deve stupirci che questa poesia di Nekrasov sia stata presentata in forma di rap straordinariamente efficace.

11. Utro-nekrasova-rap.mp3

Puškin e Nekrasov appaiono nell'appendice del *Fiore del verso russo* in qualità di *Antecedenti*. Questo perché l'antologia di Poggioli è centrata sui poeti del Novecento, il primo dei quali è K. Bal'mont. La poesia *Bezglagol'nost'*, del 1903²⁷, presenta una tetrapodia

anfibrachica (U-U U-U U-U U-U) per la quale il traduttore sceglie un analogo dodecasillabo anfibrachico (*Fiore* 215), un ritmo che pare sottolineare la *tenerezza spossata* del primo verso, il *languore profondo* della terza strofa.

Безглагольность

Есть в русской природе усталая нежность,
 Безмолвная боль затаённой печали,
 Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
 Холодная высь, уходящие дали.

[...]

12. Bezglagol'nost'.mp3

Senza parole

Campagna di Russia, c'è in te una solenne
 ma tacita voce di doglie struggenti,
 desio senza speme, silenzio perenne,
 vertigini fredde, pianure sfuggenti.

O vieni all'aurora sull'erta del prato!
 Sul fiume si libra la bruma serena.
 Nereggia la mole del bosco ghiacciato.
 Al cuore fa male, al cuore fa pena.

Non tremano canne. Non frusciano piante.
 Languore profondo. Silenzio assoluto.
 Galoppiano i campi distante distante.
 Opprime le cose l'oblio sordo e muto.
 [...]

13. Senza parole.mp3

Una delle più note liriche di Aleksandr Blok, *Neznakomka* [La sconosciuta], venne pubblicata nel 1908²⁸. La tetrapodia giambica dell'originale alterna qui clausole dattiliche a versi maschili (U- U- U- U- U U / U- U- U- U-), e corrispondentemente Poggioli sceglie novenari giambici in cui versi sdruciolli si alternano a rari versi tronchi (*Fiore* 314-315). Si tratta di preziosi novenari che riprendono perfettamente lunghezza, ritmo e rime/assonanze del testo di Blok. Per mantenere

Незнакомка

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздаётся детский плач.
[...]

14. Neznakomka.mp3

Zvězdnyj užas [Lo spavento stellare] è un poema che Nikolaj Gumilev pubblicò su un almanacco nel 1921, l'anno stesso della sua morte²⁹. È scritto in pentapodie trocaiche senza rime (-U -U -U -U -U) che Poggioli sceglie di rendere con decasillabi trocaici pure senza rime (*Fiore* 365-371). Notiamo anche in questo

Звездный ужас

Это было золотою ночью,
Золотою ночью, но безлунной,
Он бежал, бежал через равнину,
На колени падал, поднимался,
Как подстреленный метался заяц,
И горячие струились слезы,
По щекам, морщинами изрытым,
По козлиной старческой бородке.
[...]

16. Zvezdnyj.mp3

questa adesione alla dominante ritmica, il traduttore è disposto a perdere alcuni elementi della sfera semantica (*gorjačij, dik, vesennij*), a modificarne profondamente altri (*dissipa*), a introdurne addirittura di nuovi (*offuscano*), a giocare con rime ardite (*dernier cri / dandi*). Dalla strofa finale di questa poesia viene il titolo che ho scelto per la mia relazione: *Una è la chiave del miracolo: [...] / nel vino sta la verità*.

La sconosciuta

Sui ristoranti nel crepuscolo
c'è un'aria sorda di città,
ma l'ebbre grida che l'offuscano
il vento dissipa qua e là.

Fuori barriera là sul vicolo
l'eterno tedio è il solo re:
qui son le lacrime d'un piccolo
laggiù un'insegna di caffè.

Ed al di là della metropoli,
con i cappelli *dernier cri*
van con le dame belle e nobili
gli esperti e fatui dandi.

[...]

15. Sconosciuta.mp3

caso la scelta di un raro *il lepre* che consente al traduttore di guadagnare una sillaba e mantenere il metro decasillabico grazie alla sineresi *come il lepre* che l'uso del femminile *la lepre/una lepre* non avrebbe reso possibile.

Lo spavento stellare

Questo avvenne in una notte d'oro,
notte d'oro, ma di novilunio:
via fuggiva un vecchio per il piano,
inciampava e subito s'alzava
come il lepre colto da una freccia;
ma sgorgavan lacrime di fuoco
sulle gote incise dalle rughe,
sulla barba piccola e caprina.
[...]

17. Spavento.mp3

Delle cinque liriche di Anna Achmatova antologizzate da Poggioli due sembrano particolarmente interessanti ai nostri fini. La prima è la giovanile *Dver' poluotkryta...*, del 1912³⁰, che il traduttore sceglie di

rendere con *L'uscio spalancato* (*Fiore* 398) forse per esigenze di rima (nell'originale la porta è semi-aperta). Scritta in tripodie trocaiche viene resa con senari trocaici e rime corrispondenti (-U -U -U)³¹.

Дверь полуоткрыта ...

Дверь полуоткрыта,
 Веют липы сладко...
 На столе забыты
 Хлыстик и перчатка.

Круг от лампы желтый...
 Шорохам внимаю.
 Отчего ушел ты?
 Я не понимаю...

18. Dver'.mp3

Anche la seconda lirica presenta un ritmo trocaico, esteso questa volta a 4 piedi (-U -U -U -U), per il quale Poggioli opta per un ottonario anch'esso trocaico, metricamente simile a quello della celebre *Canzo-*

L'uscio spalancato

L'uscio spalancato –
 tigli dolci tanto.
 Chi ha dimenticato
 il frustino e un guanto?

Che riflessi tristi –
 che sussurri intendo!
 Tu perché partisti?
 Io non lo comprendo.

...
 19. Uscio.mp3

na di Bacco di Lorenzo De' Medici. Da notare che le esigenze ritmiche impongono al traduttore una doppia negazione – *ed a nulla non pensare* – tanto comune in russo, quanto rara in italiano.

Просыпаться на рассвете

Просыпаться на рассвете
 Оттого, что радость душит,
 И глядеть в окно каюты
 На зеленую волну,
 Иль на палубе в ненастье,
 В мех закутавшись пушистый,
 Слушать, как стучит машина,
 И не думать ни о чем,
 Но, предчувствуя свиданье
 С тем, кто стал моей звездой,
 От соленых брызг и ветра
 С каждым часом молодеть.

20. Prosypat'sja.mp3

La ballata di Vladislav Chodasevič dall'incipit *Sižu osveščajemyj sverchu* del 1922³² è costruita con tripodie anfibrachiche (U-U U-U U-U) che Poggioli restituisce con un novenario anch'esso anfibrachico (*Fiore* 416-417). L'attenzione alla dominante ritmica è confermata ancora una volta dalla scelta di lessemi non sempre in linea con l'originale (*kruglyj* può sicuramente dire

Risvegliarsi quando albeggia

Risvegliarsi quando albeggia
 ché ti soffoca la gioia,
 e dal tondo finestrino
 contemplare l'onda verde,
 o in pelliccia sopra il ponte
 ascoltare nel maltempo
 come battono i motori,
 ed a nulla non pensare,
 ma l'incontro presentando
 con colui ch'è la mia stella,
 per il vento e per gli spruzzi
 sempre più ringiovanire.

21. Risvegliarsi.mp3

molte cose – rotondo, intero – ma certo non *fedele*; *šestnadcat'* è chiaramente sedici e non venti), dall'adesione alle variazioni dattiliche del testo (*e musica, musica, musica / e perfida, perfida, perfida*) della sesta strofa, nonché dalla rima seguita solo dov'è presente nel russo (versi pari).

Баллада

Сижу, освещаемый сверху,
 Я в комнате круглой моей.
 Смотрю в штукатурное небо
 На солнце в шестнадцать свечей.

Кругом — освещенные тоже,
 И стулья, и стол. и кровать.
 Сижу — и в смущеньи не знаю,
 Куда бы мне руки девать.
 [...]

22. Sižu.mp3

Analoga alla pentapodia trocaica del brano di Gumilëv è l'unica lirica di Georgij Ivanov (*V seredine sentjabrja pogoda*, 1921)³³ che il *Fiore del verso russo*

В середине сентября погода

В середине сентября погода
 Переменчива и холодна.
 Небо точно занавес. Природа
 Театральной нежности полна.
 [...]

24. V seredine.mp3

Nell'ampia raccolta di poesie di Esenin, il *Fiore* (549-550) presenta un brano con tripodie anapestiche in rima alternata (UU– UU– UU– U): *Sukin syn* [Il figlio della cagna], del 1924³⁵. Poggioli sceglie di renderlo

Сукин сын

Снова выплыли годы из мрака
 И шумят, как ромашковый луг.
 Мне припомнилась нынче собака,
 Что была моей юности друг.

Нынче юность моя отшумела,
 Как подгнивший под окнами клен,
 Но припомнил я девушку в белом,
 Для которой был пес почтальон.
 [...]

26. Sukin.mp3

Ballata

Io siedo raggiato dall'alto
 in mezzo alla stanza fedele.
 Contemplo in un cielo di stucco
 un sole di venti candele.

Dintorno, raggiate anche loro,
 stan tavole, sedie e divani.
 Io siedo e nel mio turbamento
 non so dove metter le mani.
 [...]

23. Io siedo.mp3

presenta (435) e che Poggioli nuovamente rende con un decasillabo trocaico (–U –U –U –U –U) e con attenta mimesi delle rime alternate³⁴.

A metà settembre

A metà settembre la stagione
 si fa sempre fredda e diseguale.
 Si trasmuta il cielo in un telone,
 tutto sembra tenero e teatrale.

Ogni pietra ed ogni filo verde,
 oscillando forse a malapena,
 strane come in Maeterlink, disperde
 le sue voci d'anima che pena.

«Amo e muoio», mormora un sussurro.
 «Guarda: il cuore mi si fa di cera.»
 «Presto verso il paradiso azzurro
 manderemo l'anima leggera»
 [...]

25. A metà.mp3

con corrispondenti decasillabi anapestici, a costo di trasformare la *camomilla* del secondo in verso in un raro plurale femminile *le prata*.

Il figlio della cagna

Gli anni van sulla buia campagna
 E sussurrano come le prata.
 Mi ritorna in mente la cagna
 Che fu amica all'infanzia passata.

Ma la mia gioventù è tanto stanca,
 Come il legno marcito del pino.
 Io ripenso alla vergine bianca...
 Quella cagna era il nostro postino.
 [...]

27. Figlio.mp3

L'ultimo esempio che vorrei presentare è ancora diverso. In *Naš marš*³⁶, che Majakovskij scrive nel 1917 in pieno clima rivoluzionario, il poeta fa uso di un *akcentnyj stich*³⁷, un verso che si caratterizza unicamente per il numero di accenti, che possono essere intervallati da 1, 2, 3 o anche più sillabe. Siamo qui evidentemente di fronte a un indebolimento del rigore metrico del verso e questo indebolimento sembra

Наш марш

Бейте в площади бунтов топот!
Выше, гордых голов гряда!
Мы разливом второго потопа
перемоем миров города.

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.
[...]

28. Naš.mp3

Dovrebbe essere a questo punto chiara la strategia traduttiva di Poggioli: stabilita la dominante ritmica della poesia russa, lo slavista fiorentino sceglie di rendere la complessità metrico-ritmico-rimica del testo originale, adattando il verso italiano ai giambi, trochei, anapesti, anfibrachi e dattili organizzati in tripodie, tetrapodie, pentapodie. La resa è straordinaria per flessibilità, coerenza e ampiezza: davvero, in questa «trasmutazione ritmica»³⁸ 'si sente' il verso e il ritmo russo dietro il verso e il ritmo del testo italiano!

Chiudo con una nota personale. La strada tracciata da Poggioli, strada ardua e difficile, non è stata percorsa da molti, soprattutto in epoca recente. Spinto dallo studio delle traduzioni di Poggioli, ormai 15 anni fa, ho deciso invece di avventurarmi in questa direzione e di approntare una traduzione in novenari giambici dell'*Onegin* che Puškin aveva reso in tetrapodie giambiche. Era una cosa che, secondo Poggioli, si poteva fare? In una sua recensione critica alla traduzione in endecasillabi di Lo Gatto, Poggioli affermava esplicitamente che una soluzione diversa da quella del classico endecasillabo si può adottare «per dei frammenti sì, per l'intero poema no. È evidente che non si poteva continuare,

minare anche le certezze metriche di Poggioli. La resa dei trisillabi martellati dei versi 5 e 7 (*Dnej byk peg / Naš bog beg*) con due versi sostanzialmente fluidi come *Gaio è il pelo dei giorni / Dio è una cosa senza ritorno*, pur nella libertà del verso accentato, mostra quanto a Poggioli sia più congeniale la traduzione dei metri classici russi.

La nostra marcia

Batti in piazza il passo dell'odio,
in alto la testa superba!
Con l'acqua di un nuovo diluvio
laviamo le vie della terra!

Gaio è il pelo dei giorni
lento è degli anni il tratturo.
Dio è una corsa senza ritorno
il nostro cuore è un tamburo.
[...]

29. La nostra.mp3

seguendo uno schema ritmico contrario allo spirito della nostra lingua, per oltre quattrocento strofe e per cinque o seimila versi: e in fondo il Lo Gatto ha fatto bene a fare di necessità virtù»³⁹. Lascia tuttavia aperta la possibilità a «un nuovo eventuale traduttore»⁴⁰.

Ecco: il mio *Onegin*⁴¹, pur con i limiti legati alla mia limitata competenza, segue la strada tracciata da Poggioli e testimonia contemporaneamente la vitalità del suo insegnamento a tanti anni di distanza. In parte questionando idealmente con lui – ho sacrificato le rime, tanto per fare un esempio – ho provato infatti ad adottare una strategia che, pur nella diversità, segue appunto la traccia lasciata da questo grande studioso e traduttore. In un senso che ritengo non improprio, mi considero un allievo di Poggioli traduttore.

Perché, dopo tanti anni in università una cosa mi è chiara: molti sono i professori, pochissimi i maestri, quelli che ti possono lasciare un insegnamento, un segno, quelli in grado di ispirare e formare degli allievi. Ma perché i maestri come Poggioli possano continuare nel loro magistero è necessario ascoltare la loro voce, studiare il loro lavoro e diffonderne i principi. Quello che, appunto, stiamo facendo qui, oggi.

Note

- ¹ J.L. Borges, *Siete noches*, México D.F., Editorial Meló 1980, p. 4.
- ² È questa la definizione generale che viene usualmente preme-
 ssa alle diverse teorie musicali: cfr. per es. B. Polacchi,
Corso base di teoria musicale, Cervia, Blu editore 2017, p.
 38; per una discussione più approfondita cfr. L. Azzaroni,
Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica, Bologna,
 Clueb 1997, p. 185.
- ³ Cfr. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie histo-
 rique du langage*, Lagrasse, Verdier 1982, p. 216; cfr. anche
 G. Dessons – H. Meschonnic, *Traité du rythme: des vers e
 des proses*, Paris, Dunod 1998.
- ⁴ Cfr. U. Conti, *Per uno studio ritmico-sintattico della terza rima:
 prime osservazioni sulla 'Commedia' dantesca*, Tesi di dotto-
 rato di ricerca in Italianistica, Università degli Studi di Firenze
 2020, p. 120. Occorre aggiungere, come mi suggerisce lo
 stesso Conti che qui ringrazio di cuore, che tra quei venti mo-
 dellini di accentazione dodici presentano inoltre una 4a sillaba
 accentata e otto una 6a sillaba accentata, con il risultato di
 avere una accentazione su 4a, 6a e 10a in 6 dei 20 modelli
 sopra citati. Ciò che può forse indurre a parlare di una certa
tendenza ritmica su 4a e 6a sillaba nella struttura versale della
Commedia.
- ⁵ Una discussione più articolata della questione si può trovare
 nel mio *Tradurre l'Onegin*, Urbino, Quattroventi 2003, pp. 20-
 26. Il primo capitolo del libro di Luca Zuliani (*L'italiano della
 canzone*, Roma, Carocci 2018) spiega efficacemente questa
 scarsa sensibilità al ritmo musicale in termini di contrappo-
 sizione tra isocronia sillabica italiana e isocronia accentuale
 inglese.
- ⁶ Per una sintesi dell'evoluzione della metrica russa cfr. S. Gar-
 zonio, *La metrica russa*, in *Storia della Civiltà Letteraria Rus-
 sa*, v. II, Torino, Utet 1997, pp. 617-634.
- ⁷ Ju.N. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad,
 Academia 1924, p. 7.
- ⁸ M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bom-
 piani 1976 p. 108.
- ⁹ *Ibidem*, p. 125.
- ¹⁰ Ju.N. Tynjanov, cit., p. 120.
- ¹¹ E. Ėtkind, *Poézija i perevod*, Moskva-Leningrad, Sovetskij pi-
 satel' 1963, p. 41.
- ¹² U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano 2003, p. 53.
- ¹³ Cfr. G. Ghini, *La lotta con l'angelo. Per una traduzione ritmi-
 ca dell'Onegin*, v: *Russkaja literatura v rossijsko-ital'janskom
 dialoge XXI v.: kritika teksta, poëtika, perevody*, Moskva, IMLI
 RAN 2020, pp. 21-22.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 24. Sulla traduzione di Küfferle rimando natural-
 mente a S. Fumagalli, *La lettera di Tat'jana a Onegin nella
 versione ritmica di Rinaldo Küfferle. Note di presentazione, ana-
 lisi e contesto*, v: *Russkaja literatura v rossijsko-ital'janskom
 dialoge XXI v.: kritika teksta, poëtika, perevody*, Moskva, IMLI
 RAN 2020, pp. 38-49.
- ¹⁵ Mi riferisco, evidentemente, al ricchissimo capitolo intitolato:
 Il fiore del verso russo di Renato Poggioli, *visibilissimo tradut-
 tore*, in A. Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*,

- Macerata, Quodlibet 2019, pp. 107-183.
- ¹⁶ A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tt.*, Leningrad,
 Nauka 1977-79. T. 3 *Stichotvorenija 1827-1836*, p. 155.
- ¹⁷ Indico con U le sillabe atone e con – quelle toniche. Il piede
 giambico è pertanto reso graficamente così: U–. L'ultimissima
 sillaba atona del verso, che è aggiunta ai quattro piedi giambi-
 ci, può esserci – verso cosiddetto *femminile* russo corrispon-
 dente al nostro verso piano – oppure non esserci – verso
maschile russo corrispondente al nostro verso tronco. L'os-
 servazione va estesa a tutti i metri russi presentati nel testo.
- ¹⁸ Nella tabella in cui confronta metri originali e metri della tra-
 duzione, Niero definisce i primi tre metri di Poggioli che qui
 presento «novenari (4a, 8a)», mentre i versi della traduzione di
Dar naprasnyj, dar slučajnyj vengono qualificati come «otto-
 nari (3a, 7a)» (A. Niero, cit., pp. 124-125). Si tratta, mi pare, di
 una prima approssimazione tutta interna alla metrica italiana,
 che poi lo stesso Niero riprende e corregge, quando parla
 di «come Poggioli disponesse di una abilità di versificazione
 non comune e si permettesse, sul patrimonio metrico della
 tradizione italiana saldamente padroneggiato, di innestare
 suggestioni straniere in una sorta di *contaminatio* che riempie
 di senso compiuto ibridi definitorii come 'novenario giambico'
 e consimili» (*Ibidem*, pp. 138-139. Cfr. anche le pp. 130-133
 dove l'Autore tratta in specifico della mimesi dell'ottonario ita-
 liano sul modello della tetrapodia trocaica russa). Confortato
 una volta di più da questa osservazione, continuerò ad adot-
 tare le definizioni ibride, appunto, che ho sempre utilizzato
 per descrivere i metri adottati da Poggioli nelle traduzioni dal
 russo. Poggioli, mi pare di poter affermare, si poneva infatti di
 fronte all'opera versificatoria non con l'approccio del poeta
 italiano che ha in mente l'ottonario con accenti di 3a, 7a ed
 eventualmente lo «ipetrocaizza» aggiungendovi accenti sulle
 altre sillabe dispari, oppure che ha in mente il novenario con
 accenti di 4a e 8a e lo «ipergiambezza» aggiungendovi accenti
 sulle altre sillabe pari (*Ibidem*, p. 133); no, nel creare versi ita-
 liani, a me pare, Poggioli ha in mente ritmi trocaici e giambici,
 con il loro gioco di pirricchi e di accenti in anacrusi, esatta-
 mente come un poeta russo. E si consente, in sopraggiunta,
 la libertà del contraccanto proprio della metrica italiana. Solo
 così si spiegano novenari come *Un vate con negletta mano e
 Chiamata dalla messe agreste*, che non presentano accenti
 di 4a, ma solo sulla 2a, la 6a e 8a. Merita qui un rimando
 anche il testo di L. Organte, *Poesia e traduzione a Firenze
 (1930-1950)*, Padova, Libreria Universitaria 2018: se pure dal
 punto di vista tecnico non aggiunge nulla all'articolo di Ales-
 sandro Niero, inquadra tuttavia l'opera di Poggioli nella tra-
 dizione della traduzione poetica fiorentina degli anni Trenta e
 seguenti, preliminarmente indagata da Macri e che lo stesso
 Niero tratta nel paragrafo 4.19.
- ¹⁹ D'ora in avanti rimanderò in questo modo alle pagine del *Fio-
 re del verso russo*, Milano, Mondadori 1991.
- ²⁰ A.S. Puškin, T. 3 *Stichotvorenija 1827-1836*, cit., p. 85-86.
- ²¹ A.S. Puškin, T. 5 *Evgenij Onegin, Dramatičeskie proizvedeni-
 ja*, cit., p. 351-359.
- ²² A.S. Puškin, T. 3 *Stichotvorenija 1827-1836*, cit., p. 59.

- ²³ Sono quegli «accomodamenti dettati dalla costruzione del ritmo» che tanto irritarono alcuni dei primi recensori del *Fiore* (cfr. A. Niero, cit., p. 145).
- ²⁴ N.A. Nekrasov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 15 tt.*, Leningrad, Nauka 1982. T. 3 *Stichotvorenija 1866-1877*, pp. 117-118.
- ²⁵ L. Zuliani, cit., p. 118.
- ²⁶ T.C. Hunley, *Teaching poetry writing. A five-canon approach*, Clevedon-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters 2007, pp. 71-72.
- ²⁷ K.D. Bal'mont, *Polnoe sobranie stichov. T. 4. Izdanie 3.*, Moskva, Skorpion 1913, p. 91.
- ²⁸ A.A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 tt.*, Moskva, Nauka 1997-. T. 2 *Stichotvorenija. Kniga vtoraja (1904-1908)*, pp. 122-123.
- ²⁹ N.S. Gumilëv, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tt.*, Moskva, Voskresenie 1999-. T. 4 *Stichotvorenija. Poëmy (1918-1921)*, pp. 107-113.
- ³⁰ A. Achmatova, *Sočinenija v 2 tt.*, Moskva, Chudožestvennaja literatura 1986. T. 1 *Stichotvorenija i poëmy*, p. 27.
- ³¹ Anche in questo caso la definizione ibrida 'senario trocaico' per il verso scelto di Poggiosi permette di spiegare versi come *Il frustino e un guanto*, oppure *Chi ha dimenticato* che una definizione tutta interna alla metrica italiana non consentirebbe. Il primo ha infatti accenti sulla 3a e la 5a, mentre il secondo ha solo un accento sulla 5a. Più adeguata mi sembra dunque una descrizione dei due versi come senari trocaici costruiti *alla russa* l'uno con pirrichio sul primo piede, l'altro addirittura con due pirrichi.
- ³² V.F. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v 4 tt.*, Moskva, Soglasie 1996. T. 1 *Stichotvorenija. Literaturnaja kritika 1906-1922*, pp. 241-242.
- ³³ G.V. Ivanov, *Sobranie sočinenij v 3 tt.*, Moskva, Soglasie 1994. T. 1 *Stichotvorenija.*, p. 213.
- ³⁴ Anche in questo caso l'ibrido definitorio 'decasillabo trocaico' intende spiegare il procedimento di Poggiosi che non parte, a me pare, da un ottonario classico italiano per orientarsi poi su soluzioni rare come quelle di un Chiabrera, ma si immerge piuttosto nella costruzione metrica russa e la trasferisce nella metrica italiana.
- ³⁵ S.A. Esenin, *Polnoe sobranie sočinenij v 7 tt.*, Moskva, Nauka-Golos 1995-2005. T. 4 *Stichotvorenija.*, p. 207-208.
- ³⁶ V.V. Majakovskij, *Polnoe sobranie proizvedenij v 20 tt.*, Moskva, Nauka 2013-. T. 1 *Stichotvorenija. 1912-1923*, p. 115.
- ³⁷ La definizione di Niero «*dol'niki a 3/4 ictus*» (cit., p. 121) mi pare solo formalmente diversa dalla mia.
- ³⁸ È l'indovinata definizione sintetica del metodo di Poggiosi dovuta alla penna di Alessandro Niero.
- ³⁹ R. Poggiosi, *Nota su alcune versioni italiane dalla poesia di Pushkin*, «Letteratura» 1.3 (1937) pp. 134-135.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 135.
- ⁴¹ A.S. Puškin, *Evgenij Onegin*, Milano, Mondadori 1922.

Poggioli e Lermontov

di Alessandra Carbone

All'interno della sua vasta opera di traduttore-slavista la poesia russa dell'Ottocento è spesso collocata da Poggioli come 'alle soglie' delle raccolte o degli studi proposti: così avviene, ad esempio, nella celebre antologia *Il fiore del verso russo. Poeti russi del Novecento*¹, ma anche nel successivo *I lirici russi: 1890-1930*². Per la poesia russa 'classica' troviamo delle apposite sezioni dai titoli suggestivi quanto eloquenti, come *Gli antecedenti*³ o *I maestri del passato*⁴, e in calce al *Fiore* il lettore può poi trovare una selezione di liriche – da Lomonosov a Fet – nell'*Appendice*.

Se prendiamo in analisi il *Fiore del verso russo*, nelle pagine introduttive, in cui l'autore doveva riassumere il più possibile il ruolo e l'importanza storico-letteraria dei 'maestri', osserviamo che più ampio spazio è dedicato all'opera di A.S. Puškin, mentre solo alcuni cenni sono riservati a M. Ju. Lermontov, di cui troviamo brevi note che ospitano inoltre informazioni su Tjutčev, anche se alla fine degli anni Quaranta (se prendiamo come limite temporale per la nostra riflessione il *Fiore*, pubblicato nel 1949), l'opera in versi di Lermontov era già discretamente apprezzata e accessibile al lettore italiano del tempo⁵; è dunque interessante che alla fine degli anni '40, Poggioli, dovendo ritagliare un po' di spazio ai grandi dell'800 nell'*Appendice*, se a Puškin concede la traduzione di dodici componimenti, di Lermontov ne ammetta solo due. Sappiamo del resto che proprio la struttura dell'antologia dava qualche pensiero all'autore⁶ e una pungente curiosità ci spinge a chiederci

come mai quello che da Belinskij in poi veniva spesso considerato l'astro della poesia russa dell'Ottocento dopo Puškin⁷ non vi trovasse uno spazio maggiore. In mancanza di rimandi o appunti del Nostro in merito a tale scelta (ad oggi, tra le carte di Poggioli e del suo vasto archivio non si trovano riferimenti⁸), potremmo ricostruire qui il contesto di questo approccio, 'posizionando' la presenza lermontoviana nel *Fiore* nel quadro della ricezione dell'opera di Lermontov in quel tempo. Una motivazione sembra suggerirla lo stesso Poggioli:

«una parte notevole degli scritti che vanno sotto il nome di Lermontov sono il frutto di quegli anni che al poeta maturo, se fosse sopravvissuto, sarebbero sembrati, in senso umano ed artistico i propri Lehrjahre; mentre per il lettore, soprattutto straniero, è quasi impossibile riconoscervi gli scritti che potenzialmente annunciavano l'eventuale fioritura dei Meisterjahre»⁹.

In queste parole è ravvisabile una serie di considerazioni che facevano riferimento ai più recenti studi sul poeta, ad esempio ai lavori di B. Èjchenbaum sulla sua posizione storico-letteraria¹⁰ e sul suo metodo compositivo, poi riproposti in parte nella *Polnoe sobranie sočinenij* di Lermontov del 1935 da lui curata e provvista delle varianti¹¹. Questa edizione era arrivata all'Università di Harvard già a partire dal 1936¹² per cui è verosimile che Poggioli l'abbia consultata, al contrario di molti suoi colleghi italiani, che ancora alla

fine degli anni Quaranta dovevano spesso arrangiarsi con pubblicazioni datate¹³. Sia Èjchenbaum che, sinteticamente, Poggioli, sottolineavano l'inevitabile disequilibrio artistico dovuto alla massiccia pubblicazione (postuma) di numerose liriche giovanili di Lermontov già a partire dalla metà dell'800, il che in qualche modo ne diluiva il valore; certo, tali componimenti avevano e hanno un innegabile valore storico-letterario, per cui è comprensibile che, già all'indomani dello spettacolare duello alle pendici del Monte Mašuk, seppellito il ventisettenne Lermontov, la giovane 'editoria' russa del tempo ne avesse ripreso tutte le opere per riproporle poi nelle diverse edizioni¹⁴; al contrario Poggioli, ormai un secolo dopo, vuole pubblicare una raccolta nuova, con una spiccata propensione ai talenti moderni, per cui la selezione di versi da proporre fra le opere degli *antecedenti* deve essere più che rigorosa; e se in seguito egli cambierà molto il suo giudizio sul poeta russo, al momento sembra piuttosto concentrarsi sulle apparenti ingenuità della sua lirica giovanile, di cui sottolinea le derivazioni byroniane, «malattia di gioventù»¹⁵: «quello che fu detto il byronismo di Lermontov (e che non è altro che la forma specifica di un romanticismo generico e deteriore) rimane un problema critico soltanto perché la morte ne impedì il superamento in nuove esperienze di vita e di creazione»¹⁶.

Certo, tale giudizio non è certo un caso isolato nella *lermontoviana*: con pesi diversi, sia certa critica russa pre-rivoluzionaria, sia soprattutto quella sovietica, che insisteva sul percorso di evoluzione dell'autore dal romanticismo esasperato dei primi anni verso il realismo della maturità, esageravano l'influenza byroniana, e questo soprattutto in risposta alla ricezione decadente *fin de siècle* di moda in Russia, come riassume ancora Èjchenbaum:

La rinascita della scienza letteraria quasi non ha toccato Lermontov, nonostante la sua estrema polarità. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che L. non è tra i poeti la cui influenza artistica è stata chiaramente avvertita dalla nuova generazione di poeti, e di conseguenza non ha attirato l'attenzione di nuovi critici o studiosi. Se pensiamo alle tradizioni letterarie che hanno formato il simbolismo russo, l'influenza di Lermontov, nonostante l'innegabile attrazione per lui di singoli poeti (soprattutto Blok), non è paragonabile a quella di poeti come Tjutčev e Fet. Lermontov è tornato utile durante il periodo di entusiasmo per il 'nietzscheanismo' e per la 'ricer-

ca di Dio' (Merežkovskij, Zakržeuskij) – ma questo è tutto¹⁷.

Qualche anno più tardi anche altri studiosi, come L. Pumpjanskij¹⁸, vorranno lavar via la polvere della ricezione post-romantica di Lermontov, riscoprendone i nuovi meriti poetici ravvisabili nelle liriche di impianto realista. In occidente il Mirskij, molto stimato da Poggioli¹⁹, nella sua prima *History of Russian Literature*, a proposito di Lermontov, giudica «mellifluo»²⁰ il poema *Demon*, ma più avanti scrive:

Beginning with the Russian poems of 1837 – the simple war-ballad *Borodino*, [...] expressing the ideas of an old veteran, and the wonderful *Song of the Merchant Kalashnikov*, a narrative of the Old Russia in a style taken with admirable intuition from the epic folk songs [...]. Together with *The Angel*, these poems are his greatest achievement in verse. [...] the most remarkable are *The Testament* and *Valerik*, [...], describing a battle against the mountaineers, in a style of simple, but pregnant, realism. It is a link between *The Bronze Horseman* and the military scenes of *War and Peace*²¹.

Anche Ettore Lo Gatto è assolutamente in linea con queste considerazioni e nella sua *Storia della letteratura russa* del 1942 scrive:

[...] quando, come nella famosissima *Borodino*, la lirica si trasforma in racconto, il tono acquista il suo equilibrio. Questo spiega perché, uscito dal periodo di pura imitazione byroniana, il poeta poté raggiungere i migliori risultati dei poemi, a cui, oltre che alla lirica posteriore al 1837, è affidata la sua fama: il *Canto dello zar Ivan*, i due poemi *Il demone* e *Mcyri* [...] nel *Valerik* si può vedere un'anticipazione della serenità epica delle scene militari di *Guerra e Pace* di Tolstoj²².

Allo stesso modo, Poggioli loda tale realismo di Lermontov, indicando nel *Fiore* quasi le stesse opere a cui si riferivano Mirskij e Lo Gatto:

In *Borodino* parlerà con la voce di un semplice veterano per evocare con vigorosa ed ingenua freschezza le glorie di quella battaglia; in *Valerik* descriverà con sobria e tragica oggettività gli orrori di una scena di guerra; nel *Cantare dello Zar Ivan Vasil'evič* riprenderà i modi dell'epos popolare per narrare una

leggenda d'amore, di gelosia e di vendetta²³.

questi i tratti della lirica di Lermontov che più lo convincono, facendolo vero *antecedente* di quel modernismo russo da cui scaturiranno gli amati versi di Blok (ma anche del primo Pasternak):

Quello che a noi interessa è il Lermontov lirico *puro* o puro lirico, autore di una breve serie di componimenti in cui [...] rappresenta una vivace e concreta antitesi del concetto puškiniano del poeta e della poesia. Egli è poeta non del sentimento, ma della passione, non della realtà, ma del sogno, non della vita, ma della morte. [...] Per Lermontov la poesia è esperienza. Spesso esperienza d'altre vite, d'altre realtà, d'altri mondi. Per questo nulla di più significativo e simbolico della lirica più bella della sua adolescenza²⁴, che ripete con sentimento nuovissimo il vecchio concetto del poeta come un angelo mandato in esilio sulla terra. Proprio per questo più che a Byron Lermontov assomiglia a Coleridge ed anticipa una delle mistiche visioni dei simbolisti²⁵.

Qui, Poggioli corregge anche il tiro riguardo al precedente confronto con Byron, mentre, anche nell'utilizzo dell'aggettivo 'puro', o nell'espressione 'pura poesia', riecheggia l'accezione che egli dà alla poesia russa di inizio Novecento, ad esempio in un suo articolo ancora giovanile troviamo il titolo «La letteratura pura: Pasternak»²⁶. Negli anni il giudizio di Poggioli su Lermontov cambiò e nel suo *Poets of Russia*, del '60, leggiamo pagine che, se vediamo innestate sulla struttura, sul 'gambo' del *Fiore del verso russo*, appaiono frutto di rielaborazione e sintesi critica dell'autore. Nel nuovo libro Poggioli infatti scrive che: «Era necessario, dopo il tramonto di Puškin, se non un nuovo sole, almeno una cometa che brillasse nel cielo della poesia russa come un nuovo portento. Questa cometa fu Michail Lermontov [...]»²⁷.

Poggioli ne sottolinea il ruolo nel firmamento della poesia russa riprendendo (forse con un filo di ironia) persino il giudizio di Belinskij e la sua già menzionata metafora 'astrale'²⁸ (nonché quella della 'meteora' di Gasparini); egli rielabora il suo pensiero riprendendo le vecchie riflessioni, mitigandole ed ampliandone il respiro, inserendo inoltre qualche minimo particolare biografico:

[...] Scrisse *La morte del poeta* e l'esperienza al

fronte nella linea calda del Caucaso gli aprì nuovi orizzonti attraverso la maestà del paesaggio montano e la elementare semplicità di un'esistenza dominata dalla privazione e dalla morte. Egli ebbe l'occasione di provare il suo coraggio in battaglia e di trovare sé stesso nella meditazione e nella solitudine. Allora finirono i suoi *Lehrjahre* e cominciarono i suoi *Meisterjahre*[...]»²⁹.

Veniamo ora alla selezione delle poesie di Lermontov che il Nostro inserisce nel *Fiore* rispetto ai componimenti citati nell'introduzione, in cui insisteva – ad esclusione della lirica giovanile *Angel* (1831), su liriche di argomento storico e impianto realista quali *Borodino* (1840), *Valerik* (*Ja vam pišu slučajno, pravo...*, (1840), *Pesnja pro carja...* (1840) e *Son* (*Il sogno*, 1841). Nessuno di questi è però presente nell'antologia: la scelta ricade invece su due componimenti decisamente meno conosciuti, *Slyšu li golos tvoj* (*Se ascolto la voce*, 1837-38) e la giovanile *Čaša žizni* (*La coppa della vita*, 1831). Si è allora postulato che una delle ragioni per l'esclusione delle poesie lodate da Poggioli nel *Fiore* ma *non* inserite nella sezione antologia dipendesse da quanto (e se) fossero già state rese in italiano, e dunque accessibili al lettore. Abbiamo seguito questa pista e da una ricerca sulle diverse prime traduzioni lermontoviane sino al 1949 abbiamo tratto i seguenti dati:

Angel, traduzioni di: D. Ciampoli (1881); P. Gastaldi-Millelire (1919), G. Bach (1920), G. Gandolfi ('25).

Borodino, tradotta più volte, da: P. Gastaldi-Millelire (1919), G. Bach (1920), G. Gandolfi (1925).

Valerik (*Ja vam pišu...*) mai tradotta a quel tempo, la prima versione è del 2014, a cura di Guido Carpi, nella raccolta *Lirici russi dell'Ottocento*³⁰.

Il poema *Pesnja pro carja...* (*Canto dello zar Ivan Vasil'evič...*). Tradotto da E. Tesa (in prosa, 1870), D. Ciampoli (1903) e da G. Gandolfi (1925).

Son, traduzioni di S. Zarudnyj (1884), D. Ciampoli (1881), P. Gastaldi-Millelire (1919), G. Bach (1920).

Quelle inserite nel *Fiore* sono:

Slyšu li golos tvoj, traduzioni: Ciampoli (1881), Zarudnyj (1884), Gastaldi-Millelire (1919), Gandolfi ('25)

Čaša žizni, tradotta da G. Bach (1920).

Emerge dunque che non è il criterio di novità quello

che muoveva Poggioli nella sua selezione per il *Fiore*, altrimenti avrebbe potuto proporre la traduzione di *Valerik*, componimento più volte lodato da critici diversi, ma mai tradotto a quel tempo, o il poema *Pesnja pro carja...* Inoltre, è anche vero che le traduzioni, anche là dove erano state eseguite più volte (quella di *Angel*, o di *Son*) avevano al massimo come ultima pubblicazione il 1925/'33, in un'edizione, per di più, anche di difficile reperibilità per il lettore (sulla sede di Carabba era caduta una bomba durante la seconda guerra e magazzino e archivi andarono perduti), per cui poteva non essere peregrino alle soglie degli anni '50 riproporre anche liriche già tradotte.

Nel tentativo di capire cosa potesse aver mosso Poggioli, allora, proviamo ad analizzare la traduzione di questi componimenti, soffermandoci in questa sede sulla lettura di *Slyšu li golos tvoj*, tradotta con il titolo *Se sento la voce*. Si tratta di una lirica che Lermontov aveva scritto per una destinataria concreta: insieme alle poesie *Ona poet – i zvuki tajut*, e *Kak nebesa tvoj vzor blistaet*, essa è parte di un ciclo dedicato alla soprano Praskov'ja Arsen'evna Barteneva, soprannominata affettuosamente 'Moskovskij solovej', per la quale il poeta, da sempre molto sensibile al bel canto, aveva provato sentimenti d'amore e di sincera ammirazione. Questa lirica non era mai stata pubblicata da Lermontov poiché ritenuta dall'autore di argomento privato, da 'album', per cui la prima pubblicazione arriverà solo nel 1845, dopo la sua prematura morte³¹. Per molto tempo il componimento venne annoverato nella categoria alquanto generica di 'belyj toničeskij stich' (verso libero tonico), considerato nuovo, sperimentale per un poeta russo della prima metà dell'Ottocento, ma tipico dell'attitudine alla sperimentazione compositiva di Lermontov. È stato più volte rilevato come nella sua versificazione compaiano versi tonici di diverso tipo, anche con la precisa intenzione di ricreare determinate suggestioni riconducibili all'antica tradizione popolare orale russa³². Nel 1845, anno della prima pubblicazione di *Slyšu li golos tvoj*, la poesia venne indicata dai curatori con il titolo «componimento incompiuto», il che, come ritenne poi lo studioso M. Gasparov «suonava come una sorta di *excusatio*»³³ da parte degli editori, forse perché i contemporanei non riuscivano in quel momento a raccapezzarsi troppo delle scelte metriche dell'autore. Nel 1941, lo studioso sovietico S. Šuvalov pubblicava l'analisi metrica della lirica³⁴, alla quale riconosceva una peculiarità sperimentale:

per Šuvalov, infatti, il 'verso libero tonico', appariva qui come composto da due piedi ternari (aveva dunque una sottostruttura interna fissa), in cui poteva variare la posizione dell'accento: nella prima strofa, ad esempio, si trovano versi riconducibili alla successione di due piedi dattilici (*dvuchstopnyj daktil'*), più in là si troveranno bimetri anfibrachici³⁵. Ecco la prima strofa secondo la lettura di Šuvalov:

Слы́шу ли| го́лос твой
Звóнкий и| ла́сковый,
Как птíчка| в клéтке
Сéрдце за|прыгаёт³⁶.

Ad eccezione del terzo, che è costruito come la combinazione di un anfibraco e di un trocheo, ogni verso di questa strofa è composto da due dattili. Che Lermontov abbia voluto scientemente giocare con queste combinazioni metriche, complicando la struttura, è dimostrato dallo studio delle varianti, dal quale si evince (come fece anche lo Šuvalov), che il terzo verso rispettava inizialmente la struttura dei primi due (bimetro dattilico):

Сéрдце как | птíчка³⁷

Per essere poi modificato come si è detto nella versione finale: как птíчка| в клéтке

Vediamo ora come Poggioli ha proceduto con la traduzione, anche alla luce della sua raffinata esperienza di traduttore metrico e «visibilissimo»³⁸:

Se sento la voce
tua tenera e forte
(o rondine in gabbia),
il cuore sussulta³⁹.

Egli sceglie qui di rispettare il numero di sillabe del testo di partenza - del resto, Poggioli parte dalla considerazione che Lermontov avesse utilizzato un verso tonico - ma opta per un senario con il tradizionale accento forte in quinta posizione e in seconda (con anacrusi); al contempo, 'scompono' anche lui il verso in due piedi, sempre ternari; *solo*, però, nella traduzione, si tratta di anfibrachi e non di dattili.

Al terzo verso della prima strofa, come vediamo, Poggioli mantiene questa struttura, dando continuità

al ritmo, mentre Lermontov, ricordiamo, l'aveva stravolta, cambiando bruscamente il metro. Possiamo ipotizzare che, però, essendo a conoscenza delle varianti della lirica, Poggioli (come già ricordato aveva l'edizione *Academia* del '35) abbia voluto qui intervenire per sottolineare un cambiamento, o uno stacco nel verso, non tanto a livello metrico, quanto visivo e semantico, aggiungendo le parentesi che nel testo di partenza non ci sono e che in qualche modo attirano l'attenzione sul verso:

(o rondine in gabbia)

Più avanti nell'ultima strofa della poesia, Lermontov, non pago, continuava a cambiare le carte in tavola, alternando metri ternari:

И как-то | весело
 И хочет | ся плакать
 И так на | шею бы
 Тебе я | кинулся.

Ad eccezione del secondo verso di questa terza strofa, infatti, in cui vi sono due anfibrachi (di nuovo Lermontov, all'interno della strofa, cambia metro), i versi seguono la struttura anfibraco + dattilo. Nella traduzione Poggioli continua invece con la struttura anfibrachica, che nella sua versione è dominante rispetto alle variazioni lermontoviane. Vediamo dunque la traduzione della terza e ultima strofa:

Che gioia, che voglia
 di lacrime dolci!
 Potessi al tuo collo
 slanciarmi di volo.

La preferenza per il mantenimento dell'accento in quinta posizione nel senario comporta per Poggioli una propensione per le clausole piane, tralasciando le chiuse dattiliche del testo di partenza. Notiamo *en passant* che nella sua vecchia traduzione del '25 G. Gandolfi, invece, preferiva queste ultime: vi troviamo «morbida» in luogo di «forte», «saltami» (in cor saltami), «ceruli» invece di «azzurri»⁴⁰; le clausole di Poggioli in ogni caso sono sempre femminili e in vocale (spesso 'o', 'a', 'e'), molto aderenti dunque a quelle che troviamo nel testo di Lermontov, e alla sua sonorità. Dal punto di vista semantico e lessicale, notiamo poi che

Poggioli procede con attenzione, cercando, dove possibile, compromessi validi per integrare lemmi e sintagmi a conciliare metro, significati, suoni. Ad esempio, nella resa del primo verso la traduzione è molto attenta alla restituzione delle caratteristiche proprie della voce della destinataria della lirica, la soprano Barteneva: in particolare la parola «forte» può ben tradurre l'aggettivo russo «zvonkij», riferito alla sua voce argentina, al contempo misurata e decisa. Nel terzo verso, come accennato, Poggioli introduce le parentesi. Inoltre, con una fortunata strategia di concretizzazione, trasforma il sostantivo «птица» (uccello, volatile) in «rondine»; così facendo riprende, tra l'altro, il tono colloquiale dell'unità fraseologica *как птица в клетке*, legata all'uso lermontoviano di detti e proverbi della tradizione popolare russa⁴¹, con equivalente funzionale «rondine in gabbia», dalle sfumature semantiche altrettanto familiari.

In questo senso anche la frase *из груди / душа просится*, si fonda su un sintagma spesso ricorrente nella lingua russa, ed è ben resa da Poggioli con *vuol l'anima in seno / incontro venirti*.

Il sentimento piuttosto confuso, indefinito, appena accennato di gioia commossa, profonda (l'utilizzo della particella modale – di difficilissima resa per i traduttori – *как-то* nei versi *И как-то весело / И хочется плакать*) è restituito da Poggioli con una esclamazione piuttosto affermativa «che gioia, che voglia / di lacrime dolci!», in cui si aggiunge anche il punto esclamativo, che dona al distico tonalità tutte positive (l'attributo «dolci» è stato inserito dal traduttore⁴²) e forse meno indefinite. Il registro generale, come già notato più volte ormai nello studio della poetica di Poggioli traduttore, è orientato ad un italiano non necessariamente aulico, ma, anzi, all'utilizzo di una lingua moderna, di uso quasi quotidiano. È produttivo qui di nuovo il confronto con Gandolfi: «sento la voce» invece dell'«òdo» del 1925, ma anche «rondine in gabbia» vs «augello»), ma certo Gandolfi era nato nel 1868, ed era ancora molto legato alla tradizione pascoliana e dannunziana; Poggioli invece, opta per una scelta orientata piuttosto alla lingua corrente, con l'utilizzo di un lessico di chiara immediatezza, che già Montale doveva lodare quando scriveva che: «Il suo linguaggio è quello di un moderno che conosce a fondo la recente poesia italiana e ne sfrutta le esperienze. Non è più dunque un Puškin alfierante o un Blok nello stile dannunzianeggiante della 'Sagra di Santa Gorizia', ma un tessuto verbale che

riesce veramente ad avviluppare e a far nostre pagine di poesia»⁴³.

Possiamo in conclusione notare che proprio le sperimentazioni metriche di questa lirica, così poco comprensibili ai contemporanei di Lermontov, dovevano spingere i poeti delle avanguardie novecentesche a riscoprirlo come grande innovatore del verso, e a lavorare in quella direzione nella ripresa di quei versi 'liberi', 'eterometrici', 'misti', di cui *Slyšu li golos tvoj* è esempio. Le sperimentazioni formali e l'aura quasi

pre-blokiana di questo componimento (nell'intuizione di una melodia sotterranea, con interconnessioni tra metro, musicalità del verso e vaghezza lessicale) rimandano al concetto di 'poesia pura' a cui faceva riferimento Poggioli. Proprio tali aspetti potrebbero aver dunque spinto il Nostro a scegliere, fra le molte poesie di Lermontov, proprio questi versi per l'inserimento nella raccolta del *Fiore*, a testimoniare il ruolo del poeta come vero *antecedente* (metrico, ritmico, melodico) della poesia russa del primo Novecento.

Note

- ¹ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo. Poeti russi del Novecento*, Torino, Einaudi 1949.
- ² R. Poggioli, *The Poets of Russia: 1890-1930*, Cambridge, Harvard University Press 1960. Citeremo dall'edizione italiana: *I lirici russi: 1890-1930*, Milano, Lerici editori 1964.
- ³ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit.
- ⁴ R. Poggioli, *The Poets of Russia: 1890-1930 [I lirici russi: 1890-1930]*, cit.
- ⁵ Nel 1919 Pasquale Gastaldi-Millelire pubblica la raccolta *Lermontov. Liriche scelte* (Milano, Ed. Risorgimento 1919. 74 liriche, molte giovanili); nel 1925 esce nell'antologia di G. Gandolfi *Lirici russi del secolo aureo* (Lanciano, Carabba 1925) una selezione di 34 poesie successive al 1837. Cfr. R.M. Gorochova, *Perevody Lermontova za rubežom*. in *Lermontovskaja Ènciklopedija*, a cura di V.A. Manujlov, M., Sovetskaja ènciklopedija 1981, p. 396.
- ⁶ «Ripenserò alla sua giusta osservazione sulla, forse dubbia, opportunità di mantenere l'appendice ottocentesca. Confesso però che avrei delle ragioni sentimentali per mantenerla» Lettera di Poggioli a Pavese del 30.04.1948. Citiamo da L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri 1999, p. 564.
- ⁷ V. Belinskij in una sua recensione del 1840: «яркая звезда таланта Лермонтова блистает почти на пустынном небосклоне, без соперников по величине и блеску» Si cita da V.G. Belinskij *M.Ju. Lermontov. Stat'i i recenzii* – L. Ogiz, 1941 p. 191.
- ⁸ L'autrice ringrazia Bianca Sulpasso, che al momento sta lavorando su materiali dell'archivio di Poggioli, per questo dato preliminare.
- ⁹ R. Poggioli, *Il Fiore del verso russo*, cit., p. 16.
- ¹⁰ B. Èjchenbaum, *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki*. L. Gos. Izd. 1924.
- ¹¹ M.Ju. Lermontov, *Polnoe sobranie sočinenij: v 5 tomach*. M.-L., Academia 1935.
- ¹² I volumi pervennero alla Harvard University Library dal 1936 sino al 1938. L'autrice ringrazia Steve Kuehler, *Research Librarian* dell'Università di Harvard, per queste informazioni.
- ¹³ Evel Gasparini per il suo libro su Lermontov scriveva: «Il testo seguito è quello di A.I. Vvedenskij per l'editore A.F. Marks, (Mosca 1891) [...] L'edizione 'Academia' delle opere di Lermontov ci è rimasta, per il momento, inaccessibile». V. E. Gasparini, *La meteora di Lermontov. Arte, gente e costumi dell'Ottocento russo*, Venezia, Montuoro Editore 1947, p. 2.
- ¹⁴ Per una panoramica recente sull'editoria russa dell'Ottocento in relazione alla L. si vedano i lavori di A. Bodrova, in particolare: *K istorii posmertnych izdanij Lermontova: slovesnost', komercija i institut avtorskogo prava v načale 40yč godov*, «Russkaja literatura» N. 3 (2014) pp. 41-65.
- ¹⁵ «Il byronismo di L. non fu che il sintomo d'un lirismo esasperato, d'un lirismo incapace di farsi liricità», R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 16.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ B. Èjchenbaum *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki*. L. Gos. Izd. 1924, p. 7. La traduzione fornita è mia, A.C.
- ¹⁸ L. Pumpjanskij, *Stichovaja reč' Lermontova in Lit. Nasledstvo*, kn. 1 M. Izd. AN SSSR, 1941 pp. 389-424.
- ¹⁹ Mirskij viene più volte citato da Poggioli, ad esempio scrive a Pavese: «se vuole può leggere gli interessanti capitoli dedicati a Rožanov da Mirsky e Pozner, nei loro panorami della letteratura russa contemporanea» (4 novembre 1948, citiamo da C. Pavese, R. Poggioli *A meeting of minds. Carteggio 1947-1950* Alessandria, Edizioni dell'Orso 2010 a cura di S. Savioli, pp. 68-9); inoltre su «Inventario» – in *Due saggi sul realismo russo*, Poggioli definiva la *Storia della letteratura russa* di Mirskij «una delle migliori in ogni lingua» («Inventario» N.1 [1952] p. 28).
- ²⁰ D. S. Mirskij, *A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoevsky*, New York, A. Knopf 1926-27, pp. 176-77.
- ²¹ Ivi, p. 177.
- ²² E. Lo Gatto *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni 1942, pp. 193-94.
- ²³ R. Poggioli *Il Fiore del verso russo*, cit., p. 16.
- ²⁴ Si tratta della poesia *Angel* ('L'angelo'), 1831.
- ²⁵ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, cit., p. 17.
- ²⁶ R. Poggioli *La letteratura pura: Pasternak*. in «Nuova antologia», A 68 (1933), fascicolo 1463. Si veda anche Sulpasso *Il Pasternak di Renato Poggioli in In limine. Frontiere e integrazioni*, a cura di D. Poli, Roma, 2019 pp. 643-650.
- ²⁷ R. Poggioli *I lirici russi: 1890-1930*, Milano, Lerici editori 1964, p. 46.

- ²⁸ V. Belinskij, cit., p. 168. Si veda anche nota n. 7 in questo saggio.
- ²⁹ R. Poggioli, *I lirici russi: 1890-1930*, cit., p. 47.
- ³⁰ In *Lirici Russi dell'Ottocento*, a cura di G. Carpi e S. Garzonio, Roma, Carocci 2011, pp. 123-128.
- ³¹ In «Včera i segodnja» I (1945) p. 92. I curatori avevano dato alla poesia il titolo di «Componimento incompleto».
- ³² Fra gli altri v. M. Štokmar *Narodno-poètičeskie tradicii v tvorčestve Lermontova* in *Lit. Nasledstvo*, tt. 43-44, M. Izd. stvo Akademii Nauk SSSR 1941; M.L. Gasparov, *Očerk istorii russkogo sticha*. M., Nauka 1984; V. Vacuro *Stil' pesni pro kupca Kalašnikova...* in *O Lermontove* M. Novoe izdatel'stvo 2008, pp. 627-661.
- ³³ M.L. Gasparov, *Očerk istorii russkogo sticha*. M., Nauka, 1984, p. 130.
- ³⁴ S.V. Šuvalov *Masterstvo Lermontova in Žizn' i tvorčestvo M.Ju. Lermontova: issledovanija i materialy: sbornik pervyj*. M. – OGIZ, 1941, pp. 251-309, p. 276. Si v. anche M.A. Pejsachovič *Strofika Lermontova in Tvorčestvo M.Ju. Lermontova. 150 let so dnja roždenija (1814 – 1964)*, M., Nauka 1964, pp. 417-491.
- ³⁵ Si tratta comunque di una struttura metrica che si presta a interpretazioni (la poesia è una delle liriche a metri misti [«smešannye», per Gasparov]); ad esempio, lo studioso V.A. Plungjan (V.A. Plungjan *Neklassičeskij stich Lermontova. Nekotorye detal'i...*. In «Učenyje zap. Petrozavodskogo gos. Universiteta. Obščestvennye i gumanitarnye nauki» N.7(144) (2014) pp. 40-51, ne ripropone un'analisi con qualche variante rispetto sia a Šuvalov, sia a Gasparov (cfr. Gasparov, cit. 1984/2002, pp. 128-131 – quest'ultimo riteneva invece che la struttura fosse quella del *dol'nik*). Scrive Plungjan (p. 48): «произведение представляет собой неупорядоченное сочетание двустопных строк правильного амфибрахия, дактиля и ямба с нерифмованной женской и дактилической клаузулой».
- ³⁶ Citiamo, come Šuvalov, da M. Lermontov, *Sobranie sočinenij*, 1935, cit., t. II. *Stichotvorenija 1836-1841*, p. 31.
- ³⁷ M.Ju. Lermontov, ivi: *Varianty i kommentarii*, t. II, pp. 190-91.
- ³⁸ Secondo la definizione di Alessandro Niero ne *Il fiore del verso russo di Renato Poggioli, visibilissimo traduttore in Tradurre poesia russa*, Macerata, Quodlibet 2019. Su Poggioli traduttore di poesia russa, e in particolare sulla sua pratica di traduttore metrico dei versi si vedano inoltre gli studi di G. Ghini *Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle 'versioni ritmiche' di Poggioli*, in «Studi slavistici» 2 (2005) pp. 81-96; G. Ghini *The Metric Equivalent in Poggioli's 'Rhythmic Versions' from Pushkin, Tjutchev, Pasternak, and Akhmatova*, in R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva (eds.) *Renato Poggioli. An Intellectual Biography*, Firenze, Olschki 2012, pp. 89-101, S. Garzonio [S. Gardzonio], *Ippolito N'ovo – perevodčik Lermontova. Problema metričeskogo ekvivalenta*, «Russkij stich. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika» M. (1996), pp. 93-98; S. Garzonio *La poesia russa nelle traduzioni italiane del 900. Alcune considerazioni*, «Toronto Slavic Quarterly» 17 (2006).
- ³⁹ R. Poggioli, *Il fiore del verso russo*, op. cit., p. 580.
- ⁴⁰ G. Gandolfi, *Lirici Russi del secolo aureo*, Lanciano, Carabba 1925 (ripubblicati nel 1933), p. 164. Su Gandolfi traduttore di Lermontov si veda anche A. Carbone (A. Karbone) *Rannie perevody Lermontova na ital'janskij jazyk: Dž. Gandol'fi i ego perevod "Pesnja pro carja Ivana..."* in *Mir Lermontova. Kollektivnaja monografija*, SPB., Skriptorium 2015, pp. 849-859.
- ⁴¹ Cfr. V.S. Šaduri alla voce «Slyšu li golos tvoj» in cit. *Lermontovskaja Ėnciklopedija*, ed. AN SSSR. Institut Rus. Lit. (Puškinskij Dom), M. 1981, p. 706.
- ⁴² Sappiamo che Poggioli sa essere molto creativo, come in *Danza macabra II* di A. Blok, v. anche: C. Testa *Aleksandr Blok Translated into Italian: in the Beginning Was Poggioli's Word* in R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva eds. *Renato Poggioli. An intellectual biography*, Firenze, Olschki 2012, pp. 117-19.
- ⁴³ Recensione di E. Montale al *Fiore del verso russo* in «Corriere d'Informazione» del 23-24 novembre 1949. In S. Savioli (a cura di), *A meeting of minds. Carteggio 1947-1950*, cit., p. 136.

«Dear James Laughlin ... Dear Poggioli». Rileggendo una corrispondenza

di Antonella Francini

L'interesse statunitense per la letteratura italiana della prima metà del Novecento nacque fra il 1946 e il 1950 nel contesto dei fitti scambi culturali fra Italia e Stati Uniti di cui Renato Poggioli era artefice primario, come lo erano le riviste americane e italiane a cui Poggioli ricorse per attuare la sua idea di letteratura senza confini geografici e ambiti disciplinari. Erano gli anni in cui nelle prestigiose accademie della East Coast – Harvard, Yale, Princeton, Brown – si mettevano le basi della comparatistica grazie a raffinati intellettuali che, come Poggioli, erano stati protagonisti della diaspora delle élite dell'umanistica europea in fuga dai totalitarismi verso l'America. Ricordo alcuni nomi: lo storico dell'arte Erwin Panofsky a Princeton, il linguista e semiologo russo Roman Jakobson a Harvard, Leo Spitzer alla Johns Hopkins, Eric Auerbach a Pennsylvania State University e poi a Yale, dove si trovava anche René Wellek. Un'eccezionale comunità di cui facevano inoltre parte gli americani Francis Otto Matthiessen e Harry Levin, colleghi di Poggioli, come Jakobson, a Harvard.

Di questo esodo parla Dante Della Terza, italianista della generazione seguente chiamato a Harvard proprio da Poggioli nel 1962, nel libro *Da Vienna a Baltimora* dove, per primo, mette a fuoco l'impatto che ebbero le idee di questi illustri studiosi sull'America accademica e sulla loro cultura d'origine. Il volume include i saggi di Della Terza su Poggioli (due dei quali pubblicati in precedenza e qui aggiornati e rielaborati) in cui viene ricostruita l'intensa esperienza americana di questo cosmopolita militante di una cultura intesa, ricorda Della

Terza, come «fedeltà alle proprie origini» e «desiderio di sentirsi dovunque nel mondo a nostro agio»¹.

A Della Terza si deve anche la pubblicazione di una parte della corrispondenza di cui mi occupo in questo contributo – quella fra Poggioli e James Laughlin, il fondatore di *New Directions*, la casa editrice statunitense che Poggioli aveva individuato, nel suo ruolo di mediatore², per attuare un programma culturale, internazionale e transatlantico che aiutasse a sprovincializzare la letteratura italiana³. La cartella presente nel Fondo di New Directions Publishing Corp. presso l'archivio della Houghton Library a Harvard, contiene circa 55 lettere⁴, una documentazione più completa di quella pubblicata da Della Terza benché si notino dei vuoti temporali durante i quali il loro dialogo non sembra essersi interrotto. Mi auguro perciò che, con la collaborazione di Sylvia Poggioli, si possa in futuro recuperare integralmente questo carteggio di grande valore storico-culturale, come è avvenuto per la corrispondenza con Cesare Pavese e Wallace Stevens.

Chi era James Laughlin? Era nato nel 1914 a Pittsburgh in una famiglia di industriali del ferro e dell'acciaio che gli diede una notevole agiatezza economica e gli permise di dedicarsi agli studi umanistici e studiare a Harvard. A Harvard, dove si iscrisse nel 1933, non venivano però insegnati gli autori all'epoca contemporanei - T.S. Eliot, Gertrude Stein, Joyce, William C. Williams e Ezra Pound – a cui il suo insegnante di liceo, il poeta e critico Dudley Fitts, lo aveva avviato. Perciò, già alla fine del primo anno, Laughlin prese un sabbatico per passare un anno

in Europa, prima a Parigi, dove conobbe Joyce e divenne amico, allievo, chauffeur e assistente di Stein, e, poi, nell'ottobre del 1934, a Rapallo, allievo per sei mesi della Ezuversity, le informali e rigidissime lezioni di Pound. La poesia del nuovo discepolo non era però apprezzata dal maestro. Anzi, Pound gli consigliò di lasciar perdere la scrittura, completare gli studi a Harvard e «take up something useful», cioè dedicarsi all'editoria per salvaguardare la buona letteratura⁵. Laughlin prese alla lettera il consiglio⁶ e, rientrato a Harvard nel 1935, a soli 21 anni divenne direttore della sezione letteraria di *New Democracy*, un giornale che promuoveva l'idea del credito sociale per una democrazia economicamente equa e funzionante dopo la grande depressione del 1929. Questa sezione, ribattezzata *New Directions*, acquisì presto una sua autonomia grazie alla cospicua eredità familiare di Laughlin e alla generosità di una zia che gli offrì il fienile della sua villa a Norfolk, in Connecticut, come sede della sua neonata casa editrice. Già nel 1936, il giovane editore iniziò a pubblicare libri e il primo numero della rivista annuale *New Directions in Prose and Poetry*, che diverrà un punto di riferimento per la poesia.

Gli orientamenti culturali di Laughlin apparvero subito chiari, nati all'interno dell'esperienza modernista, stimolati dal soggiorno europeo, spinti dallo spirito internazionalista della sua impresa e dall'intenzione di promuovere i migliori autori americani e stranieri. Come scrive Della Terza, Laughlin maturò in quegli anni la convinzione che, non l'economia, ma il poeta, «l'artefice della parola», ha il potere di aiutare la società a rinnovarsi se protetto «contro l'abbraccio soffocante della società che è chiamato a salvare». Con grande intuito e l'acquisito pragmatismo yankee, Laughlin mise quindi in atto un programma editoriale di alto profilo e diversificato per difendere, scrive Della Terza, «l'utilità del poeta e l'originalità del suo contributo alla vita della società»⁷: la casa editrice, la rivista *New Directions in Prose and Poetry* per presentare scrittori americani e europei innovatori e sperimentali, e *The Poet of the Month*, una collana di opuscoli per autori e lettori più convenzionali.

Nell'editoriale per *New Directions in Poetry and Prose* del 1948, Laughlin, appena rientrato dal suo primo viaggio in Europa dopo la guerra, riformulò il suo ambizioso progetto culturale teso a elevare allo standard europeo il gusto «deplorabile» del lettore medio americano tramite la traduzione di buoni libri d'oltreoceano e la formazione di una élite capace di condizionare, nel tempo, la cultura di massa. Il suo viaggio d'affari in Europa, scrive, gli aveva dato anche l'opportunità di riflet-

tere sul mutato «human landscape» rispetto agli anni precedenti la guerra, sul timore di un'espansione russa verso l'occidente (siamo nel 1947, all'inizio della Guerra Fredda, e le prime elezioni politiche in Italia saranno nell'aprile 1948) e sul perché il gusto medio europeo sia tanto più alto di quello americano. A questo proposito Laughlin sottolinea che in Europa c'è maggior rispetto per gli scrittori e per i libri, esiste una tradizione secolare di buona letteratura e un'educazione al gusto che, nel tempo, è passata dalle élite alle masse popolari. In America, invece, manca la tradizione della qualità: agli americani è stato insegnato a leggere, ma non cosa leggere. Possiamo, noi americani, si chiede Laughlin, imparare qualcosa dall'Europa che elevi il nostro gusto letterario? Pur nutrendo dei dubbi in merito, è per lui tuttavia importante tradurre buoni libri europei perché «it injects some new life into our creative blood stream» – un obiettivo di lungo termine che può essere raggiunto solo col tempo «through the establishment of a tradition sponsored by a cultural élite [...] and through the divorce of high and low culture». Allo stesso tempo, avverte Laughlin, sarà opportuno aiutare l'Europa a non perdere le propria élite, un'Europa che ora, nel dopoguerra, vive l'ossessione dell'America, dove tutti vi vorrebbero emigrare, e dove si inizia a riprodurre la cultura di massa degli Stati Uniti. «Remember», scrive, «that whatever we do here bad or good gets copied». Nel suo programma, un posto privilegiato lo hanno infine le *'Little Magazines'* che invita a sostenere perché pubblicano gli scrittori seri, liberi da «the censorship of convention imposed in the commercial magazines»⁸.

Il pragmatico utopista James Laughlin e l'intellettuale idealista Renato Poggioli avevano dunque un obiettivo comune: individuare scrittori meritevoli, secondo il loro giudizio, d'essere tradotti e pubblicati per dare un preciso indirizzo alla cultura dei rispettivi paesi. L'incontro fra i due, prima epistolare e poi di persona, avvenne su questo terreno nell'immediato dopoguerra e tramite Harry Levin.

La prima lettera di Poggioli a Laughlin presente nel carteggio custodito alla Houghton Library è del 25 settembre 1945. Da tre settimane Poggioli ha concluso il servizio militare nell'esercito americano, ringrazia l'editore per avergli inviato il più recente catalogo di *New Directions* e si offre come consulente editoriale informandolo che rappresenta tre importanti editori fiorentini: Marzocco e Sansoni, più interessati ai bestseller e ai libri con un valore di mercato, e Parenti, il quale, al contrario,

è interessato alla qualità. Parenti, scrive, «is 'my', 'our' publishing house. In different conditions, and against a different background, they are trying to do something similar to what you are trying to do». Parenti inoltre sta per pubblicare la rivista «Inventario», che lui co-dirigerà con Luigi Berti, il traduttore di T.S. Eliot, e una collana, *Biblioteca Contemporanea*, anch'essa da lui diretta, dove si pubblicheranno poesia, narrativa e critica. Ed è qui che vorrebbe far uscire il saggio di Harry Levin su Joyce, pubblicato da New Directions nel 1941, e *The Real Life of Sebastian Knight* di Nabokov. Ha già trattato con Levin per i diritti, il 10% su ogni copia venduta. Inoltre scrive di essere particolarmente interessato a pubblicare su «Inventario» i poeti di Laughlin, alcuni già in corso di traduzione: Garcia Lorca, Rilke, George, Blok e Yesenin. Siamo nel 1945 e Poggioli, come nota Della Terza⁹, non sembra aggiornato sul panorama letterario italiano. La guerra e la distanza hanno interrotto il suo dialogo con gli amici italiani. «I have seen very little of any value published in Italy after the liberation», scrive, proponendo a Laughlin autori già affermati: Ungaretti, Montale, Palazzeschi e Landolfi. Qui, come altrove nella corrispondenza, il critico, il traduttore e il consulente editoriale sono le tre anime che sempre si sovrappongono e si alternano nel suo rapporto con Laughlin, passando da questioni puramente editoriali a brevi commenti sugli scrittori che propone: i racconti di Landolfi sono originali e sperimentali, e chissà perché Yesenin non ha suscitato interesse in Inghilterra e in America come in Francia e in Italia dove le sue traduzioni di questo poeta russo hanno influenzato, nel ritmo e nello stile, la poesia di giovani partigiani.

A Poggioli sta a cuore riprendere il dialogo con l'Italia interrotto dalla guerra lavorando su più fronti per tessere reti di collaborazioni internazionali, per creare una comunità ideale di intellettuali e scrittori, per una ricostruzione della cultura dopo i traumi politici. Collabora a riviste americane e nel 1946 pubblica su *Briarcliff Review* la celebre lettera aperta, *Letter to Italy*, ai vecchi amici italiani di solida fama che intende promuovere negli Stati Uniti – Montale, Vittorini, Moravia, Landolfi, Berti. Non scrive loro per parlare dei recenti drammi, né della sua esperienza di soldato in uniforme americana, ma per rinnovare, dopo sette anni di separazione ed esilio, «our old talks: to converse with you about art, culture and poetry; above all, your literary work». Ed è infatti dei loro libri più recenti che parla in queste pagine dedicando a ciascuno un paragrafo in cui traspare commozione e affetto nel riassumere opere e poetiche. La lettera, in lingua inglese, è ovviamente uno stratagemma a beneficio

dei lettori americani: è a loro che Poggioli strizza l'occhio calando i suoi commenti nel recente contesto storico o accostando gli italiani a scrittori americani. A Luigi Berti, l'amico degli anni universitari ora critico e traduttore di grandi autori, e a «Inventario» riserva gli ultimi due paragrafi. Come interprete in Italia della letteratura moderna e contemporanea d'America e d'Inghilterra, scrive, Berti è stato capace di raccogliere intorno a «Inventario» i più illustri esponenti della cultura europea spianando a lui, Poggioli, la strada per la collaborazione con amici americani e non americani del suo entourage, da Harry Levin a Saint-John Perse, Henry Peyre, Vladimir Nabokov, Pedro Salinas e Jorge Guillén. Loro due sono stati in grado, conclude, di fondare una rivista che è allo stesso tempo italiana e europea, europea e americana, internazionale e intercontinentale. Coglie infine l'occasione per annunciare l'uscita di numeri speciali di riviste statunitensi dedicati all'Italia e da lui curati: sarà questo il suo modo di ringraziare gli amici italiani e i collaboratori americani. Nel gennaio 1947, «Briarcliff Review» pubblicherà infatti un suo contributo dal titolo *Italian Literature Between Two Wars* con una breve antologia di prose e poesie; «Voices», sempre nel 1947, ospiterà una sezione italo-francese che Poggioli cura insieme a Henri Peyre¹⁰.

Tornando alla corrispondenza, la lettera del 10 ottobre 1945 evidenzia che la collaborazione è già ben avviata: Poggioli informa Laughlin che «Inventario» acquisirà i diritti per il saggio di Levin su Joyce; anticiperà lui i soldi a New Directions e Parenti darà il corrispettivo in lire alla sua famiglia in Italia; Berti è interessato a Henry Miller e ai numeri di *New Directions in prose and Poetry* dal 1940 al 1944, pronto a tradurre poesie di William C. Williams, Delmore Schwartz, Dylan Thomas, Aiken, Gustafson e Prince. La macchina si è ormai messa in moto, il ponte è stato ricostruito, e sarà lui a inviare a Berti tutti i libri di New Directions, molti, tramite un amico.

Da Firenze, anche Berti scrive a Laughlin il 16 gennaio 1946 per annunciargli l'uscita del primo numero di «Inventario», dove si darà conto di New Directions, e per proporsi come rappresentante dell'editore americano in Italia, dicendosi onorato, insieme a Parenti, di iniziare uno scambio di collaborazioni e traduzioni. «Inventario» pubblicherà senz'altro i poeti di New Directions e Henry Miller, scrive Berti, riprendendo quanto già espresso da Poggioli: le loro lettere si sovrappongono e incalzano Laughlin sugli stessi progetti, un progetto dopo l'altro da realizzare nell'arco di pochi mesi.

Possiamo ben immaginare un Laughlin sopraffatto

dall'entusiastica intraprendenza di Poggioli che nella corrispondenza fra gennaio e aprile 1946 lo informa sull'editoria italiana, promuove autori italiani, si rende disponibile per transazioni editoriali, rilancia collaborazioni rimaste in sospeso o ne propone di nuove: perché New Directions non dedica a Ungaretti un opuscolo nella serie *Poet of the Year?* meglio sarebbe che pubblicasse un volume di sue poesie che lui stesso potrebbe curare; l'amico Ungaretti è il miglior poeta italiano, «extraordinarily modern and original», molto apprezzato in Francia e in Spagna, e anche in Germania e in Cecoslovacchia grazie alle sue traduzioni, ma del tutto sconosciuto in Inghilterra e in America. E inoltre: New Directions concederà i diritti per pubblicare Henry Miller? Insieme a Berti sta anche progettando un'antologia di autori pubblicati da Laughlin a cui chiede di collaborare scrivendo una delle tre prefazioni che hanno previsto. «Does the idea appeal you?», scrive il 26 aprile, «[...] you could write about American advance-guard literature from inside; Berti from outside, from the viewpoint of similar Europeans experiences; my contribution will be a short study of the concept of advance-guard literature». Fra una proposta e l'altra alcune note personali: sarà Visiting Lecturer a Harvard e Henry Levin lo aiuterà a comporre l'antologia di poeti americani sperando che anche gli altri illustri colleghi diano una mano. E visto che Laughlin è interessato a *Gli indifferenti* del caro amico Moravia, il romanzo italiano più bello scritto in anni recenti, farà volentieri da intermediario suggerendo anche di valutare il nuovo libro di questo autore, *Agostino*, di cui gli amici italiani dicono un gran bene.

Colpiscono alcune curiosità. Nella lettera del 24 gennaio Poggioli informa l'editore che c'è un ritardo nella pubblicazione del primo numero di «Inventario» dovuto alla difficoltà nel reperire la carta. «As you know – scrive Poggioli – the British, who control paper stocks and who give it practically gratis to a weekly like the Uomo Qualunque, which is a post-Fascist periodical, act differently with publishers like Fratelli Parenti, who intend to print also controversial books... Anyway, it seems that they have solved their problem by having black-market paper and are ready to start». Nella stessa lettera Poggioli dà informazioni su alcuni editori italiani, presumibilmente sollecitate da Laughlin. Frassinelli, che lui rappresenta e che sarebbe interessato a *The Real Life of Sebastian Knight* di Nabokov, ha pubblicato «wonderful translations in de-luxe editions of Joyce's Portrait, Kafka's Process, Dos Passos, my translation of the civil-war stories of the Russian Ba-

bel, etc.». Leo Longanesi, che Poggioli definisce «an intelligent rascal», durante il Fascismo pubblicava il periodico *L'italiano*, il quale, nonostante fosse fascista era piuttosto buono. Longanesi, scrive, «acted as the representative, so to speak, of a Fascist Left. Later on he started a very good weekly, [...] where he published many good American stories and novels. It was later forbidden by Mussolini because it seemed to him too frondeur... As a publisher, I think that he knows both how to get money and how to do his job».

Siamo alla fine dell'estate del 1946 e a New Directions è in corso la pubblicazione di *La coscienza di Zeno* di Svevo. Laughlin ha chiesto a Poggioli di scrivere la prefazione, e lui ci proverà nonostante il breve preavviso. Con la consueta frase introduttiva con cui propone autori, libri e progetti, «I take the liberty», coglie l'occasione per promuovere il racconto di Svevo *Vino generoso* e la sua curatrice newyorchese, Mrs. Frances Lanza, che ha tradotto anche Silone e sarebbe un'ottima traduttrice di «Italian things» per New Directions.

Intanto, Poggioli sta preparando l'antologia italiana per «Briarcliff Review» e chiede la collaborazione dell'editore, che è in partenza per quel viaggio d'affari in Europa di cui parlavo prima con l'obiettivo primario di trovare stampatori per New Directions a prezzi accessibili. Poggioli è stato informato da Levin della questione e suggerisce a Laughlin di rivolgersi ai Fratelli Parenti, che sono anche tipografi. «And where you could find a better combination than the Parenti Brothers, an entire family managing a large printing press without a hired hand?», scrive il 16 novembre. Altrove gli fornisce i recapiti di persone che dovrebbe incontrare: Croce a Napoli, Ungaretti e Moravia a Roma, Berti, Palazzeschi e Montale a Firenze, Carlo Bo a Genova, Massimo Mila e Giulio Einaudi a Torino, Vittorini a Milano, Enrico Pea a Viareggio.

Nei primi mesi del 1947, Laughlin sembra in ritardo nella corrispondenza, forse impegnato nell'altra sua grande passione: lo sci. Da buon imprenditore, aveva infatti investito in un complesso sciistico ad Alta, in Utah, con strutture alberghiere e sportive a misura umana e amministrato con accortezza, sul modello della casa editrice. Per sviluppare questo progetto nel 1939 affidò parte della direzione di New Directions al poeta Kenneth Patchen e, in seguito, a Delmore Schwartz. Scherzando era solito dire che aveva fondato la casa editrice «to provide employment for writers»¹¹. In Utah, Laughlin si rifugiava spesso, nonostante le scadenze editoriali e le lettere in attesa di

essere evase. Ma Poggioli vuole mandare avanti i progetti avviati e, quando non riceve risposte, scrive alla sede newyorchese di New Directions per le questioni in sospeso: l'autorizzazione a includere alcune pagine di *Moscardino* di Pea tradotte da Pound nell'antologia per la «Briarcliff Review»; la pubblicazione di *The Confessions of Zeno* con la sua prefazione; le royalties da pagare alla vedova di Svevo; la proposta di pubblicare un libro su Alexander Blok da lui curato; l'acquisto dei diritti per *Conversazione in Sicilia* di Vittorini da lui proposto e di cui non è stato informato, ecc.

Dal 1947 sono presenti anche alcune minute delle lettere di Laughlin. Nella prima, datata 17 aprile, l'editore riprende le questioni poste da Poggioli ai suoi collaboratori, scusandosi del ritardo nel rispondergli: «Dear Poggioli – I am so sorry not to have kept up with your letters. I'm afraid that you rather floored me with the voluminousness of your suggestions. However, many of them are excellent, and I do appreciate your advice [...]». Qui, come altrove, traspare l'immensa stima che Laughlin nutriva nei confronti dello studioso, per colui cui si affidava incondizionatamente per la letteratura italiana e gli autori russi da pubblicare negli Stati Uniti. «I rely on you», mi affido a Lei, è una frase che ricorre spesso insieme al sincero desiderio di incontrarsi «for a comprehensive talk» perché «[t]here are so many points which we have to cover, that it seems quite impossible to get them all into a letter».

Anche sul piano strettamente commerciale, Laughlin accoglie i suggerimenti di Poggioli: farà stampare i suoi libri a Parenti, scrive sempre il 17 aprile, ma se non riceve una loro risposta in tempi brevi dovrà concludere con una ditta milanese. Qualche giorno dopo Poggioli lo informa che Parenti lo ha incaricato di acquistare per loro le matrici per la Linotype, la loro macchina tipografica, e che non potranno al momento accettare commissioni, ma se vorrà aspettare, il prezzo sarà migliore di quello dei milanesi.

Lo scambio epistolare fra il 1948 e il 1949 si concentra soprattutto sugli italiani che Laughlin intende effettivamente pubblicare: Svevo, Berto, Pea, Alvaro, Landolfi, Ungaretti e Vittorini, di cui uscirà *Conversazione in Sicilia* con la prefazione di Hemingway. Centrale nella corrispondenza in questo periodo è l'intermediazione di Poggioli fra Pea e Laughlin per la pubblicazione de *Il romanzo di Moscardino*, che Pound, traduttore del primo volume di questa tetralogia, voleva che uscisse in America¹². Altro interesse comune è la breve antologia di poesia italiana, *A Little Anthology of Italian Poetry*, a cura

di Poggioli per il numero 10 della rivista della casa editrice che includeva le poesie di quattro autori – Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Mario Luzi e Tommaso Giglio¹³ – uscite su «Inventario» nel 1946. Come scrive Della Terza, nell'introduzione spicca il concetto di «active tradition», ovvero il necessario ruolo di disturbo della poesia sperimentale che proviene da un ambito esterno alle avanguardie, le quali, invece, sono sempre coscienti dei valori tradizionali contro cui si ribellano o che intendono riformare. «This disturbance», scrive Poggioli, «is a splendid pretext and an effective stimulus for further experimentation»¹⁴. Se gli autori italiani sono chiamati ad agire come forze rigeneratrici della tradizione poetica americana, commenta Della Terza, la stessa funzione di disturbo potranno avere gli americani trapiantati in Italia attraverso la trafila mediatrice di «Inventario» e il ruolo di mediatore fra due culture di Poggioli. In un certo senso si tratta, conclude Della Terza, «del ritorno ideale di un emigrante nel suo paese d'origine» con un carico di idee nuove e stimolanti da condividere con amici e lettori¹⁵.

Laughlin, dal canto suo, ha un obiettivo analogo, ma da oculato imprenditore cerca di arginare l'entusiasmo di Poggioli. Nella corrispondenza, con tatto e con garbo, risponde che non ce la fa a leggere tutte le cose così interessanti che lo studioso gli sottopone e lo prega di non offendersi se non riesce a «keep up with your multiple production»¹⁶. «Dear Poggioli, I owe you ever so many apologies for my failure to answer your many letters», scrive quando il suo interlocutore gli chiede se sia interessato a pubblicare l'introduzione a *Il fiore del verso russo*, che Laughlin non è ancora riuscito a leggere, «all my time is taken up with production and promotion work, so that I cannot attend to manuscripts [...] I realize my failure to work on your things must seem very inconsiderate, but I beg you to consider the fix that I always find myself in [...]»¹⁷.

Poche sono le lettere dopo il 1950. Poggioli gli invia il manoscritto di *Teoria dell'avanguardia*, si scambiano ancora messaggi sulla pubblicazione di Pea e su «Inventario», che in quel periodo riscontra problemi economici. Evidentemente Poggioli ha chiesto se sia il caso di bussare alla porta della Ford Foundation con cui l'editore collabora¹⁸ e Laughlin risponde dispiaciuto di non potergli inviare parole incoraggianti perché, nel generale disinteresse per le lettere, sarà difficile che la Fondazione sia di aiuto. Forse per dare una mano, chiede se può ordinare gli arretrati della rivista che gli mancano, pagando naturalmente.

La cartella custodita a Harvard contiene inoltre al-

cune lettere fra Laughlin e Della Terza che nel gennaio 1971 stava scrivendo il suo primo saggio su Poggioli e avrebbe gradito documenti e testimonianze sulla loro collaborazione. Laughlin si rende disponibile e coglie l'occasione per riassumere in poche frasi il breve ma intenso rapporto professionale con lo studioso e l'uomo, «a wonderful scholar and a marvellous person», che aveva conosciuto soprattutto tramite la loro corrispondenza, in nome delle rispettive utopie culturali e dei progetti che insieme riuscirono a realizzare¹⁹.

Concludo con una nota personale. Nel 1997 mi trovavo negli uffici della New Directions per ricostruire attraverso i documenti nel loro archivio le vicende

editoriali che avevano portato alla pubblicazione di *Selected Poems* di Montale nel 1965, a cura di Glauco Cambon. Per saperne di più scrissi a Laughlin, il quale rispose che era stato Poggioli l'intermediario, esortandolo a pubblicare il futuro Premio Nobel. Del resto, il suo nome ricorreva spesso nelle carte che stavo visionando, il suo spirito, a un paio d'anni dalla scomparsa, ancora presente e vivo mentre quella sua proposta stava diventando un libro che avrebbe messo le basi della fortuna di Montale negli Stati Uniti e che è stato, forse, il maggiore e il più duraturo successo editoriale nato dalla collaborazione fra due grandi personalità.

Note

- Dante Della Terza, *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Roma, Editori Riuniti 1987, p. 123. Il più vecchio di questi saggi, *Renato Poggioli tra Solaria e Inventario*, risale al 1971 («Italia» XLVIII, 1, pp. 3-33).
- Secondo la definizione di Carlo Bo in *La cultura europea in gli anni '30*, «L'approdo letterario» n. 2 (1969) pp. 9-11. Bo definisce Poggioli l'iniziatore di una particolare mediazione in cui i mediatori erano interpreti e ricreatori di un testo letterario e la traduzione andava intesa come «opera autonoma d'arte e non soltanto come una registrazione d'ordine filologico».
- Della Terza pubblica queste lettere, per esteso o riassunte, in due momenti diversi, nel 1972 e nel 1973, sulla rivista «Yearbook of Italian Studies» (vol. 2 [1972] pp. 1-25 e vol. 3 [1972] pp. 1-17, Fiesole, Casalini Libri, Cadmo Edizioni) in appendice al saggio in lingua inglese «James Laughlin, Renato Poggioli and Elio Vittorini: The Story of a Literary Friendship».
- New Directions Publishing Corp. records, MS Am 2077, Box 210: 1357, Houghton Library, Harvard University, da cui provengono le lettere citate da ora in avanti.
- Su questo aneddoto, spesso ricordato da Laughlin, si veda, ad esempio, *Humphrey Carpenter, A Serious Character: The Life of Ezra Pound*, New York, Dell Publishing 1988, p. 529 e Giuseppe Bacigalupo, *Ieri a Rapallo*, Campanotto Editore, nuova edizione accresciuta, 2002, pp. 97-104.
- Benché, in effetti, non smise mai di scrivere poesia. In Italia è uscita un'antologia della sua opera poetica, *Scorciatoie. Poesie 1945-1997*, a cura di Massimo Bacigalupo (Oscar Mondadori 2003).
- Della Terza, cit., pp. 158-59.
- A Few Random Notes From the Editor*, «New Directions in Prose and Poetry» no. 10 (1948) pp. 17-22 e pp. 510-512.
- Della Terza, cit., p. 162.
- Italian Literature Between Two Wars* by Renato Poggioli, «Briarcliff Quarterly» vol. III, No. 12 (January 1947) pp. 225-275. Gli autori inclusi nell'antologia sono: Svevo, Tozzi, Campana, Saba, Palazzeschi, Cecchi, Ungaretti, Ferrero, Vittorini, Montale, Manzini, Quasimodo e Libero De Libero; *Italian-French Issue*, edited by Renato Poggioli and Henri Peyre, «Voices: A Quarterly of Poetry» (Winter 1947). Gli autori inclusi sono: Palazzeschi, Ungaretti, Montale, De Libero, De Pisis, Luzi, Francesco Monterosso e Saba.
- New Directions Publishing Corporation, Dictionary of Literary Biography*, No. 46, p. 260.
- Come infatti avverrà nel 1955, nel n. 15 di *New Directions in Prose and Poetry*.
- Giglio, traduttore di T.S. Eliot con Raffaele La Capria e poeta negli anni Quaranta, si dedicò in seguito al giornalismo e all'editoria.
- A Little Anthology of Italian Poetry*, in «New Directions in Prose and Poetry» No. 10 (1948) pp. 309-329.
- Della Terza, cit., pp. 163-64.
- Lettera dell'11 gennaio 1950.
- Lettera del 17 novembre 1949.
- Per la Ford Foundation, Laughlin avrebbe in seguito diretto, dal 1952 al 1956, «Perspectives», la rivista internazionale di letteratura, arte e musica, nata all'interno della cosiddetta «Cultural Cold War Against the Soviet Union» di cui uscirono edizioni in varie lingue, fra cui l'italiano.
- Lettera a Della Terza del 12 gennaio 1971: «[Poggioli] was such a wonderful scholar and a marvellous person, I did not really know him well, except by correspondence, but I had the very greatest admiration for him [...]. Poggioli was wonderful about helping me with Italian literature, and other European literatures as well, giving me notes of introduction to writers whom later we published, such as Vittorini, doing a fine introduction for our edition of Svevo's «Confessions of Zeno» [...] and also editing a little anthology of contemporary Italian poetry for No. 10 in our New Directions Annual series [...] Poggioli was endlessly tactful with me, and extremely kind, never getting angry when I was late in answering his letters, or being unable to take up some of his good proposals for things to publish».

BROWN UNIVERSITY
PROVIDENCE, RHODE ISLAND

172 Widener, Harvard University
Cambridge, Mass.

8 xi 1946

Dear Mr Laughlin:

I have the pleasure to inform you that the great Italian Publisher, Bompiani, of Milan, has accepted my proposal to publish into Italian Nathanael West's Miss Lonelyheart. Mr Bompiani will write you directly. The translator will be Mr Luigi Bertì. If you will find ~~fix~~ the Bompiani's offer unsatisfactory, please let me know: I may be able to tell you how much the traffic can bear.

I hear that you are interested in Vittorini's Conversazione in Sicilia. Without exaggeration, it is ~~xx~~ a masterpiece. I have submitted it to Reynal & Hitchcock, who are considering it. If you are not interested, I will forward you the book and a passage translated by Mrs Lanza.

I still expect answers from Florence about matters of common interest. I hope to have soon the pleasure of seeing you and talking with you in New York.

Yours

Renato Poggioli

2AE4
24

INVENTARIO

RENATO POGGIOLI
Foreign Editor

25 ix 1948

96 WIDENER
Cambridge, Mass.

Mr James Laughlin,
New Directions Press,
500 Fifth Avenue,
New York City.

Olga Rudge

Dear James Laughlin:

I have just received a letter from Enrico Pea, Via Elisa 48, Lucca, Italy, inquiring about the translation of Moscardino. He has heard from the translator that her work is near completion. He remembers your intention to have an excerpt printed before the publication of the volumes probably from the part already translated ~~xxxx~~ by Ezra Pound. If you kindly give me some details (for instance, when you expect to publish the book, etc.), I shall send that information to Pea, who will be pleased. I am sending you under separate cover two issues of Italica with two short notices of mine about Italian contemporary literature. One of them is in part devoted to Pea. I do not know whether you plan to publish Moscardino with a preface. If you have no obligations with others, I should like to write it. And, of course, I shall review the book. Sorry to bother you. Looking forward to seeing you soon in New York or Cambridge,

Yours truly,

Renato Poggioli

September 22, 1948

Renato Poggioli
96 Widener
Cambridge, Mass.

Dear Poggioli:

Thanks ever so much for your letter about Pea. I would be most grateful if you would write to him, because it is an awful job for me to try to make myself understood in Italian. At least, I am lazy about it.

Please tell him that we are still very much interested in his work, and are doing two things. First, we are still trying to get a magazine to run the first part of MOSCARDINO, which was translated by Pound.

We have shown the thing to a number of magazines, and none of them have yet been willing to accept it. At the present time, it is with THE PARTISAN REVIEW.

Secondly, we are writing to see the translation of the rest of the book from Olga Rudge. When we have that, we can be a great deal more definite about our plans.

But please convey to the old boy an optimistic picture, and tell him we are thinking of him, and hope to get moving soon.

I hope to be getting up to Cambridge before very long, and look forward to sitting down for a comprehensive talk with you. There are so many points which we have to cover, that it seems quite impossible to get them all into a letter.

Sincerely yours,

James Laughlin

Carteggio // 7R

INVENTARIO

RENATO POGGIOLI
Foreign Editor

96 WIDENER
Cambridge, Mass.

4 1 1949

Dear James Laughlin:

First of all, HAPPY NEW YEAR to you, your family, and New Directions!

I am writing to you, again, in behalf of ERICO PER. It seems that Mrs. Budge has almost ended the translation of Moscardino. Some American friend has told him that the continuation of the translation is very good, and the old man is happy. On the other hand, in the same letter, he is mad at... Eninwei (sic...). He wants me to tell you how things are going. That's all.

I have advised EINAUDI to look into DEMORE SCHWARTZ' book, and he will write about it to your Milanese agent.

I have not yet received those addresses, because Luigi Bertl is now in Milan. We have sold INVENTARIO to the Istituto Editoriale Italiano, and will start again in a few days. Luigi Bertl is eager to get a copy of ND X for review. His address is: Viale Campania 4, Milano, Italy.

Our anthology ITALIAN POETS OF TODAY is ready. Weaver has already completed his work as a translator. I am writing the preface. We shall submit it to you in a few days.

I have already started by TOLSTOY.

I have written a long essay entitled THE PHOENIX OF THE SOUL: An essay on the Works and Thoughts of Vasilii Rozanov. Rozanov is the greatest "free thinker" (especially in matter of sex) after Nietzsche. More than anybody else, he has brought to the extreme consequence an existentialist conception of the absolute freedom of the soul. He is also a great prose-writer, and an experimenter in matters of form and style. The essay ~~might~~ would fit beautifully in one of the next issues of Directions. Are you interested in seeing it?

My best,
 Yours
Renato Poggioli

P.S. Am sending under separate cover my essay on St.-J. Perce. Still waiting for your ~~reply~~.

June 17, 1949

Professor Renato Poggioli
 96 Widener Library
 Cambridge 38, Mass.

Dear Poggioli:

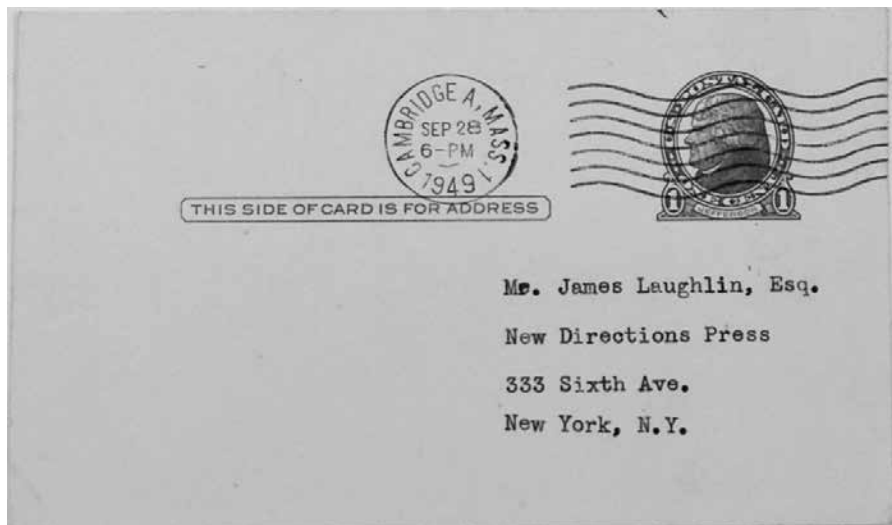
Thank you ever so much for sending me the recent number of INVENTARIO which looks fine. I never get a chance these days to keep up with my reading, but maybe in my old age, I'll be able to do so.

We ran the last advertisement for INVENTARIO which you sent us in the number of Directions which is devoted to Legman's LOVE AND DEATH, and copies of this will be sent along to you as soon as they come from the press. I'm afraid that it will be difficult to run further exchange advertisements because we are changing the format of Directions into a real little book, and therein it will be most difficult to run advertisements because of the postal regulations.

With very best wishes,
 as always,

James Laughlin

Libra



December 9, 1955

Professor Renato Poggioli
 Department of Comparative Literature
 Harvard University
 Cambridge, Massachusetts

Dear Poggioli,

Many thanks for your good letter of December 7th. I am sorry indeed to hear that *INVENTARIO* is in danger of going under. While I have not seen all the issues, I thought it was excellent and doing a worthwhile job in a very distinctive way.

I wish that I could send you some encouraging word about the possibility of a subvention from The Ford Foundation, but I honestly don't think there is much of any chance for it. While The Foundation did provide assistance for *DER MONAT*, this was -- between ourselves and please do not quote me -- chiefly because of the personal intervention of one of the trustees who had originally been responsible for the founding of the magazine.

To my knowledge, no other assistance has been given to magazines except, at one time, a little bit to *CONFLUENCE*, which was seen in the larger light of the Harvard Summer International Seminar.

As you have doubtless heard, The Foundation has not renewed the grant for the continuation of *PERSPECTIVES*, and I think this reflects a general disinterest in literary efforts. The Foundation has no division of the humanities, as, say, the Rockefellers do, and there is no provision in its charter for work of this nature.

I am afraid, therefore, that you would simply be coming up against a rather blank wall. Should you decide that you wanted to present an application anyway, the man to see is Shepard Stone in the office at 477 Madison Avenue. But his interests are chiefly political, and I know that he has refused already a number of requests from literary organizations.

Declinando *The Oaten Flute*. Con qualche riflessione sulla critica della pastorale

di Elisabetta Bartoli

Introduzione

Mi sono avvicinata a Renato Poggioli nel decennio scorso, durante i miei studi sulla bucolica medievale¹. Poggioli non dedica molto spazio agli autori medievali, escluso Dante, né menziona mai quei poeti mediolatini che sono stati al centro delle mie ricerche. Tuttavia rimasi colpita dall'approccio che lo studioso usava nell'analisi dei testi pastorali, convinta che alcuni spunti debbano essere ancora valorizzati in ambito critico e storiografico. Queste poche riflessioni, inevitabilmente parziali, sono dedicate alla critica sul genere pastorale condotta da Poggioli e si concentrano su aspetti e dettagli che più da vicino mi hanno interessato nei miei studi, come la dialettica tra canone bucolico e *pastoral mode*, il radicamento dei testi pastorali nella società e nella storia, l'evasione arcadica, il sincretismo delle figure pastorali.

The Oaten Flute è un volume postumo uscito nel 1975 in cui Bartlett Giamatti raccolse quattordici dei trenta saggi progettati da Renato Poggioli sulla pastorale, argomento di cui il noto comparatista si stava occupando quando scomparve. Di questo importante lavoro erano stati anticipati su rivista, vivente l'autore, il saggio eponimo², che illustra il metodo di indagine applicato alla poesia pastorale, e altri contributi che permettono di individuare alcune coordinate costanti dell'approccio critico al tema – cioè, in senso lato, l'indagine dei rapporti economici e sociali riflessi dia-

cronicamente nei testi pastorali – come quello dedicato alla *Pastoral of the Self*³ apparso nel 1959, quello, pubblicato nel 1962, che tratta di *'Dante poco tempo silvano': A Pastoral Oasis in the 'Commedia'*⁴, e i due studi del 1963, rispettivamente su *Naboth's Vineyard: The Pastoral view of the Social Order*⁵ e su *Gogol's Old-fashioned Landowners*⁶. Come ci informa lo stesso Giamatti, che provvede all'allestimento postumo del volume, i contributi furono scelti privilegiando quelli già completati dall'autore o che potevano considerarsi quasi definitivi; sempre dal curatore apprendiamo che la sequenza dei saggi nel libro rispecchia le intenzioni critiche di Poggioli: identificare una sorta di modello di pastorale (*ideal type of pastoral*) «sostituendo una prospettiva tematica a un approccio strettamente storico»⁷. Bartlett Giamatti decise di preservare l'ordine cronologico solo all'interno dei singoli gruppi di saggi, tematicamente suddivisibili in cinque sezioni: i primi due illustrano l'orientamento ermeneutico; il terzo e il quarto (ma ce ne doveva essere un altro ancora) trattano dell'elegia, un tema importante nella ricezione moderna della pastorale, si pensi a *Pastoral Elegy* di Herrison⁸ o al peso esercitato da Thomas Gray perfino su William Empson⁹. I saggi quinto e sesto discutono di pastorale cristiana e di Dante (limitatamente alla *Commedia*, senza trattare le *ecloghe* né le epistole); i capitoli settimo-nono riguardano l'emersione, a partire dal XVII¹⁰ secolo, della figura del pastore/poeta solitario; gli ultimi cinque capitoli descrivono, in maniera

diversa, come si infrangono gli antichi ideali bucolici nella modernità.

Sebbene incompiuto, quello di Poggioli sulla pastorale è un lavoro ricchissimo di spunti e foriero di importanti sviluppi, con una visione letteraria di ampio respiro, nel tempo e nello spazio geografico, che si estende dalla letteratura classica greca e latina fino a quella russa del '900.

Poggioli comincia a dedicarsi alla letteratura bucolica in un *milieu* culturale, quello americano, in cui esiste fin dagli anni '30 una certa attenzione scientifica per la pastorale, forse attratto dalla vivacità critica che circondava il tema, forse allettato da un genere letterario in cui il passato europeo classico si saldava opportunamente con la letteratura angloamericana moderna e contemporanea, costituendo uno strumento eccezionale per un'analisi comparatistica diacronica, forse ancora condotto a questo studio da motivi anche personali – fin dall'archetipo virgiliano questa letteratura è ricca di suggestioni che potevano costituire per Poggioli un motivo di consonante interesse autobiografico: partenza dalla terra natale, rapporto dell'intellettuale con il potere politico, centralità dell'esperienza letteraria, condivisione con la cerchia dei sodali.

Nei saggi di *The Oaten Flute* si possono rintracciare alcuni temi del dibattito contemporaneo a Poggioli – rapporto città vs. campagna, un *topos* della pastorale angloamericana, si pensi a *English pastoral poetry* di Frank Kermode¹¹, indagine sull'etica bucolica nelle sue ricadute collettive, centralità del concetto di *societas* e di *homo oeconomicus* – ma resta declinata in maniera autoriale l'idea di operare in modo innovativo all'interno del genere letterario: pur rifiutando la pura descrizione della sua evoluzione storica, egli tiene ben fermi alcuni elementi strutturali e inalienabili della storia del genere stesso, così come costanti sono i riferimenti ai testi fondativi di Teocrito e soprattutto di Virgilio.

Nel panorama di studi sulla letteratura bucolica, i contributi degli storici della letteratura come Enrico Carrara, Walter Greg o Edmund K. Chambers¹², i cui lavori uscirono tutti nel 1906, agiscono in maniera meno incisiva intorno alla metà del secolo scorso, perché contrastati da nuovi approcci ermeneutici come quelli di Bruno Snell che, sulla scia di Günther Jachmann¹³, opponevano l'Arcadia virgiliana all'idillio teocriteo, ricercando un'età dell'oro intrisa di moderna – romantica – sensibilità elegiaca e nostalgica¹⁴, o il *New Criticism* e saggi come quelli di William Empson

o di Hallett Smith¹⁵, che si interrogavano sulla reattività moderna del genere pastorale attraverso un'interpretazione incentrata sul testo e apparentabile, per certi aspetti, alla lezione formalista europea¹⁶.

Il libro di Poggioli si muove con attitudine comparatista, cercando una fruttuosa mediazione nella dicotomia critica vs. storia della letteratura, come sembra suggerire il sottotitolo del volume, presumibilmente dovuto al curatore – *Essays on pastoral poetry and pastoral ideal* – che dichiara:

I decided to group the essays as much as possible by types or themes and to arrange the groups in something like chronological order. This solution may not satisfy those interested in a strictly thematic approach or those who prefer a traditional historical sequence; but in my view such an order responded best to the author's intention¹⁷.

Il concetto di *pastoral ideal* era stato usato da Walter Greg per spiegare il sostrato filosofico e intenzionale dietro alla produzione pastorale indagata nel suo sviluppo diacronico:

Pastoral ideal reminds us [...] that the quality of pastoralism is not determined by fortuitous occurrence of certain characters but by the fact of the pieces in question being based more or less evidently upon a philosophical conception which no doubt underwent modification to the ages, but yet bears evidence of organic continuity¹⁸.

Questo richiamo, così connotato all'interno del dibattito sulla pastorale, sembra quindi costituire un'apertura verso quella tradizione storico-letteraria palesemente rifiutata da studiosi come Smith nel 1952¹⁹, ma per certi aspetti sempre funzionale e non estranea al *modus operandi* di Poggioli, come ricordava Giambatti nella prefazione, anche se non esaurisce l'intento del volume, proteso in maniera decisa verso l'indagine tematica.

Nessuna sorpresa che uno studioso con la formazione di Poggioli non sapesse prescindere del tutto dalla contestualizzazione cronologica dei testi; del resto negli anni '70, quando esce *The Oaten Flute*, i tempi sono maturi per un confronto dialettico delle varie posizioni critiche maturate nel corso del secolo, come dimostra il volume di Eleanor Terry Lincoln *Pastoral and Romance: Modern Essays on Criticism*²⁰,

uscito nel 1969, che raccoglie saggi di approcci critici diversificati tra cui *The Pastoral of the Self* in cui Poggioli, passando da Shakespeare a Cervantes arriva a Rousseau per teorizzare la frattura tra la pastorale d'amore e quella narcisistico-romantica²¹. Il saggio incluso nella miscellanea è indicativo: il rapporto tra poeta-pastore e individualismo era un tema centrale sia nella storia della pastorale (in qualche modo fin dalla secentesca *querelle* Rapin-Fontanelle²²), sia, ma rovesciato, nei lavori come quelli di Empson, in cui il poeta non è più profeta ma, per dirla con Alpers, «is a man speaking to man»²³.

In *The Oaten Flute* si rintracciano molte letture, per esempio quella di Curtius²⁴ in relazione al *locus amoenus* o quella freudiana sull'edonismo sessuale, ma una delle eco più forti è quella empsoniana: da *Some Version of Pastoral* derivano alcune intuizioni che si rintracciano nel percorso critico di Poggioli, ma sempre svolte in maniera indipendente, come il rapporto che collega lo stile alla comunità²⁵, l'ottica economico-sociale, il rifiuto dell'individualismo romantico²⁶, l'idea della matrice pastorale della narrativa proletaria avanzata da Empson che Poggioli non condivide, poiché ritiene che la letteratura industriale non idealizzi le masse, le descriva e basta²⁷. Ma l'invenzione critica più potente di Poggioli è probabilmente quella della pastorale dell'innocenza contrapposta alla pastorale della felicità, tema che egli sviluppa muovendo da una riflessione sul rapporto tra pastore arcadico e pastore evangelico, posti in antitesi²⁸. Le due figure, invece, fin dal saggio di Wilhelm Schmid del 1952 sul Titiro Cristiano²⁹, venivano interpretate nei termini complementari di un'imitazione contrastiva³⁰, che però genera contrasto solo nel periodo tardo-antico, per evolversi – ben presto secondo Fontaine³¹ – in un fruttuoso sovrasenso sincretico della figura pastorale. Poggioli stesso, nel saggio *The Christian Pastoral*, muove dalla *contaminatio* culturale tra l'ecloga IV di Virgilio e gli episodi evangelici della Natività, di cui sottolinea i molti elementi bucolici, per concentrarsi poi sull'aspetto messianico e profetico che accomuna la storia di Cristo a quella del *puer virgiliano*. Procedendo nel confronto tra l'Arcadia classica e quella cristiana, emergono progressivamente elementi che conducono a esiti dicotomici associabili alle due versioni: l'arcade è parco, il monaco vive di privazioni, la scelta di povertà per il primo conduce all'autogrificazione, per il secondo all'automortificazione³².

La contrapposizione tra la cultura pastorale e quella cristiana coinvolge aspetti ideologici (nella visione economica della vita pastorale la natura è materna, mentre in quella cristiana postlapsaria la natura non è più spazio edenico di contemplazione, ma luogo da coltivare con fatica), etici (la morale del pastore prescrive poche virtù ma bandisce molti vizi; il pastore non è ossessionato dalla colpa e dal peccato), economici (l'*otium*: il pastore non è come l'agricoltore e il mercante; il pastore ha tempo, grande tema dell'epoca moderna) e sociali (in relazione alla collettività, la pastorale è politicamente conservatrice, sogna il passato non il futuro). Il pastore vive entro certi parametri immutabili in una sorta di edonismo illuminato, governato da un'interiorizzata moderazione: l'*otium* – che nella riflessione di Poggioli salda fruttuosamente Virgilio con Dante e Rabelais – testimonia il rapporto pacificato col tempo in un mondo in cui il lavoro non è necessario e il pastore può coltivare sé stesso; con gli occhi alla perduta età dell'oro, non ha ambizioni di emancipazione sociale o economica. È una lettura che predilige l'impatto sociale e collettivo della letteratura pastorale rispetto a quello intimistico e soggettivo, più indagato dalla critica: vi si rintracciano infatti solo alcune delle costanti del genere individuate da Klopsch e Krautter per la bucolica medievale³³. Tali riflessioni contestualizzano l'analisi del genere nella dialettica novecentesca, ma incidono anche sulla ricezione moderna della bucolica medievale, che – come anticipato – nei saggi di Poggioli è identificata con il paradigma cristiano sotteso all'ecloga messianica di Virgilio (la IV)³⁴ e con l'Eden di Dante. Il contributo dantesco alla letteratura bucolica è stato ormai pienamente indagato anche grazie ai molti studi del recente anniversario, ma gli ambiti di cui si è discusso per la produzione pastorale sono legati prevalentemente alla riflessione sulla lingua, latino e volgare, allo stile e al suo conseguente adeguamento della materia³⁵. Poggioli mette l'accento sul Dante filosofo politico e usa una prospettiva diversa, partendo dal rapporto *urbe-locus amoenus*: come già tratteggiato nel capitolo incipitario³⁶, nell'analisi del concetto di società organizzata, condotta nel saggio su *Dante poco tempo silvano*, il *cives* si oppone all'uomo che vive nello stato di natura e in quanto cittadino è portatore di valori positivi. Nei versi di *Purg.* XXXII pronunciati da Beatrice, a cui fa idealmente eco il riferimento a Carlo Martello di *Par.* VIII³⁷, la dimensione edenica, silvana, è un soggiorno temporaneo dell'uomo mentre passa dalla città terrena a quella di Dio. L'appartenen-

za alla *societas* coinvolge inevitabilmente il concetto di giustizia, qui discusso sempre in termini dicotomici tra arcadia classica e cristiana: all'innocenza pura associata all'età dell'oro si contrappone quella dispensata secondo il merito nell'Eden dantesco³⁸, connotato da elementi peculiari, acutamente individuati da Lino Pertile:

However, contrary to what we find in any acquisitive culture, the pursuit of happiness is not for Dante the same thing as the pursuit of prosperity, but its opposite. Dante's ideal is Christian poverty: a Golden Age without gold. Dante implies, man achieves the happiness he was created for. Thus with a characteristic leap, Poggioli suggests that Dante's Eden "represents the legitimate 'pursuit of happiness' that the American commonwealth felt should be constitutionally guaranteed to all men and specifically to its own citizens". [...] The connections between [...] earthly paradise and the Abbaye de Thélème, and [...] earthly paradise, limbo and heavenly paradise remain to this day most insightful.³⁹

Per Poggioli la trasformazione dantesca delle convenzioni pastorali classiche, in primo luogo quella dell'Età dell'oro nella *Commedia*, «trasfigura [...] l'intera tradizione di poesia pastorale»⁴⁰.

Poggioli aveva sapientemente coniugato in maniera comparatistica spunti empsoniani, suggestioni marxiste, teorie freudiane e tradizione filologico-letteraria. In anni recenti la critica pastorale ha imboccato strade diverse, spesso parallele ma prevalentemente non comparatistiche⁴¹. Potrà essere utile ripensare il lavoro di Poggioli sulla pastorale in maniera meno cursoria di quanto fatto qui: credo che si confermerà l'autonomia critica dello studioso, che trova fin da subito importanti attestazioni nella letteratura critica americana sulla pastorale, se – mi limito a pochi esempi – Richard Cody nel 1969⁴² lo considera autore decisivo insieme a Walter Greg e Bruno Snell, se Peter Marinelli già nel 1971⁴³ discute della pastorale dell'innocenza/pastorale della felicità di Poggioli in un volume fondamentale, che si proietta verso Robert Frost e Philip Roth; la menzione di Poggioli non passa inosservata e trova spazio anche nella breve recensione di Patrick McCarthy al volume di Marinelli⁴⁴. Nello studio più importante sulla poesia pastorale degli ultimi decenni, *What is Pastoral?* (1996), Paul Alpers, teorizzatore del *pastoral mode*, si sofferma a più riprese sul lavoro «dell'agile e sofisticato Poggioli», che aveva tratteggiato con «acume e intelligenza il *pastoral ideal*»⁴⁵.

Note

¹ E. Bartoli, *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*, Roma, Viella 2019.

² Usci sull'«Harvard Library Bulletin» XI/2 del 1957; una prima versione italiana del saggio di apertura apparve su «Inventario» VIII del 1956 col titolo «Zampogna e cornamusa», pp. 216-247. Ringrazio Roberto Ludovico che mi ha fornito la riproduzione digitale. Una traduzione italiana, sempre del saggio eponimo, si legge col titolo *Il flauto d'orzo* a cura di R. Bisso, Ferrara, Book Editore 2012.

³ Su «Dedalus» 88, Number IV, *Quantity and Quality* (1959) pp. 686-99.

⁴ In «Eightieth Annual Report of the Dante Society» 80 (1962) pp. 1-20.

⁵ In «Journal of the History of Ideas» XXIV/1 (1963) pp. 3-24.

⁶ In «Indiana Slavic Studies» III (1963) pp. 504-20.

⁷ R. Poggioli, *The Oaten Flute*, Harvard University Press, Cambridge 1975, pref. Bartlett Giamatti, p. VI.

⁸ T. P. Harrison, *The Pastoral Elegy*, Austin, University of Texas 1939; il volume è importante per l'analisi dell'elegia pastorale che include autori postclassici e medievali più e meno noti, tra cui Nemesiano, poeta tardo-antico, Radberto Pascasio, autore carolingio che compose una ecloga trenodica amebea, e Petrarca.

⁹ «The truth <Empson> finds in Gray's *Elegy* has such authority because [...] he connects its 'massive calm' to the tragic aspects of accepting life's risks [...]. And yet what is said is one of the permanent truths; it is only in degree that any improvement of society could prevent wastage of human powers; the waste even in a fortunate life, the isolation even of a life rich in intimacy [...] is the central feeling of tragedy», P. Alpers, *Empson on Pastoral* in «New Literary History» 10/1 (1978) pp. 101-123, p. 109.

¹⁰ Nell'apertura del saggio *Pastoral and Soledad*, in *The Oaten Flute*, p. 182, Poggioli chiarisce che la solitudine del pastore non è un tratto archetipico del genere, ma che diventerà un elemento costitutivo per la pastorale italiana e, in generale, europea, dopo il Rinascimento, dal XVII secolo in poi.

¹¹ F. Kermode, *English Pastoral Poetry, from the Beginnings to Marvel*, London, Harrap & Co. 1952.

¹² E. Carrara, *La Poesia pastorale*, Milano, Vallardi 1906; W. Greg, *Pastoral Poetry & Pastoral Drama. A Literary Inquiry, with Special Reference to the Pre-Restoration Stage in England*, Oxford, Horace Hart 1906, H. Chambers, *English Pastoral*, London, Gresham 1906.

¹³ G. Jachmann, *L'Arcadia come paesaggio bucolico*, «Maia» 5 (1952) pp. 161-74.

¹⁴ L'approccio di Snell viene criticato da Ernst A. Schmidt, *Arcadien: Abendland und Antike*, «Antike und Abenland» 21 (1975) pp. 36-57.

¹⁵ H. Smith, *Elizabethan Poetry. A Study in Conventions, Meaning, and Expression*, Harvard, Harvard University Press 1952. Partendo dall'assunto che la storia è attività di sintesi, mentre la critica è attività analitica, nel capitolo sulla pastorale critica gli studi sul genere letterario come quelli di Greg, sottolineando che non si sarebbe mai notato il tema dell'*otium* nella pastorale elisabettiana continuando a riesaminare la storia precedente del genere letterario.

¹⁶ Si tratta insomma di metodi critici che prediligono il *mode* bucolico rispetto alla definizione canonica del genere letterario, interpretazioni che operano prescindendo dalla sequenza storica e privilegiano l'autonomia autoreferenziale del testo rispetto al contesto.

¹⁷ Bartlett Giamatti, *Preface*, p. VI, in *The Oaten Flute*.

¹⁸ W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama. Preface*, p. 5.

¹⁹ H. Smith, *Elizabethan Poetry*.

²⁰ L'indice del volume è indicativo del tentativo di dar conto dei diversi approcci allo studio della pastorale: troviamo giustapposti saggi di W. Greg (*Pastoral, A Literary Inquiry*), H. Smith (*Elizabethan Pastoral*), di E. Panofski (*Et in arcadia ego*), di W. Empson (*Proletarian Literature*) fino ad E. Auberbach (*The Knight Sets Fonth*).

²¹ È nota in questo ambito la predilezione di Poggioli per Goethe rispetto a Rousseau, cfr. P. Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago, University of Chicago Press 1996, p. 34, n. 32. In una lettera a Poggioli dell'8 aprile del 1960 Calvino definisce *Pastoral of the Self* «un finissimo saggio». La corrispondenza Calvino-Poggioli è inedita, devo questa segnalazione alla generosità di Roberto Ludovico, che ha studiato il carteggio.

²² Sulla *querelle* si veda tra gli altri J. E. Congleton, *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684-1798*, Gainesville, University of Florida 1952 e la recensione al volume di E. Bloom su «Modern Language Notes» 69/3 (1954), pp. 197-199; Alpers, *What is Pastoral?*, p. 10, n. 3.

²³ Alpers, *Empson on Pastoral*, p. 106.

²⁴ E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di A. Luzzatto e M. Candela, Firenze, La Nuova Italia 1992 (I ed. 1948), pp. 207-223 (I edizione in tedesco 1948; I edizione inglese 1953).

²⁵ È una situazione ideale per lo scrittore e il suo pubblico quando i conflitti suoi e i nostri si rispecchiano nelle relazioni sociali e nelle convenzioni, comprese le forme d'arte. Questo aspetto è valorizzato da Alpers nella già ricordata recensione al volume di Empson, in particolare p. 117.

²⁶ Si veda ancora *Pastoral of the Self*.

²⁷ Si cfr. *The Oaten Flute*, p. 29.

²⁸ I nodi concettuali sono espliciti fin dal saggio di apertura: «The bucolic ideal stands at the opposite pole from the Christian one», *The Oaten Flute*, p. 1.

²⁹ *Tityrus Christianus*, in «Rheinisches Museum für Philologie» (1952), pp. 101-65.

³⁰ R. Herzog, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, München, Fink Verlag 1975.

³¹ Jaques Fontaine, *La conversion du christianisme à la culture*

antique: la lecture chrétienne del'univers bucolique de Virgile, in «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 1 (1978) pp. 50-75, sostiene che la fusione tra bucolica antica e cristiana sia dovuta all'affinità dell'immaginario pastorale e ai molti elementi comuni alla due culture (risonanze bibliche si possono trovare nelle ecloghe virgiliane, così come le Sacre Scritture abbondano di riferimenti che tradizionalmente connotano le bucoliche classiche).

³² «Christian poverty is a quest after innocence; pastoral poverty after happiness as well [...]; Christian poverty connects poverty with self-mortification, Pastoral poverty connects poverty with self-gratification», *The Oaten Flute*, p. 8; concetto esplicito in *The Christian Pastoral*, in *The Oaten Flute*, p. 123.

³³ P. Klopsch, *Mittelalterliche Bukolik*, in *Lecture médiévales de Virgile*, Atti del colloquio dell'Ecole Française de Rome (Roma, 25-28 ottobre 1982), Roma, EFR 1985, pp. 145-165; K. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*, München, Fink Verlag 1983. Più generico per la definizione di canone, ma esteso come ambito cronologico preso in esame è il volume di E. Kegel Brinkgrave, *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam 1990.

³⁴ Nel saggio sulla pastorale cristiana discute della IV Eclogia di Virgilio, dei Vangeli e arriva fino a Milton.

³⁵ La scelta dell'ecloga da parte di Dante è ormai interpretata unanimamente come risposta alla richiesta di Giovanni del Virgilio che chiedeva al grande poeta di cimentarsi in una tragedia in stile senecano scritta in latino. La bibliografia è molto vasta, mi limito a rimandare alle edizioni commentate del carteggio bucolico Dante-Del Virgilio (a cura di G. Albanese in *Opere*, II, Milano, Mondadori 2014; a cura di M. Petoletti in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante* per Roma, Salerno Editrice 2016; a cura di M. Pastore Stocchi nel suo volume *Dante Alighieri, Epistole, Ecloghe, Questio*, Roma-Padova, Antenore 2012. Si vedano anche gli studi di C. Villa e le riflessioni sull'*ars poetica* oraziana (*Il problema dello stile umile*, in *Dante the Lyric and Ethical Poet*, a cura di G.Z. Barański, M. McLaughlin, London 2010, pp. 215-232. Per una sintesi G. Albanese, *Petrarca bucolico tra Dante e Boccaccio*, in «Studi Petrarqueschi» 22-23 (2019-2020) pp. 183-205 e il recente volume *Il latino di Dante*, cur. P. Chiesa, F. Favero, Firenze, Sismel 2022; J. Combs-Shilling, *Tytirus in Limbo* in «Dante Studies» 133 (2015) pp.1-26.

³⁶ «Country life is at best a purgatory and real shepherds are even less innocent and happy than citydwellers and courtiers», *The Oaten Flute*, p. 2

³⁷ «Sarebbe peggio, per l'omo in terra, se non fosse cive».

³⁸ Sia la pastorale dell'innocenza che quella della felicità hanno il loro rovesciamento: nella *Commedia* dantesca Matelda rappresenta la pastorale della felicità mentre Beatrice in *Purg.* XXII («sarai tu poco tempo silvano / e sarai meco senza fine cive») esprime la qualità transeunte di quella felicità, *Dante poco tempo silvano*, in *The Oaten Flute*, pp. 144-51. Il termine 'felice', che in Dante rimanda anche alla nozione di innocenza, assume una particolare pregnanza in relazione ai passi della *Commedia*: la felicità qualifica il luogo edenico ('questo

luogo'/'qui') ma anche lo 'stato felice/innocente' di Matelda e, più avanti (*Purg.* XXX, 74-5), proprio nel momento dell'incontro con Dante, lo stesso termine connota, nelle parole di Beatrice, lo stato dell'uomo nel Paradiso Terrestre: «Come degnasti d'accedere al monte?/Non sapei tu che qui è l'uom felice?»

³⁹ L. Pertile, *Renato Poggioli Reader of Dante*, in *Renato Poggioli: an Intellectual Biography*, ed. by R. Ludovico, L. Pertile, M. Riva, Firenze, Olschki 2012, pp. 197-207, p. 205-6. Meno rilevante per l'ambito pastorale europeo medievale e moderno il saggio di M. Marazzi, *Pastorali americane, da Poggioli a Giovannitti*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso ADI, cur. A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore 2020, pp. 1-5.

⁴⁰ Poggioli, *Dante poco tempo silvano*, p. 152.

⁴¹ Tra gli studi dedicati alla riflessione sul canone bucolico nel medioevo si veda F. Stella, *La poesia carolingia a tema biblico*, Spoleto, Cisam, 1993; F. Mosetti-Casaretto, *L'ecloga medievale come falso genere pastorale? Il caso della bucolica carolingia*, in *Contrafactum*, Atti del convegno di Bressanone, a cura di F. Peron, A. Andreose, Padova 2008, pp. 59-77; per una sintesi del dibattito mi permetto di rinviare al mio volume *Arcadia medievale. La bucolica mediolatina*. Tra gli scavi filologici o storico-letterari sui testi pastorali, come quelli di Dante e Petrarca, si vedano i lavori di E. Fenzi sul *Bucolicum carmen* (I, III, IV, V, VI, XI, XII) di Petrarca apparsi su rivista negli ultimi anni in cui lo studioso ricostruisce minuziosamente

i riferimenti storici sottesi ai testi; si vedano anche le edizioni commentate delle ecloghe di Dante già citate precedentemente; tra le letture comparative si vedano almeno Alpers, *What is Pastoral?*; S. Heaney, *Ecloghe in extremis, la capacità di resistenza della pastorale*, in *Resistenza del classico*, Milano, Mondadori 2010, pp. 61-78; si cfr. anche il volume miscelaneo *Pastoral and the Humanities: Arcadia Re-inscribed*, cur. S. Bjornstad-Velasquez, M. Skoie, Exter, Bristol Phoenix Press 2006. Rilevanti anche le interpretazioni meno letterarie in senso proprio, legate all'*eco-criticism* e al *post-pastoral*, si veda T. Saunders, *Using Green Words or Abusing Bucolic Ground in Pastoral and the Humanities*, pp. 3-13; T. Gifford, *Post-Pastoral as a Tool for Ecocriticism*, in *Pastoral and the Humanities*, pp. 14-27; G. Garrand, *Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral* in L. Westling (ed.) *The Cambridge Companion to Literature and Environment*, Cambridge, Cambridge University Press 2014, pp. 17-30.

⁴² R. Cody, *The Lanscape of the Maind Landscape of the Mind: Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford, Clarendon 1969.

⁴³ P. Marinelli, *Pastoral. The Critical Idiom Series*. New York, Barnes & Noble 1971: nel volume si parla già di pastorale legata all'enfasi ecologista.

⁴⁴ Si veda anche la recensione al volume di P. McCarthy in «The Modern Language Journal» 56/7 (1972) pp. 463-64.

⁴⁵ Alpers, *What is Pastoral?*, p. 34 e n. 31.

Il flauto di canna di Renato Poggioli tra 'ideale pastorale' e pastorali americane

di Carla Francellini

L'opera critica di Renato Poggioli – complessa e multiforme come, del resto, la personalità di questo «intellettuale dal profilo spiccatamente internazionale e cosmopolita»¹ – è chiaramente leggibile come un progetto unico, che, sebbene declinato su diversi fronti, mira ad un'ampia ridefinizione della cosiddetta 'world culture'. Il suo lavoro ininterrotto di slavista, italianista e comparatista dotato di grande senso del passato e di una spiccata propensione a immaginare il futuro degli studi letterari gli consente di individuare e diffusamente esplicitare nei suoi scritti una fitta rete di interconnessioni tra tradizioni culturali diverse e, solo apparentemente, lontane nel tempo e nello spazio.

Poggioli had become a genuine comparatist who took all Western literature for his province. He saw it from a high vantage point, with a contemporary sensibility, but also with a strong sense of the past, of the nature of classicism, of the whole Italian tradition since Dante in his bones, while fascinated by the newest of the great literatures: Russian².

Nella scrittura di Poggioli idea e azione si sovrappongono secondo una dinamica che caratterizza anche i suoi saggi sull'avanguardia e sulla pastorale, in cui non manca di mettere in guardia il lettore rispetto ai pericoli di una cultura letteraria in cerca di rifugio nei paradisi (anche pastorali) di evasione. Il suo progetto di rinnovamento culturale, indirizzato essenzialmente ai lettori e agli studiosi di domani, sorprende e coglie

impreparati gli intellettuali italiani, perplessi di fronte a metodi e prospettive ancora inediti nel panorama internazionale³, finendo così per aumentare la distanza emotiva tra Poggioli e l'Italia e, purtroppo, anche viceversa. I principi ispiratori della sua ricerca – già rintracciabili nelle prime prove, dall'introduzione critica a *La violetta notturna* (1933), poi ripubblicata in «Solaria»⁴, a *Pietre di Paragone* (1939), a *Il fiore del verso russo* (1949) – si fanno più espliciti in *Teoria dell'arte d'Avanguardia* (1963) – «lo studio che ha affermato in maniera più duratura la [sua] fama [...] come comparatista e teorico della letteratura»⁵ – e poi in *Poets of Russia. 1890-1930* (1960), il cui ruolo essenziale nella diffusione della poesia russa in Italia è ormai indiscusso. Sono presenti a maggior ragione anche negli scritti su cui stava lavorando al momento della sua tragica scomparsa nel 1963⁶. Si pensi, in particolare, a *The Oaten Flute* e *The Autumn of Ideas*, il primo concepito come una trattazione monumentale della pastorale – considerata non solo come genere, ma anche come modalità del pensiero –, e il secondo come una monografia sulla nozione di decadenza, da intendersi come negazione del mito classico dell'età dell'oro, un ideale opposto eppure, per certi versi, complementare a quello pastorale⁷.

Nella prefazione al volume postumo *The Spirit of the Letter. Essays in European Literature* (1965) – che raccoglie a due anni dalla scomparsa dello studioso saggi fondamentali come «Tragedy or Romance? A Reading

of the Paolo and Francesca Episode in Dante's *Inferno*» – l'amico e collega di Harvard, Harry Levin insiste proprio sul valore monumentale della ricerca di Poggioli sulla pastorale. I suoi saggi sull'argomento confluiranno – almeno in parte – nella raccolta pubblicata postuma *The Oaten Flute*, curata da Bartlett Giamatti nel 1975 e caratterizzata stranamente da un'organizzazione storico-letteraria del materiale, inusuale in uno studioso quasi sempre sbilanciato verso l'analisi tematica delle opere⁸.

Se *Theory of the Avant-Garde* può essere certamente definito «a brilliant scheme which fully exploits his knowledge of all Western literature and pertinently reflects on the whole phenomenon of modernism and the alienation of the artist in a social context»⁹, *The Oaten Flute* è piuttosto una trattazione scientifica della pastorale, un genere al centro di importanti studi critici tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Tra questi, ricordiamo i lavori di Edmund K. Chambers, Jeannette Marks e Walter Greg, che sottolineava, in particolare, la continuità organica e la permanenza del genere in culture ed epoche diverse¹⁰. Di fatto, la pastorale non subì mai il destino di diventare arcaica o obsoleta¹¹, come dimostrano i numerosi tentativi di darle una definizione univoca, tra cui vale la pena di menzionare almeno *English Pastoral Poetry* (1952) di Frank Kermode o *The Machine in the Garden* di Leo Marx (1964)¹². Quest'ultimo, in particolare, distingueva la pastorale 'sentimentale' – caratterizzata da un atteggiamento positivo di fronte a scenari naturali gradevoli – da quella 'complessa' – in cui alla visione ideale della natura si giustappone quella reale e concreta. Annabel Patterson, alla fine degli anni Ottanta, analizzava i diversi usi che della pastorale sono stati fatti in epoche diverse a partire dal 'pre-testo' per eccellenza costituito dai carmi bucolici di Virgilio, mentre J.M. Coetzee accusava il genere di aver perso la sua carica rivoluzionaria e di sostenere più che sfidare l'ordine precostituito¹³. La pastorale finisce così anche al centro dell'ampio e controverso dibattito sulla poetica postcoloniale, da cui provengono alcune prove letterarie piuttosto significative nel genere per mano di scrittori caraibici, australiani, irlandesi, nigeriani e sudafricani¹⁴. Negli anni Novanta, dagli studi di Lawrence Buell e Paul Alpers – convinto quest'ultimo della necessità di restringere il significato del termine solo ai racconti rappresentativi della difficile vita dei pastori – emerge, non a caso, la duttilità e la multi-valenza ideologica della pastorale, un

genere conservatore e rivoluzionario allo stesso tempo, non privo al suo interno di contraddizioni e istanze ossimoriche¹⁵.

Nel panorama critico di cui abbiamo voluto offrire una rapida e, necessariamente incompleta, rassegna, lo studio di Poggioli – facendo affidamento sulla lucidità del filologo e sull'equilibrio critico del comparatista di formazione europeista – anticipa, di fatto, molte delle direttrici di ricerca sulla pastorale che si svilupperanno nei decenni successivi. Il critico disegna, infatti, la parabola di un genere che, provenendo dalla classicità, arriva ad imporsi come sostrato, sempre attivo e fertile, della letteratura moderna e contemporanea. Individua, inoltre, con precisione chirurgica tutti gli elementi caratterizzanti della scrittura pastorale e ne preconizza le potenzialità, toccando in modo non sempre esplicito le grandi questioni – la marginalità del mondo rurale, la nascente problematica ecologica, il mondo dei pastori come utopia, il 'ritiro nella natura' come modalità di contrastare l'alienazione, e molte altre – ancora oggi al centro del dibattito critico. Non a caso, «The Oaten Flute» – intendo la prima versione del saggio, quella pubblicata su «Harvard Library Bulletin» nel 1957 – viene citato nella prestigiosa *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965) sotto la voce dedicata alla pastorale come ultimo studio critico di rilievo in ordine cronologico dopo i lavori di J.E. Congleton, E. Wasserman, M.K. Bragg, E.C. Knowlton, W.W. Greg, N. Drake¹⁶.

Prima di entrare nel merito dell'analisi letteraria degli scritti di Poggioli, tuttavia, sembra opportuno riflettere sull'eventuale rapporto tra la complessa vicenda biografica dello studioso e l'oggetto della sua ricerca, soprattutto negli ultimi anni della sua vita. Che la scrittura propria del genere pastorale – anche quella teorico-critica – possa incidentalmente evidenziare punti di contatto con quella di matrice diasporica, incentrata sulle problematiche del *displacement*¹⁷, è comunque un'ipotesi suggestiva. Del resto, l'*Arcadia*, che nulla ha a che fare con la terra d'origine, resta un luogo dalle coordinate spaziali imprecisate – le cui origini si perdono nella notte dei tempi della classicità – che, proprio per questo, si presta a divenire il luogo dell'*'in-betweenness'*. Anche i testi letterari che Poggioli scelse come oggetto della sua indagine potrebbero fornire un'indicazione, per quanto vaga e indiretta, della misura in cui l'autopercezione di essere un 'espatriato' possa aver influenzato le sue scelte di critico. Dal 1938, in-

fatti, l'intellettuale fiorentino aveva lasciato l'Europa e si era trasferito negli Stati Uniti accettando in un primo momento un incarico di insegnamento presso lo Smith College da cui avrebbe poi preso l'abbrivio la sua brillante carriera di italianista a Brown University, di slavista, e presto di comparatista a Harvard. Questo 'esilio' volontario – sostiene Mattia Acetosio – era per lui quasi una condizione psicologica – «that of an uprooted intellectual, whose physical and cultural delocalization obliges him to re-contextualize his own roots in the new ground of a cultural project» –, un'utopia in sé e per sé, che trova la sua realizzazione solo ed esclusivamente nel progetto di rinnovamento culturale di cui abbiamo già trattato¹⁸. La sua naturale «inclinazione a favorire il dialogo tra le opere letterarie, e attraverso queste, tra le culture cui appartengono»¹⁹, gli consente di muoversi tra la critica militante e quella accademica, misurando così di volta in volta – e, dunque, anche nei saggi sulla pastorale – la distanza emotiva dalla cultura italiana, sempre 'sorvegliata speciale' da Poggioli che la osserva dalla prospettiva privilegiata del suo 'espatrio' americano. L'«ideale pastorale» descritto nei suoi saggi è intriso, infatti, di un profondo senso di perdita, interpretabile – almeno indirettamente – come conseguenza ineludibile della sua esperienza di vita. Un analogo sentimento di perdita ritorna nelle moderne (e postmoderne) rivisitazioni del genere nella letteratura nordamericana, accanto a quel 'doppio desiderio' di innocenza e felicità che costituisce la spinta fondamentale per la scelta del 'ritiro' nella natura alla base del 'mode' pastorale. Si pensi, ad esempio, ad *American Pastoral* (1997) di Philip Roth, un romanzo pervaso da un vago quanto diffuso sentimento di perdita e dominato dalla contrapposizione/giustapposizione di reale e ideale nella trama, in cui i miti della pastorale americana si mischiano alla memoria storica del popolo ebraico. Sarà poi la 'perdita' effettiva dell'amatissima figlia Merry a determinare, di fatto, il destino di disgrazia del protagonista, lo 'Svedese', il cui 'ideale pastorale' viene spazzato via di colpo da una contro-pastorale di violenza e sopraffazione: «And then the loss of the daughter, the fourth American generation, a daughter on the run who was to have been the perfected image of himself [...] transport[ed] him out of the longed-for American pastoral and into everything that is its antithesis and its enemy, into the fury, the violence, and the desperation of the counterpastoral – into the indigenous American berserk»²⁰.

Sembra probabile che il senso di perdita alla base del genere pastorale possa aver interessato in qualche modo anche Poggioli, che, però, riesce a trasformare l'assenza in una spinta propulsiva potente verso la progettualità teorico-critica e l'impegno accademico negli Stati Uniti e in Italia, con la quale «non rescisse mai i [suoi] legami»²¹. Si tratta, volendo insistere sul tema dell'espatrio, di una forma spirituale e sublimata di 'ritorno a casa'²²: l'allontanamento, infatti, viene trasformato da «figure of rupture» a «figure of connection»²³ e diventa una potente lente d'ingrandimento con cui osservare con disincanto la cultura letteraria del suo Paese di origine²⁴. Del resto, la distanza (e la discronia) dall'Italia – Poggioli aveva raggiunto gli Stati Uniti nel 1938 – si avverte chiaramente nei commenti alla situazione della penisola nelle lettere amichevoli e sempre garbate che si scambiava con Cesare Pavese²⁵. Questo lo spinge ad abbracciare per sempre la condizione di intellettuale 'in-between' e la 'condizione di straniero' negli Stati Uniti che gli garantisce una grande libertà intellettuale e a rinunciare così ad un possibile ritorno in Italia, come testimonia questa lettera a Montale del 7 aprile 1947: «[f]rancamente, senza retoriche citazioni [...], io godo fino in fondo della mia condizione di straniero, o meglio di atlantico, di uno di quelli che sono sospesi nel Limbo fra due continenti (o *due epoche?* o semplicemente due gruppi? Chissà)»²⁶.

La progettualità operosa, la convergenza dei suoi ultimi studi sull'ideale pastorale, l'esperimento di «Inventario» e il gioco di specchi che la traduzione della poesia russa gli consentiva di ingaggiare con una cultura letteraria 'altra', non solo da quella italiana di provenienza, ma anche da quella americana di adozione rispetto alla quale era persino 'contrapposta', permettono così al «coltissimo slavista e comparatista di Harvard»²⁷ di approdare a opere più distaccate come *Theory of the Avant-Garde*, *The Oaten Flute* e *The Autumn of the Ideas*, testi chiaramente leggibili come il lascito consapevole, per quanto *in fieri*, del lavoro di un'intera vita. Da una prospettiva sempre centrata contemporaneamente sugli Stati Uniti e sull'Italia, Poggioli rilegge il passato, soprattutto quello dei generi letterari – uno degli interessi fondanti della sua ricerca – nel tentativo di definire l'«ideale pastorale» che, lungi dal suggerire una fuga verso paradisi arcadici tanto quanto utopici, indica, invece, una direzione percorribile per conciliare, almeno dialetticamente, passato e futuro. Nasce così intorno agli anni Cinquanta (ma for-

se anche prima) un progetto di ampio respiro sul genere, in parte pubblicato sia in Italia che negli Stati Uniti, in parte solo abbozzato, in gran parte ancora inedito al momento della sua scomparsa nel 1963. L'impianto teorico solido e la novità del progetto sono evidenti nei quattordici saggi raccolti nel volume dal titolo di miltoniana memoria, *The Oaten Flute*²⁸ o, come traduceva lo stesso Poggioli nello studio *Zampogna e cornamusa* («Inventario», 1956), *Il flauto di canna*²⁹.

Nell'incipit del primo saggio di *The Oaten Flute* – peraltro l'unico tradotto in italiano³⁰ – sono enunciati i nuclei tematici principali che Poggioli poi svilupperà negli altri saggi, a partire dalla questione centrale del 'desiderio doppio' che induce alla 'fuga' di matrice pastorale.

La radice psicologica del pastorale è un *desiderio doppio*, di *innocenza* e di *felicità*, da ritrovare non attraverso una conversione o una rigenerazione ma sempre attraverso un ritiro. Allontanandosi, non già dal mondo, ma da 'il mondo', l'uomo pastorale tenta di giungere ad una nuova vita imitando il buon pastore delle greggi piuttosto che Il Buon Pastore delle Anime³¹.

Distinguendo sin da subito il pastore arcadico – «il buon pastore delle greggi» – da quello evangelico, a lungo considerati dalla critica figure complementari³² – «[t]he bucolic ideal stands at the opposite pole from the Christian one» – Poggioli mette a confronto l'esistenza parca e moderata del primo, che punta a raggiungere l'autogrificazione, con la povertà del secondo che diventa, invece, una modalità di auto-mortificazione³³. L'ideale bucolico si pone dunque agli antipodi di quello cristiano – nonostante la convinzione, comune a entrambi, per cui «l'umile sarà esaltato» –, in una contrapposizione che si riflette sulla visione economica della vita e sulla questione etica – l'arcade può indulgere all'ozio diversamente dall'agricoltore e dal mercante –, ma soprattutto sulla percezione dell'impatto sociale e collettivo della letteratura pastorale opposto a quello intimistico e soggettivo proprio della bucolica medievale e umanistica, che Poggioli identifica con quella cristiana e dantesca.

La trattazione si presenta, sin dalle prime battute, come una riflessione di ampio respiro in cui il critico, grazie alle sue «doti di metodico tessitore di rimandi tra campi della cultura solo geograficamente distanti, ma in realtà tutti meravigliosamente contigui nella

sua impostazione letteraria di stampo marcatamente europeista»³⁴, rintraccia costanti e *refrain* in testi anche molto diversi. Non a caso, è proprio sulla questione centrale dell'otium' del pastore arcadico – classicamente inteso come negazione del 'negotium' – che il dettato di Poggioli incrocia il pensiero di Thoreau, uno degli scrittori statunitensi più frequentemente associati con il 'pastoralismo' in letteratura. Nel suo scritto *Walden*, infatti, il legame anche mistico con la natura diventa elemento fondante della sua esperienza di vita nei boschi e motivo centrale della sua scrittura.

As I [...] especially valued my freedom, [...] I did not wish to spend my time in earning rich carpets or other fine furniture, or delicate cookery, or a house in the Grecian or the Gothic style just yet. If there are any to whom it is no interruption to acquire these things, and who know how to use them when acquired, I relinquish to them the pursuit. [...] For myself I found that the occupation of a day-laborer was the most independent of any, especially as it required only thirty or forty days in a year to support one. The laborer's day ends with the going down of the sun, and he is then free to devote himself to his chosen pursuit, independent of his labor; but his employer, who speculates from month to month, has no respite from one end of the year to the other³⁵.

Da «non occasionale frequentatore della letteratura americana», Poggioli tiene a mente con il suo «ingegno vorace e tentacolare»³⁶ le diverse declinazioni del tema pastorale anche nel canone statunitense. Non manca, tra l'altro, di sottolineare come, nonostante la ricchezza che il 'ritiro' nella natura può offrire e l'innegabile libertà che l'*otium* garantisce al pastore, «[l]'invito bucolico» è destinato a rimanere «una voce che si sgol[a] nel deserto» e che «[l]'uomo ha fatto più strada gravato dal carico della croce di Cristo che aiutato dalla rozza verga del pastore», poiché – conclude amaramente – solo «[l]a fede muove le montagne». Poggioli denuncia poi come quella della pastorale sia solo «un'illusione estetica o sentimentale [...] a malapena capace di spinger l'uomo a coprire la breve distanza che divide la città dalla campagna, o i coltivi dalle selve». Se, infatti, «[l]a promessa di Cristo ai fedeli, che trovarono redenzione e grazia nella rinuncia e nel martirio, fu mantenuta [...] le poche persone che abbracciarono con ardore la chiamata pastorale scoprirono presto che la vita di

campagna è nel migliore dei casi un purgatorio, e che i pastori della realtà son persino meno innocenti degli abitanti della città e dei cortigiani»³⁷.

Dopo aver ripercorso i momenti cruciali dello sviluppo del genere a partire dal «primo tra i moderni romanzi pastorali», ovvero *L'Arcadia* di Jacopo Sannazzaro (1504), passando per *Life of Pope* di Samuel Johnson (1899)³⁸, Poggioli approda, infine, all'ipotesi secondo cui il romanzo pastorale potrebbe nascere proprio dalle «sabbie mobili dell'illusione [...] la più tenue di tutte le risorse morali e religiose, [...] la stoffa di cui sono fatti i sogni, soprattutto i sogni a occhi aperti»³⁹. Il sogno bucolico, del resto, «non ha altre realtà che quelle dell'immaginazione e dell'arte» e l'accusa stessa di 'insincerità', tante volte rivolta al pastore, non trova risposta se non nell'affermazione di Johnson, secondo cui i pastorali non pretendono di imitare la vita reale e, di conseguenza, non presuppongono esperienza, ma – aggiunge Poggioli – loro stessi «sono una forma di esperienza»⁴⁰. Il pastore è dunque testimone di come «sia più agevole arrivare alla verità morale e alla pace dello spirito (in altre parole, all'innocenza e alla felicità) abbandonando la mischia del vivere civile e sociale e le dure prove del consorzio umano, per un'esistenza solitaria, in comunione con la natura, in compagnia dei propri pensieri e delle proprie fantasticherie»⁴¹. Della stessa stoffa dei sogni, dell'immaginazione e dell'arte, il sogno pastorale assomiglia nella sua formalizzazione letteraria all'utopia di Poggioli di ridefinizione della cultura mondiale e, al tempo stesso, sembra capace di intervenire sullo strappo prodotto dal trauma dell'emigrazione.

Muovendo da un'ampia ricognizione sulle origini del genere in ambito classico, Poggioli afferma che «la libertà pastorale e i suoi frutti culturali non sono né del cristianesimo, né della classicità» e che la nascita della pastorale ha «coinciso con il declino dell'antica *polis* o città-stato e con la comparsa di una metropoli quasi moderna che [...] era più un *orbis* che una *urbs*»⁴². Molti degli *Idilli* di Teocrito – «non tutti [...] bucolici nella forma e nel contenuto» – sono indubbiamente per Poggioli «i più antichi pastorali conosciuti» e «stabiliscono una volta per tutte il modello bucolico», esprimendo «una genuina passione per la campagna, assieme al desiderio di pascoli verdeggianti da parte del cittadino». Le *Egloghe* di Virgilio seguono poi il modello teocriteo, conformandosi alla tradizione dell'imi-

tazione letteraria propria della classicità e trovano in esso un valido «strumento di rilassamento morale e di liberazione emotiva»⁴³. A mano a mano che la civiltà diventa più complessa e sofisticata, logorando il cuore dell'uomo e affinandone l'ingegno, l'artista avverte esigenze culturali e psicologiche nuove e diverse per cui anche la poesia si fa più realistica ed elegante, ideale e passionale, soggettiva e personale. «[I] poeti pastorali sembrano anticipare [così] gli atteggiamenti moderni», rimpiazzando l'«ingenuo» con il «sentimentale» per guardare «alla vita con maggiore ironia, scostandosi dal lato tragico ed eroico dell'esperienza umana» e «abbandonan[do] il teatro e l'agorà per coltivare come Candide il loro giardino, dove crescono fiori diversi da quelli dei miti condivisi e delle credenze popolari»⁴⁴. Del resto, sempre Poggioli inserisce il genere pastorale tra le forme drammatiche prodotte dal Rinascimento e dall'Italia cattolica insieme al melodramma⁴⁵.

The Italian pastoral merged on the one side into opera and, on the other, into an ideal neither Christian nor pagan: a dream of perfection which substituted for the retrospective nostalgia of a Paradise Lost or of an Age of Gold the vision of a future age in which a sacred and a profane love should triumph equally, a future wrought of bliss instead of passion. If the medieval spirit, which partially survived in the Renaissance, expressed itself dramatically in the Calderonian concept of *life as dream*, the Renaissance spirit, insofar as it reached the threshold of our age, expressed itself particularly in the dream of natural innocence and primitive felicity. [...] It is therefore necessary to conclude that the European literary tradition from the Middle Ages on – with the only exception of Elizabethan England – knew no other form of dramatic poetry than comedy on one side and Christian drama and pastoral or musical tale on the other⁴⁶.

Trattando poi dell'ethos pastorale – caratterizzato da un «codice che prescrive poche virtù, ma bandisce diversi vizi» al fine di contrastare soprattutto le passioni legate all'avidità come la cupidigia e l'avarizia – Poggioli mostra come la ricerca della felicità – e ovviamente anche «the right to the pursuit of happiness» sancito dalla Costituzione americana – si riveli inutile se affiancata al perseguimento della ricchezza e alla cura dei beni terreni. Anche in queste affermazioni, colpisce la convergenza con il pensiero di Thoreau che esclama:

«Give me the poverty that enjoys true wealth»⁴⁷, e ancora: «I see young me, my townsmen, whose misfortune it is to have inherited farms, houses, barns, cattle, and farming tools; for these are more easily acquired than got rid of»⁴⁸.

Il pastore è dunque l'opposto dell'*homo economicus*, sia sul piano etico che su quello pratico, mentre l'economia pastorale si traduce, di fatto, in una sorta di autarchico ideale della famiglia, della tribù e del clan. In quest'ottica, la comunità produce quello di cui ha bisogno e un modestissimo *surplus* che serve a garantire un piccolo margine di sicurezza, ignorando lo 'scambio', il 'baratto', il 'denaro', il 'credito', il 'debito' – «a very ancient slough, called by the Latins *aes alienum*, another's brass, for some of their coins were made of brass»⁴⁹, per chiamare di nuovo in causa Thoreau – e, soprattutto, evitando «in virtù di un miracolo strano eppure naturale» sproporzioni significative «tra produzione e consumi» e, tutto questo «a dispetto della mancanza di pianificazione e lungimiranza»⁵⁰. Vicinissimo all'ideale di vita descritto in *Walden* – secondo cui «[s]uperfluous wealth can buy superfluities only» e «[m]oney is not required to buy one necessary of the soul»⁵¹ –, il mondo pastorale descritto da Poggioli «non indulg[e] a una festa senza fine», non gozzoviglia, né digiuna, ma «soddisfa bensì sete e fame coi più modesti doni della terra come la frutta e l'acqua, o col latte e col formaggio che ricava dalle pecore [...] che forniscono anche la lana per il suo rustico vestiario»⁵². Non coltivando cereali come il fattore, né insidiando la selvaggina come il cacciatore, il pastore è vegetariano per morale, ma anche per convenienza e sceglie una dieta parca piuttosto che godere dell'abbondanza, come sembra spiegare anche Thoreau nel passo seguente.

One farmer says to me, 'You cannot live on vegetable food solely, for it furnishes nothing to make bones with;' and so he religiously devotes a part of his day to supplying his system with the raw material of bones; walking all the while he talks behind his oxen, which, with vegetable-made bones, jerks him and his lumbering plow along in spite of every obstacle. Some things are really necessities of life in some circles, the most helpless and diseased, which in others are luxuries merely, and in others still are entirely unknown⁵³.

Nella maggior parte dei casi, in effetti, il luogo pasto-

rale è caratterizzato da uno stile di vita parsimonioso, e dalla «gradevole dolcezza di un clima senza variazioni» che non implica l'alternarsi delle stagioni. Neanche la fatica del lavoro – «che è [invece] parte della condizione umana e specifico destino del bifolco che guadagna il pane quotidiano col sudore della fronte» – rientra nelle specificità della vita del pastore che, «[c]ogliendo bacche e ammucchiando paglia [...] riesce a riempirsi il piatto e a mettersi un tetto sulla testa»⁵⁴. A marcare la differenza tra bucolico e pastorale – oltre alla sostituzione del contesto rurale con quello pastorale – è soprattutto il trionfo dell'*otium*, virgilianamente inteso come dono divino che concede al pastore la libertà di disporre del proprio tempo come conseguenza della dispensa dalle preoccupazioni e dalle occupazioni. Diversamente dal mercante e dal marinaio che mettono al centro delle loro esistenze gli affari e l'avventura (anche a rischio della vita), il pastore è un privilegiato che non deve rendere conto a nessuno della sua produttività in termini sociali ed economici. Non è esploratore, né colono, né nomade, né cacciatore – non si confronta mai con la vita selvaggia – ma, solo occasionalmente, può adattarsi a diventare pescatore purché questo non implichi alcun rischio o avventura. È un sedentario felice del poco, che pratica la rinuncia e la parsimonia come via verso la felicità, vivendo all'aria aperta e assecondando i suoi desideri. Non è ossessionato dal peccato, né conosce il senso di colpa e finisce per considerare virtù quei peccati di omissione di cui si macchia per la condotta del suo vivere in misura sempre maggiore. Gli altri peccati più 'attivi', proprio per la sua natura, non lo riguardano. Respinge l'ambizione e l'avidità, è un uomo calmo, quasi inerte che si mostra, invece, disinibito nella peculiare sfera del sesso che pratica in maniera assidua e con trasporto, trovando tanto una gioia sensuale quanto un appagamento morale nella semplice soddisfazione dei propri bisogni in una sorta di 'edonismo illuminato' in cui Venere ha la meglio su Bacco. Per la laboriosità imposta dalla viticoltura e dall'arte della vinificazione, ubriachezza e alcolismo non trovano posto nella vita del pastore, anche se qualche sana e abbondante bevuta viene ammessa come misura compensatoria per la disperazione derivante dalla fine della giovinezza, che pone il frutto dell'amore fuori dalla portata dell'uomo. Se, insomma, virgilianamente il tempo porta via tutto ('*omnia fert aetas*'), il piacere di un buon vino può sempre consolare le perdite dell'età.

L'ideale pastorale, almeno nella formulazione di Poggioli, funziona certamente come *trait-d'union* tra mondi letterari diversi, ma anche come elemento caratterizzante della produzione letteraria statunitense sin dal momento in cui comincia a delinearsi un *canone* nazionale nordamericano, diverso e distinto da quello inglese. A partire da quel momento, l'accezione del termine 'pastorale' si amplia a comprendere nuove declinazioni semantiche, mentre la preoccupazione costante per la natura e per il mondo rurale diventano motivi centrali delle opere, ma anche scenari in grado di offrire valori morali ed etici distinti e diversi da quelli della società urbana, come si legge nel brano seguente.

'Pastoral' is used in an extended sense, familiar to Americanists, to refer not to the specific set of obsolescent conventions of the eclogue tradition, but to all literature-poetry or prose, fiction or nonfiction that celebrates the ethos of nature/rurality [...] against the ethos of the town or city. This domain includes for present purposes all degrees of rusticity from farm to wilderness⁵⁵.

Questa riflessione di Lawrence Buell è solo uno dei numerosi tentativi della critica di dare ragione della centralità dell'ideale pastorale all'interno di una più ampia teoria generale della letteratura. Anche D. H. Lawrence (*Studies in Classic American Literature*, 1923), considerava le cosiddette 'nature-quest narratives' come rappresentazione di uno stadio immaturo di sviluppo culturale, mentre Leslie Fiedler vede il ricorso alla 'wilderness' nella scrittura americana come «liminal site for male self-fulfillment in recoil from adult responsibility associated with female-dominated culture in the settlements»⁵⁶. Persino *Letters from an American Farmer* – e il suo mondo di paradisiaca semplicità – viene chiamato in causa da Lawrence: «Absolutely the safest thing to get your emotional reaction over is Nature»⁵⁷. In modo molto simile, le opere degli autori canonici – dai Trascendentalisti a Fitzgerald – rielaborano nei modi più diversi il conflitto – ancora aperto – tra l'ideale pastorale e l'emergente tecnocrazia voluta e sponsorizzata dalla 'middle class' americana. Si tratta di un contrasto descritto quasi sempre come una lotta impari e tragica, destinata alla sconfitta, in cui, però, si riconosce come fondamentale e primaria l'influenza esercitata dalla natura sulla tradizione letteraria americana.

Negli anni Cinquanta – gli stessi in cui è attivo Rena-

to Poggioli – gli studi sulla pastorale insistono soprattutto sulla lettura in chiave storico-sociale dell'impatto del 'Jeffersonianism' sull'immaginazione letteraria americana, conseguenza diretta della visione agraria propagandata dallo scritto di Jefferson *Notes on the State of Virginia* (1832)⁵⁸, di cui alcuni riflessi si ritrovano anche nei saggi di *The Oaten Flute*. Il sogno dell'America come Arcadia per i colonizzatori europei⁵⁹ sposta di fatto a Occidente il sogno del Paradiso Terrestre – tradizionalmente collocato ad Oriente – e finisce per essere legittimato a livello nazionale e internazionale – ironia della sorte, proprio a ridosso della trionfante rivoluzione industriale –, come sottolineano Henry Nash Smith in *Virgin Land* (1950) e, più di un decennio dopo, Leo Marx nel già citato *The Machine in the Garden*.

L'ondata di revisionismo critico che si abbatté negli anni successivi sul pastoralismo mise poi in luce una certa egemonia del mondo maschile ai danni di quello femminile, come osservano acutamente Nina Baym e Annette Kolodny, che vedono nella ricerca della vita nella 'wilderness' – tradizionalmente considerata cuore pulsante della tradizione letteraria statunitense da James Fenimore Cooper a Herman Melville a Mark Twain – solo un modo per marginalizzare la produzione letteraria delle donne che avevano vissuto l'esperienza della frontiera⁶⁰.

Gli studi più recenti sulla pastorale americana, infine, dimostrano come l'opera degli scrittori statunitensi tradizionalmente considerati maggiori sia quasi sempre espressione di un'egemonia conservatrice, più che di una forma di dissenso rispetto ad una letteratura *mainstream* che appoggia l'urbanizzazione. Spesso presentata come antioligarchica nel suo spirito, la pastorale americana continua così a sembrare una ricreazione elegante e raffinata, appannaggio di un'élite di autori canonici, in modi non troppo dissimili da quanto accade in Europa⁶¹.

Proprio nell'intercapedine tra la scuola critica europea e quella americana si colloca di diritto lo studio di Renato Poggioli, il quale mostra di aver attraversato testi fondamentali tra cui ricordiamo – ma sempre in una semplificazione davvero scarna – almeno l'opera di Curtius⁶² – da cui trae spunto per la descrizione/definizione del *locus amoenus* –, gli scritti di Freud e lo studio seminale di Empson, *Some Version of Pastoral* (1935) per le preziose riflessioni sulla questione economico-sociale e per il rifiuto dell'individualismo

di marca tardoromantica. La lapidaria definizione di Empson della pastorale – «the process of putting the complex into the simple»⁶³ – risuona continuamente nella scrittura di Poggioli, in cui ritorna anche la questione a lungo dibattuta della marginalizzazione della ruralità in letteratura, conseguenza dell'emergere delle istituzioni sociali cosmopolite, che riducono la natura a pura proiezione fantastica o allegoria sociale, priva di concretezza e realtà⁶⁴. Del resto, le imitazioni, le riscritture e i commenti delle *Bucoliche* di Virgilio che dal basso Medioevo arrivano fino a noi dimostrano come la valenza ideologica del genere oscilli a seconda della posizione storica dell'autore, divenendo strumento di opposizione critica o di drammatizzazione di posizioni contrastanti o – per quanti vorrebbero eliminare dalla pastorale qualsiasi riferimento politico – un mero fatto estetico che auspica un ritorno alla forma della pastorale teocritea. «[B]uilt upon the interplay of positions represented in Eclogue 1 by the unhappy shepherd Meliboeus, dispossessed by Augustus, and the happy shepherd Tityrus, exempted by Augustus's special favor»⁶⁵, la pastorale mette in scena prese di posizione, anche fortemente dissonanti, che ribadiscono di fatto la necessità di contestualizzare sempre le diverse produzioni di questo genere al fine di comprenderne l'esatta valenza ideologica, come suggerisce Poggioli nei suoi saggi.

Fondata sull'ossimoro per cui è sostenuta e spon-

zorizzata dalle stesse istituzioni contro cui si ribella, la pastorale non esce di scena nella scrittura contemporanea⁶⁶ e questo grazie anche al cosiddetto 'olocausto ambientale', quel pericolo imminente che ostacola o, in alcuni casi, impedisce una visione del mondo solo positiva e progressiva⁶⁷. A costruire il mito della ruralità, poi, contribuisce in larga parte il mito dell'urbanizzazione, alimentato dalla cosiddetta 'age of ecology', incapace – almeno così sembra – di produrre un cambiamento radicale nell'atteggiamento sociale o nella politica pubblica nei confronti della natura⁶⁸.

L'ideale pastorale, i cui lineamenti essenziali fotografa così lucidamente Poggioli più di sessant'anni fa, sembra dunque destinato ad assumere forme sempre più radicali nel tempo, confermandosi, anche nel XXI secolo, una lente potentissima attraverso cui guardare alla cultura letteraria di una nazione. Nel caso degli Stati Uniti, inoltre, il genere può mettere in relazione dialettica la produzione nazionale con quella delle letterature postcoloniali espresse nelle diverse lingue europee. A confrontarsi, tuttavia, sono sempre le due facce della pastorale virgiliana, i due pastori della prima ecloga, Tityro e Melibeo che si agitano – non senza un certo disagio perfettamente comprensibile – nelle forme moderne e post-moderne del genere. Come insegna Poggioli, i termini specifici del discorso sono alterati, ma il dualismo e il dibattito continuano.

Note

- 1 Roberto Ludovico, *Introduzione*, in «A Meeting of Minds». *Carteggio 1947-1950*, a cura di Silvia Savioli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 1-32, qui p. 2.
- 2 René Wellek, *Renato Poggioli (1907-1963)*, «Comparative Literature Studies» Special Advance Number (1963) pp. ix-xii, qui p. xi.
- 3 Mattia Acetosio, *Renato Poggioli's Intellectual Project and the Psychology of Exile*, in *Renato Poggioli: An Intellectual Biography*, edited by Roberto Ludovico, Lino Pertile e Massimo Riva, Olschki, Firenze 2012, pp. 125-143, qui p. 141. Michael Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven and London, Yale University Press 1986. Si veda anche Edward Said, *Reflections on Exile*, Cambridge, Harvard UP 2000.
- 4 L'introduzione con il titolo *Gli esiliati della cultura* fu poi pubblicata anche su «Solaria» 1 (1933) pp. 45-54.
- 5 Ludovico, *Introduzione*, in «A Meeting of Minds», cit., p. 13, n.38.
- 6 Poggioli, *La violetta notturna*, Carabba, Lanciano 1933, poi pubblicato in «Solaria»; *Il fiore del verso russo*, Torino, Einaudi

1949; *Pietre di paragone*, Firenze, Parenti 1939; *Teoria dell'Avanguardia*, Bologna, Mulino 1962, poi *Theory of the Avant Garde*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard UP 1968; *Poets of Russia. 1890-1930*, Cambridge, MA, Harvard University Press 1960.

- 7 Poggioli, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, edited by Bartlett Giamatti, Cambridge, MA, Harvard UP 1975; *The Autumn of Ideas*, «The Massachusetts Review» II (1961) pp. 655-81, p. 664. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25086734>. Ultimo accesso 3 giugno 2023.
- 8 Harry Levin, *Preface*, in Renato Poggioli, *The Spirit of the Letter. Essays in European Literature*, Cambridge, MA, Harvard UP 1965, p. viii; Poggioli, *The Oaten Flute*, cit.
- 9 Wellek, *Renato Poggioli (1907-1963)*, cit., p. xi.
- 10 Per gli studi sulla pastorale del primo Novecento, cfr. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Segnaliamo qui, in particolare, Jeannette Marks, *English Pastoral Drama. From the Restoration to the Date of the Publication of the Lyrical Ballads*, London, Methuen & Co. 1908; Enrico Carrara,

- La poesia pastorale*, Milano, Vallardi 1909; *English Pastorals*, edited by Edmund K. Chambers [1895], London, Gresham 1906. Con il titolo *The Oaten Flute* si fa sempre riferimento al volume pubblicato postumo nel 1975 a cura di B. Giamatti. Quando si tratterà, invece, del saggio omonimo pubblicato nel 1957 da Poggioli su «Harvard Library Bulletin» XI, il lettore troverà opportune indicazioni nel testo o in nota.
- ¹¹ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* individua in Michael (1800) di Wordsworth l'ultima opera del genere pastorale, di cui si sottolinea la persistenza nel tempo (pp. 605, 603). Anche John Barrell e John Bull, curatori del volume *The Penguin Book of English Pastoral Verse* (London, Penguin 1974) insistono su questo aspetto, ma spostano l'epigono all'opera del 'poeta-contadino' John Clare (pp. 8, 430). Sulla persistenza del genere, cfr. anche Seamus Heaney, *Eclogues 'In Extremis': On the Staying Power of Pastoral*, in «Proceedings of the Royal Irish Academy» vol. 103 C.1 (2003) pp. 1-12.
- ¹² Frank Kermode, *English Pastoral Poetry, from the Beginnings to Marvel*, Harrap & Co., London 1952. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, London, Oxford UP 1964, p. 25.
- ¹³ Annabel Patterson, *Pastoral and Ideology: Virgil to Valery*, Berkeley, California UP 1987, p. 7; Raymond Williams, *Country and the City* [1973], Nottingham, UK, Spokesman 2011; J. M. Coetzee, *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven, CT, Yale UP, 1988, pp. 5-6. Cfr. anche Terry Gifford, *Pastoral*, London-New York, Routledge 1999.
- ¹⁴ Édouard Glissant, *Caribbean Discourse* [1981], Charlottesville, Virginia UP 1991. Per approfondire, cfr. Sarah Phillis Casteel, *Second Arrivals: Landscape and Belonging in Contemporary Writers of the Americas*, Charlottesville, Virginia UP 2007.
- ¹⁵ Lawrence Buell, *American Pastoral Ideology Reappraised*, «American Literary History» 1.1 (1989) pp. 1-29; Paul Alpers, *What is Pastoral?* Chicago, Chicago UP 1996, p. 22.
- ¹⁶ Poggioli, *The Oaten Flute*, «Harvard Library Bulletin» XI (1957); J.E. Conington, *Theories of Pastoral Poetry in England, 1684-1717*. «Studies in Philology» 41.4 (1944) pp. 544-75; E. Wasserman, *Introduction to Thomas Purney*, in *A Full Enquiry into the True Nature of Pastoral* (1717), Augustan Reprint Society, 1948; M. K. Bragg, *The Formal Eclogue in 18th-Century England*, Orono, ME, Maine UP 1926; E.C. Knowlton, *The Novelty of Wordsworth's Michael as a Pastoral*, «PMLA» 25 (1920); W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (1906); N. Drake, *On Pastoral Poetry*, «Literary Hours» (1798). Cfr. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965), edited by Alex Preminger, Franke J. Warnke, O.B. Hardison, Jr., Princeton, NJ, Princeton UP 1974, p. 606.
- ¹⁷ Casteel, *Pastoral*. In *Keywords for Environmental Studies*, edited by Joni Adamson et al., New York, NYU Press 2016, pp. 158-61.
- ¹⁸ Acetoso, *Renato Poggioli's Intellectual Project and the Psychology of Exile*, cit., p. 127.
- ¹⁹ Ludovico, *Introduzione*, cit., p. 5.
- ²⁰ Philip Roth, *American Pastoral*, London, Vintage 2017, pp. 85-86. Corsivo mio.
- ²¹ Ludovico, *Introduzione*, cit., p. 10.
- ²² Cfr. Acetoso, *Renato Poggioli's Intellectual Project and the Psychology of Exile*, cit.
- ²³ Michael Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven and London, Yale University Press 1986, p. x.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ Cfr. «*A Meeting of Minds*», a cura di Silvia Savioli, cit.
- ²⁶ R. Poggioli, *Lettera a Eugenio Montale 7 aprile 1947*, Fondo Poggioli, Roma. La lettera è citata in M. Acetoso, *Renato Poggioli's Intellectual Project and the Psychology of Exile*, cit., p. 141. Il corsivo mio sottolinea la disconnessione tra il tempo dell'Italia e quello degli Stati Uniti in cui vive Poggioli.
- ²⁷ Martino Marazzi, *Pastorali americane. Da Poggioli a Giovannitti*. In *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore 2020.
- ²⁸ Poggioli, *The Oaten Flute*, cit.
- ²⁹ Poggioli, *Zampogna e cornamusa*, «Inventario» VIII (1956), 1-6, pp. 216-247. Si veda anche *Naboth's Vineyard, or the Pastoral View of the Social Order*, in «Journal of the History of Ideas» XXIV (1963) pp. 3-24, che poi diventerà il capitolo 10 del volume *The Oaten Flute*, a cura di B. Giamatti, cit., pp. 194-219. Alla fine del secondo verso della prima *Bucolica* di Virgilio, il termine 'avena' viene usato per riferirsi al flauto e, in effetti, il 'flauto' è la 'canna' vuota, il 'caule' della pianta del cereale. Meno chiaro il riferimento all'«orzo» nella traduzione italiana del saggio di Poggioli a cura di Raffaello Bisso, di cui alla nota seguente.
- ³⁰ Poggioli, *Il flauto d'orzo. Saggio sulla poesia pastorale e sull'ideale pastorale*, a cura di Raffaello Bisso, Ferrara, Book editore 2012. Il testo contiene soltanto la traduzione con testo a fronte del saggio pubblicato da Poggioli nel 1957 in «The Harvard Library Bulletin» (cit.), in cui l'autore tratteggia gli intenti del futuro libro sull'argomento.
- ³¹ Ivi, p. 17.
- ³² Cfr., Wilhelm Schmid, *Tityrus Christianus*, «Rheinisches Museum für Philologie» (1952) pp. 101-65.
- ³³ Poggioli, *The Oaten Flute*, cit., p. 1.
- ³⁴ Ludovico, *Introduzione*, «*A Meeting of Minds*», cit., p. 4.
- ³⁵ Henry David Thoreau, *Walden*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 2004, p. 51.
- ³⁶ Ludovico, *Introduzione*, «*A Meeting of Minds*», cit., pp. 9, 10 (n. 30). Traduttore di *Mattino domenicale* di Wallace Stevens (Torino, Einaudi 1953), Poggioli è anche tra i primi intellettuali a prendere coscienza del declino del dominio culturale dell'Europa sul nuovo continente.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ Samuel Johnson, *Life of Pope*, London, Mac Millan 1899; Forgotten Books 2018.
- ³⁹ Poggioli, *The Oaten Flute*, cit., pp. 17, 19.
- ⁴⁰ Ivi, p. 19. Corsivo nel testo originale.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ Ivi, p. 23.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ «The vast body of the modern [pastoral] – elegy, drama, ro-

- mance, [pastoral] poetry in general – is a direct outgrowth of Renaissance humanism». Cfr. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, cit., p. 603.
- ⁴⁶ Poggioli, *The Spirit of the Letter*, cit., pp. 280-1.
- ⁴⁷ Thoreau, *Walden*, p. 157.
- ⁴⁸ Ivi, p. 3.
- ⁴⁹ Ivi, p. 4.
- ⁵⁰ Ivi, p. 27.
- ⁵¹ Ivi, p. 265.
- ⁵² Ivi, pp. 27, 29.
- ⁵³ Ivi, p. 7.
- ⁵⁴ Poggioli, *Il flauto d'orzo*, cit., p. 31. L'affrancamento dal bisogno di lavorare per vivere è proprio anche del Paese di Cucagna, noto anche come Paese di Bona Vita, o d'Oltre Mare (secondo la definizione seicentesca) con un chiaro riferimento all'America.
- ⁵⁵ Buell, *American Pastoral Ideology Reappraised*, cit., p. 23, n. 1.
- ⁵⁶ D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Garden City, New York: Doubleday 1951; Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, Dell 1960. Le citazioni sono tratte da Buell, *American Pastoral Ideology Reappraised*, cit., p. 1.
- ⁵⁷ Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, cit., p. 29.
- ⁵⁸ Henry Nash Smith, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth* [1950], Cambridge, Harvard UP 2007; Leo Marx, *The Machine in the Garden*, cit.; Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, Boston, Lilly & Wait 1832.
- ⁵⁹ In quest'ottica si collocano anche i *Diari* di Cristoforo Colombo, ma anche opere del romanticismo francese come *Paul et Virginie* (1788) di Bernardin de Saint-Pierre e *Atala* (1801) di Chateaubriand nonché l'opera del venezuelano Andrés Bello *América* (1823).
- ⁶⁰ Cfr. Buell, *American Pastoral Ideology Reappraised*, cit., pp. 14, 25 (n. 15); Nina Baym, *Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Writers*. «American Quarterly» 33 (1981) pp. 123-39; Annette Kolodny, *The Lay of the Land*, Chapel Hill, North Carolina UP 1975 e *The Land Before Her*, Chapel Hill, North Carolina UP 1984; Myra Jehlen, *American Incarnation: The Individual, the Nation, and the Continent*, Cambridge, Harvard UP 1986.
- ⁶¹ «American literary studies would do well to follow scholarship on European pastoral, which has shown itself capable of making finer ideological discriminations than we». Buell, *American Pastoral Ideology Reappraised*, cit., p. 23, n.8.
- ⁶² E. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Firenze, La Nuova Italia 1992.
- ⁶³ William Empson, *Some Versions of Pastoral* [Chatto & Windus 1935], Norfolk, Connecticut, New Directions 1960, p. 23.
- ⁶⁴ Buell, *American Pastoral Ideology Reappraised*, cit.; Patter-son, *Pastoral and Ideology*, cit.
- ⁶⁵ Buell, *American Pastoral Ideology Reappraised*, cit., p. 25, nota 8.
- ⁶⁶ «A survey of recent scholarship, however, suggests that 'pastoral' [...] is defined not so much by its obsolescence as by its persistence» Casteel, *Pastoral*, in *Keywords for Environmental Studies*, cit., p. 158.
- ⁶⁷ Leo Marx, *Pastoralism in America*. In *Ideology and Classic American Literature*, edited by Sacvan Bercovitch, Myra Jehlen, New York, Cambridge UP 1986, p. 66.
- ⁶⁸ Donald Worster, *Nature's Economy*, Garden City, New York, Doubleday 1979. Per approfondire, cfr. T. Saunders, *Using Green Words or Abusing Bucolic Ground in Pastoral and the Humanities: Arcadia Re-Inscribed*, edited by M. Skoie e S. Velazquez, Exeter, Bristol Phoenix Press 2006, pp. 3-13; T. Gifford, *Post-pastoral as a Tool for Ecocriticism*, in *Pastoral and the Humanities*, cit., pp. 14-27; G. Garrand, *Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral in The Cambridge Companion to Literature and Environment*, edited by L. Westling, Cambridge, Cambridge University Press 2014, pp. 17-30.

Sylvia Poggioli e *I Pianeti della Fortuna*

a cura di Carla Francellini e Rachele Puddu

1) Cara Sylvia, tra le cose speciali che ha condiviso con noi nel suo soggiorno a Siena durante la Giornata di Studi su Renato Poggioli, ricordo che ci parlò anche di un singolare volumetto di suo padre dal titolo *I Pianeti della Fortuna*. Possiamo tornare su questo ricordo e su questo libro un po' speciale per lei?

Era una specie di *work in progress* che mio padre compilava durante la mia infanzia e adolescenza, un libro nato «per l'istruzione domestica della [sua] figliola» – come si legge nell'introduzione – «nata all'estero ed educata in scuole straniere»¹. Mio padre era capace di lavorare su diversi libri, traduzioni e saggi nello stesso tempo. Il volume comprende qualche poesia italiana ma soprattutto le sue traduzioni di molte liriche del Novecento. Ricordo come spesso, sin da piccola piccola, mio padre mi prendeva da una parte e mi leggeva – sempre da un foglio dattiloscritto – una poesia. A volte breve, a volte più lunga. E voleva conoscere le mie impressioni. Quando ero ormai una teenager, decise di raccoglierle tutte queste poesie – sono circa 140 – e di farne un volume indirizzato proprio ai giovani italiani. Doveva essere il suo regalo di compleanno per i miei 17 anni, come si legge nella dedica: «A Sylvia per il suo compleanno»². Il volume riporta la data del 19 maggio 1963, ma, in effetti, fu pubblicato qualche anno dopo. Lui era già morto, il 3 maggio, in un incidente stradale in California.

2) Perché questo singolare titolo che ricorda 'i pianeti' o 'le pianete' della fortuna, quelle scritture popolari su piccoli foglietti variopinti che contenevano una specie di oroscopo o di predizioni sul futuro o ancora numeri fortunati da tentare al lotto? Un tempo queste 'pianete' erano anche piuttosto diffuse...

Nell'introduzione lui ricorda le fiere di paese (immagino della sua infanzia a Firenze e dintorni) e lì si vedeva spesso «una zingara, quasi sempre anziana, con una cassetta aperta a tracolla, su cui sta[va] appollaiato un piccolo pappagallo ammaestrato, dalle piume gialle e verdi e con un bel ciuffetto»³. Quando un passante dava una moneta alla zingara, il pappagallo si agitava tutto e prendeva con il becco uno bigliettino nella cassetta e poi porgeva l'oroscopo – o meglio, il 'pianeta della fortuna' – al cliente. Mio padre scrive poi nell'introduzione che le poesie «meritano meglio che non quei foglietti il bel nome di 'pianeti della fortuna' proprio perché ciascuna [...] è una stella cadente colta a volo nel cielo dell'arte; e come una stella cadente vi reca, sol che conservi una pur menoma traccia della sua grazia celeste, un presagio che non mentisce ed inganna, quello della poesia. La poesia infatti consola pur quando prenda a proprio oggetto il contrario del bene, perché la sua più alta magia è di trasformare anche la mala sorte in buona ventura»⁴.

3) Nel sottotitolo – «Primo libro di poesie. Antologia di liriche moderne scelte e tradotte e commentate per la gioventù» – suo padre si rivolge proprio ai giovani. Possiamo ragionare sul messaggio contenuto, secondo lei, nei testi tradotti?

Il libro è senz'altro indirizzato ai giovani, ma anche agli adulti, come recita la dedica: «Ai lettori, piccoli e grandi». Scrive poi mio padre: «Resta pur vero che si perde la capacità di godere le creazioni della fantasia se lo spirito adulto non conserv[*a*] dentro di sé almeno una traccia del gusto infantile del giuoco, e perfino del capriccio». In quanto ai testi, sono estremamente vari e divisi in diverse sezioni. Nella prima parte, dedicata all'infanzia, troviamo, ad esempio, *Quadretti*, *Vignette*, *Scenette*, *Favolette* e poi ancora, *La casa*, *I Giochi*, *La scuola* e diversi *Paesaggi (d'inverno, d'altre stagioni e persino lunari)*. Le poesie in questa sezione sono di Brecht, Palazzeschi, Ungaretti, e poi di Yeats, Montale, Prévert, Rilke, Achmatova, Wallace Stevens, García Lorca e molti altri. La seconda parte – *Per La Fanciullezza* – contiene storie di *Spettacoli e feste*, *Viaggi e Avventure* nonché storie del *Regno Vegetale e Animale* e poi *Sogni e visioni*, *Idilli e presagi* e poi *Ricchi e poveri (o bianchi e neri)*, *Scherzi, capricci e fantasie* e altro ancora. Ci sono poesie di Montale, Rimbaud, Esenin, Robert Frost, Saba, Neruda, Stevens e Blok. Nella terza parte, *Per l'Adolescenza*, troviamo poi una sezione dedicata a *La favola dell'amore* – con poesie di García Lorca, Apollinaire, Mereles e Puškin – e poi altre intitolate significativamente *Lettere*, *Uomini ed altri esseri*, *Elegie*, *Voci del male e del nulla* e poi ancora *Caos e finimondo*, *I vicini astrali*, *Patria e popolo*, *Vecchi e giovani* e così via. Qui si spazia da Auden a Machado a Lambros Porphyras a Pedro Salinas, Eluard, Louis Aragon, Jean Cocteau, fino a Octavio Paz. L'ultima parte, la quarta, *Per La Gioventù*, comprende 'Quattro letture esemplari', scritti più lunghi, rispettivamente di Novalis (*Cantico dei morti*), Paul Valéry (*Il cimitero marino*), Esenin (*Il vento dondola i granì*), Wallace Stevens (*Mattino domenicale*).

4) Le poesie contenute ne *I Pianeti della Fortuna* sono state 'scelte', 'commentate', ma soprattutto sono state 'tradotte'... Da quali lingue venivano tradotte? Secondo quale criterio?

Le rispondo citando un brano dell'introduzione: «i poeti rappresentati [...] anche quelli delle terre più remote, appartengono alle lingue ed alle culture già fiorite sul suolo del vecchio continente»⁵. E di seguito c'è un passo che mi colpisce molto e mi fa capire quanto mio padre vedesse lontano, quanto fosse già allora un uomo del nostro tempo: «Se l'autore non ha voluto o potuto allargare il proprio panorama al di là delle Americhe, o di quello che un tempo si chiamò il Nuovo Mondo, si deve alla sua ed alla nostra ignoranza di quel mondo novissimo che sta sorgendo dinanzi ai nostri occhi con la liberazione dei popoli di colore: mondo che possiede una voce poetica che ancora non comprendiamo, ma che già ci seduce. Forse sentirete un'eco di questa voce nella *Ballata dei due nonni* del cubano Nicolas Guillén, che fa vibrare negli accenti del verso spagnuolo gli esotici accordi del canto dei suoi avi negri [*sic*], e che si gloria per questo di chiamarsi poeta afro-americano»⁶.

5) Nel ringraziarla per il suo tempo, le chiederei di consegnarci un aneddoto di suo padre che ritiene possa definirlo come uomo e come intellettuale.

Domanda difficile. Vi racconto questo: quando mio padre mi metteva a letto la sera, non mi raccontava mai le solite fiabe (diciamo che le sue variazioni sul testo di Cenerentola erano, a dir poco, notevoli...). Le storie che mi piacevano di più erano le avventure di Ulisse. In particolare, ricordo Polifemo, la maga Circe, l'incanto delle Sirene, e poi Penelope che disfa la tela, e poi il mio preferito, il cane Argo, l'unico (con la mitica nutrice) a riconoscere Ulisse.

Note

¹ Renato Poggjoli, «Introduzione», *I pianeti della fortuna. Strenna di poesia moderna per i giovani*, Firenze, Vallecchi 1971, p. 8.

² Ivi, p. 13.

³ Ivi, p. 3.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ Ivi, p. 7.

⁶ *Ibidem*.

Saggi

Nuovi poeti russi. Il premio “Poezija 2020”

di Stefano Garzonio



L'edizione 2020 del premio russo “Poesia” ha evidenziato tutta la vitalità della poesia russa contemporanea. I 99 testi di 99 diversi poeti ammessi alla selezione del premio costituiscono in certo qual modo una variegata antologia polifonica della poesia russa moderna (i testi sono tutti risalenti agli anni 2018-2019). Se ne ottiene una visione generale sullo stato dell'arte poetica in russo, anche se comunque bisogna tener conto del fatto che tra i nomi in concorso sono assenti tanti poeti affermati, specie quelli delle generazioni più anziane.

Siamo così di fronte ad una gamma molto ampia di voci - sia in termini di età che di dislocazione geografica. A questo probabilmente contribuisce

anche il processo di globalizzazione mediatica, tenuto conto che adesso gli incontri poetici possono tenersi anche nello spazio virtuale e viva è anche la partecipazione di poeti non residenti in Russia. Non è un caso che proprio sul web appaiano da tempo pubblicazioni, riviste, progetti, dibattiti, registrazioni audio di poesia e così via, tanto che si può anche supporre che non ci sia più un unico spazio poetico concreto, ma una moltitudine, e sarà molto difficile per i futuri storici della letteratura descrivere tutto questo nuovo processo creativo.

Vale anche la pena notare quanto sia vario tra i testi presentati l'armamentario poetico. Sono infatti presenti tutte le forme versificatorie - dal tradizionale verso sillabo-tonico al *vers libre* e alla prosa ritmica. Le opere risultano molto diverse nei contenuti: nei testi della generazione più giovane, ad esempio, risulta evidente l'influenza dell'odierna poesia occidentale sia nella forma, sia nel contenuto, con una chiara prevalenza dei temi civili e politici e la questione dell'identità di genere, il che, tuttavia, non esclude toni lirici, sfumature psicologiche e concretezza di vita.

Nel presente contributo vorrei presentare in versione italiana alcuni dei testi in concorso e introdurre brevemente i loro autori. Ho scelto testi di autori di diverse generazioni, alcuni dei quali già rappresentati in traduzioni italiane, ma con una particolare attenzione per le nuove generazioni. Per comodità applicherò l'ordine alfabetico.

Maksim Amelin (1970)

Nato a Kursk, poeta, critico, traduttore ed editore, Maksim Amelin è una delle figure più significative dell'odierna poesia russa. Definito da Tat'jana Bek

В детстве в Курском цирке я видел Карандаша:
 вместе с вечной Кляксой, лохматой мордой,
 он по-чарличаплински — в чём душа
 держится — выступал походкой нетвёрдой,
 фокусникам отстрелявшимся вослед,
 в круг арены, из темноты на свет,

где проверял на прочность простые вещи. —
 Помню, как вынув — забудешь ли о таком? —
 из-под полы, «тарилка» кричал зловеще
 и расколачивал вдребезги молотком:
 сыпался сор в песок, — вот искусства сила! —
 публика рукоплескала и голосила.

Кланялся клоун и за кулисы — стрик,
 хлоп — и назад, готов продолжать проделки...
 Крепко, болтают, закладывал за воротник:
 запертому до выхода — в той тарелке —
 в щель под дверью просовывали коньяк
 добрые люди. — Не без порока всяк,

кто заключен в обличие человечье,
 но посвящен, что во благо, что во вред,
 где найдёт целение, где увечье. —
 Лишь молотку никаких объяснений нет. —
 С Кляксой сложней: неведомо в полной мере
 ни чем живут, ни за что страдают звери.

Anton Azarenkov (1992)

Originario di Smolensk, dove insegna letteratura presso la locale università, il giovane poeta ha debuttato nel 2017 con la raccolta «***», tre asterischi, tre stelle (?), nella quale si evidenzia un chiaro orientamento verso la lirica meditativa e una figuratività tutta verticale e eterea. La seconda raccolta, *Detskaja sinema*, è uscita nel 2019. Il nostro è indubbiamente un lettore

“arcaista innovatore”, ha al suo attivo numerosi libri poetici, nei quali coltiva anche le forme tradizionali del poema impiegando procedimenti di stilizzazione e un linguaggio ricco e innovativo. Vincitore del premio nazionale “Poet” nel 2017.

Da bambino al Circo di Kursk vidi Matitone
 Insieme all'eterno cagnolino Scarabocchio dal
 muso arruffato...
 Lui alla Charlie Chaplin – su questo l'anima
 Si regge, - usciva con passo insicuro
 Dopo che i prestigiatori avevano finito di sparare,
 sul cerchio dell'arena, dall'ombra alla luce,

dove verificava la solidità di semplici oggetti.
 Ricordo come dopo aver estratto, - come dimenticarlo, -
 Da sotto le falde, “piattino” urlava minaccioso
 E lo frantumava in mille pezzi con un martello:
 e si spargevano i resti polverizzati, ecco la forza
 dell'arte!
 Batteva le mani e rumoreggiava il pubblico.

Faceva il clown un inchino e dietro le quinte, eh vai!
 Applausi, e indietro pronto a continuare i suoi trucchi...
 Forte. dicevano, alzava il gomito:
 a lui sotto chiave prima di uscire, in quel piatto
 da una fessura sotto la porta facevano passare il
 cognac
 dei benefattori, nessuno è privo di vizi.

Chi è rinchiuso in parvenze umane
 Certo sa cosa faccia bene e cosa danno,
 e dove troverà sollievo e dove ferite,
 Solo per li martello non ci sono spiegazioni
 Con Scarabocchio è più difficile, non si sa proprio
 Né di che vivono, né perché soffrano gli animali.

originale della poesia di Elena Svarc e di Ol'ga Sedakova, e arricchisce i suoi versi polimetrici di complessi riferimenti e citazioni letterarie e iconografiche. La lirica qui presentata è apparsa per la prima volta nel 2018 sulla rivista “Znamja” (N. 10) e fa parte del ciclo *Gde otmyvali černobyl'cev* [Dove curavano i reduci di Černobyl']. Essa si ispira ad una nota illustrazione del Salterio di Luttrell che qui riproduciamo.

Две ягоды

1. Отрок взобрался на дерево,
 старую заповедную вишню,
 на сто девяносто шестой странице
 Псалтири Латтрелла;
 забрался и не замечает
 садовника, караулящего внизу
 с неизбежной дубиной,
 и нависающих сверху
 острым чернильным дождём
 готических литер,
 но, сбросив ботинки и ошалев от радости,
 набивает щёки, потом — карманы
 сладкими-сладкими ягодами...
 И ни одной шишки.

Истинно говорят:
*возходят до небес
 и нисходят до бездн,
 душа их в злых таяше...*

2. Между левой стеной и правой,
 прямо над теплотрассой,
 выросла возле Центра медицинской радиологии
 огромная белая черешня.
 По местной легенде, кто-то
 бросил косточку из окна —
 с тех пор и тянется это вредное
 «радиоактивное» дерево
 выше первого этажа,
 где празднуют выздоровленье,
 выше второго,
 где отмывали чернобыльцев,
 выше третьего,
 где не останавливается обычный лифт,
 и четвёртого,
 самого светлого — и пустого.
 И лет, говорят, ей столько,
 сколько и мне: много и вечно мало.
 В солнечную погоду
 ослепляет разлапистая черешня
 пациентов изнанкой своих жестяных листьев,
 так что некоторые тут не различают —
 то ли кружится голова,
 то ли дует с востока незлой и обильный ветер...

Жизнь — это бросок костей
 с пятого этажа,
 но счастье тому,
 кто её попробует.

Due frutti

1. Un giovine è salito su un albero,
 Un vecchio visciolo padronale,
 alla pagina cento e sei
 del Salterio di Luttrell;
 è salito e non s'avvede
 in basso del giardiniere che di guardia sta
 con l'inevitabile bastone,
 né delle lettere gotiche
 che dall'alto, appuntita pioggia d'inchiostro,
 incombono,
 ma, gettate le scarpe eccitato
 per la gioia
 gonfia le gote e poi le tasche
 di dolci-dolcissimi frutti...
 ma non ne guadagna in saggezza.

In verità è detto:
*Ascendunt usque ad caelos
 et descendunt usque ad abyssos;
 anima eorum in malis tabescebat.*

2. Tra il muro a sinistra e quello a destra
 Proprio sopra le tubature del riscaldamento
 È cresciuta accanto al Centro di radiologia Medica
 Un enorme bianco ciliegio.
 Dice la leggenda del luogo: qualcuno
 Gettò un nocciolo dalla finestra
 E da allora ecco si protende quel nocivo
 Albero "radioattivo",
 Più in alto del pian terreno
 Dove festeggiano le guarigioni,
 più in alto del primo,
 dove curavano i reduci di Černobyl',
 più in alto del secondo,
 dove non si ferma l'ascensore in servizio pubblico,
 e del quarto
 il più luminoso, il più vuoto.
 E di anni, si dice, ne ha tanti
 Quanti ne ho io: tanti ed eternamente pochi.
 Al sole del giorno
 Acceca il ciliegio dagli ampi rami
 I pazienti con il rovescio delle sue foglie di latta,
 tanto che alcuni qui non sanno dire
 se sia la testa a girare
 o un benevolo e possente vento a soffiare da oriente...

La vita è come gettare noccioli-dadi
 Dal quinto piano,
 ma è felicità
 per chi la prova.

Vasilij Borodin (1982-2021)

Tragicamente scomparso di recente, Vasilij Borodin è una delle voci più originali della poesia russa contemporanea. Poeta e musicista, ha al suo attivo numerosi volumi di poesie e si è anche cimentato nella composizione di canzoni d'autore. Attento alle innovazioni

светло в яме
под весом волка рухнул настил
вот — улеглись
листья кружившиеся сперва
светло в яме

вода в доме
тише и тише качается в ведре
дышит большой
и круглый отсвет на потолке
вода в доме

в густом дыме
вертятся рыжие искры вверх
вверху гаснут
серыми точками плывут вниз
в густом дыме

в ночном небе
светлеет звёздная глубина
полной грудью
прозрачный волк дышит и бежит
в ночном небе

sintattiche e grafiche, Borodin sviluppa la sua poesia in toni eleganti e leggeri, scavando nella parola la molteplicità dei suoi inattesi legami e consonanze. La poesia qui proposta è stata pubblicata nel 2019 nella raccolta *Mašen'ka. Stichi i opera, 2013–2018* [Mašen'ka. Versi e un'opera. 2013-2018], ed ha anche una versione musicale.

luce nella fossa
sotto il peso del lupo franò il graticcio
ecco si son posate
le foglie dapprima volteggianti
luce nella fossa

acqua nella casa
sempre più muta nel secchio mulina
immenso e circolare
respira un riflesso sul soffitto
acqua nella casa

nel denso fumo
vorticano in alto rosse scintille
in alto si spengono
grigi punti che scorrono giù
nel denso fumo

nel cielo notturno
luccica profondità stellare
e a pieni polmoni
il trasparente lupo respira e fugge
nel cielo notturno

Danila Davydov (1977)

Poeta, prosatore e critico, è autore di una decina di volumi di poesia e prosa. La sua lirica si costruisce su

ванечка, ванечка, папа твой убивает людей
это не страшно, так надо, так что ты не грусти
если решат, что ты годен для этого, когда вырастешь
значит и ты будешь так же себя вести

машенька, машенька, папа твой на работе
бьет дубинкой по почкам и вырывает ногти
но ты не плачь, когда он поздно приходит ночью
мало ли что бывает с людьми на работе

вера петровна, сына ваш вчера был казнен
по приговору международного трибунала
вы не расстраивайтесь, знайте, что он
помнил, как вам идет синее платье

di uno specifico approccio all'immagine poetica e alle sue potenzialità associative. La presente lirica è apparsa all'indirizzo: <https://www.facebook.com/danila.davydov/posts/2559860360731459>

Vanečka, Vanečka, il tuo papà uccide la gente
Non è così terribile, lo si deve fare e tu non rattristarti
Se decideranno che crescendo anche tu lo puoi fare
Significa che tu pure così ti comporterai

Mašen'ka, Mašen'ka, il tuo papà al lavoro
Col manganello picchia sulle reni e strappa le unghie
Ma tu non piangere quando torna a notte fonda
Tutto può succedere sul posto di lavoro

Vera Petrovna, suo figlio è stato giustiziato
Su sentenza del tribunale internazionale
Non perdetevi d'animo, sappiate che lui
Ben si ricordava quanto le dona il vestito blu...

Egana Džabbarova (1992)

Originaria di Ekaterinburg, autrice dei volumi *Bosfor* [Bosforo, 2015], *Poza Romberga* [Il test di Romberg, 2017] e *Krasnaja knopka trevogi* [Il pulsante rosso dell'allarme, 2020]. Nella sua poesia predomina

Белое тело России

1. соблазнительное белое тело России беспомощно лежит,
 глажу его по хребту
 обнимаю со спины
 как ты не замерзаешь тут посреди зимы
 и почему лицо твоё прикрыто целлофановым пакетом?
 все поезда одинаково пусты:
 временные контейнеры для людей
 жестокосердечно жизнь проходится по земле,
 ничего за собой не оставляя.

2. в поезде, разрезающем белое тело России,
 я говорила с мужчиной,
 на плече которого невозможно было не заметить
 гигантское родимое пятно
 в виде мыши:
 оказывается, с таким не берут в армию,
 небольшой порез и ты истечешь кровью и нелепо
 умрешь
 навсегда
 что если кто-то поцарапает тебя,
 а я не успею?

3. в том же поезде девочка Софа не хочет спать
 её мать безуспешно учит с ней круги и квадраты,
 в соседнем купе женщина спрашивает мужа, будет
 ли он жрать
 в этот момент замечаю, что на голове матери
 небольшой круг
 необратимое облысение женщины это смерть,
 может поэтому она спрашивает Софу: мама
 красивая?
 и шепотом: красивая мама, да
 а между тем подкрадываются звуки как небесные
 удочки
 вылавливают из сна
 со мной говорят сосны, берёзы, столбы
 голубое выпито до дна и поэтому все чёрное
 мрачное как вдова
 в дверях бывшего дома.

un colorito orientalistico e una viva ricerca di identità culturale e sociale nella tensione tra soggettivismo emozionale e rielaborazione storico-politica. La presente poesia è stata pubblicata sul sito dell'autrice: <https://atd-premia.ru/2019/07/30/egana-dzhabbarova-2019/>

Bianco corpo della Russia

1. Seducente e bianco il corpo della Russia giace indifeso,
 lo carezzo lungo la dorsale
 lo abbraccio dalla schiena
 come tu geli qui nel mezzo dell'inverno
 ma perché il volto tuo è ricoperto da un pacchetto di cellofan?
 Tutti i treni sono egualmente vuoti:
 temporanei container per gli umani
 la vita con cuore crudele scorre lungo la terra
 e niente lascia dietro di sé.

2. nel treno che ritaglia il bianco corpo della Russia
 ho parlato con un uomo
 del quale non era possibile non notare un gigantesco nevo
 a forma di topo
 Questi non li prendono nell'esercito,
 un piccolo taglietto e tu spruzzi di sangue e senza
 senso muori
 per sempre
 se qualcuno ti graffierà,
 e io non ci riesco?

3. in quel treno la piccola Sofa non vuole dormire
 sua madre invano ripassa con lei cerchi e quadrati,
 nello scompartimento attiguo una donna chiede al marito se vuole mangiare
 In quel momento io noto, sul capo della madre c'è una piccola chierica
 L'irreversibile calvizie per una donna è la morte,
 forse per questo lei chiede a Sofa: è bella la mamma?
 E un sussurro: la mamma è bella, sì
 E intanto ci colgono di sorpresa suoni come ami celesti
 Che pescano dai sogni
 Con me parlano pini, betulle, pali
 Fino in fondo è bevuto l'azzurro e perciò tutto è nero
 Cupo come una vedova
 Sulla porta della casa che fu.

Lilija Gazizova (1972)

Originaria di Kazan', è poetessa e prosatrice. Insegna letteratura in Turchia, presso l'università di Kayseri. Autrice di 17 libri poetici, fa confluire nei suoi versi russi anche il portato della cultura tatarica, non a caso il poeta Bachyt Kenžeev ha notato come la struttura sintattica della lin-

Буду смотрительницей маяка,
 Нет, лучше женой смотрителя маяка.
 Буду вставать на рассвете
 И готовить ему простую еду.
 Буду смотреть, как он ест,
 Молча и неторопливо.
 Буду приходить к нему днём
 С термосом горячего кофе.
 Буду смотреть, как он пьёт его,
 Вглядываясь в горизонт.
 Буду замечать, как меняется цвет его глаз
 В зависимости от его настроения
 Или времени суток.
 Буду мало знать про него
 И не буду стремиться узнать больше.
 Вечером буду засыпать в одиночестве,
 Не дождавшись его.
 Буду видеть сны о кораблях,
 Уносящих меня прочь
 От чертова маяка...
 Буду вставать на рассвете.

Andrej Grišaev (1978)

Poeta pietroburchese, autore di libri poetici e collaboratore dei principali giornali letterari russi, nella sua opera tende a superare gli schematismi e gli automatismi dei metri tradizionali. Con la raccolta *Šmel'*

Я глобус в руки взял, сын в комнату вошел
 Колясочку катя, ликуя
 В ней маленький седой отец
 Герой стихотворений
 Сидел как сон

Зима была. Повсюду изумленье
 Следы зверочков на снегу
 Запутанные, мы в мохнатых шапках
 С несуществующим уж десять лет отцом
 На лыжах по лыжне искрящейся

Идем вдвоем
 Вдыхая носом холод

gua tartara influisca notevolmente sul ritmo della sua poesia, attribuendole leggerezza e originalità. Fu apprezzata agli esordi da Anastasia Cvetaeva. Il suo *vers libre* si fa apprezzare per l'eleganza e la musicalità. La presente lirica è apparsa nel 2019 nella raccolta *O let'äkach Pervoj mirovoj i nekontroliruemoj nežnosti* [Sui piloti della Prima Guerra mondiale e l'incontrollabile tenerezza, New York].

Sarò a guardia del faro,
 no, meglio la moglie del suo guardiano.
 Mi alzerò all'alba
 Per cucinarli un frugale pasto.
 Osserverò come mangia,
 in silenzio, senza fretta.
 Andrò da lui di giorno
 Con un termos di caffè bollente.
 Osserverò come lo beve,
 fissando con lo sguardo l'orizzonte.
 Noterò come muta il color degli occhi suoi
 A seconda dell'umore
 O dell'ora del giorno
 Saprò poco di lui
 E non vorrò di più sapere.
 A sera mi addormenterò da sola,
 Senza aspettarlo.
 Ed in sogno io vedrò navi
 Che mi portano lontano
 Dal faro del diavolo...
 Mi alzerò all'alba.

[Il calabrone, 2006] si afferma come una delle voci più interessanti della poesia russa del nuovo millennio. La lirica è stata pubblicata all'indirizzo: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=2516694515012732&id=100000166251757

Il mappamondo presi tra le mani, e nella stanza mio figlio
 Entrò spingendo una carrozzina e giubilante
 In questa il piccolo canuto padre
 Eroe delle poesie
 Era seduto come un sogno

Era inverno. Ovunque stupore
 Impronte di animaletti nella neve
 Confuse, e noi con colbacchi pelosi
 Con l'inesistente già da dieci anni padre
 Sugli sci lungo la pista scintillante

Andiamo in due
 Inspirando il freddo con il naso

И выдыхая ртом любовь
 Наверное, возможно
 Наверное

Идем вдвоем со снегом
 Повсюду мой отец
 Герой стихотворений
 Многих русских классиков
 Зима, мороз

И двери торжества
 Стоят, открытые
 И всех зверков следы
 (Зима, мороз, огонь в горячем термосе)
 Туда ведут

И шуряты
 И плачут, дурачки
 И прыгают
 И пасти разевают
 И руками машут

Michail Gronas (1970)

Poeta e filologo, da anni insegna negli Stati Uniti. Ha esordito nel 2002 con la raccolta *Dorogie siroty* [Cari orfani], che gli permise di vincere il premio “Andrej Belyj”. Poeta lirico che lavora con tenacia sulla parola

кап-кап-кап с тяжёлых веток,
 солнца кляп в гортани дня.
 это так, но это не совсем так,
 хорони меня, не хороня.

мы-то знаем то, что знаем мы-то.
 выди на балкон, позырь:
 там стоит вселенная умытая
 и пускает изо рта пузырь.

умирай и умирай и радуйся
 и не плачь ни по кому —
 потому что ртуть разбила градусник,
 потому что грудь пронзила радуга,
 потому что потому

Julij Gugolev (1964)

Poeta e traduttore. Esordì nel samizdat per poi affermarsi pienamente in epoca post-sovietica. È autore di numerosi libri poetici. Voce originale, coltiva nel verso toni colloquiali sviluppando una specifica con-

E espirando con la bocca amore
 Davvero è possibile
 Davvero

Andiamo in due, la neve
 Ovunque mio padre
 Eroe delle poesie
 Di molti classici russi
 Inverno, ghiaccio

E le porte della cerimonia
 Di fronte a noi aperte
 E le impronte di tutte le bestiole
 (Inverno, gelo, fuoco nel termos bollente)
 Portano laggiù

E stringono gli occhi
 E piangono, piccoli scemi,
 E saltano
 E le fauci spalancano
 E con le zampette fanno ciao

(ad essa si riferisce la qualifica di “orfana”), Gronas ci offre uno sguardo inatteso sul mondo e la parola che tenta di rappresentarlo. La sua lirica è stata definita “una contemplazione stoica della follia dell’universo” (D. Kuz’min). La presente lirica è apparsa sulla rivista “Vozduch” (2019, N. 38).

Plin-plin-plin dai pesanti rami,
 del sole un brandello nella laringe del giorno.
 E’ così, ma non è del tutto così.
 Seppelliscimi senza seppellirmi

Già! Noi sappiamo quel che sappiamo
 Esci sul balcone e scruta:
 ecco l’universo tutto bello lindo
 e dalla bocca rilascia una bolla.

Muori e poi muori e gioisci
 E non piangere nessuno
 Perché il mercurio ha spezzato il termometro
 Perché il petto l’arcobaleno ha trafitto
 Perché perché ...

cretezza delle immagini. Particolarmente attento alle innovazioni metriche e allo sperimentalismo è anche affermato autore di palindromi poetici. Con la presente poesia ha vinto il premio “Poezija 2020”. La poesia è stata pubblicata nella raccolta di Ju. Gugolev, *My – drugoj* [Noi siamo un altro], Moskva, 2019.

Не дверцу шкафчика, но, в целом, Сандуны,
где причиндалы каждого видны:
болты, отростки, шланги, мотовило...
Какой там трубы – души здесь горят!
Одни проходят, прочие стоят,
и хоть у нас и веник есть, и мыло,
отец бубнит, что мы – другой разряд.

Что проку спорить с ним? – все верно: мы –
другой...

Средь нас – увечные: кто с грыжей, кто с ногой,
с башкой истерзанной, и с телом-самоваром.
Сквозь помутневшей памяти окно
вот в это все стожопое «оно»
ведут меня за сандуновским паром
отцы-мучители, и деды заодно.

В гробу видал я сандуновский пар.
Еще там помню, синий кочегар
при каждом шаге уголь мечет в топку;
и каждый инвалид и ветеран
намыливает свой мясистый кран,
а я на них – все правильно – без толку...
на новые ворота... как баран...

Куда ж ведут нас новые врата?
Куда мы входим с пеною у рта
(точней, без пены – нас уже обмыли)?
Здесь веника неопалимый куст
горит, как тот, в важнейшем из искусств;
и нет чертей, все сами, сами... или
держись за шайку и лишайся чувств.

А шайка наша – деды и отцы.
Какие ж все-т'ки взрослые – лжецы!
Иначе для чего им это нужно,
чтоб человек, который и не жил,
под пиво с воблой (чисто рыбий жир!),
сидел, потел и крякал с ними дружно:
Как вкусно! Как прекрасен этот мир!

Но мы же тут не долго посидим...
Уйдем, как пар, рассеемся, как дым,
навеванный когда-то Сандунами.
И кочегара синяя рука
отправит в топку все, что за века
намылось, напотело между нами.
Но это будет позже... А пока

они сидят на влажных простынях,
раскинувшись, как бары на санях,
рвут плавничок, сдувают пену ловко
среди багровых и счастливых рож.
– Эй, Юликатый, ты чего не пьешь?!
И дед Аркадий, тяпнув «Жигулевского»,
знай себе крякает. И миром правит ложь.

Non lo sportello dell'armadietto ma i grandi bagni Sanduny,
Dove di ognuno in bella vista gli attributi:
Bulloni, germogli, canne, arcolai...
Che tubi ci sono, qui bruciano le anime!
Alcuni procedono, altri aspettano,
Ed anche se noi abbiamo spazzola e sapone,
mi mormora il babbo, che siamo di un altro gruppo.

Che pro discutere con lui? È vero, noi siamo di un al-
tro...

Tra di noi ci sono malconci, chi ha l'ernia, chi zoppica,
chi con la testa ferita e chi ha un corpo-samovar.
Attraverso la finestra dell'intorbidita memoria
Ecco lungo questo coso dai cento culi
Mi trascinano attraverso il vapore dei Sanduny
I padri-torturatori e i nonni con loro.

Ho visto nella bara io il vapore dei Sanduny.
E ancora mi sovviene, un celeste fochista
Ad ogni passo getta carbone nel forno,
ed ogni invalido e veterano
insapona il suo carnoso rubinetto,
e io come loro, tutto come si deve, senza senso...
Verso le nuove porte come un caprone.

Ma dove ci portano le nuove porte?
Dove entriamo con la schiuma alla bocca
(più precisamente senza schiuma, ci hanno già lavato)?
Qui dello scopino il rovetto ardente
Brucia, come quello nella più importante delle arti;
e non ci son diavoli, ma sempre i soliti... oppure
afferrati alla banda e privati dei sensi.

E la nostra banda sono i nonni e i babbi.
Ma che bugiardi sono gli adulti tutti!
Altrimenti a cosa serve a loro questo.
Che una persona che non ha proprio vissuto,
bevuta la sua birra con *vobla* (puro grasso di pesce)
stia seduto a sudare e ansimare con loro in amicizia:
Che bontà! Come è bello questo mondo!

Ma qui non rimarremo a lungo...
Ci dileguiamo come il vapore rarefatti come il fumo,
intriso un dì dei Sanduny.
E l'azzurra mano del fochista
Spedirà nel forno tutto ciò che nei secoli
Si è insaponato, ha sudato tra di noi,
Ma questo sarà poi... Per ora

Stanno seduti su lenzuoli fradici
Distesi come nobili signori sulle slitte,
strappano le pinne, soffiano abili la schiuma
tra faccione rossicce e giulive.
“Ehi! Giulietto, cosa bevi?!”
Anche nonno Arkadij, dopo aver bevuto birra
“Zhiguliovskoe”,
Sapessi, fa qua qua. E la menzogna governa il mondo.

Leta Jugaj (1984)

Poeta, filologo e folclorista, originaria di Vologda, autrice di vari libri poetici, tra cui *Meždu vodoj i l'dom* [Tra l'acqua e il ghiaccio], *Gde trava vysoka* [Dove l'erba è alta, entrambi del 2010] e *Zabyt'-reka* [Il fiume

Статуя

... тако всё, что в мире красно,
 тлится напрасно.

Симеон Полоцкий

То, что век не подвержено тленью
 К вящему сердца успокоенью,
 Света и тепла не созидает,
 Жизнь не рождает.

Будто платье, смолоду берегомо,
 В шкафу имуществом лучшим зовомо,
 К будущему с тщанием наутюжено,
 Внукам не нужно.

Ещё подобно башне смотрящей,
 Вдали от новостей в лесу стоящей,
 Острых ран воителям не врачует,
 Века не чует.

Можно уподобить также и белке,
 Прячущей орехи, ягоды мелки,
 Что свои сокровищницы скрывает.
 К зиме — забывает.

Или перепелу, что жиреет средь веток
 К радости охотника, кто будет меток.
 Так всё, что для вечности лишь творится
 Не пригодится.

Katja Kapovič (1960)

Originaria della Moldavia sovietica, emigrata prima in Israele e poi negli Stati Uniti, è poeta e prosatore in russo e inglese. Ha pubblicato i propri libri in Israele, Russia

Когда умру и стану тишиной,
 бедовою травою жёлто-рыжей,
 ты книжицу моих стихов открой
 и глуховатый голос мой услышишь.
 Поэзией не была я под дых,
 мой дар был небольшой весёлой силы.

Dimenticare 2015], rappresenta una delle più originali voci femminili della poesia russa d'oggi, costruendo i suoi testi su di un complesso intreccio di riferimenti letterari e culturali con una specifica ricerca della lingua anche in chiave etnografica e folclorica. Il testo qui tradotto è apparso sulla rivista "Prosodia" nel 2019.

La statua

*E sì, tutto ciò che al mondo è beltà
 Invano si disperde*

Simeon Polockij

Ciò che per sempre non è destinato a decomporsi
 Per maggior conforto del cuore,
 Non crea né luce né calore
 Non genera vita.

A guisa d'una veste, fin da giovani conservata,
 ritenuta la più bella ricchezza dell'armadio,
 Con cura stirata per i giorni a venire,
 E che ai nipoti non serve

O ancora, simile a una torre di guardia,
 lontana nel bosco da ogni nuova,
 non cura le profonde ferite dei combattenti,
 e del tempo non ha sentore.

Lo si può anche paragonare a uno scoiattolo,
 che raccoglie noci e piccole bacche,
 che i suoi tesori nasconde.
 E per l'inverno dimentica.

O a una quaglia che s'ingrassa tra i rami
 Per la gioia del cacciatore che sarà preciso nel tiro
 Così tutto ciò che per l'eternità solo si crea
 A nulla servirà.

e USA. È autrice originale di versi di orientamento meditativo, ma anche pubblicistico, che riprendono le forme tradizionali verso un essenzialismo che è stato definito "ascetico". Qui presentiamo un testo diverso da quello incluso nella lista del premio "Poezija".

Quando morirò e sarò silenzio,
 erba temeraria gialla riarsa,
 il libricino dei versi miei apri:
 Vi sentirai la voce mia sorda.
 Poesia donai, non pugni nello stomaco.
 Di lieve forza gioiosa visse il mio dono.

Сильней себя любила я других,
мне каждому сказать хотелось: «милый».
И верю я, что в двадцать первый век
за лёгкими словами в высшем смысле
найдёшь меня, мой милый человек,
как находила я друзей при жизни.

Vjaceslav Popov (1966)

Poeta e pubblicista, ha vissuto a lungo a Pietroburgo, dove si è dedicato all'editoria. La sua poesia risen-

Декабрь 1940-го

павел николаевич чёрен у окна
павел николаевич череп как луна
в кружке небо невское пальцы на лице
сколько пальцев несколько
шли пешком от невского в полом пальтеце
ледяная карповка мёртвая вода
павел негуляевич больше никогда
лампочка включается лампочка звенит
павел никогдаевич падает в зенит
на столе лежит столбом посреди квартиры
держит небо белым лбом а кругом картины
гроб огромный рёв миров умирайский райский ров

Più forte di me ho amato io gli altri,
ad ognuno avrei voluto dire: “caro”.
E credo, nel secolo ventesimo primo,
Dietro parole leggere nel senso più alto
Troverai me, mia cara persona,
come io in vita ho trovato amici.

te dello sperimentalismo minimalista e si costruisce su una ricerca sperimentale sulla parola. Il presente testo è apparso su “Znamja”, 2019 N. 6.

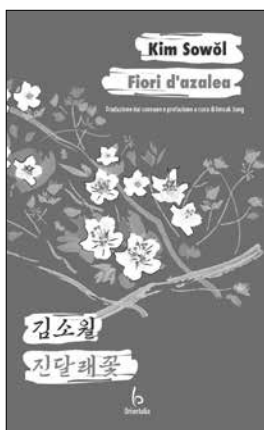
Dicembre del 1941

pavel di nikolaj è nero alla finestra
pavel di nikolaj teschio qual luna
nel boccale il cielo della nevà dita sul volto
quante dita alcune
a piedi andavano dal nevskij in un corto paltoncino
di ghiaccio il fiumicello Karpovka acqua morta
pavel di Noncamminai mai più
s'accende la lampadina e tintinna
pavel di Nonmai precipita allo zenit
sul tavolo giace come un palo in mezzo all'appartamento
regge il cielo con la bianca fronte e d'intorno quadri
bara immenso grido dei mondi, celestiale fosso pa-
radiesangue...

Recensioni

a cura di ELISABETTA BARTOLI, Università di Siena (Riviste), PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese postcoloniale), CAMILLA MIGLIO, Università Sapienza (Poesia tedesca), STEFANO GARZONIO, Università di Pisa (Poesia russa), MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese), NICCOLÒ SCAFFAI, Università di Siena (Strumenti), FRANCESCO STELLA, Università di Siena (Poesia latina medievale e Strumenti), FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

KIM, SOWŎL, *Fiori d'azalea*. Traduzione dal coreano e prefazione a cura di Jung, Imsuk, Orientalia, 2022.



Sebbene la letteratura coreana si stia affermando in Italia grazie alla traduzione di diversi romanzi contemporanei, bisogna ammettere che quella moderna, in particolare, è ancora relativamente poco conosciuta, pur occupando una posizione di rilievo nella sua storia. Considerata la scarsa rappresentanza delle poesie moderne coreane in Italia, e più, in generale, di romanzi moderni, degna di nota è l'uscita della traduzione italiana di *Fiori d'azalea*, l'unica raccolta di 127 poesie di Kim Sowŏl (1902-1934) con testi paralleli in italiano e coreano (Orientalia Editore, 2022), grazie al minuzioso e pregevole lavoro di Imsuk Jung, docente di Lingua e letteratura della Corea presso l'Università per Stranieri di Siena, la cui carriera di traduttrice abbraccia una vasta gamma di scritti letterari e non letterari dal coreano all'italiano. La raccolta comprende i componimenti poetici pubblicati il 1920 e 1925, suddivisi in 16 sezioni, i cui ar-

gomenti vengono presentati in modo sequenziale e ordinato. Tra le varie edizioni pubblicate dopo la sua prima uscita nel 1925, è stata selezionata una versione riveduta di quella rilasciata nel 1950, che rappresenta il primo caso di adozione dell'*Ortografia unificata per Han'gŭl* del 1933, la cui facilità di comprensione unita alle tematiche trattate l'ha resa ampiamente popolare durante la Guerra di Corea. In effetti, le opere del poeta sono spesso considerate tesori della letteratura coreana, nonostante il suo breve periodo creativo.

Kim Sowŏl è uno dei poeti coreani più noti e rappresentativi della prima metà del XX secolo, insieme Han Yongun (1879-1944), Chŏng Chiyong (1902-1950) e Yun Tongju (1917-1945), considerati pietre miliari nello sviluppo della poesia moderna coreana. I sentimenti espressi nella letteratura del primo Novecento sono strettamente connessi al contesto storico dei cosiddetti «anni bui». Naturalmente, i componimenti poetici di Kim Sowŏl non fanno eccezione, poiché riferiscono dell'annessione da parte dell'Impero giapponese (1910-1945), il quale esercitava, tramite l'autorità coloniale, un rigido controllo su ogni faccenda culturale e sociale della Corea. Non v'è da stupirsi, quindi, che sia possibile osservare spesso temi come la 'persona amata', la 'perdita' e la 'nostalgia'. Tali sentimenti si riflettono in tutta la raccolta, raggiungendo la sua perfezione in titoli come *Mare* (p. 32), *Avrei tanto sperato. Se avessi avuto un campo dove utilizzare il vomere* (p. 216) e *Terra di un paese altrui* (p. 164).

Nel linguaggio poetico, Kim Sowŏl adotta un lessico vicino alla gente comune, facilmente riconducibile alla vita quotidiana, attraverso il quale trasmette emozioni profonde cercando di adattarsi alla composizione in 'vernacolare'. Tale

aspetto emerge chiaramente dalla poesia intitolata *Fiori d'azalea* (p. 246), il componimento poetico più noto, in cui affronta il tema della partenza e dell'assenza della persona amata, evocando il fiore che si schiude in tutta la penisola coreana all'inizio della primavera pur poi esprimendo un sentimento peculiare coreano denominato *han*, spesso tradotto come rimpianto, rancore, o risentimento. La semplicità delle parole usate nelle poesie, unita alla sua metrica tradizionale basata sul ritmo dei canti popolari coreani, ha creato uno stile unico che ha lasciato un'impronta indelebile nella letteratura. Non è certo un caso, che molti dei suoi componimenti siano stati ripresi nei testi di alcune tra le canzoni più amate dal popolo coreano per tutto il Novecento.

Nel riportare il linguaggio, la metrica e lo stile distintivo di Kim Sowŏl in una lingua così lontana dal coreano, è stata fatta un'attenta scelta per rimanere il più possibile fedeli al testo originale, stabilendo un equilibrio tra la traduzione analogica e quella organica. Dal punto di vista metrico, in particolare, l'edizione italiana della raccolta riesce per lo più a conservare lo schema ben definito del poeta, preservandone le rime, le assonanze e la musicalità dei versi, come si evince da *Fiori d'azalea* e *Il ruscello* (p. 252). L'altro aspetto rilevante è l'integrazione dei risultati di ricerche più recenti sul narratore poetico di Kim Sowŏl, tradizionalmente identificato come una figura femminile, considerato il tono morbido e delicato delle sue poesie d'amore, come in *Un giorno lontano* (p. 28), *Invocando lo spirito* (p. 236) e *La partenza* (p. 254). Tuttavia, a partire dai primi anni Duemila, alcuni studiosi hanno iniziato a considerare il narratore poetico in maniera più sofisticata, evitando di limitarlo al genere femminile. Tali osservazioni, attentamente

valutate dalla traduttrice caso per caso, sono state integrate nella resa in italiano della raccolta, talvolta lasciando spazio all'interpretazione dei lettori, come avviene in *Fiori d'azalea*, dove tale ambiguità è evidente.

Le poesie di Kim Sowŏl sono indubbiamente innovative, sia in termini di contenuto e di tema, sia nella forma e nell'estetica. È stato un poeta di grande talento i cui testi incarnano l'anima del popolo coreano, come afferma la professores-

sa Imsuk Jung nella prefazione, «perché a qualsiasi suo conterraneo si stringa il cuore per un profondo senso d'affezione e comunanza. Lo accompagna un sentimento quasi inspiegabile, un'emozione che è a tratti uno squarcio ancora dolente dell'animo» (p. 23). La raccolta di poesie *Fiori d'azalea* è giunta in Italia dopo circa cento anni della sua prima pubblicazione. Il lettore italiano, nonostante la distanza temporale e geografica tra i due Paesi, sarà portato a identificarsi sia nelle te-

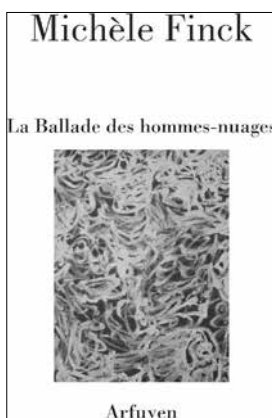
matiche trattate sia nella semplicità del linguaggio utilizzato. Come evidenziato dalla traduttrice, «Kim Sowŏl è dunque poeta dalle diverse sfaccettature. I suoi versi hanno la capacità di offrire molteplici percorsi di fruizione al lettore, suggerendo innumerevoli chiavi di lettura e invitando a riflessioni continue» (p. 23).

(Kukjin Kim)

Università per Stranieri di Siena

MICHÈLE FINCK,

La Ballade des hommes-nuages, Paris, Arfuyen, 2022, 272 pp., 18,5 €



L'elegante collana di poesia « Les Cahiers d'Arfuyen » giunge al suo duecentocinquantesimo volume con una nuova silloge di Michèle Finck, poetessa, traduttrice, saggista e docente universitaria; silloge la quale fa seguito alle quattro pubblicate in precedenza: *Balbuendo* (2012), *La Troisième main* (2015), *Connaissance par les larmes* (2017), *Sur un piano de paille. Variations Goldberg avec cri* (2020). *La Ballade des hommes-nuages* non esula dal percorso di ricerca sin qui tracciato dall'autrice, che è quello di convocare in poesia non già l'arte in sé (in senso, se si vuole, romantico), bensì

il singolo oggetto artistico come un blocco esperienziale a sé stante, in quanto portatore di traumi, propri o altrui. Quello che comodamente chiamiamo 'dialogo interartistico' è infatti qui privato della sua condiscendenza; esso sussiste, piuttosto, in forma privativa, prosciugata, ossificata, o, per usare un termine bonnefoysiano, «excarnée». Non è un caso, come Michèle Finck ricorda nella propria biografia (p. 269), che tale ricerca poetica sia segnata dalla scoperta di un testo di Yves Bonnefoy (poeta a cui ha dedicato la sua tesi di dottorato e molti lavori successivi): *À la voix de Kathleen Ferrier (Hier régnerait désert)*, 1958). Kathleen Ferrier, una delle poche autentiche voci di contratto¹, interpreta *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler con una voce spezzata, spasimante, e come sgorgante a fiotti da telluriche, minerali profondità. «Plus que toute autre», scrive Bonnefoy, «Kathleen Ferrier a su faire rendre à sa voix – la voix, instrument suprême de musique et suprême conscience – ce double accent [espoir, désespoir] qui renferme la nature même de l'âme». « Ici [...] nous ne savons plus », aggiunge, « s'il faut nommer cet art et son interprète une poésie ou une musique »². Ci troviamo, infatti, proiettati retrospettivamente in quel grado zero dell'espressione in cui la voce è nuda ed esposta, prima di tramutarsi in arte, parola e canto. In un altro componimento, dal titolo: *Mahler, Le chant de la terre (La longue chaîne de l'ancre)*, 2008) Bonnefoy

sembra richiamare a sé il ricordo mitico della ninfa Eco, il cui corpo prosciugato è, come ricorda Ovidio nelle *Metamorfosi* (III, v. 398) voce soltanto (*vox tantum atque ossa supersunt*): « Plus rien de son visage, rien que son chant »³. Quel primo incontro con una voce scabrosa, voce di terra e di fuoco rappreso, sembra permeare da sempre il tessuto della poesia di Michèle Finck. In quella che può definirsi una poesia di rimemorazione sembra correre infatti un filone magmatico sotterraneo dal quale emergono in superficie solidi frammenti mnestici. Frammenti spesso nominali perché sorgivi, e situati nella dimensione arcaica dell'ante-lingua. Nel poema liminare *Entaille dans l'intime* (pp. 9-15), mentre l'annominazione evidenzia il tratto ruvido e scabroso della dentale, la parola è un inciso, o, per riprendere la metafora carnale qui ricorrente, un'escissione: intaglio compiuto su un corpo pietrificato, o più propriamente, lignificato. Lo spazio interlineare, spalancato, apre un varco tra le parole irrelate come pietre emerse. Solo il ricorso alle varianti allografiche (corsivo, neretto) consente, unitamente al virgolettato, di riconoscere nella nebbia vociferante che avvolge i frantumi la provenienza di alcuni di questi. Ed ecco riaffiorare ad esempio, tra le altre voci drammatiche, la voce lontana di Yves Bonnefoy, come risucchiata su dal profondo dalla memoria, forse grazie alla forza attrattiva esercitata dall'intertesto: la silloge precedente si apriva sugli

¹ Si veda Benoît Mailliet le Penven, *La voix de Kathleen Ferrier: essai*, Paris, Balland, 1997.

² Yves Bonnefoy, *Poésie et musique*, in Pierre Boulez, Yves Bonnefoy, Carole Bernier, *Quêtes d'absolus*, Montréal, Éditions Simon Blais, 2009, p. 13.

³ Yves Bonnefoy, *Mahler, Le chant de la terre, ibid.*, p. 18. Yves Bonnefoy, *L'opera poetica*, a cura di F. Scotto, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2010, p. 208 e 940.

ultimi *entretiens* tra i due all'Hôpital Cochin⁴. Sulla voce-altra del poeta amato, contrassegnata dal corsivo, ecco la sintassi riannodarsi in qualche punto per riportare lacerti di conversazione, come quello sulla follia del poeta-amico Paul Celan: «Vertige la voix d'Yves Bonnefoy au 63| Rue Lepic. [...] | «La médecine psychiatrique a fait|Des progrès depuis Paul Celan.»|L'être qui souffre n'a pas de nom»⁵.

Come nelle sillogi precedenti, Michèle Finck disidentifica la propria voce, la oggettiva attraverso voci di supporto e protesi citazionali. Così, ad esempio, il tema o motivo dell'«assenza del nome» che costituisce l'ossatura, insieme all'esperienza corporea della pazzia, dell'intera raccolta, è mediato da un dramma musicale di Schönberg, il *Moïse et Aaron*. L'epigrafe ne trascrive un frammento: «O Wort, du Wort, das mir fehlt!|Ô Mot, toi Mot, qui me manques!», il quale ritorna periodicamente, come un *leitmotiv*, in molteplici variazioni («Manque toujours mot: |"O Wort..."», p. 44; «O Wort...[...] Tenue de note au violon serre gorge| Jusqu'à glotte Tout devient noir|Moïse-Schönberg peut plus plus parler», p. 100). L'«œuvre métaphysique» (p. 94) di Schönberg, in quanto capace di sublimare il dolore riverbera, con la disincarnata e siderale voce dei suoi personaggi, lungo tutta la raccolta come esperienza iniziatica, scioccante, di ascolto («Écouter Moïse et Aaron. Choc| Électrique dans tout le squelette. Feu| Dans crâne», p. 40), mentre l'oratorio mistico *L'Échelle de Jacob* nell'esecuzione di Boulez sembra sollevare per un momento l'ascoltatore dal peso del silenzio morto della rassegnazione grazie al silenzio vivo dell'interrogazione: «Le mot qui manque est une question» (p. 104). La privazione di parola, o meglio di *logos*, è quella del malato psichiatrico nel suo mondo ospedaliero, oppresso da camicie di forza, o preda di amnesie, allucinazioni, movimenti corporei involontari, sillabazioni compulsive, ecolalie, silenziamenti o anomie, come attestano i frequenti punti di sospensione. È questa condizione che la poesia cerca di riparare, come essa

stessa si dice tra sé e sé, in una sorta di *aparté* teatrale: «(Être poète:|Passer vie|À chercher|Mot qui manque)» (p. 15).

La silloge si apre significativamente con una caduta agli inferi («Catabase», pp. 17-74) seguita da una risalita verso la luce («anabase», pp. 175-138) e da un intermezzo solare e marino rigenerativo posto sotto il segno della bilabiale mormorante e riposante («Ce que murmure mer», pp. 139-178). Una nuova fase si apre con una sintesi mentale tra salita e discesa, *coincidentia oppositorum* figurata da una crasi, «Catanabase» (pp. 179-230): «En un seul point|Mental [...] À la fois| Je Descends...Je Monte» (p. 181). Il motivo 'catanabatico' si ripropone, ad esempio, in *Sprechgesang*, il canto parlato in memoria di Schönberg: «Je descends/Et je monte/Simultanément|À la recherche/Du mot/Qui manque/Les contraires/Fusionnent/Dans mon corps/Dans mon esprit» (p. 182). È la dissoluzione della logica in un *continuum* vocale che richiama a sé l'infanzia, o la maternità, sebbene ancora sotto forma di alienazione: « Je suis entourée/De nouveaux-nés/Qui nagent/Autour/De moi/Et en moi» (*ibid.*). La quinta sezione, portatrice del tema («Suite Nuages», p. 231-255), contiene una serena «suite» di variazioni in stile bachiano sul termine-chiave «nuage», mentre l'«envoi» (congedo), in controtendenza rispetto alla tradizionale e formulare *brevitas* è costituito da una trenodia intitolata appunto *Miserere*. Come da sottotitolo didascalico, si tratta qui di un vero e proprio «chœur a cappella», visivamente riprodotto dalla disposizione diffusa, a costellazione, delle parole sullo spazio della pagina (pp. 259-263).

Se la malattia mentale come espulsione della parola dal corpo e sua riammissione in forma provvisoria e deviata (disfunzionale: non preposizionale e non articolata, ecolalica) è il tratto portante di questa raccolta, la musica, esperita per lacerti – siano essi di suoni o di immagini – è certo rimmemorazione del dolore, ma forse anche espiazione e remota salvezza. Essa è protagonista indiscussa della silloge anche sul piano formale: il model-

lo variazionale conferisce all'opera una struttura circolare, o meglio circolante, basata su motivi periodicamente ritornanti, e come vorticanti: («carnets d'hôpital»; «mots qui manquent»...), mentre la spazialità diffusa del testo, o disposta a costellazione, consente di far affiorare volta volta, in forma episodica, i diversi *realia* acustici («radiographies acoustiques») attraverso i quali si conosce e si addomestica in qualche modo la pazzia: dallo *Sprechgesang* schönbergiano, che ritorna ad ogni fase cruciale della salita e della discesa alla ricerca della parola mancante, al folle *Wozzeck* di Alban Berg (p. 51) con il suo risuonare ossessivo di idee fisse e di suoni ripetuti (pp. 51-52). Ma vi è anche, come si è detto, la trama silenziosa di fotografie, o spezzoni cinematografici di scene di pazzia o di traumi bellici (Polanski con *Le pianiste*; Wim Wenders con *Pina*; Bergman con *Persونا*). Tutti questi frammenti culturali a valore memoriale, siano essi remoti (l'Eneide, p. 68; il Serment de Strasbourg, p. 62), senza tempo (il «Musée intérieur» ideale in cui si radunano tutti i Sogni di Giacobbe come infinite variazioni pittoriche dell'opera omonima di Schönberg, p. 194), o più recenti come la pazzia di Georg Trakl o di Paul Celan (p. 71), restano scomposti e sospesi nel vuoto perché privati dalla pazzia stessa del soffio che li animava: sono ora, appunto, oggetti incisivi, taglianti («Je taille des bloc de mots à même mon cerveau»; «écrire toujours| Comme avec un éclat de balle| dans l'âme», in *Descendre*, pp. 21-22).

Nella catabasi in cui si cerca la parola salvifica, «le mot pouvant vaincre le mal de celui qui souffre» (*ibid.*), affiorano via via anche ricordi d'infanzia: spezzoni autobiografici, talvolta organici (sebbene possano intendersi anch'essi come variazioni memoriali di temi monosillabici in grassetto: *là|où|ça|bat|pulse*, pp. 86-89), talaltra in frantumi. Spesso aleggiano, sospesi, pezzi di memoria nelle due lingue madri dell'autrice, il francese e il tedesco: coesistenti al confine di due culture che troppo a lungo la storia ha voluto nemiche. «Avoir la conviction que le secret est

⁴ Michèle Finck, *Aria. Pierre pour un tombeau*. (À Yves Bonnefoy), in *Sur un piano de paille*, Paris, Arfuyen, 2020, pp. 9-10.

⁵ Cf. Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris, Gallilée, 2007.

là: *le mot qui manque* est un mot qui ne peut provenir que de *la langue de l'autre*» (p. 62). Qui i due frammenti in corsivo agli estremi sembrano riunificarsi al centro, in un discorso sanato e rifondato. La poesia è, come il mare con il suo mormorare, esperienza cosmica «qui relie/Au tout/Au rien/Au tout » (p. 175). E, se rifonda-ta anch'essa, è dono, e non commercio.

RENÉE VIVIEN, *L'ardente agonia delle rose*. Antologia poetica a cura di Raffaella Fazio, Milano, Marco Sava Edizioni, 2023, pp. 134, € 15.



«Proponendo Renée Vivien in questa nuova veste italiana, mi auguro che il lettore riesca a percepire il ricco cromatismo della sua poesia» scrive la traduttrice e curatrice del volume Raffaella Fazio nella sua prefazione (p. 6). La metafora musicale, spesso abusata, qui non poteva essere più calzante. Come ben vede Sylvie Croguennoc in un suo articolo dal titolo *Renée Vivien ou la religion de la musique*, «s'il fallait d'un mot caractériser l'œuvre de Renée Vivien [...] c'est le mot *musique* qui d'abord viendrait à l'esprit»¹. E se questa prerogativa è condivisa con altri poeti *fin-de-siècle*, tuttavia il gusto personale di Renée Vivien, pseudonimo di Pauline Mary Tarn (Londra 1877-Parigi 1909), è alimentato dall'educazione musicale ricevuta, forse più per contegno borghese che per autentico sentire della

« Soif de souffle » la poesia è, al contempo, l'« outre mort » e « l'outré-naissance » (p. 176). Di qui la sua non alienabilità: «mot manque ne s'achète|Pas Se donne Est don ou rien (Savoir pourquoi| La poésie se vend si peu|Parce qu'elle se donne » (p. 128).

Nel farsi, verso la fine, più aerea, più rarefatta e respirante, la silloge si chiude in

ricca famiglia di commercianti da cui proviene. Sta di fatto che l'incontro con l'arte, unito a una sensibilità mistica e dolente e a un'esistenza martoriata, ce la fanno inquadrare meglio nello spirito decadente e nevrotico tardo-ottocentesco che non nella gaudente Belle Époque incipiente in cui si trova a vivere. Pianista, esteta, collezionista di strumenti antichi, Renée è una preraffaellita tardiva. Mentre il suo romanzo autobiografico, *Une femme m'apparut* riecheggia, sul versante lesbico, il «donna m'apparve» dantesco (Purg., XXX, 31-32), la sua poesia si volge verso l'ellenismo dopo aver scoperto a Londra alcuni testi greci e aver appreso il greco antico per poterli tradurre. Vagheggiando quella Grecia ideale, simbolo dell'unione delle arti e della libertà del desiderio che era stato uno dei lasciti del wagnerismo, Renée s'interessa all'arte saffica fino ad acquistare un'abitazione a Mitilene per ricrearvi, con le sue consorelle, l'Accademia di Lesbo. Ella viene così a realizzare il desiderio di un altro esteta vissuto tra i due secoli, il belga Pierre Louÿs, le cui *Chansons de Bilitis*, messe in musica da Debussy, sono ambientate in larga parte nella città che dette i natali alla mitica poetessa. L'intento che anima la poesia di Renée Vivien è dunque l'unione originaria, nel canto, di parola e musica. Sin dalla sua prima importante silloge, *Études et Préludes* (1901) l'arte dei suoni, che fu al centro della cultura greca, occupa il primo posto. Seguiranno *Cendres et poussières* (1902), *Évocations* e *La Vénus des Aveugles* (1903). E ancora le *Chansons pour mon ombre* (1907); *Flambeaux éteints* (1907); *Sillages* (1908), mentre furono pubblicate postume, come ricorda la curatrice, *Dans un coin de violettes* (1910);

nome della *pietas* per gli « hommes-nuages », con un lascito di villoniana memoria: «Pitié |Pour les hommes-nuages|Qui combattent effroi | aux frontières|De la folie |Humains |Sont êtres humains| N'en faites pas des proscrits| Des hors-la-vie» (p. 259).

(Michela Landi)

Le Vent des vaisseaux (1910); *Haillons* (1910). La prima produzione della Vivien è improntata in prevalenza allo spirito della canzone, in nome del quale essa si richiama ad una struttura poetica tradizionale a ottonari e rime alterne. Ma s'incontra anche la strofe detta saffica, di quattro endecasillabi seguiti da un pentasillabo: verso impari che Verlaine aveva oramai sdoganato in Francia, contro la tradizione troppo *carrée* dell'alessandrino. Più tardi la sua ricerca si fa più raffinata, e si volge verso la riproduzione di certi procedimenti formali della poesia drammatica, come l'alternanza strofica tra voce solista e coro. Altro elemento stilistico rilevante è il raffinato trattamento del significante, e la ricerca paragrammatica che vi si associa. Tale paragrammatismo interessa soprattutto i nomi femminili associati alla musica, e sistematicamente femminizzati con sostituzione della vocale finale caratteristica alla latina: Aphrodite diventa Aphrodita; Perséphone, Perséphona; Selene, Selana. È il caso della stessa Sappho, rinominata Psappha con una bilabiale prostetica che, nel conferire più resistenza occlusiva e dunque più risonanza al nome, non manca di rinviare al verbo *psallere*. Ritroviamo questa variante, ad esempio, in *Cendres et poussières*: «J'entends gémir, au profond de l'espace,| Celle qui versa la strophe ardente et lasse,| Et dont le laurier fleurit et triompha |La pâle Psappha». La dinamizzazione del dettato coronata qui, ad esempio, dall'annominazione in rigetto, esige dal traduttore un raffinato lavoro sugli aspetti fonoritmici. Fazio traduce, come bene vede Maria-José Tramuta nella postfazione (p. 123), con notevole efficacia, anche nel disattendere, con effetto di rottura dell'ordine, la rima finale :

¹ Sylvie Croguennoc, *Renée Vivien ou la religion de la musique*, « Romantisme » n. 57, 1987, pp. 89-100, p. 89.

« Nel profondo spazio riecheggiò gemente | Colei da cui sgorgò la strofa stanca e ardente, | colei per cui fiori e trionfò l'alloro, | Saffo, nel suo pallore ». La raccolta che Vivien pubblica nel 1906, tre anni prima della sua precocissima scomparsa per le conseguenze di una lenta ma inesorabile consunzione fisica e psichica, s'intitola invece: *À l'heure des mains jointes*. Questo «livre de la résignation» secondo Croguennoc², rivive lo spirito saffico ed erotico delle prime raccolte in forma di invocazione, preghiera (si veda: *Psappha revit/Saffo rivive*, pp. 60-61), e ritrova così lo spirito unanimista primonovecentesco. Erano gli anni in cui l'arte dismetteva la posa estetizzante per osteggiare, con certo ripiegamento intimistico e spiritualismo mistico, lo spirito laico e materialista borghese. Erano gli anni in cui appunto si firmava in Francia la separazione tra Chiesa e Stato. Prevalgono ora, nella poesia di Vivien, le forme ritmico-iterative della liturgia; la salmodia, la litania.

Nella sua breve prefazione metodologica Raffaella Fazio si vuole fedele alla lettera e allo spirito del testo, affermando che «la musica ha rappresentato [...] il principio alla base della mia traduzione poetica di Renée Vivien» (p. 5); più specificamente, si è riproposta di «rispettare lo slancio e le pause del respiro» e di «ricreare micro-unità lessicali» per ottenere nella lingua d'arrivo «lo stesso effetto di refrain voluto dall'autrice». Qualora la rima non fosse riproducibile, come in casi già incontrati, vi sopperisce, lo abbiamo visto, con consonanze e assonanze (*ibid.*). Così Fazi ci restituisce un dettato sì dolente, ma dove il languore è sempre temperato dalla robustezza delle figure ritmiche, variamente modulate per produrre, anche in poesia, i cosiddetti «affetti»: «dolcezza» o «violenza», «desiderio» o «repulsione» (p. 6). Le scelte traduttive di Raffaella Fa-

zio rispondono così a quanto lei stessa si augurava nel suo testo preliminare; tra i molti esempi possibili, uno basti a render conto dell'attenzione che la curatrice ha posto nell'assicurare a Renée Vivien, grazie anche al sostegno sillabo-tonico della lingua italiana, quella consistenza ritmica e risonanza che la lingua francese adottiva (come, d'altronde, la materna lingua inglese), non poteva conferirle: «L'aube, dont le glaive reluit, | Venge, comme une blanche Électre, | La fiévreuse aux regards de spectre, | Dupe et victime de la nuit» (L'alba, sguainata la fulgida spada, | vendica ora, candida Elettra, | colei che, febbrile, ha occhi da spettro | e che della notte fu ingenua preda; da *L'aurora vengeresse/L'aurora vendicatrice*, in *La Vénus des aveugles/La Venere dei ciechi*, pp. 58-59).

D'altronde, il titolo scelto per questa silloge è una celebrazione, mediante il significante vibrante, dentale e occlusivo, della resistenza della parola a quello smembrarsi decadente a cui ha ceduto, con il suo *cupio dissolvi* tutto personale, Renée Vivien: come altre eteree figure femminili contemporanee (si pensi a Lili Boulanger) Renée si trova a interpretare il mistero della coeva Méli-sande, pallida e disincarnata protagonista del dramma di Maeterlinck musicato da Debussy: come ricorda Colette in una testimonianza, il lavoro poetico era da lei come segretato, dissimulato, per pudore o forse non-volontà. Come ricorda anche Corguennoc, «les œuvres postérieures à 1906 vont illustrer de manière tragique cette présence grandissante du silence»³. Così si spengono, con il desiderio, la musica e la vita, fino agli ultimi «haillons» (stracci), sorta di celebrazione di un corpo ormai fatto spoglia. Poco a poco, infatti, le sillogi si fanno più brevi, e così i componimenti, mentre la ricerca musicale

degli stessi svanisce nel grado zero della lettera, che è morte: «Je n'entends plus le luth ni la musicienne», è la confessione che apre, appunto, *Haillons*, i suoi ultimi stralci di parola.

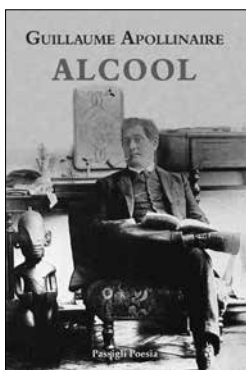
Per la sua postfazione al bel volumetto dove si raccolgono cinquanta testi della giovane poetessa, Marie-José Tramuta sceglie un titolo esemplare: «Una strofa stanca e ardente». L'ossimoro aggettivale ben restituisce l'ardore e il languore contemporati tra fine e inizio secolo, che Vivien incarna in modo così emblematico per le sue personali vicende biografiche: la madre anaffettiva che l'accusa di follia per appropriarsi della sua dote (p. 119-120); di qui forse, con il rifiuto della madre, il rifiuto della lingua-madre, l'inglese, e la scelta elettiva del francese. Poi, la morte precoce dell'amica-sorella Violette, e la sua lacerante e mortificante passione non ricambiata per l'«Amazzone» Natalie Clifford Barney, volto ardente della sua rosa femminile, e quasi un'Albertine proustiana *ante litteram*. Protagonista audace della Belle Époque parigina, animatrice di un salotto frequentato da intellettuali del calibro di Colette (cui Renée dedica un componimento, *Je cacherai ma flûte...*, p. 80), Cocteau, Hemingway, Joyce, Ezra Pound, solo per fare alcuni nomi, Natalie non provava per Renée, si dice, che un tenero affetto. Questa controfigura virile volle però conferire alla delicata e mistica fanciulla una risonanza postuma: lo pseudonimo androgino e beneaugurante della poetessa, come ricorda Tramuta (p. 123), si fa memoria storica con il Prix Renée Vivien che Natalie Barney ha contribuito a fondare, nel 1935, con queste parole: «Si elle n'a pas pu réussir sa vie, elle a [...] réussi sa survie» (p. 127).

(Michela Landi)

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 98.

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Alcool*, edizione bilingue, prefazione, traduzione e note a cura di Fabio Scotto, Passigli Editori, collana «Passigli Poesia», Firenze, 2023, pp. 247, € 19,50.



Con la sua nuova traduzione di *Alcool*, uscita nella primavera di quest'anno, proprio per i 110 anni della raccolta, Fabio Scotto ha risposto nuovamente alla chiamata della casa editrice fiorentina Passigli, offrendo così a tutti gli appassionati della letteratura francese del XX secolo un'edizione italiana d'autore di raro pregio. «Nuovamente» perché il legame che unisce lo scrittore genovese e la collana di poesia fondata da Mario Luzi nel 1989 è ben più antico. Infatti, già nel 2017, gli stessi editori di Bagno a Ripoli avevano proposto a Scotto di cimentarsi nella traduzione apollinairiana di *Poesie per Lou*. Accettando, l'autore aveva poi tradotto e aggiunto altri testi di natura amorosa, editando così una piccola silloge romantica intitolata *Poesie per Lou e altri versi d'amore*. Inoltre, come non ricordare che proprio con Passigli Fabio Scotto ha pubblicato alcune delle sue raccolte poetiche: dalla più antica *Genetliaco* (2000) alla nuovissima *A. L'abbandono* (2021), passando per *Bocca segreta* (2008) e per *In Amore* (2016).

Accettare un incarico di questo calibro porta con sé una complessità plurima, al tempo stesso poetica e traduttologica. Infatti, per quanto lapalissiano è bene ricordarlo, prima di avvicinarsi alla traduzione di un autore è necessario conoscerlo a fondo e Fabio Scotto questo

lo sa bene. In tutto l'arco della sua introduzione (pp. 5-15), coincisa ma al tempo stesso chiarificatrice, si percepisce la volontà dell'autore di rendere omaggio a tutta una generazione di studiosi italiani e colleghi che lo hanno preceduto. Ricordandosi di Zoppi, Jannini, Richter, Bruera e Boschetti, il traduttore riconosce il suo debito col passato e si inserisce fruttuosamente in una filiazione critico-letteraria imprescindibile, dimostrando così una notevole agilità di movimento all'interno di un panorama poetologico estremamente ampio e variegato. Sulla stessa linea d'azione vanno collocati i numerosi rimandi a Michel Décaudin, Didier Alexandre e Daniel Delbreil, riferimenti imprescindibili per ogni esperto di Apollinaire.

Ma non è solo in rapporto alla critica che Fabio Scotto si situa. Se da un lato questa complessità stratificata a cui accennavamo interessa il letterato e la sua conoscenza del poeta, dall'altro essa non può che riguardare il traduttore e il suo legame con coloro che prima di lui si sono cimentati nell'ardua impresa di rendere la difficoltà di *Alcool* in italiano. Anche in questo caso, Fabio Scotto non si dimentica dei poeti traduttori che sono venuti prima di lui e si mostra estremamente a suo agio in un orizzonte di rese traduttologiche vaste, che spaziano da Sereni, a Caproni, passando per Frezza, Raboni e Cucchi.

Un esempio valga per tutti. In una recente intervista radiofonica, dialogando con il musicologo e compositore Riccardo Giagni, Scotto racconta proprio di come avesse studiato la bella traduzione caproniana de *Les colchiques*, riservando un interesse particolare alle rime. La resa del ligure, però, gli era parsa un po' troppo marcata, soprattutto perché Caproni incrementa il numero di avverbi: «io – spiega invece Scotto – ho cercato di essere più aderente, anche perché qui il verso è un verso ampio, quasi prosastico, quindi ho pensato che non bisognasse aggiungere niente di quantitativo sul piano sintattico» (Rai Radio 3, *Suite*, 33:04). In questo caso, se Caproni si apre a libertà traduttive prossime alla lingua d'arrivo – ci si ricorderà di quanto l'autore si domanda in una delle sue interviste radiofoniche, proprio a proposito di questo testo: «[...] se Apollinaire avesse scritto in italiano, come avrebbe scritto questa *chan-*

son?» (*Era così bello parlare*, Il nuovo melangolo, Genova, 2004, p. 149) – Scotto predilige invece una maggior vicinanza alla lingua del testo fonte, esemplificando implicitamente ancora una volta quella dicotomia traduttologica iadmiraliana che vede da sempre contrapporsi «ciblistes» e «sourciers».

Riorientandoci sull'introduzione della raccolta, Fabio Scotto segue un filo discorsivo chiaro. Lo studioso apre la sua riflessione con una veloce contestualizzazione socio-cronologica – situando temporalmente l'autore francese nella modernità poetica, «se per *modernità* s'intende quella già in precedenza tratteggiata nel secolo precedente da Baudelaire, Rimbaud [...] e Mallarmé» (p. 5) – per poi offrire alcuni cenni biografici relativamente agli anni che precedono la pubblicazione di *Alcool* e soffermarsi sull'evoluzione del titolo e sul ruolo capitale svolto da Cendrars nella soppressione della punteggiatura. In un secondo momento della sua analisi, Scotto passa in rassegna tre importanti difficoltà intrinseche alla raccolta, ovvero l'ermetismo di numerosi testi, l'estrema diversità dei tipi di scrittura praticati e la grande eterogeneità tematica, raccontando che tale ampiezza contenutistica e formale trova risposta nella «ricerca di nuove strade poetiche per forme e modi che il poeta persegue da anni» (p. 7).

Chiarite queste prime difficoltà, Scotto accompagna il suo lettore in una rapida disamina dei tratti fondamentali che compongono la poetica e l'estetica di Apollinaire, offrendo così una crasi ragionata di oltre un secolo di studi critici, senza dimenticarsi però di appoggiarsi anche alle parole dello stesso poeta. Si delinea così l'Apollinaire di *Alcool*, poeta la cui arte «intende fondere sensibilità e immaginazione, al di là di ogni idealismo» (p. 8) e in cui si riconosce una «concezione anti-naturalista della creazione che rifiuta la mera imitazione della natura» (p. 8). A questi primi principi si affiancano poi quell'orfismo di cui parlava già Mario Richter e quell'estetica della rottura apollinairiana teorizzata invece da Jean Burgos. Questi cenni estetico-poetici lasciano spazio ad alcune brevi riflessioni sulla metrica della raccolta, dove Scotto ricorda la scelta del poeta di alternare forme regolari tradizionali a versi liberi.

Proprio questa dialettica formale tra classicità e modernità si rispecchia su di un piano più prettamente strutturale in quello che il traduttore ha definito «un rapporto imprescindibile tra tradizione e modernità» (Rai Radio 3, *Suite*, 10:30). Infatti, strutturalmente parlando, *Alcool* si caratterizza proprio per l'assenza di una divisione in sezioni e per il mancato rispetto cronologico dei testi, risultando così in un assemblaggio assai eteroclitico, ricorda ancora Scotto. Ma questa dialettica quasi dicotomica tra classico e moderno trova riscontro anche in altri modi d'essere della raccolta, soprattutto a livello contenutistico, laddove fioriscono «tematiche letterarie classiche, della ricerca di sé, dell'amore» (p. 9). Proprio questo porta Scotto ad affermare con forza che Apollinaire «non si astrae scomparendo dal testo che scrive [...], semmai ricorre a tutti i mezzi memoriali e sensibili utili a manifestare la piena presenza del soggetto nell'esperienza che racconta» (p. 9) e che proprio in questo risiede «il segno della sua profonda cultura, della sua intelligenza poetica e della sua originalità e attualità» (p. 9).

Le ultime due pagine dell'introduzione sono invece dedicate ad alcune riflessioni sull'attività traduttologica di Scotto e sulle sfide che questa ha comportato, utili a evidenziare la ricercatezza del suo lavoro. I primi due elementi con cui il traduttore ha dovuto confrontarsi sono stati la ricchezza del lessico e «la forza dello scarto poetico che viene dalla voluta moltiplicazione del senso» (p. 9) causata dalla soppressione della punteggiatura e dalla maiuscola all'inizio di ogni verso. Ma è soprattutto a un livello metrico-prosodico che si riconosce l'estrema attenzione portata dal traduttore, che si muove abilmente fra attenzione alla rima e aderenza al ritmo. La prima trova riscontro principalmente nei testi brevi o isostrofici, dove

il traduttore deve riuscire a «confrontarsi con la melodia cercata dal testo conchiuso nella gravidanza della sua forma» (p. 9). Al contrario, la seconda si ritrova in quei testi più ampi e prosastici, dove Scotto predilige un'«aderenza ritmica alla progressione dei lessemi e del *phrasé*» (p. 9).

Da queste poche parole si riesce già a intuire che, se vi è un punto nevralgico che permea l'analisi poetologica e traduttologica di Fabio Scotto, visibile in controtela lungo tutto l'apparato prefatorio così come all'interno della raccolta, questo è certamente l'attenzione al suono, preso nella sua più ampia accezione possibile, inglobando così i concetti di musicalità, ritmo, metrica e lessico. Lo studioso afferma infatti di avere cercato di fare «risuonare in italiano [...] il suo [di Apollinaire] dire, senza tuttavia mai forzarne per ragioni meramente rimiche o melodiche la peculiarità del senso, ma consapevole del fatto che il suono sia portatore di senso e che solo in una dimensione quanto più fono-ritmica possibile esso potesse preservare la sua energia e la sua piena eloquenza» (p. 10).

Un esempio lampante di questa affermazione si ritrova ancora una volta nella traduzione de *Les colchiques*. Come racconta ancora Scotto a Giagni, l'allontanarsi del soggetto poetico dal luogo dell'amore è reso metricamente attraverso un ritmo anapestico, coadiuvato dalla presenza degli avverbi, a cui si aggiungono poi i vari aspetti non rimici del ritmo, come le allitterazioni e le catene fonoprosodiche. A tal proposito, un esempio particolarmente rilevante si ritrova al v. 14 («Mentre muggendo le mucche abbandonano lente»), spiega il traduttore. Qui, l'alternarsi di *m* e di *n* da una parte avvicina l'occhio e l'orecchio alla chiusa della poesia («[...] mal fiorito dall'autunno», v. 15), mentre dall'altra rimanda circolarmente all'inizio del testo («[...] ma bello in

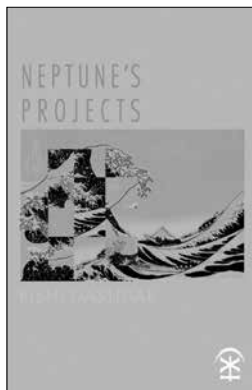
autunno», v. 1).

Questa attenzione estrema al suono come portatore di senso non deve sorprendere, perché si inserisce da anni all'interno delle ricerche dell'autore. Non casualmente, *Il senso del suono* è proprio il titolo di un suo recente saggio (Donzelli, 2013), incentrato sulle interrelazioni fra ritmo e traduzione poetica, dove fra l'altro sono indagate anche le traduzioni di Apollinaire proposte da Giorgio Caproni e Vittorio Sereni. Ma, già nel 2006, Scotto aveva riflettuto sull'importanza del ritmo nella resa italiana del poeta, in un articolo dal titolo simile, sintomo di un'attenzione ininterrotta per la tematica. Ulteriore conferma dell'importanza di questa linea di ricerca poetico-traduttologica giunge da un suo recentissimo seminario: non è un caso che proprio il ritmo sia ciò su cui Scotto abbia scelto di soffermarsi, quando è intervenuto all'Università di Catania con una lezione intitolata «*Alcool* di Guillaume Apollinaire tra avanguardia e tradizione: tradurre il ritmo».

In conclusione, quella di Fabio Scotto è una ritraduzione poetica notevole, che sa situarsi in un panorama critico e traduttivo ampio e che è capace di dialogare con le ormai numerose esperienze traduttive passate. Al tempo stesso, questa riscrittura ha il pregio di non perdere di vista la propria personalità, ovvero quella ricerca del senso del suono che da anni accompagna le riflessioni dell'autore e che si sente viva nella filigrana del testo. Insomma, l'ultima fatica di Scotto non lascerà insoddisfatti gli studiosi di letteratura francese né gli appassionati di Apollinaire e troverà senza fatica il suo posto al fianco delle già note traduzioni d'autore italiane di Sereni, Caproni, Frezza, Raboni e Cucchi.

(Francesco Vignoli)
Università di Firenze

From *Neptune's Projects* by Rishi Dastidar. Published by Nine Arches Press in April 2023. Copyright © 2023 by Rishi Dastidar. <https://www.ninearchespress.com/publications/poetry-collections/neptune-s-projects>
Traduzione di **Corrado Aiello**



(Per gentile concessione dell'autore e della casa editrice Nine Arches Press che ad aprile 2023 ha pubblicato in Inghilterra la terza raccolta di poesie di Rishi Dastidar *Neptune's Projects*.)

Trade volumes

Count the ships – are they sailing, sailing?
Yes, the ships are sailing, sailing.

Count the shipwrecks – are they falling, falling?
Yes, the shipwrecks are falling, falling.

Count all of us – are we failing, failing?
Yes, all of us are failing, failing.

Feeling aquamarine

1. Throughout all of the following, remember that I am a god.
2. I know that does not have much currency these days but still
3. FIRE!
4. Only joking.
5. But the point is – once I had power. People worshipped me.
6. Because of the rage and torment and vengeance I could summon with just a beat of my heart.
7. And so the puny vessels you put to sail upon my body were utterly at my mercy.
8. How I felt when I got up.
9. Not that I ever slept. When you are nearly all the world, you never rest.
10. If you think I am sleeping you will be sleeping too.
11. And forever is a long time, boy let me tell you.
12. Oh this screed justifying myself to you when without me – nothing. I was the lab from within which you dragged yourself to shore. And you repay a godfather like this.
13. Having me choke on a vortex of plastic ducks somewhere in the Pacific.
14. You bastards. Even the sharks never did that to me.
15. You didn't hear it? That was an anchor slipping, a mast snapping, an island sinking.
16. I am only capricious if you think I am capricious.
17. I bet you don't fancy your chances of finding out.
18. Sing me a sea-shanty, sing me to shore, sing me to rise from the depths, sing me into your body where I will rouse you to the restlessness you know has always been there, but that you have never dared to give into.
19. The tide is the best lullaby, the moon my best invention.
20. Don't call me Poseidon. I hate that.

Volumi di scambio

Contate le navi – sono in viaggio, viaggio?
Sì, le navi sono in viaggio, viaggio.

Contate i naufragi – sono in calo, calo?
Sì, i naufragi sono in calo, calo.

Contateci tutti – stiamo cedendo, cedendo?
Sì, noi tutti stiamo cedendo, cedendo.

Sensazione d'aquamarina

1. Per tutto quanto segue, ricordate che io sono un dio.
2. So che questo non ha molto valore oggi, eppure
3. FUOCO!
4. Scherzavo.
5. Ma il punto è – un tempo avevo potere. La gente mi adorava.
6. Per la collera e il tormento e la vendetta che potevo evocare con appena un battito del mio cuore.
7. E così le minuscole navi che facevate navigare sul mio corpo erano alla mia completa mercé.
8. Come mi sentivo quando mi sono alzato.
9. Non che io abbia mai dormito. Quando sei quasi tutto il mondo, non riposi mai.
10. Se pensate che io stia dormendo allora dormirete anche voi.
11. E per sempre è un lungo tempo, diamine lasciatemi dire.
12. Oh questo sermone per giustificarmi con voi quando senza di me – nulla. Io ero il laboratorio da cui vi trascinate fuori alla riva. E voi ripagate un padrino in questo modo.
13. Soffocandomi con un vortice di paperelle di plastica da qualche parte nel Pacifico.
14. Bastardi. Neppure gli squali mi hanno mai fatto questo.
15. Non lo sentivate? Era un'ancora che slittava, un albero che si spezzava, un'isola che affondava.
16. Sono capriccioso solo se pensate che io sia capriccioso.
17. Scommetto che voi non credete di poterlo scoprire.
18. Cantatemi un canto marinaresco, cantatemi fino a riva, cantatemi per risorgere dagli abissi, cantatemi nel vostro corpo dove vi desterò alla mania che sapete essere da sempre lì, ma alla quale non avete mai osato cedere.
19. La marea è la migliore ninnananna, la luna la mia migliore invenzione.
20. Non chiamatemi Poseidone. Lo detesto.

Neptune's Polaroids

after 'Seascape (Sea-Sea)' by Gerhard Richter

The sea is above me. The sea is below me.
 Who needs the filter of a sky?
 These rollers resist narrative, metaphor –
 the beautiful thing is not being sure,
 reality becoming as fuzzy as a sleep
 round its edges, imperfect in its perfections.
 I am febrile and I allow for the failure of your iceberg-
 hunting expedition; hesitancy is a curse, but so is questing.
 And modernity is rusting in me. Or is that resting?
 You can have the dream. All I want
 is the light, and a girl with a green hairband
 to read me the Shipping Forecast as I drift off.

Introduzione a Neptune's Projects

Neptune's Projects è la terza raccolta poetica di Rishi Dastidar (Londra, 1977) pubblicata a fine aprile di quest'anno per Nine Arches Press (UK) e ancora inedita in Italia. Rispettando una cadenza triennale (*Ticker-tape* è del 2017, mentre *Saffron Jack* esce nel 2020), l'autore porta alle stampe un'opera complessa e proteiforme che oltremarica ha già destato un notevole interesse di critica. Qui tenterò di esporre alcune considerazioni in merito a stile, lingua, letterarietà etc., soprattutto in funzione delle scelte di traduzione operate.

Partendo dalle indicazioni del titolo e del sottotitolo (*a/k/a Now That's What I Call*

Hyperobject Ballads), noto subito due o tre elementi chiave utili per la lettura e l'interpretazione testuale, elementi che userò contestualmente per definire meglio l'aspetto letterario e linguistico, la veste formale e contenutistica dell'opera.

Il lettore parte col domandarsi quali siano questi 'progetti di Nettuno', e perché scomodare proprio un'antica divinità pagana? Si tratta forse di un racconto mitico in versi, di un poema epico o di un epillio classicheggiante? No, non sembra questo il caso di un moderno Catullo né quello di un neo Callimaco, ma proseguiamo. Il sottotitolo dell'opera ci parla di ballate e di iperogetti - che succede? Anzi questi due termini sembrano legarsi strettamente tra loro, come a sancire le coordinate metrico-stilistiche del gioco, come se l'autore ci stesse orientando sin da subito ai binari formali e concettuali sui cui scorrono i suoi versi. Eppure, sfogliando le pagine, ci si accorge a colpo d'occhio che non siamo di fronte a testi poetici in senso stretto, considerando la misura piuttosto libera e plurale, l'andamento spesso prosastico del dettato 'poetico', un disinteresse apparente per rime, retorica e assonanze (occhieggiano a tratti come a voler ricordare la soggiacente vocazione di raccolta poetica), nonché le escursioni di forma e grafia (ma l'autore non sembra troppo interessato alla forma). No, a mio avviso l'interesse maggiore dell'opera consiste nella sua formulazione strutturale, nell'intenzione autoriale di creare una sorta di dispositivo meta-poetico che ci parli di temi scottanti (prima di tutto politici, ambientali) in un ritmo tanto spezzato quanto incalzante, attraverso un tono pungente e un umorismo che tende al nero (ma vuole restare grigio). Eppure una critica sferzante è nell'apostrofe del dio dei mari che,

Le Polaroid di Nettuno

ispirato a 'Paesaggio marino (mare-mare)' di Gerhard Richter

Il mare è sopra di me. Il mare è sotto di me.
 Chi ha bisogno del filtro d'un cielo?
 Questi cavalloni sono a prova di metafora e racconto –
 il bello è nell'incerto,
 mentre il reale si sfoca come un sonno
 lungo i margini, nella sua perfezione imperfetto.
 Febbricitante, acconsento al fallimento della vostra spedizione
 a caccia di iceberg; l'esitare è sciagura, e così il ricercare.
 E la modernità in me s'arruggina. O riposa?
 Potete avere il sogno. Tutto ciò che voglio
 è la luce, e una ragazza con una fascia verde nei capelli
 che mi legga il meteo mare mentre salpo per il sonno.

Introduction to Neptune's Projects

Neptune's Projects is the third collection of poetry by Rishi Dastidar (London, 1977) published at the end of April this year by Nine Arches Press (UK) and still unpublished in Italy.

Working at a three-year cadence (*Ticker-tape* is from 2017, while *Saffron Jack* came out in 2020), the author brings to the press a complex and protean work that has already aroused considerable critical interest across the Channel. Here I will try to show some considerations regarding style, language, literary nature, etc., especially according to the translation choices made.

Starting from the title and subtitle (*a/k/a Now That's What I Call Hyperobject Ballads*), I immediately notice two or three key elements useful for reading and textual interpretation, elements that will be used contextually to better define the literary and linguistic aspect, the form and content of the work.

The reader starts by wondering what these 'Neptune's projects' are – and why the need to bother an ancient pagan deity?

Is it perhaps a mythical tale in verse, an epic poem or a classical epyllion? No, this does not seem to be the case of a modern Catullus nor that of a neo-Callimachus.

The subtitle of the work tells us about ballads and hyperobjects – what's going on?

Indeed, these two terms seem to be closely linked to each other, as if to indicate the metric-stylistic coordinates of the game, as if the author were orienting us immediately to the formal and conceptual tracks on which his verses flow.

Yet, leafing through the pages, one realizes at a glance that we are not faced with poetic texts in the strict sense, considering the rather free and plural measure used, the 'poetic' dictation that often tends towards prose, an apparent disinterest in rhymes, rhetoric and assonances (they peek at times as if to recall the underlying vocation of a poetic collection), as well as the excursions of form and handwriting (but the author does not seem too interested in form).

No, in my opinion the main interest of the work consists in its structural formulation, in the authorial intention to create a kind of meta-poetical device that speaks to us of burning issues (primarily political, environmental) in a rhythm as broken as it is pressing, through a pungent tone and a humor that tends to black (but wants to remain gray).

Yet a scathing criticism is in the apostrophe of the god of the

nella sua prosopopea, ci ammonisce e rimbrota per la nostra deplorabile condotta (e qui alludo in specie ai testi presentati). L'elemento marino (antico e ora in parte corrotto, ma sempre possente) sembra sposarsi idealmente alla cadenza mutevole di ballate acide e suburbanizzate, che svestono i panni delle antiche glorie romantiche per presentarsi al lettore col gesto ribelle di un graffitismo feroce ma ontologicamente orientato.

L'autore avrà pensato alla sua raccolta come a una sorta di declinazione poetica del pensiero di Timothy Morton (il teorico degli 'iperoggetti')? E se così fosse, allora anche i suoi testi vogliono sfuggire alla loro natura di semplici 'oggetti' e dirci qualcosa di più su di loro e su noi stessi? Come se ci fosse qualcosa di più grande e 'viscoso', di 'non-locale' o localizzabile che ci tiene e ci condiziona tutti... dal di dentro. Proprio così, non c'è un fuori in questa visione, siamo tutti invischiati in un enorme processo, tanto capillare quanto impalpabile, di auto-digestione coatta - già scaduti.

E così il linguaggio non necessita di artifici particolari, ma si mantiene su una veste colloquiale, con una sintassi paratattica, un lessico piano (a parte qualche incursione stravagante, tecnica o gergale), ma esprime un sentire solerte e complesso, un pensiero profondo e sfaccettato. La *facies* mitica non è che una maschera, una maschera semiseria che si rivolge allarmata e affilata al suo pubblico mezzo intontito da Caos, Dis-interesse e Storia. In via apofatica e sorniona, tra le linee dura serpeggia la struggente nostalgia del dio per la sua Salacia, per un sogno andato d'un'umanità sana e fertile, per un destino comune un tempo diverso... e forse oggi ancora oppugnabile.

L'autore è impegnato nella sua testimonianza, nella sua denuncia empatica e corrosiva della nostra deriva ontologica, politica e ambientale; fa appello indirettamente al nostro senso di responsabilità, come a dire: l'uomo dell'Antropocene è guasto, cinico, avido, stupido, indifferente, demitizzato (ma in senso deteriore), votato cioè alla completa rovina.

Dunque, se questi dispositivi testuali sono anch'essi un po' degli 'iperoggetti', in qualche modo esporranno i sintomi di un'epoca e mostreranno le medesime criticità: iper-estensione spazio-temporale, 'viscosità' e conseguente confusione tra oggetto e soggetto, pluralità di forme, complessità, ambiguità, disorientamento.

Nell'approcciarsi a tradurre ciò, si è ritenuto saggio rispettare il dettato colloquiale dell'autore, operando scelte coerenti col tono e il ritmo originali, optando per un lessico quotidiano e poco letterario, una sintassi fluida e assai poco proustiana, senza tradire lo spirito dell'opera, cercando di non smarrire sfumature di senso preziose.

Laddove necessario, si è lavorato per restituire un'isometria quanto più fedele possibile ai testi di partenza, curando nel dettaglio anche gli aspetti fonici e prosodici.

seas who, in his prosopopeia, admonishes and rebukes us for our deplorable conduct – and here I refer in particular to the texts presented.

The marine element (ancient and now partly corrupt, but always powerful) seems to marry ideally to the changing cadence of acid and suburbanized ballads, which undress the clothes of romantic glories to present themselves to the reader with the rebellious gesture of a ferocious but ontologically oriented graffiti.

Will the author have thought of his collection as a sort of poetic declination of the thought of Timothy Morton (the theorist of 'hyperobjects')? And if so, then do his lyrics also want to escape their nature as mere 'objects' and tell us something more about them and ourselves?

As if there were something bigger and 'viscous', than 'non-local' or locatable that keeps us and conditions us all... from within. That's right, there is no out in this vision, we are all entangled in a huge process, as widespread as it is impalpable, of forced self-digestion – already expired.

And so the language does not require particular artifices, but is kept wearing colloquial dress, with a paratactic syntax, a flat lexicon (apart from some extravagant incursion into technical speak or jargon), but expresses a diligent and complex feeling, a deep and multifaceted thought.

The mythical *facies* is nothing but a mask, a semi-serious mask that addresses itself alarmed and sharpened to its audience half groggy by Chaos, Dis-interest and History.

In an apophatic and sly way, between the hard lines snakes the poignant nostalgia of the god for his Salacia, for the dream that's gone: of a healthy and fertile humanity, for a common destiny once different... and perhaps still questionable today.

The author is committed to his testimony, to his empathetic and corrosive denunciation of our ontological, political and environmental drift; indirectly appealing to our sense of responsibility, as if to say: the man of the Anthropocene is broken, cynical, greedy, stupid, indifferent, demythologized (but in a deteriorating sense), that is, doomed to complete ruin.

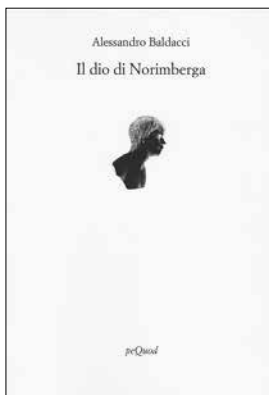
Therefore, if these textual devices are also a bit of 'hyperobjects', in some way they will expose the symptoms of an era and show the same criticalities: space-time hyper-extension, 'viscosity' and consequent confusion between object and subject, plurality of forms, ambiguity, complexity, disorientation.

In approaching to translate this, it was considered wise to respect the colloquial dictate of the author, making choices consistent with the original tone and rhythm, opting for a daily and not very literary lexicon, a fluid and very little Proustian syntax, without betraying the spirit of the work, trying not to lose precious nuances of meaning.

Where necessary, working to return an isometry as faithful as possible to the source texts, taking care of the phonic and prosodic aspects in detail.

(Corrado Aiello)

ALESSANDRO BALDACCI,
Il dio di Norimberga, peQuod,
 Ancona, 2023, pp. 180, €
 18,00.



Il titolo originale del film di Werner Herzog conosciuto in italiano come *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974) recita *Ognuno per sé e Dio contro tutti (Jeder für sich und Gott gegen alle)* con una formula che può essere utilmente adottata anche per abbozzare *Il dio di Norimberga*, l'esordio poetico di Alessandro Baldacci pubblicato nella primavera del 2023 per la collana Rive di peQuod.

È infatti dalla vicenda di Kaspar Hauser che Baldacci – docente di Letteratura Contemporanea all'Università di Varsavia e autore di numerose monografie dedicate alla poesia del Novecento – sceglie di partire per comporre, in cinque sezioni, un macrotesto che è allo stesso tempo racconto di formazione (o meglio, 'de-formazione'), romanzo in versi, neopica, e altro ancora. Analogamente al caso del bambino apparso sulla piazza di Norimberga nel maggio 1828, genealogie ed etichette restano perlopiù misteriose, o comunque distanti dal centro del testo, che non contiene alcun ammiccamento ad ambienti accademici o poetici facilmente riconoscibili.

Se, infatti, si può sentire a tratti una consonanza con certi esiti della poesia di Vito Bonito, ad esempio *fabula rasa* (Oèdipus, 2018), per una forma metrico-ritmica vicina alla canzonetta ma non per questo meno crudele (in senso artaudiano), e il radicamento dell'esperienza traumatica e post-traumatica – sin dal titolo, attraverso il toponimo 'Norimberga' e poi in molte altre occorrenze – nelle politiche di sterminio nazifasciste ricorda un auto-

re molto studiato da Baldacci quale Paul Celan, già la lezione di Giuliano Mesa, altro autore coltivato a lungo da Baldacci, risulta assai meno esibita. A questo proposito, vi è certo un richiamo costante alla qualità etica della pratica poetica (ad esempio: «[...] fissando allo specchio / le baccanti venute a cercare / chi si perde o non esce dal foglio, / come Kaspar da sotto la sabbia», p. 37, corsivi aggiunti), ma questa pare inscindibilmente legata ad alcuni miti – come quello di Orfeo e Euridice, fondante per la lirica moderna – e tragedie, come appunto le *Baccanti* di Euripide, che si distinguono, talora nettamente, da quelli frequentati da Mesa. Il caso forse più eclatante è quello di Attilio Bertolucci, autore ritenuto canonico da Baldacci nella sua attività critica, ma che offre un esergo all'intero libro, dalla *Camera da letto*, più funzionale all'introduzione di personaggi e tematiche del libro di Baldacci che non a un preciso riferimento formale o stilistico. Non si può tuttavia parlare di autentici e intenzionali depistaggi: non nel caso di Bertolucci, e sicuramente non in quello della Nota finale. Quest'ultima, in particolare, fornisce informazioni importanti riguardo alla costruzione del testo e ai riferimenti culturali che vi sono introdotti, come ad esempio la presenza di un «accostamento 'allucinatorio' fra l'inermità [di Kaspar Hauser] e la furia del dio delle *Baccanti* euripidee», o ancora il fatto che «le due immagini che appaiono in *Guarda Kaspar* provengono dal film di François Truffaut *L'enfant sauvage* del 1970, ispirato al rapporto sul 'ragazzo dell'Aveyron' [...] redatto a inizio Ottocento dal medico ed educatore francese Jean Itard» (p. 176). La paginetta di annotazioni di Baldacci, dunque, aiuta chi legge ad associare ai personaggi delle varie sezioni del libro – Kaspar, Victor (nome del 'ragazzo dell'Aveyron'), Sasha, gli ufo, le baccanti, il dio delle mosche, il dio dei topi, etc. – utili chiavi interpretative che restano valide per l'intera opera, ma che non sono mai adottate in senso univoco o strettamente determinista. Anzi, i significanti restano spesso fluttuanti – esemplari, nonostante vengano pronunciati da personaggi non necessariamente attendibili, i versi «'a Norimberga, / oppure a Padova, fa lo stesso» (p. 35) e anche l'eco melvilliana, verso la fine del libro, del verso: «'Chiamatemi Kaspar'» (p. 154) – e

disponibili per il libero lavoro interpretativo del lettore.

In ogni caso, si resta inevitabilmente entro alcuni determinati confini, secondo una concezione del testo coerente con quella dell'*Opera aperta* teorizzata da Umberto Eco. Ne consegue che un'interpretazione complessiva e 'forte', dal punto di vista epistemologico, resta sempre possibile, spaziando dal romanzo in versi o autobiografia in versi all'affresco trans-storico (andando forse in direzione di quella 'transmodernità' teorizzata da Francesco Ottonello nella sua recensione online al libro del 17 luglio 2023, pubblicata su *Medium Poesia*); risulta tuttavia ancora più interessante, per chi scrive, osservare come si possa sempre anche uscire da queste ipotesi interpretative globali, più o meno improntate a una matrice allegorica.

Tali 'vie di uscita' sono disponibili, a livello formale e micro-testuale, con gli inciampi metrico-rimici che si susseguono nel testo: se la prima sequenza della prima sezione, che dà il titolo al libro, è una delle più stringenti dal punto di vista metrico (i testi delle sotto-sequenze sono composti da due quartine, variamente rimate o assonanti), di seguito si assiste a uno sfilacciamento progressivo di tali regole che non è mai radicale o radicalmente esibito (i singoli testi delle sotto-sequenze, ad esempio, restano sempre composti da due quartine), per poi arrivare ad alcune, episodiche, ricomposizioni finali. Una simile compattezza, punteggiata, al tempo stesso, di piccole aperture, si riscontra anche sul piano della ricorsività narrativa (non di rado digressiva e convoluta rispetto alla possibilità di una narrazione lineare) dei personaggi e del registro linguistico, il che produce un'impressione di monolinguisimo, in senso continiano (con alcune intromissioni del tedesco, lingua del terrore nazista, ma anche dell'analisi, della fiabistica, etc.), che ha effetti spesso vertiginosi, nella lettura, ma risulta anche disseminato, appunto, di inciampi liberatori.

Non che questo determini una qualche consolazione di fondo, riconsiderando il testo nella sua interezza. Basti pensare ai riferimenti alla letteratura considerata generalmente dell'infanzia (e che tale non è, in senso assoluto) come Pollicino, Hansel e Gretel o Alice, usati non per confortare attraverso un posticcio lieto fine ma «per aver sempre paura» (p. 156). Soprattutto,

però, sono frequenti i riferimenti ai traumi collettivi – da quello che viene esemplificato in modo paradigmatico dal toponimo ‘Norimberga’ fino a ‘Vermicino’ e ‘Chernobyl’ (particolarmente interessante a questo proposito è la nota finale, dove si scrive che la tragedia di Alfredino Rampi, a Vermicino, fu «un massacro operato dalla società italiana a seguito della caduta in un pozzo artesiano di un bambino di sei anni», p. 156, corsivi aggiunti, in perfetta consonanza con altre letture di tale evento nella letteratura e critica contemporanea) – ed è costante l’incapacità di venire a capo, di superarli.

Quest’ultima appare una tendenza costante di quella storia che, da una collocazione generazionale o presuntivamente tale («Siamo negli anni Ottanta», / cantavano le mosche», p. 143), arriva fino ai giorni nostri, con la progressiva amplificazione del ‘riflusso’ o comunque

del ritiro dalla politica tradizionalmente localizzata nell’*agorà*: illuminante, a questo proposito, all’interno di una topologia costantemente basata sulla dicotomia dentro/fuori, è la presenza ricorsiva della piazza, della quale una particolare enunciazione (non attribuibile, a differenza delle altre, ad alcun personaggio) dice piuttosto chiaramente: «Kaspar, giuro che adesso finisce / questa storia di noi nella piazza / dove danzano i topi, le mosche, / e io e te come due burattini...» (p. 102). D’altro canto, un’opposizione flebile, ma coriacea nella sua resistenza, a questo scenario è fornita invece dalle sporadiche occorrenze pronominali della prima persona plurale, a costituire un ulteriore incampo per un testo, o macrotesto, prevalentemente costruito sulla terza persona, singolare e plurale (ad esempio, e ancora una volta senz’alcuna consolazione o autoassoluzione: «cantano le baccanti /

in coro a Vermicino, / e noi sotto il cuscino / tremiamo come i topi», p. 58).

Oscillando continuamente tra grandi affreschi e opportune distorsioni e deviazioni, il dio di Norimberga non può che concludersi con una serie di interpretazioni alternative (nella sequenza *Oppure*, dall’omonima sezione finale) e allo stesso tempo con la narrazione che si ripiega su sé stessa, fino a creare il dubbio di non essere mai avvenuta. È un finale di abiezione, anche per la lingua («coperta di vermi», p. 174, o anche «nelle feci», p. 172), e insieme di rinnovata leggerezza, a suggerire forse che, nella sua peculiarità magica e un po’ inquietante, questo libro stesso è un Kaspar Hauser. E, come già per il romanzo incompleto di Paolo Zanotti, *KH*, ciò segnala il libro come *rara avis* e, per questo, come un caso assai affascinante nel panorama letterario ultracontemporaneo.

(Lorenzo Mari)

FRANCESCO BRANCATI,
L’assedio della gioia,
prefazione di Massimo Gezzi,
Firenze, Le Lettere, 2022, pp.
99, € 16,00.



Tra gli esordi più fortunati, e per certi versi attesi, degli ultimi anni – la plaquette *L’inesplorato*, raccolta in *Hula apocalisse* (Prufrock Spa), è del 2018 –, *L’assedio della gioia* di Francesco Brancati è un testo convincente, sul piano estetico e formale – si tratta del resto di un libro decennale, come recita l’epigrafe temporale posta alle soglie del testo. (2011-2021) –, che permette di parlare dialetticamente tanto del libro in sé quanto del campo letterario attorno al quale si muove la poesia italiana contemporanea.

Per questa duplicità intrinseca della raccolta, procederò con una *hysteron proteron*, partendo prima dal campo per poi passare all’oggetto d’indagine, per cercare di mettere maggiormente a fuoco l’operazione lirica di Brancati e, di fatto, per cercare di trarre un bilancio dell’operazione stessa, cioè del modo in cui il poeta ha costruito la sua idea di lirica ne *L’assedio della gioia*.

Dunque, leggendo questo «canzoniere esattissimo di sei sezioni da otto poesie l’una incorniciate da due testi singoli (per il totale, rotondo, di cinquanta componimenti)» (p. 6), si ha la sensazione che la terza persona singolare e le altre strutture enunciative del discorso lirico che parlano, compaiono per poi scomparire, e che infine (ri)prendono la parola (e che, in generale, vengono osservate da una persona empirica che ha ceduto la propria voce al sé lirico, ma che lo controlla dall’esterno attraverso una struttura chiusa che più che al macrotesto sembra guardare al romanzo) intessano, come nota Massimo Gezzi nella sua lucida prefazione, un «dialogo a distanza» con i propri modelli (o maestri, sempre ammesso che questo termine abbia ancora un predicato di esistenza nella generazione di poeti, e studiosi, nati negli anni Ottanta): Mario Benedetti, Franco Fortini, Guido Mazzoni, e in misura non certo minore anche Amelia Rosselli.

Questa genesi (lirica) è stata confermata dallo stesso Brancati in una intervista

rilasciata per il portale Medium Poesia, ed è stata anche rilevata da alcuni dei suoi recensori più attenti (tra tutti, Massimiliano Cappello, su *La balena bianca*); ad ogni modo, nell’*Assedio* questa filigrana ipotetica tocca maggiormente l’impalcatura strutturale della raccolta, in particolare per quanto riguarda alcune categorie – quali l’individualità e l’individualismo, i rapporti tra storia, società e Storia, il desiderio, il possesso e il rifiuto del desiderio e del possesso, l’alienazione, l’evanescenza del reale, la ripetizione meccanica di gesti privati – che ricorrono con una certa frequenza tra le varie sezioni del libro.

Dichiarazione di campo? Dialogo interdiscorsivo? Convergenze intellettuali? Cappello nel suo intervento si spinge oltre, parlando di un mazzonismo (ma anche di un anti-mazzonismo) diffuso nell’*Assedio*, ravvisabile già nella parentetica epigrafe temporale (qui collocata alle soglie, diversamente da quanto accade ne *I mondi* e ne *La pura superficie*) o nell’idea di romanzesco che soggiace al sistema compositivo del libro; ma a questo dato se ne potrebbe aggiungere un altro, per esempio la spinta del verso a un certo andamento ragionativo o saggistico (mai paradigmatico o esortativo, tranne forse nelle poche prose della raccolta), senza che questo però faccia perdere la propria identità lirica al soggetto, al testo e alla raccolta di testi.

Sì, perché la poesia di Brancati è so-

prattutto lirica, anche nelle sue scelte linguistiche più eterodosse e meno scontate (la soggettività filtrata attraverso una deissi pronominale variabile, mai centrata unicamente intorno a un io lirico, ma diffusa, per l'appunto, tra le varie posture enunciative della raccolta) rispetto alla performatività egologica della poesia contemporanea. In questo senso, l'«assedio è una forma individuale» (p. 95), la «gioia» è un genitivo soggettivo e oggettivo, e la poesia non può che (r)raccolgere la pluralità del mondo delle cose (e delle persone) per rendere conto di un'esperienza che allo stesso tempo è pubblica e privata, soggettiva e universale («un'incolpevole e sicura / rivendicazione di individualità», p. 23), inserita all'interno di un sistema chiuso costruito organicamente per temi e argomenti (la malattia, la politica, l'amore, il tempo, la cronaca, la storia civile, ma anche la scrittura e la poesia).

Ora, uno dei principali meriti, anche a livello estetico (ma soprattutto a livello formale) della poesia italiana del ventunesimo secolo è l'attenzione alla forma-libro e all'interdiscorsività – attenzione che molto ha a che fare con il rapporto, ormai quasi genetico (e storico), tra poeti, poesia e ricerca sulla poesia. Si tratta di elementi ravvisabili anche in altre letterature nazionali (più inglese che americana, più francese che tedesca), ma che nella (recente) poesia italiana assumono una funzione sempre più importante per veicolare tanto la propria visione del mondo quanto l'esperienza stessa della poesia.

Come sottolinea Gezzi, Brancati è

«uno studioso di poesia contemporanea» (anche se di formazione è un rinascimentalista), «come molti suoi coetanei e molte sue coetanee che pubblicano versi oggi. È naturale quindi che alla base di questa scrittura si avvertano gli influssi e il magistero di alcuni dei poeti sui quali la sua attenzione critica si è appuntata più a lungo e più a fondo» (pp. 5-6): prosodia, struttura macrotestuale, tensione interdiscorsiva, intertestualità, un rapporto (equilibrato?) tra l'anima e le forme – *L'assedio della gioia* è un libro profondamente pensato e costruito secondo raffinati strumenti lirici e compositivi; eppure, almeno per chi scrive, è proprio nei momenti di passaggio più svincolati da questi principi formali che il verso di Brancati si svela e rivela nella propria nudità, cioè quando la lirica torna a essere lirica, mettendo in comunicazione l'io e il sé attraverso la parola: «un mondo potrebbe infine esistere / se le pupille ritrovano lo sguardo, / una porzione parallela dello spazio / dove gli oggetti o il pensiero esistono / soltanto per essere da sé stessi osservati» (p. 44).

Secondo il sociologo e filosofo tedesco Niklas Luhmann, gli individui diventano moderni quando sviluppano degli strumenti conoscitivi tali da permettere loro di «osservare le proprie osservazioni. E chi non ci arriva, o non vi viene condotto dal proprio terapeuta, ha la possibilità di leggere romanzi e di proiettarsi su se stesso, come uno, nessuno e centomila». In *Beobachtungen der Moderne* (1992), ma più in generale nella teoria dei sistemi sociali delineata

da Luhmann a partire dagli anni Ottanta, il principio di autoconsapevolezza permette al soggetto conoscente di percepire i limiti e il raggio di azione del proprio agire e relazionarsi con le strutture sociali (le istituzioni), quando esso è in grado di osservarsi. Divenendo, così, un osservatore di secondo ordine, l'io è in grado di controllare la frammentazione della realtà e dei suoi valori a seconda della postura che il soggetto assume nei confronti della complessità sociale.

Muovendosi tra storia e Storia, tra le vicende private e la società, tra il conflitto e la disperazione del desiderio del singolo e di una comunità umana indefinita, nell'*Assedio della gioia* Brancati sviluppa un modello lirico di osservazione estremamente efficace per cogliere appieno la transizione del e al postmoderno, e in particolare la rete sociale entro la quale l'io e le sue molteplicità si muovono: osservando e osservandosi, il soggetto, come il «frammento» di cui è forma e figura, «si perde e dilegua, / il suo impegno ritorna leggibile, ritrovare lo zaino, raccogliere / tutto, portarsi di fretta all'uscita / preparato di nuovo a discendere» (p. 24). E la poesia, quando raggiunge questo stadio di autoconsapevolezza, diventa, o torna, perfettamente lirica – sciolta, e libera di ridare fondatezza fenomenologica a un io che cerca e si cerca nell'esperienza unitaria della propria osservazione, anche quando «le pareti non trattengono nulla, / le case non significano altro / se non un riparo, per nostra fortuna» (p. 92).

(Alberto Comparini)

UMBERTO FIORI,
Autoritratto automatico,
 Milano, Garzanti, 2023, pp.
 128, € 18,00.



È un giudizio generalmente condiviso che la poesia di Umberto Fiori non ammetta grandi evoluzioni. In effetti, fin dall'esordio del 1986, con *Case*, compattezza e omogeneità caratterizzano una scrittura che ha nella serialità uno dei suoi tratti formali e contenutistici più tipici. Tuttavia, o per meglio dire proprio per questo motivo, una volta fissato il suo sistema poetico Fiori ha sempre cercato nuove strade per arrivare nello stesso luogo, nuovi modi per ripetere la stessa lezione, quella ovvia eppure inafferrabile lezione che dagli anni Ottanta gli mostravano le facciate delle case: l'esempio e l'invito a un semplice stare in mezzo alla gente e alle cose, dove tra l'annullamento nell'altro da sé e la sua prevaricazione si scelga un terzo tipo di rapporto, fondato sulla necessità di de-

porre la propria identità in quanto volontà di potenza per arrivare a un mondo in cui l'io sia figura tra figure e una reale coesistenza sia possibile. È in particolare nelle raccolte dopo il *Duemila* che Fiori sembra avere intrapreso questa ricerca di nuovi mezzi per il medesimo fine: tenta forme prima assenti o solo accennate, come il poemetto nella *Bella vista* (2002), l'allocuzione drammatica, strutturata come un lungo monologo teatrale in *Voi* (2009), il vero e proprio racconto in versi, suddiviso in parti e capitoli, nel *Conoscente* (2019); introduce anche nuovi temi e paesaggi, per esempio quelli della natura e della grande storia. A cambiare è poi lo statuto dell'io poetico. Dall'impersonalità pressoché assoluta delle prime raccolte si passa a una soggettività via via più individuata

e presente in modo costante nello spazio testuale, senza che questa nuova centralità implichi, d'altra parte, una restaurazione del monologismo lirico, perché la presenza diretta del soggetto è quasi sempre contestuale alla sua critica (quello del Fiori post-Duemila è un io pervasivo, ma debole, spesso attaccato sia dall'interno che dall'esterno, svergognato nelle sue contraddizioni e nel suo falso umiliarsi).

Questa ampia premessa per dire che l'ultimo libro di Fiori, *Autoritratto automatico*, si inserisce pienamente nella linea tracciata. Qui l'occasione-novità è la collezione di fototessere che l'autore ha messo insieme dal 1968 a oggi. A partire da questo piccolo archivio privato, Fiori sviluppa un discorso in tutto e per tutto coerente con la sua poesia di sempre. La continuità è già stilistica: dal lessico quotidiano, concreto e generico insieme (per la forte tipizzazione delle scene), alla sintassi vicina al parlato, ricca di dislocazioni, focalizzazioni, segnali fatici e discorsivi (in *Autoritratto automatico* però spicca la figura dell'elenco, utile a rendere la ripetizione, la serialità automatica dell'operazione), dall'asciuttezza dei tropi, con la predilezione per la più razionale similitudine rispetto alla metafora (lo stilema tipico della similitudine in chiusa abbonda anche nel nuovo libro), alla metrica, con i suoi versi mediamente brevi e svarianti, che seguono gli snodi del discorso, ma puntellati con rime e con l'affiorare diffuso di misure tradizionali, in particolare endecasillabi e settenari. Ma la continuità riguarda anche la riflessione intorno ai temi caratteristici della poesia di Fiori. La collezione delle fototessere permette una meditazione sull'identità che si muove lungo il confine tra individuale e generale, tra privato e pubblico: «Nell'autoritratto prodotto dalle macchinette mi sembrava di cogliere l'intreccio fra un elemento altamente individuale, singolare (la mia faccia, la mia identità) e una dimensione collettiva, "di massa"» (così dalla *Presentazione*, p. 8). Questa è sempre stata, con i dovuti assestamenti, l'identità nel mondo poetico di Fiori, un'identità una e multipla, unica e seriale, personale ma collettiva, interna ma esterna. Proprio la faccia, al centro della prima e più nutrita sezione del libro, ne è la testimone più attendibile e insieme più sfuggente. Perché «La faccia è nostra. Ma proprio mentre lavora / con sguardi

e con sbadigli, grinte, sorrisi, / vene gonfie e pallori, / proprio quando è più lei, / non ci appartiene» (p. 60). La faccia è ciò che più ci identifica e allo stesso tempo è qualcosa che, continuamente mostrato all'esterno e invisibile dal nostro interno, appartiene più agli altri che a noi stessi. Dalla stessa poesia: «La faccia è fuori. Là fuori / in fondo alla pupilla luminosa / della macchina, io la andavo a cercare». Proprio il suo carattere anfibio e ambiguo muove la ricerca del soggetto (*Verso la faccia* si intitola del resto la sezione) con il suo ripetere e moltiplicare l'atto di fissare le proprie infinite facce e di collezionarle tutte, consapevole del fatto che ognuna di esse potrà al massimo somigliargli e che l'identità, come sta tra sé e gli altri, così sta da qualche parte tra le numerose e sempre cangianti espressioni che di volta in volta si trova a mostrare: «Questo, cercavo: l'aria di famiglia / che corre tra me e me» (p. 44).

Autoritratto automatico è insomma una ricerca dell' e sull'identità, ed è soprattutto questa portata riflessiva universalizzante a scampare la raccolta dal rischio di apparire «un abnorme esercizio narcisistico» (p. 10), come l'autore dichiara di temere nella *Presentazione*. Forse gli album di fototessere che Umberto Fiori ha riempito negli anni davvero ammucciano «la spazzatura dell'ego» e davvero sono una specie «di discarica della 'personalità', dell'identità»; di certo il libro di poesie da questi ispirato è molto lontano da essere il collettore delle «scorie tossiche della sua scrittura» (cito dal *Colloquio* in prosa, tra l'autore «Ritratto» e un giovane «Visitatore», posto al centro del volume). Se si escludono le poche poesie dell'ultima sezione, *Seconda singolare*, dedicate fin dai titoli a figure care, la presenza di un io direttamente riconducibile all'autore empirico non è più invasiva rispetto alle raccolte precedenti. Nel *Colloquio* è detto che «in questa operazione il vero soggetto non è la mia biografia: è la mia faccia. O meglio, la faccia in generale» (p. 76), e in effetti, al di là delle ossessive cautele anti-narcisistiche, è proprio la citata – e di nuovo tipica – astrazione del discorso poetico a rendere l'io di questo libro molto simile all'uno e al tale che si aggirano nei paesaggi di Fiori fin da *Case*, secondo un processo di generalizzazione dell'identità funzionale a quel tipo nuovo di rapporto

intersoggettivo, spoglio giustappunto di qualunque narcisismo, del quale si è detto all'inizio.

Finora si è insistito sulla continuità fra *Autoritratto automatico* e quanto lo precede. L'aspetto invece più originale sta nel fatto che intorno a quella che più sopra è stata chiamata occasione-novità si struttura l'intero libro, con la parziale eccezione delle ultime due, assai più brevi sezioni. Il tema unico è osservato da diverse angolature, che viene facile paragonare alle diverse espressioni della stessa faccia che popolano gli album delle fototessere raccolti meticolosamente dall'autore. Se dalla *Bella vista* in poi Fiori ha fatto ricorso a modalità narrative o drammatiche per immettere nuova linfa nella sua poesia, si potrebbe dire che qui la forma unificante sia piuttosto quella del racconto-saggio, che nel riportare un'esperienza soggettiva ne analizza e ne sviscera la dinamica e le implicazioni. Il che spiega come mai tanto le fototessere riportate in vari luoghi del libro (copertina, quarta di copertina, p. 15) quanto le prose ivi contenute (non solo il *Colloquio* ma anche la *Presentazione* iniziale) siano perfettamente integrate nel discorso e in un certo senso equiparate alle poesie, come del resto dimostra la grande permeabilità tra versi e prosa, che in più casi si parafrasano a vicenda.

Non stupisce che un simile intreccio analitico dia vita a diversi momenti metapoetici, di sguardo all'indietro e di riflessione critica dell'autore sulla propria poesia. Si tratta di un'altra novità di *Autoritratto automatico*, benché non assoluta, perché un atteggiamento simile era già riscontrabile nel *Conoscente*, dove, come avviene qui, venivano convocate e discusse varie categorie critiche ormai generalmente associate alla scrittura di Fiori. Preoccupazione da 'stile tardo' per eccellenza, la rivisitazione e magari ridefinizione della propria poetica emerge nelle parti in prosa ma anche in alcune poesie, condensandosi alla fine in quello che forse è il più bel testo dell'intera raccolta. È quello dedicato a *mio fratello Andrea* (p. 115), e si apre con due strofe che sono la perfetta descrizione dell'universo poetico di Fiori: «Com'è marcato, com'è / caratteristico / il mondo. Com'è visto e rivisto, com'è / intensamente qualsiasi. La gente / sta lì: perfetta, tipica, tutta intera. / Ha i suoi modi di essere, di parlare. La gente

/ c'è un verso per cui va presa. // E non c'è quasi altro. Le persone / – nessun bisogno di inventarle: / si sanno già benissimo, / come in sogno. / È tutto pronto. Nessuna sorpresa: / il solito mistero risaputo / con cui si son dovuti / in tanti e tanti anni / fare i conti». La terza strofa, però, piazza un colpo a sorpresa: si sta parlando non delle poesie di Umberto ma delle barzellette del fratello Andrea: «Questo io sento / – e ascolto, e mi emoziono – / nelle trecentomila barzellette che ci racconti». Allo stesso tempo, il lettore più smaliziato non è preso del tutto alla sprovvista, perché sa probabilmente che proprio alla forma barzelletta la poesia

di Fiori è stata paragonata dalla critica e dall'autore stesso. Con un gioco sottile, l'introduzione dell'elemento personale e sentimentale fa insomma tutt'uno con l'introduzione, non dichiarata ma in realtà facilmente riconoscibile, dell'elemento metapoetico. Segue una quarta strofa, in cui il discorso sulle barzellette di Andrea e quello sulle poesie di Umberto sono ormai completamente sovrapposti: «Non però nel momento / in cui la storia svolta, e si sghignazza: / dico nei tuoi preamboli, / dove i pupazzi e le bambole / diventano uomini vivi / e donne, con i loro bei discorsi / meravigliosamente scontati / parola per parola, e la vita / un passo dopo l'altro

/ esibisce la sua / terribile ovvietà». A questo punto la velatura non ha più senso, e in perfetto stile Fiori la chiusa esplicita la similitudine e insieme consegna una dichiarazione di poetica memorabile, dove l'*understatement* e l'apparente tautologia racchiudono uno dei maggiori obiettivi di una poesia che, fin dagli esordi, ha ribattuto sull'importanza decisiva del tornare a vedere quello che abbiamo sempre sotto gli occhi e che, proprio per questo, finiamo per dimenticare: «Così vorrei io che suonassero / a chi la vita la sa già / le quattro poesie che scrivo».

(Marco Villa)

FLORINDA FUSCO,
Il compleanno e altre opere,
 Ancora, Argolibri, 2022, pp.
 227, € 16,00.



A colpire, con evidenza potremmo dire fisica, nel nuovo volume di Florinda Fusco, è anzitutto l'aspetto tipografico. Dopo l'anomalia nella disposizione dei versi che caratterizza le sue prime opere – in ordine di pubblicazione *Linee* (2001), *Il libro delle madonne scure* (2003), *La signora con l'ermellino* (2009), riproposte ora dopo essere state già riunite sotto il titolo di *Tre opere* nel 2009 per Oedipus – 'gettati' sul bianco della pagina con orientamento della scrittura lungo il lato lungo del foglio, che costringe il lettore ad impugnare l'oggetto-libro come se fosse un rotolo di carta, si torna ora alla verticalità dell'apparentemente più canonica 'colonna lunga' de *Il compleanno*, quarta delle opere della presente pubblicazione. È una diversa postura di scrittura che induce, in modo meccanico e conseguente (per l'obbligo di ruotare il volume), una diversa

postura di lettura. Si noti, preliminarmente, che, rispetto alla 'canonica anomalia' delle opere precedenti (canonica per l'autrice), dove si riscontra un'elasticità a fisarmonica delle *linee* capaci di contrarsi ed allargarsi alla bisogna, la 'canonicità eccezionale' de *Il compleanno* snocciola un singhiozzante andamento di versicoli, costituiti solitamente da un unico lessema, quando non da una preposizione.

Le anomalie, oltre al piano tipografico – che hanno vistose ricadute metrico-ritmiche – investono anche il piano della *dispositio* delle opere, il che induce a riflettere sull'aspetto macro-testuale. Sovvertendo l'usuale anteposizione, nella prassi di libri ricapitolativi, dei testi più antichi, secondo uno schema evolutivo e progressivo, Fusco colloca in apertura l'opera più recente e man mano retrocede. Avremo così un ordine dei testi esattamente opposto a quello di pubblicazione, ordine che potremmo dire etimologicamente 'regressivo': sicché la destabilizzante «debolezza statutaria» dei testi della Fusco, sottolineata già da Marco Berisso e poi ripresa da Giancarlo Alfano nel profilo dedicatole in *Parola plurale* (2005), che comporta la sensazione di trovarsi di fronte a «tessere» di un mosaico in cui non si compone alcun disegno», è parzialmente risarcita da una calcolata meccanica attiva sugli insiemi macro-testuali. La disposizione dei testi e il conseguente senso di lettura delle opere è infatti assimilabile, per usare una similitudine geologica, a quello dell'analisi stratigrafica: man mano che si discende si incontrano sequenze sedimentarie di

diversa composizione testimonianti epoche diverse, solitamente dalla più recente (quella di superficie) a quelle più antiche (quelle inferiori): «si ammassa pietra lavica / che lentamente spargo fino a coprire il mondo», come riassumono dei versi de *La signora con l'ermellino* (p. 111). Ne discende che anche il cambio di disposizione dei versi sulla pagina testimonia il formarsi di uno 'strato' dalla diversa grana. Cercheremo di metterne in luce alcune caratteristiche peculiari.

Anzitutto, chi parla nei testi di Fusco? Proprio per la qualità materica dei suoi versi – spesso di grandissima intensità – l'attenzione critica si è più concentrata sulla questione del soggetto che non sull'individuazione dei temi. L'entropia del dettato è soluzione espressiva dettata dall'assenza di un io 'forte', che lascia spazio ad un soggetto epidermico, sottilissimo diaframma dedito alla «pura registrazione dei due flussi, interno ed esterno, della comunicazione» (ancora Alfano), tra pulsione inconscia e pressione sociale. Questa attenzione nei confronti della percezione tende ad un'identificazione tra soggetto e *soma*. Verso un'interpretazione 'biologica' del volume sembrano effettivamente puntare anche le sue soglie. Dei due testi che lo aprono e chiudono – rispettivamente (*autoritratto*) e la *Notizia bio-bibliografica* –, il primo è propriamente un testo poetico privo di qualsiasi elemento riconducibile alla scrittura autobiografica (uno stralcio: «qualcuno c'è, qualcuno va via, qualcosa rimane, qualcosa scompare, all'improvviso, qualcosa ti ascolta, nell'aria, non

ascolta, il giorno, la notte, ricogliere, un qualcosa, perduto nel tempo, un giorno, non si sa quando, aspettare, quando»). Il secondo è una asciutta nota informativa sulla sua attività di scrittrice, dalla quale è però escluso, presumibilmente in modo intenzionale, qualsiasi elemento riconducibile al *bios*. Ancora di più ci 'dicono' le immagini della prima e della quarta di copertina: una donna rinascimentale il cui volto è reso irricognoscibile da segni neri (di elaborazione dell'autrice, come precisato in una conversazione con Renata Morresi rinvenibile su youtube), quindi un'identità cancellata o in corso di cancellazione; mentre una volta chiuso il volume troveremo, sul retro, la stessa cornice ovale del ritratto, tuttavia completamente nera al suo interno. Il che ci porta a due alternative: a) la figura è stata completamente cancellata, 'annerita'; b) in un moto anche qui 'regressivo', siamo giunti al centro generatore, che è proprio quel buio: non l'identità (il volto), ma la ferita originaria del soggetto (il nero incorniciato da cui qualcosa emerge). Cercando di far convergere le due ipotesi, sembra di poter ritenere che l'operazione di Fusco consista in un tentativo di continua cancellazione dell'identità individuale verso quello 'zero' generatore, l'ovale del ritratto (che si riproduce graficamente ad ogni componimento: tutti numerati, tranne il *Libro delle madonne scure*, in serie progressiva 0.1, 0.2, 0.3...). Da quell'ovale fileranno via nere catene di significanti, segni da cui sarà possibile cogliere in trasparenza alcuni traumatici punti roventi, che sono quelli della soggettività femminile negata.

Ora, se sul piano del soggetto poetico la situazione de *Il compleanno* rimane invariata, l'entropia e dei materiali e delle *personae* che 'parlano' nel testo è invece cambiata dopo *La signora con l'ermellino*: se prima ci si divideva tra prima e seconda persona ed uso imperativo dell'infinito, ora la scena è dominata quasi esclusivamente da una voce il cui

esercizio fondamentale è una forma di autopercezione straniante. Ciò accade su tre piani. Anzitutto, su quello ritmico, con il già citato sillabato che ricorda i movimenti disarticolati di una marionetta. Poi su quello tematico, per l'insistenza sull'atto della vista, dove il corpo è percepito dal 'di fuori', e spesso in uno specchio, nella cui immagine però non si identifica (sintomatico il ricorrere dei verbi «guardo», «vedo» e di parti del *corps morcelé*). Infine, su quello della sintassi degli elementi del 'vocabolario poetico', dove emerge da un lato la ricorsività, dall'altro la variazione nell'assemblaggio, dando l'impressione di trovarsi in uno spazio solo mentale (cfr. la scena ospedaliera di 0.8 pp. 22-23, dove gli elementi della festa – il rossetto, lo specchio, la foto di famiglia – sono quelli che si trovano sul comodino di fianco al letto di degenza).

L'effetto straniante è insomma funzionale ad una disidentificazione. Ciò suona 'strano' se si pensa che la 'scena' intorno a cui ruotano le trentatré parti dell'opera, quella della festa di compleanno dovrebbe essere sia un momento di condivisione con gli altri – particolarmente nel gesto simbolico di mangiare insieme ed essere 'compagni' (etimologicamente: *cumpānis*) – sia il momento di riconoscimento, da parte della comunità, della propria identità. Nel caso di Fusco, invece, esso si capovolge in un'occasione di solitudine: ad essere privilegiati sono il dialogo con i morti («Dico a voi: "Tacete- / i discorsi / umani / fanno / paura / ai morti"» 0.4 p. 16), mentre la storia personale è rimossa nei suoi traumi fondativi («Non ho più / storie / da raccontare – / solo / una memoria / prosciugata» 0.11 p. 26). A questo pranzo 'mentale' («questa / testa / è / una stanza / lunare» 0.23 p. 43) è possibile servire solo gli ultimi sfilacciati brandelli mnestici («Nei piatti / brandelli / di memoria / serviti come / pezzi di animale») raggruppati intorno a oggetti-ricordo «ghiacciati» (0.22 p. 41) nel loro nudo

«significare / peso e perdita», come si può chiosare con uno dei più glaciali componimenti di *Documento* di Amelia Rosselli, autrice molto frequentata da Fusco anche in veste critica. La ferita è esposta («Eccomi qui / seduta: / guardatemi. / Sotto / i vestiti / sul seno / qualcosa / macchia / la camicetta / di rosso / giù dal / colletto» 0.30 p. 51) ma chi concorre a questo banchetto deve rimuoverla, così come lo stesso soggetto è chiamato a fare («Gli invitati / chiacchierano, / ridono, / fingono / di / non / vedere. / Io, / fingo / di / non / sentire» 0.30 p. 52: 'sentire' qui ambigualmente riferibile tanto al chiacchiericcio esterno quanto al trauma patito).

«Cercatemi e fuoriuscite», suonava un verso ancora di Rosselli; «mi cercherete / e non mi vedrete» dichiara a sua volta Fusco. Verso il finale dell'opera, infatti, l'autopercezione straniante vira più decisamente in un tentativo di uscita da una dimensione corporea avvertita come gabbia. Se si può alla fine de *Il Compleanno* affermare che «Perdo / l'alfabeto / dalle dita, / dalla testa – / la lingua / si scioglie» (0.33 p. 56), lingua con cui all'inizio si identificava («Sono / la mia / lingua» 0.3 p. 13), vorrà dire che la fuoriuscita da quel corpo-lingua sarà stata davvero compiuta? La risposta, nonostante tutto, non sembra affermativa. Se il corpo giace a terra e il soggetto fluttua in aria («A voi / ho lasciato / il mio corpo. / Ora cammino / nell'aria» 0.33 p. 56) fino ad avvertirsi sdoppiato e a vedere il mondo scomparire sotto ai suoi piedi («Guardo / in giù / e vedo / da lontano / la mia testa, / le mani, / le gambe. / Sotto / i miei piedi / la mappa / del mondo / si è appena / cancellata» 0.33 pp. 56-57), è plausibile che seguirà una nuova caduta *nel* corpo e *nella* lingua, in quanto rimane come assunto fondamentale l'essere, il soggetto, corpo e lingua: così da dover tornare, nonostante tutto, al suo personalissimo inferno.

(Lorenzo Morviducci)

PAOLO FABRIZIO IACUZZI, *Poesia e guerra. La poesia non salverà la vita*, Latiano, Interno Poesia Editore, 2022, pp. 144, € 18,00.



Titolo (*Poesia e guerra*) e sottotitolo (*La poesia non salverà la vita*) si riferiscono alle due parti separate di cui il libro è composto e ne esprimono la tensione interna. Ma al tempo stesso legano la prima parte, che è un'antologia, anzi, una scelta d'autore, alla seconda, che è invece un dialogo fra poeta e critico, Paolo Fabrizio Iacuzzi e Michele Bordoni, entrambi impegnati a definire i criteri e le ragioni della silloge. A Bordoni, che gli aveva fatto notare come la poesia sia anzitutto un lavoro sulla lingua per mezzo della lingua, Iacuzzi risponde che sì, certamente le cose stanno in questi termini. E aggiunge che la lingua deve essere intesa sia come linguaggio sia come organo preposto alla assimilazione del cibo non meno che alla formulazione delle parole. La lingua ruminava le parole come la bocca il mangiare e ne sprema succhi essenziali, significati remoti, valenze misteriose. «Per me non esiste immaginario che non parta dalla lingua», dice Iacuzzi, «tu puoi vivere quanto tu voglia, leggere quanto tu voglia, ma se poi tutto non deriva da una sorta di differenza linguistica... Questa è la grande lezione di Derrida, ritrovata nella mia vita. Il verbo si fa veramente carne» (p. 223).

Un vero e proprio scavo nella miniera delle parole, delle voci. Uno scavo, uno scasso, a furia di continue lacerazioni dei tessuti e delle viscere che compongono il linguaggio, nel tentativo di ritesserne la trama e magari far rivivere quello non è se non

un cadavere, com'è un cadavere la lingua esangue di cui ci serviamo per comunicare. L'operazione cui il poeta è chiamato è disperante oltre che autodistruttiva. Ha tratti sadomasochistici. Non conosce tregua e tantomeno riconciliazione alcuna. «Mi sento profondamente messo a repentaglio nella lingua che mastico. Mi metto evidentemente a nudo, mi smembro, sono veramente compromesso con tutto il mio corpo dentro questa lingua [...]. È la teoria che nasce dalla poesia, non viceversa» (p. 208).

La poesia non arretra di fronte a nulla. Neppure al cannibalismo o all'autofagia... Non era stato Baudelaire a parlare della necessità di mettere il proprio cuore a nudo e offrirlo a un pubblico diventato sempre più famelico? E che dire di Dostoevskij, secondo il quale gli uomini in un orizzonte privo di senso sarebbero destinati a divorarsi gli uni gli altri? Da dove se non da qui l'idea che la poesia debba fare i conti con la progressiva disumanizzazione del mondo, e cominciare dalla questione che più le compete, la questione del linguaggio? Non che Iacuzzi rimetta a tema, poeticamente, l'implosione della natura, la guerra al vivente, la morte di Dio e le conseguenze di questa morte per noi che abitiamo il mondo disertato dagli dei, dal mito, dalla parola simbolica e metaforica. Però si interroga su quella specie di paralisi linguistica che ci impedisce di andare oltre la piattezza di uno scambio comunicativo destituito di qualsiasi profondità. E scava. Scava nelle parole a colpi di bisturi come se fossero viscere palpitanti, cartilagini elastiche, umori vitali.

Risultato di questa esplorazione del corpo (il corpo della lingua, ma anche il proprio corpo) è un costruito al tempo stesso artificiale e naturale che vive di vita propria ma come animato da una corrente misteriosa. Un automa, in tutto e per tutto. Ma anche un burattino. Di cui però non si vedono i fili che ne governano il movimento dall'alto e gli impediscono di cadere, precipitare, restare a terra inerte. Analogamente nel testo poetico che racconta le peripezie di queste figure reali-irreali, vivono non c'è più traccia di punteggiatura, quasi a voler convertire la logica del discorso in musica. Spariti i segni di interpunzione, libere le parole di galleggiare fra un punto e l'altro dello spazio bianco, non resta che la magia del dire, del nominare, del reimpastare il mondo. Non che gli dei

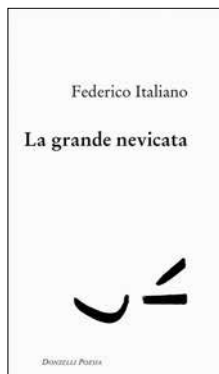
siano tornati. Eppure... Quasi fossero due divinità indiane Sita e Rama attraversano la campagna toscana del secolo scorso. Sono i nomi di due autolinee, ma è bastato che a farli, questi nomi, fosse la poesia, perché si caricassero di significati trascendenti. Ma potrebbe succedere qualcosa che è perfino più stupefacente. Tratti fuori dal nascondimento, i lacerti di un mondo sepolto si ricompongono, in una sorta di anticipazione di quanto accadrà alle ossa dei morti nella valle di Giosafat.

Emblema di questa ibridazione fra meccanicità e spontaneità, fra materia e spirito, fra natura animale e natura umana è il centauro del nostro tempo, la bicicletta. E proprio a lei, la bicicletta – la bicicletta Bianca – sono dedicati molti (bellissimi, struggenti) versi della raccolta. La silloge ha infatti per protagonista la bicicletta Bianca, la bicicletta che era tutt'uno con l'amico più caro, la bicicletta che un ladro rubandola aveva strappato al quotidiano e consegnato al mito, la bicicletta che assurge a modello di una mitologia sempre di nuovo possibile: «La bicicletta Bianca / davanti alla luce che t'afferra. / Lei non può entrare nel parcheggio / della mente. Lei non può attenderti. / I colori in lei si assommano. Mille. Mille. / Tu rimani con la bicicletta Bianca / davanti al mare...» (p. 34). Non è certo un caso che l'ultima epopea conosciuta sia stata l'epopea del ciclismo.

Epos eroico, epos eroicomico, epos comico, epos e basta, epos che non ha più nulla di epico, se non il nulla. La discesa nel pozzo del tempo è senza fine. E ogni volta che ci illudiamo di aver toccato il fondo, simili al celebre personaggio kafkiano, non possiamo fare altro che riprendere a scavare. Ma non è questo il compito della poesia? E a sua volta cos'altro è, la poesia, se non ripetizione dello stesso, identico gesto? «Ripetere qualcosa è come andare sempre più a fondo, come scavare in una torbiera, uno strato ancora più basso rispetto a quello che lo precedeva. Un tentativo di prendere qualcosa ancora più a fondo, di non accontentarsi, di lacerarsi...» (p. 208). L'ultima parola sul mondo non è ancora stata detta. E forse non lo sarà mai, se è vero che: «Dal fondo della Creazione / urlano tutti qui è ora. Nel Giorno del Giudizio tutti / stanno disuniti per grazia e per dolore » (p. 147).

(Sergio Givone)

FEDERICO ITALIANO,
La grande nevicata, Roma,
Donzelli, 2023, pp. 84,
€ 15,00.



La grande nevicata è il quinto libro di versi firmato da Federico Italiano, a non contare la rappresentativa auto-antologia feltrinelliana *Un esilio perfetto* (2015). Segue *Nella costanza* (2003), *L'invasione dei granchi giganti, poesie 2004-2009* (2010), *L'impronta* (2014) e *Habitat* (2020); il suo è dunque un percorso ormai ventennale, largamente riconosciuto dalla critica come uno dei più significativi nel panorama della lirica italiana contemporanea.

La silloge pubblicata da Donzelli dialoga fittamente con la precedente edita da Elliot, e si potrebbe forse parlare di una sorta di dilogia che attende una terza anta per comporsi in trilogia. Di *Habitat* *La grande nevicata* riprende l'architettura complessiva, essendo egualmente divisa in cinque sezioni (*Tecniche di caccia*, *La linea della neve*, *Complementi di luogo*, *Il meteorologo*, *Terminal*: una scansione che pare rispondere più al coagularsi di alcuni motivi esemplari che a una rigida partizione cronologica o per argomenti), oltre alla scelta di esplorare un tempo – gli anni Ottanta del Novecento, come conferma il titolo che scorcia quello della lirica eponima: *La grande nevicata del 1985* – e una geografia emotiva infantile legata all'Ovest Ticino.

Tuttavia, i motivi di novità non mancano. Intanto mi pare che Italiano domini con finezza sempre crescente una scrittura di matrice cinematografica fatta di inquadrature larghe, aperte e allo stesso tempo complesse, con lo sguardo chiamato a esplorare i luoghi ma anche a

bloccharli in un tempo congelato, restituito attraverso dettagli-ellisse dove il dato di realtà si inarca, emerge prepotente dalle profondità mnestiche, sicché il potenziale della temporalità è esplorato a fondo secondo linee che problematizzano percezioni e memorie invece di distenderle e allinearle acquiescenti. Sempre più poi si fa urgente l'esigenza di un corpo a corpo serrato con l'impronta del vissuto, sia individuale sia ecosistemico, nella consapevolezza primaria che ogni creatura costruisce il proprio spazio di presenza nel segmento di mondo che le è dato; un *frame* ambientale che spesso, per naturalissima estraneità, o impossibile dimestichezza, si rivela ostile nei suoi confronti. Accade così che la vita, ogni vita, si manifesti come reazione alle condizioni date e come continua elaborazione da parte dell'individuo di strategie per orientarsi, insediarsi, prevalere. Non è un caso, credo, che l'autore ricorra volentieri alla figura dell'uccello predatore, simbolo della fredda, eppure a suo modo innocente, caparbietà di cui è capace ciò che esiste.

Mi è già capitato di parlare, per Italiano, di un meraviglioso raziocinante che lavora sul versante agonico e non consolatorio del ricordo, scommettendo sulla possibilità di re-incidentamento della parola poetica, la quale anche nell'esilio dallo *stupor* che segna l'età adulta può trovare un'eco fantasmagorica, un'aura di presagio, risonanze metafisiche. La sua predilezione per le geometrie del paesaggio modulate in gradazioni di spazio, sempre in bilico tra esattezza cartografica e astrazioni quasi fantasy, fa sì che i luoghi natali si accampino sulla pagina con le forme di una quotidianità aliena e fiabesca che odora di nord, di steppe, di distese artiche. L'ordinario si contamina di continuo con accese fantasie di ere remote e scenari avventurosi: un sottoscala diventa una parete rocciosa, un piumone si tramuta in ponte o grotta. Penso al Nord favoloso cantato in *Yeti*, che è in realtà riscrittura del sé-bambino nella casa d'infanzia, o alla «guerra fredda / nei cortili» di *Elegia per un passamontagna*.

Un movimento tipico della scrittura di Italiano prevede che una stanza, un oggetto riemerso come rigurgito fossile del secolo scorso (la pietra pomice, il passamontagna), un libro (in *Hotel Libreville*, azzardo, *Le coup de lune* di Simenon),

un fatto lontano siano convocati e poi puntualmente elusi, specie in clausola, non perché chi scrive intenda dimostrarsi più forte dello struggimento verso ciò che non torna («fine dell'era glaciale, inizio del fango»), ma per confrontarsi col vissuto senza cedere ai suoi ricatti e alle sue seduzioni consolatorie. A petto di questi scampoli di 'leggenda privata', per citare Mari, le esperienze di luoghi effettivamente visitati o dove si è abitato, da Gerusalemme a Vienna, presenti soprattutto nelle sezioni finali, risultano più irreali, ma soprattutto meno vividi, come scialbati e raffreddati dal loro ridotto potenziale immaginifico. Spesso – devo questa notazione a Giulia Martini e all'ascolto del suo podcast *In rime sparse* – l'accensione mnastica detona dai colori, e il libro è attraversato da un tempo cromatico che finisce per collassare in un «bianco inesauro», o, direbbe De Lillo, silenziarsi nel *rumore bianco* di una temporalità azzerata. Ben lo si vede nel fantapoemetto *Il meteorologo*, diviso in tre movimenti e interessante perché, pur essendo in prima persona, è l'unico testo finzionale (ne è protagonista uno scienziato sovietico isolato in una base artica). Né è un caso che l'immagine dominante della neve finisca per rimare, nel testo conclusivo, con quella della cenere: due diverse figure del tempo che copre, ammantata, sommerge – «Dentro a quel bianco – in nulla riconducibile ad alcunché di bianco, / che tutto tiene eccetto / sé stesso, che esiste solo alla fine ->» (*Blues della cenere*).

Resta da notare come *La grande nevicata* confermi la costante tenuta tonale e formale del lavoro di Italiano. I suoi sono versi nel loro controllo, «un poco alla maniera del clavicembalo, senza l'effusione del pianoforte», a dirla con Raimondi, eppure non c'è freddezza, distacco. Sempre apprezzabile il lavoro sullo stile: una sintassi che si snoda con intelligente naturalezza, ora tornita a restituire esiti di composta classicità (quasi montaliani: «Molto non ci rimane»), ora distesa in cadenze narrative («Lo trovarono a faccia in giù, inclinato»), «Il verde caldo della giungla»), mentre la lingua, estremamente sorvegliata, è improntata a una *medietas* che non rifugge da preziosismi (labbra «perfette come l'ansa del Neris che confluisce / la città in un'arringa inoppugnabile») e talora ricorre all'esattezza del

lessico zoologico-botanico, di cui però porta a giorno le intrinseche alonature di fascino e mistero – penso a lemmi quali «spighe di tifa», le prugne «mirabelle», i «denti di leone», la «vallisneria», «foreste eoceniche», «folaga», «monocotiledoni».

Tra i poeti italiani maggiormente attenti alla dimensione acustica, Italiano lavora sulla tensione tra senso e suono perseguendo la melodia di una misura fissa con sottili variazioni. Predilige la scansione strofica per quartine o terzine, sempre me-

more della modularità metrica tradizionale (sonetto, canzone) variamente ripresa e dissimulata, ma ama sperimentare forme altre come l'haiku (*Il fiume*), le *slant rhymes* anglosassoni (Dickinson, Larkin tra gli altri), la strofe saffica (*La pietra pomice*). Sovente il poeta ricorre alla qualità iterativa, ipnagogica del ritmo, che in *Habitat* si manifestava sotto forma di preghiera ritualizzata, litania anaforica di ispirazione scritturale-sapienziale, mentre nella *Grande nevicata* rammenta piuttosto il *refrain* musicale,

dalla passacaglia al blues. Proprio per questa attenzione al piano fonico l'autore non rifugge la rima e anzi se ne serve al pari delle assonanze e delle numerose inarcature; del resto, l'andamento meditativo-narrativo delle sue liriche richiama certi esiti del folk colto, e facilmente potrebbe acclimatarsi in altre lingue, germaniche soprattutto. Anche in questo Italiano si dimostra voce di respiro europeo.

(Riccardo Donati)

FABIO PUSTERLA,
Tremalume, Milano, Marcos
 y Marcos, 2022, pp. 192, €
 20,00.



Tremalume, nono libro di poesia di Fabio Pusterla, segue all'autoantologia *Da qualche parte nello spazio. Poesie 2011-2021*, con un saggio di Massimo Natale e autocommento dell'autore, Firenze, Le Lettere, 2022. Il volume riproponeva, insieme a una serie di componimenti inediti che anticipavano l'ultima raccolta, testi delle tre precedenti sillogi di Pusterla: *Corpo stellare*, *Argéman* e *Cenere, o terra*, tutte edita da Marcos y Marcos, rispettivamente nel 2010, nel 2014 e nel 2018. Con tale selezione è parso il poeta intendesse sancire o almeno suggerire la chiusura di una sorta di trilogia per aprire un'altra fase della sua opera. Eppure, *Tremalume*, sebbene con elementi di indubbia originalità stilistica, prosegue anche nel solco di *Cenere, o terra*. Alle immagini di rovina tipiche della poesia di Pusterla, nel libro del 2018, faceva infatti da contraltare la stessa luminosità baluginante che si ritrova nel titolo di questo libro. Un titolo costituito – giusta una chiosa dell'autore –

da un neologismo nel quale, appunto, «il tremore, la minaccia e la preoccupazione non eliminano affatto la piccola sopravvivenza di un lume, di una minima luce a cui affidarsi». La nuova coniazione di Pusterla affiora subito nel componimento liminare, quale predicato della dantesca «Parola navicella» posta a *incipit* del libro (e ribattuta in una specie di acrostico che percorre circa in diagonale il testo, secondo un gusto per la sperimentazione e il gioco linguistico memore di certo Zanzotto e che riguarda nel complesso la raccolta, p. 9). Immediatamente, alla parola poetica viene quindi riconosciuta, in *Tremalume*, una funzione alta, di strenua opposizione alle distorsioni del reale. Nelle cinque parti che la compongono, l'intera silloge, pervasa da un'accentuata dimensione metapoetica e meditativa, sembra incessantemente confrontarsi con tale impegnativo mandato o, meglio, con la problematica ambiziosa della propria parola «a farsi luce» (per stare nei termini di *Porte chiuse, incontri, cancelli*, p. 47), a sollevarsi «in levità» (di nuovo [*Parola navicella*], p. 9, con grassetto nel testo a comporre il menzionato acrostico), come «lucepiuma», in un presente connotato invece di pesantezza.

Ecco allora che nella prima sezione, *Le sbarre*, in un poemetto (forma impiegata diffusamente in *Tremalume*, accanto a quella del frammento) intitolato *Una lettura in carcere* e che è una sorta di riscrittura di *Una visita in fabbrica* di Sereni, uno dei maestri di Pusterla, il soggetto poetante, l'io che nel libro appare spesso in cammino o, giustappunto, in visita, viene invitato a misurare la tenuta della poesia in un contesto di segregazione: «Ma tu, una poesia sul carcere, / la scriveresti o no? Chiedeva serio uno [...]. | Voleva dire, se la parola è quello / che spera di essere e

dice, / non egotica, / che dovrà pur parlare / anche di noi, di noi reclusi» (p. 33, corsivo nel testo). Al più recente Pusterla, che conferma dunque una sua spiccata vena civile, del resto interessano proprio i margini della società neocapitalistica, sottoposta a dura critica soprattutto nella sezione ambientata nella 'sua' Lugano, la quarta della raccolta, *Lugangeles*: «Qui nessuno può dirsi innocente / ogni cosa qui scaglia l'accusa / sei tu merce e di merce cliente» (12, p. 126). Nella seconda partizione, *Requiem*, si veda il *Requiem per una casa di riposo lombarda*, «ispirato ai tragici avvenimenti della primavera 2020» (*Note*, p. 184), ovvero alle stragi verificatesi a causa della malagestione dell'emergenza da Covid-19 in numerose residenze sanitarie assistenziali della Lombardia. Gli anziani consegnati all'abbandono e alla morte finiscono sintomaticamente per intonarvi i versi di *Sull'aria della «Internazionale»* di Fortini: «Cantiamo / chi ha compagni / non morirà. Un'antica aria / nella storia dei paria» (II, p. 56, corsivo nel testo). Sono loro i novelli «ultimi del mondo», come li chiamava Fortini, gli sconfitti della storia, ai quali Pusterla, in punta di penna, sempre interrogandosi sulla legittimità di un'operazione del genere, tenta di ridare la parola (non a caso, è frequente nel libro il discorso diretto dei personaggi evocati). Esplicita in tal senso la terza parte della silloge, *Cielo dei vinti*, una volta celeste in cui, coerentemente con la metafora portante della raccolta, le «stelle si sono spente», manca, cioè, ogni luce (*Frammenti di Truganini*, 12, p. 78).

Nella sezione si staglia in particolare la sagoma di Truganini, intestataria di ben due serie, i *Frammenti di Truganini* e le *Canzoni di Truganini*. Truganini – spiega il poeta – è «l'ultima aborigena della Tasma-

nia: l'ultima a morire, dopo il genocidio del suo popolo, verso la fine dell'Ottocento» (*Note*, pp. 184-85). Simile al medievale Uomo di Bocksten cui Pusterla aveva dedicato nel 1989 la sua seconda raccolta, la donna è il residuo di una civiltà annientata e ridotta al silenzio: «Cos'è una roccia? un fiore? / Cosa una teleferica, cosa una mongolfiera, / un sentiero, un animale morto, una stella? // Cosa un bastone, un'aquila, un fiume, / cos'è una frusta, una pallottola, una malattia, / la fine di tutti, una rondine caduta? E il male cos'è? // Truganini saprebbe tutte le risposte» (*Frammenti di Truganini*, 6, p. 72). Ma è stata messa a tacere dal violento incedere dell'uomo occidentale: «Truganini non può dire io / Truganini non può ricordare nulla / perché io non esiste [...] / e la memoria è fuori corso» (*Frammenti di Truganini*, 1, p. 67). Con lei, stanno i morti, gli scomparsi, «*Those who vanished*», quelli che «hanno lasciato tracce / di non si sa più cosa» (*Hohkam*, p. 146, corsivo nel testo), ovvero le esistenze ancestrali e dimenticate, dagli «ominidi» del componimento *Sotto il Monte Maggiore*, con Giovanni (p. 22), ai più vicini avi del ciclo *Figurine d'antenati* (pp. 101-11). Sulla pagina di Pusterla queste esistenze soppresse riacquistano in qualche modo uno spazio, una voce.

E si capisce come, entro una simile prospettiva, s'inserisca in maniera natu-

rale un attualissimo orizzonte per così dire ecologico: alla cancellazione e al mutismo sono oggi costretti e di conseguenza «da proteggere» (*Figurine d'antenati* 7, p. 109) la natura, in Pusterla continuamente dolente e in pericolo, i paesaggi atavici destinati a essere sostituiti da autostrade e centri commerciali (*Paesaggio verticale. Compianto per una valle fra le tante*, pp. 52-53) e i «senza parola» per antonomasia: gli animali. Presenza costante della poesia di Pusterla, in *Tremalume*, i «conigli dentro gabbie» di *Polo Nord* (p. 13), le «belve» fuggite dallo zoo di *Kalemegdan* (p. 42), le «scimmie» da laboratorio di *Chimera* (p. 43) o, ancora, il cervo con i palchi incagliati in un guardrail di *Nell'afa* (pp. 136-136) e perfino le «minime ontologie» batteriche «che provano ad alzarsi verso il cielo» di *Nostoc* (p. 139) paiono assurgere a figura di ogni oppresso e, a un tempo, lasciare intravedere uno spiraglio di future e migliori forme di vita collettiva: «Formiche ultima speme?» si domanda il poeta in *Insettini, umanini, bambini* osservando, sopravvissute a un incendio boschivo, «formiche / che vanno commoventi in lunga fila / verso una loro forma silenziosa / di perfezione a noi ignota» (p. 143).

L'adempimento di tali possibilità di domani, secondo Pusterla, passa attraverso il dispiegarsi della particolare condizione che, sulla scorta di due occorrenze del *Fio-*

re attribuito a Dante, definisce (è il titolo della quinta e ultima sezione e di un'eponima poesia) *Angelicanza*: non «l'angelo non la sua trionfale / abbagliante figura metafisica, / non l'immagine; un'essenza, piuttosto, eventuale, / una grazia che appare insieme ad altre minori / e va con loro *impreso la bandiera* / come tutti proviamo ancora a fare / nella fatica degli anni nel silenzio dei cuori | mentre là fuori avanzano / vessilli di pesti colori» (p. 133, corsivo nel testo). Ma, traducendo dalla lingua poetica a quella della politica, cui *Tremalume* – risulta ormai chiaro – non è affatto estranea, l'angelicanza ha probabilmente un altro nome: utopia. Sarà in definitiva l'aspirazione verso un avvenire diverso, di contro alle potenzialità del passato e del presente recise, che dà barlumi lungo tutta la raccolta: «Ubiqua e contumace, un'utopia / luccica in fondo al mare?» (*Una lettura in carcere*, 5, p. 39). Nella parte terminale del libro si consuma infine un ideale passaggio di consegne. Spetterà un giorno ai bambini, qui incarnati dai nipotini del poeta, Lucio (*Dialoghi con Lucio*, pp. 157-64) e Tullio (*Nascita notturna*, p. 165) con i quali viene inscenato un tenero scambio, rinfocolare la fiammella della speranza, dare ascolto alle «molte voci» portate dal vento (*Altopiano dei fugiaschi*, p. 179) su cui si chiude il volume.

(Michel Cattaneo)

GIOVANNI TESTORI, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di Giovanni Agosti, *Cronologia* di G. Frangi, *Notizie sui testi* di G.B. Boccardo, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1575, € 90,00.



«In occasione del centenario della nascita, viene qui proposta una scelta significativa delle opere narrative, delle poesie, dei testi teatrali, degli scritti giornalistici, di letteratura, d'intervento e di critica d'arte di Giovanni Testori»: apre così la nota dell'editore delle *Opere scelte*, il 'Meridiano' curato da Giovanni Agosti e dedicato a una delle figure più eclettiche del secondo Novecento italiano. Nato a Novate Milanese nel 1923 da una famiglia di fabbricanti di tessuti a uso industriale («le relazioni famigliari e la connessa geografia dei luoghi d'origine [...] rappresentano un innesco fondamentale nella sua vicenda umana ed espressiva», scrive Frangi, p. XLIII) Giovanni Testori arriva a animare la scena culturale milanese nei primi anni Cinquanta come esperto d'arte e artista in proprio, poi come narratore, drammaturgo, poeta, pubblicitista. E davvero di tessitura si può parlare considerando la

permeabilità dei tavoli di lavoro cui Testori attende. Sembra questo, in effetti, il primo merito delle *Opere scelte*: la restituzione di alcune trame da Testori intessute tra la prosa narrativa, il verso, il dramma, la figurazione, la saggistica.

Il 'Meridiano' si confronta con un precedente: i tre volumi di Bompiani che raccolgono il lavoro in versi e in prosa dagli anni Quaranta ai Novanta (volume I, 1943-1961; volume II, 1965-1977; volume III, 1977-1993), curati da Fulvio Panzeri con gli interventi critici di Giovanni Raboni. Tuttavia, la sovrapposizione tra i due progetti si direbbe pressoché nulla, considerati due fattori: in primo luogo, l'operazione editoriale di Mondadori affianca all'opera creativa di Testori il 'secondo mestiere' del critico d'arte (nel progetto Bompiani si includevano invece i soli articoli usciti sul «Corriere della Sera» dal 1975, raccolti in *La maestà della vita*), o gli scritti program-

matici sul teatro; ma, ben più rilevante, il volume propone alcuni dei testi capitali del Testori poeta in una nuova veste filologicamente sorvegliata, emendata dalle corrotte andate a stampa precedentemente (è il caso, per esempio, di *Ossa mea*, primo libro di Testori nel catalogo 'Lo Specchio' di Mondadori; e della nuova redazione dei *Tre lai* stabilita da Nicolò Rossi), possibile grazie alla consultazione dei materiali conservati nell'Archivio Testori (presso Novate Milanese).

Le *Opere scelte*, sfruttando i 'vuoti' per creare sinergia tra i 'pieni', propongono un percorso di lettura e un primo orientamento critico. Il criterio sotteso al montaggio è, per intuizione del curatore, cronologico (si considera cioè l'anno di pubblicazione; o, nel caso di opere postume come *Amleto* e *Luchino*, di stesura dattiloscritta): il volume restituisce così non una rigida tassonomia degli scritti, ma «grumi» di lavori coevi e comunicanti, al di là dei generi, mostrati in diacronia.

Il celebre esordio narrativo di Testori, *Il dio di Roserio* (pubblicato da Vittorini nella collana einaudiana «I gettoni», 1954), è preceduto da un pezzo critico d'arte, *Su Francesco del Cairo*, artista i cui quadri aprono anche l'inserito iconografico (106 tavole in tutto) posto al centro del volume, con la riproduzione di alcune opere su cartoncino originariamente pubblicate insieme ai saggi. La scelta è, appunto, criticamente marcata: *Su Francesco del Cairo* è il primo saggio da Testori pubblicato, nel 1952, sulla rivista «Paragone», soglia che inaugura il fruttifero connubio con lo storico dell'arte Roberto Longhi, conosciuto nel 1951 durante una mostra dedicata a Caravaggio presso Palazzo Reale. Il saggio, con qualche sprezzatura espressionistica, rappresenta anche un trattato sulla creazione: dal verbo «profondare» si giunge all'individuazione di una «cellula prima» dominata dalla dialessi tra opposti e quindi origine di tutto «che è appunto, in sede estetica, l'incubazione demenziale che conduce al parto: dopodiché l'opera è determinata, cioè vivente nella sua autonomia, più o meno perfetta, e tuttavia perfetta mai, essendo il mito dell'arte assoluta, o, come si dice, "pura", tepida menzogna, inane sogno» (p. 14). Trascendendo il particolare caso di Cairo, Testori arriva a discutere (come aveva del resto fatto nella sua controversa tesi

di laurea, *La forma della pittura moderna*, nel 1942) di tradizione e innovazione possibile a partire da questa. In chiusura scrive alcune parole che, benché registrate nel 1952, a posteriori potrebbero essere attribuite alla sua stessa opera: «Quello che colpisce, esaminando il *corpus* delle sue [di Cairo] opere fin qui cognite e gli inediti [...] è che essi si vadano raggruppando in temi, in nuclei, cui corrisponde, quasi sempre, una costante figurale (anzi una figuraltà ossessiva): e che il variar della sua poesia ci venga esplicitamente espresso dal variare di un medesimo tema: o nucleo» (p. 20). Basterebbe questo a fare del saggio su Cairo un buon pezzo d'apertura delle *Opere scelte*, specie considerando come il tema della creazione venga ripreso e variato in almeno altri due manifesti, il primo dedicato all'attività drammaturgica di Testori, *Il ventre del teatro* (in cui l'azione del teatro tragico è «quella di un'umanità accecata e ribelle, ma girante attorno ai propri movimenti come un feto attorno al proprio cordone ombelicale»), il secondo dedicato all'opera critica di Longhi, *La critica d'arte come creazione* (pubblicato su «Paragone» nel 1974). Entrambi i saggi vengono opportunamente proposti nella selezione del 'Meridiano', con le complementari prove narrative, drammatiche, poetiche su cui Testori misura, in quegli anni, la tenuta di una teoresi *in fieri*.

All'apertura narrativa del *Dio di Roserio* (qui nella sua redazione originaria, priva degli interventi registrati quando incluso nel *Ponte della Ghisolfia*), segue la drammaturgia dell'*Arialdia* (Feltrinelli, 1960), facendo di questi i soli due rappresentanti di quel ciclo dei «segreti di Milano» che subito precede un lustro di 'silenzio', spartiacque di stile: cinque anni, quelli dal 1961 (data d'uscita del romanzo *Il fabbricone*) al 1965, privi di scrittura. La ripartenza del 1965 con il poema fiume dei *Trionfi* (libro d'esordio in poesia pubblicato da Feltrinelli) è testimoniata, nel 'Meridiano', dalla proposta di un solo intermezzo (*L'ultima processione di S. Carlo*); seguito da *La monaca di Monza*, dramma che, pure scritto un anno prima (1967), incarna le idee del citato *Ventre del teatro* (1968): la nuova stagione teatrale è tesa alla forza tragica, virante al monologo, espressa per mezzo di 'incarnazione' del verbo e processo inverso,

per «verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia». Seguono i versi tra eros e misticismo di *Alain* (ma non quelli di *L'amore, Per sempre*, e nemmeno quelli più espressionistici di *Nel tuo sangue*, pubblicato nel 1973 per Rizzoli, e forse uno degli esiti più alti del Testori poeta, da Raboni assimilati alla coeva, o di poco seguente, teologia negativa caproniana), *Edipus* (Rizzoli, 1977) come solo rappresentante dei *pastiches* linguistici della *Trilogia degli scarozzanti* (ultimo tassello dopo *Amleto* e *Macbetto*), ideale superamento della stagione teatrale tragica. Nel frattempo, nel 1975 Testori inizia la sua collaborazione con il «Corriere della sera», qui testimoniata con l'articolo del 1977 *La cultura marxista non ha il suo potere* (in tenzone con l'intervento di Giorgio Napolitano pubblicato su «l'Unità»). Verranno però dirottati su «Il Sabato» alcuni degli interventi più controversi di quegli anni, a proposito del referendum sull'aborto: sebbene il 'Meridiano' non porti traccia di questi scritti e vengano espunti dalla selezione i versi per la scena di *Interrogatorio a Maria* (1979) e il ben più delicato *Factum est* (1981), monologo di un feto che rivendica il diritto alla vita al cospetto dei genitori, l'esistenza fetale è una delle isotopie, delle metafore che percorre l'opera di Testori dalle origini. Unico rappresentante della cosiddetta 'seconda trilogia' è il lungo monologo di *Conversazione con la morte* (Rizzoli, 1978), primo elemento del trittico «degli oratori»: il tema religioso di *Crocifissione* (successivo ai *Trionfi*, non presente nella selezione del 'Meridiano') e vicino alla 'bestemmia' in esiti come quelli di *Nel tuo sangue*, è nettato dalla negatività estrema e ricomposto nella spiritualità di un lutto, quello autobiografico della madre di Testori. Il *planctus Mariae* di carattere iacoponiano più volte individuato nei suoi testi (Lilli; luppa) è ora, al rovescio, pianto del figlio per la scomparsa della madre.

A siglare la selezione e, in effetti, l'impegno creativo di Testori, due tra i testi più rilevanti dell'ultima fase: il romanzo *In exitu* (Garzanti, 1988), che riprende circolarmente il primo interesse narrativo su Milano, spingendosi a limite della drammaturgia e di fatto riadattato alla scena grazie all'intervento di Franco Branciaroli (della prima alla Pergola di Firenze nel novembre 1988 scrive Raboni, ricordan-

done i fischi e l'abbandono della sala da parte del pubblico di fronte al dramma di Gino Riboldi in overdose nei bagni della Stazione Centrale di Milano); e, nella nuova redazione stabilita da Rossi, i *Tre lai* (*Cleopatràs, Erodiàs, Mater strangosciàs*), tre monologhi pubblicati postumi per Longanesi in cui torna la sperimentazione «in quella mia lingua, ambientata dalle parti dove sono nato: Lasnigo, Canzo, Asso».

All'interno della selezione di Mondadori entrano, per la prima volta, due testi sostanzialmente 'inediti': testi, cioè, d'occasione e circolazione famigliare, come *In trigesimo*, poesia per la morte del padre Edoardo e stampata da Scheiwiller (1966) in soli 100 esemplari privati, fuori catalogo; e *Ricordo di Angelina*, scritto in memoria della zia Angela e stampato in una plaquette privata nel 1969.

I meriti di questo 'Meridiano', dunque, se non proprio riguardanti la sistematicità della lettura di un'opera editorialmente mossa come quella di Testori, si registra-

no soprattutto nella proposta di eclettismo fedele al profilo dell'autore; nella cura filologica dei materiali proposti, corredata dal lavoro minuzioso di Giovanni Battista Boccardo nelle *Notizie sui testi*; nella resa di una ricerca linguistica e espressiva in progressione; nell'individuazione di alcuni testi-ponte tra le discipline, nonché manifesti di poetica: così è per i già citati *Il ventre del teatro* e *La critica d'arte come creazione*, ma anche per scritti meno sospetti come «*Un uomo in una donna, anzi uno dio*», introduzione firmata da Testori alle *Rime* (Rizzoli, 1975) di Michelangelo (autore, peraltro, di quel celebre 'pianto di Maria' che è *La pietà*), opportunamente proposta nelle *Opere scelte*. Il pezzo si colloca dopo il romanzo *La cattedrale* (Rizzoli, 1974) e prima di, rispettivamente, la recensione al 'Meridiano' dedicato a Carlo Porta, e *A rischio della vita*, commento accorato pubblicato su «L'Espresso» a margine della morte di Pasolini. Se non si può riconoscere dignità artistica alla prosa critica senza forzare un giudi-

zio, si può facilmente intendere perché scritti come «*Un uomo in una donna, anzi uno dio*» vengano scelti per partecipare della selezione: si incontra, in tali casi, quell'agio del poeta critico nel dire di altri ciò che illumina un angolo oscuro della propria opera. E allora, al lettore di Testori, non suonano più neutrali formule come «corpo a corpo col corpo», riferita alla poesia di Michelangelo, o chiose come: «il grande duello è così finito. Chi ha gettato la spugna? Nessuno dei contendenti, possiamo esser certi; forse, l'arbitro; e, cioè, Dio. Che, tuttavia, nel frattempo, è rimasto chiuso e come imprigionato dentro la lotta; e, adesso, muore e si sperpera con lei. La risposta, comunque, non è giunta. | Sul quadrato del ring è rimasta la pietà; ad annasprire, cieca e insaziabile furia, in cerca dei lacerti d'una religione, d'una società, d'un tempo, d'una gloria, d'una vita».

(Francesca Santucci)

MARIAGIORGIA ULBAR,
Hotel Aster, Venezia, Amos
Edizioni, 2022, pp. 121, €
14,00.



Le soglie da varcare prima di entrare nel vivo di *Hotel Aster* di Mariagiorgia Ulbar, ovvero le tre brevissime dediche che seguono la pagina con l'occhiello e, nella doppia ancora successiva, un esergo da Susan Sontag, sembrano particolarmente indicative della stoffa, del principio che si muove al cuore del libro, strutturandolo pur nell'assenza di palinsesti, articolazioni interne (sezioni).

Partendo dall'esergo, la domanda su cui si apre la citazione («How far from the

beginning are we?») pone immediatamente l'accento sulla questione nodale, che rintocca fin dal testo incipitario (fuori dalla numerazione progressiva che fa le veci dei titoli), ovvero la questione del ritorno all'inizio. Vale forse la pena ricordare come il motivo della ri-conquista dell'origine costituisca un *proprium* dei racconti gnostici, che cominciano in genere con un soggetto catastroficamente precipitato in una dimensione che non gli appartiene e la cui miseria lo porta all'oblio, a dimenticare cioè la sua provenienza; salvo poi riscoprirsi, ossia ri-appropriarsi della memoria, seguendo un percorso (la narrazione stessa) orientato verso la propria, autentica nascita.

Recita quindi il testo proemiale, il 'punto-zero' di *Hotel Aster*: «*Eppure non mi sembrava grave. Avevo disturbato? / Non lo credevo quando entrai in quel luogo e ancora oggi non lo credo, sebbene sia trascorso molto tempo, sebbene io abbia seguito il programma e gran parte delle persone incontrate all'epoca siano scomparse. / In seguito al grande terremoto, l'asse terrestre si spostò di alcuni centimetri e molte cose cambiarono. L'Hotel Aster crollò sul lato occidentale. / Ci furono ore di stasi dopo quel grande rumore,*

poi tutti uscirono, lentamente, abbacinati dalla luce, e si persero nella macchia» (p. 15). L'entrata in scena dell'*io* cortocircuitata con l'evento di un grande crollo, con la rottura di un ordine geologicamente preconstituito (descritto anche come un fenomeno acustico, «*quel grande rumore*») che determina prima una fase di assoluta immobilità, quindi una nuova fuoriuscita nel mondo selvoso e spaesante, equivalendo l'abbaglio all'oscurità di una notte epistemica. All'avventura di «tutti» è prometeicamente incatenato lo sguardo di chi dice «io» («Non posso fare a meno di concentrarmi [...] devo descrivere tutto ciò che accade», p. 23): ma la condanna all'incameramento dei dati (alla coazione a ripetere un gesto narrativo sistematicamente abolito dalla radicale ulteriorità del narrabile rispetto al narrato) fa tutt'uno con l'elezione, con l'investitura poetica di questo sguardo narrativamente operante, che si ricostituisce sinchronicamente come voce («*Mi chiedono di scrivere, di essere precisa, di narrare gli eventi. / [...] Narro, per questo motivo, ogni immagine traducibile in parole in mio possesso*», p. 81).

Tornando quindi alle dediche liminari, risulta paradigmatico che i due numi tutelari invocati siano Patrizia Cavalli e Carlo

Bordini. Nell'opera della poeta di Todi, infatti, il sentimento della cacciata edenica, dell'esilio in terra straniera (tematizzato, per esempio, nella prima sezione del libro del 2006, *Pigre divinità e pigra sorte*) da un lato, e la *costrizione*, il *male* di essere *sempre testimoni* di se stessi (come recita il titolo del '92, dell'*io* *singolare proprio mio*; quelli in corsivo sono termini cavalliani) dall'altro lato fanno da rimbalzo a un gesto radicale di autoinvestitura, alla *felice* ostensione del *lusso* che è il proprio *mestiere*: niente più e niente meno di *niente*, di continuare a perdere qualcosa che non si ha. Il *genius loci* bordiniano emerge in particolar modo in rapporto alla meccanicità descrittiva in cui si dissipa la pseudo-vicenda di *Hotel Aster*, evidente nei rari passaggi versificati (in un'economia compositiva che privilegia la giustificazione, o 'prosa' che dir si voglia), nei quali la ripetizione allucinata di una canzone diventa un principio strutturante («Nella

terra dei lupi tornerai prima o poi? / Nella terra dei lupi, nella terra dei lupi / che la luna portarono fino a quaggiù. / Nella terra dei lupi ti incontrerò più?», p. 86).

La terza dedica infine (che in realtà è la prima delle soglie del libro) si indirizza enigmaticamente «*Alle perline in fondo al cuore*». Come nel *Canto della Perla* (la breve composizione gnostica di origine siriana tramandata anche dagli Atti apocrifi dell'apostolo Tommaso), il soggetto poetico di Ulbar sembra incarnare il gesto iniziatico del recupero della *res amissa*, la cosa smarrita o dimenticata, in un'avanscoperta che è allo stesso tempo un ritorno a un punto iniziale che illumina retroattivamente lo stesso cammino che consente di accedervi: «Solo molti anni più tardi seppi che quella notte aveva rappresentato un bivio nella mia esistenza e io, restando immobile, avevo innescato il corso degli eventi che mi hanno portata fino al luogo in cui ora mi trovo» (p. 78).

A orientare chi dice «io» nel suo percorso (che è il percorso di «tutti»: «How far from the beginning are we?») verso la *fonte* che lo detta è dunque un esercizio di ascolto attivo, un ascolto cioè letteralmente mobilitato alla restituzione del racconto («*Raccontare da questa stanza porta con sé uno sforzo non indifferente. Una musica risuona per il corridoio antistante [...]. L'ho inseguito per giorni, tendendo l'orecchio. È difficile riuscire a comprenderne la fonte e provenienza. Ho scovato ieri ciò che produce il suono*», p. 80). Non a caso, anche quando l'origine è di natura linguistica, l'«*esercizio*», lo sforzo di concentrazione, pertiene comunque la dimensione sonora, e l'etimologia da riconquistare è quella di *delirare* – che, come recita il biglietto scritto a mano a p. 88, indicava originariamente il movimento di *allontanamento* dal solco della *lira*: «e la lira è il canto».

(Giulia Martini)

LELLO VOCE, *Razos*, Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. 102, € 16,00.



Per parlare di questo plasticamente riuscitissimo libro di Lello Voce bisogna non prendere del tutto alla lettera i due elementi che valgono come marche principali del 'progetto': il titolo stesso e la citazione in esergo dal re dei matematici Karl Friedrich Gauss che accompagna la dimostrazione della possibilità di costruire un poligono regolare di 17 lati, un eptadecagono: «La teoria attrae la prassi così come la calamita attrae il ferro». Entrambi, titolo e citazione, esatti e fededegni per definire lo spazio immaginativo ed esecutivo del libro, alludono però

a un'impalcatura progettuale diversa da quella effettivamente realizzata dall'autore. La citazione va intanto rovesciata: è la prassi che attira qui la teoria e non viceversa. Una prova risiede proprio nella scelta, più allusiva che esatta, e per questo fondamentalmente tendenziosa, del titolo *Razos* che si riferisce alle brevi prose che in una decina di manoscritti medievali raccontano le circostanze di composizione di alcune delle poesie dei trovatori. Dal punto di vista descrittivo, i primi 17 testi del libro, tutti in prosa, sono commenti a poesie però assenti dal libro e del tutto immaginarie. È infatti il lettore che deve, felicemente, immaginarle seguendo le 'istruzioni' fornite da Voce. Va però notato che le *razos* dei trovatori sono testi narrativi che non dicono praticamente nulla della struttura formale dei testi che è invece qui, sia pure in assenza, minuziosamente descritta (siamo dunque semmai più vicini alle prose della *Vita nuova* dantesca – cui allude un passo della *razo* 8, p. 42 – dove la funzione descrittiva è comunque affiancata dalla dimensione narrativa). Quanto accade è che il riferimento alla poesia trobadorica serve qui a Voce per giocare sul valore assunto da questa nella modernità: quello di una poesia a elevato tasso sperimentale e come tale variamente

utilizzata dall'avanguardia novecentesca. La vicinanza del libro a tale costellazione è suggerita da Chiara Portesine (<https://www.argonline.it/>) che lo definisce appunto «un esperimento linguistico che ricorda le neoavanguardie del Novecento» (e suggerisce anche un suggestivo accostamento 'numerologico' alle *17 variazioni* di Emilio Villa – l'undicesima delle quali, ricordiamolo, è un pastiche lombardo-occitano dove il dialetto milanese incontra appunto la lingua dei trovatori). Quello che soprattutto qui ci pare contare, proprio per la manipolazione della forma e dell'etichetta di *razo*, è semmai che, una volta di più, Voce allude ai modi dell'avanguardia per ribadire di non essere un (classico) poeta d'avanguardia.

Dove Voce si fa soprattutto filologo-poeta delle neo-avanguardie, è nella seconda parte del libro, in quello che appare chiaramente come il secondo dei due eptadecagoni testuali che ne definiscono la struttura plastica. Si tratta di 17 brevi testi a forma chiusa di 8 versi ciascuno, irti madrigali che linguisticamente non hanno nulla di quanto associamo a questo genere poetico a destinazione musicale, di natura lirica e materia amorosa. Percussivi ed allitterativi («La parole sono finte file, furbe feste del senso»), questi testi esco-

no completamente dall'orizzonte del genere: è infatti come se strutture concepite per la 'morbidezza' dei madrigali petrarcheschi fossero qui state prese in mano dal Dante delle petrose o di certi passaggi 'chiocci' dell'*Inferno* («È dunque questa la contraddizione finale della / democrazia, queste voci *chiocce*, queste parole / senza senso, questi nomi senza cose? [...]», e si vedrà anche una ripresa lessicale precisa quale «[piega] la zanca» da confrontare con *Inf.* 19, 45 e 34, 79 *zanche*, entrambe le occorrenze, come qui, in rima). È una constatazione che definisce tono e contenuto di questi testi e si inserisce nella linea del dantismo comico delle avanguardie perfettamente tracciabile da Sanguineti a Frasca. La scansione tutta scritta di questi madrigali non si nega comunque alla dimensione performativa propria della prima parte del libro, anche se è qui astratta da ogni tipo di gestualità ed appartiene interamente al significante. Si vedano, come esempi, il cumulo anagrammatico di «lettere *tolte* a *sorte* dal sillabario delle *aorte*», o il *dripping* metrico (il 'colare' dei versi) del finale di 11 «Sei soltanto solo, sei *infranto* nel *frattanto* / che *sgocciola*, *calcola*, che somma, che poi *cola*», dove, caso unico, le rime dei due versi finali si frangono in una rete di rime interne di cui *cola* (in rima anche a 14, 2), rispetto alle sdruciole *sgocciola*, *calcola*, è soltanto una 'rima per l'occhio'.

I 17 madrigali non possono essere comunque le 17 poesie mancanti descritte nelle *razos*, da immaginare come di forma variabile e apertissima; costituiscono semmai una forma di compensazione rispetto alla loro assenza costitutiva. La forma stessa delle poesie assenti è peraltro descritta con una minuzia che ne fa veri e propri oggetti concettuali e le situa nello stato propriamente installativo dell'opera (intendendo con questo il meccanismo che implica, oltre all'atto di leggere, l'assorbimento del lettore nel testo). Un buon esempio è quello della *razo* 10, dove riemerge la vena trobadorica con la descrizione della forma metrica di una sestina (la poesia presentata dalla *razo* 3 come «composta da sessantasei versi», avrebbe la misura di una sestina doppia ma la descrizione è poi quella di una forma impossibile). Il rigoroso meccanismo di *retrogradatio cruciata*, congiuntamente alla «consistenza semantica delle sue sei pa-

role-rima», trasforma tale poesia in «un'arma». Le sei parole sono «rabbia, desiderio, fame, dignità, servitù, moltitudine», così che la sestina ci appare come una 'sestina comunista'. Lo sviluppo descrittivo può prestarsi al gioco di una retorica di sottrazione (2 «Questa poesia non contiene immagini») o della pura assenza («girando la pagina, egli [il lettore] non troverà alcuna traccia della poesia di cui qui si parla»), o di una sostanza immaginata come solamente visiva (17: una poesia che «non è fatta di parole [...] essa è soltanto un insieme di linee»). Comune a tutte le descrizioni è soprattutto che funzionano come vere e proprie istruzioni per l'uso delle poesie: «Se egli [il lettore] aprirà il libro e troverà la pagina bianca da cui manca la poesia e poi lo appoggerà al tavolo di fronte a lui» etc. (12); è un manuale che si spinge fino a spiegare nel dettaglio il *kit* necessario per l'uso della poesia elettrica (la *razo* 5: un bellissimo testo allusivo a un mito delle avanguardie primonovecentesche) per cui il lettore deve procurarsi «materiali che non sono compresi in questo libro».

Le istruzioni al lettore mettono l'accento sull'azione e sull'uso dei testi e bisogna per questo fare attenzione alla temporalità espressa dalle 17 *razos*. La sua urgenza costitutiva («non c'è più tempo per non avere tempo» *razo* 16, forse un'allusione rovesciata al celaniano 'è tempo che sia tempo' – di *Corona*, «Es ist Zeit, daß es Zeit wird» e sarebbe una citazione di stampo quasi jazzistico ...) è attentamente diluita in due insiemi di azioni a cui corrispondono due tempi verbali diversi. Il tempo delle prime *razos* è quello ostensivo della performance al presente, dove l'atto di marcare il testo inizialmente con un deittico è accompagnato da una richiesta di verifica da parte del pubblico: «Questa poesia non contiene immagini. Potete controllare da soli» (2), «Come potete vedere, questa poesia è composta da sessantasei versi» (3). A partire dalla *razo* 8 e poi sempre più insistentemente, il testo parlerà al futuro, per es.: «Comprenderà allora il frastornato lettore» (16), «Si accorgerà che esse sono là» (17). È un appello al lettore perché usi i testi, rappresentando davanti ai suoi occhi un fare che si situa nell'imminenza del fare e che lo rende partecipe: «capirà che, anche prima di iniziarne la lettura, il vero autore di questa poesia era lui» (15). La poesia, sulla pagina, esige la trasformazio-

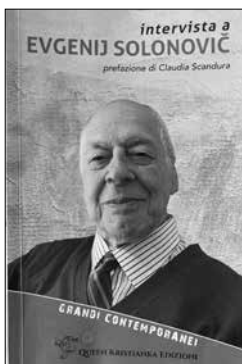
ne del lettore in pubblico, il trasferimento dell'individuo in una forma sociale (si noti bene, non ancora una forma *civile*) della potenzialità; la poesia: «non s'accontenta d'avere soltanto dei lettori, essa pretende un pubblico, non s'accontenta della mente, ma vuole organi». Se le *razos* originali dei trovatori davano sostanza narrativa al testo lirico situandosi nel tempo del racconto, il passato, per Voce nel tempo del futuro, la sostanza narrativa è per l'autore e il suo lettore e pubblico una storia da fare insieme.

Non va comunque dimenticato che se il futuro è un gesto che allude a una fuoriuscita dal libro, al suo 'dopo', è naturalmente nei testi e nella forma scritta che risiedono le coordinate del possibile. Appare costitutiva di questo tempo sospeso dell'azione come scrittura, l'abbondanza di effetti illusionistici (un tratto analogo, ricordiamo volentieri, a molte delle poesie/performances di Luigi Soggi). Elementi della scrittura stessa (la sintassi, il testo stesso percepito come glossa) possono perfino diventare elementi naturali o atmosferici, i segnali di un'azione 'cosmica': «C'è un enorme buco al centro di questa poesia [...] ciò che appariva come un buco potrebbe, invece, essere un cratere [...] il lettore vedrà per un attimo la sintassi farsi fumo e restare sospesa sul foglio» (4) o, ancora, nella *razo* 15, «guardi [il lettore] fisso davanti a sé e là, dove questa nota finisce, infine vedrà l'innazzurrarsi del mare riflesso dall'annegarsi del cielo, per poi sbiancarsi in spume che hanno forma di nuvole».

Nel tempo immaginato del futuro, sul «confine che separa l'aritmetica dalla geometria, il dire dal fare» (17), le utopie realizzate degli eptadecagoni di Gauss spostano l'equilibrio verso la seconda, dalla teoria alla prassi. Nella geometria delle *razos* conta di più la prassi, meglio riassunta dalla citazione (che accompagna in esergo quella di Gauss) del *vers de dreit nien*, la poesia fatta propriamente su nulla (cioè su un non argomento, un'anti-*razo*), di colui che vale come il primo dei trovatori noti, Guglielmo d'Aquitania. Delle due funzioni introdotte dall'avanguardia rispetto al linguaggio (in equilibrio rigido presso uno dei numi tutelari del libro, Nanni Balestrini), la sua distruzione e la sua liberazione, Voce è tutto dalla parte della seconda.

(Fabio Zinelli)

Intervista a Evgenij Solonovič, a cura di Paolo Grusovin e Marianna Sili. Prefazione di Claudia Scandura, Queen Kristianka Edizioni 2023.



Intervista a Evgenij Solonovič edito da Queen Kristianka Edizioni a cura di Paolo Grusovin e Marianna Sili, e con una prefazione di Claudia Scandura, è un piccolo libro di poco più di cento pagine, che ha il grande pregio di farci sentire nel fluire del tempo la voce autentica di Evgenij Solonovič, il più grande traduttore in russo di poesia italiana.

Leggendo le risposte alle domande di Grusovin e Sili, si ha la percezione di essere a Mosca nell'appartamento del traduttore di tre stanze «a uso letto e studio», dove ogni domenica pomeriggio tra l'autunno del 2022 e la primavera del 2023 si sono svolte le conversazioni; si sente il calore di quelle mura domestiche piene di scaffalature, in cui si perde il confine con lo spazio accogliente della cucina, dove i curatori ricordano le serate allegre trascorse con Solonovič e la moglie Lena, prima della sua morte.

Nel primo capitolo *Come nasce un traduttore*, Evgenij Michajlovič ricorda l'infanzia in Crimea e il trasferimento a Mosca all'inizio degli anni Cinquanta, quando inizia a studiare la lingua italiana alla Facoltà di lingue straniere; per leggere i libri della ricchissima biblioteca della sua insegnante di traduzione, si recava a casa di lei e li trascriveva, perché non amava prestarli. In seguito Solonovič continua a trascrivere alcuni testi, come quelli letti sull'*Unità*, tra cui le poesie di Tonino Guerra, per poi tradurle e farle conoscere ai lettori russi.

Come suoi principali modelli indica Michail Lozinskij, celebre traduttore della *Divina Commedia*, e il poeta leningrade-se Nikolaj Zabolockij, al quale Solonovič aveva fornito la traduzione interlineare (pratica assai diffusa in Unione Sovietica, in particolare per le lingue delle varie repubbliche) di due poesie di Umberto Saba – *Tre vie* e *Paolina* – per un libro di poesia italiana pubblicato in occasione della visita di alcuni poeti italiani in Unione Sovietica. Secondo Solonovič, che all'epoca muoveva i primi passi nella traduzione letteraria, Zabolockij aveva ottenuto un risultato «ideale», e il sospetto che la traduzione fornita fosse ben più che una traduzione interlineare è grande.

Il secondo capitolo – *Italia da amare* – ci introduce nella fitta rete di incontri tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta con alcuni tra i più importanti poeti e scrittori italiani, di cui Solonovič diverrà traduttore, pubblicandone i versi dapprima su rivista (soprattutto *Inostrannaja literatura* – La letteratura straniera) e poi in volume.

A favorire questi incontri e incroci è inizialmente il lavoro di interprete per le delegazioni di sindacalisti italiani che Evgenij Michajlovič svolge prima di approdare alla carriera di traduttore letterario: un linotipista del *Corriere della Sera*, con il quale discute di poesia, lo mette per esempio in contatto con Eugenio Montale, che invia a Solonovič una sua raccolta di poesie con dedica. E successivamente i due si incontrano a Parigi e poi a Milano, alla presenza di Giovanni Giudici, molto amico di Evgenij Michajlovič; per la pubblicazione del primo libro di Montale in Russia, si dovrà però aspettare il 1979, a consacrazione avvenuta del poeta dopo il Nobel.

Un altro sindacalista gli fa il nome di Ignazio Buttitta, gli invia in seguito il suo libro intitolato *Lu pani si chiama pani* con a fronte la traduzione italiana di Salvatore Quasimodo e Solonovič decide così di tradurre Buttitta nella traduzione interlinguistica di Quasimodo. L'apprezzamento della 'traduzione filtrata' da passaggi intermedi – siano essi riconducibili alla traduzione interlineare, o a quella interlinguistica o in una lingua diversa dalla lingua madre – viene esplicitato da Solonovič nel terzo capitolo, *Tradurre è stare tra due mondi*, dove afferma: «Quando traducevo Montale, sfogliavo sempre le traduzioni che ne avevano fatto in inglese, per esempio» (p. 74).

Del fatto che la traduzione letteraria in Unione Sovietica sia stata qualcosa di ancora più complesso di un dialogo tra due lingue e due culture, e che abbia avuto anche molte implicazioni politiche, si ha conferma quando Solonovič racconta del libro su Saba da lui curato e in parte tradotto: un paio di poesie vengono firmate da due prestanomi, perché i veri autori di quelle versioni – Julij Daniel' e Iosif Brodskij – non potevano pubblicare in Unione Sovietica. Sia Daniel', all'epoca in prigione, sia Brodskij, già in esilio, avevano tradotto Saba grazie alle traduzioni interlineari del redattore del volume Sergej Ošerov.

E ancora, Solonovič traduce *Parole a una spia* di Quasimodo perché «dietro questa "spia" italiana ho subito visto i nostri tipici delatori, a causa dei quali sono morti Babel', Mandel'stam... Dunque, la scelta delle poesie da tradurre è avvenuta in base a cosa io stesso avrei detto, se l'avessi scritta a nome mio» (p. 101).

Solonovič è il traduttore che legge e seleziona che cosa tradurre a seconda del valore dell'autore e del gusto personale, e in questo senso dunque non è solo un traduttore che si è distinto per la qualità eccellente del lavoro, ma anche un vero motore dell'importazione della poesia italiana in Russia dalla fine degli anni Cinquanta fino ai nostri giorni: da Dante a Petrarca, dall'Ariosto al Tasso, all'Alfieri, fino a Saba, Montale, Ungaretti, Quasimodo, Caproni, Luzi, Sereni, Giudici e, di recente, Antonella Anedda e Vivian Lamarque, con qualche incursione nella prosa di Landolfi e Sciascia. Infine, è soprattutto il traduttore di Giuseppe Gioachino Belli: 201 sonetti tradotti nel rispetto di rima e ritmo. E tra i numerosissimi premi ricevuti in Italia e anche in Russia, Solonovič confessa che la Medaglia di Roma conferitagli l'11 maggio 2023 è stata proposta proprio dal Centro Studi Gioachino Belli.

Traduttore, promotore culturale, insegnante di traduzione presso l'Istituto Letterario Gor'kij – «non si può insegnare a tradurre, ma si può aiutare a imparare a tradurre» (p. 70), spiega con eleganza in un passaggio in cui elenca i nomi di alcune allieve, oggi traduttrici affermate, come Katja Stepancova (a lei si deve la versione russa di *L'amica geniale* di Elena Ferrante) –, Solonovič è anche poeta, come ci racconta nell'ultimo capitolo intitolato *La*

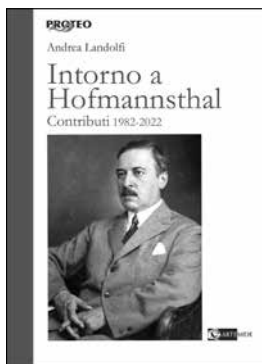
missione del poeta. Non ci sono dunque dubbi sulla grandezza dell'eredità – in tanta parte ancora da indagare – della produzione d'autore e di traduttore di Evgenij Michajlovič, del quale Scandura sottolinea anche doti umane che chiunque abbia avuto la fortuna di conoscerlo

può solo condividere: «integrità morale, sincerità, arguzia» (p. 11). Questo libro, ricco di ricordi, di incroci, di aneddoti divertenti e anche di curiosità sull'industria della traduzione letteraria nel contesto sovietico e post sovietico, ci parla chiaramente dell'urgenza di studiare critica-

mente e in modo sistematico l'opera di Solonovič traduttore e poeta in un ampio contesto storico e culturale, tra Russia e Italia.

(Giulia Marcucci)

ANDREA LANDOLFI,
Intorno a Hofmannsthal.
Contributi 1982-2022,
Artemide, Roma 2022



“[...] Nulla è più nascosto di quello che abbiamo sempre in bocca”, scriveva Hofmannsthal nel suo *Buch der Freunde* (*Il Libro degli amici*), pubblicato nel 1922 ma costruito attraverso una raccolta di aforismi e aneddoti propri e altrui raccolti per lunghi anni. Una frase che ben sintetizza la poetica dell'intera produzione hofmannsthaliana che, dipanandosi per circa un trentennio, trova il suo nucleo in quel concetto nietzschiano dell'eterno ritorno dell'antico, intendendolo però, in senso positivo, come quell'eterno movimento in cui l'antico si propone comunicando il suo messaggio in nuovi linguaggi che impongono capacità di ascolto e attenzione. È nella tarda produzione saggistica di taglio politico che questo concetto trova la sua più pregnante definizione nell'idea di “rivoluzione conservatrice” o, ancora, in quella di “restaurazione creativa”, una crasi perfetta tra la consapevolezza dell'ineludibile potere della tradizione e, allo stesso tempo, della necessità del progresso e del cambiamento. Se è vero che nella seconda metà del Novecento gli studi di Carl Emil Schorske, Claudio Magris e William Johnston mostrano che l'atteggiamento nostalgico e la tendenza

al conservatorismo sono una caratteristica distintiva della cultura mitteleuropea, lo è anche che Hofmannsthal dimostra di aver introiettato questa visione sin da giovanissima età: nella consapevolezza che in quanto erede della tradizione romana e latina l'Austria disponga di un'essenza imperiale, già alla fine dell'Ottocento il poeta celebra i segni di questo nobile lignaggio aderendo a una forma di estetismo sui generis. Pur attestando la centralità del segno, del simbolo, pur interpretando e comprendendo il linguaggio segreto delle cose, l'incessante lavoro poetico e poetico che compie negli anni attraverso la sua produzione poetica prima, narrativa, drammaturgica e saggistica poi, è quello di consentire a un numero sempre maggiore di persone di comprenderne il significato. Suo fine è quello di non chiudersi nella torre di avorio di una esistenza eletta e solitaria ma, piuttosto, quello di condividere i risultati della sua ricerca con il mondo, contrastando lo sgretolarsi progressivo di una lingua non più capace di rendere il nesso tra significante e significato sperimentando rinnovati codici di comunicazione. Tornare sull'antico per ridargli vita, forma e senso: questo, dunque, il motto dell'opera di Hofmannsthal e anche quello di questo volume di contributi di Andrea Landolfi, che celebra con queste pagine un quarantennio di attività di studio, traduzione e ricerca “intorno”, come recita il titolo del volume, alla persona e alle parole del poeta austriaco.

Se è vero, come scrive Landolfi nelle prime righe dell'introduzione al volume, che “[i]n molte opere di Hofmannsthal, e in generale nell'articolazione del suo pensiero, l'elemento circolare, o meglio, spiraleforme è forte e insistente” (p. 9), spiraleforme è anche l'attenzione critica che Landolfi dedica a un autore a lungo frequentato: ritornare nel tempo sui suoi scritti non equivale solo e sempre ad affrontare con nuovo piglio critico e con nuova prospettiva di indagine snodi estetici e tematici

del pensiero ma, come in questo caso – in cui i materiali sono riproposti nella loro forma originaria, salvo poche correzioni – a descrivere il percorso di avvicinamento progressivo all'autore e alla sua opera, celebrato anche in anni di colloquio, insegnamento e confronto con i propri maestri e modelli. I saggi raccolti in questo volume si integrano e dialogano con una più ampia ricerca sull'opera dell'autore austriaco già celebrata nel volume *Hofmannsthal e il mito classico*, pubblicato per lo stesso editore nel 1995 e ridato alle stampe nel 2013 (si veda a tal proposito *Semicerchio* LVI 01, 2017, pp. 119-120).

Divisi in tre sezioni che ne scandiscono il taglio tematico o formale, gli scritti che compongono questa raccolta sono ordinati in ordine cronologico. La prima sezione, intitolata “Saggi e interventi”, ruota intorno al nucleo centrale del rapporto con l'antico e con la tradizione. Sebbene venga reso omaggio all'aspetto rivoluzionario della primissima produzione lirica giovanile, nella quale si ribadisce la particolarità della produzione hofmannsthaliana, ribadendo la prodigiosità della sua scrittura in quei “magici istanti di agnizione in cui l'esistenza sembra rivelarsi nella sua essenza” (p. 176), è soprattutto alla produzione drammaturgica che Landolfi dedica la sua attenzione analitica, riconoscendo in essa, come già accennato in precedenza, l'elemento innovativo del rapporto di Hofmannsthal con la tradizione, la cifra essenziale della sua scrittura “restaurativa” che non cede tuttavia alla lusinga dell'isolamento ma si presta alla necessità di essere comunicata, condivisa e tramandata. In questo senso la maggior parte dei contributi di questa sezione esplora ancora una volta il rapporto con il mito e la tradizione, in particolare nella produzione teatrale, nella costruzione di un librettismo visto come un “bisogno di attribuirsi dei limiti, di porre un argine a una tendenza ‘romantica’ verso l'illimitato [...] che [Hofmannsthal]

avvertiva come un'insidia e una tentazione mortale" (p. 79). Ad essere indagato è anche il rapporto occupato nella scrittura hofmannsthaliana dalla commistione con altri linguaggi artistici, in primis con la musica, della quale è riconosciuto l'alto valore terapeutico. Proprio in virtù dell'attenzione riservata ai linguaggi non verbali e al piglio deciso rispetto alle questioni di scena, si sottolinea come Hofmannsthal, per la prima volta, interrompe la tradizione che vede il lavoro del librettista come gregario a quello del compositore o del regista, sancendo, come giustamente sottolinea Landolfi, la pari dignità delle rispettive esigenze e delle competenze di tutti gli attori coinvolti nella creazione dell'opera d'arte.

Con la sicurezza derivante da un rapporto con l'autore che non è solo di tipo critico ma anche di tipo linguistico, in considerazione delle traduzioni pubblicate negli anni, Landolfi si muove con sicurezza e piglio in tutte le analisi delle opere hofmannsthaliane affrontate, ma è in particolare agli studi condotti sul *Prologo all'Antigone di Sofocle* (pubblicata per la prima volta nel 2015), che va riconosciuto un taglio di grande originalità nell'ambito della ricerca sull'autore. È esattamente in questo testo, infatti, che Landolfi scorge il segno di un'epifania non propriamente realizzata da una figura mitica della tradizione, che avrebbe tuttavia necessitato di un nuovo smalto, al fine di restituire alla sua triste vicenda un finale diverso, tale da rendere Antigone un contraltare di Elettra. Purificandola e salvandola dalla morte tragica, Hofmannsthal riteneva possibile, secondo Landolfi, trasfigurare il mito di Antigone in una immagine muta, eterea, colta nell'atto di rivendicare il suo sacrosanto diritto all'astrazione, al sogno, a una dimensione di definizione personale slegata da qualsiasi elemento del passato, da qualsiasi tara che potesse predefinire il destino e le scelte (pp. 43-44). A più riprese Landolfi sottolinea che la ricerca su Hofmannsthal ha negli anni sottovalutato la forza sovversiva di questo piccolo scritto, composto nel 1900 come preludio a un'opera teatrale sull'Antigone mai scritta, "un vero e proprio manifesto di poetica assai più 'personale' e impegnativo di quanto non sarà, tre anni più tardi, il tanto più noto, più studiato e più celebrato *Brief*" (p. 98).

Nella seconda e terza sezione del volume, intitolate "Recensioni e scritti minori" e "Compagni di strada", Landolfi accompagna il lettore nella sua officina: un rapporto così lungo con l'opera di Hofmannsthal sarebbe infatti stato impossibile se in dialogo ci fossero stati solo l'autore con i suoi testi e il critico con la sua capacità di interpretarli. La reale comprensione dell'opera di un autore si costruisce a partire da una polifonia di voci che concorrono a ridefinire, contornare e mettere a fuoco le idee, il contesto in cui questi nasce ed opera, nonché l'orizzonte di ricezione che lo accoglie nel tempo. Nel confrontarsi con i densi materiali dei carteggi di Hofmannsthal con la contessa Ottonie Dagefeld, Richard Strauss e Max Mell, solo per citarne alcuni degli esempi, Landolfi riconosce un sodalizio intellettuale tra questi personaggi e Hofmannsthal, che utilizza il rapporto con loro per muoversi verso quella "*Geselligkeit* in cui pare rappresentarsi il senso vero e più alto della sua maturità" (p. 230).

Come accennato in apertura, l'opera di Hofmannsthal non sarebbe stata la stessa se questi non si fosse confrontato con le mode, le tendenze e le vibrazioni del suo tempo: Landolfi individua quelle provenienti dall'Oriente geografico dei paesi satellite dell'Impero, fuso in un unico territorio in un sogno "sconsolatamente irrealizzabile" (p. 114), con quello di un Oriente solo fiabesco e privo di connotati storici, nel quale "purificare la 'frivolosità assetata di piacere' dell'Occidente" (ibidem). Ma ad essere attraversate sono anche le atmosfere della Grecia di cartapesta e quella della Grecia reale, nonché quelle della geografia mediterranea della Sicilia, nella quale Hofmannsthal giunge nel 1924, in compagnia dell'amico Burckhardt, sulle orme di Goethe, e nella quale ha per la prima volta il segno della propria "irredimibile modernità" fatta di "frantumazione", di "fittizia contrazione dello spazio e del tempo", di "promiscuità etnica e nazionale" (p. 239). Non da ultimo si arriva all'esperienza veneziana, città epifanica per il poeta, nella quale ai suoi occhi si rivela la potenza dell'eros, percepito come presenza, e allo stesso tempo "il senso della propria vocazione e del mondo" (p. 305).

Occuparsi di Hofmannsthal – questo Landolfi lo dimostra nell'ultima parte della

raccolta – significa anche rileggerlo attraverso gli occhi di altri autori per i quali il pensiero dell'intellettuale austriaco ha costituito un elemento di confronto e crescita imprescindibile. I compagni di strada selezionati da Landolfi sono illustri: vi compaiono, solo per citare due esempi, il suo amico fraterno Leopold von Andrian, che percorre rispetto a Hofmannsthal una parabola discendente verso l'ammutilamento (p. 262) e il più celebre Thomas Mann che condivide con Hofmannsthal il dramma umano e familiare del conflitto generazionale con i figli, culminato, in entrambi i casi, nel più tragico dei modi.

Non si può non dedicare qualche ultima parola ai contributi dedicati ad alcune delle traduzioni hofmannsthaliane pubblicate nel nostro paese. Landolfi è il primo a dedicare attenzione alle traduzioni del suo omonimo Tommaso Landolfi, che pur non apprezzando appieno lo stile e i temi della produzione del poeta e drammaturgo austriaco, lo sottrae dalla pompa del dannunzianesimo con la quale era diffuso nel nostro paese negli anni Cinquanta, restituendo ai suoi testi, attraverso l'alternanza tra registri linguistici, il diverso spessore impresso da Hofmannsthal stesso ai suoi personaggi (p. 281). Ma Andrea Landolfi è, come già sottolineato, egli stesso traduttore di Hofmannsthal. Una giuria di esperti ha recentemente motivato il perché il volume *Nel centro di ogni cosa*, la traduzione di una selezione di poesie hofmannsthaliane uscita per i tipi di Del Vecchio Editore nel 2021, abbia meritato l'attribuzione del prestigioso premio Benno Geiger. Ma è Landolfi stesso, in occasione della sua nuova traduzione del romanzo *Andreas i Riuniti* (pubblicato per Del Vecchio nel 2019) e di una conferenza tenuta all'università di Monaco il 24 maggio 2018 a spiegare il senso e la finalità di occuparsi della traduzione di un'opera come l'*Andreas*, per giunta incompiuta. Quelle parole, riferite alla traduzione di un solo e unico testo hofmannsthaliano, spiegano in realtà il senso di questa intera operazione editoriale che riprende vecchi materiali per riproporli a un pubblico rinnovato per gusti, attenzione, vissuto e sensibilità: "Una giovane persona dei nostri anni può farsene ancora qualcosa, oggi, del Cavaliere di Malta Sacramozo e delle sue alte esigenze, della fanciulla Romana e del suo cuore intero, della

creatura bifronte Maria-Mariquita o della malinconia di un poeta che sente ormai vicina la propria morte? Probabilmente sì, seppure sotto stelle diverse da quelle della mia generazione e dietro sollecitazioni di un diverso *Zeitgeist*, che ovviamente si servirà di strumenti, anzi, di *media*, diver-

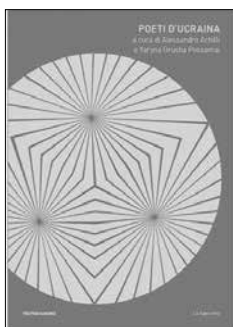
si, che condurranno quella giovane persona a considerazioni sul mondo, ancora, diverse, e a me forse non più comprensibili” (136).

Una cosa è certa: in questo percorso di dialogo tra la tradizione rappresentata da Hofmannsthal e la nuova sensibilità

moderna, gli scritti di Landolfi qui raccolti, nel loro circuito spiraliforme, continueranno a lungo a costituire una bussola per orientarsi sicuri “intorno” a Hofmannsthal, al suo mondo e alla sua opera.

(Stefania De Lucia)

Poeti d'Ucraina, a cura di Alessandro Achilli e Yaryna Grusha Possamai, Milano, Mondadori 2022, 250 p.



Poeti d'Ucraina è una raccolta bilingue di poesie selezionate e tradotte in italiano da Alessandro Achilli e Yaryna Grusha-Possamani. La collezione è suddivisa in sei sezioni in base al periodo storico di riferimento: dagli anni '60 del XX secolo, fino al maggio 2022. Ogni capitolo è preceduto da una breve prefazione, che introduce alle circostanze storiche dello sviluppo della poesia in Ucraina in quel particolare periodo; dall'indicazione dei gruppi di poeti formati, fino alla descrizione delle caratteristiche dell'opera di alcuni specifici poeti.

Il primo capitolo è interamente dedicato a Vasyl Stus, poiché, come scrivono gli autori nella prefazione, è proprio lui a loro avviso “l’iniziatore della rinascita della poesia ucraina dopo i decenni oscuri dello stalinismo”. La prefazione al primo capitolo descrive il percorso di vita e il successo letterario di Stus: qui si presta attenzione ad alcune idee che circolavano durante la Perestrojka e nel periodo successivo, quando le poesie di Stus tornarono ai lettori e divennero popolari tra gli ucraini. In particolare, sottolineano i curatori, la poesia di Stus per molti è diventata l’incarnazione dell’idea di “una cultura ucrai-

na come parte integrante della cultura europea”. Nel rispetto della libertà dell’espressione creativa, la poesia ucraina ha il dovere di conservare la propria autonomia e uno spazio personale di crescita e di dialogo.

È significativo che la raccolta si apra con la poesia di Stus *Cento specchi* – una sorta di confessione sulla ricerca di se stessi, il riconoscimento della propria incapacità di decidere se si è ancora vivi o già morti. “Forse sia vivo che morto?” – si chiede il poeta, ammettendo di essere morto già cento volte e di essere nato cento volte, e confessa che i suoi occhi non possono più piangere, sebbene la sua anima sia “tutta in lacrime”. Perdita di identità e vitalità, mancanza di fiducia in se stessi e nella propria esistenza: quanto è simbolico per gli ucraini moderni! Questo è esattamente il momento che spesso cerchiamo di nascondere, tacere, non permettiamo a noi stessi e al nemico di parlarne ad alta voce, ma Stus parla sempre ad alta voce delle vicende più segrete e dolorose; non sarebbe un Poeta, altrimenti, e non aprirebbe una raccolta di poesie, destinate alla lettura da parte di stranieri. Quindi, citiamo questa breve e toccante poesia nella sua interezza:

*Сто дзеркал спрямовано на мене,
в самоту мою і німоту.
Справді – тут? Ти справді – тут?
Напевне,
ти таки не тут. Таки не тут.
Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти?
Урвище? Залом? А чи зигзаг?
Ось він, довгожданий дощ. Як з
решета.
Заливає душу, всю в сльозах.
Сто твоїх конань. Твоїх народжень.
Страх як тяжко висохлим очам.
Хто esi? Живий чи мрець? Чи може,
і живий, і мрець? І сам на сам?*

Cento specchi proiettati su di me,

sulla mia solitudine e mutezza. Veramente – qui? Sei veramente – qui? Forse, non è qui che sei. Non qui. Dov'è che sei? Ma dov'è che sei? Ma dove? Un precipizio? Un tornante? O uno zigzag? Eccola, la pioggia tanto attesa. A catinelle. Bagna l'anima, l'anima in lacrime. Cento tue morti. Cento tue nascite. È terribile per gli occhi secchi. Chi sei? Un vivo o un morto? O, forse sia vivo che morto? E tutto solo?

Gli autori traducono “сам на сам” con “tutto solo”. Ho pensato a lungo a questa scelta, mi sono consultata con colleghi filologi, sia ucraini che italiani, e sono giunta alla conclusione che è impossibile trasmettere con precisione questo “сам на сам” (“uno contro uno”) ucraino, quel sentirsi abbandonati durante le tante lotte, appunto “uno contro uno”: con un nemico, con un desiderio, con un problema e, infine, con se stessi. Così a volte le riflessioni sulla traduzione ci spingono a sentire più profondamente la nostra lingua e i contenuti nascosti della poesia. Ma “tutto solo” non è una traduzione letterale, secondo noi, è come un tentativo della coscienza italiana di penetrare nelle realtà ucraine, perché la traduzione della poesia è sempre solo un tentativo, solo apertura al mondo straniero e disponibilità ad accoglierlo. Speriamo davvero che nella terribile guerra di oggi non siamo lasciati «сам на сам» con il nemico, perché vediamo negli europei questo desiderio di comprendere e accettare l’Ucraina con il suo dolore e la sua sete di libertà e indipendenza.

La seconda sezione della raccolta è dedicata alla poesia degli anni Ottanta. In generale, la parte del libro dedicata agli anni '60 e '80 è piccola rispetto all'enor-

me corpus di poesie che questi anni ci hanno regalato, e gli autori nella prefazione indicano che “ci sono, naturalmente, molte poesie – e autori – che avremmo voluto inserire, ma dovevamo lasciare, ma siamo sicuri che questa antologia sarà di impulso per tante altre pubblicazioni sulla letteratura ucraina, che permetteranno di recuperare alcuni materiali che non abbiamo potuto inserire tra queste pagine”. Inoltre, secondo i curatori, la raccolta introduce spesso i lettori alle poesie di poeti poco conosciuti, “che, infatti, hanno bisogno di essere riscoperti anche nella stessa Ucraina”. Gli autori definiscono gli anni ‘80 come un periodo di stagnazione e la poesia di quegli anni, sofisticata e profonda, come *una ribellione estetica, una lotta di parole*. I tre autori principali di questa sezione sono Mykola Vorobyov, Vasyl Holoborodko e Mykhailo Hryhoriv. “Abbiamo deciso di combinare testi che conducono un dialogo intertestuale tra loro”, scrivono gli autori nella prefazione. E la verità è che i versi tragici di M. Grigoriv suonano come un’eco della poesia di Stus:

Ми

...

Повнили безголосу порожнечу

Переконуючи

Себе

Кожного разу

Спочатку

Ніби ми справді реальні...

Noi

...

riempivamo

il vuoto senza voce

convincendo

noi stessi

ogni volta

di nuovo

come se fossimo proprio reali...

Un filologo italiano una volta mi ha detto che siamo sempre malinconici: è un nostro tratto distintivo, visibile anche nei nostri volti. Forse, ho pensato, perché abbiamo sempre un vuoto dentro di noi – una sorta di eredità dei tempi sovietici – e siamo costantemente costretti a ricordarci che siamo reali, che siamo vivi, che non siamo «sam na sam»...

La terza sezione della raccolta, “Gran-

di cambiamenti”, si riferisce al periodo a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta. A nostro avviso, la prefazione a questo capitolo è la più profonda e interessante: propone il punto di vista dell’Occidente sull’uscita degli ucraini dal campo d’influenza sovietico. Gli autori definiscono il periodo della ricostruzione una “gloriosa marcia verso un nuovo futuro”, interrotta dal disastro di Chernobyl. L’opinione degli autori è interessante: i poeti di questa generazione, per così dire, imitano gli anni Sessanta e Ottanta e sono essenzialmente una generazione cresciuta nelle biblioteche dei genitori, i quali, a differenza delle generazioni precedenti, conoscono la letteratura straniera e amano la musica classica. L’istruzione universitaria ha permesso a questi poeti di diventare ciò che sono diventati, di liberarsi dalle vecchie norme sociali che incatenavano la vita culturale nel periodo della stagnazione. Questa immersione nell’educazione e nei modelli artistici classici ha fatto nascere un forte desiderio di indipendenza e fiducia in se stessi e in una nuova letteratura. La sezione contiene poesie di Hrytska Chubai, Nataalka Bilotserkovets, Oksana Zabuzhko, Ihor Rymaruk, Oleg Lyshega, Attila Mogilny, Yuriy Andruhovych. Per i curatori della raccolta, sono importanti *le poesie in cui emerge la visione che i poeti ucraini hanno dell’Europa occidentale: nuova, per l’ex popolo sovietico, ma che i poeti stanno ovviamente cercando di comprendere e padroneggiare il più rapidamente possibile, come farebbero per una lingua straniera*. Nella prefazione sono indicati i tentativi di questi poeti di introdurre toponimi stranieri nel linguaggio poetico, di toccare il tema dell’emigrazione e dei problemi degli emigranti. Così, Yuriy Andruhovych ritrae gli emigranti ucraini attraverso gli occhi degli italiani:

Це така пара заробітчан,

думали італійці. Їх легко розпізнаси:

спершу вони мовчки дивляться у вікно,

а коли стемніє, вдають, ніби засинають.

Життя на простроченій візі –

це таке досить нервово шамотіння,

тому, так і не знайшовши роботи в Римі,

вони потягнуться далі на південь,

де не конче винаймати дах над

головою,

*тож можна заощадити круглу суму,
 зимуючи в самшитових заростях на
 узбіччях
 вокзалів...*

Una coppia di immigrati, pensavano gli italiani. Li vedi subito: se ne stan zitti a guardar fuori, ma quando è buio fan finta di dormire. Quando non hai il permesso di soggiorno ti aggiri nervoso da un posto all’altro, quindi, non avendo un lavoro a Roma, se ne vanno ancora più a sud, dove un tetto sopra la testa non serve nemmeno, così puoi risparmiare un bel po’ di quattrini, passando l’inverno in mezzo agli arbusti ai margini delle stazioni...

Allo stesso tempo, i temi dell’esperienza del proprio passato, del ritrovarsi in esso, sono parte importante di queste poesie; la giovinezza di questa generazione è stata spesa nella ricerca più pura della verità. Questi tempi vengono ricordati con orgoglio e allo stesso tempo con tristezza, non solo perché è passata la giovinezza, ma anche perché insieme a questi anni qualcosa è balenato nella nostra vita sociale, una speranza per un futuro veramente onesto, per la nostra capacità di costruire un nuovo paese, uno Stato di diritto, forte, democratico e sicuro. Nella poesia di Attila Mohylny, questa tristezza è solo un presentimento, ma quando leggiamo questa poesia ora, rabbriviamo involontariamente per la sua penetrante purezza e l’altezza delle speranze di libertà e felicità descritte in essa.

Квартали,

які я вже, мабуть, не забуду.

І ці двори,

що пам’ятають, як дзвеніли наші

гітари

і як ми йшли звідси

поодиночі,

покладаючись лише на щастя

та на скупу правду

наших вулиць.

І час від часу

*кожен з нас вертався,
щоб міцно-міцно
притискатися плечима
до твердих стін
цих п'ятиповерхових будинків.*

*І, може,
найбільша чесність
київського передмістя
в тому,
що нас ніколи не питали –
куди ми йдемо.*

Quartieri
che mai dimenticherò.

Cortili
memori delle nostre chitarre
e del nostro camminare
solitari,
credendo solo alla felicità
e alla verità magra
delle nostre vie.

Di tanto in tanto
ognuno di noi tornava
ad appoggiarsi
stretto stretto
a quelle solide pareti
delle case di Chruščëv.

E forse,
la sincerità più grande
della periferia kyjiviana
è che
non ci hanno mai chiesto
dove stavamo andando.

La quarta parte della raccolta è la poesia della giovane Ucraina indipendente, è chiamata dai curatori *poesia di tre caffè*: Kyiv, Lviv e Kharkiv, rispettivamente, si tratta dei caffè dove si riuniscono i circoli letterari: “Cupidon”, “Dzhiga” e “Lit-Muzey”. Questo periodo è valutato, prima di tutto, come la realizzazione del sogno di molte generazioni di ucraini, il sogno di uno stato indipendente; la poesia di questo periodo è una riflessione costante sul tema dell'autoidentificazione. Allo stesso tempo, notano i curatori, questo è il momento di cercare nuove forme poetiche, poiché i poeti della giovane Ucraina sono innovatori e trasgressivi. Tuttavia, per loro, la poesia degli anni Ottanta rappresenta ovviamente un certo canone: “un canone

di sfida, un canone di salmo con cui si gioca”. Serhii Zhadan è definito il poeta più importante di questo periodo; si menziona la formazione del gruppo “Chervona Fira” e l'apparizione del linguaggio quotidiano, gerghi e neologismi. La prefazione a questo capitolo introduce i lettori agli eventi del “primo Majdan” e fornisce, guardando al futuro, brevi informazioni su tutti gli episodi di “maidan” a Kiev. In queste poesie si avverte “La consapevolezza della propria forza, l'energia necessaria per il cambiamento” scrivono i traduttori, sebbene nessuno in questa poesia descriva ancora direttamente eventi politici. “I primi anni del 2000 sono fondamentali perché hanno gettato le basi per quello che la poesia sarebbe diventata dopo il 2014”.

Questa parte dell'antologia contiene, oltre alle poesie di Zhadan, poesie di Anatoly Dnistroyov, Marianna Kiyanovska, Halyna Kruk, Ostap Slyvinsky, Oleg Kotsarev, Kateryna Babkina, Olesya Mamchich, Lyuba Yakymchuk. In particolare, l'ultima poesia è dedicata a riflessioni sulla lingua ucraina, ma non più come lingua di stato, bensì come lingua dell'amore, ancora così sconosciuta al resto del mondo, ma così gentile da usarla per parlare su una persona cara:

*...Я хочу перекласти тебе всього
українською
Записати на кілька аркушів
І читати кожному зустрічному
Кожному випадковому
Але чи вдасться?..*

... voglio tradurti tutto in ucraino
trascriverti in un manoscritto
e leggerti a ogni passante
al primo che incontro
ma ce la farò?..

I pensieri sui nostri problemi linguistici risplendono un po' attraverso i discorsi d'amore:

*...Українську літературну знаю
недосконало
Принаймні студіювала в
університетах...*

... l'ucraino dei libri lo so solo un po'
ma l'ho studiato alle università...

Il quinto e il sesto capitolo occupano metà dell'antologia: hanno assorbito poesie sugli eventi terribili della nostra storia. La prefazione al quinto capitolo racconta brevemente gli eventi del 2014, senza escursioni politiche e spiegazioni su cosa è successo e perché. Maggiore attenzione è dedicata all'analisi delle poesie e allo strano fenomeno per cui proprio all'inizio della guerra la poesia ucraina diventa prevalentemente femminile. Qui vengono presentate poesie di Iryna Shulova, Yulia Musakovskaya, Iya Kiva, Kateryna Kalitko, Oksana Lutsyshina, ma anche di Borys Khersonskyy, Serhiy Zhadan (alcuni poeti compaiono in diverse sezioni, perché hanno diversi periodi di creatività qualitativamente diversi), Pavel Korobchuk, Yuriy Izdrick, ecc.

Le poesie degli autori nativi del Donbas: Oleksandr Averbukh, Iya Kiva sono anche le più dolorose di questa sezione. Così, Oleksandr Averbukh descrive francamente l'esperienza della battaglia e il brivido interno dei suoi suoni e conclude la poesia come segue:

*...Єдине, чого ми тепер прагнемо,
Це визнання нашого болю.*

...l'unica cosa che ora chiediamo
è che si sappia il nostro dolore...

È simbolico che questa particolare poesia sia stata scelta per la traduzione in italiano, è una sorta di riconoscimento del nostro dolore, un desiderio di attenuarlo almeno un po', se possibile.

La poesia di Iya Kiva, originaria di Donetsk, costretta a lasciare la sua terra natale, trasmette il desiderio di casa, la lingua e il dolore dell'alienazione. Il testo è interessante per una scelta linguistica nelle “ucraino”, “polacco”, “russo”, se puoi usare la parola “gioco” quando si tratta di argomenti così terribili, e, tuttavia, il poeta rimane poeta e sente nella lingua il suo sorriso, a volte triste, ma giocoso. Riportiamo quest'opera nella sua interezza:

*ти стоїш посеред геть чужого тобі
міста
посеред найвідомішого його цвинтаря
читаєш написи польською
чуєш гамін польських туристів
гробовець гробовець гробовець
що шукають чиюсь смерть польською*

*ти шукаєш чиюсь смерть українською
 тут би могло бути поховано твоїх
 родичів
 якби їх не примусили стати луною
 блукати Донбасом у пошуках смерті
 російською
 щоби саме в цей час по той бік
 України
 дівчинка з довгим чорним волоссям
 ворухила губами перекладаючи мову
 смерті
 шукала на цвинтарі написи про твою
 родину*

te ne stai qui in questa città straniera
 in mezzo a un suo famoso cimitero
 leggi scritte in polacco
 senti i turisti polacchi
 tomba tomba tomba
 che cercano qualche morte in polacco
 tu cerchi qualche morte in ucraino
 potrebbero esserci sepolti i tuoi
 se non li avessero costretti a diventare
 eco
 a vagare nel Donbas cercando morte
 in russo
 perché proprio a quell'ora in quel punto
 di Ucraina
 una ragazza coi capelli neri lunghi
 muovesse le labbra traducendo la morte
 e cercasse al cimitero il tuo cognome

La più vivida e significativa per questa sezione dell'antologia è la poesia di Anastasia Afanaseva, citata più volte nella prefazione. È una sorta di prologo all'ultimo, il più difficile, capitolo, una sorta di domanda poetica generale, la cui risposta verrà data in seguito, dopo il febbraio 2022. Questa poesia è scritta in russo, la poetessa è bilingue. Citiamo questa poesia nella sua interezza:

*Возможна ли поэзия после
 Ясиноватой
 Горловки
 Саур-Могилы
 Новоазовска
 После
 Красного Луча
 Донецка
 Луганска
 После разделения людей
 Неотдыхающих и гибнущих
 Голодающих и гуляющих
 После того как поэзия давно стала
 Как сказал один поэт*

*Просто «аутистическим
 бормотанием»
 Шевелением губами в темноте
 Я бы сказала
 В полудреме*

*Возможна ли поэзия
 В момент когда история проснулась
 Когда от ее шагов
 Сотрясается каждое сердце
 Невозможно говорить о чем-либо
 другом
 Но и говорить невозможно*

*Пока я пишу это
 Совсем недалеко
 Любые возможности отменяются.*

*È possibile la poesia dopo
 Jasynovata
 Horlivka
 Savur-Mohyla
 Novoazovs'k
 Dopo
 Krasnyj Luč
 Donec'k
 Luhans'k
 Dopo che la gente è divisa
 In chi muore e chi riposa
 Chi ha fame e chi si svaga
 Dopo che la poesia è ormai da molto
 Come ha detto un poeta famoso
 Un "borbottare da autistici"
 Un muover le labbra nel buio
 lo direi
 In dormiveglia*

*È possibile la poesia
 Quando la storia s'è desta
 Quando i suoi passi
 Risvegliano ogni cuore
 E non si può parlare d'altro;
 Ma non si può neanche parlare.
 Mentre scrivo questo
 Poco distante
 Ogni opzione è messa da parte*

Penso che questa sia una delle poesie più difficili da tradurre e generalmente da comprendere per un lettore straniero. In primo luogo, qui c'è una domanda mascherata, ma non c'è un punto interrogativo: questa è una negazione della domanda, che di per sé è difficile da trasmettere in un'altra lingua, se viene preservata l'assenza di segni di punteggiatura. In secondo luogo, il personaggio

principale di questa poesia è espresso dai toponimi, e dietro ogni toponimo per ogni ucraino ci sono immagini terribili di perdite e morti; ma come trasmetterlo in un'altra lingua? Per questo, dobbiamo aggiungere alla poesia un libro di testo della nostra triste storia. Tuttavia, questo stesso versetto è menzionato più volte dai compilatori nella prefazione.

La risposta alla domanda di Anastasia Afanaseva è contenuta nell'ultima sezione della raccolta, che comprendeva poesie scritte dopo il 24 febbraio 2022 – poesie di guerra. Quindi, la poesia è possibile dopo Yasynovata, e dopo Irpen, e dopo "Azovstal", e dopo... La poesia per qualche motivo è diventata un concentrato di pensieri per molti ucraini, un momento terapeutico sia per i poeti che per i lettori. Ciò non significa che i terribili eventi di Buchi o Mariupol, o dell'intera Ucraina sofferente, siano meno significativi di quanto pensassimo, e quindi i poeti possono scriverne. NO. Significa che una persona si è rivelata più grande e più forte di quanto lei stessa si aspettasse, e questa persona forte sente nella poesia quel significato profondo che, come si è scoperto, è importante durante il periodo più buio, le prove più terribili.

La prefazione a questo capitolo è abbastanza breve e secca: la guerra. Non servono molte parole per trasmettere il dolore, non serve esprimerlo in belle parole né registrarlo in linee ritmiche. La sezione contiene poesie di Iryna Shuvalova, Yulia Mksakovskaya, Lesyk Panasyuk, Oleksandr Irvants, Victoria Amelina e Halyna Kruk. Va detto che ogni poesia di questa sezione è un capolavoro sia dal punto di vista del contenuto ideologico che dal punto di vista del disegno poetico: la guerra ha acuito il senso poetico e l'accuratezza dell'espressione. Forse, questo è causato anche dal senso di estrema responsabilità del poeta, che scrive della sofferenza di un intero popolo - attraverso il prisma della propria esperienza.

Siamo sinceramente grati ai nostri colleghi italiani per aver prestato attenzione a questo tragico fenomeno e aver tradotto poesie ucraine che bussano alla finestra chiusa per una richiesta di aiuto o almeno empatia, come scrive Yulia Musakovska a riguardo:

Несу своє горе у сповитку

велелодною вулицею.
 Горе надсадно кричить.
 Перехожі драмуються:
 «Вгамуйте своє горе,
 годі йому голосити.
 Вкрийте його тепліше,
 нагодуйте, присніть.
 Горе як горе –
 в кого його не було».
 Горе тупить мені
 до грудей гаряче чоло.
 У горя в очах
 сотні і тисячі розтерзаних нас.
 Тут і зараз.
 Кричи, моє горе, кричи.

Porto il mio dolore in un fagotto
 per una strada affollata.
 Il dolore grida rombante.
 Disturba i passanti:
 "Faccia star zitto il Suo dolore,
 basta rombare.
 Gli metta una coperta
 gli dia da mangiare, lo metta a dormire.
 È solo un dolore,
 tutti ci sono passati".
 Il dolore appoggia al mio petto
 la sua fronte calda.
 Ha negli occhi centinaia e migliaia
 di noi giustiziati. Qui e ora.
 Romba, mio dolore, romba, mio dolore.

Il desiderio di essere ascoltato, il desiderio di essere compreso è la cosa principale in queste poesie di disperazione, perché si ritiene che il dolore inascoltato bruci di più e ti impedisca di vivere. Ciò che Yu. Musakovska ha scritto brevemente e con discrezione, Iryna Shuvalova lo ha rappresentato in dettaglio nella lunga poesia "E noi pensavamo e tu pensavi". È la costruzione del titolo di questa poesia che indica la complessità del sentimento e la determinazione dell'autore. Un certo coraggio dei compilatori è testimoniato anche dalla loro decisione di includere il poema nell'antologia, perché è rivolto specificamente ai paesi occidentali e contiene, se non un rimprovero, una richiesta di comprensione particolarmente espressa. Riportiamo qui questa poesia senza note, a nostro avviso programmatica per l'antologia, almeno per i suoi ultimi due capitoli:

*а ви думали а ми думали війна
 це там де нас не було і нема*

це покорном хрумтіти під час кіна
 це порятунок рядового ряна

а виявилось що ні
 ти прокидаєшся і опиняєшся у війні
 вчишся скотчем хрести наклеювати
 на вікні
 тихенько лежати в підвалі свого
 будинку як у труні
 під тілом чужим безпорадно
 вовтузитися на спині
 на вулиці з-під рядна
 вистрапляються ноги сині
 смерть так близько
 що чути як з її кривавого писка
 скрапують слині
 день у день ми помалу стаємо
 якісь поламани якісь недоконані
 рідня з росії з чужих номерів
 доброзичливо надсилає підтримки
 промені
 інколи ти спохопивишия
 думаєш боже за що мені
 що ми тобі зробили боже скажи
 а бог тобі: як поклали так і лежи

тим часом смерть ходить по всіх
 усяодах шукає тебе
 кличе тебе чужою мовою чужою
 лайкою
 по-собачому скавучить по-дитячому
 айкає
 стогне реве вищить зойкає скрикує
 війна це смерть що більше не
 прикидається без'язикою
 підходить до твого ліжка впритул
 і така
 тобі повільно засилує у вухо свого
 чорного мокрого язика
 ніяк не заткається
 вис безперестанку вдень і вночі
 до кожної гайки твоєї душі і тіла
 ця сука мас розвідні ключі
 ви думаєте війна не прийде
 війна не знайде
 війна до вашого дому не заїде
 не встромить своє ікласте рило
 у ваші шафки й шухлядки
 у ваші банки й каструльки
 у ваші роззявлені від жаху роти
 думаєте не смітиме до вас прийти?
 не вхопить за коси
 не поволочить дорогою
 не вгатить ногою під дих
 думаєте ваші мертві не муситимуть
 тижнями
 лежачи на узбіччі дивитися на вас

живих?

Думаєте
 не матимете засинати й
 прокидатися
 серед пострілів зовсім поруч
 серед смертей і пожеж?
 Думайте.
 буквально ще вчора
 і ми так думали теж.

voi pensavate e noi pensavamo la guerra
 non è qui da noi non c'entra con noi
 non è qui
 è un film che ti guardi la sera con birra
 e popcorn
 salvare un eroe il soldato ryan buttarsi
 da un jet
 ma viene fuori che no
 ti alzi un mattino ed è lì e la guerra sei tu
 prendi lo scotch e ti attacchi le croci
 sui vetri
 scendi in cantina e ti sdrai come fosse
 la tomba
 ma c'è tanta gente e ti giri irrequieta
 su un fianco
 per strada c'è un telo le gambe le
 braccia e una mano
 la morte è vicina
 lo senti lo vedi lo vivi il suo grugno di sangue
 ha la bava alla bocca
 i giorni passano noi piano piano ci alziamo
 siamo stanchi siamo vivi ancora non ci
 hanno finiti
 i cugini di Mosca ci scrivono forza co-
 raggio
 da un numero nuovo son buoni ci vo-
 gliono bene
 ma poi per un attimo ti fermi a pensare
 ti chiedi signore perché
 perché questo a me
 e dio ti risponde stai giù se ti han detto
 di stare così
 intanto la morte va in giro ma lei vuole te
 ti parla e ti insulta ma tu la sua lingua
 non sai
 ulula geme è un cane o forse è un
 bambino
 si lagna poi strilla poi latra si sgola si sfiata
 la guerra è la morte che più non fa finta
 di essere muta
 arriva al tuo letto ti guarda ti tocca ti studia
 e poi piano piano ti infila nel lobo la lingua
 che è nera e non tace nemmeno per
 cinque minuti
 il giorno e la notte la morte ti ulula ad-
 dosso

di ogni dado del cuore e ogni dado del corpo
 lei ha la sua chiave e ti smonta
 e voi pensavate la guerra non viene
 e voi pensavate ma no non mi trova
 e voi pensavate non sa dove vivo
 il suo grugno dentuto non infilerà
 nei nostri cassetti sui nostri ripiani
 nei nostri vasetti e nei nostri tegami
 tra le vostre labbra sconvolte di orrore
 pensate che no, qui non osa?
 non vi strappi i capelli
 non vi tiri per strada
 non vi calci la bocca
 che i morti abbandonati per giorni e settimane
 non guardino voi vivi dal ciglio della strada?
 pensate
 che non dormirete e non vi sveglierete
 tra bombe che scoppiano lì a pochi metri
 tra il fuoco e la morte?
 pensate.
 anche noi fino a ieri
 così pensavamo

Potremmo citare tutte le poesie di questa parte del libro - sono così rilevanti e fanno pensare ed entrare in empatia agli autori, ma lo lasciamo al lettore. Citiamo solo la poesia che è stampata in copertina, sul retro. Questo è il lavoro di Victoria Amelina, che, come ha scritto lei stessa, era una scrittrice prima della guerra, ma la guerra l'ha costretta a parlare in poesia. C'è sempre qualche momento di presentimento nella poesia, e raramente quel presentimento è gioioso. Il libro è stato pubblicato, Victoria è riuscita comunque a vederlo ea tenerlo tra le mani, ma un mese fa è stata uccisa da un missile russo. Ecco la poesia che adorna la copertina dell'antologia:

...Quando lasci la casa,
 ...
 La casa si fa più piccola
 per conservarsi

La casa diventa
 un sasso grigio
 una perla
 un nocciolo dell'albicocca dell'anno scorso
 un vetro che ti taglia la mano per strada
 un pezzo di Lego
 una conchiglia della Crimea
 un seme di girasole
 un bottone dalla divisa di tuo padre

Così la casa ci sta in una tasca
 e dorme

Tirala fuori
 in un posto sicuro
 Quando sei pronto

La casa crescerà piano piano
 E tu mai,
 ricordatelo, mai
 sarai senza la tua casa

E tu cosa hai preso?

Solo questa storia
 sul ritornare
 Eccola che vede la luce del sole
 E cresce

Quindi, questa raccolta è diventata un presunto libro di testo poetico sulla storia recente dell'Ucraina, penso che il suo scopo non sia tanto quello di far conoscere ai lettori la poesia ucraina quanto l'Ucraina in generale. E ha esaudito questo desiderio, se alla descrizione della collezione aggiungiamo che le sue presentazioni si sono svolte in diverse città, in diverse università italiane. Siamo interessati a un altro fatto: perché attraverso le poesie? È un caso che l'Ucraina debba essere conosciuta leggendo le sue poesie? I curatori danno una risposta a questa domanda nella prefazione all'antologia. «Nella cultura ucraina moderna, dalla metà dell'Ottocento a oggi, la poesia ha sempre giocato un ruolo simbolico molto forte. Durante le proteste dei primi mesi

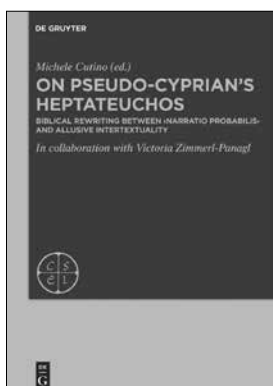
del 2014 – il cosiddetto Euromaidan, noto in Ucraina come Rivoluzione della Dignità – non era infrequente vedere ritratti dei classici della poesia ucraina tra Ottocento e Novecento prendere parte alla rivolta comparando su muri e cartelloni, spesso in una tenuta adattata ai bisogni dell'oggi, con mezzo volto coperto e altri strumenti per proteggersi dagli assalti della polizia.

Anche senza essere necessariamente conosciuta in profondità e apprezzata filologicamente, la poesia continua in Ucraina a essere vissuta come qualcosa di significativo, come uno strumento in grado di dare una voce agli ucraini e di garantire alla nazione una continuità culturale. Questa è un'eredità del passato, di quando tra Ottocento e Novecento la poesia ucraina era un laboratorio di identità nazionale in periodi di negazione ufficiale dell'autonomia culturale e politica del paese da parte del centro, pietroburghese prima, moscovita poi. Un'eredità rivista alla luce delle possibilità e delle esigenze di un oggi in cui l'Ucraina si trova di nuovo a dover lottare per la propria sopravvivenza, in un contesto di circolazione culturale in cui internet favorisce la rapida circolazione e discussione dei testi letterari. La poesia è dunque un'ottima chiave per cercare di entrare nel mondo della cultura ucraina in tutta la sua complessità».

In effetti, nell'Italia moderna la poesia non gioca un ruolo così significativo nella società, è un hobby per uno, intrattenimento per un altro, perfezionamento delle capacità filologiche per un terzo. Ma non come portavoce di una posizione civile, non come arma e non come chiave, grazie alla quale gli stranieri possono scoprire la mentalità della nazione. Probabilmente sarebbe lo stesso anche in Ucraina, se non fosse per questa costante lotta per l'identità, per la lingua, per la propria visione della vita, ma la vita stessa ha reso la moderna poesia ucraina così maestosa, seria, schietta e genuina.

(Svitlana Shumilo e Maurizio Spagnesi)

On Pseudo-Cyprian's Heptateuchos. Biblical Rewriting between «Narratio Probabilis» and Allusive Intertextuality, a cura di Michele Cutino in collaborazione con Victoria Zimmerl-Panagl, Berlino/Boston, De Gruyter, 2023, pp. viii + 152 (*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum CSEL. Extra Seriem*).



Publicato per la sezione *Extra Seriem* del prestigioso *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, che accoglie saggi e monografie su temi relativi al periodo patristico latino, il volume costituisce un'indagine preliminare sulla riscrittura in versi dell'Eptateuco attribuita tradizionalmente a Cipriano Gallo. L'obiettivo dichiarato da Michele Cutino nell'introduzione è infatti quello di fornire una anticipazione dei risultati raggiunti dal team ERCAM (Équipe de Recherches sur le Christianisme Ancien et Médiéval) dell'Unité de Recherche 4377 di Strasburgo durante i lavori di riedizione del poema (il cui completamento è previsto per il 2024). Il volume presenta cinque interventi che costituiscono altrettanti saggi esemplificativi delle possibilità di analisi applicabili al testo: un esame di alcuni capitoli dell'*Esodo* volta a mettere in evidenza i principali problemi che lo studio dell'opera solleva (M. Cutino); un'indagine sulle fonti poetiche riscontrabili nei vari libri di cui si compone il poema (D. De Gianni); tre interventi su specifici episodi della *Gene-*

si (R. Lestrade), dei *Numeri* (F. Lubian) e del *Deuteronomio* (L. Furbetta), esaminati alla luce delle tecniche poetiche messe in campo dal versificatore. D'altronde l'*Heptateuchos*, che costituisce il tentativo più completo di riscrittura dell'Antico Testamento a noi pervenuto, manca ad oggi di un esame comprensivo che possa fornire una chiara definizione delle logiche di composizione e di selezione dei contenuti, degli echi intertestuali individuabili nonché dei destinatari e del contesto di produzione del poema. In questo senso si percepiscono oggi come carenti la pur meritoria edizione critica ad opera di Rudolf Peiper (*Cypriani Galli poetae, Heptateuchos, accedunt incertorum de Sodoma et Iona et ad senatore carmina et Hilarii quae feruntur in Genesin, de Maccabaeis atque de Euangelio*, ed. da R. Peiper, Pragae-Vindobonae-Lipsiae, 1891) e il commento grammaticale e filologico di John Mayor (J.E.B. Mayor, *The Latin Heptateuch. Published Piecemeal by the French Printer William Morel (1560) and the French Benedictines E. Martène (1730) and J.B. Pitra (1852-88)*, London, 1889), ormai superati nei metodi e nelle conclusioni raggiunte.

Cutino [À la découverte d'un poème négligé: l'«Exode» de l'*Heptateuchdichter*. Exemple d'étude de la réécriture poétique des chapitres 1 e 2, pp. 1-32], tramite un'indagine esemplificativa dei primi due capitoli dell'*Esodo*, presenta un saggio dei diversi livelli di analisi applicabili al poema. Dopo aver evidenziato i problemi sollevati dall'*editio princeps* dell'opera, che si fonda a suo avviso su una errata *recensio*, prende in esame i rapporti del testo dell'*Heptateuchos* con l'ipotesto biblico, evidenziandone la fedeltà alla fonte scritturale e esplicitandone i modi di riscrittura: a fronte di una scarsa presenza di omissioni e amplificazioni, l'autore fa ricorso per lo più ai procedimenti di sintesi e abbreviazione. Al contempo, Cutino riscontra anche delle modifiche del racconto in senso razionalizzante, nonché un utilizzo della storiografia greco-giudaica per suggerire una diversa interpretazione dei fatti. Nella medesima direzione si muovono, a suo parere, le referenze alla letteratura classica, specialmente epica, che non sono semplici ornamenti formali, bensì elementi che concorrono a riorientare il racconto biblico. A chi si domanda

quanta intenzionalità si nasconda dietro il lavoro citazionistico, Cutino risponde con l'analisi del passo relativo all'esposizione di Mosè, in cui dimostra magistralmente l'utilizzo del VI libro dell'*Eneide* per caratterizzare la salvezza del bambino da parte della figlia del Faraone come provvidenziale, secondo la prospettiva interpretativa offerta dalle *Antichità Giudaiche* di Flavio Giuseppe. La definizione della riscrittura dell'*Heptateuchos* come «grado zero» dell'esegesi (cfr. F. Stella, *Poesia e teologia. Volume 1: L'occidente latino tra IV e VIII secolo*, Milano, 2001) è dunque aggiornata alla luce del sottile tentativo di stabilire, da parte dell'autore, un legame concettuale tra più situazioni.

De Gianni [*Non-Epic Classical Poetry in the Heptateuchos Poem*. Horace, Persius and Martial, pp. 33-56], esamina le fonti classiche del poema, tralasciando tuttavia l'apporto dell'epica, fonte comune a tutte le riscritture di stampo eroico. L'attenzione si appunta dunque sugli influssi di altri generi letterari nella λέξις dell'*Heptateuchos*, quali poesia lirica, epigrammatica e satirica, con particolare riguardo per Orazio, Persio e Marziale. Stupisce innanzitutto la presenza quantitativamente considerevole di un sostrato lirico. I casi di imitazione menzionati da De Gianni sono d'altronde convincenti e ben argomentati, assai più estesi e pervasivi del reimpiego di singoli nessi o vocaboli di utilizzo raro: il recupero riguarda anche porzioni estese del testo oraziano, che va incontro a una consistente riformulazione, rimanendo tuttavia ben riconoscibile alla base. Di minor entità il debito nei confronti di Persio, la cui conoscenza da parte dell'*Heptateuchdichter* sembra comunque alquanto plausibile sulla base dei luoghi citati a sostegno della tesi. Più incerta a mio parere la presenza di Marziale, di cui sono riportate solo una o due attestazioni significative. Secondo la lettura di De Gianni, il riuso delle fonti classiche – spesso puramente formale, ma in più di un'occasione di matrice allusiva – non solo evidenzia la cultura del versificatore, ma mostra anche una volontà di diversificare il dettato dell'opera indipendentemente dalle differenze di genere tra le varie sezioni della Bibbia: i segmenti narrativi non presentano un quantitativo maggiore di citazioni dall'epica rispetto a quelli in endecasillabi faleci.

Nella stessa pericope si fa dunque ricorso a referenze classiche disparate per creare varietà e movimento di stili e registri.

Lestrade (*La création de la femme* (Gen. 2,18-24) dans la paraphrase biblique de l'Heptateuchos (Cypr. Gall. Gen. 32-37), pp. 57-86) applica il metodo comparativo al fine di mettere in luce la singolarità del poema dell'*Heptateuchos* rispetto alle opere contemporanee appartenenti allo stesso genere letterario. Attraverso l'esame dei sei versi tratti dall'episodio della creazione della donna narrato nella *Genesi*, mostra infatti come – a differenza dell'*Alethia* e del *De spiritalis historiae gestis*, che sono trattati esegetici in versi – il poema di Cipriano Gallo conservi una sua originalità per la fedeltà al dettato biblico e l'assenza di interventi teologici espliciti: laddove l'autore incappa in luoghi di dubbia interpretazione, compone versi oscuri che aggirano la necessità di prendere posizione. Questo rilievo sembra andare in direzione opposta rispetto ai dati emersi dall'analisi di Cutino: Lestrade si sofferma infatti sulla diversità di impostazione tra l'*Heptateuchos* e le opere di Alcimo Avito, Draconzio, Claudio Mario Vittore e Agostino, attribuendo minore importanza all'individuazione di possibili formulazioni esegetiche implicite. A suo parere l'opera è una semplice Bibbia «illustrata» (p. 84) che intende rendere piacevole la lettura delle Scritture e testimonia così la facilità con cui, sotto la superficie di un'epoca descritta come un tempo di rottura epistemologica e marcata dalle lotte dottrinali, «le jeune christianisme fusionne paisiblement avec le monde antique» (p. 84). Dall'analisi di Lestrade emerge dunque un intento letterario piuttosto che ideologico alla base della riformulazione scritturale. Una menzione è d'obbligo alla pregevole analisi dei vv. 32/33 (*quem postquam effigie formatum ceu sua vidit | metitur solum mordaces volvere curas*) in cui tramite il raffronto con il testo biblico si evidenzia come l'utilizzo di una narrazione onnisciente permetta al poeta dell'*Heptateuchos* di giustificare la scelta divina di creare la donna tramite una psicologia antropomorfa che vede il Dio della *Genesi*

rispecchiarsi nella sua creatura e provare compassione per la sua solitudine: un'interpretazione letteraria che va a scapito dei presupposti ideologici.

Lubian [*Reforming Balaam the Epic Way. The Embassy of King Balak and the Journey to Moab* (Num. 22,1-35) in the poem of the Heptateuchos (Num. 579-638), pp. 87-111], esamina le strategie messe in atto nella riscrittura di un libro fortemente normativo quale quello dei *Numeri*. In primo luogo, l'analisi dell'episodio dell'ambasciata del re di Moab Balak a Balaam, indovino israelita che è stato oggetto di discredito quasi unanime nelle fonti paleocristiane, evidenzia l'aderenza del parafraste alla prospettiva offerta sul personaggio dalle *Antichità giudaiche* di Flavio Giuseppe, dimostrando ancora una volta la vicinanza del poeta alla storiografia greco-giudaica. In secondo luogo, l'esame delle tecniche formali utilizzate – quali la semplificazione e resa obliqua del discorso diretto, l'eliminazione delle incoerenze e dei contenuti ripetitivi, l'elevazione dello stile piano tramite l'utilizzo di modelli epici – restituisce l'immagine di una parafrasi che va nella direzione di una *narratio probabilis*, adattata tuttavia alle norme estetiche dell'epica latina, familiare al poeta e al suo auditorio. Questa familiarità è dimostrata da Lubian tramite un'attenta lettura della scena di ribellione dell'asina di Balaam al padrone alla vista dell'Angelo del Signore: l'individuazione dei tasselli virgiliani presenti nel racconto permette di sottolineare il tentativo, da parte del poeta, di innalzare il tono rispetto alla fonte, attenuando gli elementi grotteschi della situazione.

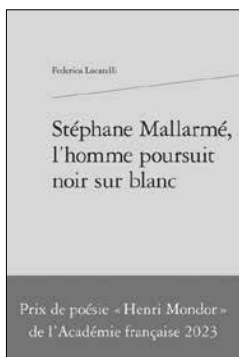
Furbetta [*Bible and Intertext: An Inquiry into the Narrative Strategies in the Heptateuchos Poem. The Example of «Metrum super Deuteronomium»*, pp. 113-140] si occupa infine della riscrittura del *Deuteronomio*, tramite l'analisi della quale dimostra che il poeta, nel riassumere gli eventi principali della sua fonte e nel semplificarne la trama, ricorre ad una manipolazione del testo biblico molto più complessa dell'impressione di linearità che il poema restituisce a una lettura

superficiale. Il *close reading* permette infatti di cogliere il puzzle di omissioni, trasposizioni e ricombinazioni di cui l'autore si serve per creare un ordine che è solo illusorio. Particolarmente significativa da questo punto di vista l'analisi strutturale dei primi 60 versi del libro, corrispondenti a Deut. 1-20, tramite la quale si arriva a definire come «creative abbreviation» (p. 114) il processo di riscrittura messo in atto dal parafrasatore. Una seconda indagine sulla complessa giustapposizione di citazioni, echi e allusioni è volta poi a sottolineare la forte funzione dell'intertestualità nella totalità dell'opera.

In sintesi, i cinque contributi mostrano una sostanziale concordanza nell'individuare come intento prediletto del versificatore quello di fornire al lettore una *narratio probabilis* degli eventi biblici che compensi la disfunzionalità narratologica delle Scritture. Dalla lettura complessiva degli interventi emerge inoltre il fatto che, pur non facendo ricorso alla parafrasi esegetica, l'autore produce tuttavia una riscrittura orientata, stabilendo implicite comparazioni e suggerendo per mezzo di una trama di «intertestualità allusiva» prospettive differenti sull'evento narrato, spesso in linea con l'ideologia giudeo-ellenistica. Il rilievo accordato a questo elemento varia tuttavia nei diversi contributi, oscillando tra lo status di componente costitutiva e fondante del tessuto narrativo e quello di fattore riscontrabile in determinate sezioni. In generale, il volume costituisce un ottimo saggio dei vari gradi di analisi che è possibile utilizzare nello studio della riscrittura biblica e, più nello specifico, dell'*Heptateuchos*, dotando così il lettore di uno strumento metodologico applicabile a più opere dello stesso genere e, al contempo, fornendo una prima panoramica su un poema ancora largamente da esplorare. Gli approcci proposti sono validi e – se applicati su vasta scala – possono condurre a una conoscenza profonda delle tecniche, dei modi e delle intenzioni all'origine della versificazione dell'*Heptateuco*.

(Martina Paccara)

FEDERICA LOCATELLI,
*Stéphane Mallarmé, l'homme
 poursuit noir sur blanc*, Paris,
 Classiques Garnier, 2022, p.
 306, 25€



La prima studiosa italiana nella storia del premio è Federica Locatelli, che entra con questo volume nella lista dei vincitori del Prix Henri Mondor de l'Académie française.

«Parler de Mallarmé en poésie est peut-être ce qu'il y a de plus difficile». È in questi termini che Fabio Scotto prepara la lettura con la sua introduzione, prefigurando il lavoro minuzioso che Federica Locatelli propone in questo ricco studio. L'autrice si dimostra sensibile ai poteri

della lingua e alla forza della retorica, una difficoltà che pare sfidarla e attirarla al contempo. Grazie alla capacità analitica a tutto campo e alla lettura sinestesica del testo che la contraddistingue, Locatelli entra nei vicoli più ciechi, ermetici e incompiuti, torbidi e frammentati del testo mallarmeano: «Tout, sur la terre, est obscur» (v. 34, *Monologue d'un Faune*).

Il volume è una danza metaforica in cinque tempi nell'opera di Mallarmé. Nel primo capitolo, Locatelli tratta la questione della «transposition» mallarmeana, alla base dell'organizzazione metaforica dei testi, e all'origine di immagini simboliche e analogiche. In un continuo interscambio tra teoria e interpretazione, l'autrice spazia nella volumetria dei versi, dove, come si sa, la suggestione sostituisce l'esplicita nominazione.

«La danseuse n'est pas une femme qui danse» è il titolo (enigmatico? esplicativo?) della seconda parte. Qui Locatelli suggerisce una distanza, nella poetica mallarmeana, tra la parola e l'idea, rivelatrice dell'«oblicité du langage» (p. 97). Poiché il referente è compromesso in nome di un nuovo senso introdotto dalla metafora, o la metafora stessa si trova all'origine di un nuovo senso, l'autrice si interroga – e interroga il testo mallarmeano – sul ruolo che vi svolge l'analogia,

tra assenza e presenza, arrivando a considerare la figura «comme un transfert original en vue de l'épiphanie d'un sens, [...] en établissant chaque fois [...] une représentation mentale étrangère aux objets de l'énoncé» (p. 114). Unione e separazione, depersonalizzazione e (ri) nascita, sdoppiamento e dissoluzione: è nell'eterno gioco di polisemici riflessi metaforici, visivi e sonori che prende spazio la terza parte nel volume, volta a spiegare «[le] mirage interne des mots» attraverso la metafora della finestra. Una finestra aperta talvolta sulla commemorazione, la quale rende immortale tutto ciò di cui la vita s'appropria e porta con sé. Con un approccio fedele e ancorato al testo l'autrice cammina, nel quarto capitolo, tra i resti dei *tombeaux* mallarmeani. E così, a concludere questo viaggio tra opere conosciute e meno note, è il viaggio stesso: il «souci de voyager» è la risposta al «sépulcral naufrage».

Se la Poesia è un «diamant qui réfléchit, mais n'est pas par lui-même», Federica Locatelli ne ha raccolto, compreso e ordinato i riflessi colorando di una luce nuova l'ombra del testo mallarmeano.

(Francesca Pregnotato)

FRANCESCO OTTONELLO,
*Franco Buffoni un classico
 contemporaneo. Eros,
 scienza e traduzione*, Pensa
 MultiMedia Editore, 2023.



La monografia di Francesco Ottonello, pubblicata nella collana «Quaderni Per

Leggere» di Pensa MultiMedia, diretta da Nataschia Tonelli e Simone Giusti, ha il merito di essere il primo studio che analizza l'*opera omnia* di uno dei maggiori poeti italiani contemporanei a cavallo tra Novecento e anni Duemila: Franco Buffoni (n. 1948). Lo studioso presta una particolare attenzione al tema dell'eros, un *fil rouge* che lega tutta la produzione dell'autore in oggetto. Come sottolineano le parole di Paolo Giovannetti, in quarta di copertina, lo studio di Ottonello «può costituire un modello per altri lavori che affronteranno in futuro le questioni dell'omoerotismo in poesia». Gli altri nuclei principali affrontati della poesia di Buffoni sono il dialogo con le discipline scientifiche e il sapere *tout court*; la traduzione di lingue e civiltà culturali, antiche e moderne, di cui il poeta (traduttore e traduttore) è uno dei massimi esperti in Italia. Il volume approfondisce anche questioni di ampia portata, quali la possibilità di superare il paradigma

di postmodernità, con l'introduzione del concetto di transmodernità, e la riflessione sui riusi della tradizione classica nel contemporaneo.

Il saggio di 418 pagine è suddiviso in cinque capitoli, a cui è premessa una breve introduzione che rende conto della genesi, degli intenti e della macrostruttura del libro. Nel primo capitolo, *Triangoli e politici. Un percorso di lettura*, vengono impostate le coordinate utili per affrontare la poetica di Buffoni, con una ricognizione della sua attività, nel panorama letterario, più che quarantennale, nonché dell'ampia bibliografia (poesia, traduzione, prosa saggistica e narrativa) e della biografia, a partire dall'infanzia trascorsa nella provincia lombarda (Gallarate).

Nel secondo capitolo, *Attraverso l'eros. Un quarantennio di poesia*, viene analizzata buona parte delle raccolte poetiche, con una periodizzazione in tre fasi scandita dalla lente dell'eros, un «universo

pulsionale generante la scrittura» (p. 39) che il curatore propone di suddividere in motivi omoerotici, omoaffettivi e omorivendicativi.

Troviamo pertanto un primo ciclo definito di 'eros criptico' corrispondente alle prime tre pubblicazioni poetiche: *Nell'acqua degli occhi* (1979), *I tre desideri* (1984) e *Quaranta a quindici* (1987). La tematica omoerotica è presente in modo velato, attraverso dei nascondimenti ipercolti, mentre il rapporto con la cultura greca e latina è già evidente e spesso il suo riuso – o meglio, la sua riappropriazione – è funzionale all'innesto di motivi omoerotici.

La seconda fase, chiamata 'eros svelato', inizia con la pubblicazione di *Scuola di Atene* (1991) considerato il vero e proprio *coming out* poetico dell'autore, a partire dal quale l'ironia dei libri precedenti cede il posto a una più aperta rivendicazione dell'omosessualità. A *Scuola di Atene* segue *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997) in cui centrali sono le tematiche dell'eros e del dolore. Al secondo ciclo appartengono anche *Il profilo del Rosa* (2000) e *Theios* (2001). Il primo è legato alla concezione leopardiana di 'tempo profondo' e la tematica omoerotica incontra, a partire da un'esperienza autobiografica, la storia e la scienza, come è stato osservato nell'analisi del testo cardine *Tecniche di indagine criminale*. Nel secondo libro invece, seguendo la *Bildung* del nipote Stefano, Ottonello pone in evidenza i motivi omoaffettivi.

La terza fase, definita dal curatore 'eros critico' comprende *Noi e loro* (2008), *Jucci* (2014), *Avrei fatto la fine di Turing* (2014) – per i quali viene proposta la locuzione 'trilogia omorivendicativa', *Roma* (2007) e *Personae* (2017). In *Noi e Loro* la rivendicazione dell'omosessualità si coniuga ad un'attenzione per le minoranze e gli emarginati, mentre in *Jucci* a essere rielaborata tramite uno sdoppiamento dell'io è l'impossibilità di un amore eterosessuale, rappresentato da una voce femminile, in contrapposizione all'amore omosessuale a cui invece tende la voce maschile. Nel terzo libro della trilogia, l'omorivendicazione nasce in seno al ripensamento del proprio rapporto con il padre, accostato per la sua rigidità al padre di Leopardi, mentre l'io sembra specchiarsi per lo stampo illuministico in Leo-

pardi stesso, ma anche in altre *personae* come Alan Turing e Giovanni Sanfratello, il giovane compagno di Aldo Braibanti.

La quarta raccolta afferente all'eros critico, *Roma*, mette in luce – come viene rilevato – le 'tante Rome' che si sdoppiano nell'asse diacronico e sincronico, con echi pasoliniani e penniani. Infine, l'ultima opera appartenente a questa fase, *Personae*, mette in scena quattro personaggi che, dialogando, fanno emergere la loro *Weltanschauung*, opponendo scienza a fede, modernità a conservatorismo.

Il terzo capitolo, *L'orizzonte intellettuale. Poetica, prosa e traduzione*, si apre all'insegna di Buffoni poeta-critico, di cui Ottonello ricostruisce i modelli poetici. Dall'analisi emerge come la Linea lombarda di anceschiana memoria, da cui primariamente il poeta di *Il profilo del Rosa* sembra discendere, viene contaminata da quella che lo stesso Buffoni definisce 'linea appenninica', alla quale riconduce Saba, Penna e Pasolini. A queste due direttrici si affiancano: l'influenza delle letterature straniere – in particolare inglese e francese –, il pastiche gaddiano, la lingua vernacolare di Loi e la lezione di alcuni maestri come Raboni, Giudici, Fortini e Zanzotto.

A questo primo sguardo, volto a collocare criticamente Buffoni in una linea poetica che risulta essere una 'quarta via' (p. 203) lombarda – rispetto a Sereni, Gadda e Loi – segue l'analisi di *Del maestro in bottega* (2002) e *La linea del cielo* (2018), due libri accomunati dalla presenza di una «riflessione poetico-traduttologica» (p. 205). Nel primo questa si esplica sia nei diversi testi che presentano una riflessione metalinguistica e metaletteraria, sia nella seconda parte di autocommento alle poesie delle prime nove sezioni, arricchita anche di traduzioni. In *La linea del cielo*, invece, oltre alle numerose poesie che hanno come protagonisti poeti italiani novecenteschi quale Sereni, romantici inglesi quali Shelley e Keats, la suddetta riflessione emerge chiaramente anche nella nota finale della raccolta, in cui l'autore parla del rapporto con i propri maestri.

Nel paragrafo *Prosa tra saggistica e narrativa* Ottonello ripercorre le numerose tappe della scrittura in prosa di Buffoni partendo dalla pubblicazione in rivista del primo articolo, incentrato su James Joyce. A quell'esordio da saggista segui-

ranno importanti monografie, tra le quali: *Yeats e Keats* (1977), *I Racconti di Canterbury. Un'opera unitaria* (1991), *Perché era nato lord. Studi sul romanticismo inglese* (1992) e *L'ipotesi di Malin. Studio su Auden critico-poeta* (1997). Ancora, tra i numerosi lavori messi in luce, segnaliamo *Maestri e amici* (2020), in cui l'autore fa convergere la tradizione letteraria italiana con quella anglofona, dal Duecento alla contemporaneità, e le opere alle quali Guido Mazzoni ha dato il nome di 'docufiction'. A quest'ultima locuzione appartengono *Più luce, padre* (2006), *Reperto 74* (2008), *Zamel* (2009), *Laico alfabeto* (2010), *Il servo di Byron* (2012), *La casa di via Palestro* (2014), *Il racconto dello sguardo acceso* (2016) e i tre libri che Ottonello individua come una trilogia di biofiction omorivendicativa, composta da *Due Pub, tre poeti e un desiderio* (2019), *Silvia è un Anagramma* (2020) e *Vite negate* (2021).

Particolarmente interessante appare il paragrafo *Traduttologia e pratica della traduzione* in cui viene ricordata l'esperienza trentennale di Buffoni come traduttore, anche nel ruolo di direttore di *Testo a fronte*, e di traduttore. Vengono affrontati in particolar modo i 'quaderni di traduzione' che presentano testi tradotti da lingue germaniche e romanze, ma anche da greco classico, latino, ebraico e persiano. Vere e proprie raccolte poetiche, da cui emerge una posizione neofenomenologica mirata alla ricreazione dell'atto poetico, talvolta portata alla riscrittura del testo originale, come nel caso di *À une passante* di Baudelaire nel secondo quaderno di traduzioni, *Una piccola tabaccheria* (2012), dove la protagonista trasfigura al maschile. Viene inoltre riportata la distinzione dello stesso Buffoni tra fedeltà e lealtà al testo poetico, con la propensione dell'autore verso la lealtà. La prima, infatti, richiama alla memoria un amore monogamo o la relazione che non permette il tradimento, mentre la seconda può essere raggiunta solo grazie ai tradimenti necessari per avvicinarsi all'esperienza suscitata dalla lettura in lingua originale del testo poetico.

L'ultimo capitolo, *Un classico contemporaneo. Latinità, storia e scienza*, si apre con l'intento di definire l'orizzonte poetico in cui la scrittura di Buffoni si iscrive. Ottonello propone di superare il paradigma

di postmodernità, e mutuando dallo spagnolo un termine utilizzato dalla filosofa Rosa María Rodríguez Magda parla di 'transmodernità'. All'interno di questo paradigma il classico diviene contemporaneo e «alla linea retta (*ordo*) si sostituisce il punto sincretico (*simul*), che accoglie e traduce 'insieme' mondi linguistici e civiltà culturali disparate, incorporandoli con un'inedita spinta identitaria» (p. 288). Inoltre, sintetizzando quanto riportato, vengono rilevate ulteriori peculiarità afferenti a questa nuova prospettiva: la voce maschile, predominante nella scrittura post-moderna, cede il posto a voci femminili, trans, queer; la visione eurocentrica viene messa in crisi; lo spazio diventa cyberspazio; il locale e il globale si fondono; l'identità diviene fluida, multipla e tende all'altro. Caratteristiche, queste, in buona parte riscontrabili nei lavori di Buffoni che, secondo Ottonello, insieme a un'altra autrice transmoderna come Antonella Anedda, fa da ponte tra il Novecento e le nuove generazioni poetiche.

L'autore passa poi ad analizzare la riappropriazione dei classici nell'opera di Buffoni, con un focus sulla raccolta *Noi e loro* in relazione ai cicli omoerotici di Catullo e Tibullo. Emerge un riuso strettamente correlato alla *Bildung*, con la scoperta della propria sessualità a partire dal mondo classico. E a rendere profonda-

mente originale il ricorso al tema erotico è la stessa coscienza critica del poeta che, attraverso la tensione omorivendicativa, mira a scardinare in ogni sua articolazione il sistema patriarcale eterosessista. Quest'ultimo aspetto fa di Buffoni il primo poeta omorivendicativo contemporaneo di area italiana.

L'analisi dell'opera buffoniana prosegue con un approfondimento della tematica storica e bellica, esplicitando il concetto di 'Metafascismo' di cui Buffoni parla in *Più luce padre*. Si tratta in sostanza di una struttura di pensiero, un vero e proprio linguaggio, volto a risignificare, in un'ottica dispotica e eteropatriarcale, le cose del mondo. In seguito a questa premessa, vengono analizzate le raccolte poetiche *Guerra* (2005) e *O Germania* (2015). La prima nasce dal ritrovamento di un diario paterno che racconta l'esperienza nei Lager negli anni della Seconda guerra mondiale. Qui, a essere posta in primo piano, è la violenza come impulso primario degli esseri viventi. Il secondo libro è invece un prosimetro che mette al centro una riflessione storico-sociale e politica sulla Germania.

Questo rapporto con la storia che si intreccia al presente viene ricondotto da Ottonello alla nozione gouldiana di tempo profondo e apre a un'indagine sulla ricezione di Leopardi in Buffoni. Leo-

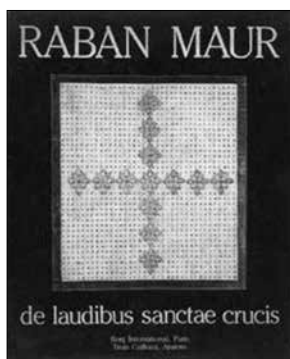
pardi per il suo anti antropocentrismo, il suo legame con la scienza, la sua celata omosessualità, nonché per la sua opposizione alla rigida educazione paterna, rappresenta per Buffoni un modello di cui servirsi su tre differenti piani, che Ottonello definisce funzioni: la funzione 'Leopardi autore', che si esplica attraverso le citazioni; la funzione 'Leopardi persona', che si compie quando vengono riutilizzati aspetti della vita privata; e la funzione 'Leopardi intellettuale', quando ne viene ripreso il pensiero.

Infine, nel paragrafo intitolato *Viaggio finale tra scienza e antropocene*, con un affondo diacronico, viene rilevato il definitivo approdo di Buffoni al mondo scientifico - già presente in testi come *Tecniche di indagine criminale* (in *Il profilo del Rosa*) - nell'ultima raccolta poetica *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021), in cui la microbiologia incontra l'astrofisica, il *Das Unheimliche* diventa *Das Heimat*, in una continua tensione conoscitiva che dal sé si irradia al mondo.

In definitiva, questa prima monografia sull'*opera omnia* di Franco Buffoni risulta uno studio molto nutrito, argomentato con rigore e perizia, imprescindibile per chi vorrà in seguito approfondire criticamente l'opera dell'autore.

(Giulio Medagliani)

RABAN MAUR, *Les louanges de la sainte Croix – In honorem sanctae crucis*, Beaux-Ars de Paris éditions, Ministère de la Culture, Paris 2022, pp. 204



Edizione con facsimile, trascrizione,

traduzione francese e qualche annotazione, del manoscritto del XII secolo conservato nella collezione delle Beaux-Arts di Parigi, Mas 122, proveniente dalla biblioteca del collegio dei Cholets e recante le iniziali di Jean Masson come donatore al Collège Louis-le-Grand. Messo in mostra solo in due esposizioni del 1927 e 1953, si compone di 40 fogli di pergamena che misurano 44x33,5 centimetri e contiene il capolavoro di Rabano Mauro (780-856 circa) *In honorem sanctae crucis* (che altrove si trova col titolo *De laudibus sanctae crucis*), l'opera di massima espressione medievale del genere dei *Carmina Figurata* che comprende 28 poesie (più un prologo e tre dediche) ispirate alla croce come concentrazione simbolica della storia sacra e della dottrina cristiana disponendo i versi in pagine regolari intessute al loro interno di figure composte da sequenze di lettere che formano a loro volta

altri versi. Le poesie figurate sono accompagnate dagli auto-commenti (*declaratio figurae*) dello stesso Rabano e seguite da una parafrasi in prosa dei ventotto componimenti. La riproduzione fotografica, molto efficace e luminosa, include anche un sermone anonimo a tema mariano presente nel manoscritto dopo l'opera principale, che commenta *Cantico* 6, 9 ed è fiancheggiato da una miniatura a tutta pagina con Maria circondata da 7 medaglioni con colombe che rappresentano lo Spirito Santo e in grembo una mandorla occupata da una figura di Gesù maturo. La riproduzione è seguita dalla trascrizione e traduzione di ogni testo (articolate nella sequenza A, B e C che distingue poesie, spiegazioni e parafrasi), che offre anche un accurato diagramma che fa capire in quale sequenza leggere le lettere che compongono i versi inseriti nelle figure. Il facsimile alle pp. 109-110 riproduce, in

formato più piccolo che non consente la lettura del testo, anche i tre fogli finali recto-verso del manoscritto, che contengono una parabola di Bernardo di Clairvaux e tre sentenze, una sua e due di Anselmo di Laon, testi che nel volume non sono né trascritti né tradotti.

Le introduzioni sono tre, in pagina grande (24x33 cm) a doppia colonna. Nella prima, *Regard contemporain* (pp. 11-17, con 14 tavole illustrate), Éric de Chassey, Direttore dell'Institut national d'histoire de l'art, ricorda di aver conosciuto l'opera di Rabano nel 1993, in occasione dell'esposizione *Poésure e pentrie* al Centre de la Vieille Charité di Marsiglia, esperienza poi rinnovata con la mostra *Make it new* organizzata da Charlotte Denoël ed Erik Verhagen alla Bibliothèque Nationale de France nel 2018, che poneva proprio il *De laudibus crucis* a confronto con l'arte minimalista di Jan Dibbets e altri. È ben consapevole che per la cultura carolingia e per Rabano in primis la scrittura era superiore all'immagine, ma osserva che in quest'opera la lettera condiziona la forma e viceversa, riducendo entrambe a una disposizione rigorosa e regolare "inserite in una geometria alla quale si sottopongono – e talora sfuggono – alcune figure e un numero limitato di colori". Fra i circa 28 testimoni dell'opera questo manoscritto sembra distinguersi per una certa libertà e qualche maldestrezza. La prima caratteristica è la frontalità dell'ornamentazione, che secondo de Chassey potrebbe non appartenere al piano originario (ma, considerato che i primi esemplari uscirono sotto il controllo dell'autore, probabilmente lo fu). Ogni immagine si presenta come un pannello rettangolare o quadrato incorniciato da un bordo a colori e prodotto dalla ripetizione di motivi simili, ma di volta in volta un po' diversi. L'impostazione conferisce un carattere monumentale, anche in dimensioni ridotte, e si modifica con l'inserimento di *versus intexti* nelle illustrazioni costituite da personaggi, figure geometriche, animali o vegetali. Nei termini, in verità piuttosto banali, di Ernst Gombrich (*The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, 1984, p. 5) si tratta di "una struttura d'insieme dove è possibile individuare deviazioni rispetto a una regolarità" e di "osservare configurazioni semplici senza preoccuparsi del

loro riferimento al mondo naturale". In realtà, come aveva già intuito Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc nel 1863 (*Entretiens sur l'architecture*, pp. 471-472) "la décoration n'est point une parure banale (...) elle est écrite déjà dans la structure si la structure est sensée", cioè la decorazione è consustanziale al principio che guida la creazione delle immagini. In realtà, diremmo noi, questi non sono i termini corretti per comprendere l'*In honorem sanctae crucis*, perché qui le figure non sono decorazione, come in architettura, ma espressione primaria che è nello stesso tempo lettera e immagine. Le lettere (anzi: i versi!) compongono forme e le forme condizionano la formulazione delle parole. Altre categorie qui considerate utilizzabili nella definizione di queste creazioni sono quelle definite da Oleg Grabar (in *L'ornement. Formes e fonctions dans l'art islamique*, trad. francese 1992, p. 9) potenza *callifora* (portatrice di bellezza), *terpno poetica* (portatrice di piacere) e *monottica* (percepibile in un solo colpo d'occhio). Nonostante l'inappropriatezza (ai nostri occhi) della definizione di "decorazione" per le immagini dell'opera, de Chassey insiste con un rinvio a Rémi Labrusse, che in *Face au chaos. Pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie* (2018, p. 61) sostiene che "Ce qui caractérise l'ornement, ce n'est donc ni l'avènement d'un signifiant sans signifié ni la fixation d'une forme symbolique, mais plutôt un relâchement du lien symbolique entre forme et représentation: l'ornement signifie faiblement, d'une façon tremblée, diluée, flottante". Il che è certamente vero in generale ma non nella cultura medievale e soprattutto in quest'opera, dato che Rabano si sforza in ogni modo, nei commenti alle figure e nei testi stessi sia in versi sia in prosa, di spiegare il valore simbolico pieno e diretto, spesso polisemantico ma sempre determinabile e tutt'altro che galleggiante, di ogni sua figura. De Chassey ipotizza che all'epoca del manoscritto (XII secolo) la rigidità del simbolismo fosse affievolito, ma il rigore sistematico delle vetrate di Saint-Denis ci dimostrano il contrario. Lo "sguardo moderno" è utile a portare prospettive nuove ma rischia forzature. La scarsa regolarità delle lettere nel manoscritto delle Beaux-Arts conferirebbe loro un carattere meno "calliforo" rispetto alla sobrietà dei manoscritti caro-

lingi, ma forse più creativo. Questo a nostro avviso non è tuttavia un fatto culturale, è un elemento tecnico. Secondo De Chassey nei *carmina figurata* "les lettres deviennent des petites formes ornementales, constituant un motif régulier, fait des répétitions et de variations", secondo una griglia tracciata (a suo avviso con un pettine dentato) prima della scrittura di lettere e figure, che egli paragona brillantemente alle forme astratte generate dagli artisti del movimento De Stijl (cioè Mondrian, van Doseburg e Vantongerloo). La struttura a griglia dei *carmina cancellata* sarebbe una delle tante caratteristiche della poesia visiva moderna, come dimostrano gli studi del medesimo autore ("La grille, entre architecture et peinture", in *L'Abstraction avec ou sans raisons*, 2017, pp. 15-57), e consentirebbe dei raffronti con Aurelie Nemours (1910-2005), che ha definito la compresenza di griglia e croce come "alfabeto plastico dell'universo".

Molto interessanti sono anche le riflessioni sulla *metrica* "visuale", cui noi moderni siamo ormai familiari, che cercherebbe di mantenere relativamente costante (da 35 a 41) il numero di lettere per verso. Qui è forse contestabile il riferimento alla *metrica* piuttosto che alla *ritmica*, perché anzi l'isosillabismo è garantito più nella poesia ritmica che in quella *metrica*, dove le sostituzioni fra una lunga e due brevi sono normali: qui si tratta di esametri, cioè di versi che per loro natura non sono isosillabici e tantomeno isoletterali, ma appunto lo diventano in questa conformazione specialissima. De Chaissey propone anche un raffronto audace con testi e cifre di Hanne Darboven (1941-2009) nella subordinazione di entrambi gli artisti a una logica numerica, di cui si percepisce la portata simbolica, teologica, mistica o esegetica ("au moins confusément": ma Rabano spiega analiticamente il significato di ogni numero). Si potrebbe aggiungere forse anche qualche quadro numerologico di Giacomo Balla, ma bisogna ricordare che i suggerimenti proposti da Chaissey sono ulteriori rispetto ai molti artisti contemporanei già messi a confronto nella mostra *Make it new*, anche se purtroppo il link <http://editions.bnf.fr/make-it-new> è inesatto ("page non trouvée"). Nel quadrato rabaniano le figure si iscrivono isolando un insieme di lettere in maniera continua o discon-

tinua che non mostrano cambiamenti di colore come nei manoscritti carolingi ma cambiamenti dello sfondo, e anche questo può richiamare un parallelo moderno negli “esercizi spirituali” di Simon Hantaï (1922-2008).

Il manoscritto delle Beaux-Arts mostra un uso molto maggiore di altri del colore oro, che secondo De Chassey conferisce un carattere eterogeneo alle figure in rapporto al testo, perché la lettera quasi vi scompare a vantaggio della forma geometrica, con un aspetto “suntuario” che costituirebbe forse una specie di divertimento rispetto alla radicalità carolingia pur essendone una semplificazione, perché rinuncia ai colori usati nei manoscritti carolingi (colori che secondo Denoël non avrebbero valore simbolico, mentre De Chassey giustamente nota che Rabano li collega ai quattro citati nell'Esodo: giacinto, porpora, lino e scarlatto) ma aggiunge alle figure un bordo in rosso variamente tratteggiato, che De Chassey acutamente interpreta come mirato alla diffusione del poema nello spazio, non tanto lo spazio cosmico o interiore quanto letterale e di lettura; e questo movimento contamina anche le figure di esseri viventi: solo 4 su 27, perché la celebre raffigurazione di Ludovico il Pio con scudo e lancia che abitualmente apriva l'opera qui manca, anche se ne è presente il testo, ma alla fine questa mancanza risulta coerente con l'astrazione del resto. Perfino il Cristo di B1, accuratamente commentato a p. 16, rivela un dinamismo individualizzante che si contrappone alla stereotipia trionfante del tipo carolingio. Lo stesso per gli angeli di B4, i quattro animali di B15 e ovviamente il monaco orante di B28 che rappresenta l'autore. L'immagine mariana che chiude il facsimile e accompagna il sermone colpisce invece per la sua monumentalità e per i due vortici in bianco su fondo blu che conferiscono alla miniatura una dimensione cosmica, con pochi confronti nell'arte romanica salvo il crocifisso appena descritto e i bassorilievi di Cristo del Museo Fenaille di Rodez.

La seconda Introduzione, *Raban Maur et les origines du manuscrit des Beaux-Arts*, è di Alexandre Leducq, Direttore della rete delle mediateche di Ardenne Métropole (pp. 19-23) e riepiloga i dati biografici di Rabano e le informazioni a disposizione sull'opera, completata

nell'810, quando Rabano era maestro a Fulda ma non ancora abate, per adempiere – come ha mostrato Michel Jean-Louis Perrin in *L'Iconographie de la Gloire à la sainte croix de Raban Maur*, 2009 – a una promessa fatta dall'autore al suo maestro Alcuino. Rievoca opportunamente anche il contesto del conflitto carolingio-bizantino sul culto delle immagini sfociato nella stesura dei *Libri Carolini* o *Opus Caroli*; come già sostenuto dalla Denoël, la scelta della croce, figura astratta e indipendente da esseri viventi, sfuggirebbe a ogni discussione. E non manca nemmeno di richiamare brevemente la tradizione dei *Carmina figurata* che si fa risalire a Optaziano Porfirio (ma ci sono in realtà i precedenti greci) e l'ipotesi che Rabano abbia curato personalmente la diffusione di esemplari dell'opera sotto il suo controllo che sarebbe all'origine della sorprendente, dato l'altissimo costo, quantità di manoscritti sopravvissuti (28). La prima stampa fu eseguita nel 1503, dunque nell'epoca in cui si stampavano prevalentemente opere di consultazione e i grandi classici. Il manoscritto delle Beaux-Arts è di origine misteriosa e nemmeno l'analisi della rilegatura fornisce indizi in merito. Il Collegio dei Cholets era stato fondato a Parigi nel 1295 per accogliere gli studenti delle diocesi di Beauvais e Amiens e nel 1763 viene rifiuto nel collegio Louis-le-Grand. Durante la Rivoluzione francese il codice fu portato in Inghilterra, come dimostra una nota nel foglio di guardia e ritorna in Francia grazie al commerciante di tessuti Jean Masson, bibliofilo, che potrebbe aver consultato una copia del *De laudibus* ad Amiens (223F) e, conosciuta così la bellezza dell'opera, aver acquistato da qualche parte (probabilmente in Inghilterra) l'esemplare che poi lasciò alla biblioteca delle Beaux-Arts nel 1925 col vincolo di esporlo ogni due anni, insieme agli altri manoscritti da lui donati.

La terza e ultima introduzione, *La tradition des Louanges de la Sainte Croix* (pp. 25-32), è dovuta a Michel J.-L. Perrin, curatore dell'edizione critica del testo presso il *Corpus Christianorum* (n. 100 e 100A, 1997), François Ploton-Nicollet, latinista dell'École nationale des Chartes di Paris e Laure Rioust del Département des manuscrits della Bibliothèque nationale de France. Presenta la storia del testo, inizialmente vergato su manoscritti di

grande formato (30x42 cm) e ne descrive la disposizione: figure con *versus intexti* nella pagina sinistra e *declaratio* a destra, precedute da poche pagine di introduzione ma prive di titolo nei testimoni del IX secolo. La scelta del soggetto è ricondotta alla disputa sull'adozianismo, eresia sulla natura adottiva del ruolo di Figlio di Dio da parte di Cristo diffusa alla fine dell'VIII secolo, e alla querelle delle immagini sull'iconoclastia o l'iconodulia bizantina, di cui abbiamo riferito sopra. Si dimentica qui il testo principale sull'argomento, cioè il *De adoranda cruce* di Eginardo, il biografo di Carlo Magno, scritto in occasione dell'arrivo in Francia di un frammento della “vera” croce dalla Terra Santa. Quanto alla scelta del genere, secondo gli autori Rabano aveva probabilmente visto un manoscritto coi carmi di Optaziano Porfirio (che lui chiama solo *Porphyrus*) a Tours e conosceva gli esercizi di *carmina figurata* di Alcuino, Giuseppe Scoto, Teodulfo. Fra questi, lo stesso Alcuino aveva prodotto sei (numero perfetto, in quanto somma dei suoi divisori) variazioni proprio sulla croce. Rabano avrebbe dunque sviluppato il progetto del suo maestro impegnandosi in “metamorfosi e anamorfosi” di un disegno minimalista e astratto che può fare da riferimento alla storia dell'umanità e all'impianto teologico del cristianesimo. La forma dell'*opus geminum* (versi e prosa) si iscrive nella linea di Boezio e Aratore (il quale tecnicamente non crea un *opus geminum* perché ciò che scrive nei versi non è detto nella prosa). Si potevano citare anche Sedulio (*Carmen Paschale-Opus Paschale*) e Aldelmo di Malmesbury (*De virginitate*).

Il criterio numerologico, che assegna uno o più significati a ogni numero, è rapidamente ricostruito a partire dalla tradizione pitagorica, dalla scuola alessandrina e da Ticonio, ma soprattutto dalla Bibbia. 28 inoltre è il numero delle partizioni della cupola del Pantheon di Agrippa e anche per Nicomaco di Gerasa (II secolo) il 28 e la sfera erano modelli archetipici dell'ordine del mondo. Nella cultura cristiana 28 è formato da 2x10 (comandamenti)+4 (Evangelisti), ma 28 è anche la larghezza del tabernacolo in Esodo, cap. 26. 28 è anche 4 (Vangeli, punti cardinali, elementi, virtù) x 7 (settimana della creazione, doni dello Spirito Santo, chiese dell'Apocalisse, ma anche peccati capitali e punizioni subi-

te da Cristo). La numerologia è anche interna alle composizioni: i divisori di 28 (14, 7, 4, 2, 1) si ritrovano nella ripartizione delle poesie, con 14 poesie di versi di 27 lettere, 7 di 35, 4 di 39, 2 di 36, 1 di 41 (quello con Cristo che abbraccia il mondo).

Molto appropriata è la definizione dell'opera come un sorta di anno liturgico in miniatura, dato che il ciclo è insieme una storia sacra del mondo e dell'umanità che si conclude con l'Apocalisse, il commento di Beda al quale è ipotesto degli ultimi carmi di Rabano. E la sequenzialità dei testi, già raccomandata nel prologo da Rabano, è visivamente confermata dagli "agrafi" che legano B3 e B4, B 16 e 17, B 19 e 20, B 26 e 27.

Del colore si ribadisce qui il valore simbolico e anzi l'esistenza di una retorica dei materiali, in cui ad esempio l'oro e a porpora usate nel manoscritto Vaticano Reginense 124 hanno valenze imperiali, mentre rosso e giallo sono i preferiti dai carolingi (e predominano in Amiens 223), il blu giacinto del mantello di Ludovico (nei manoscritti in cui compare) è riferimento al colore dei sacerdoti dell'Antico Testamento. Talora è lo stesso Rabano a fornire indicazioni, come per gli angeli di B4 o i Sette doni di B22. Perfino le grafie possono comportare significati simbolici, come l'onciale per i versus intexti, la capitale rustica per le parti in evidenza, la carolina per il testo corrente. Le informazioni sulla storia del codice ripetono invece quanto già scritto da Leducq, e ipotizzano la caduta di un foglio o quaderno con il primo poema su Ludovico, ma mancano anche B5 e C5, forse per omeoarco con l'incipit di C4. Sul piano filologico, sebbene la forma rigida non consenta di solito variazioni significative, si segnala comunque qualche lezione che accomuna Mas 122 a una parte della tradizione e in particolare ad Orléans BM 145 dell'XI secolo e Bern, Burgerbibliothek 9 del 1000 circa, ma solo per alcuni dettagli.

Sul piano codicologico al lusso dei materiali e alla coloritura dei bordi, assente dai manoscritti più antichi, si contrappone il risparmio ottenuto cominciando, a parte D, immediatamente dopo C28 e qualche minore qualità nel disegno o della pittura. Qualche contraddizione nella descrizione di Cristo nel testo B1 in *formam crucis* ma non crocifisso, e l'immagine invece di Gesù in croce accanto.

La parte finale del manoscritto, riempita più tardi, presenta undici sermoni anonimi sulla Bibbia più una sentenza e una parabola di Bernardo di Clairvaux e due sentenze di Anselmo di Laon sulla simonia, testi che qui vengono dichiarati in corso di studio. Il volume ne trascrive e traduce il primo, che commenta in senso mariano il versetto 6, 9 del *Cantico dei Cantici* e sembra mostrare un'impostazione più vicina alla scolastica (e attenta a spiegare tutti i possibili sensi di ogni parola del testo) che alla mistica bernardina. La miniatura che l'accompagna (riprodotta qui a p. 33 e poi nuovamente a p. 109) riflette i simboli mariani di sole e luna trattati nel sermone e secondo gli autori si inserisce nel dibattito teologico sull'Immacolata Concezione, con particolare riferimento alla tesi secondo cui Maria non sarebbe nata senza peccato ma sarebbe stata purificata (azione qui forse allusa dalle colombe dello Spirito santo). La mandorla che contiene Cristo ha evidenti richiami bizantini che fanno della Madonna una *Panagia Platytera*, "Vierge du Signe" (in realtà "la santissima più ampia"), caratterizzata dal clipeo nel grembo. Lo schema dei 7 ovali con colomba (ispirato ad *Isaia* 11) richiama invece i diagrammi così frequenti nell'illustrazione scolastica del XII secolo. Secondo gli autori si tratta di uno schema raro, confrontabile solo con la pittura murale di Saint-Loup-sur-Cher e la nicchia 135 della cattedrale di Chartres (1205-1215). Altri paralleli stilistici sono proposti con altri manufatti. Anche se la giustapposizione testo-immagine può aver suggerito la collocazione del pezzo in una raccolta di *Carmina figurata*, l'illustrazione così sontuosa di un sermone è fatto rarissimo.

Dopo un piccolo glossario a p. 34 comincia il bellissimo facsimile, intitolato *Le manuscrit*, che arriva a p. 111.

A p. 114 inizia la trascrizione con la traduzione francese. In calce al sermone finale (p. 203) questa parte del lavoro è attribuita a François Ploton-Nicollet, ma è probabile che l'attribuzione sia riferita a tutti i testi e non solo al sermone finale.

Le dediche tradotte alle pp. 114 e 115 non sono presenti nel ms. Beaux-Arts ma sono comunque tradotte dal testo dell'edizione Perrin per maggiore completezza. La prima è a Otgario vescovo di Magonza a nome del predecessore Aistolfo, che

aveva richiesto l'opera e l'aveva ricevuta da Rabano. Il secondo testo è l'intercessione di Alcuino di York, maestro di Rabano, per il suo antico allievo, presentato come franco, abitatore della foresta di Hêtraie, che era stato mandato qui (a Tours) per imparare le parole di Dio dal suo abate (di Fulda) e, a 30 anni, si era messo a scrivere producendo questo libro in cui mostra i numeri tipologici, le figure metaforiche (qui la traduzione include un *rite* rimasto invariato dal testo latino), producendo un grande sforzo anche se l'autore stesso riconosce di averci lasciato molti difetti, scusato dalla giovane età. La terza preghiera è per la salute del papa Gregorio (si intende Gregorio IV) in un tempo di aggressione pagana (Avari, Saraceni, Bavari?): lo si prega di accogliere la santa lode della croce inviata con questo messaggio. Segue la dedica ai confratelli dell'abbazia di Saint-Denis, l'abbazia regia, cui pure invia copia dell'opera e infine, accompagnata dal testo latino, la lunga dedica all'imperatore rappresentato, anche a parole, come armato e corazzato, per il quale si invoca protezione anche dalle accuse (forse quelle di cui Ludovico era stato fatto oggetto dai figli e da parte del clero), mentre i popoli stranieri, come i Greci, cioè i Bizantini, e i Persiani, gli mandano doni così come il suo popolo gli offre dell'ambra augurandogli vita e prosperità, e anche l'esiliato nutre fiducia nel suo scudo. Grande – scrive Alcuino – è la sua capacità di diffondere la fede e di difendere il mondo dal mare del peccato giungendo nel porto della croce. Il libretto in versi e prosa che viene offerto si apre con l'immagine dell'imperatore in piedi.

Questa sezione si chiude con il testo A6 che mette in prosa i contenuti della precedente aggiungendo Germani e Franchi ai popoli che sostengono Ludovico. "Che egli non lanci invano il giavelotto della sua Parola ma le sue armi siano tanto potenti da compiere ogni azione buona e affrontino la sfrontatezza della carne, mentre egli invia dappertutto i suoi sacerdoti a predicare il Vangelo". Prosegue poi come nella dedica precedente ma la completa con una poesia di 15 versi in tetrametri dattilici che affianca l'immagine dell'imperatore in armi con la croce sull'elmo e augura alla sua stirpe di proseguire il suo cammino, poi con due adonii nel cerchio che circonda la testa e

due asclepiadei nella croce che porta con la destra, per concludere con due distici elegiaci nello scudo.

A p. 7 inizia la parte conservata anche nel manoscritto delle Beaux-Arts (A7). Col lungo prologo in prosa di cui non si trascrive il testo latino, Rabano si appella alla Legge divina che invita a offrire doni al Signore per spiegare che con queste lodi della Croce egli sta offrendo le sue primizie, non per aggiungere ornamenti ad essa ma per predicare la gloria della Croce a coloro che la servono con lui: con una lettura frequente e attenta “noi” penseremo assiduamente alla redenzione che essa “ci” apporta. Poi spiega la tessitura del lavoro, per evitare che venga respinta a causa della viltà del suo autore e per i suoi difetti di composizione, che invita ogni lettore a segnalargli, se possibile, tenendo conto che gli errori sarebbero comunque effetto di imperizia e non di scarsa ortodossia e, se non è possibile segnalargliele per la distanza, a pregare per lui. Esorta quindi il lettore a seguire l’ordine di esposizione e a non trascurare le figure: per una loro migliore comprensione ha affiancato ai carmi delle spiegazioni in prosa e una interpretazione. I versi di ogni pagina hanno lo stesso numero di lettere e, se contengono segni o punti, sono per chiarire il senso. Rabano qui sembra addirittura scusarsi di aver usato l’interpunzione o segni di abbreviazione, di cui fornisce alcuni esempi: nel caso di *quae* o di *-que*, della terminazione *-us* (come, ricorda, fa anche Porfirio, cioè Optaziano, al quale attribuisce il modello di versi in griglia) e al posto della lettera *-m* marcata con una tilde. Segnala anche di aver usato le sinalefi (in effetti frequentissime), sull’esempio di Lucrezio (che dunque era ben letto anche in monasteri così spiccatamente teologici come Fulda o Tours), di aver occasionalmente soppresso la *u* collocata fra la *q* e una vocale, e di non aver considerato *h* una consonante, cioè utile per la posizione metrica, ma solo un segno di aspirazione come del resto consigliano anche i grammatici, rivelandoci dunque che nella pronuncia l’*h* si faceva ancora sentire. Ammette anche l’uso di figure retoriche come i metaplasmii e in genere tutti i tropi consentiti dai metricologi e al tempo stesso di aver osservato scrupolosamente le leggi prosodiche e metriche, affidandosi comunque alla clemenza del lettore.

Con A8, ancora un paratesto di invocazione, comincia la parte strettamente poetica e figurale, di cui questa edizione offre anche una trascrizione, priva di numerazione dei versi. Il testo latino, come purtroppo quasi sempre in questa edizione, è pieno di errori di trascrizione facilmente correggibili con una verifica sul facsimile, errori che in molti casi sembrano generati da una cattiva resa dell’OCR (ad esempio si trova spesso *n* letto come *m* o viceversa). In A 8 segnaliamo al v. 3 *orbi* (non *orbis*), al v. 7 *loquela* (non *lovella*), al v. 26 *portem* (non *portetur*) e *spemere* (non *spemere*). Il carne esprime il desiderio della Musa dell’autore di cantare in versi e in prosa la volontà divina, i doni del Padre e i trionfi del Re; presenta la Croce e ripete l’argomento biblico della necessità di offrire doni al tempio divino: ne elenca molte specie per poi dichiarare di offrire per parte sua dei piccoli brani. Le lettere colorate e inquadrate nel testo, lette di seguito, danno la firma dell’autore: *Magentius Hrabanus Maurus hoc opus fecit*.

Una pagina di sommario (*capitula*, A9) è seguita dal primo testo del libro I, B1+C1, con la celebre immagine del Cristo in croce, le braccia distese fino ai margini del riquadro e un testo tutto cristologico. Nel latino occorre correggere almeno i versi 2 (*perducet*, non *Perdocet*), 10 (*dubitet*, non *tubitet*), 13 (*praedam*, non *praèdain*; *profunda*, non *profundo*), mentre al 20 manca l’ultima parola *iniquis*, che tuttavia è presente nella traduzione (*pour les injustes*), il che dimostra che la traduzione non è fatta sul testo qui trascritto ma su quello critico di Perrin.

La Verità è qui rivestita di un abito formato da lettere, che permette di spiegare ciò che Cristo mostra col suo insegnamento. Segue una lista pirotecnica di epiteti a volte comuni a volte originali, commentati uno per uno nella prosa di accompagnamento. L’immagine contiene 10 iscrizioni metriche ben illustrate nell’edizione.

B2-C2 riguarda la forma della croce ed è divisa in quattro quadrati per mostrare “che essa contiene tutto”, cioè che include tutti i livelli della creazione. Il testo spicca per alcune espressioni originali, come ai vv. 11-12 *et bene te extulerat, dire ne dicere puppup / rancidus is valeat deceptor, dux et iniqui*, riferito al diavolo,

che adatta una citazione dalla prefazione di Aldelmo al suo *De virginitate* metrico. Le 6 iscrizioni qui corrono lungo i bordi dei quadrati e cominciano tutte per *O crux quae* etc. Il commento, basandosi su citazioni paoline (qui stampate in corsivo ma non individuate) si riferisce ai quattro bracci della croce, corrispondenti ai quattro luoghi dove si trovano le creature celesti, terrene, infernali e celesti dotate di ragione. Quattro sono anche le affezioni dell’anima (timore e dolore, desiderio e gioia) individuate dagli antichi e scambiate da alcuni sapienti per vizi, come in effetti diventano se provate da uomini perduti che se ne servono male. “La specificità dei sentimenti umani è testimonianza del creatore dell’uomo ma la loro qualità identifica una volontà buona o malvagia”. In fondo al testo Rabano spiega che ha collocato la *O*, che assomiglia a un cerchio, ai quattro angoli del quadrato e alle estremità della croce così come all’incrocio dei bracci, per mostrare la potenza della santa Croce che tiene tutto legato insieme e che unisce nell’adorazione in Cristo ciò che è in alto con ciò che è in basso.

Nella trascrizione da segnalare al v. 3 *crucifixi*, non *cnicifixi*. Di grande interesse B3-C3 sui nove ordini angelici, i cui nomi (*Seraphin, Cherubin, Arcangeli, Angeli, Virtutes, Potestates, Throni, Principat<us>, Dominationes*) “sono collocati in forma di croce” o meglio iscritti nelle lettere dei due nomi *crux* in verticale e *salus* in orizzontale.

Nel testo segnaliamo *condit Olympi / Sidereosque* ai vv. 4-5 (non *condit / Olympi Sidereosque*), *hanc* e non *banc* ai vv. 17 e 18. Diverse sarebbero anche le modifiche da apportare all’interpunzione, ma le rinviamo ad altra sede.

B4-C4 riguarda più in particolare i Cherubini e i Serafini ed è ripartito in quattro quadranti ognuno dei quali contiene una figura d’angelo (due Cherubini sopra, due Serafini sotto), con i quali Dio ha voluto annunciare, nella rivelazione dei profeti (che di quegli angeli parlano), la forma (di Croce) che doveva prendere la nostra redenzione, e che Rabano dichiara di aver scelto come più appropriata fra varie interpretazioni diffuse. Nelle figure d’angelo si leggono 6 iscrizioni che in qualche modo riassumono in uno slogan le spiegazioni della *declaratio*.

Nella trascrizione da correggere al v. 4 *socia*, non *soda*; al v. 8 *supernum*, non *supébnun*, al v. 14 *rupit*, non *tapit*, al terzultimo *auctum*, non *auctu*.

B5 e C5 si occupano invece della Casa di Dio e rappresentano quattro quadranti all'interno dei quali sono disegnati quattro quadrati. Le iscrizioni sono lungo il bordo di ogni quadrato e lungo gli assi della croce, dunque 6 versi che compongono un unico carne e, come spiega la traduzione francese del testo di Rabano, "commentent dans l'angle supérieur droit, descendant sur le côté gauche de haut en base m dix-neuf lettres, ensuite on revient an arrière à partir de la vingtième lettre; on commence dans l'angle supérieur droit, et on va, en descendant par l'angle inférieur droit, juqu'au côté inférieur gauche: on l'atteint en dix-sept lettres". Il significato generale presenta sia Cristo sia gli uomini come tempio di Dio, le cui pietre sono anzitutto, sulla scorta di Agostino, patriarchi e profeti, apostoli e martiri, mentre le pietre preziose citate da III Re 5, 17 sono i sant'uomini, i dottori della Chiesa non solo Ebrei ma anche dei pagani.

Nella trascrizione correggere al v. 13 *Teginis*, non *Teginnis*.

B6 e C6 illustrano, sulla base di numerose autorità bibliche e patristiche, il rapporto fra le 4 virtù principali e la croce che le ha prodotte come suoi frutti. La figura ospita 4 triangoli dai contorni disegnati in 7 gradini (i doni dello Spirito) distribuiti ai 4 lati del quadrato, ognuno con la base verso l'esterno, con al proprio interno iscrizioni dedicate a Prudenza, Giustizia, Fortezza (in audace tmesi: *Forti sed in dextro cornu fert spicula tudo*) e Temperanza (*modesta*, forma verbale spiegata da Rabano come sincope, invero audace, di *modestia*, ovviamente per motivi metrici).

Nel testo latino da correggere al v. 4 *piis*, non *plis*; al v. 10 *piis*, non *pifs*. Piuttosto dubbio il rinvio per la frase iniziale della *declaratio* a Pseudo Ildefonso, *De corona virginis* 7 (*Tuus fructus est aeternus, cujus odor mundum replet, cujus sapor fideles satiat, cujus splendor solem superat*) che è datato al XII secolo, come registra correttamente la nota 2 di p. 137, e dunque deve essere se mai una ripresa (con qualche variazione) del *de laudibus sanctae crucis*.

B7 e C7 continuano la celebrazione

della divina *quaternitas*, dichiarata numero di perfezione, celebrando i quattro elementi, le quattro stagioni, le quattro regioni del mondo e le quattro parti del giorno. La figura, che l'autore presenta come disegnata da lui stesso, contiene quattro cerchi con quattro iscrizioni di 36 lettere (numero detto "circolare", cioè quadrato di 6) dal tono piuttosto lirico lungo le circonferenze: una per stagione. La spiegazione è che "tutta la macchina del mondo è temporale [cioè scandita in tempi] e mutevole a causa della mescolanza di elementi e della successione delle epoche".

Nella trascrizione da correggere al v. 3 *superno*, non *supemo*.

Molto belli gli elenchi virtuosistici di caratteristiche stagionali in versi ad *articulus* come il v. 10 *imber, nubes, grandio, glacies, nix atque pruina* o la lista delle modalità con cui cantare le lodi al Signore al v. 14 *ac modulos, cantus, odas cantet quoque iustus*, dove la virgola dopo *odas* va eliminata. La necessità di concentrare favorisce la creazione di formule originariamente compresse come *prex fiat et unda*, tradotto con "elle [i.e. la force et la lumière du Christ] deviennent prière et eau (du baptême)".

B8 e C8 riguardano invece il numero 12: i mesi, i segni zodiacali, i venti, gli apostoli e gli altri "misteri" (cioè significati spirituali). La figura presenta due linee angolari, come due lati lunghi di un triangolo isoscele, che si diramano dalla parte finale di ognuno dei quattro assi della croce, producendo quattro iscrizioni riassuntive (due esametri più due pentametri) dei quattro argomenti principali. Rabano spiega però che gli assi diagonali e quelli centrali sono riferiti ai venti e alle le stagioni delimitate dagli equinozi e dai solstizi. Interessante il riferimento, nella prosa dichiarativa, al "giorno medio" che gli editori riferiscono al *De imaginibus* di Teodulfo, anche se il *De imaginibus* è un capitolare, per quanto si possa ipoteticamente ascrivere a Teodulfo, che comunque è più probabilmente l'autore dei *Libri Carolini* o *Opus Caroli*. Nel *De imaginibus* 13 tuttavia non si trova traccia del motivo citato (le 12 ore del giorno medio). Nella composizione poetica risalta lo sforzo di Rabano di conferire un significato spirituale agli elementi astronomici.

Altri riferimenti al 12 qui menzionati

sono le 12 tribù di Israele, le 12 porte di Gerusalemme, che simboleggia la Chiesa e le 12 pietre sulla stola del sacerdote ebreo.

Nella trascrizione da correggere al v. 8 *iniquus*, non *initquus* e al 31 *calle*, non *talle*.

B9 e C9 trattano invece dei giorni dell'anno e la figura è un fiore composto di 4 petali esagonali, che producono 4 iscrizioni poetiche composte, nei due esagoni verticali, da due versi saffici, cioè "pentametro endecasillabo composto di un trocheo, uno spondeo, un trocheo, un giambo e un baccheo" e un dicolon dattilico (così scrive confusamente Rabano) o spondaico, con i "versi precedenti che hanno 92 lettere, perché attirano a sé la lettera C del centro e i seguenti 92". I calcoli sono basati sul numero 365 (91, numero degli angeli, x 4+1). Il bottone al centro dei petali è la lettera C. Uno dei versi è di Alcuino (*Carm.* 7, 26). La spiegazione numerologica è basata su Agostino, *De trinitate* 4, 4, 8 attraverso Beda, *De temporum ratione* 39.

Nella trascrizione da correggere al v. 32 *cernant* e non *cemans*.

Particolarmente frequenti le clausole monosillabiche amate da Rabano (*et sol, en sol, et, huc*, spesso in elisione).

B10 e C 10 si occupano del numero 70 attraverso una figura di cinque cerchi, uno centrale e quattro laterali, le cui lettere (70, cioè 14x5) formano due esametri di lode della croce. 70 sono gli anni di prigionia del profeta Geremia e quelli dopo i quali annuncia la fine della cattività, cioè, in allegoria spiegata da Beda, della nostra ultima morte (secondo l'espressione di Paolo, *I Cor.* 6, 4). Rabano si lancia poi in una delucidazione del calcolo secondo il computo dei dodici mesi lunari, contando 490 anni lunari fino al battesimo di Cristo (15° anno di Tiberio), cioè 475 solari. Anche Mosè aveva scelto 70 anziani, per mostrare che solo chi comprende la Legge spiritualmente è capace di insegnare agli altri.

Nel testo latino vanno corretti i versi 2 (*vincla*, non *vincula*), 8 (*Eden*, non *Een*), 10 (*inferni*, non *infemi*), 12 (*supremum*, non *supemum*).

B11 e C11 spiegano invece come la Croce rinnovi in 5 libri di Mosè, cui corrispondono nella figura 5 quadrati (uno al centro, gli altri ai 4 lati) e le cinque iscrizioni

zioni poetiche, ciascuna (nella spiegazione alquanto sconnessa di Rabano) di 36 lettere generate dai loro bordi. Il testo poetico ricapitola gli avvenimenti principali dei libri biblici in questione, ponendo in evidenza alcuni episodi più carichi di significati tipologici (il sacrificio di Isacco, il Mar Rosso, la vittoria sugli Amaleciti) e la *declaratio* insiste sull'importanza di "figura" in senso materiale e di "figura" in senso esegetico (sulla base di *I Cor.* 10, 11) invocando il rapporto ombra-corpo di *Hebr.* 10, 1 e giustifica poi la collocazione dei libri ponendo la Genesi in cima alla croce, in basso il Deuteronomio (ultimo della Legge), l'Esodo a destra sulla base di Salmi 118, 16 e 136, 10-13, i Numeri a sinistra perché raccontano gli scontri con le sinistre truppe di Coré, Dathan e Abiud e infine il Levitico in mezzo alla croce come libro di sacrifici.

Nella trascrizione al v. 1 *doctorem*, non *doctprem*; al v. 7 *rerum*, non *itrum*; al v. 21 va riportata da v. 22 l'ultima parola *Eoum*, al v. 29 *inesse*, non *finesse*.

B12 e C12 commentano il nome di Adamo in una figura con disegni delle lettere *A Δ A M* che formano un'unica iscrizione in 41 lettere con molte elisioni: *Sancta metro atque arte en decet ut sint carmina Christo hinc*. La spiegazione si basa sul significato figurale di Adamo come tipo di Cristo, secondo Adamo, che ne riscatta il peccato. ADAM diventa così acrostico di *anatolé, dysis, arcton, mesembria*, cioè di tutti i punti cardinali nel loro nome greco, le cui lettere alfabetiche corrispondono ai numeri 1, 4, 1 e 40, che sommati danno 46, gli anni della costruzione del tempio secondo *Giovanni* 2, 20.

Il testo poetico va corretto ai vv. 3 *piacula*, non *piacula* (ametrico); 4 *decoris*, non *decorit*.

Da notare l'invocazione alla *Musa* perché aiuti il poeta nella continuazione del lavoro.

La spiegazione in prosa si basa nuovamente su san Paolo (*Rom.* 5, 14 e *I Cor.* 15, 45) e ingloba ampie citazioni poetiche, come il *Carmen Paschale* di Sedulio, 5, 190-195 riletto attraverso le interpretazioni di Aldelmo e Beda. Nel testo in prosa da correggere al quartultimo rigo *diaconu* in *diaconus*.

B13 e C13 spiegano i giorni della concezione di Cristo grazie a quattro croci contenenti ognuna tre versi in verticale e

tre in orizzontale, di contenuto piuttosto generico e celebrativo, mentre il testo è una sorta di inno all'albero della croce e la *declaratio* si focalizza invece sul numero di giorni nei quali il corpo del Signore è stato formato nel senso della Vergine, partendo dall'equivalenza (attribuita ad Agostino) di 6 = un anno e dunque dei 46 anni di costruzione del tempio come equivalente di 266, che è il numero di mesi di una gravidanza. Cristo infatti era stato concepito l'ottavo giorno delle calende di aprile (stesso giorno della Passione) e dunque il giorno della concezione sarebbe l'8 di gennaio. Applica poi il calcolo ai rami della croce, ognuno dei quali vale 69, che moltiplicato quattro dà appunto 266. Nella figura la barra verticale e quella orizzontale di ogni croce contengono 39 lettere e le lettere del centro di ogni croce sono comuni a tutti e due i sensi e sono 9.

Il testo poetico va corretto al v. finale (*tanto*, non *canto*) e interpretato al v. 2 *Qua summa vere sacro u fluit ordine bertas*, qui tradotto "en vérité, la suprême fécondité découle de toi suivant l'ordre sacré" con tmesi *u-bertas*.

B14 e C 14 calcolano invece il numero degli anni dall'inizio del mondo fino alla Passione (5231), basandosi sulle *Institutiones* di Lattanzio e rappresentano una croce formata da lettere greche. Sarebbero 2242 da Adamo al diluvio, 942 dal diluvio ad Abramo, 2044 da Abramo a Cristo. Le lettere Z (7, speranza dei fedeli), T (300, la carità in quanto 50 di Pentecoste x 6 la perfezione, in due assi, amore divino verso l'alto e amore reciproco in orizzontale) e X (1000, la beatitudine eterna come cubo di 10) sono in sé cruciformi e tornano quattro volte nei rami della croce, al cui centro si trova la Γ (3, Trinità e Fede che si diramano dal centro come i discepoli si sparsero a predicare nel mondo). Nel testo latino va corretto il verso 1 (*psallere*, non *jisallere*), e osservata la presenza di lemmi o grafie rari come *altatio*, *hexa*, *sussum*.

B15 e C15 illustrano il rapporto della croce con i quattro evangelisti (di cui sono rappresentati i quattro animali simbolici) disposti in forma di croce intorno all'agnello nimbato, secondo le visioni di *Ezechiele* 1 e di *Apocalisse* 4, con 7 iscrizioni in tutto. Le interpretazioni legate agli evangelisti non corrispondono perfettamente fra versi e prosa: nei primi ad

esempio Marco rivela i sette doni dello Spirito, nella seconda Marco è tradizionalmente un leone che fa sentire il suo ruggito nel deserto secondo *Marco* 1, 3. I quattro vangeli corrispondono anche ai quattro fiumi dell'Eden.

Nel testo latino da correggere al v. 2 *fari*, non *fah*; al v. 6 *fato*, non *fat*; al v. 11 *dant*, non *da nt*; al v. 25 *erat*, non *crat*; al v. 28 *Mattheus*, non *Matt.heus*.

B16 e C16 si interessano dei sette doni dello Spirito santo elencati da *Isaia* 11, 1-2 in una figura composta da lettere insolitamente "fluttuanti", che Rabano definisce "fiori" perché colorati coi quattro colori sacri (*Esodo* 25, 26, 36 e 39) giacinto, porpora, lino e scarlatto, intorno ai due assi della croce a formare un'iscrizione che è il semplice elenco dei doni. Il testo poetico è diviso in due parti e mostra una sinafia fra i versi 3 e 4 *quem / Ex*. Raro anche *scammate* al v. 8. Nella prosa si spiegano anche i 7 gradi della perfezione come spiegazione, su basi patristiche, dell'ordine di enumerazione dei 7 doni nel testo biblico. La doppia lista della figura è motivata dal riferimento ai due tipi di amore e ai due Testamenti, i quattro colori simboleggiano il giacinto la via celeste, la porpora la Passione, il lino la castità, lo scarlatto la carità. L'ultima parentesi (*sacram gall*) va completata.

B17 e C17 commentano le 8 beatitudini con 8 cerchi disposti due a due ai quattro lati dell'asse di croce, e formano appunto 8 esametri di 37 lettere che le descrivono.

Nel testo poetico da correggere al v. 2 *saecli*, non *saeculi*; al v. 5 *respostum*, non *repositum*; al v. 7 *piis beat olim*, non *plis beat ohm*; al 19 *flentes*, non *Fientes*.

Di interesse linguistico espressioni astratte e sintetiche imposte dal metro come *prospera functio saecli* (della croce), tradotta con "tu apporte le bonheur du monde", o *adnectit amantibus beata*, o *dolatio*, *atque refectio*, *pastio large et in arce* ("tout cela forme et réablit [mon âme] et la rassasiera à profusion dans les cieux"). Molto bella *Ergo beatorum est habitare in luce volentum et / Octono hoc numero ut super ardua dona requirant* e il virtuosistico *Crux, via, scala, rota, patria, dux, porta, triumphus*.

B18 e C18 affrontano il mistero del numero 40, racchiuso in 4 triangoli che formano un unico esametro di 40 lette-

re secondo una complessa disposizione ben decrittata dall'edizione.

Il testo poetico va corretto ai vv. 5 *pura*, non *purs*; 7 *cunctus*, non *synctus*; 8 *ordo est*, non *ordo este*; 26 *fauce*, non *faute*; 35 *ovat*, non *oyat*. Di nuovo notevole il v. 2 sulla semiologia della croce *Lingua, figura, manus, labium, vox, syllaba, sensus*. La prosa spiega l'importanza del 40 come moltiplicazione del decalogo veterotestamentario per i 4 Vangeli del Nuovo Testamento, e significa anche i 40 giorni di lotta contro il diavolo, di digiuno di Mosè ed Elia, le ore che separano morte e resurrezione di Cristo (se si fa entrare nel computo la nona ora come in Agostino, *De Trin.* 4, 6) e i 40 giorni di permanenza sulla terra del Cristo risorto. 40 indica anche la vita temporale sulla terra perché il mondo è diviso in 4 zone e le stagioni son 4. 40 sono anche i nomi della genealogia di Cristo in Matteo e a 40 anni Isacco si è unito a Rebecca. Anche nel Tempio il Sancta sanctorum misurava 20 cubiti di larghezza e 20 di lunghezza.

B19 e C 19 si occupano invece del numero 50, raffigurato da cinque X e relative lettere (10 per ognuno, anche se una al centro è comune a più parole), che compongono un esametro.

Nel latino da segnalare solo al v. 31 *amica*, non *arnica*.

50 è il numero giubilare di giorni dopo la Pasqua e prima della manifestazione dei Comandamenti, il sabato dei sabati dopo 7 settimane, ed è uno dei numeri "imparimente pari" (secondo la definizione di Isidoro *Etymologiae* 3, 5, 5 *impariter par*) perché prodotto dal 40 diviso in parti uguali ma non riducibile all'1, e diviso 2 fa 20, diviso 4 10, diviso 40 1, numeri che sommati danno 50, simbolo della vita eterna come il 40 della vita terrena.

Il testo poetico va corretto al v. 31 *amica*, non *arnica*.

L'espressione *physica ut arte* del v. 20 non è tradotta eppure è di grande interesse come riferimento all'arte medica del crocifisso che guarisce, *crux medicabilis*. Interessante l'incipit *crux mihi carmen erit, aures adhibete fideles*, che impone di immaginare una fruizione orale o anche orale di un testo così raffinato e complesso. Altrettanto rilevante è a nostro avviso l'espressione *hic decor exultat*, che trasmette una sorta di esultanza della bellez-

za in linea con gli aspetti più moderni delle teorie dell'arte dei *Libri Carolini*. Acrobatica è la capacità di esprimere in versi i calcoli numerici: *Quinque cruces praebet ramis denasque monades / X numerat, semperque cruci apta et amica figura*.

Con B20 e C20 si passa al numero 120, rappresentato dalla lettera greca lambda Λ (= 30) da moltiplicare per i 4 poli della pagina nei quali è riprodotta ($30 \times 4 = 120$) con disegno seghettato che compone 4 iscrizioni di 30 lettere ciascuna. 120 furono gli anni di penitenza dopo il Diluvio, 120 i cubiti di altezza del Tempio di Salomone, 120 gli uomini su cui scese lo Spirito santo a Pentecoste, mentre i significati del 4 (il numero di lambda della pagina) è ben noto. Importante nella parte finale della *declaratio* l'idea che "chaque peuple a été prédestiné à la vie éternelle, une fois que le ministère des anges aura chassé tous les scandales de l'Église". Erroneamente la lambda è indicata come *i* nella traduzione.

Nel testo poetico da correggere al v. 7 *orbe*, non *iyebe*. Al v. 18 *sagena* è ametrico, forse *sagna*? Sulla stessa linea del precedente la bellissima espressione *socialis decus* (la bellezza della comunità), qui tradotta in ipallage *la communauté splendide*.

B21 e C21 trattano del numero 72, nella figura rappresentato da quattro petali eptagonali pieni di lettere che formano, due a due, due iscrizioni di un esametro, il secondo dei quali va letto di traverso (*Gentes et linguae* [Apoc. 17, 15] *sociantur laude sacrata*). 72 sono le lingue del mondo, dei discepoli, ed è il risultato di 24 (ore del giorno) \times 3 (Trinità), significando che come il mondo è percorso e illuminato in 24 ore (il che presuppone la concezione della terra come sferica), così i discepoli lo illuminano con la loro predicazione. Anche 6×6 e 8×9 hanno significati spirituali.

Nel testo poetico da correggere i versi 3 *portum capit*, non *portum'capit*; 7 *hac*, non *hee*; 21 *arte* e non *aile*.

B22 e C 22 espongono invece il monogramma di Cristo, composto come d'uso da una P (rho) intersecata da una X e da una barra trasversale. Il testo poetico inizia in maniera molto affettuosa ed elegante: *Christus, amor, votum mihi, qui pia munera dat haec, / Carminis hic pretium, hic via, portio fida quetis* e continua come

lode generale a Cristo. Vanno corretti i versi 11 (*deteriora*, non *deterioq*), 16 (*meritis*, non *meritis*), 31 *baptisma* – così nel codice – e non *baptisma*, 31 *his* e non *lis*).

La *declaratio* spiega il *chresmon* anche sul piano numerologico: P è 1260, cioè 3 anni e mezzo, il tempo della predicazione di Cristo e dell'abbattimento della città sacra e della fuga della donna dal drago in *Apoc.* 11, 2. È un numero che "contiene simbolicamente tutti i tempi della cristianità". La lettera X "contiene questo numero" di cui la profezia di Daniele predice la corrispondenza con i tempi dell'Anticristo. Secondo Girolamo dopo la morte dell'Anticristo ci sarà un silenzio di 45 giorni prima dell'arrivo del Regno, il che metterà alla prova a pazienza dei fedeli. Questo risulta dal calcolo espresso in lettere greche; O *COTHP JHSYS ALHΘIA*, 15 lettere di cui la prima (O) significa 70, C 200, H 8, P 100, J 10, H 8, C 200, Y 400, C 200, A 1, Λ (qui per errore scritto A) 30, H di nuovo 8, Θ (qui scritta H) 9, I (qui scritta J) 10, A 1. Sommate (secondo l'esposizione di Rabano, qui poco chiara), danno 1255, cui manca 5 per la perfezione. Lo stesso se si divide la figura della P in una parte superiore (Γ , qui erroneamente stampata A, dunque 4 e una parte inferiore con I. Lo stesso metodo applicato a X dà 1327, cui va aggiunto 8 per 1135.

B23 e C23 spiegano il numero 24. Con una figura formata da una croce ai vertici dei cui bracci si disegnano 4 piccoli triangoli che nel complesso compongono 4 iscrizioni, due di 12 lettere, due in esametro. Il testo poetico, partendo dal bell'incipit *Nobilis ecce micat flos regis nomine pictus*, dichiara che il numero 24 esprime la bellezza perfetta di tutte le cose create e redente. L'idea di bellezza torna prepotentemente ai vv. 27-28: *Omnia nempe Deum verum haec testantur ubique / Perfectum perfecta quidem, formosa decorum*. Si ottiene moltiplicando 4×6 e rappresenta le ore del giorno naturale, i libri dell'Antico Testamento compresi *Ruth* e le *Lamentazioni*, il numero dell'estrazione a sorte della tribù di Levi da parte di David (*II Par.* 23, 26), il numero degli Anziani dell'*Apocalisse* (4, 10), cioè delle chiese dei patriarchi e degli apostoli generata dai due Testamenti. Le iscrizioni esprimono 4 nomi del trionfatore celeste, aperti alle estremità come *i petali di un*

giglio aperto (III Re 7, 26 + II Paral. 4, 5 + Isaia 7, 26).

Il testo latino va corretto ai vv. 5 (*inesse*, non *finesse*), 7 (manca la parola finale *finxit*), 18 *piis*, non *plis*, 19 *ludere*, non *indere*.

B24 e C 24 si dedicano al numero 144, raffigurato con quattro pentagoni di 36 lettere in forma di bottiglia (i cui 4 tappi danno la parola *CRUX*), che disposti ai 4 lati compongono una croce e producono 4 esametri di esaltazione del canto per la croce. Il 5 del pentagono significa la Legge (Agostino, *In Ioh.* 25, 6), completata dal 4 dei Vangeli e dei bracci della Croce. Il testo poetico inizia invitando la comunità monastica o ecclesiastica a cantare un cantico nuovo (*At nunc vos cantate novum, benedicite Christo, / plebs, cantum, dilecta Deo, sanctissimus ordo / Psallite non aliis vosmet imitabile carmen*). Va corretto ai versi 7 *agno*, non *ag*; 7 *honores*, non *homes*; 12 *voces*, non *votes*; 28 *capit*, non *tapit*; 34 *Praemia laeta* va a capo come inizio del 35.

La *declaratio* spiega che il numero, riferito in *Apocalisse* 7, 4 agli eletti delle tribù d'Israele ma indicazione di infinito, rinvia alla massa di tutta la Chiesa. È cubo di 12, significando la stabilità.

B25 e C25 presentano il significato di *alleluia* e *amen*, di cui vengono richiamate le citazioni bibliche, disegnati in forma di croce da gruppi di lettere che, nel loro insieme, compongono un esametro senza specificità di contenuto (*Crux aeterna Dei es laus, vivis* [qui erroneamente trascritto *vi vis*] in *arce polorum*). "*Amen* ha 4 lettere come i rami della croce formati dalle 8 lettere di *Alleluia*". Il riferimento ad *Apoc.* 19 e il relativo commento aprono uno spazio alla riflessione sul destino dei corpi, che dopo la morte attendono la fine del mondo. Si ricorda poi l'etimologia di *Alleluia* ("lodate il Signore") e *Amen* ("fede o verità"), in ebraico per rispetto della sua santità, e il loro uso liturgico (*Alleluia* tutte e domeniche e nella Quinquagesima).

Nel testo poetico da correggere al v. 1 *superna*, non *superna*; al v. 7 *munera*, non *mura*. In generale qui come in tutti i testi le *i* antevocaliche sono scritte *j*, contro l'uso romano.

B26 e C 26 propongono il tema delle parole dei profeti su Passione e Redenzione, con una figura che si limita qui a verbalizzare gli assi della croce in un esametro di 37 lettere (che, letto alla rovescia, diventa un pentametro come prescritto da Optaziano) dove la si celebra come timone del mondo. Nel testo poetico da correggere il v. 7 *pedesque*, non *pedesqte*. Le decine di testimonianze dei profeti, relativa a molti aspetti della vicenda umana di Cristo, sembrano tratte da Rufino, *Commentarium in symbolum apostolorum*.

B27 e C27 ripetono lo stesso schema esplorando non i testi profetici ma le lettere degli apostoli. Qui i due assi della croce producono due versi, che vanno letti uno da destra a sinistra e dall'alto in basso, l'altro in orizzontale da sinistra a destra e in verticale, con doppio virtuosismo (lettura alla rovescia e palindromia). I versi sono degni di menzione perché metapoetici: *Si do te tibi metra sono his te, lesum in odis* e *Si do nisu ei et si honos artem ibit et odis*. Da correggere solo il v. 5 *vatum*, non *vatm*. Curioso l'epiteto *cuncta rapina* rivolto alla Passione ("Toi qui emportes tout").

I testi finali B28 e C28 contengono la famosa miniatura dell'autore in ginocchio sotto la croce e costituiscono una sorta di congedo in forma di inno che si conclude con la commovente preghiera di protezione per il "tuo poeta": *rogo ... poetam agni proprium defendat ab ira / cui cano; iure canam Hrabanus versibus ore, / corde, manu, semper donum memorabile cantu* (...). La figurina del monaco supplice racchiude secondo l'autore un "distico asclepiadeo", cioè esametro ed emistichio.

Da correggere il v. 3 *hominum*, non *horiintim*; il 5 *care*, non *tare*; 12 *dirigo*, non *diriéo*.

Acrobatico per le elisioni e sinalefi il verso centrale che è anche quello figurato: *Spem oro te, ramus, aram ara sumar et oro hinc*, dove *Ramus* può essere anche sincope di *Ra(ba)nus*. La *declaratio* presenta l'offerta delle preghiere a Cristo e la consapevolezza delle proprie colpe, che tuttavia non gli ha impedito di tener

fede alle promesse. La conclusione conferma che 28 è il solo perfetto nelle sue parti e dunque degno di un canto che comprende tutte le cose.

Delle 28 prose del secondo libro, come anticipato, si pubblicano solo (pp. 184-199) le traduzioni francesi e il prologo, che si richiama agli *opera gemina* degli antichi (Prospero e Sedulio) e spiega che non si è preoccupato di utilizzare le stesse parole in prosa e in versi ma di rispettare il senso, secondo i consigli di Orazio in *ars poetica* che si riferiscono alla traduzione, di cui la versione in prosa è una delle tipologie (qui Rabano si rivela molto moderno nel pensiero traduttologico). Suo scopo è stato non il superfluo ma l'utile, e in particolare ciò che era utile al prossimo. Dunque queste forme testuali non aggiungono molto a quanto letto e commentato e rappresentano una sorta di lettura alternativa, con pochi riferimenti in più e molti in meno.

Chiude il volume la citata trascrizione e traduzione (con poche note), ad opera di François Ploton-Nicollet, del Sermone anonimo su *Cantico* 6, 9 che si rivela di grande interesse per il contenuto e soprattutto per lo schema espositivo e argomentativo, che presuppone un metodo già quasi tipico della Scolastica.

In generale non ci siamo soffermati su questa come sulle altre traduzioni del volume perché in ogni traduzione si può concordare e dissentire su centinaia di punti, ma certamente in questo caso va apprezzata l'ottima riuscita media che rende disponibile in una lingua moderna un testo difficilissimo indovinando sempre la tonalità e risolvendo con eleganza e talora con genialità molti punti critici; non possiamo che esserne grati a Poloton-Nicollet, come della splendida riproduzione fotografica di un codice così raro e prezioso. Unico rammarico i molti errori di trascrizione, che sembrano dipendere da un uso non revisionato dell'OCR.

(Francesco Stella)

Versione aggiornata della recensione pubblicata in "Studi Medievali" 2022

ALBERTO RUSSO PREVITALI, *Letteratura e reale lacaniano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, Modena, Mucchi, 2023, pp. 266, € 20,00.



A partire dagli anni Sessanta, sotto la spinta della linguistica saussuriana e delle teorie di Jacques Lacan, la critica psicoanalitica ha conosciuto una fase importante di rinnovamento. In Italia, il nome più emblematico di questa stagione è certamente quello di Stefano Agosti, che in alcuni saggi teorici e in numerose letture analitiche ha offerto degli esempi mirabili dell'interazione feconda tra la critica letteraria e la psicoanalisi lacaniana. Com'è noto, tra i molti autori studiati da Agosti, questo approccio ha dato dei risultati particolarmente significativi nell'interpretazione della poesia di Andrea Zanzotto, il quale, a partire da *La Beltà*, pone quella che egli chiama "la croce" costituita da psicoanalisi e linguistica come una delle basi operative della sua poetica.

In Italia, dopo la prima fase di diffusione legata alla prospettiva dell'"inconscio strutturato come un linguaggio", l'interesse per l'opera di Jacques Lacan ha continuato a crescere nei decenni successivi, e ciò ha contribuito a farla conoscere nella sua integralità, con studi che hanno presentato e approfondito soprattutto la sua ultima fase, quella più incentrata sul registro del reale. In questo registro, al centro della riflessione non è più la visione retorico-linguistica dell'"inconscio", ma quella pulsionale, ovvero la dimensione dell'esperienza umana legata al godimento, al sesso e alla morte, dimensione che eccede le possibilità del senso e si pone nell'ordine dell'impossibile.

Il progetto di una critica psicoanaliti-

ca fondata su questo registro è alla base dell'itinerario critico di Alberto Russo Previtali, che fin dall'inizio della sua attività ha provato, partendo dai lavori di Agosti, a confrontarsi con l'opera di Zanzotto a partire da questa nuova prospettiva. Il risultato di questo lavoro è stato il saggio *Zanzotto/Lacan. L'impossibile e il dire*, pubblicato nel 2019. Ma l'opera di Zanzotto, pur essendo privilegiata e centrale in questo progetto, non è stata l'unica nella quale il critico abbia provato a incontrare e a tradurre il reale in un sapere critico. Lo testimonia oggi la raccolta di saggi *Letteratura e reale lacaniano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, nella quale vengono riuniti studi su diversi autori scritti e pubblicati nell'arco di un quindicennio.

Oltre a due letture di testi zanzottiani (il poemetto *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* e il componimento *Monti, giada di Monti di Conglomerati*), il volume raccoglie saggi su opere di Artaud, Laforgue, Pasolini, Conrad, Camus, Leiris, Svevo, Fenoglio e Forest. Ad eccezione del saggio su Artaud, che ne ricostruisce l'itinerario poetico, e di quello su Laforgue dedicato alle *Complaintes*, si tratta sempre di letture di un singolo testo, nelle quali lo scavo analitico cerca di fare emergere il reale particolare articolato dal lavoro della forma. Ogni lettura cerca un confronto serrato con l'unicità del testo, nel tentativo di cogliere i punti di resistenza nei quali si fa sentire il reale come impossibile a dire.

Questa ricerca, pur essendo condotta utilizzando gli strumenti concettuali più affilati della psicoanalisi e dell'analisi testuale, non si vuole come applicazione di una teoria. È quanto viene spiegato nella prima parte del volume, nella quale vengono presentati i concetti lacaniani fondamentali (*Cosa, linguisteria, lettera-litura*) utilizzati nei saggi critici. Questi due capitoli, che hanno certamente una portata teorica, sono stati redatti *a posteriori* con il solo intento di presentare la prospettiva concettuale in cui si inserisce il lavoro dell'analisi testuale. Tuttavia, come specifica Russo Previtali nella sua prefazione, la mancata costruzione di una teoria non è dovuta solo a una limitatezza degli oggetti della trattazione, ma anche e soprattutto a una mancanza che attraversa la stessa prospettiva d'indagine, il suo oggetto: «il reale considerato nell'ambito della letteratura sembra in effetti sfuggire alla possibilità di una trattazione teorica portata a un suffi-

ciente grado di formalizzazione» (p. 10). È proprio alla luce dell'assunzione di questa impossibilità che la proposta di *Letteratura e reale lacaniano* appare in tutta la sua novità. Ponendo il reale come dimensione essenziale dei grandi testi letterari, legata alle loro strutture ma anche, al tempo stesso, al di là di esse e irriducibile ad esse, Russo Previtali prova ad aprire una nuova via per la critica psicoanalitica, nella quale si possano recuperare gli slanci interpretativi e gli strumenti migliori della stagione dello strutturalismo, inserendoli però in una prospettiva più duttile e porosa.

Il tentativo del critico è quello di esplorare i continenti della realtà umana sui quali fiorisce la letteratura («desiderio, amore, morte, linguaggio, generazione, memoria, oblio, eredità, potenza, ideale», *ibid.*) con una strumentazione concettuale e analitica all'altezza della loro complessità, senza cioè rinunciare ai compiti più alti della critica letteraria. In questa operazione, la scrittura critica incontra il suo nucleo centrale, ovvero il punto in cui si rivela la mancanza strutturale del linguaggio, quel punto che Jean-Claude Milner, più volte citato nel volume, ha chiamato 'punto di poesia'.

Il confronto continuo, testo per testo, con questo punto in cui il linguaggio si apre sul suo fondo pulsionale, pone la scrittura critica di Russo Previtali al di là degli ideali di scientificità che hanno caratterizzato storicamente l'approccio psicoanalitico-semiologico al testo letterario, e la porta a condividere con il proprio oggetto la radice creativa e poetica della parola. Partendo dalle conquiste teoriche di alcuni maestri della psicoanalisi dell'arte e della letteratura come Giovanni Bottirotti, Massimo Recalcati e Michèle Aquien, con i quali Russo Previtali si è formato e a cui in questo libro rende omaggio, i saggi di *Letteratura e reale lacaniano* si distaccano da una postura rigidamente metalinguistica, muovendosi sul confine tra analisi, rigore interpretativo e invenzione, in una rivisitazione del noto aforisma barthesiano e starobinskiano: «Il critico è uno scrittore».

Una rivisitazione necessaria e all'altezza dei tempi, nel nome del vuoto e del non senso del reale che attraversano in profondità la realtà contemporanea, e che vengono posti da Russo Previtali al centro di un nuovo approccio psicoanalitico all'analisi testuale.

(Jean Nimis)

RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

ALLEGORIA 36/2 2022 Direttore
Massimiliano Tortora, pp. 230 euro 19.00



Il fascicolo ospita numerosi contributi, eminentemente dedicati a testi in prosa; si segnalano tra gli altri l'articolo di Eleonora Anselmo sulle traduzioni che Sanguineti eseguì delle tragedie greche, in particolare quella delle *Baccanti*, realizzata nel 1968 per il teatro Stabile di Genova. Nel saggio si discute la resa stilistica pervasa da ieraticità e da un lessico cristiano, anche se la tragedia, ovviamente, si chiude senza teofania e senza il riscatto eucaristico. La lettura sanguinetiana è una traduzione che reinterpreta e fa proprio il testo contaminandolo con la cultura successiva: il dibattito sulla liceità di questa operazione travalica il confine dell'esempio specifico discusso, per questo si menziona in questa breve rassegna. Il saggio di Federico Francucci esplora invece il nuovo libro di Gabriele Frasca, *Lettere a Valentinov*. In un contesto pieno di suggestioni barocche, care al poeta, Frasca svolge una riflessione sulla storia - Trockij e gli anni Settanta, l'epidemia di Spagnola e il Covid - che l'A. assimila a quella di Paul Veyen (storia come romanzo vero). Anche in questo volume il piano del significato assume pienezza di senso attraverso il montaggio, la tessitura metrico-vocale e uno spazio deputato alla fruizione.

COMMENTARIA CLASSICA. STUDI DI FILOLOGIA GRECA E LATINA

http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria_Classica

COMMENTARIA CLASSICA

Studi di filologia greca e latina

Nel numero 23, che è anche quello del decennale, si legge il contributo di Lee Fratantuono dedicato al testo di Darete Frigio, *De excidio Troiae Historia*, una delle versioni attraverso cui il medioevo conobbe le leggende troiane, anche con elementi diversi dalle versioni omerica e virgiliana. In particolare l'A. si sofferma sulla figura di Enea, che in un filone della tradizione, invece di esserne il protettore, sembra aver favorito la caduta di Troia. Nel saggio si conduce una ricerca delle fonti volte a indagare l'ambiguità di Enea e a proiettare questo aspetto, che ha ricadute sulla fondazione di Roma, nella letteratura augustea, in cui la nascita dell'Urbe venne particolarmente esaltata. Ivan Adriano Licciardi propone uno studio della concezione esiodea della Notte nel contesto della cultura greca precedente e posteriore alla *Teogonia*; nel corso del saggio l'A. mostra con serrata argomentazione che la Notte, come sostenne Fränkel, è un principio di negazione della vita, e si associa all'idea di morte e a molte figure ctonie. Francesco Encomio analizza i dettagli erotizzanti rintracciati nei duelli della *Tebaide* di Stazio.

COMPARATISMI numero 7 del 2022
<https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi>

COMPARATISMI

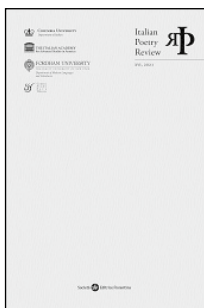
Il ricco numero analizza il tema del trauma, da un punto di vista teorico e narrativo. I contributi sono eminentemente dedicati alla prosa e esplorano l'argomento spaziando dai traumi infantili a quelli ecologici o generati dalla violenza anche familiare, fino a indagare - nei saggi di natura più letteraria - i grandi traumi collettivi come l'Olocausto, l'esperienza fascista vissuta da alcuni scrittori (Berto, Brancati), il disorientamento davanti alle statue in romanzi recenti (Cărtărescu, Roth, DeLillo, Bolaño, Houellebecq). Si segnalano anche saggi sulla narrativa di Mann, il cinema di Bertolucci o il pensiero filosofico di Heidegger e Nietzsche. L'unico saggio dedicato alla poesia è di Silvia Forzani (*Saper lasciare andare*) e tratta della rivisitazione del mito di Orfeo e Euridice in uno dei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese e nella poesia *Euridice a Orfeo* di Marina Tsvetaeva. In entrambe le riscritture del mito è evidente sia il portato autobiografico sia la riflessione sulla morte dei due autori poi suicidi. Se nel testo di Pavese il percorso (catabasi e anabasi) è tutto interno al personaggio maschile e funzionale a una ricerca di sé stesso, Marina Tsvetaeva concede a Euridice la parola e ribalta completamente il mito originario: «ora mi serve requie, / devi scordare... Poiché in questa dimora / irreale, il fantasma sei tu, vivo, e vera / io, morta...».

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, 169-170 e 171-172. Direttore Aldemaro Toni; info@ederba.it, pp. 152 euro 12,00



Il numero 160-170 si apre con un nuovo e accorato editoriale del Direttore dedicato al conflitto in Ucraina. La sezione poetica ospita brani di Giuseppe Donateo, Marco Cipollini e Franco Biagioni (*Imperfetto*, che descrive la crisi creativa: «non basta la parola che abbiamo (...) la pagina bianca che rifiuta / le parole ordinarie che so dire»). Nel numero 171-172 l'antologia poetica è formata da testi degli stessi poeti, in cui Donateo (Gli anni divennero un attimo / la morte insegnò a vivere /fantasticando il passato») e Cipollini meditano, pur con stile diverso, sulla morte («finché vivono in noi, noi che pensati / (...) in un eterno sogno/ nell'attesa che noi là ci destiamo».

ITALIAN POETRY REVIEW. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism, vol. XVI, 2021. Direttore responsabile: Paolo Valesio, Columbia University Department of Italian & The Italian Academy for Advanced Studies in America, 1161 Amsterdam Avenue, New York NY 10027 (USA), www.italianpoetryreview.net



Apri questo numero la bella *Crestomazia* curata dal direttore, con due temi dominanti: la morte e, parimenti, la

percezione dell'immagine vera del mondo ottenuta guardando «le cose come se stessero entrando nella corrente del tempo da un eterno mondo esterno, piuttosto che considerando il tempo come il tiranno divoratore di tutto ciò che c'è», per esprimerla con le parole di Russell citate nell'articolo di Valesio *Entrare nella corrente del tempo*, dedicato al poeta Mario Ramous e alla Bologna di ieri e di oggi. Come una raccolta scelta incentrata sul tempo e la fine si presenta anche la selezione da *La crisalide di Creta* di Andrea Brosio (*Riflessioni dettate dal tempo*); ancora un tempo «mai lineare e neppure cronologico, perché non è mai così per chi vive due mondi diversi», ritorna nella poesia potente di Liliana Ancalao, tradotta e introdotta da Graziella Sidoli, la quale affronta anche le difficoltà di una lingua orale che questi due mondi vuole rispecchiare, il moderno spagnolo argentino e il ricostruito Mapudungun. Chiude la sezione «poetologia e critica» la presentazione di Maurizio Osti del libro per bambini (e non solo) *Francobolli francobolli* (Milano, Emme Edizioni, 1976) – da lui realizzato con la collaborazione di Giulia Niccolai, cui il fascicolo è dedicato – qui pubblicato nella sua interezza di testi e immagini, assieme agli scambi epistolari intercorsi tra i due autori.

(Irene Volpi)

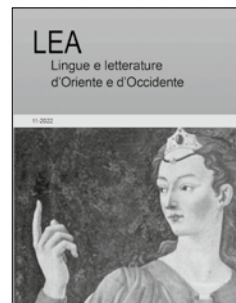
IPERSTORIA, Vol. 20 (2022), ISSN 2281-4582 <https://iperstoria.it/article/view/1224>



In questo fascicolo Fabio Fantuzzi indaga il tema della migrazione di ritorno nella poesia di Luciano Cecchinell, italiano/americano i cui nonni furono costretti a ritornare in Italia durante la Grande Depressione. L'A. ricostruisce il percorso poetico e lo sviluppo della sua *double consciousness* anche attraverso un'intervista all'autore.

(Rachele Puddu)

LEA Vol. 11 (2022), pp. 247-270. ISSN 1824-484X : <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13892>



Il saggio di Giuseppe Nori rilegge la poetica dell'anima di Walt Whitman in *Leaves of Grass* (1955) alla luce dell'ampio contesto del "Romanticismo transatlantico". A seguito di una ricostruzione della genesi della raccolta e di un'analisi linguistica, l'autore analizza l'opera all'interno del suo contesto di riferimento, dove non mancano gli elementi di contatto coi grandi contemporanei del poeta come Emerson e Melville.

(Carla Francellini)

LINGUÆ & JOURNAL OF MODERN LANGUAGES AND CULTURES, Vol. 22 No. 2 (2022), ISSN 1724-8698 <https://journals.uniurb.it/index.php/linguae/article/view/3514/3153>



In questo fascicolo si legge il contributo di Beatrice Seligardi *'I/eye'. Scornfiamenti e poetiche della dissolvenza nei saggi lirici di Anne Carson e Antonella Anedda*. L'a. analizza alcune caratteristiche del *lyric essay*, genere ibrido che mescola la chiarezza della forma saggio con l'oscurità della lirica. I casi di studio che l'autrice prende in considerazione sono alcuni testi della poetessa canadese Anne Carson e di quella italiana Antonella Anedda, che nel 2010, insieme ad Elisa Biagini e a Emanuela Tandello, ha tradotto per Donzelli la raccolta di Carson

“Antropologia dell’acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio” (ed. or *Plainwater. Essays and Poetry*, 2000).

(Carla Francellini)

L'ORTICA. Pagine di informazione culturale. Direttore Davide Argnani, Anno 37, numero 123 2022. Orticadonna@tiscali.it Abbonamento annuale Euro 15.00



Nel fascicolo si leggono poesie di Maria Luisa Daniele Toffanin e una selezione di *tanka*, composizioni tradizionali della lirica giapponese derivate dagli *haiku*, adesso molto praticate anche dagli occidentali. Alle pagine 26-7 si legge, in originale (dialetto romagnolo) con traduzione portoghese e traslitterazione in italiano, un canto del maggio di Aldo Spallicci (1909-1973). *La Majè (La Maggiolata)*, poi musicata da Cesare Martuzzi, fu eseguita per la prima volta nel 1910 e si tratta del primo componimento di questo tipo scritto da un autore: «(...) Int è' bosch e' rusognöl/ Int i prè e' grill cantaren, /Parché e' gran è vegna bèn / tota nota i cantaran (...)».

NEOHELICON. Acta comparationis litterarum universarum 50 2023. <https://link.springer.com/journal/11059/volumes-and-issues/50-1>



Alcuni saggi sono disponibili in *open access* sul sito della Rivista. Il tema monografico del numero 23 (*De litteris mundi et nationis construendis*) verte sul rapporto tra letteratura mondiale e nazionalismi. L'introduzione è curata da Sándor Hities, che ripercorre i saggi alla luce della dicotomia mondiale vs. nazionale, rifacendosi

all'affermazione goethiana, ancora valida secondo lo studioso, di una letteratura mondiale come strumento per una letteratura nazionale dialogica. Oggi l'ideale umanistico di letteratura mondiale che vive di alterità (connotata però come egemonica e consonante al peso economico delle nazioni) è ormai sostituito dall'idea di letteratura globale, che uniforma e cancella i particolarismi (Kern). Lo sforzo è quello di rivendicare l'identità del locale rispetto al globale, si cfr. gli studi di Moretti sui rapporti centro-periferia. Osservando i modi che hanno condotto alla creazione delle letterature nazionali e mondiale, i contributi del numero possono suddiversi in tre sezioni: quelli dedicati alla diffusione interculturale dei generi letterari; quelli che esplorano la creazione di spazi politici e culturali nazionali nell'impegno transnazionale; quelli che studiano la strutturazione commerciale di questi trasferimenti da parte dell'industria editoriale globale. Tra i saggi dedicati a testi poetici si legge quello di Veronika Ruttkay che tratta della ballata, ne ripercorre la storia europea nei secoli XVIII e XIX, mostra come la sovranazionalità dei suoi temi e l'unione di letteratura popolare e testo scritto ne facciano uno strumento d'indagine per lo studio di come le prospettive letterarie mondiali e nazionali possano simultaneamente rafforzarsi ed erodersi a vicenda. Mihaela P. Harper tratta della poesia di Gospodinov, che non si colloca nel nazionale né si dissipa nel globale, tentando un percorso intermedio attraverso il suo mondo poetico che replica ma trascende anche le strategie delle letterature nazionali come quella bulgara.

NUOVA POESIA AMERICANA, Vol. 4 Black Coffee, 2022. ISBN 978-88-94833-89-8



L'ultima raccolta di poesia americana

edita annualmente da Black Coffee contiene le poesie di Michael Collier, Carolyn Forché, Ted Kooser, Ada Limón, Gary Snyder e Paul Tran. L'antologia con testo a fronte presenta traduzioni inedite firmate da Abeni, il filo rosso che accomuna le poesie è il tema della “letteratura della catastrofe”.

(Rachele Puddu)

RHUTHMOS. Plateforme internationale et transdisciplinaire des recherches sur le rythme dans les sciences, les philosophies, les arts <https://rhuthmos.eu>



La piattaforma ideata e curata da Michon dedicata alla *Rhythmanalisi* si arricchisce progressivamente di materiali dedicati allo studio dei rapporti tra questo complesso concetto filosofico e le arti. Coniata dall'architetto Lefevre negli anni 20 del '900, la *Rhythmanalisi* è stata applicata a molti ambiti del sapere tra cui la linguistica, la filosofia, le scienze sociali e cognitive, le arti visive e coreutiche.

Tra i brevi contributi inediti ne leggiamo uno dedicato ai pittori del ritmo come Mondrian, Klee, Kandiskis, uno sul cinema (Bergson, Eisenstein e le riflessioni di Deleuze sul tempo), uno sulla danza, in cui si indaga l'innovazione portata da grandi coreografe grazie alla loro attenzione al ritmo (Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Pina Bausch).

RSA JOURNAL (Rivista di Studi Americani), Vol. 33 (2022), ISSN 1592-4467 <https://www.aisna.net/wp-content/uploads/2022/09/Bellardini.pdf>



Livia Bellardini analizza le raccolte

poetiche di Claudia Rankine del 1994 e del 2014 confrontandole con i modelli canonici della lirica e prendendo in considerazione le sue innovazioni al genere attraverso la sperimentazione formale. Bellardini attinge agli scritti di Jonathan Culler, nello specifico *Theory of the Lyric* (2015), per comprendere meglio temi e punti di contatto, oltre che il ruolo sociale della poesia che deriva dalla potenza immaginativa creata dal linguaggio poetico.

(Carla Francellini)

TESTIMONIANZE, nn. 535-536: Dante. Quando la poesia si fa universale, anno LXIV – gennaio-aprile 2021.



Il fascicolo è una ricchissima raccolta di contributi dedicati a Dante in occasione del settecentesimo anno dalla sua morte. L'universalità della sua opera è al centro delle prime due sezioni, che declinano il tema, rispettivamente, nel rapporto dell'Alighieri con alcuni luoghi chiave (Firenze e la Toscana *in primis*), e nella attualità di molti temi trattati nella Commedia. Seguono altre due sezioni più strettamente letterarie. In *La poesia, i temi, i luoghi*,

Stefano Carrai rileva l'autopresentazione di Dante come Orfeo cristiano, investitura che coinvolge anche la forma e il ruolo nuovo della poesia; il tema è approfondito dal successivo intervento di Alessandro Fo, che, nell'incontro tra Dante, Virgilio e Stazio nel Purgatorio (canto XXI), ravvisa l'evocazione della «potenza della grande poesia, la sua capacità di creare cose mirabili, fondare una gloria, favorire una salvezza spirituale» (nella fattispecie quella di Stazio, pronto ad ascendere al Paradiso), oltre alla commovente selva di richiami costruita dall'Alighieri per rendere omaggio ai due poeti e per rappresentare il reciproco amore che li lega. In *Echi danteschi*, infine, sono indagate l'influenza e la ripresa di Dante dai tempi più antichi sino ai giorni nostri, con contributi su: Francesco Buti; D'Annunzio; Caproni; Eliot, Caryl Phillips e Walcott; Gabriel Rossetti; Gombrowicz; Borges; Puccini; Leino; i pittori giapponesi Fukuzawa Ichirō e Kazumasa Chiba; Mihai Mircea Butcovan e Arben Dedja; Giulia Martini.

(Irene Volpi)

Abstracts

ROBERTO LUDOVICO

Renato Poggioli. An Historical Perspective

(University of Massachusetts Amherst)

ludovicofrital@umass.edu

This essay analyzes Renato Poggioli's relationship with the culture and the institutions of his country of origin, Italy, after he left Europe in 1938 to settle in the United States, where he taught at Smith College, Brown University, and Harvard University until his death in 1963. This research, with the support of unpublished archival materials, shows that Poggioli's personal and professional experiences in the United States exposed him to a cultural and social environment that were substantially different from those of other intellectuals who stayed in Italy and lived through the war and through the years of the Resistance, to face, in 1945, the daunting task of rebuilding a country that had been profoundly transformed by the recent tragic events. Poggioli contributed to the same task dedicating himself to the foundation and publication of a new periodical, «Inventario» (1946-1964), which he co-edited with his friend, poet and intellectual, Luigi Bertì. «Inventario»'s limited impact on Italian intellectual and political debate at the time is, therefore, in part due to its literary and 'universalistic' approach to literature and society, and to the external, American-based perspective offered by Poggioli's role as a foreign editor. This study suggests that a careful historical contextualization of Poggioli's work and life will help clarify the reasons of his limited presence in the Italian cultural debate despite his international stature as a scholar, and to reevaluate the literary dynamics that defined the '«Inventario» project' in relation to other contemporary periodicals.

CARLO CARUSO

A Personality

(Università degli Studi di Siena)

carlo.caruso@unisi.it

The career of Renato Poggioli was characterized by an exceptional ability to establish and promote intercultural dialogue in different contexts as he moved from Florence to Prague, Vilnius, Warsaw and eventually to Harvard University in the United States. His being de-

finied by the eminent colleague René Wellek, rather than a mere scholar (however brilliant), «a personality» suitably encapsulates the significance of his achievement.

STEFANO GARZONIO

The Anthology “La violetta notturna”. Structure and Spirit of the Collection

(Università di Pisa)

stefano.garzonio@unipi.it

This article examines the collection of Renato Poggioli's translations of Russian poetry *La violetta notturna* (1933). More generally, we attempt to define Poggioli's contribution to the knowledge and diffusion of Russian poetry of the early twentieth century in Italy by highlighting the preparatory character of this first collection in the long work of gestation of what will be the scholar's point of arrival: the famous anthology *Il fiore del verso russo* (1949). The article analyses Poggioli's critical approach to the Russian modernist poets and their translated texts, also highlighting his dependence on the *Littérature russe contemporaine* by the émigré scholar V. Pozner. The article then focuses on the reading offered by Poggioli of Mandelstam's work and on the complex interweaving of literary and artistic references offered by two specific poems by Mandelstam, *Ja ne uv izu znamenitoj Fedry* (1915) and *Voz'mi na radost ' iz moich ladonej* (1920), rendered in Italian with the titles *Phèdre* and *Sole e miele*.

GIUSEPPE GHINI

“One is the key to the miracle”: Translating while Maintaining the Rhythm. Once again on Poggioli as a Translator

(Università di Urbino Carlo Bo')

giuseppe.ghini@uniurb.it

This essay is about the intonation and accentuation of Poggioli's poetic translation. Following Borges' advice, I set out to read aloud a dozen poems in the original language and compare them with the corresponding rhythms adopted by Poggioli. Poggioli clearly identified the metric-rhythmic dimension as the “dominant” in Russian poetry, and therefore decided that it could not be excluded from the “interpretative bet”. He thus

preserved it at the cost of some inevitable sacrifices of the semantic aspect, not least because, since the Italian language is 15% longer than the Russian language, Poggioni's strategy of maintaining the length and rhythm of Russian verse in his versions, is indeed a difficult one.

In the essay I show Poggioni's strategy in all its variety and richness: not by selecting a single poem and analyzing it in depth, but by verifying the extension of this strategy in his *Fiore del verso russo* (1949).

ALESSANDRA CARBONE

Poggioni and Lermontov

(Università degli Studi di Siena)

alessandra.carbone@unisi.it

The paper aims to investigate how the critical work of Renato Poggioni, both as a Slavic scholar and as a translator, elaborates and analyses M. Ju. Lermontov's historical-literary position and significance within the books *Il Fiore del verso russo* (Einaudi, 1949) and *The Poets of Russia* (Harvard University Press, 1960). Moreover, the article analyzes Poggioni's translation choices and strategies relating to his Lermontov's poems Italian versions within the anthology "Il Fiore del verso russo", with a focus on the translation of the poem "Slyšu li golos tvoj".

ANTONELLA FRANCIANI

"Dear James Laughlin...Dear Poggioni". Revisiting a Correspondence

(Syracuse University, Firenze)

antonella.franciani@gmail.com

Between the years 1945 and 1950, Renato Poggioni and James Laughlin, founder and director of the American Press New Directions, exchanged a set of letters, thus starting a professional collaboration for the publication of Italian authors in the United States and of American writers in Italy. Major figures on both sides of the ocean were involved in their intercultural project, from Luigi Bertì to Henry Levin. In my contribution I revisit this correspondence now held by the Houghton Library at Harvard in the wake of Dante Della Terza's first commentary to several of these letters. Laughlin's publishing and cultural enterprise is also briefly summarized.

ELISABETTA BARTOLI

Declining «The Oaten Flute». With some Reflections on the Criticism of Pastoral Literature

(Università degli Studi di Siena)

elisabetta.bartoli@unisi.it

This paper analyzes the concept of pastoral literature outlined in Poggioni's essays by contextualizing it in the critical literature of his time. Particular attention is given to the so-called pastoral of happiness and Dante's reading, both relevant for the interpretation of medieval and humanistic bucolic production.

CARLA FRANCELLINI

Renato Poggioni's «Il Flauto di canna» between Pastoral Ideal and American Pastoral(s)

(Università degli Studi di Siena)

francellini@unisi.it

This essay analyzes Renato Poggioni's *The Oaten Flute (Il flauto di canna* in its author's translation) as a fundamental text shedding light on his 'pastoral ideal' while highlighting several connections between the literary genre of the pastoral and its modern declinations in American literature. The essay's first part shows how Poggioni's critical interest in the pastoral may be investigated as linked to his personal experience as an expatriate who left Europe in 1938 to settle in the United States, where he taught at Smith College, Brown University and Harvard University until he died in 1963, carrying out his research in several literary fields. The essay's second section focuses on Poggioni's critical analysis and its crossings with Henry David Thoreau's most famous *Walden*, a seminal American pastoralist work.

CARLA FRANCELLINI and RACHELE PUDDU

Sylvia Poggioni and «I Pianeti della Fortuna»

(Università di Trieste/Università di Udine) puddu.ra-

chele@spes.uniud.it

In this interview, Sylvia Poggioni sheds light on Renato Poggioni's posthumous work titled "I Pianeti della Fortuna" (1971), a collection of poems translated into Italian from different languages. The book was dedicated to his daughter Sylvia on her 17th birthday and is a testament to Poggioni's exceptional skills as a translator and critic. It highlights his deep commitment to his students during his long tenure as a professor in several esteemed US universities.