

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LXVI-LXVII (2022/1-2)

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

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

Hanno collaborato: Antonella Anedda, Matteo Anecchiarico, Marco Berisso, Alberto Bertoni, Gloria Bonaguidi, Giorgia Bongiorno, Michele Bordini, Alessandra Brezzi, Francesco Brusco, Michel Cattaneo, Alberto Comparini, Claudia Crocco, Riccardo Deiana, Anna Di Toro, Riccardo Donati, Pedro Eiras, Bianca Francalanci, Carla Francellini, Federico Francucci, Michela Graziani, Bogdan Groza, Imsuk Jung, Kukjin Kim, Michela Landi, Gabriella Lipari, Simone Marchesi, Giulia Martini, Junko Masuda, José María Micó, Rosanna Morabito, Lorenzo Morviducci, Nahid Norozi, Manuel Paludi, Federico Edgar Pucci, Fabio Pusterla, Luigi Spagnolo, Salomé Vuelta García, Ann Webb, Margherita Zanoletti.

Si studiano: Traduzioni e ricezione della *Divina Commedia* nelle lingue orientali, la *Commedia* in Cina, la *Commedia* in Corea, la ricerca d'amore nelle opere di Dante e del po-

DANTE FUORI DI SÉ

Premessa
di Francesco Stella 3

Dante in Oriente

Premessa a Traduzioni della *Commedia* in lingue orientali. Una Giornata di Studi
di Luigi Spagnolo 6

Traduzioni della *Commedia* in lingue orientali: una Giornata di studi (Siena, 11 ottobre 2021)
di Anna Di Toro e Imsuk Jung 9

Cent'anni di *Commedia* in Cina: studi e traduzioni
di Alessandra Brezzi 14

Tradizione della *Commedia* in lingue orientali
Un'esperienza di lettura dantesca
di Junko Masuda 24

Dante e le sue opere in Corea, 1897-2021
di Kukjin Kim 27

Alcune note sulla quète amorosa nelle opere di Dante e del poeta persiano
Nezâmi
di Nahid Norozi 31

Dante in Europa

Introduzione. Sulle traduzioni dantesche portoghesi: da Vasco Graça Moura a Pedro Eiras
di Michela Graziani 44

Inferno
di Pedro Eiras 47

Introduzione. Micó e la *Commedia*: tra forma e narrazione
di Salomé Vuelta García 49

Tante soluzioni per un problema unico: tradurre la *Commedia* di Dante
di José María Micó 53

Introduzione. Quel rauco parlare: sul dantismo poetico di Vegliante
di Michela Landi 58

Dante nella poesia francese oggi (appunti per una tavola rotonda fiorentina)
di Jean-Charles Vegliante 61

Dante verbiconico

A proposito di Dante: immaginare, glossare, tradurre la *Commedia* oggi
di Simone Marchesi 66

Saggi

Il luogo incantato: *Kod kuće* (A casa, 1907) di Antun Gustav Matoš
di Rosanna Morabito 72

«La capovolta ambiguità di Orione». L'Argentina
di Francesco Guccini
di Francesco Brusco 84

Rassegna

Poesia australiana 95

Poesia francese 96

Poesia italiana 98

Poesia statunitense 120

Strumenti 122

Riviste/Journals 131

Abstracts 133

eta persiano Neẓāmi, traduzioni e ricezione della *Commedia* nei paesi europei, *Inferno* di Pedro Eiras, la *Commedia* in francese, la traduzione di Jean Charles Vegliante, Dante e le immagini, Antun Gustav Matoš, Francesco Guccini.

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 45,00

ISSN 1123-4075
ISBN 979-12-5486-169-1

Realizzazione grafica



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

Fotolito e stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di ottobre 2022

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 e nell'interno: illustrazioni di Roberto Abbiati da Simone Marchesi e Roberto Abbiati, *A proposito di Dante. Cento passi nella Commedia con disegni*, Rovereto, Keller Editore, 2020, per gentile concessione dell'autore e dell'editore.

Si recensiscono opere di: Carlo Bordini, Franco Buffoni (cur.), Anne Carson, Francesco Carbognin (cur.), Riccardo Castellana, Rosanna Bertini Conidi, Andrea Cortellessa, Gabriel Del Sarto, Laura Fusco, Guido Mattia Gallerani, Ilya Kaminsky, Stefano Lazzarin, Rosaria Lo Russo, Thierry Metz, Simona Micali, Camilla Miglio, Francesco Ottonello, Bernardo Pacini, Pierluigi Pellini, Cetta Petrollo, Gilda Policastro, Beppe Salvia, Francesco Scarabicchi, Sabrina Stroppa (cur.), Italo Testa, Gabrio Vitali (cur.), Peter Waterhouse, Alison Whittaker (cur.), Andrea Zanzotto, Edoardo Zuccato

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 – 53100 Siena (Italia). Hanno collaborato Bianca Francalanci e Lucrezia Martini. In redazione Elisabetta Bartoli.

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

Volume realizzato con il contributo di:



Sala Confucio



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.

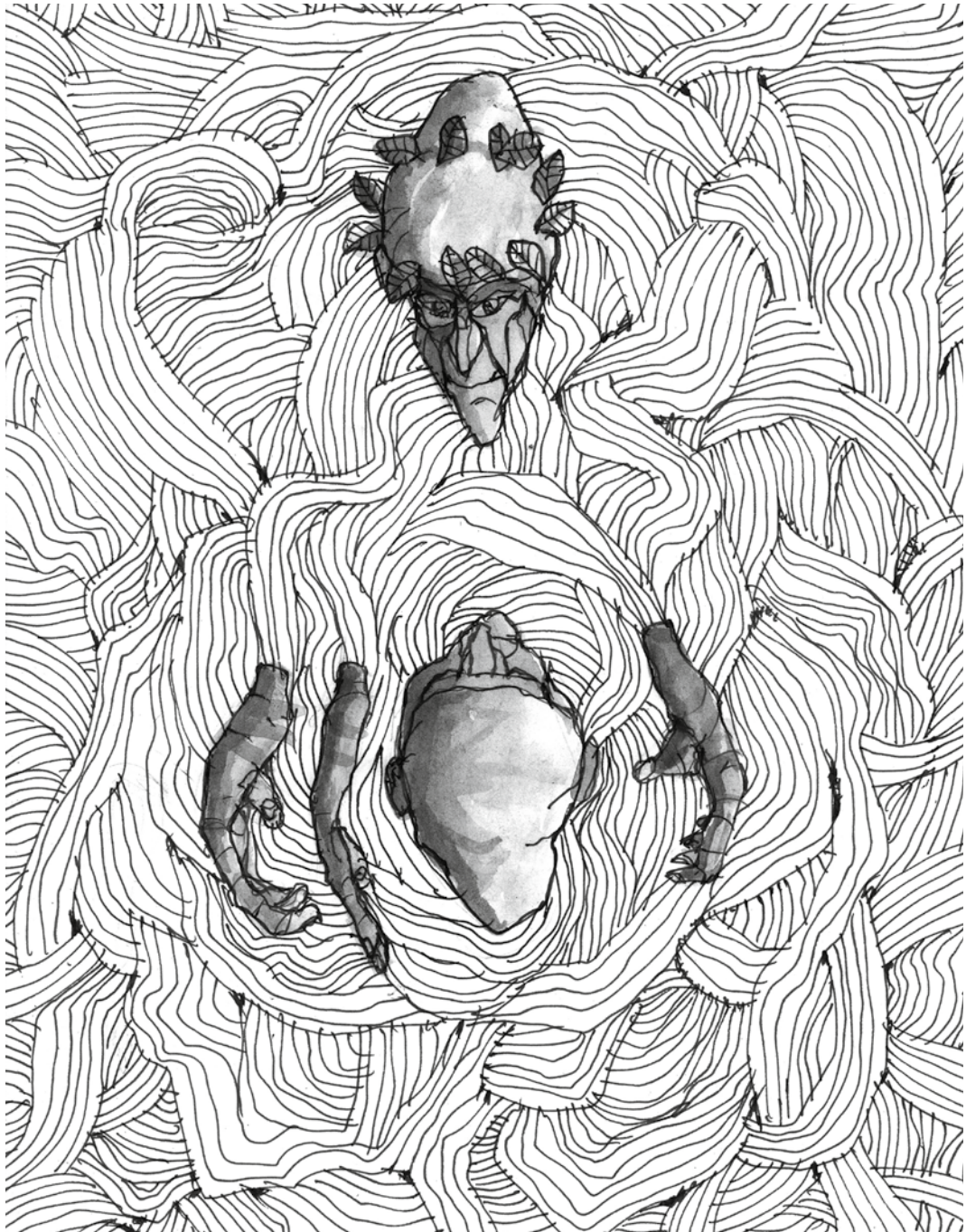
Premessa

di Francesco Stella

Questo numero di “Semicerchio. Rivista di poesia comparata” è speciale come lo sono tutti i numeri con dossier monografico, ma più in particolare perché legato, come il precedente, a un anniversario: il 2021, 700 anni dalla morte di Dante Alighieri. Proseguiamo così l’itinerario avviato col festival dantesco *Rewriting Dante. Le riscritture di Dante. Russia, USA, Italia* organizzato a Firenze nel 2006 dall’associazione Semicerchio insieme a Gabinetto Vieusseux, Università di Mosca, New York University in Florence, Syracuse University, Università di Firenze, Comune di Firenze e altre istituzioni, e che vide una partecipazione complessiva di oltre 1500 persone, fra cui poeti italiani, russi e statunitensi di altissimo livello a convegni, esposizione di Quinto Martini, mostre di videomakers internazionali, seminari, concerti e letture, confluiti nella pubblicazione del numero XXXVI del 2007, ora scaricabile dal sito www3.unisi.it/semicerchio, con cd-rom di musiche e letture di poeti e attori. Tornammo sull’argomento, sempre in collegamento col Vieusseux, nel 2009 col numero XXXIX su *Waste Lands-Eliot e Dante* e completiamo ora il trittico, in piena armonia con la numerologia dantesca, con questa terzina di appuntamenti co-organizzati da Semicerchio nell’ottobre 2021: interventi di poeti sulle traduzioni della *Commedia* in francese, portoghese e

spagnolo (e bellissime letture serali in italiano e còrso) presentati all’Institut Français di Firenze a margine di un convegno dell’Università di Firenze sul tema; una tavola rotonda sulle traduzioni di Dante in lingue orientali organizzato dal Centro Studi Comparati I Deug-Su dell’Università di Siena e dell’Università per Stranieri di Siena, che ha visto la vera e propria scoperta del fascino e della difficoltà, fino all’impossibile, di collegare civiltà e mondi espressivi incomparabili, e infine una lezione all’Università di Siena del dantista Simone Marchesi (Princeton University) e dell’illustratore e regista teatrale Roberto Abbiati a margine del loro fortunatissimo *A proposito di Dante*, spiegazione iconotestuale di 100 terzine scelte, un imprevisto miracolo di profondità e leggerezza che li ha portati in giro per tutta Italia (e presto, con la versione inglese, in altri paesi) generando una riflessione metodologica nuova, che completa il quadro delle traduzioni testuali e intersemiotiche (intermediali) avviato nel 2006. Offriamo questo contributo in stile “Semicerchio”, dunque non convenzionale al Sommo Poeta come forma di ringraziamento per quanto, anche (bisogna ammetterlo) grazie al diluvio di appuntamenti celebrativi, ci svela ogni volta che ci avviciniamo, con timore e tremore, alla sua inesauribile grandezza.

Dante in Oriente



Premessa a Traduzioni della *Commedia* in lingue orientali. Una Giornata di Studi

di Luigi Spagnolo

Dato che la traduzione comincia ad assumere gravi implicazioni storiche, culturali, politiche e religiose a partire dalla diffusione dei vangeli (nell'intreccio tra aramaico [presunto in una fase orale], greco di koinè, latino e, infine, lingue romanze), non sarà fuori luogo spiegare il lavoro del traduttore con una parabola, discorso allegorico ricorrente nell'insegnamento di Gesù, nonché etimo di parola (per antonomasia).

«Un contadino, la cui frutta e verdura godevano di ottima fama nella provincia, si recò al mercato con il suo bel carretto, pieno di cassette di mele, pere, pesche, fichi, pomodori, zucchine, cavolfiori ecc. A metà del tragitto, colto da sonnolenza, decise di sdraiarsi sotto una quercia a riposare, giusto per pochi minuti. Tuttavia, a causa della grande stanchezza, finì per addormentarsi profondamente.

Passò di lì un altro contadino, i cui affari non andavano affatto bene: i suoi prodotti erano pochi e di mediocre qualità. Appena vide il carretto abbandonato sul ciglio della strada, si guardò intorno, stupito: accortosi che l'agricoltore benestante ronfava sdraiato sull'erba, decise di scambiare le cassette e ripartire subito alla volta del mercato.

Quando il dormiglione si svegliò e tornò al carretto, non ci mise molto a rendersi conto che qualcosa non quadrava: le cassette erano invertite, i fichi erano pochissimi, le mele troppe, le pere scarse; inoltre, provando ad assaggiare, sentì che il sapore era decisamente meno gradevole, a volte orribile.

Quel giorno vendette la roba per un pugno di monete e rincasò infuriato con sé stesso: non si sarebbe mai più addormentato per farsi derubare sotto il naso!»

Come si può facilmente intuire, il primo contadino è l'autore, che porta a vendere il suo testo, ricco e sapido; il secondo, invece, è il traduttore, che sostituisce le parole cercando di salvare i concetti, ma spesso rischia di perdere elementi preziosi (i fichi), di aggiungere altri in modo arbitrario (le mele), di dare al lettore una qualità scadente anche dal punto di vista stilistico e formale.

Ma tradurre significa rubare? In parte sì, anche se il furto è giustificato per due ragioni: da un lato, far conoscere dei testi a lettori che non potrebbero apprezzarli nella loro veste originaria; dall'altro, offrire un'interpretazione, ovvero condensare nel lavoro traduttivo i risultati di un'intensa attività filologica. Dunque non basta sostituire a caso frutta e verdura: occorre distinguere le mele dalle pere e, se possibile, mantenere le stesse quantità e conservare i sapori. Il ladro-traduttore, in ultima analisi, avverte l'esigenza di non farsi scoprire, in questo senso avvicinandosi alla figura del falsario: non a caso il più bel complimento, per chi traduce i versi di un poeta vivente, è sentirsi dire dall'autore che li avrebbe scritti così se avesse parlato la lingua di arrivo.

Ancora valida e condivisibile è la seguente riflessione di Umberto Eco: «anche se si accettasse l'idea che la poesia è per definizione intraducibile – e certamen-

te molte poesie lo sono – il testo poetico rimarrebbe come una pietra di paragone per ogni tipo di traduzione, perché rende evidente il fatto che una traduzione può essere considerata veramente soddisfacente solo quando rispetta (in qualche modo da negoziare) anche le sostanze della manifestazione lineare, persino quando si tratta di traduzioni strumentali, utilitaristiche e dunque prive di pretese estetiche» (*Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzioni*, Milano, Bompiani, 2003, § 11.5).

Al contempo, occorre evitare l'unilateralità da cui metteva in guardia Schleiermacher, in una memoria letta il 24 giugno 1813 (testo citato da Siri Naargard nella sua rassegna storica di traduttologia, *La teoria della traduzione nella storia* [Milano, Bompiani, 1993]):

«Quant'è pure difficile che il traduttore, là dove l'occasione lo richiede, risarcisca imparzialmente e per davvero quello che ha dovuto sottrarre a ognuno e non finisca vittima, sia pure inconsciamente, di un'ostinata unilateralità, dato che la sua propensione è rivolta più a un elemento artistico che a un altro! Se infatti nelle opere d'arte la sua preferenza va al contenuto etico e alla sua trattazione, egli sarà meno in grado di accorgersi dove avrà fatto torto all'aspetto metrico e musicale della forma e, invece di pensare al risarcimento, si accontenterà di una traduzione di questa mirante sempre più al facile e, per così dire, al parafrastico. Se però capita che sia un musicista o uno che se ne intende di metrica, il traduttore tenderà a trascurare l'elemento logico per impadronirsi appieno soltanto di quello musicale; e nella misura in cui si smarrisce sempre più in questa unilateralità, egli sarà costretto a lavorare tanto più a lungo quanto con maggiore insoddisfazione, per cui se, nel complesso, si confronta la sua traduzione con l'originale si troverà che, senza accorgersene, egli si è venuto sempre più avvicinando a quella banalità scolastica in cui, oltre al particolare, va perduto anche il tutto; se infatti, per salvare la somiglianza materiale dell'accento e del ritmo, si traduce in una lingua con espressioni pesanti e urtanti quello che in un'altra è reso con levità e naturalezza, è evidente che nei due casi si avrà un'impressione del tutto diversa».

Nonostante la netta contrarietà di Dante («nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia» [Convivio 1.7]), peraltro condivisa da Jakobson (*Aspetti linguistici della traduzione* [in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann,

Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 56-64]), si devono provare a mettere sui due piatti della bilancia da un lato i «sacrifici» (così li chiameremo, nel senso di perdite negoziate nel nobile compromesso tra significante e significato), dall'altro i «salvataggi» (la conservazione di elementi che rischiano di naufragare in una traduzione poco attenta ai valori formali della poesia e che dovrebbero compensare le perdite), in modo da poter dire, con Benjamin (*Il compito del traduttore*), alieni da ogni vuoto idealismo, ma consapevoli delle virtù materiali del testo: «La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua». Non a caso Antoine Berman osserva che «la traduzione è uno dei luoghi dove il platonismo è simultaneamente dimostrato e confutato»: in astratto si vagheggia lo spirito della poesia, ma in concreto si verifica, nel tradurre, quanto il piacere estetico derivi dalla scelta e dalla disposizione delle parole.

Ma come si può trasportare la poesia della *Divina Commedia* (per Dante, *Comedia*) nelle lingue del Medio e dell'Estremo Oriente (arabo, giapponese, coreano, cinese), tanto lontane dal dominio romanzo? Il seminario *Traduzioni della Commedia in lingue orientali* (Unistrasi, 11 ottobre 2021) ha offerto preziosi approfondimenti al riguardo, grazie alla competenza di Akeel Almarai e Muauia Aabdulmagid (*Le traduzioni della Divina Commedia in arabo: aspetti culturali e linguistici*), Maria Gioia Vienna (*Dante e la Divina Commedia in Giappone: studi, traduzioni, suggestioni*), Sangyeobli (*Dante in Corea: le difficoltà nella traduzione della Commedia*) e Alessandra Brezzi (*Cent'anni di traduzione: la Divina Commedia in lingua cinese*), ai contributi dei quali rinvio.

Da profano mi limito a una considerazione relativa alla metrica, dimensione ritenuta fondamentale dai traduttori cinesi: l'endecasillabo (unico verso del poema dantesco) gode di una sostanziale continuità nella letteratura italiana, sino ai giorni nostri. Perfino i poeti contemporanei, che perlopiù coltivano il verso libero, spesso e volentieri compongono perfetti endecasillabi: ad es., Franco Buffoni, in *Vento di Marte* (2019), scrive «Non può esserci vita in superficie», che è appunto un endecasillabo a maiore (con cesura dopo il settenario). Tuttavia nella tradizione cinese si registra una profonda frattura tra la metrica tradizionale, basata sui toni, con versi di quattro-nove caratteri (ciascuno di essi mo-

nosillabico), e quella novecentesca, con piedi di uno, due o tre caratteri (essendo i piedi di quattro caratteri scomponibili in piedi da due); entrambi i sistemi prosodici [cinesi] sono più rigidi in una caratteristica fondamentale del verso dantesco, la cesura, ossia la pausa interna che mette in rilievo la parola finale del primo emistichio e che in Dante è più varia (dopo il quinario o il settenario, raramente dopo il quadrisillabo). Per quanto riguarda la terza rima (o rima incatenata), essa rinvia alla numerologia trinitaria, estranea alla mentalità cinese, nonché all'andamento del sillogismo aristotelico, tipico della logica occidentale. Dunque la fedeltà assoluta a un modello metrico predefinito non pare indispensabile; potrebbero risultare di una certa utilità i seguenti consigli:

- conservare il più possibile (ma senza forzature semantiche) le parole in rima o in clausola;

- limitare le perdite agli elementi più sacrificabili, anche attraverso l'ellissi (ad es., un possessivo facilmente desumibile dal contesto);
- non scartare a priori soluzioni efficaci soltanto perché sono simili a quelle dei traduttori precedenti e si vuole perseguire a tutti i costi l'originalità;
- mantenere le innovazioni d'autore;
- evitare di abbellire il testo secondo il proprio gusto o di inserire zeppe nei versi;
- rifuggire da improprie sovrapposizioni di concetti che sembrano simili ma che in realtà appartengono a orizzonti ideologici completamente diversi.

Tradurre è sempre un'attività filologica, per cui l'interpretazione del testo è preliminare e, si spera, sostanziale alle scelte traduttive.

Traduzioni della *Commedia* in lingue orientali: una Giornata di studi (Siena, 11 ottobre 2021)

di Anna Di Toro e Imsuk Jung

Questo numero di «Semicerchio», dedicato alle traduzioni delle opere dantesche, contiene anche alcuni contributi frutto della Giornata di Studi dedicata alle traduzioni della *Commedia* in lingue orientali, organizzata presso l'Università per Stranieri di Siena dal Centro di Studi comparati I Deug-Su, nato dalla collaborazione tra i due atenei senesi; la Giornata ha anche usufruito del supporto dell'Istituto Confucio di Pisa e della Sala Confucio di Unistrasi. Nonostante l'impresa talvolta improba, le cui difficoltà sono discusse nella lucida Premessa di Luigi Spagnolo che precede questa Introduzione, la Giornata ha mostrato un ricco ventaglio di esperienze di traduzione della *Commedia* dal mondo arabo al Giappone, passando da Cina e Corea. Mentre il contributo dedicato a Dante in Giappone sarà ospitato nel prossimo numero di «Semicerchio», qui trovano spazio i saggi di Alessandra Brezzi e di Kim Kukjin, dedicati rispettivamente a cento anni di traduzioni della *Commedia* in Cina e a una rassegna delle traduzioni delle opere di Dante in Corea.

Una delle motivazioni iniziali dell'interesse verso Dante in Asia orientale fu il ruolo affidatogli nel particolare momento di costruzione di una identità nazionale: il poeta era letto, tradotto e ammirato come l'autore che era stato in grado di creare una lingua e una cultura nazionali in un'Italia debole e frammentata, ed era quindi proposto come un modello di intellettuale in paesi che, come la Cina e la Corea, vivevano agli inizi del '900 una grave crisi. La Giornata di studi senese ha

mostrato le diverse declinazioni che tale modello ha avuto tra Cina, Corea e Giappone, in un'ottica dialogica. In questo contesto, va segnalato il ruolo del Giappone nella diffusione delle prime conoscenze su Dante e la sua opera, sia in Cina che in Corea: se la prima metà del '900 fu un'epoca di conflitti che sconvolsero l'area, fu anche un'età di intensi scambi, di cui il Giappone fu il fulcro, vettore di elementi della modernità e della cultura occidentali che ebbero un sicuro impatto sulla modernità autoctona. Vediamo così che le prime traduzioni di alcuni canti della *Commedia*, come quella cinese del 1921 di Qian Daosun e quella coreana del 1926, sono debitrice a versioni giapponesi¹. Ma, come testimoniato sia dalle diverse letture di Dante nel corso del tempo in Cina e in Corea, sia dalle intense righe di Junko Masuda, già docente di giapponese presso l'Università per Stranieri di Siena e traduttrice, il Divino poeta, oramai emancipato dal suo ruolo di modello politico e culturale, continua a parlare con forza al lettore contemporaneo dell'Asia orientale.

Alcune riflessioni su Dante in Corea (Imsuk Jung)

L'evoluzione degli studi sulla traduzione scritta si è nel tempo ramificata in varie discipline negli ambiti teorico, descrittivo e applicativo differenziando anche la figura e la funzione del traduttore da quella del traduttologo, ovvero chi traduce da chi invece conduce

ricerche sulla traduzione (cfr. Falbo *et al.* 1999²). A tal proposito in Corea del Sud diversi studiosi (per lo più traduttologi, appunto) hanno svolto ricerche sulla *Commedia* di Dante, ma pochi si sono dedicati a un'accurata traduzione del poema dantesco, nonostante il suo grande richiamo a livello internazionale. I più datati tentativi risalgono infatti agli anni Cinquanta, quando per mano di un prete cattolico di nome Choi Minsun (1912-1975) una primissima traduzione dell'opera vide la luce. Oggi, a distanza di circa 70 anni, troviamo un discreto numero di versioni tradotte e rivedute, diversificate tra di loro soprattutto per lo stile e le strategie adottate. Nel 2021 Kim Woon-Chan, professore di letteratura italiana dell'Università Cattolica di Daegu, ha realizzato in occasione del 700° anniversario della morte di Dante una versione riveduta della *Commedia* in un unico volume, dopo 15 anni di lavoro dalla sua prima traduzione pubblicata nel 2007. Anche li Sangyeob, professore del Dipartimento di Italianistica della Hankuk University of Foreign Studies, si dedica da anni alla traduzione e allo studio di Dante, e in occasione del seminario *Traduzioni della Commedia in lingue orientali* ha partecipato con un contributo dal titolo: "Dante in Corea: le difficoltà nella traduzione della *Commedia*". Durante il suo intervento egli ha presentato esempi concreti delle maggiori difficoltà che un traduttore coreano può incontrare approcciandosi a un lavoro del genere, come la scelta appropriata di alcuni appellativi, il cui corretto utilizzo in Corea è legato a una cultura fortemente influenzata dalla dottrina confuciana. In alcuni passaggi, per esempio, Dante chiama il suo maestro Virgilio per nome; ciò non sarebbe consona in una versione coreana per motivi di etichetta (non si può, in Asia orientale, chiamare per nome il proprio maestro o una persona gerarchicamente superiore), essendo Virgilio più volte additato dallo stesso Dante come persona degna del massimo rispetto. Il (2021)³ si è concentrato soprattutto sul primo canto dell'*Inferno*, analizzando la traduzione del poema nel primo capitolo e soffermandosi sulla vita di Dante e sulla nascita della sua opera in quello successivo.

Nel presente numero ospitiamo, per la sessione dedicata alla Corea, il contributo di Kukjin Kim, studioso dell'Asia Orientale, nonché docente di lingua e letteratura della Corea presso l'Università per Stranieri di Siena, che delinea il panorama degli studi danteschi in Corea condotti nel periodo che va dal 1897 al

2021. Kim presenta una carrellata di versioni tradotte analizzando soprattutto lo sviluppo e le caratteristiche principali di ogni traduzione a partire dalla traduzione di Choi Minsun (1957) fino a quelle di Kim Woon Chan (2007)⁴ e di Park Sangjin (2007)⁵.

Il processo di traduzione di un'opera come la *Commedia*, realizzata a distanza di quasi 700 anni dalla prima pubblicazione, dovrà sempre considerare, oltre agli elementi linguistici, artistici e filosofici, le circostanze storiche, culturali e sociali. I contributi di vari studiosi aiuteranno sicuramente a confermare e diffondere maggiormente l'importanza del sommo poeta in Corea. Come sottolinea appunto Kim Kukjin, la tradizione degli studi danteschi, che attualmente risulta relativamente debole in Corea, può in realtà beneficiare di ampi margini di sviluppo e approfondimento anche da parte dei traduttori.

Alcune riflessioni sulla *Commedia* in Cina (Anna Di Toro)

Come sottolineato da Alessandra Brezzi all'inizio del suo prezioso contributo incluso in questo numero di «Semicerchio», uno dei momenti più significativi delle celebrazioni del 700° anniversario della scomparsa di Dante è stata la scoperta dei manoscritti della traduzione della *Commedia* in cinese realizzata da Agostino Biagi (1882-1957). Già missionario francescano in Cina dal 1902 al 1911, al suo rientro in Italia Biagi sarebbe divenuto, anche in seguito a conflitti con le gerarchie ecclesiastiche, pastore evangelico e, convinto antifascista, avrebbe preso parte alla resistenza a Genova. Biagi fu uno straordinario personaggio che, all'impegno religioso e civile, unì una passione empatica per la cultura cinese, come scrive nella sua densa autobiografia in cinese scritta in versi pentasillabi: 久住中華地，久讀中華文，久和華民衆，自成華民人 («rimasi a lungo in terra di Cina, studiai a lungo la lingua cinese, a lungo fui in armonia col popolo cinese, [al punto che] io stesso divenni cinese»)⁶. Le sue versioni del poema dantesco attendono ancora una datazione precisa. Come ricordato da Alessandra Brezzi, se realizzate prima del 1948 (anno della prima versione delle tre cantiche in cinese a opera di Wang Weike, realizzata da lingue ponte) rappresenterebbero la prima traduzione integrale della *Commedia* in cinese (e direttamente dall'originale italiano); se realizzate prima del

1921, sarebbero addirittura in assoluto la prima versione cinese delle terzine dantesche, essendo apparsi in quell'anno i primi tre canti dell'*Inferno*, a opera di Qian Daosun. Bisognerà attendere la disamina delle carte e delle versioni di Biagi del poema dantesco per potere cogliere la novità di questo lavoro, che probabilmente, più che aspetti legati alla ricezione e diffusione della *Commedia* in Cina (le carte dantesche di Biagi, come molte altre sue traduzioni, in particolare dei classici cinesi del taoismo e del confucianesimo, sono rimaste inedite), contribuirà a fare luce sulla percezione del discorso poetico tra le culture cinese e italiana e sugli sviluppi della sinologia italiana in ambito missionario nella prima metà del '900, nonché sulle possibili reti di scambi intellettuali con cinesi in Europa nella stessa epoca⁷.

Le diverse versioni della *Commedia* di Biagi, tutte in versi, mostrano una tenace ricerca della migliore resa della terzina e dell'endecasillabo dantesco. Biagi esplora infatti il verso tetrasillabico, quello pentasillabico e il settenario, tutti metri radicati nella tradizione poetica cinese. Riportiamo le prime strofe della sua versione in terzine, in versi tetrasillabici e rima incatenata:

人生半途 *rensheng ban tu*
我竟黑林 *wo jue hei lin*
正道麻胡⁸ *zhengdao mahu*

野林榛榛 *ye lin zhenzhen*
難矣言述 *nan yi yan shu*
思復懼新 *si fu ju xin*

死少愈苦 *si shao yu ku*
要記見好 *yao ji jian hao*
必記見物 *bi ji jian wu*⁹

Questa la traduzione interlineare delle prime tre terzine:

A metà cammino della vita umana
Percepì una foresta nera
La retta Via era indistinta

La foresta selvaggia era fittissima
È difficile descriverla a parole
Se il pensiero vi torna, il terrore si rinnova

La morte è poco più amara
Per ricordare il buono che [vi] ho trovato
Devo ricordare le cose che [vi] ho viste

Non è ovviamente questa la sede per un'analisi del lavoro di Biagi, a cui dedicheranno il tempo dovuto le studiose e gli studiosi delle traduzioni cinesi di Dante ma, col riportare l'*incipit* della *Commedia* in una delle versioni di Biagi, intendevo introdurre uno dei problemi più evidenti delle traduzioni cinesi del poema: quello della resa della forma metrica. Come discusso da Alessandra Brezzi nel suo saggio, i traduttori cinesi hanno compiuto scelte radicalmente diverse. Mentre la resa in prosa è stata meno praticata (solo Wang Weike, 1939-48, e Tian Dewang, 1999, scelgono questa via), molteplici sono le sperimentazioni in versi. Il primo traduttore, Qian Daosun (1921), sceglie un metro, il *saoti* 骚体, che riporta subito il lettore cinese al notissimo poeta dell'antichità, Qu Yuan (IV-III sec. a.C.), la cui vicenda di esule sdegnoso sembra avere tratti comuni con Dante. Zhu Weiji (1954), Huang Wenjie (2000) e Zhang Shuguang (2005) optano per il verso libero. Infine, altri due traduttori attingono alla tradizione: Huang Guobin (Laurence Wong, 2003) sceglie il *lüshi* 律诗 ('poesia codificata') in versi di varia lunghezza ma mantenendo la rima incatenata, mentre Xiao Tianyou (2021) sceglie la riformulazione forse più profonda della terzina dantesca adottando lo schema del *jueju* 绝句 ('quartina'; letteralm., 'versi tronchi'), profondamente radicato nella poesia cinese. In questo contesto è di particolare interesse la scelta di Biagi, per il quale, dalla sua particolare posizione di traduttore dalla propria lingua madre, la forma metrica e la potenza del verso dantesco sono la dominante irrinunciabile. Se infatti la ri-traduzione interlineare italiana suona disadorna e lontanissima dall'originale dantesco, la resa cinese, che riprende il verso tetrasillabo tipico di uno dei testi più antichi della produzione poetica cinese, lo *Shijing* (*Classico delle Odi*, raccolta di testi risalenti all'epoca Zhou, XI-III sec. a.C.), nella sua concisione estrema risulta di straordinaria efficacia per il ritmo e per il lavoro sulla rima. Interessante notare come nella versione di Biagi (come anche in altri traduttori cinesi che hanno scelto la resa metrica), almeno in gran parte delle terzine da me lette finora, ogni verso tetrasillabico cinese corrisponda a un endecasillabo dantesco, mentre secondo Xiao Tianyou una scelta simile, pur se preziosa nel tentativo di rendere la forma poetica, è di difficile lettura per il lettore cinese: è infatti a suo parere necessaria una riformulazione ancora più profonda del verso dantesco:

lo ritengo che più una traduzione tenta di riprodurre fedelmente la terza rima dantesca, più sarà di difficile comprensione per il lettore cinese. Perché, nel volere conservare a ogni costo la struttura del verso dantesco e aderire allo schema metrico di Dante, sarà inevitabile talvolta formulare dei versi che non rispondono al modo di pensare della lingua cinese.¹⁰

Sarà di grande interesse confrontare le traduzioni di Biagi con quelle realizzate dai traduttori cinesi (alcune ancora in corso): il numero delle traduzioni ci rivelano che Dante ha avuto e ha tuttora attenti lettori in Cina, anche se si tratta ovviamente di un pubblico elitario. Come ci ricorda l'italianista Wen Zheng «La traduzione letteraria è figlia di letture diverse, legate ciascuna alla propria epoca, da qui la perenne necessità di nuove versioni. Ora in Cina l'ambito delle traduzioni della *Divina Commedia* è molto incoraggiante: ogni versione ha la propria caratteristica, alcune privilegiano la rima, altre il contenuto o la comprensibilità»¹¹.

La vitalità di Dante in Cina non è testimoniata solo dalle ri-traduzioni, ma anche dall'interesse mostrato dai lettori e da intellettuali e scrittori cinesi, che negli anni ne hanno dato testimonianza. La storia ultracentenaria dell'interpretazione di Dante in Cina è stata a lungo legata alla ricerca di un 'Dante cinese' (*Zhongguo de Danding* 中国的但丁), una figura cioè che contribuisse alla costruzione della nazione e dell'identità cinese (come Dante contribuì alla costruzione identitaria dell'Italia), di cui parla Jiang Yuebin nell'acuto saggio citato da Alessandra Brezzi¹². Così vediamo Dante nel ritratto in stile cinese che ne fa Liang Qichao nel suo dramma *La Nuova Roma* (*Xin Luoma* 新罗马, 1904), dove il Divino poeta entra in scena come un immortale taoista a cavallo di una gru e si dilunga sul ruolo della propria opera nella creazione dell'Italia come nazione. Pochi anni dopo, Lu Xun 鲁迅 menziona Dante all'inizio del suo saggio dai forti echi nicciani *Il potere della poesia di Māra* (*Moluo shili shuo* 摩罗诗力说, 1907): «L'Italia divisa, prostrata, ha trovato l'unità con la nascita di Dante, con la lingua italiana [...] Quando i soldati le spade i cannoni si sono dissolti, la voce di Dante dura eterna. Chi ha un Dante è unito...»¹³. Il ruolo politico-culturale del Divino poeta evolve però in Lu Xun all'interno della sua riflessione estetica sulla 'poesia di Māra', cioè una poesia demoniaca che anche in Cina deve trovare una voce che «turbi il cuore dell'uomo» per liberare le forze latenti di una profonda rivoluzione.

Lao She reinterpreta a sua volta il modello dantesco, ravvisando nella sua opera il primo esempio di 'letteratura dell'anima'. Nel suo saggio *Ling de wenxue yu Fojiao* 灵的文学与佛教 (*La letteratura dell'anima e il buddhismo*, 1941), scritto nel pieno della Guerra di resistenza all'invasione giapponese, lo scrittore auspica che possa svilupparsi in Cina una tradizione letteraria che unisca insegnamento etico, discorso spirituale e arte, in grado di esprimere le più profonde verità e l'anelito di libertà dell'animo umano¹⁴. Vediamo poi come la *Commedia* diventi fonte di consolazione per Ba Jin, vittima della Rivoluzione Culturale:

La sera prima di essere inviato alla 'Scuola dei quadri 7 maggio' per la rieducazione attraverso il lavoro, in un mucchio di vecchi libri buttati in un corridoio trovai una edizione dell'*Inferno*: fu come scoprire un tesoro. Il libro era troppo voluminoso, e quindi iniziai a ricopiarlo, dal primo canto, in un quadernino che portavo sempre con me. Quando lavoravo o ero oggetto di una sessione di critica pubblica, recitavo i versi di Dante tra me e me e mi sembrava di essere io a subire le pene infernali: la poesia di Dante mi dava un grande coraggio. Così, mentre leggevo l'*Inferno* pensavo alle 'fazioni ribelli' e mi sembrava che vivere fosse un po' più semplice. Continuai a copiare, quaderno dopo quaderno; quando lasciai la 'Scuola dei quadri' non avevo finito di copiare il nono canto...¹⁵

Con gli scrittori contemporanei sembra che la *Commedia* diventi in modo sempre più naturale parte di un percorso di crescita e di ricerca personale. Così il premio Nobel per la letteratura Gao Xingjian, nella sua affermazione sull'universalità della letteratura, trovando 'ridicolo' il concetto di una 'letteratura nazionale', menziona Dante:

Moi je trouve ça suspect de souligner un caractère national, je trouve que ça, c'est même ridicule. [...] Dans la science il n'y a pas de frontières, et dans la littérature non plus avec la traduction. Quand j'étais tout petit, je lisais Dostoïevsky ou bien Dante ou Goethe, et je ne sens pas qu'ils sont des étrangers...¹⁶

Come segnalato da Alessandra Brezzi nel suo articolo, la scrittrice d'avanguardia Can Xue 残雪 pochi anni fa ha dedicato alla *Commedia* un intero saggio, *Yongsheng de caolian: jiedu Shenqu* 永生的操练—解读神曲 (*L'eterno esercizio: lettura e interpretazione*

della Divina Commedia)¹⁷, nel quale la definisce come un altissimo esempio di 'letteratura pura' (*chun wenxue* 纯文学) che, nella sua concezione, è «un particolare prodotto spirituale, le cui antenne sondano le profondità dell'anima umana ed è in grado di descrivere anche le persone più comuni [...]; una letteratura autonoma da ogni altra cosa, dotata di sue regole particolari a cui si attiene nel suo sviluppo. Una letteratura pari alla mu-

sica e all'arte più elevate, pari alla filosofia.»¹⁸ Vediamo come la *Commedia* non è più, come è stata per decenni in Cina, un modello a cui aspirare per il rinnovamento della cultura ai fini di una costruzione identitaria, né la chiave di accesso al mondo europeo e medievale, ma un testo in grado di parlare con immediatezza ai lettori contemporanei e una fonte inesauribile di riflessioni su letteratura ed estetica.

Note

- ¹ Alessandra Brezzi, *La Divina Commedia dall'Italia in Cina*, in *La letteratura italiana in Cina*, a cura di A. Brezzi, Roma, Tietlemedia 2008, pp. 217-237; v. anche *Infra*, contributo di Kim Kukjin.
- ² Falbo Caterina, Russo Mariachiara e Sergio Francesco Straniero, *Interpretazione simultanea e consecutiva. Problemi teorici e metodologie didattiche*, Milano, Hoepli 1999.
- ³ li Sangyeob, *Tant'e-ŭi Sin'gok Chiokp'yŏn che 5 kok Yŏn'gu* [Studio su Inferno Canto V della *Commedia di Dante Alighieri*], «It'alliaŏ Munhak [Lettere italiane]» 64 (2021), pp. 111-134.
- ⁴ Kim Woon-chan, *Dante Alighieri, Sin'gok [Divina Commedia]*, traduzione in coreano, 3 voll., Seul, Yŏllinch'aektŭl 2007.
- ⁵ Park Sangjin, *Dante Alighieri, Sin'gok. Tant'e Alligieri-ŭi K'o-media* [La Divina Commedia di Dante Alighieri], traduzione in coreano, 3 voll., Seul, Minŭmsa 2007.
- ⁶ V. Emanuele Banfi, *Agostino Biagi (救世鼎 Ao Shiding), traduttore in cinese della Divina Commedia: il suo grande amore per la Cina, per la sua cultura, per la sua lingua*, «Mondo Cinese» 170, XLVIII, 2 (2021) p. 73; la traduzione dei versi dell'Autobiografia è di Luca Pisano. Il passo ricorda la nota lettera di Matteo Ricci datata novembre 1585: «[...] mi sono] fatto un Cina [...] nel vestito, cera, nelle cerimonie e tutto l'esteriore ci siamo fatti cinesi» («La Civiltà cattolica», Vol. 5, 18a Serie (1902) p. 221).
- ⁷ Luca Pisano sta realizzando uno studio approfondito delle traduzioni della *Commedia* realizzate da Biagi; lo ringrazio qui della generosa condivisione della prima bozza di un suo saggio di prossima uscita.
- ⁸ Forse una particolare forma, attestata in alcuni dialetti, per *mahu* 马糊, 'confuso; indistinto'.
- ⁹ Consultabile in rete nel Sito dell'Accademia della Crusca, a cui sono state donate le carte di Agostino Biagi: <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/la-commedia-in-cinese-in-rete-il-primo-quaderno-del-fondo-biagi/24627>. Ringrazio
- la collega Wang Meihui per avermi aiutata a decifrare alcuni caratteri della grafia corsiva di Biagi.
- ¹⁰ Liu Ruli 刘瑞丽, *Zhuming fanyijia Xiao Tianyou de zhe ban «Shenqu»*, *shi wei Zhongguo dazhong duzhe liangshen dingzhi de* 著名翻译家肖天佑的这版《神曲》，是为中国大众读者量身定制的 (L'edizione della *Divina Commedia del noto traduttore Xiao Tianyou è fatta su misura per i lettori cinesi*), intervista a Xiao Tianyou, 9 settembre 2021 (o.l. <http://m.bookdao.com/Article.aspx?id=427253>; ultima consultazione: giugno 2022)
- ¹¹ Bai Yang, *Settecento anni di una vita che non finisce*, «il Giornale», 28 dicembre 2021 (<https://www.ilgiornale.it/news/mondo/settecento-anni-vita-che-non-finisce-1998608.html>)
- ¹² Jiang Yuebin 姜岳斌, *Danding zai Zhongguo de bainian hui-gu* 但丁在中国的百年回顾 (Riflessioni sui cento anni di Dante in Cina), «Waiguo wenxue yanjiu 外国文学研究» 1, (2015) pp. 130-138.
- ¹³ Lu Xun, *Il potere della poesia di Māra*, in *Poesie e scritti sulla poesia*, a cura di Anna Bujatti, Roma, Ist. della Enciclopedia italiana, 1981, p. 96.
- ¹⁴ Cfr. Fusini, Letizia, *World Humanism(s), the Divine Comedy, Lao She's "Ling de Wenxue yu Fojiao" ("Literature of the Soul and Buddhism")*, and *Gao's Soul Mountain*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture» 15.5 (2013); o.l.: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2345>
- ¹⁵ Ba Jin 巴金, *Shuo zhenhua zhi si 說真話之四 (Parole vere, N. 4)*, *Ba Jin quanji 巴金全集* (Opera Omnia di Ba Jin), Vol. 11, Pechino, Renmin wenxue chubanshe, 2000, p. 390.
- ¹⁶ Intervista a Gao Xingjian realizzata da Horace Engdahl il 13 dicembre 2000, o.l.: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2000/gao/interview/>; cfr. anche Fusini, *cit.*
- ¹⁷ Edito dalla Shiyue wenyi chubanshe, Pechino, 2004: anche o.l.: <https://www.99csw.com/book/9991/357985.htm>
- ¹⁸ Can Xue, *Op, cit.*, Introduzione.

Cent'anni di *Commedia* in Cina: studi e traduzioni

di Alessandra Brezzi

Dopo mesi di celebrazioni ed eventi culturali in tutto il mondo, il 700° anniversario si è concluso con una scoperta, riportata da tutti i principali media nazionali, che probabilmente ci permetterà di riscrivere la storia della recezione de *La Divina Commedia* in Cina. Il 26 ottobre 2021, infatti, nella splendida Villa medicea di Firenze, sede dell'Accademia della Crusca, l'on. Mara Carocci ha donato un cospicuo fondo librario appartenuto ad un suo prozio, Agostino Biagi (1882-1957). Scarse sono le notizie biografiche su Biagi, missionario francescano giunto in Cina all'inizio del XX secolo (probabilmente tra il 1902 e il 1910), che lasciò l'ordine per dissidi con le alte gerarchie religiose una volta rientrato in Italia. Convertitosi all'evangelismo battista, non abbandonò mai la passione e l'interesse per la cultura e la lingua cinese, anzi cercò ripetutamente di poterne fare professione di vita; chiese, infatti, di ottenere una cattedra presso il Regio Istituto di Napoli, ma le venne rifiutata. Si dedicò alla traduzione di opere letterarie cinesi e alla stesura di una grammatica della lingua cinese che da quanto riportato nel volume di Mara Carocci, *Lettera a uno zio che voleva cambiare il mondo. Agostino Biagi, missionario francescano, pastore battista, antifascista, traduttore della Divina Commedia in cinese*, fu adottata per i corsi di lingua presso l'Ismeo (Istituto Italiano Medio ed estremo oriente) di Torino e di Genova¹.

I volumi e i manoscritti, conservati nel fondo, una volta accessibili potranno sicuramente fornire nuove e importanti informazioni per meglio comprendere l'am-

biente sinologico nell'Italia della prima metà del Novecento, ma di maggior interesse, per chi scrive e per chi si occupa della diffusione e recezione della *Divina Commedia* nel mondo, saranno i quaderni e i fogli manoscritti che conservano le tre diverse traduzioni del poema in lingua cinese, realizzate da Biagi probabilmente intorno agli anni Venti. Se scarse, come abbiamo detto, sono le notizie sulla vita del pastore battista, ancor più lacunose, al momento, risultano le informazioni relative al modo e ai tempi in cui Biagi realizzò il lavoro traduttivo del poema dantesco. Rimangono, custoditi nella sede fiorentina dell'Accademia della Crusca, fogli manoscritti e quaderni contenenti tre diverse traduzioni della *Commedia* in versi quadrisillabi, pentasillabi e settenari secondo gli antichi schemi metrici della poesia classica cinese². Di grande interesse sarà, quindi, determinare in che modo Biagi lavorò a questa traduzione, se ebbe l'opportunità di collaborare con intellettuali e letterati cinesi residenti in Italia, in Europa o addirittura in Cina³, e soprattutto sarà fondamentale stabilire in che anni realizzò questa sua fatica traduttiva. Qualora, infatti, le ipotesi che collocano la conclusione del lavoro intorno al 1921 venissero confermate, dovremmo rivedere la storia della recezione e diffusione della *Commedia* in lingua cinese, che sino ad oggi facevamo cominciare con la pubblicazione sulle pagine del *Mensile di narrativa* (*Xiaoshuo yuebao* 小说月报) della traduzione dei primi tre canti dell'*Inferno* realizzata dal traduttore Qian Daosun 钱稻孙

(1887-1966), in occasione del 600° anniversario della morte di Dante, esattamente cento anni fa.

Il ruolo e la funzione di Dante cominciarono ad essere conosciuti negli ambienti intellettuali sino dall'inizio del secolo scorso, grazie soprattutto alla mediazione del Giappone. Liang Qichao 梁启超 (1873-1929), uno dei padri del movimento riformista di fine epoca Qing (1898), esiliato in Giappone a seguito del fallimento del tentativo di rinnovamento, scoprì Dante nel paese del Sol Levante e lo inserì tra i protagonisti del suo melodramma incompiuto, *La Nuova Roma (Xin Luoma 新罗马)* nel 1902⁴. Un'opera teatrale dalla forte connotazione politica con cui l'autore avrebbe voluto incitare i propri connazionali al 'Risorgimento cinese', così come politica è l'immagine di Dante in essa presentata. Liang ricorre alla figura del poeta fiorentino non per la sua maestria letteraria, ma per quei valori che gli esuli risorgimentali italiani nell'Inghilterra vittoriana di fine Ottocento assegnarono a Dante nella loro rilettura e riscoperta del poeta medioevale: Dante esule, Dante padre della patria e dell'unità nazionale, oltre naturalmente a Dante padre della lingua⁵.

Fu il 1915, anno del 650° anniversario della nascita del poeta, a segnare un punto di svolta nell'attenzione rivolta al poeta fiorentino da parte di intellettuali e scrittori cinesi; in quell'anno, infatti, la stampa periodica cominciò a pubblicare articoli e contributi atti a spiegare l'importanza letteraria, linguistica e culturale avuta da Dante per il canone culturale europeo. Come ha ben spiegato il giovane ricercatore Gao Changxu, alcuni dei più illustri rappresentanti del Movimento di Nuova Cultura (1917-1927) espressero apertamente dubbi e perplessità sull'opportunità di dedicare energie alla traduzione di opere quali *la Divina Commedia*, come dimostrano le parole che Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) scrisse a Mao Dun 茅盾 (1896-1981) allora capo redattore della rivista *Mensile di narrativa*:

In my opinion, world literature can be divided into two categories: those that are worthy of reading and those that are worthy of studying; the former (mostly in modern times) should be translated; and we should ponder over the translation of the latter; for example, the *Divine Comedy* is too obscure for me to be understood, but we could try to translate *Faust*⁶.

Fu invece proprio Mao Dun ad accogliere sulle pagine del *Mensile di narrativa* un 'assaggio', come lo definì il traduttore, di quell'opera «too obscure to be

understood»: i primi tre canti dell'*Inferno* tradotti da Qian Daosun 钱稻孙 (1887-1966).

Come Biagi, anche Qian per trasmutare l'endecasillabo e la terzina dantesca adottò un antico schema metrico della poesia cinese, anzi si spinse ancor più indietro nel tempo recuperando una prosodia, il *Saoti* 骚体, utilizzata da Qu Yuan 屈原 (340-278 a.C.) nel suo lungo poema di 373 versi, *Incontro al dolore (Lisao 离骚)*⁷. Nella breve introduzione, che accompagna il lavoro interpretativo, pubblicato con testo italiano a fronte sulle pagine del *Mensile di narrativa*, Qian racconta di aver intrapreso la traduzione della *Commedia* dopo esser tornato dall'Italia (1910), e di esser stato mosso dal desiderio di «voler trasmettere soltanto il contenuto»⁸, consapevole di non esser in grado di 'tradurre' la maestria poetica di Dante, di aver successivamente abbandonato l'impresa e di aver ripreso in mano il testo solo nel 1921: «Quest'anno in occasione del 600° anniversario della morte di Dante, essendo anche io 'nel mezzo del cammin di nostra vita', ho ripreso in mano il manoscritto, composto le rime per il primo e il terzo canto e ho tradotto per la prima volta il secondo»⁹.

Per la scelta prosodica e metrica, come abbiamo detto, Qian attinse dal proprio passato uno schema metrico che potesse restituire al lettore un'impronta della matrice originaria, riuscendo così a comporre versi di varia lunghezza, tutti in rima. Il lavoro di Qian fu apprezzato dagli intellettuali e scrittori del suo tempo¹⁰, e ancora ricordato alla fine del XX secolo, dal traduttore che per primo trasmutò la *Commedia* direttamente dalla lingua italiana, Tian Dewang 田德望 (1909-2000), che così commentò lo sforzo traduttivo del collega: «un lavoro raffinato, con note accurate, è un vero peccato che non abbia continuato»¹¹.

La scelta di ricorrere alla metrica di Qu Yuan non fu probabilmente casuale da parte di Qian. Già Liang Qichao, nei suoi scritti, aveva ravvisato delle evidenti similitudini biografiche e letterarie tra i due poeti: entrambi furono costretti all'esilio, entrambi si dedicarono a una composizione poetica narrata in prima persona, in cui descrivono un viaggio nel mondo ultraterreno (*La Divina Commedia*) e nel mondo del sovrannaturale (*Lisao*), e infine entrambi consegnarono alla poesia il compito di esprimere le proprie sofferenze, indignazione e denunce contro i mali del loro tempo. Questo accostamento letterario sarà un *topos* riproposto per tutto il Novecento negli studi dedicati a Dante, e sarà

una delle critiche che il medievalista, Jiang Yuebin 姜岳斌, nel suo bel saggio «Ripensare gli ultimi cento anni di Dante in Cina», muove ai colleghi cinesi, spronandoli ad avviare nuovi percorsi di ricerca, piuttosto che continuare con sterili comparazioni tra Dante e il poeta della classicità, Qu Yuan, o tra Dante e il padre della letteratura moderna, Lu Xun 鲁迅 (1881-1936)¹².

Dopo l'assaggio di Qian Daosun, il lettore cinese dovette aspettare quasi vent'anni per poter finalmente leggere l'intera cantica e trenta per poter scoprire l'intera opera. Nel 1939 venne pubblicata la traduzione dell'*Inferno* a cura del matematico e fisico Wang Weike 王维克 (1900-1952) e nel 1948 le altre due cantiche¹³. Wang condusse il suo lavoro su versioni in lingua francese e inglese della *Commedia*, operando una 'negoiazione' individuale e soggettiva che sarà ripetuta anche da Tian Dewang alla fine degli anni Novanta: trasmutare la *Commedia* in prosa. A differenza di Wang che non fornisce alcuna motivazione per la scelta operata, Tian Dewang, nella sua lunga introduzione, rende partecipe il proprio lettore di dubbi e quesiti che lo hanno assalito durante il suo lavoro interpretativo, condotto dal 1982 al 1999. Motiva la scelta operata per il timore di poter esser condannato anche lui all'immersione nel ghiaccio del IX cerchio dell'*Inferno*, quello dei traditori, additato con la famigerata, quanto ormai obsoleta, espressione 'traduttore-traditore' (*fanyizhe* – *beipanzhe* 翻译者 – 背叛者)¹⁴. Nella scelta di liberarsi dal vincolo poetico, Tian riconosce delle ragioni soggettive, quali il non essere un poeta e non avere familiarità con la poesia classica cinese, sia delle ragioni oggettive quali la difficoltà di trovare uno schema metrico cinese adatto all'endecasillabo ed infine legittima la sua decisione portando a testimonianza gli esempi di alti illustri interpreti, Norton (1891) e Singleton (1970), solo per citarne alcuni. Conclude la sua introduzione riconoscendo che:

È chiaro che tradurre in prosa la poesia equivale a sostituire del buon vino invecchiato con l'acqua, sapori lontanissimi. Il mio obiettivo era rendere accessibile al lettore le storie e il contenuto ideologico della *Commedia*, se si desidera apprezzare la bellezza della poesia e della metrica, è necessario apprendere l'italiano e leggere l'opera originale, perché come scriveva Dante: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa

è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono trasmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno».¹⁵

Prima di volger lo sguardo alla *Commedia* in lingua cinese nel XXI secolo, non possiamo non ricordare la seconda traduzione integrale apparsa in Cina alla metà degli anni Cinquanta ad opera del traduttore Zhu Weiji 朱维基 (1904-1971)¹⁶, più volte riedita nel corso del Novecento e utilizzata, all'inizio di questo secolo, dalla scrittrice avanguardista, Can Xue 残雪 (1953-), per il suo accurato lavoro esegetico sulla *Commedia*, *L'etero esercizio: lettura e interpretazione della Divina Commedia* (*Yongsheng de caolian: jiedu Shenqu* 永生的操练—解读神曲, 2004)¹⁷. Zhu, come Wang, si confrontò con il poema dantesco attraverso lingue intermedie, collazionando le versioni in lingua inglese di Cary (1814), di Longfellow (1867) e di Carlyle (1889); tuttavia a differenza di Wang, optò per una forma prosodica con il verso libero, di cui non ci è possibile illustrare le ragioni, poiché la sua traduzione è l'unica a non esser accompagnata dalla prefazione del traduttore. La casa editrice Xin wenyi, nella neonata Repubblica popolare cinese, in una fase storica e politica delicata, preferì affidare la presentazione e interpretazione della *Commedia* alla voce più autorevole del periodo, la *Grande enciclopedia sovietica*, che dell'opera offrì una lettura principalmente politica:

La *Divina Commedia* è una delle opere più importanti della storia letteraria mondiale [...]. Il poeta, che è stato un anello di congiunzione e che ha portato avanti una missione rivoluzionaria, è molto apprezzato da Marx e Engels. Engels scrisse: «Il chiudersi del medioevo feudale, l'aprirsi dell'era capitalista moderna sono contrassegnati da una figura colossale; è quella di un italiano, il Dante, al tempo stesso l'ultimo poeta del medioevo e il primo poeta moderno»¹⁸.

Tra la metà degli anni '60 e l'inizio degli anni '80, la Cina fu travolta da quel *black out* culturale che impedì qualunque contatto con il mondo esterno e obbligò a un silenzio letterario scrittori ed intellettuali di quegli anni. Se il sesto centenario della morte di Dante

era stato salutato in Cina da numerose pubblicazioni, l'anniversario della nascita, nel 1965, passò completamente sotto silenzio nella Cina maoista, come in silenzio fu il mondo intellettuale cinese di quegli anni. Bisognerà attendere la fine degli anni '70 e la nuova politica di apertura, lanciata da Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), per assistere ad una nuova fioritura dell'attività traduttiva.

Il XX secolo si chiude con la traduzione di Tian Dewang e il XXI si inaugura con nuove quattro interpretazioni (una quinta, a cura dell'italianista Wang Jun 王军, era stata annunciata per la fine del 2021, ma ancora non ha visto la luce). Le quattro traduzioni, di Huang Wenjie 黄文捷 nel 2000, di Huang Guobin 黄国彬 nel 2003, di Zhang Shuguang 张曙光 nel 2005 e la più recente di Xiao Tianyou 肖天佑 del marzo 2021, sono tutte trasmutazioni poetiche della *Commedia*, ma non tutte condotte direttamente sull'italiano.

Huang Wenjie, italianista, traduttore di Deledda, Pirandello, Fo, affida la presentazione dell'opera all'illustre collega, padre dell'italianistica cinese Lü Tongliu 吕同六, e relega il proprio intervento, «Sommaria descrizione dell'origine e sviluppo delle edizioni della *Divina Commedia*» (*Lüe tan Danding 'Shenqu' banben de youlai yu fazhan*, 略谈但丁‘神曲’版本的由来与发展) a conclusione dell'intera opera, per ripercorrere, come indicato nel titolo, la storia delle numerose edizioni, manoscritte e a stampa, della *Commedia* dal XV secolo sino alle più recenti edizioni critiche del XX secolo. I pochi commenti personali sul proprio lavoro interpretativo, che Huang condivide con il lettore, riguardano l'apparato critico e le numerose note che accompagnano la traduzione, note che, ammette il traduttore, «possono esser ritenute eccessive, o a volte possono persino nauseare»¹⁹, tuttavia sono necessarie per cogliere il senso profondo dell'opera, per disambiguare le tante citazioni letterarie, per comprendere il significato morale del viaggio dantesco. Huang conduce il suo lavoro sulle edizioni critiche a cura di Natalino Sapegno (Sapeiniu 萨佩纽) e di Umberto Bosco (Bosike 波斯科) e Giovanni Reggio (Leijiao 雷吉奥), tuttavia è soprattutto dal primo che subisce la maggior fascinazione, riproponendo al proprio lettore l'impostazione 'didattica', con «un carattere rigorosamente critico», destinata ad un «lettore inesperto» o «principiante» che Sapegno aveva impresso sin dalla sua prima edizione nel 1955-57²⁰. Dell'impostazione

del critico italiano, Huang mantiene la scansione degli argomenti con l'enumerazione dei versi in cui sono contenuti posti all'inizio del canto; mentre sceglie di tralasciare le brevi e sapienti introduzioni che lo studioso italiano aveva anteposto a ciascun canto. Le note interpretative, collocate a conclusione di ciascun canto, solo in parte seguono la penna del Sapegno, perché Huang ritiene superflue per il proprio "lettore principiante" le lunghe e complesse glosse filologiche, linguistiche e testuali presentate dal critico italiano.

Sulla questione dell'apparato critico, che come abbiamo visto Huang Wenjie ritiene 'eccessivo, o a volte persino nauseante', tornano a ragionare molti interpreti del poema dantesco; Huang Guobin, lo studioso hongkonghese di letteratura comparata, anche conosciuto con il nome di Laurence K. P. Wong, nella sua «Prefazione del traduttore (*Yizhe xu* 译者序)» confessa di aver impiegato tre anni per completare la traduzione della *Commedia* e altri due anni, dal 2000 al 2002, per redigere l'apparato critico, compiendo un immane lavoro filologico e critico²¹. Tutte le edizioni cinesi della *Commedia*, al di là delle scelte individuali e soggettive che ciascun traduttore deve operare, sono accomunate da un corposo apparato di note, indispensabile per chiarire concetti, idee, dogmi assolutamente distanti, se non addirittura alieni, alla tradizione cinese. Le implicazioni culturali della *Commedia*, i suoi riferimenti filosofici, religiosi, storici, mitologici, e financo scientifici, risultano totalmente estranei ad un lettore cinese, per questo il traduttore è chiamato a compiere «le dodici fatiche di Ercole»²², come le definisce Huang Guobin, per chiarire ogni terzina. L'unico interprete che ha compiuto una scelta diversa è l'ultimo traduttore in ordine di tempo, Xiao Tianyou 肖天佑, il quale, nella sua prefazione, si pone e ci pone una serie di domande non solo sulle questioni traduttive, ma su come presentare, come 'leggere' la *Commedia* oggi nel XXI secolo. Xiao si domanda:

Le note al testo sono fondamentali per una nostra corretta interpretazione, tuttavia come traduttori, una volta chiarito il senso, dobbiamo necessariamente tradurre questi strumenti, per noi indispensabili alla comprensione, costringendo i lettori a ripercorrere il nostro itinerario? Le note di carattere filologico, dall'indubbio valore bibliografico per studiosi e ricercatori, quali vantaggi offrono ad un comune lettore?²³

Il 'comune lettore' che ha in mente Xiao è «uno studente liceale o universitario, un scrittore che non conosce le lingue straniere, o chiunque voglia affrontare questo *opus magnum* rinascimentale italiano, e non ne conosca la lingua»²⁴. Xiao è convinto che non sia necessario costringere il lettore a continue interruzioni, continue pause che inevitabilmente guastano il piacere e il ritmo della lettura. Precisa che le precedenti traduzioni, in particolare quella di Tian nel 1999, di Huang nel 2000 e Huang/Wong nel 2003, non consentono al lettore di leggere più di una terzina senza dover distogliere lo sguardo dal poema per rivolgerlo alla glossa. A suo dire l'esegesi dell'opera rischia di soffocare la narrazione e soprattutto di rovinare il piacere della lettura, proprio come suggeriva Borges nei suoi *Nove saggi danteschi*:

Nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della *Commedia*, della gioia di leggerla in modo ingenuo. Dopo verranno i commenti, il desiderio di conoscere il significato di ogni singola allusione mitologica [...]. Ma all'inizio dobbiamo leggere il poema di Dante con la fede di un bambino, abbandonarci ad esso; ed esso ci accompagnerà per tutta la vita²⁵.

Per queste ragioni sceglie di ridurre al minimo le note – decisamente poche se paragonate a quelle delle altre traduzioni – e di fornire altri strumenti orientativi e interpretativi al proprio lettore: un'accurata introduzione che precede ogni canto e l'aggiunta di titoli che scandiscono i temi delle terzine. Chiude ciascun volume una tavola dei nomi, toponimi e parole chiave in cinese e in italiano.

La dimensione dell'apparato critico non è l'unica caratteristica che contraddistingue questa traduzione – apparsa in occasione del 700° anniversario della morte di Dante – dalle precedenti, una peculiarità ancor più significativa è la scelta prosodica di Xiao Tianyou. Come abbiamo visto Tian Dewang rinuncia alla resa poetica preferendo una forma prosaica; Huang Wenjie sceglie un verso libero di lunghezza irregolare e senza rima; Zhang Shuguang, il poeta che nel 2005 propose una nuova traduzione su versioni inglesi, opera una scelta simile, dichiarando nella prefazione di aver preferito 'trasmutare' la 'suggestione poetica' (*shiyi* 诗意), rinunciando volutamente alla rima e allo schema metrico, impossibile da conservare nella lingua cinese. Critico verso queste scelte è il traduttore hongkonghese, Huang Guobin/Laurence Wong, che,

con grande maestria, ha fatto scivolare i 14.233 endecasillabi della *Commedia* su versi di varia lunghezza, scanditi da cinque censure interne e legati da rime incatenate, consegnando al lettore cinese la prima versione prosodica della *Commedia* in grado di trasmettere tutta l'intensità poetica dell'originale²⁶. Nella «Prefazione alla traduzione (*Yiben qianyan* 译本前言)», uno dei cinque testi che accompagnano il suo lavoro interpretativo, sembra voler instaurare un dialogo con i colleghi che lo hanno preceduto:

Su come tradurre lo schema metrico de *La Divina commedia* vi sono due scuole di pensiero: la prima propone il verso libero, la seconda la metrica. Io mi schiero con la seconda.

Ritengo che rinunciare alla forma metrica è come arrendersi senza combattere, è come cedere volontariamente parte del proprio territorio nazionale [...]. Alcuni traduttori affermano di rinunciare allo schema metrico (a volte lo evitano) per non alterare il senso della poesia. È sbagliato. Il cosiddetto senso poetico ha almeno due livelli: semantico e fonologico (che comprende ogni tipo di effetto prodotto dal piede, dalla rima ecc.), quale debba essere la proporzione tra i due, varia a seconda dell'interprete. [...] Nella poesia con uno schema metrico, la prosodia è una componente fondamentale, rinunciarvi vuol dire deliberatamente non mantenere nulla del senso poetico dal punto di vista fonologico. [...] Per queste ragioni ho tradotto la *Commedia* in terza rima [...]»²⁷.

Huang/Wong, pur avendo realizzato un sapiente lavoro traduttivo che non ha uguali nelle precedenti versioni cinesi della *Commedia*, non è riuscito a ottenere un unanime consenso da parte dei lettori cinesi, i quali sui forum e blog dedicati al poema gli preferiscono spesso altre traduzioni.

In direzione diversa si muove Xiao Tianyou, il quale sceglie una forma poetica destinata al lettore d'arrivo, una sorta di 'metapoesia' nella definizione di J. S. Holmes, una «traduzione poetica della lingua di arrivo, con le sue più o meno cogenti aspettative in termini di poeticità, a cui la *metapoesia*, se vuole avere una buona riuscita, deve venire in qualche misura incontro»²⁸. La forma verificatoria con cui Xiao «intraprende un nuovo sentiero» è la quartina tipica della poesia classica cinese con versi quinari, senari o settenari, 'addomesticando' con schemi prosodici della cultura d'arrivo il testo originario:

La metrica del poema dantesco è la terzina con endecasillabo, ogni verso si compone di undici sillabe, e tre versi costituiscono una stanza, la finale del primo verso e del terzo di una stanza sono in rima, e il secondo verso ha un'altra sillaba finale, che fungerà anche da sillaba finale del primo e terzo verso nella stanza successiva. Di questi tre elementi fondamentali, è impossibile, e forse neanche necessario, riprodurre l'endecasillabo, perché la lingua cinese non è alfabetica, non ha sillabe. La terzina è stata abbandonata dal professor Tian, mentre è conservata nelle traduzioni dei due Huang [Huang Wenjie e Huang Guobin], tuttavia solo Huang Guobin ha mantenuto il sistema di rime finali del poema dantesco; personalmente ho scelto di abbandonare la terzina e di intraprendere un nuovo sentiero utilizzando la quartina della poesia tradizionale cinese, perché questa è la forma più familiare per un lettore cinese.

Nella traduzione in quartine [...] la sfida più insidiosa è costruire frasi seconde le regole sintattiche e prosodiche della lingua cinese, organizzare e ordinare frasi e parole secondo il modo di pensare cinese. Le proposizioni de *La Divina Commedia* sono piuttosto lunghe; la terzina ha sempre frasi complesse, ossia ogni verso non è una proposizione indipendente e di senso compiuto, mentre nella nostra tradizione ogni verso della quartina è una frase indipendente o una componente di frase con senso compiuto. È piuttosto difficile portare avanti questo cambio tra le due lingue. [...] Per esempio la terzina dell'incipit dell'*Inferno* è una lunga e complessa proposizione che dobbiamo trasformare in concise frasi tipiche della lirica cinese²⁹.

Un'ultima caratteristica contraddistingue il lavoro di Xiao Tianyou, una scelta apparentemente meno significativa, in realtà emblematica delle insidie che si trova ad affrontare qualunque traduttore cinese sin dall'inizio del suo lavoro interpretativo della *Commedia*: la resa dei termini 'cantica' e 'canto'? Non è questa la sede per affrontare un'analisi lessicale accurata, la seguente tabella vuole sommariamente presentare le cinque diverse soluzioni proposte per 'canto' ed evidenziare l'uniformità lessicale per la resa di 'cantica':

Xiao Tianyou, diversamente da quanto avevano fatto i suoi colleghi del XXI secolo, recupera il lemma *qu* 曲, utilizzato cento anni prima da Qian Daosun, il cui significato rimanda alla musica e al canto. *Qu* indica, infatti, un componimento poetico, diffusosi durante la dinastia Yuan, la dinastia dei mongoli del XII e XIII secolo, che fa uso di un linguaggio colloquiale e di un accompagnamento musicale. Zhu Weiji negli anni Cinquanta era ricorso al morfema che indica il canto o la canzone, *ge* 歌, mentre Tian Dewang aveva optato per *zhang* 章, l'unità che scandiva la sequenza narrativa dei lunghi romanzi del periodo Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911), giustificando questa scelta, come conseguenza dell'aver trasformato il 'canto' in 'capitolo', ossia avendo trasmutato la *Commedia* dalla poesia in prosa³⁰.

Il carattere *qu* è uno dei due utilizzati per la traduzione del titolo dell'opera: *shenqu* 神曲, e la scelta di questa soluzione lessicale è da attribuire ai primi traduttori giapponesi più che a Qian Daosun. All'inizio del XX secolo quando gli intellettuali cinesi cominciarono a conoscere e scoprire la *Commedia* si trovarono di fronte allo stesso dilemma che aveva assalito Averroè, nel racconto di Borges, quando si era imbattuto nella distinzione tra commedia e tragedia del testo aristotelico, assente nella cultura araba. Le prime traduzioni del titolo del poema dantesco in cinese furono *xiju* 喜劇 (commedia, come dramma dal tono comico)³¹ o *shenju* 神劇 (Divino – dramma)³², fu soltanto con la pubblicazione dei tre canti dell'*Inferno* ad opera di Qian Daosun che il titolo divenne canonizzato in *Shenqu* 神曲 (divino, spirito, soprannaturale – canzone, musica), sul modello della versione giapponese (*Shinkyoku* 神曲).

Simili difficoltà furono affrontate per la resa dei nomi delle tre cantiche. L'idea di un inferno, luogo dove chi ha peccato soffre pene eterne, è completamente assente nella cultura cinese. Tutti i traduttori scelgono il composto bisillabo *diyū* 地獄, letteralmente 'terreno', 'posto' e prigione, parola di derivazione buddhista, utilizzata per indicare l'inferno buddhista. Tuttavia nella dottrina buddhista l'inferno non era un luogo di pene

	Qian 1921	Wang 1948	Zhu 1962	Tian 1999	Huang 2000	Huang/Wong 2003	Zhang 2005	Xiao 2021
Cantica	部	部	篇	篇	篇	篇	篇	篇
canto	Bu 曲	Bu 篇	pian 歌	pian 章	Pian 首	pian 章	pian 章	pian 曲
	qu	pian	ge	zhang	Shou	zhang	zhang	qu

eterne, piuttosto un luogo a cui erano destinate le anime che nelle vite precedenti avevano svolto azioni malvage. La permanenza all'inferno non era eterna, ma limitata, e soprattutto la discesa in questi inferi non era determinata da un'autorità divina, ma dalle azioni che ciascun individuo aveva commesso nelle vite precedenti. Potremmo dire che la funzione dell'inferno buddhista è più simile al concetto di purgatorio che non di inferno cristiano.

La seconda cantica è invece presentata ai lettori cinesi con due diversi composti. Il primo, *Jingjie* 淨界 (pulire, purificare- mondo)³³, è utilizzato da Qian (1921) e Wang (1948) nella prima metà del XX secolo, ed è un termine di ispirazione protestante, come fa notare il sinologo Giuliano Bertuccioli nella sua recensione alla traduzione di Wang Weike nel 1954: «In translating the ideological terms Wang has made use of Protestant terminology, though it would have been preferable from the point of view of style if he had made use of the Catholic one»³⁴. In realtà Qian motivando la sua scelta assegna ancora una volta la responsabilità ai traduttori giapponesi: «in giapponese il termine è tradotto *jingjie* [淨界] o *lianyu* [煉獄] o *jinghuoshan* [淨火山]. Desiderando indicare il significato della parola originaria ho scelto *jingjie*»³⁵. Simile la giustificazione suggerita da Wang Weike nella sua prefazione: «*Jingjie* (Purgatorio), è traducibile anche con *jingzuijie* [淨罪界 pulire-colpa-mondo], *dizuisuo* [滌罪所 purificare-colpa-luogo], *lianyu* [煉獄 purificare-prigione]³⁶, o ancora con il composto *jingtu* [淨土], tuttavia temo che quest'ultimo possa creare confusione con *jingtu* buddhista, per questo ho scelto di utilizzare *jingjie*»³⁷.

Il composto *jingtu* (淨土)³⁸, citato da Wang, indica il Paradiso dell'ovest, contrapposto al mondo dove vivono tutte le creature mortali, è il Paradiso creato dal Buddha Amitābha della tradizione mahāyāna; legittima quindi la preoccupazione di Wang di non generare confusione nei propri lettori tra il Paradiso occidentale dei buddhisti e il Purgatorio dei cristiani.

Tutti i composti, citati da Qian e Wang, rendono, effettivamente, in modo chiaro il duplice significato originale della parola italiana *purgatorio*: il primo, l'atto diretto a purificare, il secondo, nella concezione tradizionale, uno dei tre mondi ultraterreni. Mentre i tre termini *jingjie*, *jingtu*, *jingzui suo*, sono tutti di origine buddhista, gli altri, *dizuisuo* e *lianyu*, sono attestati per la prima volta nelle opere dei missionari gesuiti giunti

in Cina nel XVI e XVII secolo³⁹. Il composto bisillabo *lianyu* (煉獄) è quello scelto da tutti gli altri interpreti della *Commedia* a partire da Zhu Weiji alla metà degli anni Cinquanta⁴⁰. Qian e Wang ricorsero, quindi, a un termine di derivazione buddhista, come era prassi comune nelle prime decadi del XX secolo, gli altri optarono, invece, per il neologismo proposto dai missionari nel XVII al fine di veicolare concetti della tradizione religiosa occidentale⁴¹.

Infine, l'ultima cantica, il Paradiso, è resa con due termini *tiantang* 天堂 (cielo-sala) o *tianguo* 天国 (cielo-regno), entrambi creati dai missionari, la prima dai gesuiti nel XVI e XVII secolo, la seconda dai protestanti nel XIX secolo, per tradurre l'espressione *Kingdom of Heaven*. Solo Tian Dewang alla fine degli anni Novanta e Xiao Tianyou, l'anno scorso, hanno scelto di adottare la parola protestante, gli altri traduttori sono tutti ricorsi al più antico *tiantang*. Tian nella sua prefazione precisa di essersi servito, per la traduzione di nomi e toponimi delle sacre scritture, della versione a cura della American Presbyterian Mission di Shanghai, questo spiega la sua scelta⁴².

Queste sono solo alcune delle immani difficoltà che i traduttori cinesi hanno dovuto, o dovranno, affrontare nel confronto con il poema dantesco, per ragioni di spazio non possiamo qui affrontare le diverse soluzioni interpretative proposte in questi cento anni di *Commedia* in Cina per introdurre concetti, oggetti, animali o piante ignoti, perché assenti nella cultura d'arrivo, o quelle che gli interpreti hanno proposto per disambiguare espressioni o parole consuete in entrambi i sistemi linguistici, ma latrici di valori culturali diversi, come nel caso di 'ombra', di 'anima', o quelle per risolvere nel modo più agile possibile la grande quantità di toponimi e nomi propri, emblema della memoria storica europea.

Non ci rimane che attendere l'altra versione della *Commedia* ad opera dell'anziano italianista, Wang Jun, e di analizzare il lavoro interpretativo di Agostino Biagi, così da aggiungere altri tasselli al grande mosaico della storia centenaria della recezione della *Commedia* in Cina, convinti che, come scriveva Zhang Shuguang, il poeta-traduttore, «più numerose sono le versioni di una stessa opera, maggiori le possibilità per il lettore di coglierne l'essenza»⁴³.

Bibliografia

Banfi Emanuele, *Agostino Biagi* (敖世鼎 *Ao Shiding*), traduttore in cinese della *Divina Commedia: il suo grande amore per la Cina, per la sua cultura, per la sua lingua*, in «Mondo Chinese» 170, XLVIII, 2 (2021), pp. 69-79.

Bernard Henri, *Les adaptations chinoises d'ouvrages européens*, in «Monumenta Serica», X, (1945), pp. 349-383.

Bertuccioli Giuliano, *Review: La Divina Commedia, Inferno* (1939; 4th edition, 1951); *Purgatorio* (1948; 3rd ed., 1950); *Paradiso* (1948; 3rd ed., 1950) by Dante Alighieri and Wang Wei-k'e", in «East and West», 5, n. 1 (1954), p. 44.

Bertuccioli Giuliano, *Un melodramma di Liang Qichao sul Risorgimento italiano: Xin Luoma* (La Nuova Roma). Introduzione, traduzione e note, in «Catai» 1, 2 (1981), pp. 307-349.

Borges Jorge Luis, *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi 2001.

Brezzi Alessandra, *The 'Hell' in China: Chinese translations of Dante's Inferno in the 20th Century*; in Tham Wai Mun (ed.), *Translation and Contrastive Studies: Collected Papers (Fanyi yu yuyan duibi luncong, 翻译与语言对比论丛)*, Singapore, Nanyang Technological University, Centre for Chinese Language & Culture 2003, pp. 73-113.

Brezzi Alessandra, *Qian Daosun e il suo Inferno – La prima traduzione della Divina Commedia* in Scarpari M., Lipiello T. (a cura di), *Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina 2005, pp. 157-170.

Brezzi Alessandra, *La fortuna di Dante in Cina nel XX secolo*, in *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, a cura di R. Unfer Lukoschik, M. Dallapiazza, München, Marin Meidenbauer 2011, pp. 255-277.

Can Xue 残雪, *Yongsheng de caolian: jiedu Shenqu* 永生的操练—解读神曲 [L'eterno esercizio: lettura e interpretazione della Divina Commedia], Beijing, Beijing shiyue wenyi chubanshe 2004.

Carocci Mara, *Lettera a uno zio che voleva cambiare il mondo. Agostino Biagi, missionario francescano, pastore battista, antifascista, traduttore della Divina Commedia in cinese*, Matera, Edizioni Magister 2022.

Danding 但丁, *Shenqu – diyu pian* 神曲地狱篇 (*Divina Commedia – Inferno*), trad. di Tian Dewang 田德望, Beijing, Renmin wenxue chubanshe 1990.

Danding 但丁, *Shenqu* 神曲 (*La Divina Commedia*), trad. Zhu Weiji 朱维基, Shanghai, Shanghai yuwen chubanshe 1998.

Danding 但丁, *Shenqu* 神曲 (*Divina Commedia*), trad. di Wang Weike 王维克, Beijing, Renmin chubanshe 2000.

Danding 但丁, *Shenqu – Tiantang pian* 神曲天堂篇 (*La Divina*

Commedia – Paradiso), trad. Huang Wenjie 黄文捷, Nanchino, Yilin chubanshe 2005.

Danding 但丁, *Shenqu – 1 diyu pian* (神曲- 1地狱篇 *La Divina Commedia – 1 Inferno*), trad. Huang Guobin 黄国彬, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe 2009.

Danding 但丁, *Shenqu – Diyu pian* 神曲- 地狱篇 (*La Divina Commedia – Inferno*), trad. Zhang Shuguang 张曙光, Lijiang, Lijiang chubanshe 2012.

Danding 但丁, *Shenqu – Diyu pian* 神曲- 地狱篇 (*La Divina Commedia – Inferno*), trad. Xiao Tianyou 肖天佑, Shanghai, Shangwu yinshu guan 2021.

Dante Alighieri, *Convivio*, G. Inglese (a cura di), Milano, BUR Rizzoli 2014.

De Michelis Ida, *Dante nel risorgimento italiano: letture riformate*, in «Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» 9 (2012), pp. 153-160.

Eliot Thomas Stearns, *Dante*, Modena, Guanda Editore 1942.

Gao Changxu, *Italian literature in the Republic of China: translators, interpreters, intellectuals, and their networks*, Tesi di Dottorato, Roma, Sapienza Università di Roma 2022.

Holmes James S., *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 2002, pp. 239-256.

Huang Guobin 黄国彬 (2008), *Translating the Divina Commedia for the Chinese reading Public in the Twenty-first Century*, in *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction: Études sur le texte et ses transformations*, XXI, 2 (2008), pp. 191-220.

Jiang Yuebin 姜岳斌, *Danding zai Zhongguo de bainian huigu* 但丁在中国的百年回顾 [*Ripensare gli ultimi cento anni di Dante in Cina*], «Waiquo wenxue yanjiu 外国文学研究», 1, (2015), pp. 130-138.

Sangirardi Giuseppe (a cura di), *La Mondializzazione di Dante*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX, 2 (2020).

Sapegno Natalino, *Avvertenza*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia 1985.

Xiao Tianyou 肖天佑, *Wo weihe yong "jueju" fanyi 700 duonian qian de Danding "Shenqu"? 肖天佑: 我为何用“绝句”翻译700多年前的但丁《神曲》?* [Xiao Tianyou: Perché ho tradotto La Divina Commedia di 700 anni fa con la quartina?], <http://www.chinanewsitaly.com/4/2021/1217/13146.shtml> (20/03/2022).

Zhongwen da cidian 中文大辞典, Zhang Qiyun 张其昀 et al. (a cura di), Taipei, Zhongguo wenhua daxue chubanshe 1973.

Zhuanlai yige ziliao: Danding zhongyi 转来一个资料: 但丁中译, *Wenhui bao* 文汇报2002年10月15日, <https://www.poemlife.com/forum.php?mod=viewthread&tid=31173>.

Note

- 1 Questa informazione è riportata nella lettera che Giuseppe Tucci inviò ad Agostino Biagi il 21 febbraio 1943, in cui si legge: «[...] sono lieto di dirvi che l'Istituto [Ismeo] ha deciso di adottare il vostro testo per le scuole di tutte le sue Sezioni», Mara Carrocci, *Lettera a uno zio che voleva cambiare il mondo. Agostino Biagi, missionario francescano, pastore battista, antifascista, traduttore della Divina Commedia in cinese*, Matera, Edizioni Magister 2022, p. 242. Altre notizie sulla vita di Agostino Biagi sono contenute nel saggio di Emanuele Banfi, *Agostino Biagi (敖世鼎 Ao Shiding), traduttore in cinese della Divina Commedia: il suo grande amore per la Cina, per la sua cultura, per la sua lingua*, «Mondo Cinese» 170, XLVIII, 2 (2021), pp. 69-79. Ringrazio il collega Luca Pisano per la generosità con cui ha condiviso le informazioni e i materiali su Agostino Biagi.
- 2 Dal maggio 2022 il primo quaderno contenente la traduzione della *Commedia* è consultabile online: <https://accademia-dellacrusca.it/it/contenuti/la-commedia-in-cinese-in-rete-il-primo-quaderno-del-fondo-biagi/24627>.
- 3 Grazie alle informazioni fornitemi dal collega Luca Pisano, che ha avuto modo di visionare parte del materiale donato all'Accademia della Crusca, e che ancora ringrazio per la generosa condivisione, sappiamo che Biagi era in contatto con intellettuali cinesi residenti in Francia, e che da Lione acquistava e si faceva mandare testi cinesi.
- 4 Sull'opera di Liang Qichao, si rimanda alla traduzione e commento di G. Bertuccioli, *Un melodramma di Liang Qichao sul Risorgimento italiano: Xin Luoma (La Nuova Roma)*. Introduzione, traduzione e note, in «Catai» 1, 2 (1981), pp. 307-49; A. Brezzi, *La fortuna di Dante in Cina nel XX secolo, in La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, a cura di R. Unfer Lukoschik, M. Dallapiazza, München, Marin Meidenbauer 2011, pp. 255-277.
- 5 Ida De Michelis, *Dante nel risorgimento italiano: letture riformate*, in «Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» 9 (2012), pp. 153-160.
- 6 Gao Changxu, *Italian literature in the Republic of China: translators, interpreters, intellectuals, and their networks*, Tesi di Dottorato, Roma, Sapienza Università di Roma 2022, pp. 67-70. La traduzione in lingua inglese è del dott. Gao Changxu.
- 7 Sulla traduzione dei tre canti di Qian si rimanda a Alessandra Brezzi, *Qian Daosun e il suo Inferno – La prima traduzione della Divina Commedia in Scarpari M., Lipiello T. (a cura di), Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina 2005, pp. 157-170.
- 8 Qian Daosun 錢稻孫, *Shenqu yiluan 神曲一翫*, «Xiaoshuo yuebao 小說月報» 12 juan, 9 hao (1921), p. 2. Qian Daosun soggiornò in Italia dal 1908 al 1910, grazie agli incarichi governativi del padre, Qian Xun 钱恂 (1853-1927), funzionario del governo mancese.
- 9 Qian Daosun, *ibidem*.
- 10 Per maggiori dettagli v. Gao Changxu, *op. cit.*, pp. 62-63.
- 11 Danding 但丁, *Shenqu – diyu pian 神曲地獄篇 (Divina Commedia – Inferno)*, trad. di Tian Dewang 田德望, Beijing, Renmin wenxue chubanshe 1990, p. 30.
- 12 Jiang Yuebin 姜岳斌, *Danding zai Zhongguo de bainian hui-gu 但丁在中国的百年回顾* [Ripensare gli ultimi cento anni di Dante in Cina], «Waiguo wenxue yanjiu 外国文学研究» 1, (2015), pp. 130-138.
- 13 La guerra sino-giapponese (1937-1945) ritardò l'uscita delle altre due cantiche che apparvero solo a conflitto concluso nel 1948.
- 14 Danding 但丁, *Shenqu – diyu pian (神曲-地獄篇)*, trad. Tian Dewang 田德望, Beijing, Renmin chubanshe 1990, p. 31.
- 15 Danding 但丁, trad. Tian Dewang, *op. cit.*, pp. 32-33; la citazione di Dante è in Dante Alighieri, *Convivio*, I, 7, a cura di G. Inglese, Milano, Bur Rizzoli 2014, p. 75.
- 16 *L'Inferno* fu pubblicato nel 1954 dalla casa editrice Xin wenyi chubanshe (新文艺出版社), nel 1962 la Wenyi chubanshe (文艺出版社) diede alla stampa l'opera integrale.
- 17 Editto dalla Shiyue wenyi chubanshe, Pechino, 2004. A partire dall'inizio di questo secolo Can Xue ha ridotto la sua attività creativa dedicandosi principalmente a ricerche letterarie, dando alla luce alcune interessanti monografie su Dante, Calvino, Borges, Kafka.
- 18 Danding 但丁, *Shenqu 神曲 (La Divina Commedia)*, trad. Zhu Weiji 朱維基, Shanghai, Shanghai yiwen chubanshe, 1998, p. 1. La frase di Engels è contenuta nella prefazione all'edizione italiana del 1893 del *Manifesto del partito comunista*, in K. Marx e F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista*, Torino 1963, pp. 319-320.
- 19 Danding 但丁, *Shenqu – Tiantang pian 神曲天堂篇 (La Divina Commedia – Paradiso)*, trad. Huang Wenjie 黄文捷, Nanchino, Yilin chubanshe 2005, p. 449.
- 20 Natalino Sapegno, *Avvertenza*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia 1985, p. V.
- 21 Danding 但丁, *Shenqu – 1 diyu pian (神曲- 1地獄篇)*, trad. Huang Guobin 黄国彬, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe 2009, p. 1. Huang compone cinque corposi saggi (Prefazione del traduttore, Prefazione alla traduzione, Nota alla traduzione, Dante, Struttura dell'*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* de *La Divina Commedia* e alcune tavole) per accompagnare la sua traduzione.
- 22 Danding 但丁, *Shenqu – 1 diyu pian*, trad. Huang Guobin 黄国彬, p. 5.
- 23 Danding 但丁, *Shenqu – Diyu pian 神曲- 地獄篇 (La Divina Commedia – Inferno)*, trad. Xiao Tianyou 肖天佑, Shanghai, Shangwu yinshu guan 2021, p. 4.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Jorge Luis Borges, *Nove saggi danteschi*, Milano, Adelphi 2001, p. 159.
- 26 Huang Guobin 黄国彬, "Translating the Divina Commedia for the Chinese reading Public in the Twenty-first Century", in «TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction: Études sur le texte et ses transformations», XXI, 2 (2008), pp. 195-197.
- 27 Danding 但丁, *Shenqu – 1 diyu pian*, trad. Huang Guobin, *op. cit.*, pp. 32-33.
- 28 James S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 2002, p. 244.

- ²⁹ Xiao Tianyou: Wo weihe yong “jueju” fanyi 700 duo nian qian de Danding “Shenqu”? 肖天佑：我为何用“绝句”翻译700多年前的但丁《神曲》？ [Xiao Tianyou: Perché ho tradotto La Divina Commedia di 700 anni fa con la quartina?], <http://www.chinanewsitaly.com/4/2021/1217/13146.shtml> (20/03/2022).
- ³⁰ Danding 但丁, *Shenqu – diyu pian*, trad. Tian Dewang, *op. cit.*, p. 33.
- ³¹ Utilizzato dallo storico e critico letterario, Wang Guowei 王国维 (1877-1927), nel suo saggio del 1904 sul romanzo di epoca Qing, *Commento critico de Il sogno della camera rossa (Honglou meng pinglun 红楼梦评论)*, A. Brezzi, “The ‘Hell’ in China: Chinese translations of Dante’s *Inferno* in the 20th Century”; in Tham Wai Mun (ed.), *Translation and Contrastive Studies: Collected Papers (Fanyi yu yuyan duibi luncong, 翻译与语言对比论丛)*, Singapore, Nanyang Technological University, Centre for Chinese Language & Culture 2003, p. 89.
- ³² Utilizzato da Shan Shili 单士厘 (1856-1881), la madre del primo traduttore, Qian Daosun, nel suo racconto sul soggiorno in Italia (1908-1909), il lemma *ju* 剧 indica qualunque componimento destinato alla rappresentazione scenica; A. Brezzi, *op. cit.*, 2003, p. 90.
- ³³ Il composto di origine buddhista indica in senso lato qualunque “confine pulito non contaminato”, può essere riferito ai templi o monasteri; *Zhongwen da cidian* 中文大辞典, Zhang Qiyun (a cura di), Taipei, Zhongguo wenhua daxue chubanse 1973, vol. 19, p. 399.
- ³⁴ G. Bertuccioli *Review: La Divina Commedia, Inferno (1939; 4th edition, 1951); Purgatorio (1948; 3rd ed., 1950); Paradiso (1948; 3rd ed., 1950) by Dante Alighieri and Wang Wei-k’e*, «East and West», V, 1 (1954), p. 44.
- ³⁵ Qian Daosun, *Shenqu yiluan*, *op. cit.*, (1921), p. 18.
- ³⁶ Anche questo composto è utilizzato dai missionari gesuiti del XVII secolo; Henri Bernard, *Les adaptations chinoises d’ouvrages européens*, in «Monumenta Serica», X (1945), pp. 339, 352-53.
- ³⁷ Danding 但丁, *Shenqu* 神曲 (*Divina Commedia*), trad. di Wang Weike 王维克, Beijing, Renmin chubanshe 2002, p. 520.
- ³⁸ In sanscrito Sukhāvātī è anche detta Terra pura.
- ³⁹ Bernard, H., *op. cit.*, p. 352.
- ⁴⁰ *Zhongwen da cidian*, *op. cit.*, vol. 20, p. 384.
- ⁴¹ Cfr. A. Brezzi, *The ‘Hell’ in China: Chinese translations of Dante’s Inferno in the 20th Century*, 2003, pp. 108-109.
- ⁴² Danding, *Shenqu -diyu pian*, trad. Tian Dewang, p. 33.
- ⁴³ *Zhuanlai yige ziliao: Danding zhongyi* 转来一个资料：但丁中译, *Wenhui bao* 文汇报 2002年10月15日, <https://www.poemlife.com/forum.php?mod=viewthread&tid=31173>.



Tradizione della *Commedia* in lingue orientali

Un'esperienza di lettura dantesca

di Junko Masuda

La prima domanda che si farebbe a uno studente asiatico che studia Dante è sicuramente: «È difficile?» (Lo hanno chiesto anche a me). La risposta sarà poi, altrettanto sicuramente: «Sì, è difficile».

La prima difficoltà per noi è indubbiamente la lingua: se è difficile l'italiano moderno, l'italiano antico lo è ancora di più, anche se ci viene detto che l'80 % o il 90% dei vocaboli usati in Dante sono tuttora attuali. Questo, in realtà, è vero fino a un certo punto, perché durante i secoli molte parole hanno subito lo slittamento semantico che Gianfranco Contini ha dimostrato con il famoso esempio di *Tanto gentile e tanto onesta pare*¹.

Credo, dunque, di poter riassumere dicendo che, per gli orientali, la difficoltà sta, oltre alla competenza linguistica, nella distanza culturale. Siccome non ho avuto una formazione scolastica italiana, mi mancavano, e mi mancano, conoscenze di storia, letteratura, religione, geografia ecc. dell'Italia e dell'Europa. Ma la difficoltà è anche uno stimolo, ed è stato questo il mio caso. Studiando una parola, un'espressione, la retorica, la metrica, i personaggi... ogni cosa mi spingeva ad approfondire ancora di più. Capire lo sfondo delle sue opere, i riferimenti intertestuali e intratestuali, mi apriva un mondo nuovo, anzi dei mondi nuovi. Insomma, davvero Dante è per me ancora oggi la porta per la *canoscenza*.

Personalmente, non avevo mai letto le opere di Dante in giapponese², e direi fortunatamente, perché, studiandole solo in lingua 'originale', ho potuto cono-

scerle senza mediazioni. Tutto ciò, nel bene e nel male: ho fatto certamente fatica, ma allo stesso tempo ho stabilito con loro una sorta di rapporto diretto, personale, ed è di questo che vorrei parlare.

Della *Commedia*, a distanza di 700 anni da quando è stata scritta e nonostante la grande distanza culturale, l'*Inferno* mi colpisce e mi coinvolge. I personaggi storici e mitologici, le scene realistiche e così vivide, mi emozionano, mi fanno sorridere, mi suggestionano, mi impressionano, e soprattutto mi fanno riflettere.

Le immagini dell'*Inferno* descritte da Dante, in molti aspetti, sono sovrapponibili a quelle del buddhismo, come hanno ben dimostrato Emanuele Banfi e Fujitani Michio³. Anche nelle credenze giapponesi esistono luoghi simili ai gironi dell'*Inferno* dantesco, con fiamme e sangue, pene e dolore. Ci sono anche dei diabolici torturatori, che fanno di tutto per aumentare le sofferenze dei dannati: li cuociono, li tagliano in pezzi, li scorticano, li infilzano con ferri roventi.

Ovviamente, sono numerose anche le differenze tra l'*Inferno* dantesco e il *Jigoku* (地獄 l'inferno in giapponese). Prima di tutto, il buddhismo si basa sull'idea della reincarnazione, per cui i supplizi possono durare per centinaia di miliardi di anni, ma al termine si rinasce e si ricomincia da capo la vita terrena. Questo ciclo si ripete, finché non si raggiunge lo stato di 'illuminazione'. E il Buddha non è il giudice, ma la guida, un modello da seguire. Il suo scopo è di salvare tutti i peccatori, anche quelli peggiori, dando loro la possibilità di



Jūō-zu, Jigoku-ezu. Bitoku, periodo Edo (XVII-XVIII), Tempio Jōfuku-ji, Fukuoka. (<https://jyoufukuji.files.wordpress.com/2012/06/e58d81e78e8be59bb3.jpg>)

migliorare. L'Inferno buddhista è, quindi, interpretato dai giapponesi come un luogo di insegnamenti sulla vita, dove si impara cioè come vivere e convivere meglio in *questo mondo*. L'Inferno dantesco, invece, mi sembra più una denuncia, o meglio una condanna di questo mondo che, con grandissima desolazione, appare insalvabile.

Se, come dicevo, il regno delle fiamme e del dolore, pieno delle grida dei peccatori, mi è familiare, l'orrore del Cocito, invece, non è per me di così immediata comprensibilità. Mi sorprende il concetto di un mondo di ghiaccio e silenzio, come luogo di punizione ancora peggiore. Infatti, anche per Dante è impossibile descrivere con un linguaggio umano questa ultima bolgia e sente il bisogno di chiedere aiuto alle Muse, in modo che «dal fatto il dir non sia diverso»

(*Inf.* XXXII v. 12).

Proprio qui, dove l'umanità è morta, si apre la storia del conte Ugolino (*Inf.* XXXIII). L'orrore del suo atto feroce in contrasto con l'amore più forte tra gli esseri umani, e cioè quello tra genitori e figli, mi commuove più di ogni altra storia. Mentre Ugolino racconta, Dante non interviene mai per ben 71 versi, e quando Ugolino racconta il presagio della morte per fame dei figli, non risponde neppure alla sua domanda: «se non piangi, di che pianger suoli?» (*Inf.* XXXIII, v 42). Dante non gli risponde, però, proprio perché è impietrito come lo stesso Ugolino: come lui rimane muto, come lui non piange. Il silenzio è spesso più eloquente delle parole e lo sa bene Dante. Alla fine, però, il dolore e la rabbia trovano sfogo nella famosa invettiva contro Pisa, accusata di disumanità: «Ahi Pisa, vituperio de le genti / del bel paese là dove 'l si

suona» (*Inf.* XXXIII, vv. 79-80). Ho provato a tradurla in giapponese, consapevole della difficoltà della resa, ma mettendoci un po' della mia sensibilità emotiva e linguistica, e potrebbe suonare così (*Inf.* XXXIII, vv. 79-84):

Ahi, Pisa, vituperio de le genti
 del bel paese là dove 'l si suona,
 poi che i vicini a te punir son lenti
 muovasi la Capraia e la Gorgona
 e faccian siepe ad Arno in su la foce,
 sì ch'elli anneghin in te ogne persona!

Ah, Pisa yo! Sì no kotoba ga hibiku
 ああ、ピサよ！ Sì の言葉が響く

uruwashino chi ni sumu hitobito no haji.
 麗しの地に住む人々の恥。

Ringoku kara no seibatsu ga kakumo osoiyue,
 隣国の征伐がかくも遅いゆえ、
 Capraia to Gorgona no shimajima yo, ugoke,
 カブライアとゴルゴナーの島々よ、動け、

soshite Aruno-gawa no kakō wo sekitome yo,
 そしてアルノ川の河口を堰き止めよ、

Pisa no hitobito ga mina oboreshinu yōni!
 ピサの人々が皆 溺れ死ぬように！

Dalla mia casa in un paesino in provincia di Livorno si vedono proprio queste isole, la Capraia e la Gorgona, che non si sono ancora mosse. E quando le vedo, penso a Dante, che immaginava di volerle muovere. Allora mi viene in mente di aver già letta una scena simile... è quella del canto XXXII, dove Dante cita il

poeta Anfione, quello che, aiutato dalle Muse, con il suono della sua cetra indusse le rocce a muoversi dal monte Citerone per cingere la città di Tebe. Dante, ora, invoca proprio 'quelle donne' che aiutarono Anfione, perché aiutino lui questa volta a spostare le isole per cingere la nuova Tebe: la città di Pisa.

Temo che la profondità e la complessità del pensiero di Dante rimarranno per me come nozioni e impressioni, ma questo non mi scoraggia dal leggerlo e rileggerlo. E ogni volta che lo leggo, rinnovo la mia ammirazione, e magari faccio delle piccole scoperte a modo mio, e Dante sarà sempre il mio Dante.

Bibliografia

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli 1999.

Fujitani Michio, *Shinkyoku, il canto divino. leggere Dante in Oriente*, con l'introduzione di Emanuele Banfi, Trento, Università degli Studi di Trento 2000.

Fujitani Michio, *Dante, Shinkyoku: jigoku-hen. Taiyaku* ('Commedia, Inferno: traduzione con testo a fronte'), in «Collected Papers on Foreign Language and Literature at Teikyo University», n. 16, Tokyo, Teikyo University 2010.

Fujitani Michio, «*Nel mezzo del cammin di nostra vita*» wo yomitoku, in «Italia gakkai-shi ('Studi Italicci')», LV (2005), Tokyo, pp. 1-34.

Iwakura Tomotada, *La fortuna di Dante in Giappone*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 25-27 marzo 1999, a cura di Adriana Boscaro e Maurizio Bossi, Firenze, Leo S. Olschki 2001, pp. 271-9.

Iwakura Tomotada, «*Italia-gakkai-shi*»: 50-nenkan ni okeru *Dante kenkyū no dōkō (1)*, in «Italia gakkai-shi ('Studi Italicci')», XLIX (1999), Tokyo, pp. 340-52.

Teresa Ciapponi La Rocca, *Dante in Giappone: la fortuna della Divina Commedia*, in *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e tradizioni nel Novecento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 27-29 aprile 1989, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore 1992.

Note

¹ Gianfranco Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi 2001.

² Per la storia della traduzione della *Commedia*, cfr. Iwakura Tomotada, *La fortuna di Dante in Giappone*, in *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 25-27 marzo 1999, a cura di Adriana Boscaro e Maurizio Bossi, Firenze, Leo S. Olschki 2001, pp. 271-79.

La prima presentazione di Dante in Giappone risale soltanto alla fine dell'Ottocento (1891), e la traduzione della *Commedia* cominciò appena 100 anni fa.

³ Fujitani Michio, *Shinkyoku, il canto divino. leggere Dante in Oriente*, con l'introduzione di Emanuele Banfi, Trento, Università degli Studi di Trento 2000.

Dante e le sue opere in Corea, 1897-2021

di Kukjin Kim

In Corea, Dante Alighieri (1265-1321) è ritenuto uno dei più grandi autori di tutti i tempi, principalmente grazie alla fama di cui gode la sua opera più conosciuta, la *Divina Commedia*, che offrì un contributo considerevole alla letteratura e alla lingua italiana. Egli, infatti, già a partire dai primi anni del Novecento, cominciò a venire soprannominato dagli studiosi coreani «divino poeta» (sisöng, 詩聖) anche dagli studiosi coreani, che gli riconoscevano inoltre il merito di aver dato lustro alla lingua vernacolare italiana¹. Nonostante ciò, bisogna ammettere che la conoscenza di Dante e le condizioni degli studi danteschi in Corea risultano meno approfondite rispetto agli altri paesi dell'Asia orientale, come in Cina e in Giappone.

A tal proposito, si rilevano due principali ragioni. In primo luogo, l'isolamento della Corea dall'Occidente fino agli ultimi decenni dell'Ottocento indusse a 'importare' quasi esclusivamente dal Giappone, nei primissimi anni della 'apertura', le conoscenze provenienti dal mondo occidentale, soprattutto i classici della letteratura. Inoltre, la colonizzazione della Corea da parte dell'Impero giapponese tra il 1910 e il 1945 fece perdurare tale situazione per circa mezzo secolo². In secondo luogo, poiché le prime traduzioni delle opere principali di Dante in coreano ebbero inizio solo dagli anni Cinquanta del Novecento, i lettori interessati e gli studiosi, che non conoscevano l'italiano, soffrirono la mancanza di un contesto accademico adeguato, ed erano impossibilitati a interpretare i testi danteschi

e a condurre analisi di qualsiasi tipo. In altre parole, nonostante la fama e l'importanza di Dante fossero già note, le basi erano insufficienti e vennero sviluppate solo più tardi.

In questa sede, dunque, considerando la situazione generale in Corea, si intende passare in rassegna le prime conoscenze su Dante, la traduzione delle sue opere e gli studi danteschi durante il periodo che va dal 1897 al 2021, ovvero da quando apparve per la prima volta il nome di Dante nei testi coreani sino al 700° anniversario della sua morte.

*

Il Poeta, già nella prima traccia documentaria in Corea che risale al 1897, venne presentato come uno dei principali scrittori di lingua volgare della letteratura occidentale. La documentazione in oggetto è un articolo pubblicato sulla 15° edizione del *Bollettino dell'Associazione dell'Indipendenza*³ in cui l'autore mise il rilievo l'uso della lingua vernacolare:

[...] Nei Paesi dell'Europa occidentale, dopo il loro consolidamento, si svilupparono nelle proprie lingue madri la filosofia, l'algebra e la fisica, apparvero così personaggi come Chaucer, il divino poeta per l'Inghilterra, e Dante, il poeta immortale dell'Italia [...]⁴.

Spinta dalla volontà di introdurre nuovi elementi culturali che provenissero al di fuori dall'Asia orientale, la Corea volle adottare una nuova modalità per l'istruzione e lo studio in generale. A tal riguardo, venne propo-

sto l'uso ufficiale dell'*han'gŭl*, l'alfabeto coreano, nella lingua scritta in luogo dei caratteri cinesi. Dante, che aveva anzitempo adottato l'italiano per le sue opere, sostituendo il latino, avrebbe potuto ispirare in parte questo cambiamento.

Durante gli anni Venti del Novecento, Dante venne letto e conosciuto in modo più approfondito in Corea. Gli intellettuali e gli studiosi del tempo, come ad esempio Sin Ch'aeho (1880-1936), uno storico nazionalista, si dedicarono a presentarne non solo la letteratura ma anche il pensiero politico attraverso la sua vita e le sue opere, come la *Divina Commedia* ma anche la *Vita Nuova* e *De Monarchia*⁵. A partire dagli anni Trenta, invece, si possono individuare riferimenti più specifici rispetto ad alcuni temi della letteratura dantesca, come nel caso dell'«amore libero» a cui venne dato maggiore risalto che non alla coscienza morale e filosofica⁶.

Gli studi danteschi in Corea, che fino alla prima metà del Novecento si limitavano a riprodurre dalle ricerche svolte dai giapponesi⁷, avrebbero raggiunto un punto di svolta con le pubblicazioni delle traduzioni in coreano. La prima edizione coreana di Dante risale al 1957, quando, per mano di un prete cattolico di nome Choi Minsun (1912-1975), fu tradotta per la prima volta per intero la *Divina Commedia*⁸. Nonostante si ritenga che egli, con ogni probabilità, abbia svolto il suo lavoro ritraducendo l'opera dallo spagnolo in coreano⁹, si trattò comunque di un passo significativo per la «fortuna» di Dante in Corea in quanto prima di tale data si poteva contare soltanto su due canti del *Paradiso* tradotti dalla lingua giapponese nel 1926¹⁰. La traduzione di Choi è ben nota per la sua bellezza ed eleganza poetica, pur avendo ricevuto una serie di critiche dovute alla mancata accuratezza nella scelta di alcuni termini specifici¹¹.

Il desiderio di «leggere» e «comprendere» Dante a partire dalla lingua originale, si è concretizzato dagli anni Settanta. Era nel 1971 che Lim Myongbang, professore del Dipartimento di Storia della Inha University, pubblicò la prima edizione del capolavoro di Dante tradotto direttamente dall'italiano. Altri italianisti in Corea, successivamente, si sono dedicati alla traduzione della stessa opera: come Hoe In e Han Hyeong-Kon, docenti del Dipartimento di Italianistica della Hankuk University of Foreign Studies, che hanno tradotto rispettivamente nel 1974 e nel 1978¹². L'esistenza di un'ulteriore ritraduzione della *Divina Commedia* dall'inglese per mano del noto traduttore Yu Young, nonché

le diverse edizioni rivedute dell'opera, testimoniano il grande e costante interesse sul capolavoro di Dante¹³.

La *Divina Commedia*, da quel momento, rimaneva costantemente tra i classici della letteratura occidentale più amati e studiati dai coreani: non mancano difatti versioni rivedute, tascabili, nuove edizioni accademiche e critiche o ancora quelle versioni che adottano un linguaggio adatto ai lettori più piccoli. Nel 2007 vengono pubblicate due nuove traduzioni dagli studiosi di italianistica: Kim Woon-Chan, professore di letteratura italiana della Daegu Catholic University e Park Sangjin, professore del Dipartimento di Italianistica della Busan University of Foreign Studies¹⁴. Quest'ultimo, inoltre, ha aggiunto alla sua edizione un sottotitolo, «La *Commedia* di Dante Alighieri», ritenendo che il titolo dell'opera tradotto in coreano, *Sin'gok*, letteralmente «le canzoni divine», non riflette adeguatamente il significato di «commedia» che intendeva Dante¹⁵.

Le traduzioni delle opere dantesche in coreano, certamente, non sono limitate solo alla *Divina Commedia*. Già nel 1972, per esempio, la sua *De Monarchia* è stata tradotta da Seong Yeom, professore di Filosofia e ambasciatore presso la Santa Sede (2003-2007)¹⁶. Inoltre, nel 2005, i lettori coreani hanno finalmente avuto l'occasione di leggere *Vita Nuova* grazie a una ritraduzione dall'inglese¹⁷. Non da ultimo, va ricordata la traduzione in coreano del *Convivio*, un'altra opera importante ma incompleta di Dante, uscita nel 2010, grazie al lavoro di Kim Woon-Chan¹⁸.

Le traduzioni in coreano delle opere dantesche hanno incentivato non solo la diffusione della conoscenza di Dante ma anche gli studi danteschi in Corea. Già a partire dagli anni Sessanta, diversi studiosi si sono dedicati allo studio di opere come *Vita Nuova* e *De Monarchia*¹⁹. A partire dal 2000, un accurato lavoro di esegesi del capolavoro dantesco viene condotto da un gruppo di studiosi sull'unica rivista di Italianistica in coreano, *It'alliaŏ Munhak* [*Lettere italiane*]²⁰. Si nota che i traduttori stessi della *Divina Commedia* hanno pubblicato una serie di articoli che trattano vari aspetti delle opere, dai commenti al testo all'analisi puntuale di elementi linguistici, artistici e filosofici²¹. Inoltre, alcuni storici si sono occupati sulla reputazione e la percezione di Dante tra gli umanisti fiorentini del Trecento e Quattrocento²².

*

Si può pensare che la tradizione degli studi danteschi relativamente debole in Corea, d'altro canto,

possa ancora beneficiare di ampi margini di sviluppo e di reinterpretazioni con prospettive del tutto inedite. Infatti, l'interesse verso Dante da parte sia del mondo accademico coreano sia dei lettori coreani è ancora forte. Recentemente, per esempio, Kim Woon-Chan, uno dei principali traduttori di Dante, ha pubblicato una versione riveduta della *Divina Commedia* in un unico volume²³. Nel 2021, i musicisti del Dipartimento di

Musica Coreana della Seoul National University hanno prodotto uno spettacolo di *P'ansori*, un genere di narrazione musicale coreana, eseguendo una originale reinterpretazione della *Divina Commedia* per l'occasione della 700° anniversario della morte di Dante²⁴. L'eredità di Dante, dunque, risplende ancora nel Paese del Calmo Mattino dove egli rappresenta un'instimabile fonte d'ispirazione e arricchimento culturale.

Note

- 1 Per la trascrizione dei termini in lingua coreana, è stato adottato il sistema McCune-Reischauer tranne i nomi degli studiosi contemporanei e delle università, i quali vengono trascritti secondo la romanizzazione scelta da essi.
- 2 Per una descrizione generale su questo aspetto della storia coreana, si invita a consultare i seguenti: Maurizio Riotto, *Storia della Corea*, 2° ed., Milano, Bompiani, pp. 288-314 e 359-371; Bruce Cumings, *Korea's Place in the Sun. A Modern History*, 2° ed., New York, Norton & Company, pp. 86-184.
- 3 Haeyöng Shin, *Hanmunja-wa Kungmunja-üi Sonik Yöha* [Pro-fitti e perdita dei caratteri cinesi e quei coreani], «Bollettino dell'Associazione dell'Indipendenza [Tae Chosön Tongnip Hyöphoe Hoebo]» 15 (1897), pp. 10-3.
- 4 *Ibid.*, p. 11.
- 5 Citato da Byung-chul Kim, *Han'guk Kündae Söyang Munhak Saipsa Yön'gu* [Studi sull'introduzione della letteratura occidentale nella Corea moderna], Seul, Üllymunhwasa 1998, pp. 725-6.
- 6 Ad esempio, l'amore di Dante verso Beatrice venne considerato come un motore della composizione letteraria dell'autore: «se non ci fosse l'amore con Beanrice, la *Divina Commedia* di Dante non sarebbe potuto creare». Pisöck Chöng, *Sarang* [L'amore], «Samch'ölli [Tremilla ri]» 12.7 (1940), p. 181.
- 7 Sangjin Park, *Han'guk Kündae Munhak-üi Tant'e Suyong Yön'gu* [The Aspects of Reception of Dante Alighieri in Modern Korean Literature], «Pigyo Munhak [Comparative Literature]» 41 (2007) pp. 309-46, in particolare pp. 330-8.
- 8 Dante Alighieri, *Sin'gok* [Divina Commedia], traduzione in coreano di Minsun Choi, Seul, Üllymunhwasa 1960.
- 9 Il traduttore non specifica la copia originale ma si pensa che egli ha tradotto dall'edizione spagnola. Cfr. Hyeong-Kon Han, *Tant'e Munhak-üi Hyönjuso* [La fortuna di Dante in Corea], «It'alliaö Munhak [Lettere Italiane]» 14 (2004), pp. 201-22.
- 10 Chön Yöngt'aek pubblicò 2° e 4° canto del «Paradiso» della *Divina Commedia* in coreano sul 6° edizione della rivista *Yönhü* del 21 maggio 1926.
- 11 Woon-Chan Kim, *Sin'gok-üi Pönyök-e Taehayö* [Sulle traduzioni della Divina Commedia], «It'alliaö Munhak [Lettere Italiane]» 24 (2008), pp. 23-51.
- 12 Dante Alighieri, *Sin'gok* [Divina Commedia], traduzione in coreano di Myongbang Lim, Seul, Donghwa Ch'ulpan'gongsa, 1971; Dante Alighieri, *Sin'gok* [Divina Commedia], traduzione in coreano di In Heo, Seul, Dongsö Munhwasa, 1974; Dante Alighieri, *Sin'gok* [Divina Commedia], traduzione in coreano di Hyeong-Kon Han, Seul, Samsöng Ch'ulpansa 1978. Tutti i traduttori hanno specificato che l'originale era in italiano.
- 13 Dante Alighieri, *Sin'gok* [Divina Commedia], traduzione in coreano di Young Yu, Seul, Chöngumsa 1972.
- 14 Dante Alighieri, *Sin'gok* [Divina Commedia], traduzione in coreano di Unch'an Kim, 3 voll., Seul, Yöllinch'aektül 2007; Dante Alighieri, *Sin'gok. Tant'e Allighieri-üi K'omedia* [La Divina Commedia di Dante Alighieri], traduzione in coreano di Sangjin Park, 3 voll., Seul, Minümsa 2007.
- 15 Il termine «Sin'gok», difatti, era la traduzione di quello giapponese (神曲, しんきょく) ed era già diffuso sin dalla prima metà del Novecento. Sul problema di tradurre il titolo della *Divina Commedia* in coreano, si rimanda a Park, *Tant'e Suyong Yön'gu*, in particolare pp. 325-6 e 338-40. Invece, per la traduzione dell'opera in generale, si rimanda Unch'an Kim, *Sin'gok-üi Pönyök-e Taehayö* [Tradurre la Divina Commedia], «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]» 24 (2008), pp. 23-51.
- 16 Dante Alighieri, *Chechöngron* [De Monarchia], traduzione in coreano di Yeom Seong, Seul, Ch'örhakkwa Hyönsilssa, 1972. L'edizione riveduta è stata pubblicata nel 2009 con annotazioni dello stesso traduttore.
- 17 Dante Alighieri, *Saeroun Insaeng* [Vita Nuova], traduzione in coreano di Woosu Park, Seul, Minümsa 2005.
- 18 Dante Alighieri, *Hyangyön* [Il Convivio], traduzione in coreano di Woon-Chan Kim, Seul, Nenam 2010.
- 19 Per i primissimi studi danteschi in corea, si può citare i seguenti: Sanggön Paek, *Tant'e-üi Chöngch'i Sasang* [Dante's Political Thought], «Pöpchöng Nonch'ong [The Law & Public Administration Review]», 11.1 (1965), pp. 7-17; In Hö, *Tant'e-üi Sinsaeng-e Kittüin yönsong* [Praise for Women in Vita Nuova of Dante], «Han'guk Oegugö Daehakkyo Nonmunjip [Bulletin of Hankuk University of Foreign Studies]» 11.1 (1978), pp. 111-29. Recentemente, anche li Sang Yeob ha pubblicato uno studio sulla *Vita Nuova*: Sang Yeob li, *Tant'e-üi Saeroun Sam Yön'gu* [Un'osservazione su Vita nuova di Dante Alighieri], «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]» 47 (2016), pp. 109-39.
- 20 Per la situazione generale riguardo all'italianistica in Corea, si veda un articolo scritto in italiano da li Sang Yeob, *L'insegnamento dell'italiano e la situazione attuale dell'italianistica in Corea*, «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]» 33 (2011), pp. 169-93. Per la traduzione delle opere italiane in Corea, si veda Unch'an Kim, *It'alliaö T'eksüt'ü-üi Han'gugö Pönyök*

Hyönhwang [Situazioni attuali della traduzione coreana dei testi italiani], «It'alliaö Munhak [Lettere Italiane]», 27 (2009), pp. 41-64.

- ²¹ Park Sangjin ha condotto numerosi studi su Dante, coprendo diverse tematiche che va dalla lingua e amore fino alla musica ed etica: Sangjin Park, *Tant'e Sin'gok Yön'gu. Kojön-üi Pop'yönsöng-gwa T'aja-üi Kamsusöng* [Uno studio sulla Divina Commedia di Dante. Universalità del classico e sensibilità per gli altri], Seoul, Ak' Janet 2011; Sangjin Park, *Tant'e-üi Sarang: Söng-gwa Sok-üi Kyoch'a* [Dante in Love: Association of the Sacred and the Profane], «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]», 40 (2013), pp. 91-139; Sangjin Park, *P'osüt'ü Pabel Önö: Tant'e-üi Munhak Önö-üi Kich'o* [Post-Babel Language: A Basis of Dante's Literary Language], «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]», 42 (2014), pp. 137-92; Sangjin Park, *Kiwön-üi Mokkori: Tant'e-üi Sin'gog-ül Ingnün Han Panghyang* [The Voice of Origin: A way of Reading Dante's Comedy], «Tongsö Inmun [Journal of East-West Humanities]», 8 (2017), pp. 43-78; Sangjin Park, «Küdae-ga Chojörhago Match'usin Chohwa»: *Tant'e-üi Sin'gok-e Nat'an-nan Ümak-kwa Kuwön* [«L'armonia che temperi e discerni»: Music and Salvation in Dante's Comedy], «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]», 52 (2017), pp. 63-117; Sangjin Park, *Tant'e-ga Saegyönaen Chagi Chis-iüi Önö: Chamjaesöng-üi Yulli* [A Language of Self-Reference in Dante's Comedy: Ethics of Potentiality], «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]», 63 (2021), pp. 1-28. Tra i diversi studi di li Sang Yeob se ne deve menzionare almeno due sull'analisi dei due canti dell'*Inferno*: Sang Yeob li, *Tant'e-üi Sin'gok che 1 kok Yön'gu* [Una lettura del primo canto della Divina Commedia], «It'alliaö Munhak [Lettere italiane]», 51 (2017), pp. 101-22; li Sang Yeob, *Tant'e-üi Sin'gok Chiokp'yön che 5 kok Yön'gu* [Study on Hell V of the Comedy of Dante Alighieri], «It'alliaö Munhak [Lette-

re italiane]», 64 (2021), pp. 111-34. Per il *Convivio*, si nota prima di tutto delle ricerche importanti condotte dal traduttore di esso: Woon-Chan Kim, *Tant'e-üi Hyangyön-gwa Sogö Kaenyöm* [Dante's Convivio and his Idea on the Vernacular], «Oegunk Munhak Yön'gu [Foreign Literature Studies]», 28 (2007), pp. 72-94; Woon-Chan Kim, *Hyangyön-gwa Tant'e-üi Munhakchök Nojöng* [Convivio e l'itinerario letterario di Dante], «It'alliaö Munhak [Lettere Italiane]», 26 (2009), pp. 1-29. Anche Han Sungchul ha fatto diversi studi sulla *Divina Commedia* e il *Convivio*: Sungchul Han, *Kürisü Munhwa-üi Kyesüngja-rosöüi Tant'e Yön'gu: il Convivio-wa Sin P'üllat'on Juüi* [Lo studio su Dante come continuatore della cultura greca antica], «It'alliaö Munhak [Lettere Italiane]», 44 (2015), pp. 257-77; Sungchul Han, *Yöngjijuüija-rosöüi Tant'e Yön'gu: Hyangyön-gwa Sin'gok-üi Yönokp'yön-ül Chungsimüro* [A Study on Dante as Gnostics], «Pigyo Munhak [Comparative Literature]», 79 (2019), pp. 283-306.

- ²² Byung-Chul Lim, *Tant'e-üi Munhwajök Yusan-e kwanhan Pok'ach'io-wa P'et'ürarük'a-üi Sumgyöjin Nonjaeng* [The Hidden Polemic between Boccaccio and Petrarca concerning Dante's Cultural Legacy] «Söyang Chungsesa Yön'gu [Journal of Western Medieval History]», 34 (2014), pp. 183-215; Kukjin Kim, *Tant'e-wa Siminjök Hyumönijüm* [Dante and Civic Humanism], «Söyang Jungsesa Yön'gu [Journal of Western Medieval History]», 35 (2015), pp. 167-94.

²³ Dante Alighieri, *Sin'gok* [La Divina Commedia], traduzione in coreano di Woon-Chan Kim, Seul, Yöllinch'aektül 2022.

- ²⁴ Uno spettacolo di 'Pan Drama (*P'ansori*)' intitolato «Facce dell'*Inferno* di Dante» è stato eseguito da Eunhye Jung, sotto la regia di Sangman Kim presso Dipartimento di Musica Coreana, Seoul National University nel 2021. Si invita al seguente link per la versione sottotitolata a cura di Kukjin Kim e Valeria Ruscio: <https://youtu.be/VoK63kEAdZA>.

Alcune note sulla *quête* amorosa nelle opere di Dante e del poeta persiano Neẓāmi*

di Nahid Norozi

Premessa

Neẓām al-Din Abu Moḥammad Elyās, conosciuto come Neẓāmi Ganjavi (1141-1209 d.C.)¹, poeta persiano nato e morto a Ganja nell'attuale Azerbaijan, è autore di un celebre quintetto di *mathnavi* ovvero poemi, conosciuti come i "Cinque tesori" (in persiano: *panj ganj* o *khamse*) in distici a rime bacciate. I loro titoli in ordine cronologico sono i seguenti: *Makhzan al-Asrār* ('L'emporio dei segreti') un poema etico-filosofico, una sorta di specchio per principi, con venature mistico-religiose²; il *Khosrow o Shirin* ('Khosrow e Shirin'), il romanzo di cui ci occupiamo nel presente articolo; il *Leylā o Majnun* ('Leylā e Majnun'), dal nome della coppia protagonista, un altro romanzo dai toni misticheggianti; il *Haft peykar* ('Le sette effigi') di tono epico-romanzesco; l'*Eskandar-nāmē* ('Il libro di Alessandro') di carattere epico-sapienziale che racconta la versione persiana delle gesta di Alessandro il Macedone³. La fortuna di questo celebre "Quintetto" sarà tale che s'imporrà come modello nelle lettere persiane per gli autori dei secoli successivi⁴. La sua centralità nel canone letterario persiano è, si potrebbe dire, paragonabile a quella dei cinque poemi di materia bretone di Chrétien de Troyes nelle lettere medievali europee⁵.

Questo studio è svolto dalla prospettiva di un'iranista che legge Dante, la quale è ben conscia della complessità del confronto tra Dante e Neẓāmi, come ben sottolineava anche Carlo Saccone in un recente

intervento⁶. In questo lavoro, ci concentreremo solo su uno dei cinque poemi suddetti ossia il *Khosrow e Shirin*⁷ (d'ora in poi abbreviato in *KHSH*) in cui si narra la storia, già presente nello *Shāh-nāmē* ('Il Libro dei Re')⁸ del poeta epico persiano Ferdowsi (940 – 1019/25 ca.)⁹, della celebre coppia di amanti formata dal re sassanide Khosrow II (reg. 590-628) e la bella principessa armena Shirin.

Il diario degli incontri di Dante con la sua Beatrice come sappiamo è poeticamente trascritto nella *Vita Nuova* e continua poi nella grande struttura della *Commedia* dove il poeta-pellegrino incontra nuovamente l'amata, da tempo defunta, alle soglie del paradiso. Neẓāmi non possiede un analogo diario della sua vita sentimentale, e del resto il diario sentimentale è un genere pressoché sconosciuto alle lettere persiane sino al Novecento, ma sappiamo che la prima moglie Āpāq o Āfāq – una schiava kipchaka che Neẓāmi ebbe in dono dal governatore di Darband – era stata affrancata dal poeta e, anche lei, come Beatrice, era morta prematuramente. Āfāq non avrà quella posizione centrale che occupa Beatrice nella genesi delle maggiori opere dantesche; tuttavia l'ex schiava kipchaka un ruolo lo avrà nella genesi quantomeno di un personaggio, la bella Shirin, protagonista assoluta del più celebre dei cinque *mathnavi* di Neẓāmi, ossia il *KHSH*.¹⁰ Nella parte finale del romanzo, dal sapore scespiriano *ante litteram*, che si conclude tragicamente con il suicidio di Shirin accanto al cadavere del marito re Khosrow uc-

ciso da un sicario mandato dal suo stesso figlio (avuto da un precedente matrimonio), Neẓāmi, rivolgendosi al proprio pubblico, ha queste parole rivelatrici:

تو کز عبرت بدین افسانه مانی / چه پنداری مگر افسانه خوانی¹¹

O lettore, tu che hai tratto consiglio da questa storia, che cosa pensi? Che fosse solo una favola?»¹²

Certamente qui Neẓāmi rivendica la storicità dei personaggi della sua storia, il principe Khosrow Parviz, sovrano dell'ultimo periodo sassanide e la bella Shirin, ma è lecito pensare che Neẓāmi intenda anche altro, infatti ecco come il brano prosegue:

درین افسانه شرطست اشک راندن / گلابی تلخ بر شیرین فشاندن
 بحکم آنکه آن کم زندگانی / چو گل بر باد شد روز جوانی
 سبک رو چون بت قبیحاق من بود / گمان افتاد خود کافاق من بود
 همایون پیکری نغز و خردمند / فرستاده بمن دارای در بند...
 سران را گوش بر مالش نهاده / مرا در همسری بالش نهاده
 چو ترکان گشته سوی کوچ محتاج / به ترکی داده رختم را بتارج¹³

È una storia questa che fa scorrere lacrime, che fa spargere amara acqua di rose per Širin, il cui destino fu una vita breve: come rosa andò al vento nei giorni della giovinezza. Širin aveva il passo leggero come il mio idolo del Qebčāq, si può immaginare che fosse proprio come la mia Āfāq: affascinante, sagace, baciata dalla sorte, arrivata fino a me grazie al governatore di Darband. Casta e pura [...] aveva il potere di rimproverare i grandi e concesse a me di condividere il cuscino del matrimonio. Ohimè, come capita alle belle turche, dovette abbandonare presto il mondo, ma essendo turca, aveva già saccheggiato [14] ogni mio bene...¹⁵

Il testo dice chiaramente che la prematura morte di Shirin, la protagonista assoluta del *KHSH*, ricorda al poeta la morte in giovane età dell'amata Āfāq. Ma Neẓāmi trae dal confronto tra Shirin e Āfāq altri precisi parallelismi. Egli dice che Shirin: «si può immaginare che fosse proprio come la mia Āfāq: affascinante, sagace, baciata dalla sorte... casta e pura»; capace per il suo carattere integro e moralmente inflessibile «di rimproverare i grandi» senza alcun timore. Insomma lascia intendere che, così come Shirin non aveva peli sulla lingua con il suo re Khosrow – nel romanzo un amante incostante e alquanto superficiale – anche Āfāq non ne aveva con suo marito, il nostro Neẓāmi. Si potreb-

be obiettare che il paragone è alquanto stiracchiato, in fondo Āfāq è una ex-schiava mentre Shirin una principessa; ma si dovrebbe ricordare che il modello di Neẓāmi era la Shirin dello *Shāh-nāmē* di Ferdowsi, un'ancella-schiava del principe Khosrow, che Neẓāmi riprende sì, ma anche letteralmente ri-scrive elevandola a condizione nobile-aristocratica. Come Neẓāmi nella vita aveva affrancato Āfāq, allo stesso modo, nella finzione letteraria, egli affranca l'ancella-schiava del poema ferdowsiano facendone la principessa armena Shirin (e in seguito anche regina), e la vera eroina del suo poema¹⁶.

Tornando al confronto con Dante, la bella Āfāq esattamente come Beatrice, resterà per sempre nel cuore di Neẓāmi. Il poeta persiano non lo dichiara esplicitamente ma ella sarà il modello che “genererà” la figura di Shirin, la principessa armena sposata da Khosrow solo alla fine del romanzo.

1. Gli incontri e i relativi “meravigliosi” effetti

Nella prospettiva di mettere a confronto Dante e Neẓāmi, ci concentreremo tuttavia non sul principe Khosrow, bensì su un personaggio non protagonista del *KHSH*, ossia Farhād¹⁷, e in particolare sulla sua casta *liaison* con Shirin. Il suo amore puro e sfortunato, come vedremo, nel poema nezamiano fa un po' da controcanto alla passione non sempre sincera ma più fortunata di Khosrow, destinato a sposare la bella Shirin. Farhād è in effetti il secondo personaggio innamorato di Shirin in questo romanzo in versi, e la sua silente ostinazione è emblematicamente compendiata nel suo titolo di *kuh-kan* (alla lett.: che scava montagne/rocce). Il termine è stato variamente reso dai traduttori e dagli studiosi con “spaccapietre e geometra abilissimo” o “spacca-montagne” o “maestro costruttore” e persino con “scultore”¹⁸, immagine comunque destinata a ispirare molti miniaturisti che lo ritraggono mentre scava nella montagna in due occasioni per amore della principessa Shirin. In breve ricordiamo solo che il principe Khosrow, ingelosito dalle attenzioni peraltro molto discrete di Farhād, fa recapitare a quest'ultimo la falsa notizia della morte improvvisa di Shirin, al che Farhād non vedendo ragione di vivere senza l'amata decide di porre fine ai suoi giorni gettandosi da una rupe¹⁹.

Farhād nelle lettere persiane, a partire da Neẓāmi,

verrà presto elevato a modello di perseveranza e fedeltà, a eroe dell'amore casto e incondizionato sino all'estremo sacrificio. L'amore di Farhād è in sostanza un amore silente, egli parla raramente a Shirin, ma in una scena memorabile costruirà per lei un canale che fa giungere direttamente dai pascoli montani un fiume di latte sino al palazzo di Shirin che di quel latte aveva manifestato il desiderio. L'altra scena memorabile è quella di un teso colloquio con il principe Khosrow, a cui lo spaccapietre Farhād sa bene che non potrà mai sottrarre la bella Shirin, un colloquio da cui traspare la sua visione dell'amore e su cui ci soffermeremo più avanti.

Ma andiamo con ordine, cominciando dal primo incontro di Farhād con Shirin in cui, potremmo osservare pensando al primo incontro di Dante con Beatrice, i due protagonisti maschili sono talmente scossi e sconvolti che quasi svengono. Lo spaccapietre Farhād viene un giorno convocato a corte ed ecco che lo vediamo nella sala delle udienze mentre attende dietro a una tenda o velo:

در اندیشه که لعبت باز گردون / چه بازی آردش زان پرده بیرون
جهان ناگه شیبخون سازی کرد / پس آن پرده لعبت بازی کرد
به شیرین خنده های شکرین ساز / در آمد شکر شیرین به آواز
دو قفل شکر از یاقوت برداشت / وزو یاقوت و شکر قوت برداشت...
شنیدم نام او شیرین از آن بود / که در گفتن عجب شیرین زبان بود²⁰

Farhād [...] pensava a quale gioco, il Cielo prestigiatore, avrebbe fatto saltare fuori da quel velo. All'improvviso il mondo sferò un attacco crudele da dietro quella tenda, creando inganno ed illusione: entrò Širin ridendo dolcemente e le sue risa melodiose spargevano zucchero. Tolsse dallo scrigno dello zucchero [=la bocca] i due lucchetti di rubino [=le labbra] e da quel rubino prese nutrimento lo zucchero stesso. [...] Si raccontava infatti che il suo nome fosse Širin perché le sue parole erano incredibilmente dolci²¹.

Insomma il potere seduttivo di Shirin comincia sin dalla sua voce, che colpisce gli animali come gli umani. Infatti, ascoltando la voce di Shirin, Farhād quasi sviene:

چو بگرفت آن سخن فرهاد در گوش / ز گرمی خون گرفتش در جگر جوش
برآورد از جگر آهی شغب ناک / چو مصروعی ز پای افتاد بر خاک
به روی خاک می غلتید بسیار / وز آن سر کوفتن پیچید چون مار ...

ز شیرین گفتن و گفتار شیرین / شده هوش از سر فرهاد مسکین
سخن ها را شنیدن می توانست / ولیکن فهم کردن می ندانست...
حکایت باز جست از زیر دستان / که مستم کور دل باشند مستان²²

Quando quel dolce suono raggiunse l'orecchio di Farhād, subito il sangue ribollì di passione nel suo petto, sospirò profondamente, in preda all'agitazione, e cadde a terra come malato. Lì, steso a terra, scosso da tremiti, si contorceva come un serpente sbattendo il capo.

[...] Ascoltando quella voce soave e le dolci parole, l'intelletto di Farhād si ridusse in uno stato miserabile; certo, riusciva ad ascoltare i discorsi di Širin ma non era in grado di comprenderne il senso. [...] interrogò i servitori su quanto era stato detto, poiché: «Io sono come ebbro e il cuore degli ebbri è come un cieco! [...]»²³.

Nel poema di Neẓāmi leggiamo che Farhād ogni settimana si recava al palazzo per salutare Shirin ed era «felice di ascoltare le sue parole»²⁴.

Anche Dante nel primo incontro è sconvolto alla visione di Beatrice e quasi sviene, così come egli ci racconta nella *Vita Nuova*:

lo tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare²⁵.

E, a proposito della dolcezza, anche nella *Vita nuova* la voce di Beatrice, quando per la prima volta saluta Dante, fa un simile effetto sull'innamorato Dante che ne è scosso. Nel suo racconto così descrive il momento "inebriante":

[...] e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò e molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini della beatitudine²⁶.

Questa impressione violenta che allo stesso tempo ricolma il poeta di infinita dolcezza e "beatitudine" induce Dante a isolarsi dalla gente, a fuggire il volgo, infatti il brano così continua:

[...] quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi

a lo solingo luogo d'una mia camera, e puòsima a pensare di questa cortesissima²⁷.

In entrambi l'ascolto della voce dell'amata è di per sé sufficiente a provocare tanto sconquasso nell'anima e nel cuore.

In Farhād l'effetto è, se possibile, ancor più sconvolgente. Quando Shirin, in segno di gratitudine per aver terminato di costruire il summenzionato canale per lei, dona allo spaccapietre un gioiello, ecco che Farhād non riesce a reggere l'emozione della sua presenza e sconvolto prende la via del deserto allontanandosi dalla gente:

بر آن گنجینه فرهاد آفرین خواند / ز دستش بستد و در پایش افشاند
 وز آنجا راه صحرا تیز برداشت / چو دریا اشک صحرا ریز برداشت
 ... / به صد مردی ز مردم دور می شد²⁸

Farhād elogiò quel tesoro, lo prese dalle sue mani e lo depose ai suoi piedi. Da lì poi, velocissimo prese la strada del deserto, inondando di lacrime la pianura che divenne un mare [...] si allontanò dal consesso degli uomini²⁹.

Questa fuga di Farhād nel deserto, dove egli trova quella solitudine che Dante trova nel "solingo luogo di una mia camera", non può non rievocare la parallela vicenda di Majnun, altro personaggio nezamino folle di un amore casto e sfortunato, che fugge nel deserto nell'altro poema romanzesco di Neẓāmi, il citato *Leylā e Majnun*³⁰, su cui non possiamo qui intrattenerci.

Ma la dolcezza di modi e la inebriante presenza dell'amata non influiscono solo sui rispettivi innamorati. Entrambi i poeti parlano diffusamente anche delle impressioni riportate da altri spettatori dinanzi alla "mirabil visione". Dante, nel celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* ci dice che Beatrice:

*Mostrasi sì piacente a chi la mira,
 che dà per li occhi una dolcezza al core,
 che 'ntender no la può chi no la prova:*

*e par che de la sua labbia si mova
 un spirito soave pien d'amore,
 che va dicendo a l'anima: sospira*³¹

Vediamo adesso come descrive Neẓāmi l'effetto della dolcezza di Shirin su chi la incontra:

شنیدم نام او شیرین از آن بود / که در گفتن عجب شیرین زبان بود
 ز شیرینی چه گویم هر چه خواهی / بر آوازش بختی مرغ و ماهی...
 در آن مجلس که او لب برگشادی / نبودی تن که حالی جان ندادی
 کسی را کان سخن در گوش رفتی / گر افلاطون بدی از هوش رفتی³²

Si raccontava che il suo nome fosse Širin perché le sue parole erano incredibilmente dolci. E potrei dire, di tanta dolcezza, tutto quello che vuoi, perfino che al suo suono si addormentavano pesci e uccelli! [...] Ad ogni assemblea in cui Širin dischiudeva le labbra, non c'era persona che non abbandonasse l'anima a quella melodia e a chiunque giungessero le sue parole all'orecchio, fosse stato anche Platone, quello perdeva il senno³³.

Si nota tuttavia una differenza, Beatrice colpisce la vista e l'udito dei suoi ammiratori, là dove Neẓāmi preferisce, in questo specifico contesto, concentrare i miracolosi effetti prodotti da Shirin sul solo udito degli ammiratori, ma sono nondimeno effetti strabilianti: "non c'era persona che non abbandonasse l'anima a quella melodia" e chiunque fosse presente "perdeva il senno"³⁴.

2. L'amore spirituale

C'è un altro aspetto che colpisce nel confronto tra l'innamorato poeta della *Vita Nuova* e il Farhād di Neẓāmi; un aspetto che ci introduce alla dimensione più spirituale o mistica, se si vuole, di questo amore si direbbe non ricambiato: si tratta di un amore a senso unico, alimentato dalla passione del protagonista maschile. In sostanza Beatrice da un lato e Shirin dall'altro si limitano a osservarlo, a prenderne atto verrebbe da dire, poiché *in primis* la loro condizione di donne sposate o comunque già promesse, impedirebbe loro qualsiasi cedimento. Tuttavia le due donne adorate da Farhād e Dante, non restano indifferenti; esse ricambiano gli sguardi dei rispettivi innamorati, i quali come sappiamo alla fine si accontentano di godere ogni tanto della visione o l'ascolto dell'amata. Di ciascuna si potrebbe dire che «tanto gentile e tanto onesta pare»³⁵, che non possono negare al rispettivo innamorato la dolcezza nel saluto, nei modi e nella voce. Nel caso di Shirin poi la dolcezza è palese persino nel suo nome dal momento che morfologicamente *shirin* è un aggettivo derivato dal termine persiano *shir* ossia "latte", e significa qualcosa come 'lattea' ovvero 'dolce come latte'.

La passione che si bea della contemplazione della donna amata, della sua bellezza o della sua voce, in sostanza la spiritualizzazione e l'inclinazione all'amore sublimato, sono tratti comuni ai nostri due autori: Farhād vorrebbe soltanto guardare/contemplare Shirin, servirla, amarla da lontano, come se fosse una dea intoccabile. E in effetti Neẓāmi rimarca che egli tiene a vederla ma *non* ad essere da lei veduto:

به هر هفته شدی مهمان آن نور / به دیداری قناعت کردی از دور³⁶

Ogni volta che era ospite di quella bella luminosa, Farhād si negava alla vista di lei e si teneva lontano³⁷.

Riferimenti simili sono numerosi nella storia di Farhād e Shirin, vediamo un altro esempio, questa volta non è attraverso la voce narrante che si esprime la stessa idea, bensì attraverso quella di Farhād che si rivolge dentro di sé all'amata:

ز عشقت سوزم و می سازم از دور / که پروانه ندارد طاقت نور³⁸

Brucio nell'amore per te, ma da qui, da lontano, perché la farfalla non può resistere alla luce abbacinante del sole³⁹

Ancora in un altro punto saliente della storia di Farhād e Shirin, si riscontra questa volontà di Farhād di amare da lontano la sua amata, in particolare nella *monāẓeré* ossia nella tenzone che egli ha con Khosrow. Il geloso re Khosrow si è accorto del silenzioso legame tra la sua Shirin e Farhād, e decide di affrontare il rivale, metterlo alla prova e capire la natura di questo amore, per cui così gli si rivolge:

بگفتا گر نیابی سوی او راه / بگفت از دور شاید دید در ماه
بگفتا دوری از مه نیست در خور / بگفت آشفته از مه دور بهتر⁴⁰

[Khosrow] gli chiese: "E se non trovi una via verso di lei? / Rispose [Farhād]: "Da lontano si conviene guardare alla luna"

[Khosrow] gli disse: "[Ma] tenersi lontani dalla luna non è cosa opportuna! / Rispose [Farhād]: "Meglio da lontano esser sconvolti dalla luna"⁴¹.

Una risposta sorprendente e poetica che certo parte dall'ovvia considerazione che Farhād è ben conscio della incolmabile differenza di status tra lui e la bella principessa, ma non solo. Questo guardare la donna

come si guarderebbe la luna, ossia da lontano, sintetizza magnificamente l'inattingibilità dell'oggetto della passione e, allo stesso tempo, la piena liceità della passione dell'umile Farhād che ne è rimasto "sconvolto" (*āshofté*). Una situazione in fondo non lontana da quell' "amore da lontano" (*amor de lonh*) teorizzato e praticato dai trovatori così come, *mutatis mutandis*, da tanti lirici persiani che cantano entusiasticamente le bellezze di un inattingibile amico; o anche dai poeti arabi della tradizione 'udhrīta⁴² che culminerà nella celebrazione del folle d'amore per antonomasia: Majnun, il casto innamorato della bella e inattingibile Leylā. A questa inattingibilità strutturale dell'amata, Dante aggiunge due aspetti particolari, ossia, da un lato egli sublima/spiritualizza la donna amata elevandola «oltre la spera che più alta gira»⁴³, cioè sino al livello degli angeli: Beatrice è «venuta da cielo in terra a miracol mostrare»⁴⁴, egli dirà nel famoso sonetto; dall'altro, la donna così trasfigurata, per il suo poeta-amante si fa agente e dispensatrice di "beatitudine": non a caso l'amata di Dante si chiama Beatrice "colei che beatifica" e anzi, ci dice Dante, ella è colei che «imparadisa la mia mente»⁴⁵.

Tornando a Neẓāmi, la protagonista femminile del suo romanzo, Shirin, certamente nasce da una idealizzazione di Āfāq, la summenzionata moglie del poeta persiano, che, come Beatrice, era prematuramente scomparsa, ma essa non risulta affatto "angelicata" come lo è Beatrice già nella *Vita Nuova* e ancor più nella *Divina Commedia*. E tuttavia in entrambi i poeti le due donne, Beatrice e Shirin, condividono in varia misura tratti che trascendono la realtà terrena, sono aureolate da una sacralità che impedisce a chi non ha "cor gentile" di avvicinarle. Non a caso lo stesso re Khosrow dovrà pensare sin quasi alla fine del poema, "purificarsi" e rendersi degno⁴⁶ prima di potersi unire alla sua Shirin, e in fondo la sua furente gelosia per il silente Farhād nasce dall'intuizione (o l'intimo sospetto) che il cuore di Farhād, più "gentile" e nobile del suo, potrebbe aver fatto breccia in Shirin.

Questo tratto di spiritualizzazione crescente della donna amata è senza dubbio più marcato in Dante che in Neẓāmi, dopotutto Shirin – a differenza della Beatrice della *Vita Nuova* e del *Paradiso* – è ritratta in tutta la sua concretezza umana e terrena; Neẓāmi in compenso – e qui sta la sua magistrale intuizione narrativa – quasi a voler riequilibrare una storia che altrimenti non avrebbe avuto altro protagonista maschile

se non l'irruento e carnale re Khosrow, ha scelto di spiritualizzare l'amore di Farhād, figura che egli concepisce con caratteri vistosamente misticheggianti. Lo possiamo constatare in molti punti della storia attraverso vari indizi disseminati qua e là, ad esempio nel teso e fitto dialogo tra Khosrow e Farhād, cui si è fatto cenno sopra, e su cui vale la pena ora soffermarsi. Vediamo dunque alcuni tra i versi più significativi di questa "tenzone" inserita nella storia di Farhād e Shirin:

نخستین بار گفتش کز کجایی / بگفت از دار ملک آشنایی
 بگفت آنجا به صنعت در چه کوشند / بگفت انده خزند و جان فروشند
 بگفتا جان فروشی در ادب نیست / بگفت از عشقبازان این عجب نیست
 بگفت از دل شدی عاشق بدینسان؟ / بگفت از دل تو می گویی من از جان
 بگفتا عشق شیرین بر تو چونست / بگفت از جان شیرینم فرونت⁴⁷

Per prima cosa Khosrow gli disse: "Da dove vieni?"
 Rispose Farhād: "Dal regno della Conoscenza"
 Chiese: "In quel regno a che arte ci si dedica?"
 Rispose: "Si compra dolore e si vende l'anima."
 Chiese: "Non è cosa buona vendere l'anima."
 Disse: "Non è cosa che stupisca i devoti all'amore."
 Chiese: "Fu col cuore che ti innamorasti a tal punto?"
 Rispose: "Tu dici col cuore, io dico con l'anima."
 Chiese: "Com'è per te l'amore per Širin?"
 Rispose: "Sempre in aumento nella mia anima sottile"⁴⁸.

Ecco, l'insistenza a proposito della superiorità dell'anima (*jān*) sul cuore, che è pur sempre luogo per eccellenza della ricezione del sacro nella tradizione mistica islamica, vuole sottolineare la natura tutta spirituale piuttosto che terrena dell'amore di Farhād per Shirin. Va tenuto presente inoltre che il termine *jān* in persiano significa, oltre che 'anima' o 'spirito', anche 'vita'. E si noti ancora, sin dall'incipit, lo stretto legame tra amore e conoscenza/intimità (*āshnā'i*): dice infatti Farhād "[Vengo] dal regno della Conoscenza...[dove] si compra dolore [amoroso] (*anduh*) e si vende l'anima".

Questo essere votato a un amore tutto sublimato per Shirin si riscontra ad esempio anche nel dichiarato rifiuto in Farhād della gioia dell'incontro amoroso e nella ricerca ostinata del dolore/nostalgia (*gham/anduh*) passionale che conduce alla follia:

نشاطی کز غم یارش جدا کرد / به صد قهر آن نشاط از دل رها کرد
 غمی کان با دلش دمساز می شد / دو اسبه پیش آن غم باز می شد...
 چنان با اختیار یار در ساخت / که از خود یار خود را باز شناخت⁴⁹

Farhād con forza allontanava dal suo cuore ogni attimo di gioia che l'avrebbe separato dal dolore d'amore mentre, con totale abbandono, accoglieva senza riserve la sofferenza come intima compagna. [...] A tal punto si era identificato con la dedizione all'amata che non era più in grado di distinguere se stesso da lei ...⁵⁰

Passo rivelatorio. Qui sottostante è la distinzione, cara ai lirici persiani tra *dard/gham/anduh* (quasi sinonimi) ossia dolore amoroso o nostalgia causata dalla separazione o lontananza dall'amata, e *nesh āt* ('gioia/delizia') che invece rimanda, in questo contesto, all'idea di un amore pieno o realizzato. L'attaccamento di Farhād al *dard* ossia passione/dolore denuncia in modo palese il carattere misticheggiante del personaggio che – esattamente come il mistico sufi – ama pur nella dura ineluttabile necessità della separazione dal divino Amato, insomma preferisce la sofferenza amorosa (*dard*) alla gioia dell'amore⁵¹. Non meno lampante è il significato della dichiarazione finale di Farhād che afferma, similmente a quanto fanno innumerevoli mistici sufi al culmine delle loro estasi, di non riuscire più a "distinguere" se stesso da Shirin, ovvero l'amante dall'amata. L'affermazione di Farhād è perfettamente in sintonia con quanto si legge in alcuni aneddoti dei *mathnavi* di autori di schietta impronta mistica come 'Aṭṭār o Rumi in cui l'amante, proprio come Farhād, sperimenta una forma di estasi amorosa caratterizzata dalla percezione di una "con-fusione" tra sé e l'amata.

3. Dinanzi alla morte

Questa con-fusione tra l'amante e l'amato presuppone però una sorta di auto-annullamento dell'amante, l'eliminazione dell'ego terreno, un processo doloroso altrimenti detto nel misticismo di marca sufi "auto-estinzione/auto-annientamento" (*fanā*), una stazione spirituale che prelude appunto all'unione mistica⁵². Nelle parole di Farhād chiaramente riecheggia questa tematica del *fanā* o "morte" mistica, certamente ben nota a Neẓāmi che alla spiritualità sufi fu vicino⁵³.

Leggiamo ora il passo in cui re Khosrow viene a sapere dell'amore silente di Farhād per Shirin:

یکی محرم ز نزدیکان درگاه / فرو گفت این حکایت جمله با شاه...
 دلش زان ماه بی پیوند بینم / به آوازش ازو خرسند بینم
 ز بس کارد به یاد آن سیم تن را / فرامش کرده خواهد خویشتن را⁵⁴

Uno dei confidenti di Khosrow così racconta di Farhād: “[...] ciò che so è che la sola vista di [Shirin], quella luna senza legami, lo rende contento ed egli non desidera altro che dimenticarsi di sé, tanto il pensiero di quella dal corpo d’argento è sempre presente in lui⁵⁵.”

Questo “dimenticarsi di sé” rivela appieno, si direbbe, il senso dell’amore di Farhād e della sua differenza incolmabile con la più terrena passione del rivale Khosrow: l’unione cui aspira Farhād è quella in cui esiste solo l’amata, in cui il senso dell’esistenza è determinato dalla presenza di lei, dopo l’auto-estinzione dell’amante, dopo la sua “morte”.

Non a caso – e vengo all’ultima parte – la tematica della morte è onnipresente nella storia di Farhād. Leggiamo in proposito questo commento di Neẓāmi, che qui sembra rivolgersi al suo uditorio come un maestro sufi farebbe con i suoi discepoli:

به باید عشق را فرهاد بودن / پس آن گاهی به مردن شاد بودن⁵⁶

In amore, dunque, bisogna essere come Farhād, essere felici di morire quando è il momento⁵⁷.

Essere come Farhad, si noti bene, non come Khosrow! È un tema, questo della morte, che per la sua centralità nelle opere di Dante e Neẓāmi meriterebbe forse un saggio a parte. Ci limitiamo qui a osservare che il forte legame tra l’amore e la morte nella storia di Farhād non può certo sfuggire. Lo troviamo sin da prima dell’epilogo tragico, quando Neẓāmi ci dice:

ز مجروحی دلش صد جای سوراخ / روانش برهلاک خویش گستاخ⁵⁸

Il suo cuore [ossia il cuore di Farhād] mostrava le lacerazioni di cento ferite e la sua anima non desiderava che la morte⁵⁹.

Allargando un po’ il discorso, questo legame affonda nella tradizione islamica che ricorda un detto attribuito al Profeta dell’Islam che dice: “Colui che amando si mantiene sempre casto, muore martire”. E inevitabilmente questo ci riporta alla grande tradizione araba dell’amore *‘udhritā*, che si nutre dell’idea di un amore casto ed esclusivo fino alla morte⁶⁰, ricordato anche dal poeta tedesco Heinrich Heine nella raccolta *Romanzero* (1851), nel poema *Der Asra*, in cui egli cita la tribù araba degli Asra, ossia gli ‘Udhra

(Udriti), parlandone come coloro che muoiono quando amano: «... jene Asra / welche sterben wenn sie lieben». Nel Farhād di Neẓāmi riecheggia nitidamente e potentemente tutta questa tradizione arabo-islamica, rivitalizzata dal concetto specificamente sufi dell’auto-estinzione (*fanā*) in Dio del viandante o iniziato mistico.

Ci si potrebbe chiedere a questo punto: se per Neẓāmi la bella Shirin incarna nella finzione poetica l’amata Āfāq, in che misura il grande poeta di Ganjē si auto-proietta nella figura di Farhād? Prima di rispondere, andiamo a vedere l’episodio che segna l’esito tragico della vicenda di Farhād.

Quando Khosrow constata la determinazione di Farhād nell’amore verso Shirin e la forza indomabile del suo desiderio, non vede altra soluzione che eliminarlo con uno stratagemma: così egli invia un messaggero «dal volto truce e dall’eloquio amaro»⁶¹ per portare all’innamorato spaccapietre la falsa notizia della morte di Shirin, al che Farhād non regge l’emozione e muore precipitando da una rupe. Non è ben chiaro se muoia di crepacuore oppure di suicidio, ma Farhād ha comunque il tempo di dichiarare la forte volontà di seguire Shirin nell’aldilà:

چو افتاد این سخن در گوش فرهاد / ز طاق کوه چون کوهی در افتاد
برآورد از جگر آهی چنان سرد / که گفتی دور باشی بر جگر خورد
به زاری گفت کاوخ رنج بردم / ندیده راحتی در رنج مردم ...
فرو رفته به خاک آن سرو چالاک / چرا بر سر نریزم هر زمان خاک ...
فرو مرده چراغ عالم افروز / چرا روزم نگرده شب بدین روز ...
به شیرین در عدم خواهم رسیدن / به یک تک تا عدم خواهم دویدن
صلای درد شیرین در جهان داد / زمین بر یاد او بوسید و جان داد⁶²

“Quando quelle parole giunsero all’orecchio di Farhād, egli cadde giù dalla cima della montagna e dal suo fegato si sollevò un vento freddo di morte come se un bastone gli si fosse conficcato nel fianco. Con gravi lamenti disse: ‘Mio Dio, quanto dolore ho dovuto sopportare, ora con quel dolore muoio senza aver goduto un attimo di pace. [...] Se quello snello cipresso [che era Širin] è dunque finito sottoterra, come potrei non gettarmi quella terra sul capo? [...] Se si spegne la lampada che illumina il mondo, come potrà il mio giorno non farsi per sempre notte? [...] Raggiungerò Širin nel mondo del nulla, correrò veloce verso quel nulla!’ Urlò al mondo la sua sofferenza per Širin, baciò la terra in memoria di lei è morì⁶³.”

La centralità della morte nella storia di Farhād è tale

che si riscontra anche in altri momenti, un po' come premessa o preannuncio dell'esito tragico, e persino nei pensieri passionali di Farhād. Ma al contempo attraverso di essa si sottolinea continuamente nel testo l'aspetto spirituale del suo amore per Shirin:

چو بر خاکم نبود از غم جدایی / شوم در خاک تا یابم رهایی
مبادا کس بدین بی خانمانی / بدین تلخی چه باید زندگانی
به تو باد هلاکم می دواند / خطا گفتم که خاکم می دواند
چو تو هستی نگویم کیستم من / ده آن تست در ده چیستم من
نشاید گفت من هستم تو هستی / که آنکه لازم آید خودپرستی⁶⁴

Se dunque sopra la terra non riesco a separarmi dal dolore, allora andrò dentro alla terra per trovare la mia liberazione. Oh, che a nessun altro tocchi di perdere l'anima e la casa, che nessun altro debba vivere tanta amarezza! Il vento della morte mi trascina verso di te, Širin: no, ho sbagliato, è già la mia polvere che il vento solleva. Poiché tu esisti non occorre che io dica che cosa sono, a te appartiene il villaggio e lì dentro io non sono nessuno, non ha senso dire: 'io sono, tu sei' perché in quel caso si tratterebbe già di idolatria!⁶⁵

Ancora parole inequivocabili e che ci ricordano come per il mistico sufi nella sua relazione con l'Amato divino la parola "due" sia blasfema: esiste solo "uno", l'essere amato – Dio – per cui appunto «non ha senso dire: 'io sono, tu sei'».

Per quanto riguarda Dante, nel capitolo XXIII della *Vita Nuova* egli ci racconta di un sogno in cui ha una specie di visione/allucinazione: gli appaiono donne scapigliate che gli dicono:

«Tu pur morrai»; e poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: «Tu se' morto».

E nel prosieguito, a Dante sembra che un amico venga a dirgli: «Or non sai? La tua mirabile donna è partita di questo secolo.» Al che Dante scoppia in lacrime, e poco dopo dichiara di voler seguire Beatrice nel luogo in cui si trova nell'aldilà, similmente a come aveva fatto Farhād per l'amata alla falsa notizia della sua morte:

«Dolcissima Morte, vieni a me, e non m'essere vilana, però che tu dei essere gentile... Or vieni a me che molto ti desidero; e tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore».

È un desiderio che diventa il tema dominante di questo intenso delirio macabro: Dante deve raggiungerla, uscire dal mondo, se è la Morte che ancora lo separa da lei. E lo farà, ma non come ha fatto Farhād, suicidandosi, bensì la seguirà in un altro modo: attraverso l'arte, nel mondo della fantasia, nella sua *Commedia*. E come dice Gilson: «Per riuscirci occorreva istruirsi sul paradiso, gli angeli, i beati, insomma su tutto ciò che i filosofi e i teologi possono insegnarci sui misteri dell'altro mondo».⁶⁶ Quindi si prenderà tutto il tempo per creare un'opera unica in cui collocare la sua amata, e nella quale andrà a visitarla appunto "uscendo dal mondo", sia pure nella finzione letteraria, e facendone come sappiamo la propria guida nel Paradiso.

Ma proviamo ora a rispondere alla domanda che ci eravamo posti: in che misura Neẓāmi si proietta nella figura così intensamente di stampo 'udhritā di Farhād? Qui s'impone il parallelo con la vicenda amorosa di Dante. Sappiamo che Dante negli anni dell'esilio e fino alla fine avrà in mente un solo amore, quello di Beatrice morta anzitempo e da lui angelicata e intronata nel Paradiso, ma sappiamo pure che questo non gli impedisce di sposarsi e di avere figli con una comune mortale; Neẓāmi avrà altre due mogli dopo la scomparsa dell'amatissima Āfāq da cui peraltro aveva avuto un figlio e che, come ci lascia intendere il passo citato dal poema *KHSH* (v. *supra*), rimase l'amore della sua vita. Ecco, i due poeti non furono certamente degli asceti e anzi furono pienamente calati nel loro secolo, ma entrambi condivisero tensioni spirituali sia pure in varia misura e diverse modalità. Si potrebbe dire che l'aspetto "udhritā" della vita sentimentale dei due emerge in tutta la sua portata *dopo* la morte delle loro amate, idealizzate rispettivamente in Shirin per Neẓāmi e Beatrice per Dante. Tale trasporto spirituale fruttificherà largamente nella fantasia poetica dell'uno e dell'altro poeta sino a fornire loro l'ispirazione per creare il personaggio centrale, il protagonista assoluto, dei rispettivi capolavori.

Ma tornando al tema dell'auto-proiezione di Neẓāmi, ci si potrebbe chiedere se proprio questa esigenza abbia determinato il poeta a creare, inventare di sana pianta, la figura di Farhād, personaggio assente nello *Shāh-nāmē* di Ferdowsi⁶⁷ in cui pure, come abbiamo già accennato, si narrava la storia di Khosrow e Shirin, opera che risulta forse la fonte più importante di

Nezāmi nel comporre il suo *KHSH*. Come sappiamo, Nezāmi non è affatto tenero con il re Khosrow, di cui sottolinea a più riprese il carattere irruento, superficiale, a volte frivolo e portato all'infedeltà in amore (respinto per l'ennesima volta da Shirin, egli, morta la prima moglie Maryam, sposerà un'altra donna, Shekar, per poi pentirsene ben presto). Nezāmi a un certo punto doveva aver sentito la necessità di contrastare la figura terra terra di Khosrow, che in fondo non meritava la sua meravigliosa Shirin/Āfāq, con una controfigura dai caratteri più puri e nobili. Ed ecco che nasce così Farhād, l'anti-Khosrow verrebbe da dire, in cui è tipificato quell'amante ideale "all' *udhrita*", e in cui il poeta doveva riconoscersi almeno dalla scomparsa dell'amata Āfāq. E non a caso Nezāmi simpatizza visibilmente con Farhād, come appare per esempio in questo verso: «[...] Attento! Il caprone ha denti aguzzi e li ha proprio per mangiare la carne prelibata di chi è caduto nella trappola!».⁶⁸ Dove Nezāmi dà del "caprone" a re Khosrow alla vigilia del delitto che il re sta per organizzare inducendo alla morte Farhād, un verso da cui emerge non solo la simpatia per lo sfortunato spaccapietre ma anche un chiaro giudizio morale sul più fortunato e aristocratico rivale.

In definitiva, Nezāmi – crediamo – in questo Farhād che in silenzio coltiva l'amore puro per Shirin, ha scientemente proiettato se stesso che in silenzio doveva continuare a vivere l'amore per la scomparsa amatissima Āfāq; così come, analogamente, Dante doveva continuare a coltivare il suo amore per la scomparsa Beatrice ma, occorre dire, non rimanendo dietro lo schermo di un personaggio (a differenza di Nezāmi). Quest'ultimo però, non è l'unico schermo usato da Nezāmi: la sua Āfāq non è certo pienamente sovrapponibile con Beatrice; anche il poeta persiano ha chiaramente inteso tenere viva la sua amata attraverso la poesia, ma appunto dietro lo "schermo" di Shirin. Come è ben noto, nella letteratura persiana medievale la donna amata, sposata o meno, non viene mai cantata/ lodata e neppure nominata: l'amato/a rimane sempre una figura indefinita, anche grazie all'assenza di genere grammaticale nella lingua persiana che la-

scia nel vago persino il suo sesso⁶⁹. Per cui se Nezāmi – almeno nel passo all'inizio citato – menziona per nome la sua Āfāq, dicendo esplicitamente che Shirin era "come il mio idolo kipchako, si può immaginare che fosse proprio come la mia Āfāq", compie un atto coraggioso, rarissimo e anticonvenzionale, che corrobora l'ipotesi che Āfāq fosse davvero la sua musa ispiratrice per il *KHSH* oltre che il chiaro modello di Shirin. E nel personaggio indimenticabile di Shirin egli l'ha davvero resa eterna, come fa da parte sua Dante con la Beatrice sua guida celeste.

Anche se Shirin/Āfāq non è certamente quella donna angelicata e dalle connotazioni soprannaturali che è la Beatrice della *Commedia*, Nezāmi attraverso il suo *alter ego*, l'adorante Farhād, ne ha fatto davvero l'angelo unico e adorabile della sua anima.

Infine, per concludere, citiamo alcuni versi di Nezāmi tratti da un lungo brano, quasi un inno all'amore, in cui si coglie la centralità cosmica ed esistenziale che esso doveva avere per lui:

فلک جز عشق محرابی ندارد / جهان بی خاک عشق آبی ندارد
 غلام عشق شو کاندیشه این است / همه صاحب دلان را پیشه این است
 اگر بی عشق بودی جان عالم / که بودی زنده در دوران عالم
 جهان عشقت و دیگر زرق سازی / همه بازیست الا عشقبازی
 اگر بی عشق بودی جان عالم / که بودی زنده در دوران عالم⁷⁰

Il cielo stesso ha nell'amore il suo *mihrab* e il mondo non vale nulla, privo del territorio dell'amore; renditi dunque schiavo dell'amore giacché la conclusione è questa, che tale è il compito degli uomini dotati di cuore. Il mondo è amore e tutto il resto non è che ipocrisia, illusione e cosa senza valore, giacché se non fosse l'amore l'anima del mondo chi potrebbe sopravvivere alle rotazioni dell'universo?⁷¹

Parole particolarmente consonanti con la concezione dell'amore in Dante, compendiata nel celebre verso che suggella la *Commedia*:

L'amor che move il sole e l'altre stelle

Note

- * Questo articolo costituisce una rielaborazione di un intervento presentato a un convegno internazionale su Dante e Nezāmi in occasione del settecentesimo anniversario di Dante: *Cross-Cultural Matches: Nizami and Dante*, che ha avuto luogo da remoto, nei giorni 7-9 ottobre 2021, in collaborazione con le Università di: Baku, Napoli, Roma, Milano, Siena, Vercelli, Torino e Pisa.
- ¹ Su Nezāmi esiste una vasta bibliografia, impossibile da elencare nella sua interezza in questa sede, tuttavia citiamo alcuni studi più noti, a cominciare dalla rassegna bibliografica sul poeta: A.Q. Rādfar, *Ketāb-shenāsi-ye Nezāmi-ye Ganjavi* ['Bibliografia di Nezāmi di Ganja'], Mo'assese-ye moṭāle'āt va taḥqiqāt-e farhangī, Tehran 1371/1992; gli altri studi sono: A. J. Arberry, *Classical Persian Literature*, Richmond, Curzon Press 1967², pp. 122-129; A. Bausani, *La letteratura neopersiana*, in Bausani A.; Pagliaro A., *Storia della letteratura persiana*, Milano, Nuova Accademia 1960, pp. 640-697; Rypka J., *History of Iranian Literature*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company 1968, pp. 210-213; A. M. Piemontese, *Storia della letteratura persiana*, vol. 1, Milano, Fratelli Fabbri 1970, pp. 108-116; P. Chelkoswki, s.v. «Nizāmī Gandjāvī», in *Encyclopaedia of Islam II* (1995), vol. 8, pp. 76-81; K. Talattof e J. W. Clinton (eds), *The poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric*, New York, Palgrave 2000; J. C. Bürgel, "Il discorso è nave, il significato un mare". *Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, a cura di C. Saccone, Roma, Carocci 2006, pp. 25-29, 63, 149-224. Si veda inoltre J. C. Bürgel; C. van Ruymbeke (eds.), *A Key to the treasure of the Hakim. Artistic and humanistic aspects of Nizāmī Ganjāvī's Khamsa*, Leiden, Leiden University Press 2011. Infine segnaliamo l'opera del famoso comparatista e teorico russo che esamina in vari punti i poemi di Nezāmi: E. M. Meletinskij, *Srednevekovyi roman. Proischozhenie i klassičeskie formy*, Moskva, Nauka 1983, di cui esiste una traduzione italiana: *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*, a cura di M. Bonafin, Macerata, EUM Edizioni Università di Macerata 2018 (cfr. i numerosi riferimenti a Nezāmi nell'indice dei nomi, p. 424).
- ² La vena spirituale dell'opera è asserita fra gli altri da Nāšeri Tāzeshahri N., *Tajallī-ye 'erfān va tašavvof dar Makhzan al-asrār-e Nezāmi* ['La manifestazione della gnosi e del sufismo nell'*Emporio dei segreti* di Nezāmi'], in «Fašl-nāme-ye adabiyāt-e fārsī», n. 3 (1384/2005), pp. 166-190. Gli aspetti misticheggianti dell'opera sono visibili già a partire dai titoli di alcuni capitoli in cui compaiono termini tecnici e concetti di tipo spirituale-ascetico, come "isolamento/ritiro" (*khalvat*), "conoscere il cuore" (*shenākhtan-e del*), "nutrimento del cuore" (*parvareh-e del*) e altri ancora; tuttavia secondo Bertels, questi "titoli che richiamano la sapienza del sufismo" sono lontani dalla "scolastica arida e astratta di Sanā'ī" – autore mistico del XI sec. alla cui opera *Ḥadiqat al-ḥaqīqa* ('Il giardino delle verità') Nezāmi sembra si sia ispirato per il suo *Emporio dei segreti* – e "dei teorici sufi a lui vicini". Quindi non si avrebbe, secondo Bertels, a che fare con un sufismo di tipo estatico bensì con quello della confraternita/corporazione degli *Akhi* a cui Nezāmi fu legato, la quale aveva «scopi assolutamente concreti, realizzabili su questa terra, mirati al miglioramento delle condizioni di vita della popolazione urbana e contadina. Secondo gli insegnamenti dei suoi maestri, Nizami accolse nella propria stilistica le forme tipiche della poesia sufi [...]», in E. Bertels, *Il grande poeta azerbaijano Nizami Ganjavi*, trad. a cura di F. Pastore, Roma, Sandro Teti 2019, p. 71.
- ³ Per le traduzioni italiane delle opere dell'Autore si vedano: Nezāmī di Ganjē, *Le sette principesse* (Haft peykar), a cura di A. Bausani, Milano, Rizzoli 1982²; Nezāmi, *Il Libro della fortuna di Alessandro* (Eqbāl-nāmē), a cura di C. Saccone, Milano, Rizzoli 1997; Nezāmī, *Leylā e Majnūn* (Leylā vo Majnun), a cura di G. Calasso, Milano, Adelphi 1985; Nezāmi, *Khosrow e Širin. Amore e saggezza nella Persia antica*, a cura di D. Meneghini, Milano, Ariele 2017.
- ⁴ Esistono varie imitazioni/rifacimenti della pentalogia di Nezāmi da parte di autori successivi, su cui rimandiamo a M. Rastegār Fasā'ī, *Khamse-sarā'i dar adab-e fārsī* ['Comporre quintetti di poemi nella letteratura persiana'], in «Āyine-ye mirāth», n. 36-37 (1386/2007), pp. 243-257. Qui a mo' di esempio e volendoci concentrare solo sul poema *Khosrow e Shirin*, tra i diversi studi, citiamo: P. Orsatti, s.v. «Khosrow o Širin and its imitations», in *Encyclopaedia Iranica* (2006), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/kosrow-o-sirin.html>, e in persiano: Zolfagari Ḥ., *Yekšad manzume-ye 'āsheqāne-ye fārsī*, ['Centi poemi amorosi persiani'], Tehran, Charkh 1394/2015, pp. 276-320.
- ⁵ Si veda E. M. Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo* (tit. orig.: *Vvedeniye v istoričeskuju poetiku eposa i romana*), Bologna, Il Mulino 1993, in particolare pp. 236-254.
- ⁶ C. Saccone, *Alcune riflessioni su poesia e teologia in Dante e Nezāmi*, in «Quaderni di Meykhane», XI (2021), pp. 1-12, qui pp. 1-2.
- ⁷ La traduzione italiana dell'opera da noi utilizzata, qui abbreviata in *KHSH*, è: Nezāmi, *Khosrow e Širin. Amore e saggezza nella Persia antica*, cit.
- ⁸ In italiano è disponibile una traduzione ottocentesca in endecasillabi sciolti degli oltre 50000 distici del poema, frutto di tre decenni di paziente lavoro del pioniere dell'iranistica italiana Italo Pizzi (a suo tempo lodato dal Carducci): Firdusi [Ferdowsi], *Il libro dei Re*, 8 voll., introduzione traduzione e note a cura di I. Pizzi, Torino, UTET 1886-88. La storia di Khosrow e Shirin in questa traduzione si trova nel vol. VIII, pp. 271-378. A proposito delle comparazioni tra la storia di Khosrow e Shirin di Ferdowsi e quella di Nezāmi vi sono vari studi di cui citiamo solo alcuni: E. Eqbālī, *Moqāyese-ye dāstān-e Khosrow vo Shirin-e Ferdowsi bā Nezāmi* ['Comparazione della storia di *Khosrow e Shirin* di Ferdowsi con quella di Nezāmi'], in «Pazhuhesh-e zabān va adabiyāt-e fārsī», nuova serie, n. 3 (1383/2004), pp. 125-136; Pākdēl M., *Moqāyese-ye manzumeḥā-ye Khosrow vo Shirin-e Ferdowsi va Nezāmi* ['Comparazione dei due poemi di *Khosrow e Shirin* in Ferdowsi e Nezāmi'], in «Pazhuhesh-nāme-ye farhang

- o adab» n. XIII (1391/2012), pp. 240-258; e A. H. Moghadam; A. Q. Ghavam, *Taḥlil-e degarguni-ye shakhshiyat-e Shirin az revāyat-e Ferdowsi tā revāyat-e Neẓāmi bā tekyé bar ‘anāṣer-e goftomān-madār-e Shāh-nāmé va Khosrow vo Shirin* [‘Analisi della trasformazione della personalità di Shirin dalla narrazione di Ferdowsi a quella di Neẓāmi sulla base degli elementi discorsivi dello *Shāh-nāmé* e del *Khosrow e Shirin*’], in «Faṣl-nāme-ye matn-shenāsi-ye adab-e fārsi», IX, 4 (1396/2018), pp. 93-113.
- ⁹ Per una prima notizia sulla biografia e l’opera di Ferdowsi segnaliamo soltanto: A. Bausani, *La letteratura neopersiana*, cit., 359-61, 362-84, 421-3; A. M. Piemontese, *Storia della letteratura persiana*, cit. vol. 1, pp. 20-5; A. J. Arberry, *Classical Persian Literature*, cit., pp. 42-52; Khaleghi-Motlagh Dj., s.v. «Ferdowsi Abu’l Qāsem», in *Encyclopaedia Iranica* (1999), leggibile online: <http://www.iranicaonline.org/articles/ferdowsi-i>.
- ¹⁰ Sui personaggi femminili e più in generale sulla figura della donna nelle lettere persiane, si veda N. Norozi, *Esordi del romanzo persiano. Dal Vis e Rāmin di Gorgāni (XI sec.) al ciclo di Tristano*, con una premessa di F. Benozzo, Collana “Il cavaliere del leone”, diretta da Andrea Fassò, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2022², pp. 199-223; mentre per la centralità della figura di Shirin in Ferdowsi, Neẓāmi e altri imitatori della storia di *Khosrow e Shirin* si veda T. Beṣāri, *Chehre-ye Shirin* [‘La figura di Shirin’], Tehran, Enteshārāt-e Dāneshgāh-e Jondi Shāpur 1350/1971.
- ¹¹ Neẓāmi Qomi Ganjavi, *Khosrow vo Shirin*, a cura di Ḥ. Vaḥid-Dastgerdi, Tehran, Ebn-e Sinā 1333-1954 (d’ora in poi: *Khosrow vo Shirin*), p. 429, v. 14. È significativo che il curatore Vaḥid-Dastgerdi, un poeta nazionalista, anteponga al cognome toponimico Ganjavi quello di “Qomi”, ossia della città di Qom situata nell’Iran centrale, per ribadire le origini persiane del Poeta e non azerbaigiane. In effetti Vaḥid-Dastgerdi precisa puntigliosamente *Neẓāmi-ye Qomi shahir be ganjavi* (alla lettera: ‘Neẓāmi di Qom conosciuto come di Ganjé’).
- ¹² *KHSH*: Neẓāmi, *Khosrow e Širin. Amore e saggezza nella Persia antica*, cit., p. 289.
- ¹³ *Khosrow vo Shirin*, p. 430, vv. 1-4, 6-7.
- ¹⁴ Si noti che il topos della bella o del bello paragonata/o a un turco predone che saccheggia il cuore del poeta è un motivo ricorrente nella lirica persiana, che sarà poi canonizzato nel famoso *ghazal* (una specie di sonetto monorimico) di Ḥāfeẓ che comincia con *agar ān tork-e shirāzi be dast ārad del-e mā rā ...* (‘Se quel turco di Shirāz il cuore mio si prende in mano’...), leggibile in versione italiana in Ḥāfeẓ, *Il Coppiere di Dio. Antologia dal Canzoniere*, a cura di C. Saccone, Seattle, Centro Essad Bey-Amazon IP, 2019², pp. 132-3.
- ¹⁵ *KHSH*, p. 289.
- ¹⁶ Tra gli studiosi che affermano che Neẓāmi creò la sua Shirin in memoria di sua moglie Āfāq, segnaliamo E. E. Bertel’s, *Izbrannye Trudy: Nizami i Fuzuli*, Moskava, Izdatel’stvo Vostočnoj literatury, 1962, p. 255, citato in Bürgel, “Il discorso è nave, il significato un mare”, cit., p. 65; e A. Zarrinkub, *Pir-e Ganjé dar jostoju-ye nākojā-ābād. Darb āre-ye zendegi, āthār va andishe-ye Neẓāmi* [‘Il maestro di Ganjé in cerca della terra del Non-Dove. Su vita, opera e pensiero di Neẓāmi’], Tehran, Sokhan 2004, pp. 24-26.
- ¹⁷ Dopo Neẓāmi la storia di Farhād e Shirin sarà oggetto di una serie di imitazioni, rifacimenti o arrangiamenti nelle lettere persiane ma anche turche, per cui rimandiamo a H. W. Duda, *Ferhād und Schīrīn. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes*, Prague, Orientální Ústav 1933; e, per una più rapida lettura, si vedano: H. Moayyad, [1999], s.v. «Farhād», in *Encyclopaedia Iranica*, accessibile online: [http://www.iranicaonline.org/articles/farhad%20\(1\)](http://www.iranicaonline.org/articles/farhad%20(1)).
- ¹⁸ Cfr. rispettivamente: A. Bausani, *La letteratura neopersiana*, cit., p. 655; Meneghini, *KHSH*, p. 147, e nella riscrittura del narratore ungherese Mòr Jökai, *Shirin*, a cura di L.A. Teszler, in «Quaderni di Meykhane», XI (2021), pp. 1-18.
- ¹⁹ La storia di Farhād è significativamente collocata da Neẓāmi proprio nel centro del poema, in italiano leggibile in *KHSH*, cit., pp. 147-76.
- ²⁰ *Khosrow vo Shirin*, p. 218, vv. 5-8, 12, p. 219, v. 2.
- ²¹ *KHSH*, p. 148.
- ²² *Khosrow vo Shirin*, p. 219, vv. 3-5, 9-10, p. 220, v. 1.
- ²³ *KHSH*, pp. 148-9.
- ²⁴ *Ivi*, p. 154.
- ²⁵ *Vita Nuova*, cap. XIV.
- ²⁶ *Vita Nuova*, cap. III.
- ²⁷ *Vita Nuova*, cap. III.
- ²⁸ *Khosrow vo Shirin*, p. 221, vv. 16-17, p. 222, v. 1.
- ²⁹ *KHSH*, p. 150.
- ³⁰ Si veda Neẓāmi, *Leylā e Majnūn*, cit.
- ³¹ *Vita Nuova* XXVI, 5-7.
- ³² *Khosrow vo Shirin*, p. 218, vv. 12-13, p. 219, v. 1-2.
- ³³ *KHSH*, p. 148.
- ³⁴ Non a caso il poeta cita Platone, poiché il filosofo ateniese, in un famoso episodio dell’Alessandreide (*Eskandar-nāmé*) di Neẓāmi (composta in realtà successivamente al *KHSH*), risulta l’inventore di uno strumento musicale la cui melodia, che si accordava all’armonia delle sette sfere celesti, era capace di far perdere conoscenza agli animali e agli uomini, e persino ad Aristotele che aveva sfidato il Maestro. Di qui l’espressione iperbolica di Neẓāmi per il quale la voce di Shirin fa perdere il senno a chiunque, “fosse anche Platone”. Cfr. Neẓāmi, *Il Libro della fortuna di Alessandro*, cit., pp. 132-7.
- ³⁵ *Vita Nuova*, cap. XXVI.
- ³⁶ *Khosrow vo Shirin*, p. 226, v. 9.
- ³⁷ *KHSH*, p. 153.
- ³⁸ *Khosrow vo Shirin*, p. 241, v. 2.
- ³⁹ *KHSH*, p. 163.
- ⁴⁰ *Khosrow vo Shirin*, p. 234, vv. 8-9.
- ⁴¹ In questo articolo abbiamo sempre utilizzato la pregevole traduzione di Daniela Meneghini, ma in questo caso, essendo saltato il secondo dei due distici, abbiamo fornito la relativa traduzione.
- ⁴² L’amore casto di origine araba beduina – che corrisponde a una sorta di amore platonico, caratterizzato dalla nobiltà d’animo, dalla rinuncia alla soddisfazione carnale e dalla ricerca quasi voluttuosa della sofferenza amorosa -, nasce secondo la leggenda nella tribù degli ‘Udhra, da cui appunto l’espressione “amor ‘udhrita” (*ḥubb al-‘udhri*). Il massimo esponente poetico di questo amore puro, come sottolinea Francesco Gabrieli, è il “perfetto amante” Jamīl (morto nel 701) innamo-

rato della bella Buthaina, cfr. F. Gabrieli, *La letteratura araba*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia 1967, pp. 107-9. In proposito, in relazione alla leggenda di Majnun ('il folle [d'amore]') sviluppatasi nella stessa tradizione 'udhritā, si veda C. Saccone, *Il Leylā e Majnun di Nezāmi, ovvero paradigmi dell'amore folle nel romanzo persiano medievale*, in *Prospettive della semantica / Perspectives on Semantics*, a cura di F. Benozzo [special issue of «Quaderni di Semantica», n.s. 3-4 (2017-2018)], pp. 749-81, in particolare 760-2.

⁴³ *Vita Nuova*, ultimo sonetto.

⁴⁴ *Vita Nuova*, cap. XXVI.

⁴⁵ Canto XXVIII, v. 3.

⁴⁶ Sulla tormentata vicenda amorosa di Khosrow e Shirin, segnata da battibecchi e abbandoni ripetuti, si veda N. Norozi, *Scenografie dell'incontro amoroso al balcone nel Vis e Rāmin di Gorgāni (XI sec.) e sua esemplarità per i posteriori poemi persiani*, in «Quaderni di Meykhane», VIII (2018), pp. 1-31, qui in particolare pp. 22-5.

⁴⁷ *Khosrow vo Shirin*, p. 233, vv. 10-12, p. 234, vv. 1-2.

⁴⁸ *KHSH*, p. 159.

⁴⁹ *Khosrow vo Shirin*, p. 225, vv. 11-12.

⁵⁰ *KHSH*, p. 153.

⁵¹ Più in generale sulla distinzione tra dolore (*dard*) e amore (*'eshq*) si veda C. Saccone, *La canzone di Rosa e Usignuolo: paradigmi dell'amore nella poesia persiana medievale*, in 'Attār F., *La rosa e l'usignuolo*, a cura di C. Saccone, Roma, Carocci 2003, pp. 125-201, qui pp. 169-72.

⁵² Sull'argomento delle stazioni mistiche nel sufismo esiste una letteratura sterminata, ci limitiamo segnalare in italiano M. Molé, *I mistici musulmani*, trad. it. di G. Calasso, Milano, Adelphi 1992; Kalābādht, *Il sufismo nelle parole degli antichi*, a cura di P. Urizzi, Palermo, Officina di Studi Medievali 2002; Ansāri di Herat, *Le cento pianure dello Spirito*, a cura di C. Saccone, Padova, EMP 2012.

⁵³ Oltre a ricordare la sua appartenenza alla confraternita degli *Akhi*, Nezāmi senz'altro conosceva il mistico persiano del IX secolo Abū Yazīd al-Bisṭāmī e i suoi detti che almeno da tre secoli circolavano nell'ecumene islamica. In particolare al-Bisṭāmī nella sua intima esperienza dell'unione amorosa con Dio aveva esperito la stazione spirituale del *fanā* ('auto-estinzione/auto-annientamento [in Dio]'), per cui rimandiamo ad al-Sahlaḡī, *Il libro della Luce. Fatti e detti di Abū Yazīd al-Bisṭāmī*, a cura di N. Norozi, Bussoleno (TO), Edizioni Ester 2018; in particolare per un commento si veda *ivi*, N. Norozi, *Il santo, lo "specchio di Dio". Introduzione ai detti di Abū Yazīd*

al-Bisṭāmī riportati nel Kitāb al-Nūr di al-Sahlaḡī, pp. 17-80, qui pp. 47-8.

⁵⁴ *Khosrow vo Shirin*, p. 226, v. 15, 227, vv. 3-4.

⁵⁵ *KHSH*, p. 154.

⁵⁶ *Khosrow vo Shirin*, p. 262, v. 2.

⁵⁷ *KHSH*, p. 173.

⁵⁸ *Khosrow vo Shirin*, p. 223, v. 6.

⁵⁹ *KHSH*, p. 151.

⁶⁰ In proposito Annemarie Schimmel così si esprimeva: «The discussions on mystical love became more complicated in the Baghdad circles about 900, with the introduction of the notion of *ḥubb 'udhrī*, "platonic love". Jamīl, a noted poet from the tribe of 'Udhra in the late seventh century, had sung of his chaste love for Buthayna in delicate verses that almost foreshadow the love lyrics of Spanish and French troubadours; and soon a *ḥadīth* was coined, according to which the Prophet had said: "Whoever loves and remains chaste, and dies, dies as a martyr."» A. Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1975, pp. 137-8. Circa l'amore 'udhritā v. anche la nota 42.

⁶¹ *KHSH*, p. 171.

⁶² *Khosrow vo Shirin*, p. 256, vv. 9-10; p. 257, vv. 4, 7, 9; p. 258, v. 1.

⁶³ *KHSH*, p. 171.

⁶⁴ *Khosrow vo Shirin*, p. 246, vv. 13-16.

⁶⁵ *KHSH*, p. 166.

⁶⁶ É. Gilson, *Dante e Beatrice*, a cura di B. Gravelli, Milano, Medusa 2004, p. 129.

⁶⁷ Sulle fonti storiche del personaggio di Farhād si veda G. Scarcia, «Alla ricerca di un Ur-Farhād: Hercules patiens, magnetico signor dottore, scalpellino, feldmaresciallo, mecenate?», in E. Morano; E. Provasi; A. V. Rossi, (a cura di), *Studia Philologica Iranica. Gherardo Gnoli Memorial Volume*, Roma, Scienze e Lettere 2017, pp. 395-412; P. Orsatti, *Materials for a History of the Persian Narrative Tradition, Two Characters: Farhād and Turandot*, Collana di Filologie medievali e moderne 19, serie orientale 4, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2019, pp. 19-59.

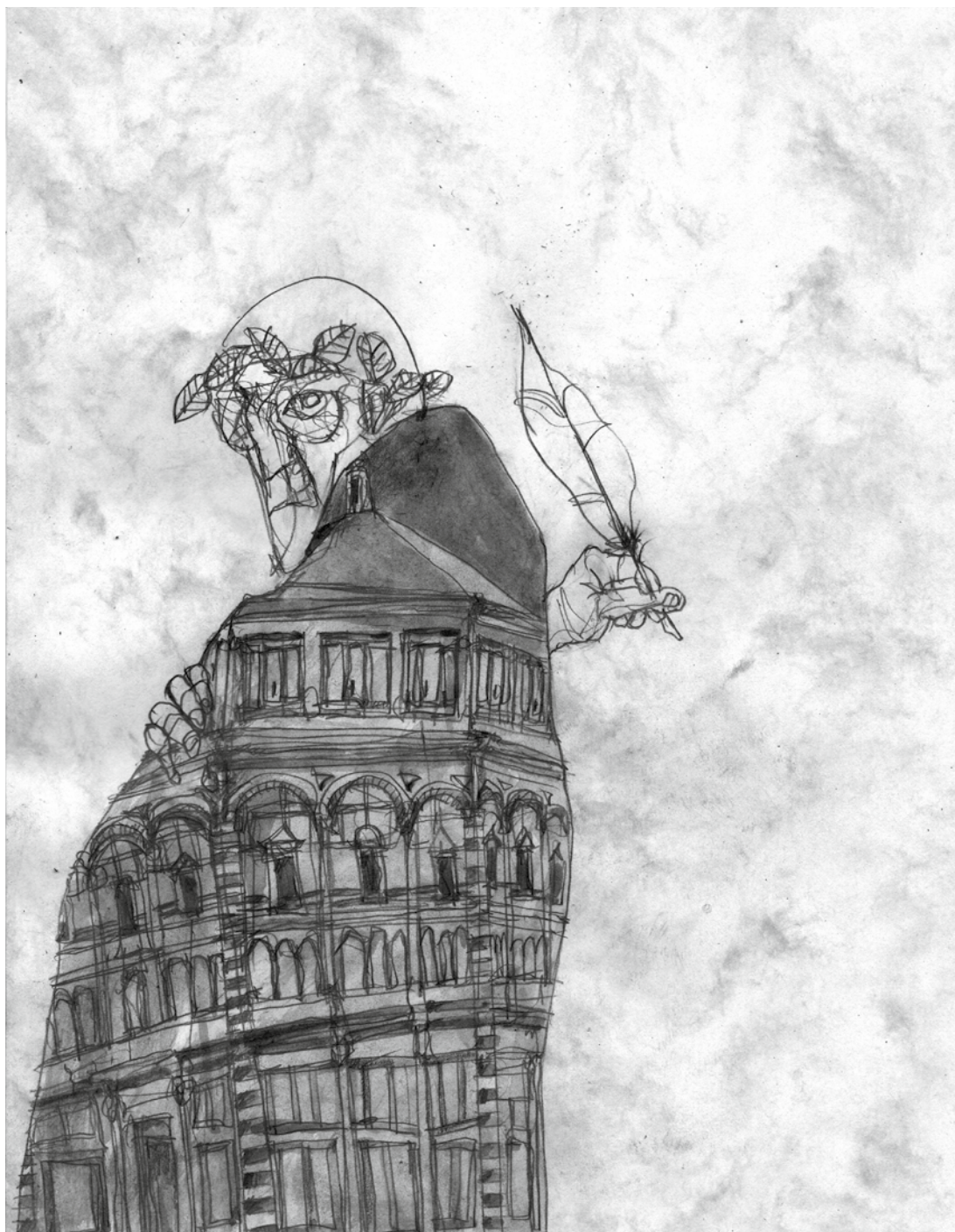
⁶⁸ *KHSH*, p. 161.

⁶⁹ Si veda ad esempio C. Saccone, *Storia tematica della letteratura persiana classica*, vol. II: *Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale*, Roma, Carocci 2005, pp. 117-24.

⁷⁰ *Khosrow vo Shirin*, p. 33, vv. 7-11.

⁷¹ *KHSH*, p. 30.

Dante in Europa



Introduzione

Sulle traduzioni dantesche portoghesi: da Vasco Graça Moura a Pedro Eiras

di Michela Graziani

Nel Portogallo del Novecento, la traduzione della *Commedia* di Vasco Graça Moura (1942-2014, scrittore, drammaturgo, saggista, deputato europeo e traduttore di Dante e Petrarca) è ancora oggi riconosciuta come la più prestigiosa dalla critica letteraria portoghese, senza togliere alcun merito alla traduzione 'a sei mani' della *Commedia* di Fernanda Botelho, Sophia de Mello Breyner Andresen e Armindo Rodrigues, risalente agli anni '60 del secolo scorso, oppure a quella di Alexandre O'Neill del 1974, accompagnata dalle raffigurazioni di Salvador Dalí.

La traduzione di Vasco Graça Moura, edita nel 1997, a Lisbona, dalla casa editrice Bertrand, e accompagnata dalle illustrazioni di Gustave Doré, ha ottenuto nel medesimo anno il prestigioso riconoscimento della Medaglia d'oro della città di Firenze da parte del Comune fiorentino, su richiesta della Società Dantesca Italiana, presso la cui biblioteca è conservata una copia della prima edizione. Tra i meriti del lavoro di traduzione di Graça Moura risalta non solo il rigore metrico e interpretativo delle tre cantiche dantesche, quanto la capacità di aver «filtra[to] frammenti del passato, creando uno spazio interiore dove l'incontro tra la tradizione classica e il mondo contemporaneo dà senso all'esperienza quotidiana»¹, secondo la precisa osservazione di Maurizia Rossella di «Padova Cultura». E sempre dall'intervista rilasciata a Padova, dove Graça Moura si era recato nel 2004 insieme a Giulia Lanciani, sua traduttrice italiana, lo stesso autore af-

ferma quanto segue: «Mi sono organizzato e mi sono dato delle regole: prima di tutto fedeltà totale al testo, nel rispetto della metrica e delle rime, alterne e interne. Basta trovare la chiave iniziale e dopo il meccanismo si mette in moto e la macchina parte. Con Dante, ad esempio, mi ero prefissato di tradurre un canto a notte. Sembra tanto, vero? In realtà quella traduzione è stato un lavoro sottocosciente di quarant'anni. Per me la traduzione è come una foto in bianco e nero: se anche non vi distinguo più i colori, comunque riconosco i visi delle persone immortalate. Benché in bianco e nero, la fotografia mantiene una corrispondenza col soggetto originale»².

Il lavoro 'sottocosciente' di Graça Moura, insieme alla capacità di unire abilmente passato e contemporaneità, sono due aspetti del lavoro 'artigianale' intrapreso nel secolo attuale anche da Pedro Eiras (1975, scrittore, poeta, saggista, drammaturgo e docente di letteratura portoghese presso l'Università di Porto) per la sua rilettura della *Commedia*. Autore di una trilogia dantesca composta da *Inferno* (edito nel 2020), *Purgatório* (2021) e *Paraíso* (2022), il 20 settembre 2021 ha ricevuto il prestigioso premio António Cabral dal 'Grémio Literário' portoghese di Vila Real, per il suo *Inferno* (libro di esordio di Pedro Eiras nel genere poetico), definito dalla giuria: «uma experiência poética fortemente original e inventiva, uma obra onde confluem registos discursivos de várias proveniências — erudito, prosaico, metafísico, literário — para retratar o

falível, vulnerável e destrutivo potencial da mente e da ação humanas»³. Il suo *Inferno*, scritto nel 2019, ma maturato interiormente nell'arco di quarant'anni, contrariamente al titolo, si è rivelato per Eiras un'esperienza felice, un incontro con le due lingue e culture neolatine, un lavoro di ascolto e un dialogo con se stesso, come rivelato dall'autore nell'articolo qui pubblicato.

In quanto rilettura, rivisitazione contemporanea dell'*Inferno* di Dante, l'*Inferno* di Eiras non ripresenta i luoghi, i nomi dei personaggi danteschi, tanto meno la fedeltà metrica. Tuttavia, questa maggiore 'libertà' metrica e contenutistica non deve trarre in inganno. Il rigore si riscontra nello studio accurato del verso libero e nell'organizzazione strutturale del libro, che seppure leggermente diverso nella numerazione dei canti (34 in Dante, 33 in Eiras), Rita Marnoto, nella sua recente recensione al libro di Eiras, ne spiega accuratamente il motivo: «o diferencial entre os 34 cantos do *Inferno* de Dante e os 33 cantos do *Inferno* de Pedro Eiras é um primeiro sinal do cruzamento entre referência e emulação. O número 3 é, juntamente com o 10, fulcro do neopitagorismo dantiano. A *Commedia* é escrita em tercetos e divide-se em 3 *cantiche*, as duas últimas formadas por 33 cantos, e a primeira por 34, de modo a somar 100 cantos. Nesse sentido, vários críticos têm vindo a considerar o primeiro canto do poema como seu vestíbulo, de modo a conciliar o simbolismo do número 100 com o do 3. Ao cingir-se a 33 blocos de poesia, Pedro Eiras restitui ao *Inferno* a sua medida simbólica absoluta»⁴.

Lo stile, i contenuti dell'*Inferno* di Eiras, portano il lettore in varie situazioni 'infernali' della nostra contemporaneità: rapine, stupri, torture, difficoltà comunicative tra individui della stessa società o del proprio nucleo familiare, disonestà morali, forme depressive che conducono anche al gesto più estremo, povertà economica, schiavitù informatica, ripetizione automatica di gesti e azioni che annebbiano l'essere umano. Tutte situazioni che Dante avrebbe inserito nei suoi gironi. Eiras, invece, al contrario di Dante, non giudica, non condanna e non crea dei nuovi gironi, ma riflette e porta anche il lettore a riflettere sulle varie criticità sociali che appartengono alla nostra contemporaneità. I riferimenti danteschi non sono mai espliciti (ad eccezione del titolo del libro e del dipinto di Gustave Doré scelto come immagine della copertina della prima edizione), quanto tematici: la morte, il saper vedere (o non vedere), l'ombra-guida, la follia, la caduta, il fuoco, la voce,

il viaggio, il sentirsi perduti, insieme alla ripetizione pressoché frequente della parola 'inferno'. Ma alla fine, nonostante le diversità con il testo dantesco, l'*Inferno* di Eiras è una escatologia della nostra epoca contemporanea perché parla di tutta l'umanità: del XIII e XIV secolo come pure del XX e XXI secolo, come affermato dall'autore. Il suo *Inferno* cerca di rispondere all'*Inferno* di Dante, attingendo alla *Commedia* e a una serie di riferimenti danteschi ritenuti affascinanti da Eiras, tra cui l'etica, il bene e il male, il castigo e la ricompensa, sentendo però anche la necessità di allontanarsene per dare vita a qualcosa di nuovo, alla riscrittura, appunto, del testo dantesco, quale esempio di scrittura creativa, di *trasmutazione*, per recuperare un concetto caro a Dante, oppure di *transcreazione*, concetto caro a Haroldo de Campos, *transcreatore* brasiliano di sei canti del *Paradiso* dantesco pubblicati inizialmente nel 1978 a Rio de Janeiro, poi nel 1998 nel saggio *Pedra e luz na poesia de Dante*. Se per *transcreare*, il saggista e poeta brasiliano intende intraprendere una vera e propria 'operazione' di rilettura del testo originale, con l'obiettivo di liberare nella lingua di arrivo, seguendo l'insegnamento di Benjamin, il linguaggio puro, spesso celato nel testo di partenza, ma anche di intraprendere un'esperienza luminosa (alla maniera di Pound quando si occupò della riscrittura del *Paradiso* dantesco)⁵, la *trasmutazione*, per Haroldo de Campos, è la capacità di tradurre 'con amore': amore verso la propria lingua materna e verso quella di arrivo⁶. Entrambi i concetti sono rapportabili al lavoro di riscrittura di Eiras, quale esempio di 'incontro' con il linguaggio, come affermato dall'autore, e indicato anche da Rita Marnoto in riferimento al plurilinguismo di Dante: «Dante é o poeta do plurilinguismo, da antinomia e do contraponto, propulsionados por um experimentalismo irrefreável»⁷ e al lavoro di riscrittura di Eiras quale esempio di pluriglossia, di compresenza di più linguaggi e controcanti: «Se os livros estão selados e ninguém lá pode escrever, resta ao poeta reescrevê-los. Essa é a pluriglossia do *Inferno* de Pedro Eiras»⁸; un lavoro che si traduce anche in rischio, nel «riesgo de escribir»⁹ come bene illustrato da José Luis Gómez-Vázquez nel 2021.

Ma alla fine, la riscrittura dell'*Inferno* dantesco, altro non è che un suggestivo gioco di specchi con l'autore stesso, confermato da Pedro Eiras in un'intervista del 2020: «Há muitos espelhos neste livro, o tempo todo. Falo de espelhos, não são sempre o mesmo espelho. Mas, para todos os efeitos, sou eu ao

espelho. Se fosse um texto com 100 personagens, romance-rio, romance-oceano, peça com mil personagens, eu seria as mil. Este livro é sobre mim. Quem está no inferno sou eu. Aquela mulher de que falo, sou eu; aquele idoso, aquela criança, sou eu, também. Estas personagens exteriores são modos também de espelhamento»¹⁰, e riscontrabile in una poesia in prosa

del canto XXIX del suo *Inferno*: «esta imagem pousada no espelho mostra que me desconheço; que a minha voz não tem substância; que outro vive a minha vida e habita o meu corpo. As minhas palavras são empregadas; depois de jejuar provo o meu sangue e não tem sabor»¹¹.

Note

¹ Maurizia Rossella, *Intervista a Vasco Graça Moura*, «Padova Cultura», 10 maggio 2004, <<https://padova-cultura.padovanet.it/it/attivita-culturali/intervista-vasco-gra%C3%A3%C2%A7amoura>> (12/21).

² Ibidem.

³ *Prémio literário António Cabral atribuído a Pedro Eiras pela obra "Inferno"*, «Jornal de Notícias», 20 de setembro de 2021, <<https://www.jn.pt/artes/premio-literario-antonio-cabral-atribuido-a-pedro-eiras-pela-obra-inferno-14140811.html>> (12/21).

⁴ Rita Marnoto, *Pedro Eiras. Inferno*, «Revista Colóquio-Letras», 206 (Janeiro/Abril 2021), p. 263.

⁵ Cfr. Haroldo de Campos, *Pedra e luz na poesia de Dante*, Rio de Janeiro, Imago Editora 1998, p. 80.

⁶ Cfr. Andrea Lombardi, in *ivi*, p. 17.

⁷ R. Marnoto, *Pedro Eiras. Inferno*, cit., p. 262.

⁸ *Ivi*, p. 264.

⁹ José Luis Gómez-Vázquez, *¿Cómo he osado yo hablar en nombre de los muertos? Una reescritura portuguesa de la Comedia*, «Revista Figuras», Reseña Nov. 1 2021, <<https://revistafiguras.acatlan.unam.mx/index.php/figuras/article/view/173/405>> (12/21).

¹⁰ Pedro Eiras, entrevista rilasciata a Helena Teixeira da Silva, *Pedro Eiras: "A humildade pode ser um terrível caminho para o Inferno"*, «JN. Jornal de Notícias», 12 de Julho de 2020, <<https://www.jn.pt/artes/pedro-eiras-a-humildade-pode-ser-um-terrivel-caminho-para-o-inferno-12414514.html>> (12/21).

¹¹ Pedro Eiras, *Inferno*, Lisboa, Assírio e Alvim 2020, p. 103.

Inferno

di Pedro Eiras

Inferno saiu em 2020, um ano muito especial para toda a humanidade por causa da pandemia. Todavia, foi uma simples coincidência: escrevi os poemas de *Inferno* antes do surgimento do covid-19, e a edição em 2020 foi programada antes da disseminação da doença pelo planeta. Em 2021 publiquei *Purgatório* e aí, sim, introduzi algumas referências, mais ou menos indirectas, ao contexto desta ameaça concreta. Por outro lado, claro que os nossos olhos estão muito impressionados pela pandemia, e acabamos por ler algumas páginas destes livros através do medo que todos temos vivido. Quero dizer, projectamos nos poemas os nossos próprios terrores; talvez toda a leitura de poesia transforme os poemas em espelhos das nossas emoções...

Sempre quis escrever poesia – e sempre achei que era impossível para mim. Há vinte anos que publico livros de ficção, teatro, ensaio (e muitas vezes ensaios sobre poesia), mas sempre senti uma espécie de terror perante a ideia de escrever poemas. Por isso, criei os poemas de *Inferno* em 2019, aproveitando algumas ideias ou mesmo alguns textos dos anos anteriores. Mas escrevi esse livro dentro de mim durante vinte, trinta, quarenta anos... Quero dizer, esperei muito tempo por este *Inferno*, e publiquei-o com 44 anos. *Nel mezzo del cammin della mia vita*, digamos...

Dante é imenso, magnífico, assombroso, e claro que a ideia de lhe responder faz medo. Mas eu gosto, sempre gostei dos projectos que fazem medo; em

vez de me paralisarem, obrigam-me a escrever. E depois, existe em Dante um universo de referências que acho fascinantes: a ética, o bem e o mal, o castigo e a recompensa, o imaginário medieval da viagem espiritual, o poder da poesia... Como não responder a isto tudo, mesmo que seja com as minhas pequenas palavras? Sim, claro que há um pouco de loucura nesta decisão de escolher Dante como meu guia pelos reinos metafísicos – mas eu estou fascinado por essa loucura, por essa deriva...

Reescrever o *Inferno* (mas também o *Purgatorio* e o *Paráiso*), foi sempre uma experiência muito feliz, um encontro com a linguagem, um diálogo de mim comigo mesmo, em que normalmente eu falo pouco e ouço muito. Escrever este livro foi em grande parte um trabalho de escuta, como se os poemas estivessem escritos no meu interior há muito tempo, e eu apenas precisasse de lhes prestar atenção. Claro que, depois, há sempre muito trabalho de reescrita, correcção, um enorme esforço para apagar o que está a mais. Mas mesmo esse trabalho de oficina foi feliz e surpreendente: era como se eu estivesse a rever o livro de outra pessoa.

A minha ligação com Dante e a *Divina Comédia* foi muito livre. Eu não queria escrever uma tese académica sobre Dante, não queria fazer um ensaio-literário-em-verso. Já tenho escrito livros a partir de outros autores, com toda a bibliografia aberta ao meu lado, conjugando o jogo da ficção e da investigação. No

caso do *Inferno*, percebi que mergulhar na bibliografia sobre Dante me paralisaria. Isto é muito paradoxal mas, para escrever sobre a *Divina Comédia*, precisei de a fechar, para chegar ao livro tive de perder o livro, tive de escrever de memória, de olhos fechados. Claro que o meu livro também fala do caminho perdido, dos

guias ou da sua ausência, dos suicidas, dos ambiciosos, dos orgulhosos, enfim, de toda a humanidade, tanto nos séculos XIII e XIV como nos séculos XX e XXI, claro que o meu livro procura responder ao livro de Dante, e para responder é preciso lembrar, mas às vezes também é preciso esquecer um pouco...

Inferno, VIII

O que vemos é terrível.
Mas é muito pior
o que não vemos,
porque nem sabemos
que o não vemos.

Porque os telescópios, os microscópios
deixam ver
o distante
e o pequeno;
porque inventámos instrumentos
para ver o que sabíamos
que não víamos,
mas nenhum para ver
o que não sabemos
que não vemos.

Porque ninguém conhece a sua cegueira,
senão demasiado tarde, quando
o incêndio apagou,
o vento enterrou as cinzas,
e já ninguém sabe onde isto tudo aconteceu.

Mesmo o que vemos
desgastamos; por lapso,
por incúria, destruímos;
e também porque estragar, ao fim e ao cabo,
nos distrai.
Mas muito mais destruímos
o que não vemos,
porque não o vemos, e
nem sabemos que destruímos.

E não ver não nos torna
inocentes;
porque deveríamos ver o que não vemos,
porém não vemos
o que não vemos.
(Pedro Eiras)

Inferno, VIII

*Ciò che vediamo è terribile.
Ma è peggio
ciò che non vediamo,
perché non sappiamo
di non vederlo.*

*Perché i telescopi, i microscopi
lasciano vedere
ciò che è distante
e ciò che è piccolo;
perché abbiamo inventato strumenti
per vedere ciò che sapevamo
che non avremmo visto,
ma nessuno per vedere
ciò che non sappiamo
di non vedere.*

*Perché nessuno conosce la propria cecità,
se non troppo tardi, quando
l'incendio è stato domato,
il vento ha sepolto le ceneri,
e ormai nessuno sa dove tutto questo è successo.*

*Anche ciò che vediamo
logoriamo; per errore,
per incuria, distruggiamo;
anche perché rovinare, dopo tutto,
ci distrae.
Ma distruggiamo di più
ciò che non vediamo,
perché non lo vediamo, e
non sappiamo nemmeno di distruggere.*

*E non vedere non ci rende
innocenti;
perché dovremmo vedere ciò che non vediamo,
invece non vediamo
ciò che non vediamo.
(traduzione di Michela Graziani)*

Introduzione

Micó e la *Commedia*: tra forma e narrazione

di Salomé Vuelta García

Nell'autunno del 2018, quando uscì a Barcellona, per la casa editrice Acantilado, la traduzione di José María Micó della *Commedia*, erano trascorsi ben ventiquattro anni dall'ultima versione in castigliano del capo-

lavoro dantesco da parte di Abilio Echeverría (Madrid, 1994), in terza rima, e circolavano ancora in Spagna, fra le altre, la celeberrima traduzione del poeta e saggista Ángel Crespo (Barcellona, 1973-1977), sempre in



terza rima, e quella del poeta e librettista Luis Martínez de Merlo (1988), in endecasillabi sciolti. Il lungo silenzio che separò le prime versioni del testo italiano, apparse fra il 1428 e i primi decenni del Cinquecento, e quelle di epoca romantica¹, fu colmato, infatti, dopo quest'ultimo periodo, da una pratica traduttiva costante nelle due sponde dell'oceano che separa i paesi di lingua ispana; un interesse appassionato che registrò «una forte impennata nei periodi relativi ai due anniversari del XX secolo, quello del 1921 e quello del 1965»², e che si protasse per tutto il Novecento, con le «más de cincuenta traducciones de la *Divina Comedia*»³ pubblicate entro il 1990 nelle diverse lingue della Spagna, fino ad arrivare ai nostri tempi, con l'uscita nel 2021, in occasione del settimo centenario della morte di Dante, di tre nuove traduzioni spagnole: l'edizione bilingue e illustrata a cura di Juan Barja e Patxi Lanceros (Madrid); l'edizione bilingue in tre volumi di Jorge Gimeno (Penguin Clasicos) e l'edizione bilingue in tre volumi di Raffaele Pinto e Juan Varela-Portas de Orduña, che, grazie anche alla collaborazione dei due traduttori con altri esperti dantisti, contiene l'edizione critica del testo e un ampio apparato di note che chiariscono termini e riferimenti testuali ad un pubblico vasto (Akal)⁴.

La traduzione di José María Micó (professore ordinario di Letteratura spagnola all'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, reputato filologo, poeta e pluripremiato traduttore, nonché musicista di successo⁵), edita con squisita eleganza e raffinatezza, è corredata da un prezioso apparato paratestuale: un breve ma ben documentato prologo, definito dalla critica come frutto di un «addetto ai lavori danteschi»⁶; una nota sul testo dantesco e sulle scelte generali di traduzione elaborata con competenza e rigore filologico dall'autore, che ama definire l'atto di tradurre come l'esercizio filologico in sommo grado⁷; l'opera italiana in calce alla traduzione, in corpo minore a due colonne; e una nota in prosa che apre ogni singolo canto e riassume il contenuto dei versi, ponendolo spesso in relazione con altre parti del poema, in una sorta di guida alla lettura che facilita la comprensione del testo per un lettore spagnolo moderno. Dopo l'ultimo canto, inoltre, Micó include altri testi essenziali per la comprensione e l'interpretazione del capolavoro dantesco: una dettagliata cronologia della vita e dell'epoca di Dante; un'accurata bibliografia selezionata, sia delle principali edizioni italiane moderne della *Commedia* e degli studi danteschi, sia delle traduzioni contemporanee della *Commedia* nelle

quattro lingue parlate in Spagna; una mappa dell'universo dantesco che dà conto sinteticamente della struttura narrativa del poema e un dettagliato indice ragionato sui personaggi, opere e luoghi citati nel poema che chiarisce e contestualizza quanto narrato nel testo poetico.

La versione fu accolta molto favorevolmente da numerose testate giornalistiche che ne lodarono la qualità artistica, lo stile naturale, la lingua cristallina, melodica, e la fluidità narrativa; un gioiello, insomma, alla portata del pubblico di lingua spagnola: «la *Comedia* de Micó fluye como una novela» (Jorge Carrión, *The New York Times*); «Con la breve pero esclarecedora nota introductoria con que Micó abre cada canto, y con la sencillez de su cristalina lengua castellana y de su versificado, la *Comedia* de Dante se puede leer. Y gozar» (Héctor J. Porto, *La Voz de Galicia*); «Una labor excelente y nueva con un fiel lenguaje que se acerca al lector. Una obra genial y una versión de nuestro tiempo» (Luis Antonio de Villena, *El Norte de Castilla*); «Micó ha mantenido los elementos métricos para conseguir una musicalidad que convierte esta edición en una partitura» (David Castillo, *La República*); «Limpia de ripios y versificaciones forzadas, mantiene indemne toda su belleza, transcendencia y fascinante seducción» (*El Mundo-El Cultural*)⁸. Ben presto la traduzione fu recensita in riviste specializzate che ne evidenziarono le principali novità, fra cui, *in primis*, la cancellazione nel titolo dell'aggettivo *Divina*, che, come spiega Micó nell'introduzione al testo, si dovette a Boccaccio e apparve per la prima volta nell'edizione veneziana di Gabriele Giolito (1555)⁹, e ne elogiarono la fluidità e l'eleganza dei versi¹⁰. Nei commenti è stata dedicata un'attenzione particolare alla scelta metrica, perché, se è vero, secondo Micó, che «en toda traducción, y particularmente en la poética, una de las decisiones más difíciles es la traducción de la forma», nel caso di Dante, «el gran dilema es evidentemente la *terza rima*»¹¹. Contrariamente a quanto affermato categoricamente dal poeta Ángel Crespo sul metodo di tradurre la *Commedia* («*terza rima* o nada»¹²), Micó opta con convinzione (confortato dalla sua precedente esperienza traduttiva) per gli endecasillabi sciolti con rime assonanti non sistematiche e per il rispetto della sintassi e della disposizione strofica del testo originale, «porque una cosa es la *rima generatrice* en manos del autor y otra cosa muy distinta es la obligación del traductor de respetar, además del sentido original, la

legibilidad del relato y sus matices estilísticos, sin añadir elementos ajenos, extemporáneos o forzados por la necesidad de rimar»¹³. Convinto che il rispetto scrupoloso della rima in una disposizione identica a quella del testo originale non sia sempre garanzia di fedeltà, anzi, «aun puede suceder lo contrario, que nos oblique a decir cosas que el autor nunca dijo, o a decirlas de un modo que no siempre se compadece con el tono, la intención, la disposición elocutiva, o el estilo del original»¹⁴, Micó si preoccupa di preservare il senso letterale dell'originale e di ricostruire «la condición poética del texto traducido, dando un mismo grado de legibilidad y [...] buscando una pulsión narrativa y una variedad lingüística equiparables a las de Dante»¹⁵, senza cadere in una lingua d'epoca che impedisca il lettore di «sentir como contemporáneo a un gran poeta que vivió hace siete siglos»¹⁶.

Nella sua recensione della versione di Micó, il danzista Juan Varela-Portas de Orduña poneva l'attenzione su due problemi fondamentali del tradurre Dante in spagnolo, di difficile soluzione. In primo luogo, la ricerca della fluidità e della leggibilità, comune alla maggioranza dei traduttori, fa perdere in parte la 'radicale alterità' che il testo dantesco presenta per il lettore italiano sin dall'epoca di stesura della *Commedia*, tenendo conto che la straordinaria varietà di registri linguistici del poema poggia su una libertà lessicale difficile da riprodurre in lingue ormai codificate. Inoltre, il fatto che nella tradizione poetica spagnola l'endecasillabo sia per lo più l'endecasillabo petrarchesco, con accento

soprattutto nella sesta sillaba, o nella quarta e ottava, mentre l'endecasillabo dantesco ha una varietà e ricchezza accentuale maggiore, contribuisce a rendere la traduzione 'normalizzante' rispetto all'opera italiana. Per il critico, «José María Micó lidia con estas dificultades con excelente sentido poético, con el pensamiento puesto tanto en el lector como en el texto de partida»¹⁷. Del resto, come ebbe modo di illustrare lo stesso Micó nel colloquio pomeridiano avvenuto con la sottoscritta nella giornata di studi *Dante: riletture, traduzioni e riscritture nelle lingue e nelle letterature moderne* dello scorso 8 ottobre 2021, se la ricerca della fluidità perseguiva l'intento di fare capire i lettori che il poema dantesco racchiude, oltre a grandissima poesia, anche una narrazione di grande rilevanza, per quanto riguarda la metrica bisogna tenere conto che quando si traduce «lo si fa da un sistema poetico ad un altro diverso, non si può soltanto ricalcare un verso e farlo in modo innaturale»; per cui, anche se talvolta egli si è avvicinato alla metrica dantesca in luoghi strategici della sua traduzione, «ha fatto sì che l'endecasillabo fosse il più naturale possibile per la poesia spagnola di oggi», né dantesco né petrarchesco, ma «un po' più melodico, un po' più trasparente dal punto di vista della musica»¹⁸.

La versione di Micó è arrivata alla sua quinta edizione. Lungo il suo percorso editoriale, ha subito piccoli ma importanti ritocchi che mostrano quanto le traduzioni siano, in parole dell'autore nel saggio scritto per questa rivista, «la vera arte del *non finito*».

Note

- ¹ Oltre all'ancora imprescindibile saggio di Joaquín Arce, *Spagna*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1976, 5, pp. 355-362, possono consultarsi, per quanto riguarda soprattutto le prime versioni spagnole della *Commedia*, gli articoli di Paola Calef, *La ricezione di Dante nel Quattrocento spagnolo*; Andrea Zinato, *La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo* e di Roberto Mondola, *Prospera et adversa fortuna: appunti su Dante in Spagna* (che analizza anche la traduzione di Ángel Crespo), raccolti nel volume *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di Silvia Monti, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2018, pp. 61-76, 185-207 e 155-170, rispettivamente.
- ² Rossend Arqués, *Traduzioni e irradiazioni ispaniche novecentesche della Commedia di Dante* (Ángel Crespo, Luis Martínez de Merlo, Abilio Echeverría e María Zambrano), «Critica del testo», XIV, 3 (2011), p. 119, che rimanda, per informazioni più precise, allo studio di Joaquín Arce, *La bibliografía hispánica sobre Dante y España entre dos centenarios (1921-1965)*, in *Dante nel mondo: raccolta di studi promossa dall'Associazione internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca ed Ettore Caccia, Firenze, Olschki 1965, pp. 407-431.
- ³ Joaquín Arce, *Dante en España*, appendice a Dante Alighieri, *Divina Comedia*, ed. di Giorgio Petrocchi, traduzione e note di Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra 1996, p. 761, *apud* R. Arqués, *Traduzioni e irradiazioni ispaniche novecentesche della Commedia di Dante*, cit., pp. 119-120.
- ⁴ Si veda, per queste ultime traduzioni, la conferenza di Rafaelae Pinto e Juan Varela-Portas de Orduña, *Tradire Dante, el arte de traducir la Divina Comedia*, tenutasi lo scorso 29 settembre 2021 presso l'Istituto Italiano di Cultura di Madrid (consultabile on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=JZEQRJuxKLS>). Inoltre, sempre nel 2021, sono uscite in Argentina nuove versioni della *Commedia*, come l'edizione bilingue, annotata e illustrata, a cura di Claudia Fernández Speier (per la casa editrice Colihue), la cui traduzione, in endecasillabi sciolti, privilegia il senso più che gli aspetti fonici, ma cerca anche di riprodurre la varietà di registri linguistici che caratterizza l'opera di Dante. Si veda la recensione di Katherina Frangi nella «Revista Chilena de Estudios Medievales», 20 (2021), pp. 87-89.
- ⁵ L'ampia attività filologica e critico-letteraria di Micó comprende edizioni di autori classici, quali Mateo Alemán, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, antologie critiche di poesia spagnola e numerosi saggi, tra cui si segnalano: *Las razones del poeta* (2008), *Clásicos vividos* (2013) e *Para entender a Góngora* (2015). La sua opera poetica annovera *La espera* (1992, Premio Hesperión), *Letras para cantar* (1997), *Camino de ronda* (1998), *Verdades y milongas* (2002), *La sangre de los fósiles* (2005), *Caleidoscopio* (2013), *Blanca y azul. Poemas para cantar* (2017) e *Primeras voluntades* (2020), antologia dove l'autore riunisce, ripensandola, tutta la sua opera poetica. In Italia è stata pubblicata una prima selezione dei suoi versi nel volume *Prima stazione. Poesie scelte 1990-2005* (Pagliai, 2008) nella traduzione di Francesco Luti e, posteriormente, la raccolta *Caleidoscopio* (Passigli, 2018) tradotta da Pietro Taravacci. Traduttore di Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi e Ausiàs March, Micó è anche autore delle versioni spagnole delle *Satire* (1999) e dell'*Orlando furioso* di Lodovico Ariosto (2005-Premio Nacional a la Mejor Traducción, Premio Internazionale Diego Valeri, Premio Nazionale per la Traduzione in Italia). Con la sua traduzione della *Commedia* di Dante ha vinto nel 2019 il XXII Premio de Traducción Ángel Crespo (per ulteriori notizie, vedi <http://www.jmmj.eu/>).
- ⁶ Juan Varela-Portas de Orduña, recensione alla traduzione di Micó nella rivista «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 19 (2018), p. 214.
- ⁷ José María Micó, *Traducir otra vez la Comedia de Dante*, in «1611. Revista de Historia de la Traducción», 12 (2019), in linea, p. 1.
- ⁸ Citazioni tratte dalla pagina web della casa editrice Acantilado dedicata alla presentazione della traduzione di Micó, che raccoglie anche alcune delle numerose interviste all'autore fino ai giorni nostri (<https://www.acantilado.es/catalogo/comedia/>).
- ⁹ Dante Alighieri, *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, Barcelona, Acantilado 2018, pp. 9-10.
- ¹⁰ Si vedano, tra le altre, la recensione di Cristina Montoro Verdugo nella rivista «Tardor», 14 (2019), pp. 77-95 e quella di Juan Varela-Portas Orduña in «Tenzone», sopra citata.
- ¹¹ José María Micó, *Traducir otra vez la Comedia de Dante*, cit., p. 4.
- ¹² Ángel Crespo, *La traducción de la Comedia de Dante: terza rima o nada*, in «Cuadernos de Traducción e Interpretación», 8-9 (1987), pp. 7-19.
- ¹³ Dante Alighieri, *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, cit., p. 38.
- ¹⁴ José María Micó, *Traducir otra vez la Comedia de Dante*, cit., p. 4.
- ¹⁵ Ivi, p. 5.
- ¹⁶ Dante Alighieri, *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó, cit., pp. 38-39.
- ¹⁷ Juan Varela-Portas de Orduña, recensione in «Tenzone», cit., p. 218.
- ¹⁸ Il colloquio è consultabile on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=p0kLHxVQOIE>

Tante soluzioni per un problema unico: tradurre la *Commedia* di Dante

di José María Micó

Mi affretto ad avvertire che in questo primo paragrafo farò il punto su altri miei lavori sulla traduzione in generale e sulla traduzione di Dante in particolare, perché il compito di tradurre opere poetiche, che è diventato, in modo del tutto inaspettato, una delle mie principali occupazioni, ha lasciato almeno una traccia di convinzioni o di idee ostinate, sebbene le soluzioni arbitrate per molti passaggi specifici di qualsiasi opera tradotta siano caratterizzate dalla loro provvisorietà e perfettibilità¹. Parto da tre convinzioni. La prima può essere affermata come un aforisma, più paradossale che provocatorio: la traduzione è la miglior filologia; la seconda convinzione ha l'aspetto di una formula matematica: un classico è uguale alla somma delle sue traduzioni, e da questa seconda convinzione ne deriva una terza meno lusinghiera in confronto con il frutto di uno sforzo individuale: nessuna traduzione è definitiva e tutte sono complementari. In tutte le traduzioni, e in particolare nella traduzione di poesia, una delle decisioni più difficili è la traduzione della forma, e sotto questo aspetto la mia precedente esperienza con Ariosto, Ausiàs March e Jordi de Sant Jordi mi ha aiutato molto. Nelle prime traduzioni di Dante possiamo vedere praticamente tutte le soluzioni possibili per la lingua letteraria del tempo: prosa di servizio (Enrique de Villena), terzine rimate (Andreu Febrer), coltissime *coplas de arte mayor* (Pedro Fernández de Villegas e Hernando Díaz) e popolarissime *quintillas* di ottonari (di autore sconosciuto). Oggi abbiamo anche quella

varietà, adattata al nostro contesto socio-letterario: traduzioni in prosa (Ángel Chiclana, e più recentemente Violeta Díaz Corralejo), traduzioni in rima (da Bartolomé Mitre e il conte di Cheste ad Abilio Echeverría, passando per la più famosa di Ángel Crespo), in versi ametrici o falsi (Jorge Aulicino) e in endecasillabi senza rima. Quest'ultima soluzione si è imposta: è stata praticata con buoni risultati da Luis Martínez de Merlo, è quella che ho adottato (sebbene con occasionali assonanze) e quella che, con lievi sfumature rispetto agli schemi accentuali dell'endecasillabo, hanno adottato nell'anno del centenario i traduttori più recenti.

Insomma, la traduzione in endecasillabi sciolti si è affermata oggi come l'opzione migliore, e sembra essere una buona alternativa sia alle versioni in prosa, che sono utili e necessarie, ma che non offrono come poesia ciò che era poeticamente concepito, che per le traduzioni in rima, in cui si tradisce spesso il significato letterale o si snatura il valore letterario. Faccio solo un esempio del primo canto dell'*Inferno*: quasi tutte le traduzioni in rima insistono nel tradurre la semplice *paura* dell'originale (*Inferno*, I, 6) con l'anacronistica *pavura*, che condiziona la percezione stilistica del racconto. Il termine aveva risonanze umoristiche e arcaiche già ai tempi di Quevedo, che ha parodiato un episodio del *Cantar del Cid* in un *romance* intitolato appunto *Pavura de los Condes de Carrión*. Quell'apparente rigore finisce per essere l'opposto della fedeltà. Io ho deciso di tradurre in endecasillabi che presentano assonan-

ze non sistematiche; ho rinunciato, dunque, alla rima delle terzine originali, perché un conto è la cosiddetta *rima generatrice* nelle mani dell'autore, e un conto molto diverso è l'obbligo del traduttore di rispettare, oltre al significato originale, la leggibilità del racconto e le sue sfumature stilistiche, senza aggiungere elementi estranei, estemporanei o forzati dalla necessità di riprodurre le consonanze.

Es tan difícil relatar cómo era
 esta selva salvaje, áspera y ardua,
 que al recordarlo vuelvo a sentir miedo.

Al di là dei criteri estetici, tradurre un testo antico dell'importanza della *Commedia* implica l'obbligo di fare fronte a un lungo elenco di problemi filologici. Il fatto che non conserviamo alcun autografo di Dante e che tra le migliaia di differenze testuali tra i manoscritti (che sono circa ottocento) non vi sia, per quanto ne sappiamo, traccia di varianti d'autore rende oggi impossibile, per mancanza di informazioni o di consenso, escludere errori con la semplice applicazione meccanica di uno stemma, tra l'altro perché c'è sempre l'ombra del dubbio e perché la trasmissione dell'opera di Dante non fu proprio una trasmissione *sine iudicio*: i copisti modificarono il testo congetturalmente quando li pareva necessario, e la tradizione esegetica ci permette di difendere tutto e il contrario di tutto con svariate ragioni (dialettali, storiche, ideologiche, religiose, retoriche, poetiche).

Ma le «tante soluzioni» del mio titolo non si riferiscono a quelle storicamente adottate da diversi traduttori, ma al proliferare di soluzioni che compaiono durante il processo di traduzione e che trasformano la versione di un testo classico nella punizione di Sisifo. Ordinerò i miei esempi sulla base di una doppia operazione essenziale: rispettare il significato letterale e ricostruire il valore letterario.

A causa della sua ricchissima trasmissione testuale, il testo della *Commedia* è condizionato spesso dagli errori di copia, dalla *collatio* infinita, dalla *recensio* parziale e dalla contestata *constitutio textus*. Per le varianti più problematiche ci interessa sapere, e non sempre sappiamo, cosa ha scritto veramente l'autore, perché il traduttore non ha altra scelta che decidere. Facciamo un esempio drammatico e conosciuto: Dante e Virgilio avanzano attraverso il terzo girone del settimo cerchio e, dopo il breve e adirato colloquio del poe-

ta latino con Capaneo, giungono a un corso d'acqua che l'autore paragona alla sorgente del Bulicame, «che parton poi tra lor le peccatrici» (*Inferno*, XIV, 80), cioè che le prostitute condividono «para sus lavajes», come ho ipotizzato nel mio commento. Non ho intenzione di riassumere il lungo dibattito su questo passaggio: Guido Mazzoni propose tempo fa una ragionevole *emendatio*: *pettatrici* (forse scritto *pectatrici* prima del presunto errore), che fu rifiutata da Barbi e Petrocchi, accettata da Natalino Sapegno e Antonio Lanza e ora, nelle due edizioni più importanti e recenti, rifiutata da Giorgio Inglese e accettata ancora da Enrico Malato. Noi traduttori in spagnolo ci siamo sempre attenuti a quelle *peccatrici* del Petrocchi *et al.* (*pecadoras*, *prostitutas* o direttamente *putas*) che alcuni critici ritengono un errore dell'archetipo. Nella mia traduzione ci ho pensato molto e ho scelto di tradurre *meretrices*, ma confesso che sono stato tentato di tradurre *cardadoras* e ora quasi mi pento di non averlo fatto: è la traduzione letterale del mestiere delle *pettatrici* ed è una parola che, sebbene innocua in spagnolo, ha risonanze erotiche e molto precise nel catalano settentrionale:

Como en el manantial de Bulicame,
 desviado adrede por las cardadoras,
 así avanzaba el río por la arena.

La traduzione ha dunque a che fare con il gioco di scrivere versi, «che non è un gioco», come concludeva enfaticamente il poeta spagnolo Jaime Gil de Biedma nella sua *Arte poetica*. Una battuta semantica ed interlinguistica, *cardadoras* (per capirci, sia *pettatrici* che *peccatrici*), può essere il modo più equo per tradurre il controverso passaggio dantesco, per il suo significato letterale e per l'eco secolare della sua interpretazione forse errata.

Questo caso è una *emendatio ope ingenii* che alcuni editori accettano e altri no perché preferiscono la *vulgata*, ma il problema più frequente è quello dei doppioni di varianti contraposte; la critica testuale le chiamerebbe equipollenti o adiafore, a seconda della loro gerarchia o del loro grado di opposizione. Dipendono poco o per niente dalla *recensio* e molto, a volte troppo, dall'*interpretatio*. L'enumerazione è farraginosa e tutt'altro che completa, ma ci aiuta a capire il problema: *mondo/moto* (If II 60), *vede/rende* (If II 114), *si tace/ci tace* (If V 96), *vedrà/verrà* (If VI 96), *mosse/volse* (If X 133), *move/mosse* (If XVII 128), *mia/miei* (If XXII 111), *ire/ira* (If XXIV 69),

n'avea fatto iborni/n'avean fatt' i borni (lf XXVI 14), *parte/porta* (Pg IX 130), *picchia/nicchia* (Pg X 120), *l'ali/la vela* (Pg XII, 5), *vicenda/ammenda* (Pg XX 67), *rocco/crocco* (Pg XXIV 30), *aver/voler* (Pg XXIV 36), *guardare/gradire* (Pg XXIV 61), *spungo/fungo* (Pg XXV 56), *Dilatasti/Dellectasti* (Pg XXVIII 80), *guardaci/guardami* (Pg XXX 73), *compartire/compatire* (Pg XXX 95), *forse/sappi* (Pg XXX 46), *aquila/aguglia* (Pd I 48), *forte/tosto* (Pd III 15), *Deh/Dí* (Pd VIII 44), *gloria/grazia* (Pd XV 36), *ha visto/aggiustò* (Pd XIX 141), *vivissime/vicissime* (Pd XXVII 100). Non mi fermo sull'argomento perché gli esempi più drammatici sono conosciuti: *tremesse/temesse* (lf I 48), *error/orrò* (lf III 31), *marturi/maturi* (lf XIV 48), *voglie/doglie* (Pg II 108), *celestial/spiritual* (Pd IV 39), *torrente/corrente* (Pd XVII 42) e *da te/Dante* (Pd XXVI 104). Alcune di queste varianti, come l'ultima citata, che implicherebbe una seconda menzione del nome dell'autore, e addirittura in bocca di Adamo (aggiunta a quella che sembra prevalere come unica menzione nelle labbra di Beatrice: *Purgatorio*, XXX, 55), hanno avuto e continuano ad avere garanti altamente qualificati: ieri Giovanni Boccaccio e oggi Carlo Ossola, per citare due estremi. Il *Dante* pronunciato da Adamo non compare nei manoscritti più antichi e per quanto si vede negli apparati di Petrocchi, Lanza, Sanguineti ed Inglese non ha un grande peso ecdotico e va messa da parte come una pittoresca escrescenza testuale, ma altri doppioni compaiono presto e fungono da spartiacque nella tradizione.

In molti casi, sia l'una che l'altra lezione sono state difese da diverse generazioni di illustri dantisti e fanno testo in edizioni di pregio e di prestigio. Il problema può sembrare insignificante, ma la differenza con le varianti redazionali d'autore è che Dante ha scritto o una cosa o l'altra, non una prima e un'altra dopo, in modo che solo una di queste varianti è autentica e l'altra è il risultato di una deturpazione materiale, di una banalizzazione inconscia o di una correzione congetturale non sempre facile da dimostrare. Ma gli errori ci fanno capire meglio la lezione buona e l'ecdotica aiuta anche i traduttori. Non è sempre facile, però, trovare delle soluzioni salomoniche come per *Purgatorio*, II, 108: ho tradotto «que apaciguaba todos mis afanes», perché il sostantivo *afanes* ha appunto in spagnolo un po' di 'voglie' e un po' di 'doglie', un bellissimo quanto raro regalo della semantica.

Dire che il testo più autentico in questi casi è la traduzione sarebbe una *boutade* degna di Pierre Menard, ma è chiaro che la traduzione va affrontata come un esercizio di responsabilità filologica che alle volte ci

costringe a risolvere quello che non è stato risolto, a fingere convinzione dove c'è ancora dissenso.

Ma la vera difficoltà è quella implicata dalla seconda operazione, la ricostruzione del valore poetico, perché il linguaggio dantesco ha una tale concentrazione semantica e una tale densità poetica da richiedere una doppia fedeltà. Ho considerato soluzioni alternative per centinaia di passi e in molti casi ho dubitato fino alla fine, ma mi sono avvalso di soluzioni che ho ritenuto affini a Dante. Farò pochi esempi. Ho tradotto *lonza* come *lince* (invece delle più comuni soluzioni *onza* o *pantera*) per rispetto all'allegoria rafforzata dall'allitterazione delle tre fiere del primo canto (*lonza, leone, lupa* > *lince, león, loba*). Con i molti *calembour*, come «più volte vòlto» del primo canto (*Inferno*, I, 36) o lo straordinario «libito fe' licito» del canto dei lussuriosi (*Inferno*, V, 56) ho fatto quello che potevo, perché la loro forza non si può trasferire naturalmente in un'altra lingua, nemmeno quelle più vicine all'italiano. Tali procedimenti, che la retorica chiamerebbe figure di ripetizione, sono una parte importante dell'*usus scribendi* di Dante, ma il poeta non ne abusa mai e attribuisce loro un valore strategico che opera in passaggi specifici: spostarli sarebbe snaturarli.

In soli tre casi, uno per cantica, mi sono permesso di aggiungere un gioco di parole a un passaggio più neutro. Nel canto dei simoniaci, Niccolò III riconosce il suo avido nepotismo e spiega perché e come è finito nell'ottavo cerchio: «che sù l' avere e qui me misi in borsa» (*Inferno*, XIX, 72). È un ottimo esempio dello stile concentrato ed ellittico di Dante, e nella mia traduzione ho deciso di rendere esplicito il gioco di parole, che, del resto, racchiude emblematicamente il *contrappasso* del papa simoniacco, che nella vita ha intascato ricchezze ed è affondato a testa in giù nella terza bolgia dell'inferno: «que allí embolsé y aquí estoy embolsado».

Sulla prima cornice del purgatorio, il miniatore Oderisi da Gubbio racconta il caso di Provenzano Salvani, il quale, come Oderisi stesso e tutti i superbi, va da una parte all'altra portando sulle spalle una roccia enorme, perché «cotal moneta rende | a sodisfar chi è di là troppo oso» (*Purgatorio*, XI, 125-126). Ancora una volta Dante concentra una ricca informazione semantica in meno di una dozzina di parole, che intendono dire: 'questa è la moneta che deve pagare per dare giusta soddisfazione chi ha osato troppo sulla terra'. La metafora monetaria per spiegare la punizione mi ha dato la chiave per risol-

vere il problema nello stesso spazio di un verso e mezzo dell'originale: «esta es la moneda | que pagan los que han sido muy pagados», perché in spagnolo, come in italiano, si può dire di una persona superba e piena di sé che è molto *pagada*, paga di se stessa.

Nel caso di Niccolò III il gioco di parole era implicito, ma qui ho deciso di aggiungerlo, come nell'ultimo esempio, questa volta del *Paradiso*. Dopo la melodia emanata dall'arcangelo Gabriele nell'esaltazione di Maria, il poeta descrive il mantello di luce che raccoglie nella sua concavità tutte le sfere dell'universo, e quel mantello, dice, è quello che «che più ferve e più s'avviva | ne l'alito di Dio e nei costumi» (*Paradiso*, XXIII, 113-14), 'che arde di più e più ravviva nell'alito e nel modo di procedere di Dio'. Non c'è *calembour* in Dante, ma è proprio il rispetto del senso letterale a fornirci la soluzione su un vassoio: «el que más arde y vive | del hábito y el hábito de Dios». Sia il testo che il contesto lo permettevano, anzi lo richiedevano, tanto che non credo basti questo per chiamarmi traditore.

Nella quarta ristampa della mia traduzione, che è uscita pochi mesi fa, ho fatto piccoli interventi, il primo nella più famosa terzina:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 mi ritrovai per una selva oscura,
 ché la diritta via era smarrita.

Nella prima edizione si legge:

A mitad del camino de la vida
 me hallé perdido en una selva oscura
 porque me extravié del buen camino.

Il significato non è particolarmente arcano, anzi, è facilmente comprensibile; tutt'altra cosa è costruire tre endecasillabi senza perdere troppe sfumature e preservando la doppia dimensione (cronologica e spaziale, personale e universale, narrativa e morale) dell'esperienza raccontata dal protagonista. Ma proprio come in una selva, le ramificazioni di un verso in altre lingue non finiscono mai: in spagnolo potremmo iniziare scrivendo «En medio», «En el medio», «En mitad», «En la mitad», «A mitad»; la scansione ci costringe a risparmiare le sillabe e, affinché l'endecasillabo sia perfetto, una soluzione è tradurre «la vida», certo più impersonale di «nuestra vida», ma non meno universale e ugualmente indicativa della condizione del personaggio come

everyman. L'applicazione dei miei criteri ha l'effetto della doppia presenza della parola *camino* nella terzina, cosa che non accade nell'originale (*cammin ... via*). Ne ero consapevole, e intendevo, come intendo tutt'ora, che il significato allegorico, cioè il peccato o l'errore morale derivante dall'abbandono della retta via dovesse essere chiaro; e per questo più avanti nel testo *mi ritrovai* è stato tradotto come «me hallé perdido». Se per il primo verso avevo una mezza dozzina di opzioni ma è rimasto tale quale, nell'ultima ristampa ho deciso invece di cambiare il terzo endecasillabo:

A mitad del camino de la vida
 me hallé perdido en una selva oscura
 por apartarme de la buena senda.

La *Commedia*, come tutti i capolavori della letteratura, lo è non solo per il disegno macrotestuale, ma soprattutto per l'attenzione ai microtesti che la compongono, e la terzina ha un ruolo enorme come unità poetica di base. A modo di conclusione, usciamo dall'*Inferno* e vediamo qualche esempio delle altre due cantiche:

E perché meno ammiri la parola,
 guarda il calor del sol che si fa vino,
 giunto a l'omor che de la vite cola.

Para que no te asombren mis palabras,
 mira cómo el calor del sol, uniéndose
 al humor de la vid, se vuelve vino.
 (Pg XXV 76-78)

Però se 'l caldo amor la chiara vista
 de la prima virtù dispone e segna,
 tutta la perfezion quivi s'acquista.

Si el acendrado amor dispone y sella
 la claridad de la virtud primera,
 se alcanza la más alta perfección.
 (Pd XIII 79-81)

Lume non è, se non vien dal sereno
 che non si turba mai; anzi è tenèbra
 od ombra de la carne o suo veleno.

No hay otra luz que la del no turbado
 cielo, pues lo demás solo es tiniebla,
 o sombra de la carne, o su veneno.
 (Pd XIX 64-66)

Però che tutte quelle vive luci,
vie più lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci.

Porque todas aquellas vivas luces,
acrecentando su esplendor, cantaron
cantos huidizos para mi memoria.
(Pd XX 10-12)

E fa la lingua mia tanto possente
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente.

Concédele a mi lengua el poderío
de expresar una chispa de tu gloria,
para que llegue a la futura gente.
(Pd XXXIII 70-72)

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna.

En su profundidad vi que se encierra,
cosido con amor en un volumen,
todo lo que despliega el universo.
(Pd XXXIII 85-87)

I dantisti conoscono bene la *novella* CXIV di Franco Sacchetti, che qualche anno dopo il *Trattatello* di Boccaccio raccoglie diversi aneddoti che arricchirono la leggenda popolare di Dante. Il primo di loro racconta che il sommo poeta, sentendo un fabbro che canticchiava, distorcendoli, i versi della *Commedia*, gettò rabbiosamente a terra gli strumenti dell'artigiano e poi spiegò il perché: «Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci». Non voglio nemmeno immaginare cosa direbbe sentendo una versione moderna in una lingua sconosciuta. La traduzione, e molto particolarmente nel caso di un libro che è in grado di contenere «ciò che per l'universo si squaderna», è la vera arte del *non finito*.



Note

- ¹ Le riflessioni e gli esempi presenti in questo articolo cercano di spiegare i criteri adottati e le problematiche affrontate nella mia traduzione: Dante Alighieri, *Comedia*, Barcelona, Acantilado, 2018 (2021⁹). Nel testo farò riferimento ad alcune delle principali edizioni italiane e alle informazioni ecdotiche fornite dai loro curatori (sempre *ad locum*): Natalino Sapegno (Firenze, La Nuova Italia 1955-1957), Giorgio Petrocchi (Milano, Mondadori 1966-1967, e poi Firenze, Le Lettere 1994), Antonio Lanza (Anzio, De Rubéis, 1995), Federico Sanguineti (Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001), Enrico Malato (Roma, Salerno 2021, anche se è una provvisoria «edizione esemplare») e Giorgio Inglese (Firenze, Le Lettere 2021).

Introduzione

Quel rauco parlare: sul dantismo poetico di Vegliante

di Michela Landi

In merito alla traduzione parziale della *Commedia* che Antoni Deschamps aveva proposta in occasione del corso tenuto da Abel Villemain alla Sorbona nel 1830, un anonimo recensore del «Globe», scriveva:

M. Antoni Deschamps, en se prenant au Dante, a choisi le plus rude joueur contre lequel pût s'exercer la souplesse et la force de notre langue. Aura-t-il réussi à nous rendre ce coloris si brillant et si âpre, cette concision si énergique et si sombre, cette grâce si contenue, et surtout cette simplicité presque crue qui [...] le rendent, selon nous, plus difficile à traduire que Shakespeare lui-même [...] ?¹

Al di là del consueto parallelo tra Dante e il bardo inglese, *leitmotiv* del secolo, la testimonianza, nel suo esemplare anonimato, rende conto di talune costanti fisionomiche del pensiero comparativo e traduttivo che Jean-Charles Vegliante ha qui così ben declinato riferendosi alla «memoria paesaggistica» della traduzione. In generale, intendendo la traduzione come metafora bellica: quel fantasma del corpo a corpo che da sempre anima il rapporto mimetico e rivale con l'ipotesto; nella fattispecie della *Commedia* dantesca ricorrendo, attraverso metafore visive o tattili, a quella figura di espressione che i classici chiamavano *enèrgheia*²: concisione e contrasto, asprezza, durezza e adamantina purezza. Come adattare queste note prerogative dantesche, si chiede il recensore, alla (altrettanto proverbiale) «souplesse» del francese (e passiamo sull'ac-

costamento ossimorico con «force», che ha tutta l'aria di un *rattrapage* ideologico)? Alla «souplesse» della lingua d'oltralpe, «lingua *morbida*», lo stesso Vegliante qui oppone il «consonantismo marcato» e le «vocali franche, chiare, non nasalizzate ecc. dell'italiano», lingua cui riconosce, appunto, «una certa ruvidezza»: laddove il francese palatalizza, monottonga, nasalizza, spirantizza e lega, l'italiano sfodera occlusive, velari, dittonghi, geminate, affricate...

Il riverbero, nella memoria del poeta e del traduttore (di origine italiana, francese di adozione), di significanti e ritmi del primo idioma è all'origine di certe influenze di sostrato, le quali ci riconducono ad un francese più ruvido, latineggiante, di matrice-preclassica; francese che, sul modello della nostra lingua in seguito ripudiato ed epurato, non disdegnava inversioni, iati o dislocazioni sintattiche.

La sessione pomeridiana della nostra giornata di studi, che ha preso avvio con una discussione tra la sottoscritta e Jean-Charles Vegliante sulla traduzione della *Commedia*, ha potuto avvalersi, ed anzi dialogare, con quanto si era avuto modo, seppur sommarariamente, di dire il giorno precedente a Pistoia in occasione del conferimento a Vegliante del premio «Il Ceppo» per la carriera poetica. Similmente, quanto fu detto il giorno prima ritornava l'indomani, riproducendo quel fruttuoso andirivieni tra scrittura «primaria» e «secondaria» su cui si esprime qui (e altrove) il poeta e traduttore. Lì, infatti, non era potuto mancare il rinvio

all'esperienza traduttiva della *Commedia*; qui, non potevamo non richiamarci al Vegliante poeta, tanto i due codici coesistono e s'interpenetrano; tanto la «lettura-traduzione» va, per dirlo con il poeta medesimo, «di pari passo con la mia scrittura poetica originale».

Nella sua postfazione alla traduzione della *Commedia* Vegliante evoca, a mo' di esempio della ruvidezza sopra ricordata³, il v. 4 del primo canto dell'*Inferno*: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura...»⁴, da lui 'petrosamente' reso con: «Ah, qu'il est dur de dire ce qu'était...». L'annominazione ben restituisce nella lingua d'arrivo la fisionomia di un verso «hérissé de dures dentales». Quello che in occasione dell'incontro fiorentino ebbi a definire, richiamandomi a una formula di Éluard⁵, il «dur désir de durer» dell'opera non è forse già inscritto nel prenome autoriale: *Dante*, irto, appunto, di dentali? Allorché, parimenti, definisce il suo lavoro traduttivo come «définitif», seppur nella sua accidentalità («ce texte-ci, français du début du XXI^e siècle»)⁶ Vegliante sembra volergli conferire una dimensione incisiva, epigrafica. Senza soffermarsi qui su specifici aspetti metrici, dei quali Vegliante stesso è il miglior analista, la componente fonoritmica del testo, così centrale nelle sue intenzioni, si avvale non infrequentemente di tratti occlusivi quasi a scolpire, o scalfire, il flusso di una lingua levigata da secoli di prosa oratoria. E non si potevano allora non chiamare in causa le «rime aspre e chiocce» invocate da Dante in apertura del canto XXXII dell'*Inferno*⁷, ricordando che l'aggettivo «chioccio» discende dall'onomatopeico *klokka* (fr. *cloche*), donde anche l'it. «chiocco» e «schiocco». Era, questo, uno tra i tanti esempi di «quel profondo 'rauco linguaggio' sepolto che dà il titolo – annota qui Vegliante – alla mia ultima raccolta antologica». In occasione del premio era stata presentata infatti l'antologia poetica *Rauco in noi un linguaggio*⁸, la quale prende il titolo da uno dei componimenti della raccolta: «Affleure en nous des fois un rauque langage/d'avant...», reso dalla traduttrice Mia Lecomte con «Affiora a volte rauco in noi un linguaggio/d'un tempo...»⁹. Nella *lectio magistralis* accolta a mo' di introduzione all'antologia poetica, Vegliante parla di «*effet-translation*» della sua lingua, riconoscendo quest'ultimo come caratteristica peculiare di ogni scrittura con «modalità tradutti-

ve interne»¹⁰. D'altro canto, egli definisce quella della *Commedia* una «lecture-pour-traduire»¹¹, ribadendo così l'osmosi interlinguistica e intertestuale che caratterizza il suo lavoro. Se il francese, lingua di scrittura o di arrivo, svolge in entrambi i casi il ruolo di *tenor*, per usare una metafora musicale, è l'italiano che disegna, intorno a questa linea di riferimento, le sue variazioni infra- o soprasedimentali: fioriture ritmiche, foniche, prosodiche – paesaggistiche, si diceva. Un esempio di quelli che Vegliante chiama qui «testi sommersi e ritornanti dietro il paesaggio» lo si reperisce nella raccolta poetica appena citata, dove si intavola un dialogo intertestuale tra scrittura primaria e scrittura secondaria. Un segmento nominale, o se vogliamo memoriale, della sua traduzione della *Commedia*: «caler la voile et rouler le cordage»¹² (cf. «calar le vele e raccogliere le sarte», *Inf.* XXVII, v. 81) compare infatti in calce al componimento, anch'esso tra parentesi: «(Au fond de moi est un animal sauvage ...): una mutua e silente interdipendenza s'instaura, come a far proprio l'auspicio di Beatrice¹³, tra paternità e filialità, tra tema e variazione, mentre «Comme d'une personne aimée nous revient...», reca in calce un più vago, ma non meno 'affettuoso' tributo («*Paradis*, VII)»¹⁴. In tal caso è l'operazione di mediazione di Mia Lecomte che, viaggiando nello spazio interlinguistico a lei proprio, ricostituisce il tessuto connettivo dell'italiano, con un'operazione che ha talvolta il della retrotraduzione.

Nel suo «avant-propos» alla traduzione dell'*Inferno*¹⁵, così come in occasione dei nostri due incontri Vegliante ha ricordato la filiazione – qui presente attraverso l'«albero delle traduzioni» – da un grande italianista e traduttore di Dante: André Pézard. I vividi e primigeni versi con cui questi restituiva l'*animula* dantesca: «ains qu'elle soit, l'âme sort folâtre, / simplette encore à guise d'enfançon...» (*Purg* XVI, 85-90), sono così altrettanto vividamente resi da Vegliante: «Elle sort des mains de Qui se plaît en elle/avant qu'elle soit, comme une petite fille/qui en pleurant et en riant folâtre, /l'âme toute simplette...»¹⁶.

In fondo, nella lingua prima, come in quella seconda si tratta, come scrive il poeta a proposito di Dante, di ricevere «sans filtre ni intermédiaire savant, le choc de pure poésie»¹⁷.

Note

- ¹ «La Divine Comédie de Dante», traduite en vers français par Antonie Deschamps, «Le Globe», 9 décembre 1829, t. VII, pp. 777-9, in Antoni Deschamps, *La Divine Comédie traduite en vers français*. Édition présentée par Franco Piva, Torino, Rosenberg & Sellier 2021, p. 281.
- ² «la pure invention donne son énergie de part en part et au travers d'un rythme, à l'allégorie 'vraie' en vue du témoignage». Jean-Charles Vegliante, «Quelques traces d'un Dante français», postface à: Dante Alighieri, *La Comédie. Poème sacré (Enfer. Purgatoire. Paradis)*, édition bilingue, présentation et traduction de Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, «Poésie», p. 1244. Si veda anche: Jean-Charles Vegliante, *Il tradurre come 'pratique-théorie' nell'opera poetica e filosofica di Leopardi*, in *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012)*, Firenze, Olschki 2016, pp. 31-43.
- ³ Si abbia a mente qui la canzone a chiusa delle rime petrose: «Così nel mio parlar voglio esser aspro/com'è ne li atti questa bella petra,/la quale ognora impetra/maggior durezza e più natura cruda...»
- ⁴ Jean-Charles Vegliante, «Quelques traces d'un Dante français», in Dante Alighieri, *La Comédie*, op. cit., p. 1209. Cf. *ibid.*, pp. 14-15.
- ⁵ Paul Éluard, *Le Dur désir de durer*, Paris, Bordas 1950.
- ⁶ Jean-Charles Vegliante, «Quelques traces d'un Dante français», op. cit., p. 1208.
- ⁷ «S'io avessi le rime aspre e chiocce/come si converrebbe al tristo buco/sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce/ io premerei di mio concetto il suco/più pienamente... » [Si j'avais des rimes âpres et fêlées/ainsi qu'il conviendrait au triste orifice/sur lequel plient toutes les autres roches,/J'exprimerais le suc de ma matière/plus pleinement...]. Dante Alighieri, *La Comédie*, op. cit., pp. 370-1.
- ⁸ Jean-Charles Vegliante, *Rauco in noi un linguaggio*, trad. e cura di Mia Lecomte, Latiano, Internopoesia 2021.
- ⁹ *Ibid.*, pp. 76-7.
- ¹⁰ Jean-Charles Vegliante, «Tradurre-scrivere senza tradir(sì)», *Ibid.*, p. 6.
- ¹¹ Jean-Charles Vegliante, «Quelques traces d'un Dante français», op. cit., p. 1208.
- ¹² Dante Alighieri, *La Comédie*, op. cit., pp. 314-5. Cf. Jean-Charles Vegliante, *Rauco in noi un linguaggio*, op. cit., pp. 78-9.
- ¹³ Nel pensiero del poeta e traduttore è qui, come da sua preziosa indicazione in una comunicazione privata, «la parola consolatoria di Beatrice nel canto VII: la quale, secondo certo francescanesimo, prometteva la rinascita completa dei corpi». Tale rinascita «stringe in un unico nesso la modalità formativa del corpo dei *primi parentes*, 'a deo immediate formati', e l'attitudine naturale di quel medesimo corpo, 'ex bonitate complexionis', ad opporsi alla morte». Si rinvia qui, sempre su prezioso suggerimento del poeta-traduttore, a Paolo Falzone, *Il corpo dei «primi parenti» (Pd VII, 145-148)*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», XVII-2020, n. 1-2, pp. 9-35: 27.
- ¹⁴ Jean-Charles Vegliante, *Rauco in noi un linguaggio*, op. cit., pp. 88-9.
- ¹⁵ Dante Alighieri, *La Comédie*, op. cit., p. 12.
- ¹⁶ «Esce di mano a lui che la vagheggia/prima che sia, a guisa di fanciulla/che piangendo e ridendo pargoleggia// l'anima semplicetta che sa nulla,/salvo che, mossa da lieto fattore,/volontier torna a ciò che la trastulla». Dante Alighieri, *La Comédie*, op. cit., pp. 592-3.
- ¹⁷ Dante Alighieri, *La Comédie*, op. cit., p. 11. Questo argomento ritorna nella già citata postfazione («Quelques traces d'un Dante français») dove Vegliante intende, con un apparato critico ridotto al minimo, «laisser la poésie souveraine s'éployer aussi largement qu'il est possible». *Ibid.*, p. 1208.

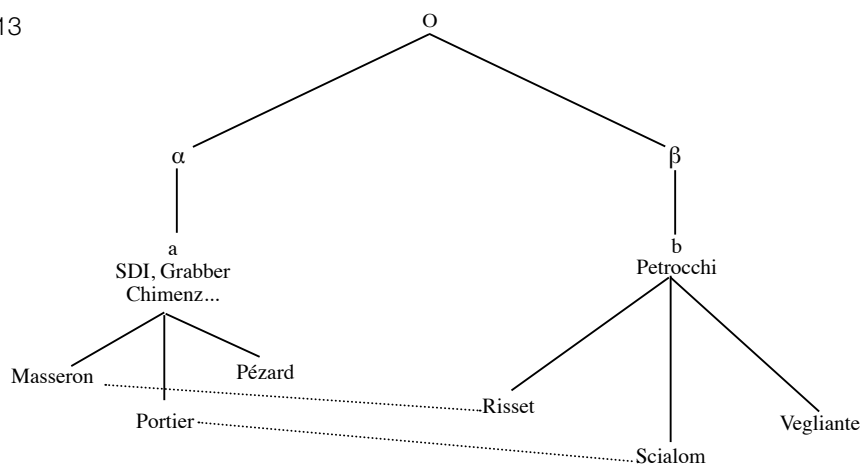
Dante nella poesia francese oggi (appunti per una tavola rotonda fiorentina)

di Jean-Charles Vegliante

Vorrei presentare qui, lasciando intatto il tono colloquiale della loro effettiva dizione, soltanto qualche riflessione atta a iniziare un'ideale tavola rotonda sulle varie traduzioni di Dante nelle lingue occidentali rappresentate a Firenze l'8 ottobre 2021. Ho provato in più occasioni (fin troppo) a spiegare il come e il perché delle mie scelte traduttive, tra l'altro sulla rivista internazionale di studi *Dante*, ove seguo anzi curo una rubrica regolare dal titolo esplicito «Traduzione e translazione»; ma anche in varie altre sedi e pubblicazioni come *La Parola del Testo* (prima serie, diretta da Ninni Sansone) o la più recente *Letteratura Italiana Antica*, nonché in volumi collettivi quale *La Commedia – Filologia e interpretazione*, curato da Maria Gabriella Riccobono per la LED nel 2020. Si tratta di opzioni testuali in linea sia col mio insegnamen-

to passato di italianista, sia con la mia scrittura creativa (poetica) in entrambe le lingue che sono solito praticare. La nostra ospite Michela Landi ne ha detto già qualcosa, egregiamente. Ma riservo la visuale più personale al momento della discussione, per concentrarmi adesso sul ruolo del traduttore 'scriba', come il Nostro amava dirsi anche in veste autoriale. Ora, il mio approccio, magari per ragioni di competenze personali, è stato da sempre più stilistico e filologico che legato alla ricezione o alla sociologia della letteratura (le quali pure molto mi interessano), in sintonia con la mia formazione traduttologica. In realtà, le due visuali spesso vanno a convergere, come si può vedere dallo schema seguente, fondato su alcune analisi di rese lessicali e morfologiche, all'altezza dei primi anni del secondo millennio:

in: *Dante X*, 2013



L'albero proposto, semplificato in due branche (dette a e b) a partire dai testi originali disponibili una quindicina di anni fa, vale forse ancora per le derivazioni trasversali (Masseron *in prosa* > Risset; Portier > Scialom), ma tutte le versioni disponibili partono ormai oggi dal testo fissato da Petrocchi, sicché probabilmente le sole preferenze stilistiche – compresi i tic individuali oramai di moda – prevalgono ora su una qualche logica filologica verticale. Così, osservando la resa del termine *risma* (in *Inf.* xxviii, 39: «ciascun di questa risma» [degli scismatici]), avremmo piuttosto una grande divisione tra chi cerca di tradurre con precisione lessicale (e qui Pézard diverso da tutti, al solito più vicino all'etimologia, «*liasse*») e chi no (Risset, col generico «*damnés*»); ossia precisamente: AM e JcV «*espèce*» ≠ Pz «*liasse*» da un lato, JR «*damnés*» ≠ i recenti DR e RdC «*clan*» dall'altro¹. E si potrebbe dialogare un momento tra di noi sulle scelte, ovviamente (come sempre) connotate di ciascuno, dal quasi sarcastico Pz (forse suggestionato dal commento di Francesco da Buti: «lo legato delle carte della bambagia di xii quaderni, e qui si pone per la setta») al neutrale JR (di solito rivolta, si sa, a un largo pubblico), al tono più moderno di DR e RdC (anche se «*clan*» potrebbe pur sembrare oggi riduttivo, nel dato contesto). Differenze notevoli, che non sarebbe utile moltiplicare in questa sede.

In ogni caso, a me pare che si stia esagerando un poco, da qualche anno, il ruolo quasi creativo in assoluto dei cosiddetti «*passseurs*» in altra lingua. Alla fine, con l'ausilio degli ottimi commenti disponibili, a partire appunto dall'*Ottimo*, si possono dare per scontate le difficoltà (certamente non piccole) di semplice comprensione linguistica. Il traduttore-lettore cerca di capire al meglio, certamente non di spiegare e comprendere (tutto), un ideale comunque irraggiungibile. Ma la sua resa, in quanto scrittura di un 'nuovo' testo, è anche una sorta più o meno consapevole di esegesi (in lingua altra). Con una grossa restrizione però: che l'interpretazione deve esservi inclusa, incorporata dentro nuove parole, incarnata insomma, concreta, e dunque soggetta a sua volta ad altre future letture, esegesi, interpretazioni più o meno accorte o avventate. O fuorvianti. Per tale e tanto lavoro, si dà ancora per scontata la conoscenza (idealmente «*perfetta*», come diceva Leonardo Bruni Aretino, primo maestro in traduttologia) delle due lingue in presenza: una conoscenza in atto, e non solo teorica beninteso. Postilla d'obbligo, da subito: le note – soprattutto ai giorni nostri, con la rete a disposizione di tutti – diventano di

fatto quasi superflue (dando o troppo, o troppo poco). Per quanto mi riguarda, ho deciso di eliminarle del tutto, fermo restando che nella mia edizione ogni cantica è preceduta da un'introduzione, ogni canto da una rubrica (o Argomento) integrata da brevissima glossa personale. Queste mirano a chiarire l'orientamento della mia «lettura-traduzione», la quale va comunque di pari passo con la mia scrittura poetica originale. Ad esempio, per un episodio particolarmente discusso, del sogno di Dante tra il quarto e il quinto girone del Purgatorio (Canto xix), ove molti richiamano Circe, prevale per me la questione della forma o *Gestalt geben*:

Rêve et fascination de la femme in-forme – Ange du zèle et montée à la cinquième corniche... [E glossa: À l'heure la plus froide qui précède l'aube, Dante voit en songe une figure féminine, qui s'anime et prend forme sous son regard jusqu'à resplendir de toutes les séductions matérielles (la grande «sirène» du monde) ; une dame mystérieuse aide Virgile à dévoiler l'imposture.]

Non posso né voglio auto-commentarmi, ma spicca fin dall'Argomento, per chi si accinge a rileggere quel canto xix, un'attenzione a, e quasi ossessione per la forma – e il «*dare forma*» – che alcuni critici amici poeti (Giovanni Raboni, Italo Testa) già hanno voluto riconoscere qua e là nella mia poesia.

Ma allora, quale sarebbe per me la principale difficoltà del tradurre poesia «*da poeta*»? In breve, bisogna mettere in risalto, come fondamento e non come sovrappiù decorativo, il continuo lavoro ritmico. Tale sarebbe, come suol dirsi, il basso continuo di chi traduce. La traduzione gode di una situazione privilegiata perché da un lato ha come 'referente' un testo e non il vasto mondo (di qui quello che ho chiamato *effet-traduction*, a volte già presente nel testo di origine), e da un altro lato invece deve recuperare, almeno *per esistere come opera estetica* relativamente autonoma, qualcosa del mondo (reale o ideale) che stava dietro la creazione del testo originale. Non parlo di avantesto ma di situazione globale, anche fisica, della nascita di *quel* testo. Le quinte sono moltiplicate e intercambiabili su vari piani: testi sommersi e ritornanti *dietro il paesaggio*, flash di memoria paesaggistica (comprese le vedute variabili dei visi umani, dei musi animali, delle illusioni pareidolitiche ecc.) *dietro il testo* che si sta traducendo, e viceversa. Siamo all'*intentio*, ovviamente, difficile da documentarsi. È dunque sulla scelta di un

ritmo, componente ‘fisica’ probabile, se vogliamo, di tale nascita, anzi più della melodia o dell’aspetto visivo, che si deve meditare più a lungo, prima di iniziare davvero – dopo diversi assaggi, anche letti ad alta voce – a TRADURRE verso un altro testo in altra lingua. Ma il ritmo, per essere poi condiviso (e non solo vagamente avvertito e suggerito come altre componenti del discorso), deve per forza entrare in una gabbia metrica. Questa, sì, verificabile. Dal ritmo (vitale) al metro (sociale), il soggetto che scrive (traducendo) e il soggetto che legge (immaginando) possono incontrarsi senza nuocere al *tertium* che sarebbe l’autore, idealmente presente o passato che sia. Ora, manco a dirlo, le convenzioni metriche sono molto diverse da una lingua-cultura a un’altra. La mia scelta metrica è stata sofferta e alquanto originale, tesa a non urtare né addormentare l’orecchio (francese) di chi avrebbe letto. Di qui la concatenazione versale di 11 e 10 posizioni, regolata e regolarissima, col beneficio secondario di restituire (come marginale tributo o compenso alle rime incatenate in italiano) la fondamentale struttura della *terza rima* dantesca. Trapasso, se così vogliamo dire, dal livello fonico a quello metrico. Scambio fra piani diversi. Le rime medesime, in senso stretto, ci sono talvolta, come sovrappiù: solo quando venivano naturali, mai forzate come in TUTTI i tentativi di restituzioni rimate della *Commedia* che io conosco (anche su quest’ultimo aspetto, ho scritto fin troppo).

Passo rapidamente, per non appesantire il prologo, sul procedimento generale di attraversamento e interversione dei livelli linguistici, tipico del lavoro traduttivo (pochi lettori della mia versione, all’apparenza, se ne sono accorti per il caso descritto); ben altro discorso dovrei fare sulla difficoltà di resa, anzi semplicemente di eco dell’altra lingua, con le sue particolarità anche fisiche (articolatorie) in seno alla lingua di destinazione. Ho provato, in altra sede, a delineare ciò che potrebbe essere una traduzione ‘di superficie’, ossia dei puri significanti (mentre molti apprendisti traduttori si concentrano sui soli si-

gnificati). Alcune impossibilità sono emerse subito, come l’inesistenza in francese dei fonemi affricati o della laterale palatalizzata (presente tra l’altro nel mio cognome); un ostacolo che non siamo riusciti a superare, ad esempio, già dal secondo verso della poesia *Frutta erbaggi* di Saba con la parola «stagione», per un lavoro collettivo della mia antica équipe CIRCE («Traduire la forme», vedi sito omonimo). E potrebbe bastare. Non si tratta però di imitazione – come nell’originale non si tratta, o molto raramente, di mimesi –, se c’è pur sempre un passaggio per il senso vago non verbale, quasi in nebulosa di sostanza del contenuto, ove, appunto per «traduire... / *tout est silence / sous les paroles / étrangères*» (*Trois cahiers avec une chanson*, 2020)². Ulteriori controlli, ma direi ‘a cose fatte’, consentono di rispettare più o meno le distribuzioni, le valenze, le occorrenze ecc. (banali problemi di lessico). Ben più arduo il rispetto (per quanto possibile) della sintassi – ad es. latineggiante: vedi il se + congiuntivo, a partire da *Inf. x*, 82-83 – delle varianti di lingua comune (in francese non ci sono quasi più³); per non dire dei veri regionalismi, e della morfologia più stretta (impossibile, in francese, distinguere «nostra vita» e «la nostra vita»: la sfumatura morfematica, semplicemente, non esiste). Poi, ovviamente, cercare di restituire in francese (un francese odierno), lingua *morbid*a rispetto al consonantismo marcato e alle vocali franche, chiare, non nasalizzate ecc. dell’italiano, almeno una traccia delle sonorità – nonché delle rime! – «aspre e chioce» particolarmente del «tristo buco» infernale. Una certa ruvidezza, l’eco di quel profondo «rauco linguaggio» sepolto che dà il titolo alla mia ultima raccolta antologica, mi è stata qualche volta rinfacciata da lettori critici, ostili, magari più «francesi» di me (ma stranamente, altri o gli stessi mi hanno rimproverato un certo qual «classicismo» del mio francese acquisito). Sia consentito un brevissimo campione di testi a confronto, senza nessuna pretesa né di esaustività né tantomeno di assurda emulazione (il vistoso intertesto, non in sé fondamentale, è ovviamente indicato là con precisione):

Une toute petite fille se plaint
dans le col de la bouilloire, elle demande
pourquoi vous l’avez laissée seule et périr
au fond perdu de la forêt sous le noir
qui diminue aux arbres, le son s’éteint,
quelqu’un a tourné le bouton des orages,
tu te serres contre une présence intrusive –
l’âme jamais née que tu aurais connue
infante en pleurant et rieuse folâtre...

Où nul ne veut se tenir, 2016 (p.39)

Elle sort des mains de Qui se plaît en elle
avant qu’elle soit, comme petite fille
qui en pleurant et en riant folâtre,⁴
l’âme toute simplette ; et ne sait rien
hors que, étant mue par un gai créateur,
elle est vite encline à ce qui l’éjouit.
D’abord elle sent le goût de menus biens ;
d’où elle est trompée, et vers eux va courir,
si guide ou frein ne détord son amour.

Purg. xvi, 85-93 (ed. Gallimard 2021, p. 593)

Ove le letture italiane, assimilate nel tempo e diventate quasi «seconda natura» ormai (Oreste Macrí), si ritrovano quasi sempre – con o senza ‘seconda intenzione’ (o *effet-traduction*) del resto – sotto quei passi più scanditi o *duri* del mio dettato poetico. L’ultima raccolta, concepita per un’edizione bilingue, non è magari, rispetto all’italiano, la migliore illustrazione di tale discorso. Ma altri aspetti della mia scrittura dimostrano, credo, un’uguale corrispondenza o permeabilità fra poesia personale e traduzione poetica – o perlomeno voluta alla stessa altezza creativa, fonica, ritmica, comunicativa, illocutoria ecc. –, come appunto *poesia* attuale (qui, a metà tra Fortini e Dante, per esempio: «ainsi remontant jusqu’à la pure rose / jamais flétrie nos corps dans la joie commune»⁵ ...); nella quale, dietro i versi di 11 sillabe metriche, ma non solo, alcuni benevoli lettori hanno voluto vedere addirittura, in francese e con tematiche, contenuti e costrutti da

situazioni ‘francesi’ più o meno marcate, un ritmo tutto italiano...

E, sempre per la discussione ulteriore, potrò tornare se necessario sulla ‘bella lingua’ che alcuni si sforzano di produrre nelle loro recenti traduzioni (a mia volta, mi permetterò di criticare): come se facesse ritorno, sotto sotto, il vieto rimprovero mosso a Dante (in implicita opposizione beninteso a Petrarca) della lingua rude, piena di scorie, con digressioni di tipo polemico ‘impoetico’ ecc. almeno fino alla ‘riscoperta’ di certo Romanticismo. Ancora una volta, tradurre impone di trasformare, dunque riscrivere, anche tra lingue-culture vicine (anzi in un pericoloso *presque-même*) come sono le nostre. Tutto questo è banale per chi ha tradotto una volta un testo letterario di una certa esigenza, soprattutto se non affatto contemporaneo, quindi mi fermerei qui. E si può iniziare a dialogare...

Note

- ¹ Uso le abbreviazioni trasparenti già proposte negli articoli sopra citati: AM (Masseron), DR (Robert), JcV (Vegliante), JR (Risset), Pz (Pézard), RdC (Ceccatty).
- ² Trad. Mia Lecomte (mio *Rauco in noi un linguaggio*, Latiano, Interno Poesia 2021): «tradurre... / tutto è silenzio / sotto le parole / straniere» (p. 33).
- ³ Segnalo, soltanto a mo’ d’esempio, rare sopravvivenze quali «valoir le coup / le coût», «lys / lis», «autant / au temps pour ...», e poche altre sempre meno sfruttate (o, banalmente, conosciute dai parlanti).
- ⁴ Versi 86-87: [...] *prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo pargoleggia*. Per conoscenza, la versione Pz

(sempre da me tenuta a mente): «ains qu’elle soit, l’âme sort folâtrant, / simplette encore à guise d’enfançon» (ed. Pléiade, 1965, p. 1230).

- ⁵ Trad. M. Lecomte (*loc. cit.*): «risalendo così alla pura rosa / mai appassita i nostri corpi nella comune gioia». Mi si consenta citare ancora: «Les petites caisses grises / de marbre gravé, je les sens qui cèdent / sous l’incroyable craquement du soc / aveugle, arrachées des parois tordues, ma mère» (trad. F. Fortini, 1985; in: *Nel lutto della luce*, a cura di G. Raboni, Torino, Einaudi 2004, pp. 16-7: «Le teche di marmo / grigio, come cedono, le odo, / sotto l’assurdo cigolio del vomere / cieco, strappate via dalle pareti / contorte, madre»).

Dante verbiconico



rivista di poesia comparata

semicerchio

LXVI-LXVII 01-02/2022

Dante fuori di sé

A proposito di Dante: immaginare, glossare, tradurre la *Commedia* oggi

di Simone Marchesi

Commentata, illustrata, tradotta e reinterpretata in una grande e nuova varietà formale e mediatica, la *Commedia* è un testo che continua a generare altri testi. La multidimensionalità della presenza di Dante nelle diverse culture del presente non è un dato nuovo in assoluto o un'acquisizione specifica della messe di eventi che ha segnato il 2021 e degli studi che stanno emergendo dalle celebrazioni del centenario. Storicamente, la fortuna della *Commedia* si è basata anche su di una lunga vicenda di ricezione, dispiegata in una vasta gamma di contesti culturali, linguistici e artistici. In questa prospettiva di vitalità intermediale, e in margine a un volume che offre un panorama delle molte traduzioni verbali della *Commedia* può, dunque, trovare spazio anche il resoconto dei fondamenti teorici di una proposta di interpretazione del testo di Dante che ha scelto di combinare glossa verbale e immaginazione visiva: il volume *A proposito di Dante* (Keller ed., 2021), dal quale sono tratte le illustrazioni che scandiscono questo numero della rivista. Si tratta, infatti, di un'operazione che è nata proprio all'incrocio di alcuni tra i contesti della tradizione della *Commedia*: la parola e l'immagine, il commento critico e l'interpretazione evocativa, la glossa puntuale e l'invito alla lettura. È, insomma, un progetto 'verbiconico' che mette a frutto l'intenzionale e originale portabilità semiologica del testo dantesco.

Riflettere, in una prospettiva storica o comparata, sul rapporto tra la parola di Dante e le sue traduzioni porta con sé una domanda su come si possa tradurre

– cioè, etimologicamente, interpretare – la *Commedia* attraverso delle immagini e su che cosa significhi tradurla oggi – cioè, specificamente, trasportarla nel presente. La natura di testo commentato visivamente e illustrato verbalmente (lo scambio semantico in queste espressioni è non meno intenzionale che storicamente giustificato) che la *Commedia* ha dimostrato di possedere richiede che una sua riproposizione intermediale nel presente risponda a sollecitazioni analoghe a quelle che strutturano il lavoro di traduzione. *A proposito di Dante* risponde, dunque, a tre precise sollecitazioni traduttorie, contenute nella domanda-guida: "Come si può immaginare la *Commedia* oggi?" Le prime sollecitazioni a riflettere su cosa significhi tradurre e interpretare Dante attraverso il dialogo tra parole e immagini provengono dal testo di Dante, che stabilisce esplicitamente, anche se secondo parametri sorprendenti, in che cosa debba consistere per lettori e lettrici del poema il lavoro di immaginazione. Altre indicazioni derivano dal rivolgersi del lavoro di illustrazione a un preciso pubblico della *Commedia*, in particolare un pubblico situato nella cornice rituale di una ricorrenza celebrativa. Infine, ci sono occasioni di riflessione che emergono dal contesto culturale in cui il testo dantesco era stato originariamente prodotto e al quale si rivolgeva, per necessità ma, se è vero l'assunto della sua traducibilità, non in esclusiva. Da queste sollecitazioni a riflettere sono emersi i tre criteri-guida che hanno determinato la forma complessa del progetto

editoriale. Le note che seguono passano in rassegna tre esempi, uno per ciascuno degli assi di traslazione della *Commedia*.

Immaginare

È bene iniziare dal testo di Dante. Chiedersi come si possa e si debba immaginare la *Commedia* oggi non può che passare, almeno preliminarmente, da un luogo del *Paradiso* che contiene il punto di vista autoriale su quale sia il lavoro di risposta visiva che è previsto per il testo. Sorprendentemente – ma neppure troppo, dati i ripetuti ‘tradimenti’ interpretativi di cui la *Commedia* è stata fatta oggetto nel secolare commento – i parametri pensati da Dante per il lavoro di immaginazione del poema non sono quelli a cui ci hanno abituati le risposte che sono state date storicamente nella immediata e tuttora viva tradizione di illustrazione del poema. La *Commedia* è, nessuno lo può negare, un poema visivo, ma Dante ha qualcosa di molto specifico ed esplicito da dire sulle immagini che dovrebbero accompagnare la lettura. Queste dovrebbero essere immagini, per così dire, mentali:

Imagini, chi bene intender cupe
 quel ch’i’ or vidi - e ritegna l’image,
 mentre ch’io dico, come ferma rupe - ,

quindici stelle che ’n diverse plage
 lo ciel avvivan di tanto sereno
 che soperchia de l’aere ogne compage;

imagini quel carro a cu’ il seno
 basta del nostro cielo e notte e giorno,
 sì ch’al volger del temo non vien meno;

imagini la bocca di quel corno
 che si comincia in punta de lo stelo
 a cui la prima rota va dintorno,

[...]

e avrà quasi l’ombra de la vera
 costellazione e de la doppia danza
 che circolava il punto dov’ io era.

(*Paradiso* XIII.1-21)

Quando Dante chiede ai lettori di ‘immaginare’

un’impossibile danza di stelle, il testo della *Commedia* non crea solamente una costellazione mai vista prima, ma descrive anche chiaramente un procedimento di illustrazione visiva del poema, un procedimento che non proietta nessun segno grafico sulla pagina che contiene il testo. Il processo di immaginazione che il testo raccomanda avviene altrove. Se è vero, cioè, che “immaginare” è ciò che è richiesto a lettori e lettrici nel leggere la *Commedia*, qualsiasi “illustrazione” grafica di quello che il poema dice (qualsiasi raffigurazione di ambienti, personaggi, tonalità narrative) travalica i confini dell’esplicito mandato autoriale che quel lavoro sia svolto autonomamente, e che abbia luogo, tecnicamente, non sulla pagina ma nell’immaginazione.

Se questo non è ciò che è accaduto nella lunga tradizione delle risposte date per immagini alla *Commedia* e la glossa visiva al poema si è immediatamente configurata come *illustrazione* del testo, non è detto che debba sempre e comunque essere così. Il lavoro di *A proposito di Dante* risponde a questa sollecitazione, proponendo, dunque, non un’edizione illustrata del poema, ma dei saggi in forma d’immagine, delle puntuali provocazioni che interrogano luoghi della *Commedia* che si sono indebitamente naturalizzati nella ricezione visiva del poema e li destabilizzano. L’immaginazione grafica costituisce in sé e, insieme, fornisce un modello di lettura del testo che intende essere autenticamente contemporaneo. Il mondo di Dante che le tavole costruiscono è animato dalla stessa instancabile ricerca di senso che appartiene a lettori e lettrici di oggi; le immagini costringono, cioè, chi si avvicina a Dante a farsi interpellare dal suo testo, con tutte le sorprese, le ambiguità e gli scandali che lo caratterizzano.

Glossare

Dal punto di vista storico, la reazione visiva alla *Commedia* è stata immediata e pervasiva – con manoscritti miniati, edizioni a stampa illustrate, dipinti, sculture, opere grafiche, filmiche, video, e in digitale – ed è stata anche una reazione sostanzialmente compatta, tesa a visualizzare il contenuto narrativo del testo. Fin dall’inizio, ma non molto è cambiato nel tempo, l’oggetto principale dei marginalia visivi che si incontrano nei manoscritti e nelle antiche edizioni della *Commedia* è stabile: il paesaggio dell’aldilà, la dettagliata topografia che Dante assegna ai tre regni, segnata dall’insistita

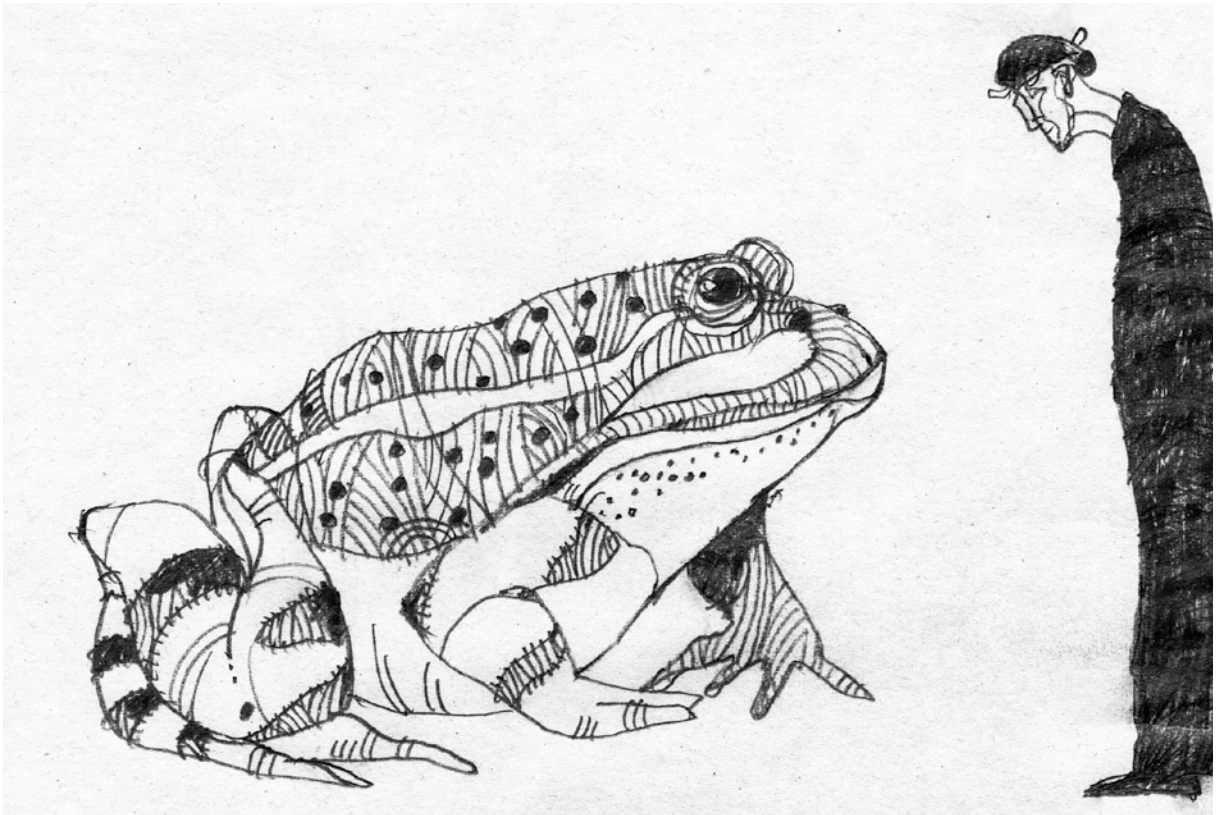
fisicità dei dettagli logistici del viaggio immaginario; le anime individuali che il protagonista incontra e con cui interagisce, tratteggiate spesso con elementi socialmente distintivi; le aperture della narrazione a simbologie o inserti di secondo grado, che si appoggia all'iconicità di elementi associati a episodi narrati o evocati nel testo ma non 'presenti sulla scena'. Per quanto naturale possa apparire oggi, la scelta di visualizzare questi elementi non è né in linea con quanto può aver delineato Dante né neutra in sé.

Cinquantasei anni fa, in un breve e denso intervento intitolato *Dante oggi*, Gianfranco Contini si interrogava su quali risultati poteva produrre un progetto di illustrazione «che volesse prescindere dalla narritività della *Commedia*». Dopo aver notato *en passant* che il contesto delle celebrazioni di quel centenario aveva messo in circolazione «tanto materiale figurativo su Dante, non troppo spesso, a dire il vero, di eletta qualità», Contini aggiungeva che l'ipotesi di un commento visivo non-narrativo del poema non era «un'ipotesi fittizia», e indicava un esempio nella presenza di elementi figurativi, usati come richiamo «da quinterno a quinterno», nel corredo iconografico del poema. Corrispondendo

alla pratica di quei maestri che «inseriscono e quasi dimenticano particolari 'gratuiti' nelle vaste fabbriche del medio evo», concludeva Contini, l'alluminatore del manoscritto di Cortona, che appunto fa uso di questi rimandi a tema animale, poteva essere considerato «uno dei visualizzatori più propri della *Commedia*».

Come era stato per le riflessioni divertite di Contini, che prendevano le mosse dal verso «e come a gradidar si sta la rana» per riflettere sulla forza iconica (e quindi la necessità di rilievo nel lavoro esegetico) posseduta da quel dato di realtà nel formare l'immaginazione del poema, così anche per le tavole di Abbiati è stata una *rana*, o meglio la gratuita frequenza con cui le rane ricorrono nella dimensione metaforica dell'*Inferno*, che ha dato origine a una tavola emblematica, che traduce la sorpresa del lettore e la percezione acuta del filologo nelle forme perplesse dell'iconografia.

Ma c'è forse di più. La provocazione a immaginare un commento visivo che prescindesse dalla narritività della *Commedia* è stato il secondo principio guida del lavoro di illustrazione. Come recita la nota programmatica che introduce il volume, le tavole di Abbiati intendono restituire graficamente non la narritività ma



il messaggio della *Commedia*: non riprodurre quello che il poema dice, ma coinvolgere lettori e lettrici in ciò che il poema fa. Che Dante sappia considerare la propria scrittura come non orientata alla speculazione – cioè a una conoscenza distaccata dal soggetto – ma all'azione – cioè alla pratica politica – non è solo uno dei postulati da cui muove l'operazione culturale della *Monarchia*, ma anche uno dei fondamenti del ruolo militante che egli affida alla *Commedia*. Da qui viene l'insistenza del testo su alcuni punti fermi del contratto di lettura, su quelle precise disposizioni, esatte da chi si accosta al testo, che ne rendono possibile il funzionamento come strumento estetico ed etico insieme.

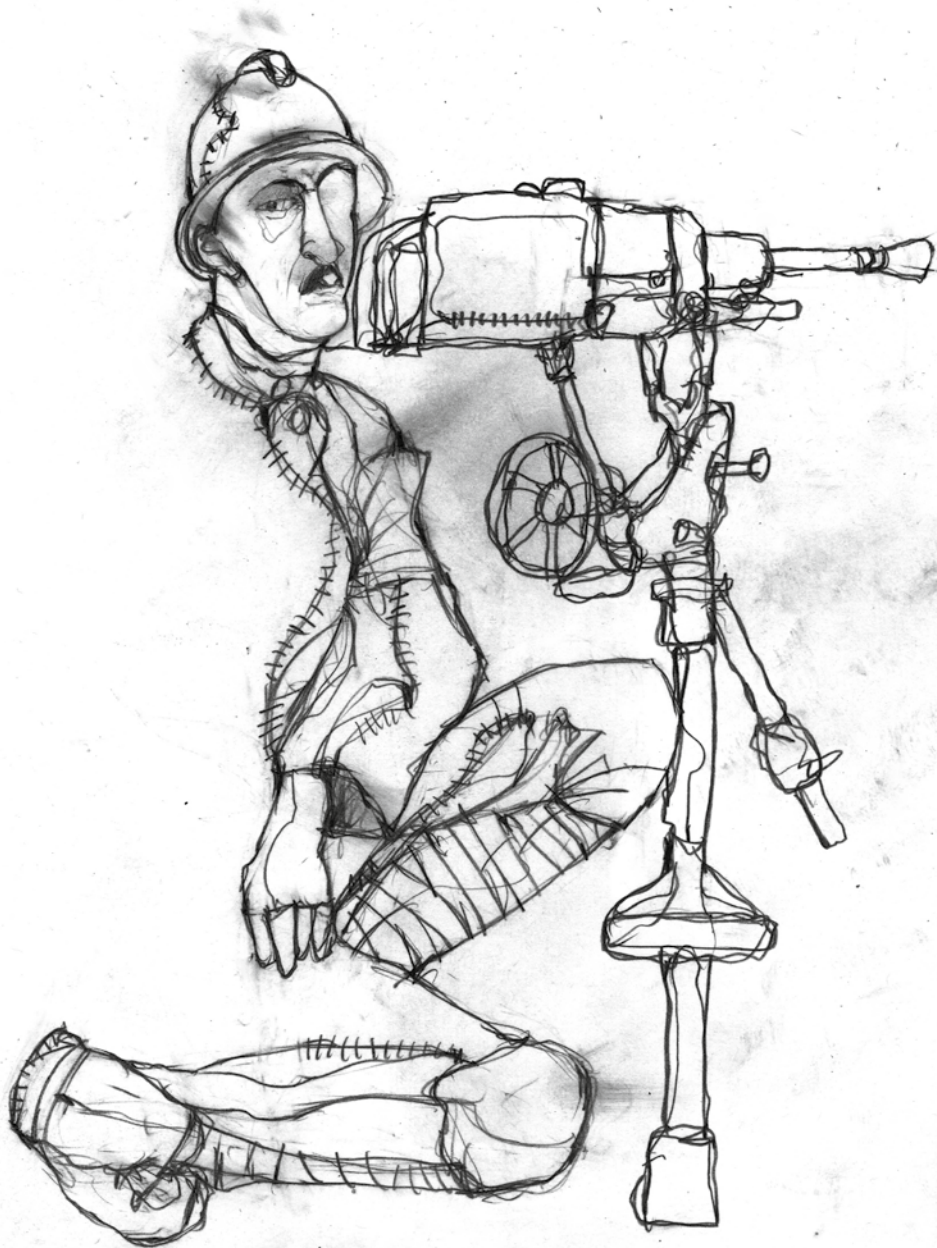
Tradurre

Uno degli effetti più rilevanti innescati dalla destabilizzazione dell'immaginario grafico tradizionale operata da Abbiati si registra in alcune pagine in cui il dialogo tra la filologia retrospettiva delle note e la presa delle immagini sul presente emerge con più nettezza. Un esempio centrale di questa interazione è il dialogo tra le due facciate dedicate a *Purgatorio* III, che associa una glossa sui meccanismi tipologici che si trovano al cuore del classicismo militante della *Commedia* alla scelta di Abbiati di richiamare, con tutta la dolorosa violenza visiva del documento fotografico con cui ha raggiunto il nostro presente, la morte di Aylan Kurdi, il bambino siriano il cui corpo senza vita fu rinvenuto sulla spiaggia di Bodrum in Turchia nel settembre del

2015. L'associazione tra testo dantesco e situazione contemporanea non nasce da una posizione di principio dell'illustrazione, che per parlare al presente deve aggiornare il testo con cui si connette; risponde, al contrario, alla sollecitazione di uno dei meccanismi culturali che agiscono in profondità nella cultura di Dante. Quando il testo della *Commedia*, con il verso «or le bagna la pioggia e move il vento», si fa traduzione di un testo antico, il verso virgiliano «nunc me fluctus habet versantque in litore venti», la connessione si basa sul rapporto tipologico che associa il corpo di Manfredi, gettato dalla violenza cieca di una persecuzione post-mortem sulle sponde di un fiume, a quello di Palinuro, rigettato su di una spiaggia del Meridione d'Italia, non dal mare ma da una comunità di persone che non hanno voluto accoglierlo. Se Manfredi può, con perfetta e trasparente pertinenza, tradurre le parole di Palinuro per applicarle alla situazione del proprio corpo, dissepellito e abbandonato in balia degli elementi, lo stesso meccanismo, che permette al passato di non divenire muta archeologia in Dante, chiede anche, a chi legge oggi il suo testo, di saper vedere nel corpo di Manfredi quello di altri esseri umani che hanno subito lo stesso destino. Al dialogo intertestuale costruito da Dante tra le forme di un comune passato culturale e il proprio presente politico Abbiati affida lo stesso pressante invito che contiene la *Commedia*, il mandato di considerare il nostro presente e di rivolgere sul mondo che ci circonda e chi lo abita uno sguardo che conservi la nostra comune umanità.



Saggi



Il luogo incantato: *Kod kuće* (A casa, 1907) di Antun Gustav Matoš

di Rosanna Morabito

Kod kuće

Duša moja čaroban je kraj,
 Gdje jablan čuva gnijezda plemića,
 Gdje vjetar nosi lipe miris žut
 I blage pjesme predvečernji sjaj.

Polje, žubor, brežuljak i gaj
 Od tajne boli ko da vječno pate,
 Jer tu se rodi Kovačić i Gaj.
 Taj krasni kraj je Gupčev zavičaj
 I krvav uzdisaj.

Propali dvori — ko mjesec po danu!
 Stid ih, što ih ostavio sin
 Oršićâ hrabrih, starih Keglevića,
 A kroz dvorski bršljan, rezedu i krin
 Ceri se Jevrejjin.

Duša naša zagorski je kraj,
 Gdje jadnik kmet se muči zemljom starom
 Uz pjesmu tīcā, kosācā i zvónā.
 O, monotona naša zvóna bōna,
 Kroz vaše psalme šapće vasiōna:
 Harum — farum — larum — hedervarum —
 Reliquiae reliquiarum!
 (1905)

A casa

*L'anima mia è un luogo incantato,
 Dove il pioppo custodisce nidi di nobili,
 Dove il vento porta giallo il profumo di tiglio
 E di un canto dolce lo splendore crepuscolare.*

*Il campo, il gorgoglio, il colle e il boschetto
 Come soffrissero sempre un dolore ascoso
 Perché qui nacquero Kovačić e Gaj.
 Quel luogo splendido è la terra di Gubec
 E sospiro sanguinoso.*

*Palazzi in rovina: come luna di giorno!
 Hanno vergogna che li ha abbandonati il figlio
 Dei valorosi Oršić, dei Keglević antichi,
 E tra l'edera dei muri, la reseda e il giglio,
 Sogghigna l'ebreo.*

*L'anima nostra è la terra di Zagorje
 Dove servo il contadino si sfianca sulla terra antica
 Al canto di uccelli, falciatori e campane.
 Oh, le dolenti monotone nostre campane,
 Nei vostri salmi bisbiglia l'universo:
 Harum — farum — larum — hedervarum —
 Reliquiae reliquiarum!
 (1905)*

Questa lirica di Antun Gustav Matoš, la prima che compose nella lingua letteraria croata štokava, compare in una prima versione in un racconto di viaggio nato nel 1905 in occasione del primo viaggio a Zagabria che lo scrittore compì in incognito dopo undici anni di permanenza all'estero a seguito della diserzione dall'esercito austro-ungarico. La versione definitiva dell'intero testo uscirà nel 1907 con il titolo *A casa*, successivamente attribuito anche alla poesia. Il testo poetico *A casa*¹ appare come una sintesi lirica di temi e motivi che saranno centrali nell'opera dell'autore e la sua analisi richiede la sua contestualizzazione nel testo in prosa che lo contiene e nella produzione matošiana del periodo.

1. Autore di novelle, poesie, racconti di viaggio, saggi e una vasta e varia produzione pubblicistica, critica e polemica, A.G. Matoš (1873-1914) è una figura centrale della cultura e della letteratura croata al passaggio tra il XIX e il XX secolo². Inizia presto a pubblicare prosa mentre la poesia entra – come vedremo – relativamente più tardi nella sua opera³. Anche nei generi prosastici, tuttavia, la sua scrittura è connotata da una vena fortemente lirica. Possiamo ricordare che secondo Jure Kaštelan, «la poesia è il tono basilare e dominante del suo temperamento, della sua opera nell'insieme e del suo stile» («poezija je osnovni i dominantni ton njegova temperamenta, njegova djela u cjelini i njegova stila», Kaštelan 1957, p. 8; si veda anche p. 133).

La sua vita fu segnata irreversibilmente dalla diserzione dall'esercito asburgico nel 1894, che lo costrinse a quasi quattordici anni di esilio fino al 1908 quando, graziato, poté tornare a vivere a Zagabria, già malato, per morire solo sei anni dopo. Trascorse gli anni dell'emigrazione in gran parte a Belgrado (un primo soggiorno dalla fine del 1894 alla fine del 1897 e poi dalla metà del 1904 all'inizio del 1908), con un lungo e fondamentale soggiorno a Parigi⁴ dalla metà del 1899 alla metà 1904 e una significativa permanenza di un anno e mezzo a Ginevra tra 1898 e 1899, oltre ad alcuni brevi soggiorni in altre città europee (Tadijanović 1953, pp. 387-388). Musicista e scrittore, durante la lunga emigrazione si assicura la sopravvivenza soprattutto con la penna, tra innumerevoli difficoltà e in costante stato di indigenza.

Altro elemento determinante nella biografia di Matoš fu la passione politica, la sua profonda adesione agli

ideali nazionalistici di Ante Starčević (1823-1896)⁵, che sempre lo contrappose alla politica imperialistica della monarchia austro-ungarica e alla classe politica croata responsabile di aver accettato il compromesso (*Nagodba*) del 1868 che poneva la Croazia continentale sotto il controllo di Pest. L'ideologia del Partito croato del diritto (*pravaštvo*), cui Matoš aderì profondamente fin dalla giovinezza, si basava su «un croatismo politico esclusivo» («ekskluzivni politički kroatizam», Nemeč 2015, p. 797) e su una lettura della storia che rivendicava piena autonomia rispetto al dominio austro-ungarico in virtù della volontarietà della scelta con cui i croati nel 1527 avevano accettato la sovranità degli Asburgo sul proprio territorio. Il *pravaštvo* ebbe importanza fondamentale anche per la letteratura: «nella storia della letteratura croata non c'è un'ideologia che si sia infiltrata in tale misura nel discorso letterario e che abbia influito su di esso con tale forza com'è il caso del *pravaštvo*» (Nemeč 2007)⁶.

Di quella che viene definita la parte culturalmente ed eticamente più avanzata dell'arretrata società croata (Nemeč 2015, p. 799) Matoš, con la forte vena polemica⁷ che lo anima e con una grande influenza sui giovani, è figura centrale e del *pravaštvo* è considerato anche ideologo (ivi, p. 814):

egli trasformò le potenzialità del radicalismo dei *pravaši* non solo in un nuovo patriottismo moderno bensì anche in uno stile particolare e originale [...] Poiché l'influenza di Matoš sulla letteratura croata è incommensurabile (se la grandezza di uno scrittore si misurasse con l'influenza che ha esercitato nella letteratura, allora forse Matoš è uno dei più grandi scrittori croati!), molte caratteristiche essenziali del discorso artistico del *pravaštvo* si sono diffuse attraverso Matoš nella letteratura croata (Nemeč 2007)⁸.

1.1. Tornato a Belgrado da Parigi, Matoš non può ancora rientrare legalmente nel suo Paese, dove lo attirano una lacerante nostalgia, la passione politica e la vita privata⁹.

Dopo undici anni di assenza dalla Croazia, nel 1905 il disertore Matoš intraprende un primo viaggio in incognito a Zagabria dove arriva a fine giugno. Frutto letterario di quel primo ritorno nel luogo di appartenenza sarà il testo *Imaginaro putovanje ili novi furtimaš u Zagrebu* (*Viaggio immaginario ovvero Il nuovo viaggiatore in incognito a Zagabria*, SD IV, p. 312)¹⁰, pubblicato a

puntate sul giornale *Obzor*¹¹ tra l'ottobre e il novembre dello stesso anno. Il racconto di viaggio sarà poi sensibilmente rimaneggiato e abbreviato per essere stampato nel 1907 nel quarto volume pubblicato da Matoš, *Vidici i putevi. Eseji i impresije (Vedute e percorsi. Saggi e impressioni)*, con il titolo *Kod kuće (A casa, SD IV, pp. 27-46)*. La raccolta comprende testi scritti per lo più durante il secondo soggiorno a Belgrado tra il 1904 e il 1906 e pubblicati su vari periodici. Nell'introduzione alla raccolta, *Čitaocu (Al lettore, SD IV, pp. 7-8)*, dalla sua posizione di outsider («vivendo al di fuori delle nostre letterarie e politiche consorterie»)¹² l'autore non risparmia espressioni dure sulla società croata asservita alla tirannia di Vienna, Pest, Roma. In una lettera del 1907 a Milan Ogrizović, lo scrittore afferma che il volume presenta un «quadro della mia evoluzione dall'anarchia intellettuale a un soggettivismo positivo croato» («slika moje evolucije iz intelektualne anarhije u hrvatski pozitivni subjektivizam», SD IV, p. 303).

Il racconto di viaggio *Kod kuće* è definito da D. Tadijanović¹³ uno dei migliori tra quelli scritti dall'autore (SD IV, p. 312) e considerato da Oraić Tolić «il modello dell'idea e della pratica estetica del paesaggio nei primi racconti di viaggio di Matoš» («model ideje i estetske prakse krajolika u Matoševim ranim putopisima», Oraić Tolić 2013, p. 323). Nella declinazione matošiana del genere del racconto di viaggio, di cui lo scrittore è considerato *riformatore*, il centro di gravità della narrazione è spostato sul soggetto odeporico, sui suoi stati d'animo e sulla sua esperienza dello spazio (Brešić 2016, p. 652).

Dubravka Oraić Tolić definisce i racconti di viaggio e i feuilleton come la sintesi dell'opus prosastico dello scrittore (Oraić Tolić 2013, p. 81) e mette in rilievo il ruolo centrale del paesaggio nella sua opera¹⁴:

L'idea del paesaggio di Barrès e di Amiel furono solo uno stimolo nel quale Matoš sulle tracce delle tradizioni pastorali croate e dell'esperienza di sradicamento riconobbe il simbolo dell'identità propria e del popolo, e quindi diede forma a quel simbolo in una simbiosi di impressionismo e simbolismo, con elementi secessionistici e di altre componenti stilistiche¹⁵.

Nello *spazio* inteso come «una costruzione sociale e/o culturale» («prostor [je] socijalni i/ili kulturni konstrukt», Brković 2013, p. 115)¹⁶, il paesaggio è oggi considerato uno spazio «etico ed estetico insieme»,

«spazio storico-culturale: spazio d'una natura modificata (in termini teorici e pratici) dall'uomo» (Cocco 2013)¹⁷. Nel racconto matošiano del primo viaggio in Croazia dopo il ritorno a Belgrado, soprattutto nelle parti dedicate al paesaggio, vediamo che la natura e la cultura, la Storia e l'attualità concorrono a costruire una immagine artistica della realtà socio-politica e culturale croata, una rappresentazione della sua concezione della patria e della nazione¹⁸.

D'altra parte, proprio nei racconti di viaggio e nei feuilleton, come anche nella critica letteraria e artistica, si manifesta il «bisogno sfrenato» matošiano «di inserire in quasi ogni suo testo manifestazioni di intellettualità ed erudizione» («neobuzdana potreba da gotovo u svaki svoj tekst unese očitovanja intelektualnosti i erudicije», Žmegač 1997, p. 56). Anche in *A casa*, infatti, troviamo momenti in cui si esprime pienamente la sensorialità impressionistica dello scrittore e momenti in cui la rappresentazione storico-culturale prevale (ivi, p. 57 e segg.)¹⁹.

1.2. Il testo è strutturato in quattro 'pianti' sul modello del poema religioso di Ivan Gundulić (1589-1638) *Suze sina razmetnoga (Le lacrime del figliol prodigo, 1622)* e rispetto al *Viaggio immaginario* ha una composizione più concentrata e stilisticamente più attenta²⁰.

Il *Primo pianto* narra con forte carica emotiva dell'arrivo del viaggiatore nella città di Zagabria dopo undici anni di assenza²¹. Mentre la natura dei dintorni è immutata, la città lo delude profondamente per i forti cambiamenti che marcano una sempre più sensibile presenza straniera.

Nel *Secondo pianto* il soggetto si allontana dalla capitale per tornare nella vicina cittadina di Brezovica, un paesino dello Hrvatsko Zagorje cui lo scrittore era particolarmente legato fin dall'infanzia e la cui bellezza idillica risveglia in lui una piena consonanza di emozioni. Anche qui, però, rileva la presenza dello straniero che fa risuonare corde di risentimento.

Ventiquattro ore dopo (*Terzo pianto*), il viaggiatore torna nuovamente a vagare con attitudine flaneuristica²² per Zagabria dando spazio anche a reminiscenze letterarie e storiche legate alla città. Non mancano neanche qui riferimenti all'attualità politica carichi di amarezza e risentimento.

Il *Quarto pianto* è dedicato sostanzialmente alla regione collinare a nord di Zagabria, lo Zagorje, al tempo di Matoš ancora completamente rurale. Questa ultima

parte del viaggio, che il soggetto definisce come un «pellegrinaggio» (“hodočašće”, SD IV, p. 37), si svolge all’insegna di elementi fantastici a cominciare dall’incontro con Petrica Kerempuh²³ che lo accompagnerà in questa parte del ‘viaggio’, per concludere poi il pianto, e il racconto stesso, con un colloquio con Dioniso²⁴, nume tutelare del luogo. A Dioniso, di cui si professa seguace, il viaggiatore chiederà infine di insegnargli l’arte della poesia, «perché lei sola dà la felicità del sogno e della smemoratezza» (SD IV, p. 46 “jer jedino ona daje sreću sna i zaboravnosti”).

Questo ultimo pianto, che ha un’estensione quasi pari a quella dei tre precedenti²⁵, è ricco di riflessioni sulla natura e sulla cultura dei luoghi, sulla dimensione storica e sociale che li caratterizza.

2. All’interno del quarto pianto, sia nel testo del 1905 che in quello del 1907 si trova un componimento poetico (SD IV, p. 41)²⁶, privo di un titolo ma in seguito divenuto noto con lo stesso titolo della prosa *Kod kuće* (*A casa*). Si tratta della seconda poesia pubblicata dallo scrittore e della prima scritta nella lingua letteraria croata štokava²⁷. Dal 1906 Matoš avrebbe cominciato a pubblicare le sue poesie nei periodici. La sua produzione poetica conta circa ottanta poesie, composte tra il 1905 e il 1914, dunque al tempo del secondo soggiorno a Belgrado e dopo il ritorno a Zagabria (Kravar 1996, pp. 13-14), e nella letteratura considerate di valore ineguale. La sua opera, tuttavia, è ormai stabilmente parte del canone lirico nazionale (Brešić 2016, p. 650).

Il primo componimento uscito in rivista, *Utjeha kose* (*La consolazione della chioma*) del 1906, sarà poi inserito in chiusura della raccolta di 39 poesie che Matoš approntò nel 1911 senza però riuscire mai a pubblicarla.²⁸ La lirica *A casa* non era inserita nella raccolta poetica e sarà stampata per la prima volta con quel titolo solo postuma, in una raccolta del 1923 (SD V, p. 327).

Poeta con il culto della forma, «marcatamente intellettuale e razionale» (“izrazito intelektualan i racionalan”), Matoš è aperto ad un ampio spettro di registri (anche bassi, come il brutto, la caricatura e il grottesco, Kravar 1996, p. 18) e «per ambizioni versificatorie, ma anche per capacità» (“po verzifikatorskim ambicijama, ali i sposobnostima”) è riconosciuto senza pari nella Croazia del tempo (ivi, p. 30). Per Matoš, peraltro, il culto dell’*art pour l’art* non escludeva dalla letteratura l’ideale nazionale, sulla scia della tradizione romantica

e patriottica che dall’epoca della rinascita nazionale (*Preporod*) faceva della letteratura un elemento cruciale per la formazione e l’affermazione dell’identità nazionale croata (Coha 2016, p. 661).

2.1. Come osserva Zoran Kravar, nella lirica dei principali poeti della Moderna croata non sono frequenti i temi di attualità, «i loro temi appartengono in prevalenza a mondi al di là della realtà esperienziale (passato, idillio, mito, trascendenza, utopia), cosa che sottintende un rapporto polemico con l’attualità» (Kravar 2001c, p. 89)²⁹. Matoš rappresenta una «parziale eccezione» ma esprime esplicitamente un atteggiamento ideologico fortemente critico nei confronti della realtà contemporanea (“Djelomična je iznimka Antun Gustav Matoš”, Kravar 2001c, p. 89 e segg.).

La sua prima poesia štokava è una sintesi lirica di temi e motivi toccati nel testo in prosa che la contiene e vi troviamo quello che sarà «uno dei metodi tipici con cui Matoš introduce i suoi temi nella cerchia dei segni letterari» (“jedna od tipičnih metoda kojima Matoš svoje teme uvlači u krug literarnih znakova”, Kravar 2001c, p. 90), ossia «l’allusione letteraria o storico-culturale» (“književna ili kulturnopovijesna aluzija”) attraverso metafore, metonimie, antonomasie, ecc. (ibidem)³⁰. In questa lirica la polemica ideologica si fa invettiva contro il presente in nome di un passato idealizzato ‘incarnato’ tanto nel soggetto poetico quanto nello spazio geoculturale.

Negli studi approfonditi che Dubravka Oraić Tolić dedica al paesaggio nell’opera di Matoš, in cui individua un vero proprio “načelo krajolika” («principio del paesaggio», Oraić Tolić 2013, p. 66 e segg. e passim), grande spazio è riservato anche al ruolo del paesaggio nella costruzione dell’idea matošiana della nazione, tanto nella produzione pubblicistica quanto in quella poetica³¹. La studiosa individua una affinità tra l’idea di paesaggio dello scrittore e il concetto di *ethnoscape* di A.D. Smith (da lei tradotto in croato come *etnolik*), inteso come «paesaggio poetico sacralizzato dalla tradizione, riempito di memorie di importanti eventi e persone della storia della comunità etnica» (“tradicijom posvećeni, sakralizirani poetski krajolik ispunjen sjećanjima na važne događaje i osobe iz povijesti etničke zajednice”, Oraić Tolić 2013, p. 289), ovvero come costruzione simbolica che coniuga bellezza della natura e memoria storica inscritta nei luoghi, basandosi sull’unità tra l’individuo, la comunità e lo spazio in cui

essa è radicata (ibidem e passim). In questo contesto, Oraić Tolić definisce la lirica *A casa* una «inaugurazione lirica del tema del paesaggio come etno-immagine [etnolik]» (“lirska inauguracija teme krajolika kao etnolika”, Oraić Tolić 2013, p. 321)³².

Osserviamo, di nuovo con Zoran Kravar, che «è naturale che una visione del mondo in cui la quotidianità borghese è considerata in modo negativo assegni un ruolo privilegiato al paesaggio e al passato, come negazione spaziale e valoriale della vita borghese» (“prirodno je da svjetonazor u kojem loše prolazi građanska svakidašnjica povlašćuje krajolik i prošlost, kao prostornu i vrijednosnu negaciju građanskog života”, Kravar 2001a, p. 205).

2.2. Nel *Viaggio immaginario*, la lirica è introdotta dalla citazione esplicita di una poesia di Paul Verlaine (*Clair de lune*³³), poi eliminata nel 1907:

la natura, il passato e la brutalità del presente ricamano sotto i miei occhi l'idillio più armonioso con un contrasto spirituale con l'anima del suo figliastro contadino che adora la zolla che lo soffoca e l'opprime. Conoscete la poesia di Verlaine che in un'immagine da paesaggio di Watteau evoca l'essenza dell'anima francese: “Votre âme est un paysage choisi”? (“priroda, prošlost, surovost sadašnjosti vezu mi pred očima najpitomiju idilu duševnim kontrastom njenog seljačkog pastorka što obožava grumen koji ga davi i tlači. Poznate li Verlainevu pjesmu gdje u slici Watteau-pejzaža evocira suštinu francuske duše: ‘Votre âme est un paysage choisi’?”, SD IV, p. 333).

E quel verso di Verlaine viene effettivamente ripreso e variato nella poesia matošiana a dare espressione lirica a un senso di appartenenza intriso della nostalgia dell'esule, dell'orgoglio per la grandezza passata della storia patria e dell'amarezza del patriota per il servaggio attuale.

L'analisi del testo permette di ricostruire la trama di elementi intertestuali che legano la lirica al racconto di viaggio ma anche ad altri scritti matošiani dello stesso periodo.

2.2.1. Come in gran parte della lirica matošiana³⁴, anche qui prevalgono i versi di dieci e undici sillabe, mentre i versi più brevi alla fine della II, della III e della IV strofa sottolineano momenti drammatici nel testo.

I ventuno versi del componimento sono distribuiti in quattro strofe polimetre³⁵, di diversa lunghezza (la prima di quattro versi, la seconda e la terza di cinque e la quarta di sette versi ma da leggere come 5+2) e con differente tendenza ritmica, sia trocaica che giambica; irregolare la distribuzione delle rime.

Kaštelan annoverava il testo tra quelli che presentano la struttura compositiva tipica matošiana, comprendente «una parte introduttiva, un capovolgimento o un contrasto e il messaggio conclusivo» (“1) *Uvod*; 2) *obrat i sukob*; 3) *poenta*”, Kaštelan 1957, p. 131 e n. 32), qui corrispondenti all'introduzione sul luogo incantato (prima strofa), seguita da una parte centrale in contrasto che attribuisce al luogo connotazioni emotive dolorose e amare (seconda e terza strofa) e una parte finale in cui emerge la motivazione dell'amarezza.

Mentre nel racconto il viaggiatore aveva osservato che «nel puro paesaggio croato riconosciamo gli elementi dell'anima nostra» (“u čistom hrvatskom pejzažu upoznajemo elemente duše naše” SD IV, p. 32, *Pianto secondo*)³⁶, il primo verso della poesia rappresenta, seguendo Verlaine, un'inversione dei termini, giacché l'anima stessa del soggetto poetico è un luogo magico e, malgrado l'uso della prima persona singolare (nel *Paesaggio immaginario* era una prima plurale, “nostra”), siamo preparati a riconoscervi ‘l'essenza’ dell'anima croata, perché l'arcadico Zagorje è già stato eletto a sineddoche della Croazia tutta: «chi vuol sapere cos'è la Croazia autentica, classica, che venga nell'Arcadia triste e allegra». (SD IV, p. 39, IV pianto, “Ko hoće znati što je klasična, prava Hrvatska, neka dode u tužnu i veselu Arkadiju”). E di più, il viaggiatore stesso si è già dichiarato «voce della Croazia dispersa per il mondo, sradicata» (SD IV, p. 36, III pianto, “glas iskorijenjene, svijetom razbacane Hrvatske”).

La commovente bellezza dei luoghi, che per il viaggiatore riflette idealisticamente la purezza dell'anima popolare croata idealizzata, è profanata ai suoi occhi dalla penetrazione degli stranieri, che hanno preso possesso del territorio per sfruttarlo, mortificandone le qualità e frenandone lo sviluppo.

Il viaggiatore parla di luoghi incantevoli, fatti per le fantasticherie e la poesia e anzi, «'Tutta la natura dello Zagorje incantevole e stupendo è poesia'. E in quella poesia non c'è niente di estraneo al carattere più intimo dell'anima croata» (SD IV, p. 40, “'Sva narav ubavoga i krasnoga Zagorja jedna je pjesma”³⁷. I u toj

pjesmi nema ništa tuđe najintimnijem karakteru hrvatske duše”). Nel *Viaggio immaginario*, il passo era riferito direttamente al soggetto odeporico: “I ništa nema u toj pjesmi što bi bilo u neskladu sa najintimnijom mojom dušom” («E non c’è niente in quella poesia che sia in contrasto con la mia anima più intima», SD IV, p. 333). È evidente nella seconda versione lo spostamento dal piano personale, individuale, a quello collettivo della nazione croata.

Nella prima strofa il paesaggio campestre viene evocato da immagini visive (pioppi), olfattive (il profumo dei tigli, con una sinestesia definito giallo) e sonore (un canto dolce, anche qui sinesteticamente connotato dal suo splendore crepuscolare).

Già nel secondo verso compare un forte elemento antropico, i nidi di nobili³⁸, che allude alla antica grandezza delle casate nobiliari della regione oggi in decadenza, casate che saranno direttamente nominate nella terza strofa, caratterizzando subito il paesaggio come sintesi di natura e storia.

L’atmosfera serotina del luogo incantato e protetto evocato nella prima strofa appare rapidamente turbata nella strofa successiva da un dolore segreto del paesaggio. La natura stessa, umanizzata, sembra dolersi della storia di sofferenza della regione, che diede i natali non solo ad Ante Kovačić (1854-1889)³⁹ e Ljudevit Gaj (1809-1872)⁴⁰, ma anche al celebre Matija (Ambroz) Gubec⁴¹, capo della grande rivolta contadina del 1573. Il verso breve, un senario, che chiude la strofa di cinque versi, sottolinea la drammaticità di quella storia anche con la rima dattilica di *uzdisaj* (sospiro, definito «sanguinoso») con *zavičaj* (luogo di appartenenza) del verso precedente.

Umanizzati sono anche i castelli in rovina⁴² della terza strofa, che precisa lo stato di decadenza dei «nidi di nobili»: visione sfumata come la luna di giorno, pallido simulacro metonimico della grandezza passata, con la loro vergogna per essere stati abbandonati interpretano l’amarezza del poeta di fronte ai resti del patrimonio patrio lasciato in balia del capitale straniero⁴³. Anche questo motivo è presente nel testo in prosa, in un passo che si riferisce ai dintorni di Brezovica (cfr. SD IV, p.344) in cui è anticipato un topos che ritroveremo nell’ultima strofa: «amando tutto ciò che sta morendo, non passo mai con indifferenza accanto agli antichi castelli in abbandono i cui antichi signori hanno cercato di difendere quelle *reliquie croate* perché il loro discendete li vendesse quanto più a buon mercato» (SD IV, p.

32, pianto II, “Ljubeći sve što umire nikad ne prolazim indiferentno pokraj starih zapuštenih dvorova kojih su stari gospodari branili te *hrvatske relikvije* da bi ih njihov potomak što jeftinije prodao”, corsivo mio). In questa terza strofa, nell’«antitesi tra locale e straniero» si introduce un elemento particolare dal tono antisemita⁴⁴, sebbene lo scrittore neghi in varie occasioni di esserlo. Nel testo in prosa la presenza ebraica nelle terre croate è connotata piuttosto come straniera *tout court*, portatrice perciò del medesimo bagaglio di sfruttamento della politica ungherese. Parlando del paesaggio bucolico di Brezovica⁴⁵, il soggetto odeporico osserva: «anche in quest’isola di smemoratezza, acquisito con l’antica spada e creato per le fantasticherie e la poesia, anche qui è diventato signore l’ebreo, anche qui il castellano è lo straniero di Pest» (SD IV, p. 32, Il pianto, “i na tom ostrvu zaboravnosti, dobijenom na maču grebeštaku i stvorenom za sanjarenje i poeziju, i ovdje se ukmetio Židov, i tu je kastelan peštanski došljak!”)⁴⁶. Ancora più esplicito era nel *Viaggio immaginario*: «Non sono, oh Gesù!, antisemita, ma sono anti-straniero» (“Nisam, o Jeses!, antisemit, ali sam antitudinac”, SD IV, p. 324). Nel *Viaggio* troviamo anche altri passi poi eliminati che toccano il tema dell’antisemitismo e degli ebrei come appartenenti alla stessa schiera dei colonizzatori austriaci e ungheresi e altrettanto estranei ai valori delle comunità locali⁴⁷. Nel I pianto, commentando il prevalere dell’elemento straniero a Zagabria, cui fa da *pendant* l’emigrazione croata, il viaggiatore commenta ironico: «esportiamo croati, importiamo ungheresi, ebrei, tedeschi e gesuiti» (“Izvozimo Hrvate, uvozimo Madžare, Hebrejce, Švabe i Jezuite!”), SD IV, p. 320). In *A casa* restano espressioni molto generiche ma molto polemiche: «Tutto proprietà straniera, mentre il croato è giusto soldato, prete, impiegato o contadino: servo di Dio o degli uomini ma servo, servo!» (SD IV, p. 29, Il pianto, “Sve tuđe gospodstvo: dok je Hrvat tek vojnik, svećenik, činovnik ili seljak: sluga božija ili ljudski – sluga sluga!”). Rimane tuttavia il dubbio che forse, oltre al malanimo verso lo straniero che da una posizione politica ed economica privilegiata sfrutta e opprime l’arretrata società croata, ci sia anche una qualche adesione al luogo comune dell’ebreo come usuraio.

Nella quarta e ultima strofa, più lunga delle precedenti (sette versi, ovvero 5+2), è variato l’incipit del componimento con il passaggio dalla prima persona singolare (“Duša moja”, «La mia anima», I verso I stro-

fa) alla prima persona plurale (“Duša naša”, e poi “naša zvona”, «La nostra anima», «le nostre campane»). Attraverso questa generalizzazione, il soggetto poetico realizza la propria identificazione con la comunità di riferimento e l’identificazione di questa con il luogo, esplicitamente indicato qui nello Zagorje ed evocato solo tramite i suoni che accompagnano l’immagine della dura vita dei contadini.

Tra le marche sonore del luogo, insieme al canto degli uccelli e dei mietitori, c’è il mesto tocco delle campane, motivo ricorrente nell’opera di Matoš. Nella sequenza delle vocali del quarto verso dedicato alle campane (quattro o, tre a, due volte o-a), Ivo Frangeš sente risuonare «la mancanza di vie d’uscita della situazione croata dell’epoca post-Khuen» (“bezizlaznost hrvatske postkhuenovske situacije”, Frangeš 1980, pp. 303-304). Nella scrittura matošiana la campana appare come un elemento simbolico profondamente radicato nel paesaggio croato eletto a ‘voce’ sconsolata di quella terra rurale dalla secolare storia di asservimento a potenze straniere.

Già nel citato testo del 1903, *Sorte di una campana di villaggio*, Matoš indicava nel suono delle campane un elemento portante del senso di comunità nella società rurale:

E cos’è poi la campana per il nostro contadino e per la nostra campagna! Spesso l’unica musica, l’unica gioia e consolazione. La campana è una aerea preghiera potente che si leva tre volte ogni giorno verso le nubi e fino alle prime stelle, attraverso i campi arati e le capanne e i verdi boschi bui; la campana è la voce, il suono metallico della campagna, e ogni nostro villaggio di una certa dimensione ha il suo suono particolare così come ha i suoi abiti tradizionali e la sua pronuncia particolari (“A što je tek zvono našem seljaku i našem ladanju! Često jedina muzika, jedina radost i utjeha. Zvono je zračna, silna molitva što se svaki dan po tri put penje put oblaka i do prvih zvijezda, preko oranica i koliba i zelenih tamnih šuma; zvono je grlo, metalni glas ladanja, i svako naše veće selo ima osobit svoj glas kao što ima osobite nošnje i izgovor”, SD XV, p. 65).

Anche nel racconto di viaggio *A casa* le campane compaiono come richiamo del genio della terra e del luogo, con toni elevati e patetici: «e quando dai poggi aprichi prendono a risuonare le campane meridiane, il genio della terra prende a pulsarvi nel petto beato⁴⁸, e

attraverso una lacrima di commozione ascoltate l’inno pastorale della terra natia» (“... a pošto zabruje sa župnih humaka podnevna zvona, genij zemlje zakuca vam u orajenim grudima, i kroz suzu zanosa slušate pastoralnu himnu postojbine”, SD IV, p. 42). La campana quindi è elevata a elemento simbolico della comunità tutta di un Paese nella sua maggior parte ancora sostanzialmente rurale.

Nel quinto verso, il suono delle campane ‘monotone’ e ‘dolenti’ si caratterizza come una sorta di lamento universale («attraverso i vostri salmi bisbiglia l’universo») sullo stato di miseria e abbandono di quella terra croata, povero resto di una grandezza passata, come sottolinea il distico finale, acme del componimento. In un gioco di suoni che richiamano onomatopeicamente i rintocchi, termini latineggianti mirano a rimare una forma storpiata del nome del famigerato bano Khuen-Héderváry⁴⁹ con l’ultimo verso, che richiama una espressione latina ormai topica⁵⁰, che il viaggiatore aveva già evocato nel testo in prosa⁵¹. Risalente alla letteratura umanistico-rinascimentale, il sintagma *reliquiae reliquiarum* sintetizza la desolazione delle terre dell’antico regno croato di cui, a causa della avanzata ottomana nei Balcani, non rimanevano che delle “reliquiae reliquiarum”.

3. Le idee ‘incarnate’ qui nel paesaggio dello Zagorje saranno in altri scritti sviluppate ed estese alla visione della Croazia tutta, come parte essenziale della costruzione matošiana dell’identità nazionale. «I luoghi sono persone e le persone sono luoghi» (“Krajevi su ljudi, a ljudi su krajevi”), dirà Matoš nel racconto di viaggio *Iz Samobora (Da Samobor, SD IV, p. 99)*, del 1908. Nella lirica lo Zagorje è un cronotopo poetico che condensa lo spessore temporale della storia dei luoghi concepiti come simboli del Paese tutto (la Croazia) e assunti a baluardo di identità e appartenenza per il soggetto poetico e per la nazione di cui quegli si elegge interprete.

Nell’epoca in cui si diffonde l’ideologia jugoslavista, che poi avrebbe prevalso fino agli anni Novanta del XX secolo, Matoš rimane ancorato ad un’ideale nazionale puramente croato, l’ideale di una nazione territoriale e politica in cui la cittadinanza fosse determinata dall’appartenenza allo spazio culturale e naturale e non dall’etnia o dalla confessione religiosa, di uno stato autonomo e indipendente da tutti i popoli vicini a prescindere da quanto affini.

Nel racconto di viaggio *A casa*, si costruisce, tra idealizzazione e riferimenti storici e culturali, una narrazione dell'identità croata autoctona. Praticamente quasi assenti paragoni con la vicina Serbia, che pure costituirà la 'alterità' necessaria alla sua costruzione dell'identità nazionale (Oraić Tolić 2013, p. 257 e passim; Coha 2016, p. 667). Nel *Viaggio immaginario*, in un altro dei passi poi eliminati, i serbi, pur riconosciuti come parte di una medesima stirpe e pur parlando una medesima lingua, erano definiti come un popolo differente per storia, cultura e tradizioni: «perciò noi e i serbi siamo una stessa stirpe, ma due popoli, una lingua, ma due anime» ("zato smo mi i Srbi jedno pleme, ali dva naroda, jedan jezik, ali dvije duše", SD IV, p. 337). Il tema della differenza tra Serbia e Croazia e tra serbi e croati sarà poi ripetutamente trattato da Matoš in scritti successivi, come nel racconto di un altro viaggio nei medesimi luoghi "Oko Lobra" («Nei dintorni di Lobra»)⁵².

Tornando alla lirica *A casa*, lo spazio ivi delineato convoglia elementi della secolare storia croata, elementi della cultura ed elementi del paesaggio naturale e antropico a fare dello Zagorje un vero e proprio cronotopo identitario. Lo spazio geografico e culturale che il viaggiatore attraversa nel racconto, e che è sintetizzato nella lirica, è sostanziato della passione politica e della visione nazionale dell'autore, oltre che dell'amore per i luoghi che ai suoi occhi incarnano la bellezza autentica dell'ideale. Emblematico un passo che compare in una delle parti finali del *Viaggio immaginario*, poi eliminate: «Non è vero che la patria è l'unico specchio per conoscere sé stessi? La Croazia più pura è il paesaggio croato» ("Zar ne da je domovina jedino ogledalo za poznavanje sebe? Najčišća Hrvatska je hrvatski pejzaž", SD IV, p. 340).

Dopo il ritorno a casa, la delusione per il prevalere delle istanze jugoslaviste porterà lo scrittore a potenziare il proprio estetismo letterario (Oraić Tolić 2013, p. 323)⁵³. Se la sua visione di bellezza e nostalgia di un passato nazionale idealizzato viene superata dalla crescente diffusione dell'ideologia unitarista⁵⁴, i luoghi di Matoš vivono però ancora oggi di quella bellezza nelle pagine migliori dei suoi racconti di viaggio, come ad esempio in un celebre passo di *Iz Samobora*, in cui troviamo elaborata compiutamente la concezione matošiana del paesaggio e del suo ruolo nella costruzione identitaria della nazione:

Il paesaggio non è solo il nostro legame visibile con il mistero dell'universo armonico, bensì anche la forma visibile dell'azione costante dell'anima croata originaria primitiva sulla nostra. Se la nostra anima è il risultato delle impressioni, se quelle impressioni sono in maggioranza suoni croati e immagini croate, immagini dei luoghi croati, la nostra anima come quest'albero e i frutti è il risultato del paesaggio croato. Noi come questa mela e questo grappolo siamo frutti di questa terra e perciò questo ambiente ci incanta tanto, ci esalta e ci attrae, perché è noi stessi, sono le parti originarie dell'anima nostra che vediamo qui come nello specchio della nostra misteriosa sorgente⁵⁵.

Bibliografia

Brešić Vinko, *Matoš i hrvatska književnost*, in Domagoj Biletić, Boris (ur.) *Treći Šoljanov zbornik: 11. - 20. Dani Antuna Šoljana: Rovinj, 2006.-2015.*, Rovinj: Pučko otvoreno učilište grada Rovinja - Pula: Istarski ogranak Društva hrvatskih književnika, 2016, pp. 649-658.

Brković Ivana, *Književni prostori u svjetlu 'prostornog obrata', «Umjetnost riječi»*, LVII/1-2 (2013), pp. 115-138.

Cocco Vincenzo, *Pensare il paesaggio*, <http://www.conalpa.it/articoli-tematici/articoli-sul-paesaggio-in-generale/pensare-il-paesaggio-di-vincenzo-cocco> (ultimo accesso 16-10-2015).

Coha Suzana, *Antun Gustav Matoš – domovina, nacija, identitet*, in Domagoj Biletić, Boris (ur.), *Treći Šoljanov zbornik: 11. - 20. Dani Antuna Šoljana: Rovinj, 2006.-2015.*, Rovinj: Pučko otvoreno učilište grada Rovinja; Pula: Istarski ogranak Društva hrvatskih književnika, 2016, pp. 659-673.

Convenzione europea del paesaggio, Firenze, 20 ottobre 2000 (<http://www.convenzioneeuropaeapaesaggio.beniculturali.it/index.php?id=2&lang=it>, ultimo accesso 4-1-22).

Filipčić Maligec, Filipčić Vlatka, *Obitelj Oršić i Hrvatsko zagorje*, «Hrvatsko zagorje: časopis za kulturu», 1-2 (2004), 39-55.

Frangić Ivo, *Antun Gustav Matoš: Jesenje veče [1958]*, in Id., *Izabrana djela, Zagreb: Nakladni Zavod Matice hrvatske*, 1980, pp. 296-324.

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, <https://www.enciklopedija.hr/> (ultimo accesso 25. 12. 2021)

Hrvatski biografski leksikon, <https://hbl.lzmk.hr/> (ultimo accesso gennaio 2022).

Jelčić Dubravko, *Matoš*, Zagreb: Globus, [1984].

Jelčić Dubravko, *Literatura o Antunu Gustavu Matošu (1896.-2009.)*, 2. dopunjeno izdanje, Zagreb: Školska knjiga, 2011.

Kaštelan Jure, "Lirika A.G.Matoša", *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Odjel za suvremenu književnost*, urednik Marijan Matković, knj. 310, Zagreb 1957, pp. 5-145 (<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=171920>, ultimo accesso 27-2-22).

Kravar Zoran, *Matoševa lirika*. U: Kravar, Zoran – Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Lirika i proza Antuna Gustava Matoša*. Zagreb: Školska knjiga, 7-50.

Kravar Zoran, *Ovostrana eshatologija*, in Batušić Nikola, Kravar Zoran, Žmegač Viktor, *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001a, pp. 205-219.

Kravar Zoran, *Prošlošću (i s prošlošću) protiv civilizacijske moderne*, in Batušić Nikola, Kravar Zoran, Žmegač Viktor, *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb, Matica hrvatska 2001b, pp.197-203.

Kravar Zoran, *Suvremene teme i konzervativni nazori u lirici A.G. Matoša*, in Batušić Nikola, Kravar Zoran, Žmegač Viktor, *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb, Matica hrvatska 2001c, pp. 89-96.

Maroević Tonko, *Zlatna arija uskipjelog rimarija: poezija A. G. Matoša, Vijenac: književni list za umjetnost, kulturu i znanost*, 22 (2014), 523, <http://www.matica.hr/vijenac/523/Zlatna%20arija%20uskipjelog%20rimarija/> (ultimo accesso gennaio 2022).

Nemec Krešimir, *Pravaštvo i hrvatska književnost*, in Bagić Krešimir (ur.), *Jezik književnosti i književni ideologemi. Zbornik radova 35. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagreb, 2007, pp. 119-129 <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=59&naslov=pravastvo-i-hrvatska-knjizevnost> (pagine non numerate, ultimo accesso 16-1-22).

Nemec Krešimir, *Matoš i Pariz, Vijenac* 523, 20. Ožujka 2014. <https://www.matica.hr/vijenac/523/Mato%C5%A1%20i%20Pariz/> (ultimo accesso 2-2-22).

Nemec Krešimir, *Figura flâneura kod A.G. Matoša*, in *Poisanje filologa. Zbornik radova povodom 70. Rođendana Mirka Tomasovića*, urednici T. Bogdan, C. Pavlović, Zagreb, FF Press 2008, pp. 639-651.

Nemec Krešimir, *Matoš i pravaštvo*, «Forum», mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, 7-9 (2015), pp. 797-815.

Oraić Tolić Dubravka, *Okolo Lobra* [1996], in Oraić Tolić 2013, pp. 111-139.

Oraić Tolić Dubravka, *Matoš i nacija* [2012], in Oraić Tolić 2013, pp. 251-330.

Oraić Tolić Dubravka, *Čitanja Matoša*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.

Smith Anthony D., *Ethno-symbolism and Nationalism. A cultural approach*, London, New York, Routledge 2009.

Tadijanović Dragutin, *O izdanju sabranih djela Antuna Gustava Matoša (opće napomene)*, in Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela, svezak prvi, Pjesme, Iverje, Novo iverje, Umorne priče*, ur. D. Tadijanović, Jazu Zagreb 1953, pp. 387-395.

Žmegač Viktor, *Književni impresionizam, in Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Drugo prošireno izdanje, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta 1997, pp.11-89.

Matoš Antun Gustav, *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti – Sveučilišna Naklada Liber 1976².

VOLUMI CITATI

I: *Iverje, Novo iverje, Umorne priče*, uredio Dragutin Tadijanović.

IV: *Vidici i putovi, Naši ljudi i krajevi*, uredio Dragutin Tadijanović.

V: *Pjesme, Pečalba*, uredio Dragutin Tadijanović.

VI: *O hrvatskoj književnosti (1898-1909)*, uredio Nedjeljko Mišanović.

XV: *Feljtoni, impresije, članci*, uredila Vida Flaker.

DIZIONARI

Parčić, Carlo A., *Vocabolario croato-italiano*, terza edizione corretta e aumentata, Zara, Tipografia editrice "Narodni list" 1901.

Rječnik hrvatskoga kajkavskoga književnog jezika (<http://kajkavski.hr/>).

Note

¹ Presento una versione italiana priva di ambizioni metriche e che, pur ricercando il ritmo e altri fattori poetici, vuole essere il più possibile aderente all'originale.

² Molti tra i più rilevanti studiosi croati si sono occupati di A.G. Matoš, come testimonia la vasta bibliografia a lui dedicata (Jelčić 2011, si veda anche la bibliografia scelta in <http://virtualna.nsk.hr/agm/1934/01/05/bibliografija/> ultimo accesso 9-1-2022). Naturalmente le loro acquisizioni critiche sono alla base anche del mio lavoro.

³ Mentre il primo racconto, *Moć savjesti (Il potere della coscienza)*, esce sul *Vijenac* nel 1892, quando l'autore aveva diciannove anni, Matoš «nel 1906 aveva trentatré anni compiuti quando per la prima volta si decise a stampare i propri versi» ("Imao je 1906. punih tridesettri ljeta kad se odlučio prvi put tiskati vlastite stihove", Maroević 2014). Al verso sono giunto con l'evoluzione della mia prosa", ebbe a dire lo stesso Matoš in una lettera del 1907 ("do stiha dođoh evolucijom svoje proze", cit. in Kaštelan 1957, p. 90).

⁴ A Parigi Matoš entra nel cuore della modernità, affinando la propria sensibilità a contatto diretto con le moderne istanze artistiche e rivalutando Baudelaire e il simbolismo che prima criticava.

⁵ Politico e scrittore croato, fonda nel 1861 il Partito croato del

diritto (Hrvatska stranka prava, da cui i termini *pravaštvo*, ad indicare la relativa idea politica, e *pravaši*, i seguaci di quell'idea) insieme a Eugen Kvaternik (1825.-1871).

⁶ "U povijesti hrvatske književnosti nema ideologije koja se u tolikoj mjeri infiltrirala u književni diskurs i koja je na njega toliko snažno utjecala kao što je to slučaj s pravaštvom".

⁷ Vinko Brešić 2016, p. 654 definisce Matoš come uno dei più produttivi polemisti croati del periodo della Moderna. Il termine Moderna, o Modernismo, è da tempo invalso nella croatica per indicare le correnti letterarie e artistiche moderniste che si diffondono tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX.

⁸ "On je potencijale pravaškoga radikalizma pretvorio ne samo u novi, moderni patriotizam nego i u osebujan i originalan stil [...] Budući da je Matošev utjecaj u hrvatskoj književnosti nemjerljiv (kad bi se veličina nekog pisca mjerila utjecajem koji je izvršio u književnosti, onda je Matoš možda i ponajveći hrvatski pisac!), mnoge bitne osobine pravaškoga umjetničkog diskursa proširile su se preko Matoša hrvatskom književnošću".

⁹ A Parigi lo scrittore aveva stabilito un intenso rapporto epistolare con una ragazza di Zagabria, Olga Herak, dando origine ad un legame sentimentale, che sarebbe durato diversi anni senza però condurre al matrimonio, che senz'altro fu tra

- le ragioni della decisione di cercare di tornare a casa (Jelčić [1984], è. 246 e passim).
- ¹⁰ Gli scritti di Matoš vengono citati dalla raccolta delle opere, *Sabrana djela I-XX*, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1976 (I edizione 1973) e come da consuetudine i singoli volumi sono indicati con SD e numero del volume. In SD IV, pp. 316-342 è riportata la versione integrale del testo del 1905.
- ¹¹ Il giornale era l'organo principale del Partito croato del diritto ("Glavno glasilo Hrvatske stranke prava").
- ¹² "Živući, izvan naših koterija političkih i literarnih", SD IV, p. 7.
- ¹³ Curatore del volume SD IV e autore delle note e dei commenti ai testi.
- ¹⁴ Nei testi incentrati sul paesaggio, Oraić Tolić riconosce non solo la mescolanza di stili e generi diversi, di poesia e prosa, ma una vera fusione di arte e vita (Oraić Tolić 2013, p. 81).
- ¹⁵ "Barrèsova i Amielova ideja o pejzažu bile su samo poticaj u kojemu je Matoš na tragu hrvatskih pastoralnih tradicija i iskustva bezavičajnosti prepoznao simbol vlastitog i narodnog identiteta, a zatim je taj simbol oblikovao u simbiozi impresionizma i simbolizma uz primjesu secesije i drugih stilskih sastavnica", Oraić Tolić 2013, p. 81.
- ¹⁶ Brković 2013 presenta una rassegna degli studi che dagli ultimi decenni del secolo scorso hanno segnato la cosiddetta «svolta spaziale» (*spatial turns*) in una vasta area di studi multi- e interdisciplinari, con particolare attenzione al campo degli studi letterari.
- ¹⁷ Anche nella *Convenzione europea del paesaggio* il termine «designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro 'interrelazioni'» (*Convenzione* 2000, cap. I, art. I, comma a.)
- ¹⁸ Si vedano gli studi di Oraić Tolić, che indaga approfonditamente l'idea matošiana della nazione, in particolare nel saggio *Matoš i nacija* [2012] in Oraić Tolić 2013, pp. 251-330.
- ¹⁹ Nella mescolanza di stili e di toni tipica di Matoš, sono presenti anche l'ironia e l'umorismo.
- ²⁰ Il testo del 1905 è anche più ampio e strutturato in parte diversamente, con delle parti iniziali e finali poi eliminate nella stesura definitiva del 1907.
- ²¹ «Come ammalato osservavo il nebbioso mattino di giugno, perché ero stato cieco per una decina d'anni e inaspettatamente, come un prigioniero rilasciato, tornai a vedere al sole della mia cara terra» (SD IV, p. 28, "[...] kao omadijan posmatrah zamagljeno lipanjsko jutro, jer oslijepih za desetak godinica i iznenada, kao pušteni sužanj, progledah na suncu dragog zavičajja").
- ²² A proposito di un altro passo del racconto di viaggio, Žmegač 1997, p. 59 parla di «*flânerie* spirituale negli spazi della storia culturale» ("duhovnu flaneriju po prostranstvima kulturne povijesti"). Nel 1904 Matoš aveva dedicato alla *flânerie* (*Flanerija*) un testo pubblicato sull'*Obzor* e poi ristampato più volte. Come osserva Oraić Tolić, «Matoš ha trovato in Baudelaire l'idea del *flâneur* e l'ha tematizzata prima di Walter Benjamin» (Oraić Tolić 2013, p. 238 "Ideju o *flâneuru* Matoš je pronašao u Baudelairea i tematizirao je prije Waltera Benjamina"). Si veda anche Nemeč 2008.
- ²³ Personaggio letterario picaresco di popolano vagabondo, furbo e arguto, assimilabile al Till Eulenspiegel tedesco, di cui esistono diverse varianti in Europa. In kajkavo Jakob Lovrenčić (1787-1842) pubblica a Varaždin nel 1834 un libro dedicato a Petrica Kerempuh (*Petrica Kerempuh illiti Čini i življenje človeka prokšenoga*).
- ²⁴ Nel testo del 1905, l'incontro con Dioniso è più esteso e risulta alla fine essere stato un sogno.
- ²⁵ Nel *Viaggio immaginario* il quarto pianto era seguito da altre due parti conclusive poi eliminate.
- ²⁶ Anche la lirica è rimaneggiata rispetto alla prima versione del 1905 e abbreviata di una strofa (SD IV, pp. 333-334) e, secondo Kaštelan, anche qui, come negli altri casi di varianti e correzioni delle liriche, le modifiche rendono l'espressione più precisa e densa (Kaštelan 1957, pp. 135-137).
- ²⁷ Il primo componimento matošiano in versi, *Hrastovački nokturno* (*Nottuno di Hrastovac*) è anch'esso inserito in un racconto, *Nekad bilo – sad se spominjalo* (*Accadde un tempo, ora si ricorda*, 1900), ed è in lingua kajkava. Per questo componimento Dragutin Tadijanović, curatore di SD V, definisce Matoš iniziatore della poesia kajkava moderna (SD V, p. 326).
- ²⁸ SD IV, p. 301. Le innumerevoli difficoltà incontrate dallo scrittore nella stampa delle sue opere tanto in prosa che in poesia e le loro complesse vicende editoriali sono ripercorse nei commenti e nelle note ai volumi della raccolta delle opere.
- ²⁹ "Njihove teme pretežno pripadaju svjetovima onkraj iskustvene stvarnosti (prošlost, idila, mit, transcencija, utopija), što podrazumijeva polemičan odnos prema suvremenosti" (Kravar 2001c, p. 89)
- ³⁰ Nella letteratura è evidenziata la tendenza matošiana all'accumulazione di riferimenti letterari e storici anche come un modo di sottolineare la vastità della propria cultura.
- ³¹ Nella raccolta di studi del 2013 di Oraić Tolić, come ho detto, l'ultimo lungo saggio, del 2012, è dedicato al tema della nazione (Oraić Tolić 2013, pp. 251-330).
- ³² La studiosa definisce il componimento come «una struttura simbolistico-impressionistica di ispirazione neoromantica che nel punto culminante termina con un gioco fonico e una citazione» ("Riječ je o impresionističko-simbolističkoj strukturi neoromantične inspiracije koja u poenti završava zvukovnom igrom i citatnošću", Oraić Tolić 2013, p. 321).
- ³³ Stampata nel 1869 nella raccolta *Fêtes galantes*.
- ³⁴ Nella grande varietà di versi presente nelle liriche di Matoš (in maggioranza con la struttura del sonetto), Kaštelan individua versi da tre a diciannove sillabe con una prevalenza di quelli di dieci, undici e dodici sillabe (Kaštelan 1957, p. 103 e segg.).
- ³⁵ «La cornice essenziale della estetizzazione del verso di Matoš è la polimetria, ossia la libertà di mescolare in una poesia versi differenti [...] Le strofe polimetriche di Matoš di regola seguono uno schema rigido, il che vuol dire che in esse i metri differenti si susseguono in sequenza regolare» ("Osnovni okvir Matoševe estetizacije stiha jest polimetrija, tj. sloboda miješanja različitih stihova u jednoj pjesmi. [...] Matoševe polimetricne pjesme po pravilu slijede čvrstu shemu, što znači da se u njima različiti metri nižu po pravilnom redosljedu", Kravar 1996, pp. 32-33)

- ³⁶ Oraić Tolić osserva che “moderni umjetnik s prijelaza 19. i 20. stoljeća ne nalazi prirodu u sebi, nego sebe u prirodi, on ne opisuje prirodu, nego sebe upisuje u prirodu” (Oraić Tolić 2013, pp. 66-67, «l'artista moderno del passaggio tra XIX e XX secolo, non trova la natura in sé stesso, bensì sé stesso nella natura, egli non describe la natura, bensì iscrive sé stesso nella natura»).
- ³⁷ Nel testo la frase, che apre un capoverso, appare virgolettata ma senza alcuna indicazione autoriale e anche il curatore non dà informazioni nelle note.
- ³⁸ Impossibile non pensare al celebre romanzo di Turgenev *Nido di nobili* (*Dvorjanskoe gnezdo* del 1858, in croato *Plemićko gnjezdo*).
- ³⁹ Per lo scrittore Ante Kovačić, che nella sua opera diede viva espressione alla terra dello Zagorje, Matoš ha nel racconto parole di grande apprezzamento in un passo di circa una pagina e mezza che precede immediatamente il componimento in versi (SD IV, pp. 39-40): «Egli è l'unico poeta della energia croata contemporanea [...] nel meridione slavo non c'è uno scrittore con una prosa migliore della sua» (“On je jedini pjesnik hrvatske savremene energije [...] nema pisca na slovjenskom jugu sa prozom boljem od njegove (SD IV, p. 40)”. Anche il protagonista del romanzo più celebre di Kovačić, *U registraturi* (1888, *Nell'archivio*, traduzione italiana di Lionello Costantini per la UTET del 1983) è originario dello Zagorje.
- ⁴⁰ Ljudevit Gaj (1809-1872) guida il movimento politico e culturale croato di rinascita nazionale, l'Illirismo, che mirava all'unità della maggior parte dei popoli della Slavia meridionale (l'antica Illiria) e, sebbene la maggior parte degli illiristi parlassero il kajkavo, essele lo štokavo a lingua letteraria croata. Gaj realizzò la prima riforma ortografica con l'introduzione di segni diacritici. A Gaj Matoš dedica un saggio nel 1909 (SD VI, pp. 227-232), in cui, pur riconoscendogli il merito di aver risvegliato il popolo e di aver fondato l'unità culturale di tutti i croati, gli rimprovera aspramente di aver perseguito l'utopia illirista mentre i vicini serbi avevano una ben chiara identità nazionale (*Gaj*, SD VI, p. 229).
- ⁴¹ Guidando la rivolta contadina del 1573 contro i soprusi nobiliari, Gubec consegue inizialmente notevoli successi ma, infine sconfitto, viene torturato e giustiziato (*Hvatski biografski leksikon*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=31>). Gubec viene ricordato anche nel racconto di viaggio con un'espressione di grande emotività in cui si contrappone la politica antinazionale dei politici croati attuali alla grandezza del sacrificio dell'eroe popolare: «e attraverso la celebre piazza vanno in parlamento i Padri della patria, preoccupati e solenni, calpestando i nostri diritti e gli atomi di dolore di Matija Gubec. Non c'è anima croata in cui non sia sopito il suo ultimo sospiro titanico!» (SD IV, pp. 36-37 “a preko slavnog trga idu brižno i svečano u sabor Oci domovine, gazeći naše pravice i atome bola Matije Gubca. Nema hrvatske duše u kojoj ne drijema njegov posljednji titanski uzdah!”). Come viene spesso ricordato, alla rivolta di Gubec è dedicato il celebre romanzo di A. Šenoa *Seljačka buna* (1877), il riferimento di Matoš quindi si inserisce anche nella tradizione letteraria patriottica dei decenni precedenti (cfr. anche SD IV, p. 347).
- ⁴² Alla decadenza di una famiglia nobiliare dello Zagorje è dedicato il romanzo di Janko Leskovar con il medesimo titolo, *Propali dvori* (*Castelli in rovina*, 1896).
- ⁴³ Gli Orsić e i Keglević erano famiglie nobiliari originarie della regione di Knin, poi trasferitesi per l'avanzata turca e proprietari di possedimenti anche nello Zagorje (sugli Orsić, Filipčić Maligec 2004; sui Keglević, *Hrvatski biografski leksikon*, s.v.)
- ⁴⁴ «Nella poesia *A casa* Matoš stratifica la decadenza del paesaggio di campagna con l'antitesi locale-straniero, aggiungendo al messaggio antimagiario della poesia anche una componente antisemita» (Kravar 2001b, p. 197, “Matoš u pjesmi *Kod kuće* (*Vidici i putovi*, 1907) propadanja ladanjskog krajolika preslojio [je] antitezom domaće-tuđe, dodavši protumađarskoj poenti pjesme i antisemitsku primjesu”).
- ⁴⁵ Il legame con Brezovica e con il suo parroco è ricordato da Matoš in diversi testi e tematizzato esplicitamente in *Župnik Pinterović* (*Il parroco Pinterović*, SD IV, pp. 235-238), testo pubblicato in ricordo del parroco alla notizia della sua morte nel 1910 (si veda anche SD I, pp. 290-291), in cui si esprime ormai una matura ed organica visione politica del paesaggio, chiaramente espressa nell'esaltazione dell'esempio implicito del parroco di Brezovica e del suo ambiente: «dove per la prima volta ho compreso l'insegnamento del paesaggio croato e la discorso della terra croata: quell'armonia di impressioni offerte dal campo dall'albero, dal villaggio, dal fiume e dalla campagna, quel sentimento sacro e supremo di unità con la terra e il popolo, che si chiamano Patria» (“gdje sam prvi put shvatio nauku hrvatskog pejzaža i riječ hrvatske zemlje: onu harmoniju dojmova što ih pruža polje, drvo, selo, rijeka i ladanje, ono sveto i najviše osjećanje jedinstva sa zemljom i narodom, što se zove Domovina”, SD IV, p. 235).
- ⁴⁶ Come osserva D. Tadijanović nelle note al testo (SD IV, p. 344), qui il riferimento è al proprietario terriero di Brezovica, Josip Ausch (1841-1923).
- ⁴⁷ Su tale tema Matoš si era già brevemente espresso, di nuovo in modo non del tutto convincente, anche nel 1903 in *Sudbina jednog seoskog zvona* (*Sorte di una campana di villaggio*, SD XV, pp. 65-67) in cui commentava il caso del sequestro di una campana per i debiti del villaggio verso un commerciante locale ebreo: «Non sono antisemita ma non comprendo perché non possiamo criticare anche gli ebrei, in un'epoca in cui tutto viene criticato. Questo caso di Kratečki dimostra nuovamente in maniera chiara ed eloquente che un ebreo, come straniero, non comprende affatto nessuno dei nostri sacri valori nazionali» (“Nisam antisemit, ali ne pojmim zašto da ne kritikujemo i Židova u vijeku kada se sve kritikuje. Ovaj slučaj u Kratečkom i opet jasno i glasno dokazuje da Židov kao tuđinac, nema smisla ni za kakove naše narodne sve-tinje” (SD XV, p. 66).
- ⁴⁸ Questa traduzione è una congettura.
- ⁴⁹ Károly (Dragutin) Khuen-Héderváry, 1849-1918, fu bano di Croazia dal 1883 al 1903, quando fu rimosso per le forti proteste causate dalla sua violenta politica di oppressione della popolazione, di sfruttamento del territorio e di magiarizzazione forzata.
- ⁵⁰ “Reliquiae reliquiarum olim magni et incltyti regni Croatiae”, *Hrvatska enciklopedija*, s.v. “Reliquiae reliquiarum”.

- ⁵¹ Si veda il passo già citato da SD IV, p. 32. L'espressione «resto di resti» per definire la Croazia contemporanea compare anche in *Hrvatska misao* (*L'idea croata*, del 1907, SD XV, pp. 166-170, passo citato anche da Coha 2016, p. 661): «La Croazia è ancora 'un resto di resti' come nel XVI secolo, con la differenza che allora avevamo un esercito che oggi non abbiamo e che allora il bano esercitava i diritti sovrani della difesa nazionale croata, mentre i bani di oggi esercitano la funzione di sbirri ungheresi» («Hrvatska još je uvijek 'ostatak ostataka' kao u XVI vijeku, s tom razliku što smo onda imali vojku koje danas nemamo, i što je onda ban vršio suverena prava hrvatske narodne obrane, a današnji banovi vrše službu mađarskih pandura», SD XV, p. 166).
- ⁵² SD IV, pp. 87-96. Il testo, pubblicato la prima volta nel 1908, è basato su un nuovo viaggio in incognito compiuto da Matoš ancora da disertore nel 1907. Anche ad *Oko Lobora*, Oraić Tolić dedica uno studio del 1996, poi ristampato nel volume del 2013).
- ⁵³ È quello che Oraić Tolić definisce «assolutizzazione dell'estetismo» («apsolutizacija esteticizma», 2013, p. 323).

- ⁵⁴ Dopo l'esperienza storica della prima e della seconda Jugoslavia, la storia recente ha reso la proiezione matošiana della nazione nuovamente attuale e attiva nel tessuto culturale della post-modernità europea (Oraić Tolić 2013, p. 329), in cui vediamo che la dialettica tra nazionalismi e visioni sovranazionali è tutt'altro che superata. La portata culturale del lascito letterario matošiano al suo Paese, tuttavia, può essere letta, e viene letta, come un patrimonio di «patriottismo» e non di «nazionalismo» (Oraić Tolić 2013, p. 330).
- ⁵⁵ «Pejzaž nije samo vidljiva naša veza sa misterijem skladnog svemira, nego i vidljivi oblik stalnog djelovanja primitivne, prvobitne hrvatske duše na našu. Ako nam je duša rezultat dojmova, ako su ti dojmovi većinom hrvatski zvuci i hrvatske slike, slike krajeva hrvatskih, duša je naša kao ovo drveće i voće rezultat hrvatskog pejzaža. Mi smo kao ta jabuka i taj grozd plodovi te zemlje, i ta okolica nas toga radi toliko očarava, zanosi i privlači, jer sebe, jer prvobitne dijelove duše svoje tu vidimo kao u ogledalu svog zagonetnog izvora», SD IV, p. 99.

«La capovolta ambiguità di Orione». L'Argentina di Francesco Guccini

di Francesco Brusco

Geografie letterarie, paesaggi sonori

Intitolato semplicemente *Guccini*, il disco pubblicato nel 1983 dal cantautore modenese, punto di svolta di tutta la sua produzione musicale¹, chiude una trilogia del viaggio che scandisce il lustro a cavallo tra i due decenni.

L'album *Amerigo* (1978) aveva sovrapposto alla storia di Enrico Guccini, prozio del cantautore emigrato negli Stati Uniti nel 1912², la disillusione personale di Francesco verso quel mito americano da cui era stato ammaliato fin da quando, a soli quattro anni, aveva assistito alla liberazione di Pàvana da parte delle truppe della Quinta Armata.

In *Metropolis* (1981) invece, l'immaginario tragitto spazio-temporale aveva fatto tappa nei grandi centri urbani del Vecchio Continente, ognuno espressione di una storia e di una simbologia propria. Da *Bologna* a *Bisanzio*, dal luogo della sicurezza a quello del dubbio, dal particolare all'universale andata e ritorno.

Guccini è l'epilogo perfetto. Il cantautore giunge a una perentoria conclusione, l'impossibilità del viaggio per l'uomo contemporaneo, cui è preclusa la vera conoscenza dei luoghi visitati: «Da tempo e mare non s'impara niente» proclama Gulliver nel brano a lui dedicato. La stessa sorte pervade la seconda traccia del disco, *Argentina*, diario di viaggio in forma di canzone:

In Argentina ci sono stato due volte, con Flaco. La prima abbiamo fatto Buenos Aires e Junin, la città

di Flaco. La seconda siamo andati con Roversi e Syusy Blady [per il programma tv *Turisti per caso* (1998), NdA] e abbiamo fatto da Buenos Aires fino alla Terra del Fuoco, la Patagonia, che ho scoperto che non è in Oceania come io credevo. E poi dalla Terra del Fuoco, da Ushuaia — che ho scoperto essere fatta soprattutto dagli immigrati bolognesi fra l'altro — con un battello abbiamo fatto il canale di Beagle e siamo arrivati in Cile, dall'altra parte. È stato un viaggio molto bello quello lì, forse uno dei più belli che abbia mai fatto. La prima volta che ci sono andato, Buenos Aires mi ha fatto l'impressione di un'Italia anni Cinquanta. Ha una impronta molto italiana data da tutti gli emigranti che si sono stabiliti lì. Anche lo spagnolo argentino è fortemente influenzato dagli italiani. Mentre in spagnolo *lavorare* si dice *trabajar*, in Argentina molti dicono *lavurar*³.

Nel brano si rinnova il motivo del viaggio interiore, reso impervio dall'impossibilità di trovare una guida nella «capovolta ambiguità di Orione», unica costellazione visibile in entrambi gli emisferi: «La guardi e non ti tornano i conti, perché è rovesciata. Capisci che sei in un altro mondo»⁴.

*Poi un giorno, disegnando un labirinto
di passi tuoi per quei selciati alieni
ti accorgi con la forza dell'istinto
che non son tuoi e tu non gli appartieni.
E tutto è invece la dimostrazione
di quel poco che a vivere ci è dato*

*e l'Argentina è solo l'espressione di un'equazione senza risultato*⁵

Nella geografia letteraria di Guccini, ancor più che in quella di altri autori coevi, i luoghi non sono mai fotografie di latitudini reali ma *milieu* personali fatti di percezioni e rappresentazioni dello spazio-tempo assolutamente soggettive, cui però si collegano precisi riferimenti culturali. Il cantautore, soggetto percettivo, assume un'importante funzione nella ricostruzione del senso di quegli stessi ambienti, diventando intermedio nella decifrazione delle simbologie culturali e umane insite nei luoghi narrati, siano essi spazi vissuti o soltanto immaginati⁶.

L'Argentina di Guccini, in tal modo, assurge a simbolo geografico di «quella nostalgia che prende a volte per il non provato», facendosi allo stesso tempo illusione del «già vissuto»:

*Poi quelle strade di auto scarburate e quella gente
anni Cinquanta già veduta
tuffato in una vita ritrovata, vera e vissuta
come entrare a caso in un portone di fresco, scale
e odori abituali
posar la giacca, fare colazione e ritrovarsi in giorni
e volti uguali,
perché io ci ho già vissuto in Argentina
chissà come mi chiamavo in Argentina
e che vita facevo in Argentina?*

È la descrizione di un *déjà-vu*: «Mi pareva di esserci già stato. Vedevo strade già conosciute, bar già frequentati. In qualcuno forse ero già entrato davvero. Non penso ad altre vite, ma a impressioni letterarie fugaci»⁷.

L'invocazione del luogo lontano avviene sotto forma di epifora, ed è resa ancor più veemente dalla musica: proprio in concomitanza di quell'ultima terzina di versi l'armonia afferma la tonalità con risoluzioni sempre più sfumate, facendo seguire alla cadenza autentica V-I la plagale IV-I, per poi chiudere sulla dominante con una successione V-IV-I-V anch'essa di «capovolta ambiguità».

È interessante comparare il brano di Guccini a quelli, di medesima ambientazione, composti a pochi anni di distanza da altri due cantautori, Paolo Conte e Ivano Fossati. In entrambi, alla voce narrante del turista si sostituisce quella del migrante. Affidandosi inizialmente all'interpretazione su ritmo di *habanera* di Bruno Lauzi⁸, Conte rinnova in *Argentina* (1981) un panorama

già catturato in *Sudamerica* (1979), sul cui orizzonte si misura la rovente disillusione del sogno per i tanti espatriati in cerca di fortuna:

*È tutto grande in Argentina
malinconia
ne abbiám frustate
scarpe a Buenos Aires
il cielo riservato agli emigranti*

*E i bastimenti gridano
— Partiamo —
davanti a un mare enorme americano
che sciacqua un sogno
vecchio ormai*

Tra quei volti che guardano l'oceano potrebbe benissimo esserci il tassista cantato da Guccini, «gaucho di Sondrio o Varese, ghigna da emigrante, impantano-taggio lontano».

Laggiù lontano si consumano anche gli *Italiani d'Argentina* di Ivano Fossati (dall'*Lp Discanto*, premio Tenco per il miglior album nel 1990), immigrati di terza generazione in bilico tra due culture, non più italiani ma non ancora argentini⁹. Un filo spezzato, simboleggiato dal vano tentativo di mettersi in contatto radio con la madrepatria, concluso in un disperato monologo incapace di colmare la «distanza atlantica»:

*Ecco, ci siamo
ci sentite da lì?
In questo sfondo infinito
siamo le ombre impressioniste
eppure noi qui
guidiamo macchine italiane
e vino e sigarette abbiamo
e amori tanti.
Trasmettiamo da una casa d'Argentina
illuminata nella notte che fa
la distanza atlantica
la memoria più vicina
e nessuna fotografia ci basterà*

Nessuna fotografia, nessuna cartolina musicale viene esibita da queste canzoni, le quali evitano arrangiamenti in stile e mimetismi che risulterebbero luoghi comuni, cliché da turisti, per l'appunto. «Nei libri arabi non si parla quasi mai di cammelli», dice Guccini citando Borges¹⁰. Nella sua opera, come in quella di Conte e Fossati, le suggestioni musicali provenienti dall'Ame-

rica Latina si depositeranno con estrema compattezza, amalgamandosi in profondità con quelle letterarie.

Tango al Tenco. L'influenza di Flaco Biondini nella canzone gucciniana; suoni e ritmi d'Argentina in Conte e Fossati

I racconti degli italiani d'Argentina hanno come controcanto quelli degli argentini d'Italia: polifonie che compongono un'epica latinoamericana i cui sentimenti cardine — passionalità e malinconia su tutti — filtrano nelle espressioni artistiche, letterarie, musicali, coreutiche. Le danze, in particolare, si rivelano organismi stratificati in cui alle radici autoctone si sovrappongono innesti africani ed europei¹¹: questi ultimi, nel corso del Novecento, intraprendono il viaggio inverso dall'America del Sud ai porti del Vecchio Continente. La loro diffusione si lega all'urbanizzazione e al trionfo della borghesia¹², la quale giunge a una completa separazione tra la sfera pubblica e quella privata che prende vita nei bar, nelle sale da ballo, nei caffè concerto.

«Pensiero triste che si balla», secondo la definizione di Enrique Santos Discépolo¹³, il tango è di gran lunga la danza più diffusa. Nato attorno al 1870 dall'incontro tra la habanera cubana e le danze portuali argentine di origini creole e afroamericane, assimila ben presto elementi melodico-armonici delle musiche popolari spagnole e italiane a loro volta importate dall'immigrazione europea di fine Ottocento¹⁴.

Italiani sono molti degli strumenti utilizzati, specialmente violini e chitarre, prima dell'affermazione del bandoneón. Italiani sono alcuni schemi armonici derivati dall'opera e dalla canzone napoletana, dalle quali sono mutuati anche i motivi melodrammatici dell'amore e del tradimento. Italiani sono infine molti dei cantanti e dei compositori delle origini¹⁵.

Prima che i poeti argentini e uruguayani comincino a cimentarsi, i testi vengono scritti di preferenza in *lunfardo*, gergo dei bassifondi di Buenos Aires e dell'area rioplatense il cui lessico attinge a piene mani anche dai dialetti italiani. Amori, terre lontane, giovinezze perdute: la *tanguedad* è perfetta espressione dell'*amarcord* italo argentino. Lo stesso Astor Piazzolla, anch'egli migrante di terza generazione¹⁶, dirà: «Sobre el tango flotan las melodías de los italianos»¹⁷.

Lungo le medesime rotte, soprattutto in seguito ai drammatici capovolgimenti politici nel Sudamerica

degli anni Sessanta e Settanta, una diaspora di artisti raggiunge la nostra penisola in esilio più o meno volontario. Juan Carlos Biondini detto Flaco, futura spalla destra di Guccini, è tra questi¹⁸. Il simbolico passaggio di consegne tra le due Americhe, sancito dall'album *Amerigo*, si incarna nella staffetta tra la statunitense Deborah Kooperman (con Guccini dal 1970) e Flaco, presentato al cantautore proprio dalla chitarrista americana:

C'era una manifestazione a Marzabotto, per l'anniversario dell'eccidio. Ero andato lì con questo gruppo, fondato da Gianni Coron, che era stato non solo il primo bassista dei Nomadi ma anche il primo manager di Francesco Guccini. Tra gli artisti seguiti dall'agenzia di Coron c'era anche Deborah Kooperman, che conosceva Francesco [...] lo avevo già pensato, su consiglio di Deborah, di chiedergli di suonare con lui, perché sapevo che era rimasto senza chitarrista... ma non l'ho fatto perché mi vergognavo; per fortuna ci ha pensato lei¹⁹.

L'ingresso dell'argentino funge da catalizzatore per l'ampliamento di orizzonti di cui Guccini inizia ad avvertire il bisogno. La cultura e la musica dell'America Latina, d'altra parte, esercitano già da tempo una seduzione particolare nei suoi confronti: «C'era già un interesse da parte mia, però Flaco l'ha sicuramente acuito, l'ha precisato»²⁰. Un interesse che affonda le sue radici nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando il giovane Francesco inizia il suo apprendistato alla chitarra:

I miei primi pezzi andavano dal rock'n'roll al blues, ma c'erano anche pezzi latinoamericani, ecco che troviamo la musica latina: allora erano molto di moda, se così si può dire, la *Malagueña*, o *Cuccurucucu Paloma*²¹.

Una cosa che peraltro lo accomuna a De André, anch'egli inizialmente educato alla chitarra sudamericana, con tanto di maestro colombiano²². Poi gli anni da chitarrista di balera, con la necessaria frequentazione del tango argentino in salsa emiliana. In maniera più matura, dalla fine degli anni Settanta l'ascendente ispanico è ulteriormente corroborato dalle letture e dall'approfondito ascolto dei cantautori catalani Lluís Llach — Premio Tenco nel 1979 — e Joan Manuel Serrat²³.

Ma è chiaramente Biondini a farsi ambasciatore

della miglior tradizione musicale argentina la quale, prima ancora che nella produzione ufficiale, entrerà in scena durante gli improvvisati concerti all'Osteria delle Dame, il locale fondato nel 1970 dal cantautore e dal frate domenicano Michele Casali. Il box set pubblicato nel novembre 2017²⁴ testimonia la corposa presenza in scaletta di canzoni popolari argentine. Possiamo sentire Francesco e Flaco intonare *Jacinto Chiclana*²⁵, *Chacarera del '55*, *Yo quiero un caballo negro* e *A Don Nicanor Paredes*²⁶. Ricorda Sergio Secondiano Sacchi, co-fondatore del Club Tenco:

Flaco non soltanto cantava. Tra una strofa e l'altra forniva anche la traduzione letterale. Com'era diverso, con i suoi poeti, il tango-canzone dalla caricatura che noi eravamo soliti fare. Da noi lo si usava solo come stereotipo umoristico e caricaturale: Celentano col suo *Grazie, prego, scusi*, Walter Valdi con *Il palo della banda dell'Ortica* (prima che Jannacci la rivestisse con un nuovo manto dixie), i Gufi con *Orango Tango*... Questo era stato il nostro terreno di coltura. Lo stesso Guccini aveva fornito un saggio di questa attitudine con il suo *Il bello*, quello col vestito della festa e la brillantina in testa. Ci innamorammo di quella musica. E fu proprio grazie a quelle serate che cominciarono ad arrivare a Sanremo i grandi vati della canzone americana meridionale, quella ispanica. Gli argentini Atahualpa Yupanqui, Susana Rinaldi e Mercedes Sosa²⁷.

Così come aveva fatto la Kooperman per l'idioma folk nordamericano, Biondini può assicurare un pedigree da madrelingua che va ad inserirsi su un retroterra assolutamente favorevole a quel tipo di commistione stilistica. Flaco, dichiarerà Guccini, «è stato il primo a scoprire certe analogie tra le atmosfere del tango e quelle delle mie canzoni»²⁸. È lo stesso Biondini a spiegare quali:

Certi testi di Francesco potevano benissimo essere dei testi di tango, raccontavano una certa vita urbana proprio come fa il tango. Poi musicalmente lui usava molto quella che era la base della milonga e del tango, recuperata da Astor Piazzolla: la divisione del quattro in otto, con suddivisione degli accenti del tipo 3-3-2... Se ascolti *Libertango*, ad esempio, li senti... Francesco ha usato questa divisione in modo totalmente intuitivo ne *La locomotiva*. Lui però si ispirava più che altro a un ritmo nordamericano, e lì subentra l'essere parenti di certe musiche:

cos'è che lega la musica degli Stati Uniti a quella del Sudamerica? Qual è la radice comune? L'Africa. Quasi tutta la musica che sentiamo ha origini africane, e così anche il tango e la milonga, ma non solo... Se ascolti *Stand By Me* ci trovi la stessa divisione della milonga e del tango usata per *La locomotiva*... Oppure mi viene in mente anche *Diana* di Paul Anka, successore degli anni Cinquanta. Tutto questo, nella canzone d'autore ti costringe anche a dividere le parole in un certo modo. Certamente l'italiano e lo spagnolo hanno dinamiche diverse da un punto di vista letterario, perché la sfiga dell'italiano, ciò che lo rende difficoltoso, è che finisce con le vocali, con prevalenza di parole piane, mentre nello spagnolo ci sono tante parole tronche, per non parlare dell'inglese che è il massimo della facilità per scrivere, tutte parole corte, monosillabiche, che puoi montare facilmente²⁹.

A partire dall'Lp *Signora Bovary* (1987), Biondini non è più soltanto chitarrista ma comincia a collaborare alla scrittura musicale³⁰, accrescendone ulteriormente la componente sudamericana. Caso esemplare è *Scirocco*, tra i brani musicalmente più belli del cantautore modenese, accompagnato dal bandoneón di Juan José Masolini su ritmo di milonga, danza di cui il tango è una sorta di discendente borghese:

Flaco aveva appena finito un disco di musiche di ispirazione sudamericana, e mi piaceva un giro armonico che mi stava strimpellando con la chitarra. «Fammelo risentire», gli dissi... È venuto a casa mia, l'ha ripetuto, e su quella musica ho scritto il testo di *Scirocco*³¹.

L'incipit del giro armonico è in realtà estremamente gucciniano, basato sulla classica successione I- / VII / VI / V7 che caratterizza, tra gli altri, brani come *Primavera di Praga* e *Il vecchio e il bambino*. Ma proprio quando l'armonia sembra dirigersi verso il consueto approdo alla relativa maggiore la penna di Biondini si rivela pienamente con un'inedita progressione:

|| Fa Do/Mi | Si_b/Re La/Do# | Do° Sol/Si | Si_b° Fa/La |
| Sol#° Mi/Sol# | Sol-6 La7 | La4 La7 ||

Accordi diminuiti e rivolti su bassi che scendono cromaticamente, estranei alla tavolozza armonica personale di Guccini:

È proprio la calata dei bassi a creare quell'armo-

nia molto caratteristica che io ho preso dallo stile di Astor Piazzolla. Lui ha sempre usato moltissimo i bassi cromatici che si muovono, che a sua volta ha preso dalla musica classica... Sono sempre applicazioni prese da un genere e portate all'altro. A un certo punto poi Francesco, dato che aveva bisogno di esprimere un'idea letteraria mi ha detto: «Qua ci vuole qualcosa di diverso»... allora io mi sono messo lì a fare *la la laaaa* [canta la parte a contrasto di *Scirocco*, NdA] dove canta «Lui restò come chi non sa proprio cosa fare...». Sono tre parti in tutto e tra una parte e l'altra in studio di registrazione abbiamo inserito uno *special*, con un pedale, che era una mia idea, e una progressione di accordi Re- / Mi-ma sempre mantenendo il pedale di Re al basso. Questo è l'arrangiamento: a volte è come prendere un palo di scopa e farlo diventare un albero fiorito³².

Il testo è tra i più felici esempi dell'affinità tra la poetica di Guccini e quella del tango, a cui fanno riferimento dettagli di natura quasi cinematografica. Il «bar impersonale» in cui è ambientata la scena, tra le torri e via dei Giudei, è la versione bolognese del bodegón argentino, mentre l'«abito di percalle» della donna è una citazione dei tanti *percal* che abbigliano le danzatrici argentine³³.

Anche il canto, così come i bassi, segue un andamento prevalentemente discendente, conferendo una tinta di ineluttabile malinconia ai versi:

*Ma io sapevo come ti sentivi schiacciato
 fra lei e quell'altra che non sapevi lasciare
 tra i tuoi due figli e l'una e l'altra morale
 come sembravi inchiodato*

Amori impossibili come quello del protagonista si associano anche nel tango a simili profili melodici:

Spesso la frase musicale inizia con un salto di quarta ascendente (dalla dominante verso la tonica superiore) per discendere *paulatinamente* [gradualmente, NdA]. Questo tratto è messo in relazione con una passione amorosa in cui predominano frustrazione e rinuncia. È questo il motivo per cui i salti ascendenti del centro della melodia vengono seguiti da irrimediabili discese. Dopo l'ansiosa salita melodica ritorna la caduta con la ripetizione della frase iniziale, in una macroforma ternaria riespositiva propria della canzone dell'epoca così come rilevato da Adorno in un suo celebre saggio sulla musica leggera [*Il fido maestro sostituto* (1963), NdA]. In

questo modo, il profilo melodico dei tanghi riflette il fatalismo dell'uomo che si ferma nel piacere morboso della propria angoscia senza mai trovare una soluzione positiva alla sua disperata situazione³⁴.

Scritta interamente da Guccini è invece la musica di *Tango per due*, da *Quello che non* (1990): «Era da tanto tempo che volevo scrivere un tango, mi ci ero messo tante volte, alla fine ci sono riuscito», dichiara soddisfatto³⁵. È la storia di un altro incontro, più fortunato di quello di *Scirocco*, seppur avvolto dallo spleen del tempo passato. Anche in questo caso la scrittura è fortemente cinematografica nel presentarci i protagonisti, inquadrati con cambi di campo scanditi dalla danza:

*Lui biella, stantuffo, leva, muscoli, grinta, officina, sole
 Lei, lei quiete, chitarra, vela, segreti, donna, calore, viole,
 Lui bar, alcol, nicotina, capelli indietro, cravatta, bici,
 Lei, lei rayon, lei signorina, la permanente coi ricci*

Lui in tonalità maggiore, lei in minore, si potrebbe aggiungere richiamando in causa il contesto armonico, giocato sull'alternanza dei due modi che si spartiscono la quartina dopo la strofa fondata su una progressione per quarte — con dominanti secondarie e temporanee tonicizzazioni³⁶ — che il cantautore riproporrà dieci anni dopo:

|| Re- La7 | Re- Re7 | Sol- Re7 | Sol- | Do | Fa | Mi7
 | La7 ||

Si arriva poi alla chacarera trunca di *Luna Fortuna* (in *Parnassius Guccini*, 1993) musicata ancora da Biondini, che impone nuovi schemi alla metrica gucciniana:

[Flaco Biondini] ogni tanto ci fa sentire dei pezzi del folklore del suo paese e la chacarera è una danza argentina. A me è piaciuta molto e gli ho detto: «Perché non facciamo una chacarera?». Operazione che è stata di notevole difficoltà perché la lingua italiana mal si adatta tutto sommato ad un tempo caratteristico come quello della chacarera. Ci siamo riusciti, e pare che sia riuscito anche a imparare a cantare perché le prime volte Flaco mi sgridava sempre perché avevo delle divisioni non giuste secondo lui³⁷.

Guccini si trova infatti a dover riscrivere i versi, ricorrendo al doppio ottonario per adeguarsi al ritmo

anacrusico della danza. Il primo emistichio presenta la classica accentuazione su terza e settima sillaba; il secondo, aderente alle terzine della melodia, pone l'accento su quarta e settima:

*Notte calda come tante vicino al fiume che canta
Aria piena del barlume di un lume fioco in distanza
E di lucciole sfuggenti con cui la notte si ammantava*

Allo stesso Flaco è affidato anche il compito di armonizzare la voce di Guccini, espediente fin lì rarissimo nella produzione del cantautore. Proprio dall'eccezionalità del procedimento deriva una funzione quasi di virgolettato, di traduzione dei versi al plurale. Lo stesso accade con *Canzone delle colombe e del fiore* — dall'album *D'amore di morte e di altre sciocchezze* (1996) — ricca di polifonie vocali che sconfinano quasi in territorio Inti Illimani³⁸.

È di Flaco anche la musica — che stavolta precede di molto il testo — di *Primavera '59*, un altro tango che arricchisce l'album *Stagioni* (2000):

Avevo fatto un disco per la Fonit Cetra di brani strumentali [*Marginaltangos* (1981), NdA]. C'era un pezzo che si chiamava *El Trece*, che a Francesco piaceva moltissimo, ed era basato sul tango, ma suonato sempre a modo mio, perché io ho sempre interpretato secondo il mio gusto. Oggi lo fanno tutti ma al tempo no, perché il tango era considerato musica intoccabile. Francesco ha deciso di metterci un testo, chiamandolo *Primavera '59*; lo abbiamo inciso rispettando le stesure e tutte le mie idee, con l'arrangiamento originale³⁹.

Su un'armonia ancora una volta memore di Piazzolla⁴⁰, la voce del cantautore procede con insolito cromatismo: un altro infelicissimo amore, narrato arrampicandosi sul pentagramma per un'undicesima⁴¹ per poi ridiscendere «paulatinamente» sillabando semitoni fino al ritorno sulla fondamentale.

*Ma i giovani s'illudono d'essere immortali
e che ogni storia duri per l'eternità
non sanno quanti fili, trame occasionali
si tessono o svaniscono in casualità*

Le sonorità e i ritmi di importazione argentina, a partire dalla metà degli anni Settanta, appaiono anche nella produzione di altri cantautori italiani: ancora una volta, sono Paolo Conte⁴² e Ivano Fossati a fornirci va-

lidissimi metri di comparazione.

Nella musica del primo, i segni musicali latinoamericani, personalmente rielaborati, diventano connotazioni di esotismo e stravaganza. Sintetizzato come in un compendio, il tango è per Conte «*il riassunto della vita, così come una lucertola è il riassunto di un coccodrillo*»⁴³. Dal tango derivano i temi del duello tra i sessi, come pure il motivo del bar solitario, *locus amoenus* e *horridus* allo stesso tempo (tale è il suo celebre *Mocambo*). In diversi passaggi inoltre l'artista piemontese ricorre alla lingua spagnola, creando, come afferma Stefano La Via, un inesistente linguaggio ibrido, quasi un nuovo lunfardo⁴⁴.

Accompagnato dal bandoneón, il suo primo *Tango* (1975) narra l'incontro, ambientato in un ristorante, tra un'elegante signora e il suo vecchio amante, destinato ad accettare la sconfitta con lucida tristezza. Del 1979 è *Blue tangos*, tratto dall'album *Un gelato al limon*, che vede alla chitarra proprio Flaco Biondini. Da un colore all'altro per un nuovo compendio lirico, *Alle prese con una verde milonga* (1981), in cui la danza viene personificata al punto che l'autore si rivolge a lei come ad una donna:

*Mi avrai, verde milonga inquieta
che mi strappi un sorriso di tregua ad ogni accordo,
mentre fai dannare le mie dita*

Qui il duello sessuale finisce col trionfo del poeta che addomestica la danza, invocandone le 'divinità' nel proprio lunfardo personale:

*Fino ai laghi bianchi del silenzio
fin che Atahualpa o qualche altro Dio
non ti dica descansate niño che continuo io*

Atahualpa Yupanqui, ossia «Viene da terre lontane per raccontar qualcosa», è lo pseudonimo di Héctor Roberto Chavero Aramburu. Conte lo conosce personalmente al Club Tenco, e gli rende omaggio anche nelle note del disco definendolo «ultimo grande interprete della danza pampera chiamata milonga»⁴⁵. Il cerchio si chiude nel 2004 con *Il regno del tango*, che ci riporta alla nascita del tango europeo a inizio '900, tra immigrati in terra straniera⁴⁶.

Anche Fossati utilizza tango e milonga per connotare ambientazioni e personaggi, spesso sottolineandoli con strumenti che ricordano il bandoneón (fisarmonica, armonium, organetto), come avviene per la «fem-

mina in Buenos Aires con gli occhi che fan moneta» in *L'angelo e la pazienza* (1996). In questo particolare filone di brani, il cantautore genovese ricorre a melodie lente, cadenzate dal suo tipico canto in anticipo sul tempo, che sottolinea ulteriormente il carattere sensuale e nostalgico dei temi. Si ascolti *Notturmo delle tre* (1992), quasi una milonga, in cui Fossati riprende uno dei suoi motivi tipici, l'osservazione del mondo da «una persiana che rimane aperta».

Fa storia a sé, invece, *Tango disorientato* (2001), pezzo interamente strumentale (come tutto l'album da cui è tratto, *Not One Word*) debitore del Piazzolla di *Vuelvo al sur* (1988).

Pagine argentine tra Borges e Martín Fierro

Musica e letteratura si legano a doppio filo al nome del più influente scrittore argentino del Novecento, Jorge Luis Borges.

Già con *Evaristo Carriego* (1930), ricco di vivide descrizioni dei quartieri italiani di Buenos Aires, egli aveva avviato una sistemazione storico-poetica delle danze argentine. Ma è il 1965 l'anno del tango per Borges. Dall'incontro con Piazzolla a fine gennaio nasce una feconda quanto riottosa collaborazione, il cui primo frutto è l'album *El tango*. Di poco successiva la raccolta *Para las seis cuerdas*⁴⁷, undici testi di milonghe in cui ai ricordi dell'infanzia bonaerense si interpongono gli archetipi derivati dalla poesia gauchesca.

Simili rimembranze e protagonisti occupano, nell'autunno di quello stesso 1965, le conferenze sul tango, fortunatamente registrate e ritrovate solo nel 2002.

Guccini scopre Borges durante il servizio militare: *L'Aleph* dell'argentino, pubblicato in Italia per la prima volta nel 1959, è tra le letture che accompagnano i riposi di Francesco in caserma, assieme al *Diario minimo* di Umberto Eco e ad altrettante pagine di Eliot, Milton, García Lorca e Edgar Lee Masters⁴⁸.

Aleph è «il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli»⁴⁹. È lì che Guccini incontra i temi dominanti della poetica borgesiana: il tempo e il destino, la morte e l'immortalità, la metafisica e l'infinito, la memoria e i labirinti. È soprattutto l'ossessione per il tempo, oltre all'assunto generale dell'autore che «parte sempre da se stesso», ad accomunare i due. Per Guccini, Borges è «uno

scrittore che reinventa il tempo»⁵⁰, sdoppiandolo e interpretando il sogno come realtà, tanto da eliminare ogni confine tra vero e fantastico, verosimile e assurdo. Registri che si ritrovano con la stessa alternanza in tanti brani del cantautore modenese, come *Bisanzio* (1981), *Autogrill* (1983) o appunto *Argentina*. Non a caso, quando lo cita esplicitamente in *Via Paolo Fabbrì 43* (1976) — dopo aver ballato «un tango argentino col casquè» — Guccini reitera a distanza di pochi versi il proprio rapporto con il tempo:

*Jorge Luis Borges mi ha promesso l'altra notte
di parlar personalmente col persiano*⁵¹
*ma il cielo dei poeti è un po' affollato in questi tempi
forse avrò un posto da uscire o da scrivano.
Dovrò lucidare i suoi specchi
trascriver quartine a Khayyám
ma un lauro da genio minore
per me, sul suo onore, non mancherà.
Se avessi coraggio, se aprissi del tutto le porte
farei fuochi greci e girandole per la tua fronte
ma sai cosa io pensi del tempo e lui cosa pensa
di me
sii saggia com'io son contento qui in via Paolo Fabbrì 43*

Lo stesso tempo reinventato è tra i *topoi* dell'altro cantautore borgesiano per eccellenza, Roberto Vecchioni. Già *Ninni* (dall'album *Calabuig, Stranamore e altri incidenti*, 1978) parte da un racconto dell'argentino, *Il libro di sabbia* (1969), in cui l'autore siede su una panchina con se stesso più giovane; Vecchioni si ritrova invece su un treno con suo padre, sua madre, suo fratello e se stesso vent'anni prima. Borges ricomparirà periodicamente in tutta la produzione del cantautore milanese: si ascoltino *Dentro gli occhi* (1982), *Io non appartengo più* (2013), e *Il miracolo segreto* (2013) ispirato all'omonimo racconto dell'argentino.

All'interno della produzione gucciniana, Borges funge anche da anello di congiunzione con l'epica gauchesca, cui è dedicato un saggio della *Discusión* (1932) e che affiora in diversi racconti del già citato *L'Aleph*. Alle radici di questo filone c'è la cosiddetta *payada*, un'improvvisazione poetica⁵² accompagnata dalla chitarra, tra due o più *payadores* che duellano a colpi di versi rispondendo anche per ore alle rispettive 'domande'. Gli stili musicali più utilizzati sono la *cifra*, la *huella* e la stessa milonga⁵³, mentre il soggetto principale è appunto la vita del gaucho, il mandriano della Pampa, il cui lessico diventa linguaggio letterario

grazie alle opere che istituiranno il genere a partire dalla prima metà dell'Ottocento, proprio quando la civiltà dei gauchos inizierà a estinguersi. A immortalarne le gesta, eroi più o meno storicamente rintracciabili: dal Ramón Contreras figlio della penna di Bartolomé Hidalgo al Fausto Criollo di Estanislao del Campo, fino al più celebre, il gaucho Martín Fierro creato nel 1872 da José Hernández.

Loro epigono novecentesco, incontrato da Guccini proprio nel racconto che dà il titolo a *L'Aleph*⁵⁴ è il *Don Segundo Sombra* (1926) di Ricardo Güiraldes. A un episodio minore del suo romanzo — e a un poema dello stesso Borges, *El gaucho* — si ispira la primissima canzone 'argentina' del cantautore emiliano: *Antenòr*⁵⁵, dall'album *Metropolis* (1981). È la storia di un giovane gaucho che viene sfidato a duello da «un uomo mai visto prima» per «una donna non ricordata». Antenòr non vorrebbe duellare ma non ha scelta perché, in base al codice d'onore del suo clan, rifiutando perderebbe la reputazione e dovrebbe lasciare la città, mentre uccidendo l'avversario sarà costretto all'esilio in quanto assassino.

La chitarra, suonata per terze su corde di nylon, ci porta subito in clima latino. Ma a testimonianza del sincero avvicinamento personale del cantautore verso lo stile sudamericano, va detto che Biondini prende parte alle registrazioni solo in un secondo momento, al ritorno da un soggiorno di quattro mesi e mezzo in patria:

Su *Antenòr* credo di aver messo due o tre note, in realtà... Perché avevano chiamato un mio amico con cui avevo fatto la scuola di jazz, Paolo Gianolio. Non volevo suonare per via di Pier Farri [all'epoca produttore e arrangiatore di Guccini, NdA]. Quando è stato terminato quel disco è avvenuta la rottura tra lui e Francesco⁵⁶.

Ritorna, intonata su una terza quasi blues sotto la quale soggiace un accordo di settima diminuita, la «nostalgia del non provato»:

*La cantina era quasi vuota, scarsa d'uomini e d'allegria:
se straniero l'avresti detta quasi piena di nostalgia.
Nostalgia ma di che cosa, d'un oceano mai guardato,
d'una Europa mai sentita, d'un linguaggio mai parlato?*

E ritorna anche il motivo del destino, degli «sbagli nati per caso» e della vita che «gioca d'azzardo», tema caro a Borges quanto a Güiraldes: «Pero, que quiere,

es el destino y ese hombre traiba el empeño de que se cumpliera»⁵⁷.

Verso l'Ultima Thule

Nella personale epica gucciniana non può mancare un altro dei più grandi argentini, Ernesto Che Guevara, cui sono dedicati ben due brani.

Quello che dà il titolo all'album *Stagioni* (2000) è scritto in due momenti ben distinti:

È una canzone nata nel 1967, poco dopo la morte del Che. Avevo scritto una piccola strofa, che poi era rimasta lì. Tempo fa, in casa di amici, ho riproposto quelle poche parole vecchie di trent'anni, assieme ad altre canzoni mai incise. Sono piaciute molto. Quasi per gioco, ho fatto la stessa cosa durante un concerto. Come sai, io interrompo spesso i brani per parlare con il pubblico. Avevo visto un gruppo di ragazzi con la maglia del Che, e così ho pensato di dedicargli quella strofa: è venuto giù il Palasport. Tutti mi hanno detto che non sarebbe stato male finire la canzone. È stata dura: sono dovuto tornare indietro con un lungo flash-back, creando un parallelo tra quella generazione e questa⁵⁸.

Introdotta da un riff di chitarra classica e battiti di mani, il pezzo replica la sequenza di accordi di *Tango per due*, sulla medesima tonalità e con simili profili melodici⁵⁹, a conferma dell'istintiva tendenza di Guccini a legare i soggetti di derivazione argentina a precise soluzioni musicali. Viene ripresa anche la dialettica tra una tonalità minore — su cui Francesco canta i ricordi della sua generazione — e la sua parallela maggiore, che sostiene i versi esplicitamente dedicati alla vicenda del Che, la cui laica sacralità è resa dalla reiterata cadenza plagale Sol/Re:

*Che Guevara era morto, ma ognuno lo credeva
Che con noi il suo pensiero nel mondo rimaneva*

L'antitesi maggiore-minore caratterizza anche *Canzone per il Che*, dall'album *Ritratti* (2004), il cui testo è accreditato all'inedito duo Francesco Guccini - Manuel Vázquez Montalbán, con musica di Juan Carlos Biondini. È proprio Flaco a proporre al Guccini traduttore un testo del letterato spagnolo, *Poema al Che*, ispirato a materiale scritto dallo stesso Guevara e precedentemente musicato da Biondini su iniziativa del già citato

Sergio Secondiano Sacchi:

A Flaco assegnai l'unico brano inedito, recuperando una lunga poesia, del 1968, di Manuel Vázquez Montalbán, basata per due terzi su frasi dello stesso Che. Chiesi all'autore se poteva ridurla, sforbiandola, a formato canzone. Manuel, che non si ricordava nemmeno più di averla scritta, mi promise che l'avrebbe fatto. Ma fu una promessa che si trasciava di rimando in rimando. Alla fine mi autorizzò a fare, di quel testo, ciò che volevo. Fu Flaco stesso che si occupò dell'operazione. E con ottimi risultati. Ancora migliori, furono quelli musicali. Tanto che lo stesso Francesco Guccini, qualche anno dopo, ha voluto incidere quella canzone, traducendola in italiano⁶⁰.

Nella versione gucciniana i versi si comprimono e si dilatano, obbligando alla disparità anche la metrica musicale e governando l'alternanza tensione-risoluzione ancor più di quanto faccia l'armonia. Quest'ultima, dopo il Re maggiore che caratterizza tutta la prima parte, ripiega sulla sua relativa minore proprio nel momento in cui il rivoluzionario argentino si accinge a dare l'ultimo saluto ai suoi genitori e a Castro:

*Addio vecchi, oggi è il giorno conclusivo
non lo cerco, ma è già tutto nel mio calcolo.
Addio Fidel, oggi è l'atto conclusivo
sotto il mio cielo, nella gran patria di Bolivar*

Riecco la milonga, e uno struggente bandoneón. Gli ultimi versi, non più cantati, riprendono le ultime parole pronunciate dal Che prima di essere ucciso: «Signor Colonnello, sono Ernesto, il "Che" Guevara. Mi spari, tanto sarò utile da morto come da vivo».

Ascoltando con attenzione la discografia gucciniana, diventa chiaro come questi riferimenti letterari e musicali non siano un mero esercizio di stile, né tanto meno un'imitazione sterile di idiomi letterari e musicali differenti. La poetica di Guccini, alimentata da letture, ascolti, visioni ed esperienze, diventa un mezzo per indagare le relazioni che legano uomini, terre e idee, ricomponendo un mosaico in cui le tessere della musica e della letteratura si uniscono a quelle della storia, della geografia e del costume.

L'ultima Thule (2012) è una magnifica summa di tali istanze espressive. Immaginato da anni come tale, fin dal titolo, è per Guccini il degno epilogo di una ric-

chissima produzione discografica. Difficile resistere alle metafore suggerite da quel vascello in copertina che naviga tra i ghiacci verso una terra leggendaria all'estremo nord dell'Europa, conosciuta da Guccini proprio grazie ai versi di Jorge Luis Borges⁶¹:

*E ora, attraversando sette secoli
dall'Ultima Thule
la tua voce mi giunge
Snorri Sturluson.*

Dopo quell'ultimo viaggio musicale Francesco si concentra sulla scrittura, con una prolificità che non cede neanche un passo allo scorrere del tempo, sua grande ossessione. Quegli stessi *milieu* personali un tempo cantati adesso dimorano tra le pagine dei suoi romanzi. Quando nell'aprile del 2018 incontra un altro celebre uomo di Buenos Aires, Guccini si presenta, emozionato, declamandogli i primi versi del capolavoro di Hernández.

L'interlocutore argentino stavolta non è un letterato né un cantautore. Un altro Francesco, papa della chiesa cattolica, anch'egli emozionato e sorpreso da quella citazione: «Perché conosci il Martín Fierro?».

Bibliografia

- Marco Aime, *Tra i castagni dell'Appennino. Conversazioni con Francesco Guccini*, Torino, UTET 2014.
- Samuel L. Baily, *Immigrants in the Lands of Promise. Italians in Buenos Aires and New York City, 1870-1914*, Ithaca, Cornell University Press 1999.
- Massimo Bernardini, *Guccini. Momenti della canzone d'autore*, Padova, Muzzio Editore 1987.
- Jorge Luis Borges, *Il tango*, Milano, Adelphi 2019.
- Jorge Luis Borges, *Per le sei corde. Undici milonghe*, Milano, Adelphi 2020.
- Francesco Brusco, *Guccini. Frammenti di un discorso musicale*, Milano-Udine, Mimesis 2020.
- Massimo Cotto, *Un altro giorno è andato. Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Firenze, Giunti 1999.
- Gabriella Fenocchio (a cura di), *Francesco Guccini. Canzoni*, Milano, Bompiani 2018.
- Francesco Guccini, *Cròniche epafàniche*, Milano, Feltrinelli 1989.
- Francesco Guccini, *Vacca d'un cane*, Milano, Feltrinelli 1993.
- Francesco Guccini, *Cittanòva blues*, Milano, Mondadori 2003.
- Francesco Guccini, *Non so che viso avesse. Quasi un'autobiografia*, Milano, Mondadori 2010.
- Francesco Guccini, *Tralummesuro*, Milano, Giunti Editore 2019.
- Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Editorial Universidad de Costa Rica 1996.
- Paolo Jachia, *Francesco Guccini. 40 anni di storie romanzi*

canzoni, Roma, Editori Riuniti 2002.

Pirjo Kukkonen, *Tango Nostalgia*, Helsinki, Helsinki University Press 1996.

Stefano La Via, *Musica per poesia in Paolo Conte. Una rilettura di 'Madeleine'*, in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere 2009.

Cristina Mastinu, *Miti, musiche, immagini dell'America Latina nella canzone di Ivano Fossati*, tesi di laurea, Università degli Studi di Sassari, Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 2002-2003.

Oscar Juan Matteucci, *Los Italianos y el tango*, Pehuajó, 1997.

Giovanni Messina e Cecilia Lazzarotto, *Percezione e narrazione dei luoghi. La poetica di Guccini fra prospettive geografiche e applicazioni didattiche*, in Lorenzo D'Agostino (a cura di), *Percorsi sul pentagramma. Geografia, letteratura e musica*, Torino, Nuova Trauben 2018.

Dale Alan Olsen e Daniel Edward Sheeh (a cura di), *The Garland Handbook of Latin American Music. Volume 1*, New York-

Londra, Garland Publishing 2000.

Cristiana Pagliaruso, *Non è uno scherzo sapere continuare. Guccini, l'America e quella strada tra la via Emilia e il West*, in «Ácoma», n. 9 (2015).

Valentina Pattavina (a cura di), *Francesco Guccini. Stagioni*, Torino, Einaudi 2000.

Federica Pegorin, *Francesco Guccini. Cantore di vita*, Cantalupa, Effatà 2006.

Federico Pistone, *Tutto Guccini. Il racconto di 161 canzoni*, Roma, Arcana 2020.

Curt Sachs, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore 1996.

Ilaria Serra, *Italian Tango between Buenos Aires and Paolo Conte*, in *Italian Sound. Special Issue of California Italian Studies*, v. 4, n. 1, 2013.

Paolo Talanca, *Fra la via Emilia e il West. Francesco Guccini: le radici, i luoghi, la poetica*, Milano, Hoepli 2019.

Rosa Ucci, *Nostalgia tradimento amore. Viaggio all'interno del tango*, Chieti, Tabula Fati 2011.

Note

¹ L'album *Guccini* segna innanzitutto l'esordio di Renzo Fantini come produttore al posto di Pier Farri, controverso deus ex machina dei dischi precedenti. Per la prima volta i musicisti hanno carta bianca negli arrangiamenti; inoltre, a partire da quello stesso anno gli stessi collaboratori in studio — Vince Tempera, Ares Tivolazzi, Ellade Bandini, Flaco Biondini — formeranno il gruppo fisso di Guccini anche per i concerti.

² L'anno di partenza si desume dalla data di rilascio del passaporto, cfr. Massimo Cotto, *Un altro giorno è andato. Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*, Firenze, Giunti 1999, p. 103.

³ F. Guccini, in Marco Aime, *Tra i castagni dell'Appennino. Conversazioni con Francesco Guccini*, Torino, UTET 2014, p. 147.

⁴ Ivi, p. 143.

⁵ Per i testi di Guccini si è fatto riferimento alle due raccolte supervisionate dal cantautore: Valentina Pattavina (a cura di), *Francesco Guccini. Stagioni*, Torino, Einaudi 2000; Gabriella Fenocchio (a cura di), *Francesco Guccini. Canzoni*, Milano, Bompiani 2018.

⁶ Cfr. Giovanni Messina e Cecilia Lazzarotto, *Percezione e narrazione dei luoghi. La poetica di Guccini fra prospettive geografiche e applicazioni didattiche*, in Lorenzo D'Agostino (a cura di), *Percorsi sul pentagramma. Geografia, letteratura e musica*, Torino, Nuova Trauben 2018, pp. 67-84.

⁷ Francesco Guccini, in «Corriere della Sera», 6 giugno 2020.

⁸ Nel Qdisc *Amici miei* (1981). Il Qdisc, marchio di proprietà della RCA italiana, è un vinile da 12" con quattro canzoni. Il brano sarà poi ripreso dall'autore nell'album *Snob* (2014), con un $\frac{3}{4}$ molto più veloce della prima versione.

⁹ Cfr. Cristina Mastinu, *Miti, musiche, immagini dell'America Latina nella canzone di Ivano Fossati*, tesi di laurea, Università degli Studi di Sassari, Facoltà di lettere e filosofia, anno accademico 2002-2003, p. 86.

¹⁰ In un'intervista privata del 1982: <https://www.youtube.com/watch?v=8wz4Nmd1F9I>, ultimo accesso 26 aprile 2021.

¹¹ Cfr. Curt Sachs, *Storia della danza*, Milano, Il Saggiatore 1996, pp. 22-3.

¹² Cfr. Pirjo Kukkonen, *Tango Nostalgia*, Helsinki, Helsinki University Press 1996, p. 230.

¹³ Paroliere e musicista argentino della prima metà del Novecento.

¹⁴ In Argentina gli italiani arrivano massicciamente a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Gli anni formativi del tango, tra il 1870 e il 1920, sono anche quelli del più grande flusso migratorio dall'Europa e particolarmente dall'Italia. Gli italiani costituiscono il 60% circa dell'immigrazione totale verso l'Argentina prima del 1890, con un picco di 23 mila arrivi nel 1870. La popolazione di Buenos Aires cresce da 91.395 abitanti nel 1855 a 2.415.142 nel 1936. Nel 1887, su 433.375 abitanti, il 53% è nato all'estero e il 32% di costoro in Italia. Il tasso di immigrazione di ritorno è alto: tra 1881 e 1910 il 41.6% degli italiani fa ritorno in patria da Buenos Aires. Cfr. Ilaria Serra, *Italian Tango between Buenos Aires and Paolo Conte*, in «Italian Sound. Special Issue of California Italian Studies», v. 4, n. 1, 2013, p. 3. I dati sono tratti da Samuel L. Baily, *Immigrants in the Lands of Promise. Italians in Buenos Aires and New York City, 1870-1914*, Ithaca, Cornell University Press 1999, p. 59.

¹⁵ Cfr. Rosa Ucci, *Nostalgia tradimento amore. Viaggio all'interno del tango*, Chieti, Tabula Fati 2011, p. 19.

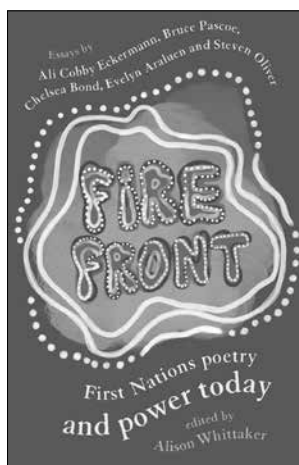
¹⁶ Il nonno paterno, Pantaleone Piazzolla, è un pescatore emigrato in Argentina da Trani. La famiglia materna è invece originaria di Villa Collemandina (Lucca). Il maggior successo di Piazzolla, *Libertango*, viene inciso a Milano nel 1974, con Tullio De Piscopo alla batteria, Pino Presti al basso e Filippo Daccò alla chitarra.

- ¹⁷ In Oscar Juan Matteucci, *Los Italianos y el tango*, Pehuajó, 1997, p. 39.
- ¹⁸ Nativo di Junín, Biondini arriva in Italia nel 1974, stabilendosi a Parma per studiare jazz con Filippo Daccò. L'incontro con Guccini è del 1976; Flaco collaborerà tra gli anche con Paolo Conte, nel disco *Un gelato al limon* (1979).
- ¹⁹ Juan Carlos Biondini, intervista personale, 21 aprile 2020. Le interviste dell'autore a Francesco Guccini e Flaco Biondini sono pubblicate in Francesco Brusco, *Guccini. Frammenti di un discorso musicale*, Milano-Udine, Mimesis 2020.
- ²⁰ Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Il cantautore genovese ne serberà il ricordo nelle ritmiche di brani come *Franziska e Andrea*, manifestando in seguito una fortissima fascinazione per la musica brasiliana, testimoniata dall'ultimo album *Anime salve* (1996) e dall'idea, mai realizzata, di un disco tributo a Caetano Veloso e ad altri artisti brasiliani.
- ²³ Da Serrat, Guccini tradurrà *La Tieta* in dialetto modenese con il titolo *La ziatta*, nell'album *Ritratti* (2004). La sua versione si manterrà fedele alla storia originale di un'anziana zia morente, rispetto al ben più libero adattamento fatto in precedenza da Paolo Limiti per Mina (*Bugiardo e incosciente*, 1969).
- ²⁴ *L'Ostaria delle Dame* (2017), Universal Music.
- ²⁵ Brano di apertura del disco *El tango* (1965), prima collaborazione tra Piazzolla e Jorge Luis Borges, di cui si parlerà più avanti.
- ²⁶ Una delle undici milonghe dalla raccolta di Jorge Luis Borges *Para las seis cuerdas* (1965). Don Nicanor Paredes è il "ras" del barrio Palermo, popoloso quartiere di Buenos Aires, «i baffi un po' ingrigniti / ma lo sguardo luminoso / e all'altezza del cuore / il rigonfio del coltello. / Il coltello di una morte / della quale non voleva / raccontare; brutta storia / di dadi o corse di cavalli».
- ²⁷ Sergio Secondiano Sacchi, in «Il Cantautore», 2009, p. 12.
- ²⁸ Francesco Guccini, in «Tv Sorrisi e Canzoni», 21 marzo 1987.
- ²⁹ Juan Carlos Biondini, intervista personale, 21 aprile 2020.
- ³⁰ Saranno quindici i brani di cui sarà co-autore nei dischi di Guccini.
- ³¹ Francesco Guccini, intervista personale, 8 aprile 2020.
- ³² Juan Carlos Biondini, intervista personale, 21 aprile 2020.
- ³³ Cfr. Gabriella Fenocchio, *op. cit.*, p. 194.
- ³⁴ http://www.icbsa.it/mostrevirtuali/passione_argentina/it/stilemi.html#, ultimo accesso 12 marzo 2021.
- ³⁵ Francesco Guccini, in «Rockstar», dicembre 1990.
- ³⁶ La tonicizzazione, che in questo caso avviene sull'accordo di Sol minore, è il procedimento che conferisce enfasi particolare ad un grado della scala che, per breve tempo, è percepito come una nuova tonica.
- ³⁷ Francesco Guccini, in «La parola a Guccini», intervista audio allegata alla rivista «Tutto», 1994.
- ³⁸ Si confronti ad esempio la linea melodica sul terzo verso di ogni strofa con quella cantata dal gruppo cileno ne *La Fiesta de San Benito* (1'26"), da *Vive Chile!* (1973).
- ³⁹ Juan Carlos Biondini, intervista personale, 21 aprile 2020.
- ⁴⁰ La sezione centrale, con il solo di sassofono, si rifà a *Zita*, secondo brano della *Suite Troileana* (1976).
- ⁴¹ L'intervallo melodico che va dal La2 iniziale al Re4 del terzo verso (sulla prima sillaba di "sanno").
- ⁴² Conte, tra l'altro, è legato al *milieu* gucciniano sia per la collaborazione con Biondini sia per il sodalizio professionale con Renzo Fantini, manager di Guccini dal 1975.
- ⁴³ Paolo Conte, in Ilaria Serra, *op. cit.*, p. 16.
- ⁴⁴ Stefano La Via, *Musica per poesia in Paolo Conte. Una rilettura di 'Madeleine'*, in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro. Cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere 2009, p. 171.
- ⁴⁵ Vinicio Capossela tradurrà da Atahualpa il brano *Los ojos de mi carreta* (in italiano, *Abbandonato*), nell'album *Rebetiko Gymnastas* (2012).
- ⁴⁶ Ilaria Serra, *op. cit.*, p. 24.
- ⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Per le sei corde. Undici milonghe*, Milano, Adelphi 2020.
- ⁴⁸ Massimo Bernardini, *Guccini. Momenti della canzone d'autore*, Padova, Muzzio Editore 1987, pp. 15-6.
- ⁴⁹ Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli 1959, p. 161.
- ⁵⁰ Paolo Jachia, *Francesco Guccini. 40 anni di storie romanzi canzoni*, Roma, Editori Riuniti 2002, p. 109.
- ⁵¹ Il "persiano" in questione è 'Umar Khayyām (1048-1131), poeta, astrologo, politico e filosofo persiano, a cui Borges fa riferimento nel suo *Elogio dell'ombra* (1969).
- ⁵² Basata sulle *décimas*, gruppi di dieci versi, per lo più ottonari.
- ⁵³ Dale Alan Olsen e Daniel Edward Sheeh (a cura di), *The Garland Handbook of Latin American Music. Volume 1*, New York-Londra, Garland Publishing 2000, p. 398.
- ⁵⁴ Il romanzo è citato a pag. 156. Il traduttore Francesco Tentori Montalto definisce Don Segundo «un gaucha mutato nel fantasma poetico di se stesso».
- ⁵⁵ <https://guccinifanclub.wordpress.com/2018/06/11/antenor-commento-di-a-morreale/>, ultimo accesso 15 marzo 2021.
- ⁵⁶ Juan Carlos Biondini, intervista personale, 21 aprile 2020.
- ⁵⁷ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Editorial Universidad de Costa Rica, 1996, p. 193.
- ⁵⁸ Francesco Guccini, in «Il Mucchio», 27 marzo 2000.
- ⁵⁹ Si confrontino, ad esempio, i versi di *Tango per due a 0'28"* («la vita è solo una cosa rimasta indietro non c'è più, ma c'era») con quelli di *Stagioni a 0'23"* («di un ottobre avanzato con il cielo già bruno»). Altre similitudini si incontrano nel prosieggo dei brani.
- ⁶⁰ Sergio Secondiano Sacchi, in «Il Cantautore», 2009, pp. 12-3.
- ⁶¹ Dalla poesia *Un lettore*, tratta da *Il libro degli esseri immaginari* (1969), in cui Borges cita Snorri Sturluson (1178-1241) storico, poeta e politico islandese.

Recensioni

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

ALISON WHITTAKER (ed.), *Fire Front: First Nations Poetry and Power Today*. St Lucia, QLD: University of Queensland Press 2020, pp. 192, € 24,99.



Except a few rare cases, in Europe Indigenous Australian literature is a niche product, and outside Australia its dissemination remains limited to academic circles. This - although the tradition of Aboriginal verse in English is substantial - is especially true for poetry. Such a limited diffusion can be linked to the fact that Indigenous art and culture do not belong to the cultures immediately most accessible to the Eurocentric-Anglophone public. In addition, as the title of the book reviewed here suggests (*Fire Front: First Nations Poetry and Power Today*), Indigenous writing has a strong political character. Most of the poetry is political, just as Oodgeroo Noonuccal's was back in 1964 when, as Kath Walker, she published *We Are Going* and for the first time

brought the Aboriginal consciousness to the Australian literary world. At the time she defined her poetry, unapologetically, as sloganistic and civil-rightish. It is difficult if not impossible, today as then, to read Aboriginal and Torres Strait Islander authors without an understanding of the cultural, socio-political, and historical contexts in which their texts sit.

While much remains to be done in terms of encouraging wider circulation and deeper appreciation, well-curated anthologies can be crucial in helping to spread Aboriginal literature internationally, attracting an outside an overseas audience. In the past years, authoritative examples were the collections *Inside Black Australia* (edited by Kevin Gilbert, 1988), *The Macquarie PEN Anthology of Aboriginal Literature* (edited by Anita Heiss and Peter Minter, 2008), and *Us Mob Writing* (edited by Samantha Faulkner, Lisa Fuller, Jeanine Leane and Kerry Reed-Gilbert, 2013). Among the latest, *Fire Front: First Nations Poetry and Power Today* is a noteworthy case. Published in 2020, the book contains 53 writings by some of Australia's most prominent Aboriginal and Torres Strait Islander writers, performers, and commentators, spanning from 1964 "Son of Mine" (a post-colonial classic by Oodgeroo) to 2019 "I Run..." (by the young slam poet Melanie Mununggurr-Williams). Edited and introduced by Gomerioi poet and academic Alison Whittaker, *Fire Front* showcases some of the brightest new stars - Baker Boy, Kirli Sauders, Evelyn Araluen (Stella Prize 2022), Pauline Whymann, Elizabeth Walker (a descendant of Oodgeroo) -, as well as leading writers and poets including award-winners Alexis Wright, Bruce Pascoe, Romaine Moreton, Ruby Langford Ginibi, Jack Davis, Ali Cobby Eckermann, Lionel Fogarty,

Lisa Bellear, and Tony Birch. Seniors and juniors speak to each other, as well as to the past and the future generations. This intergenerational conversation is sometimes particularly evident, as in the case of the juxtaposition of Oodgeroo's "Son of Mine" (1964) and Elizabeth Walker's "Grandfather of Mine" (2018), both dedicated to the Aboriginal civil rights activist Denis Walker (p. 148-149).

Fire Front is structured in five sections. Each section's title is the excerpt from a poem contained in the book and is accompanied by its own introductory narrative by a well-known Aboriginal thinker. Essays are by Cobby Eckermann, Pascoe, Bond, Araluen and Oliver, which Whittaker explains represents "five different kinds of firepower" (p. xi). The first section, entitled "*Ancestor, you are exploding the wheelie bin*", is about relationships to ancestors and the past, and the impact of colonisation. The second part, titled after Kevin Gilbert's 1971 poem "The New True Anthem" "*Despite what Dorothea has said about the sun scorched land*", gathers poems about resistance to the colonisers. In the third section, introduced by Bruce Pascoe and entitled "*I say rage and dreaming*", raw emotion and unfettered thoughts spill out as poets speak back and speak to one another. The fourth part, "*Because we want it back, need it back, because they can*", accounts for the losses brought about by colonisation and considers ways of healing, repairing, and moving forward. The anthology concludes with the regrowth and regeneration seen after fire: in the last section, "*This I would tell you*" (a quotation from the abovementioned "Son of Mine"), we look back to Oodgeroo, "this great lady of our culture", as

Wright has recently defined her,¹ and then forward to the 1996-born rapper, dancer, artist, and actor Baker Boy, and consider how the experiences in between must inform how First Nations people move on.

In their variety, the anthologised texts have much in common. As Witthaker explains in a recent article for *The Guardian*, they all foreground memories and traumas that official accounts and archives conceal, producing a counter-reading of European historical and cultural memory.

Plenty of Indigenous poetry, including that featured in *Fire Front*, has been written in response to something – whether it's individual or collective trauma, major events in colonial history, political movements, moments of respite and joy, even other poems.²

All poems are written in English, the language of the white colonizers. Yet, they challenge the English language and the poetic forms and traditions of the West, creating space for other ways of thinking. It is no coincidence that language itself is one of the most recurrent topics in the anthology. In his famous song “Native Tongue”, for instance, Mojo Ruiz de Luzuriaga (known professionally as Mo’Ju) laments his language loss:

I don't speak my father's native tongue
 I was born under a southern sun
 I don't know where I belong
 I don't know where I belong (p. 86)

While in “My Ancestors”, Sachem Parkin-Owens’ conjures poetry as a means to reconnect with his ancestors:

I search for the origin of my hidden soul through each line;
 And through each line
 I rewrite and retell
 I realise, each rhyme, every poem I write, isn't mine.
 They belong to the sovereign and free.
 My Ancestors. (p. 152)

As these authors emphasise, writing, chanting, and evoking ancient stories allows connecting the present to the ancestral past. Some autochthonous terms, excerpts, or longer passages are left untranslated in their meaningful stratification of semantic values. In “Yilaalu – Bu – Gadi”, Lorna Murno makes a polyglot list:

MELALEUCA
 YURALI (eucalyptus)
 PAPERBARK
 KURRAJONG
 MOTHER TONGUE WILL ALWAYS
 GUIDE YOU HOME BY SONG
 TALLAWOLADAH
 WHITE CLAY
 MENS BUSINESS
 WUCUNMUGULLY (p. 62)

Such a blend of English and Indigenous languages, according to Araluen, “subverts Eurowestern conventions of taxonomy and anthropology through a choral performance of the spatiality of culture” (p. 42). She also argues that none of these poems leave English, or the structures it has projected over our Country, unscathed [...]. We invent new forms: post-canonical, land-centric, kinship-connective, everyday-assertive” (p. 44).

And while Araluen discusses the tendency of Anglo Australians to control history when she notes how Oodgeroo’s poetry was “curated and contained, like the municipal gum she so forlornly looked upon” (p. 40; the reference here goes to Oodgeroo’s “Municipal Gum”, featuring in the book, a poem which compares the humiliation of the Aboriginal people to that of an urban eucalyptus), in *Fire Front* the perspective is that of self-determination. As Alexis Wright proclaimed on the occasion of the 2020 Fryer Lecture in Australian Literature: “This is a self-governing literature that belongs to our place”.³ That is, Indigenous people speak for themselves.

From this viewpoint, *Fire Front* is a highly ambitious project. Witthaker presents it as a reference work offering “the

sharp front of blak poetry” (p. xii): poems written from imprisonment (Dylan Voller’s “Justice for Youth”: “I remember that time [name removed] told me to kill myself. I thought about it for days If only you could feel the pain I felt. / I’m not gonna lie theres been times I have cried. And thought to myself am I gonna die in side.”, p. 154), written for performance in the streets (Elizabeth Jarret’s sloganistic and hortatory “Invasion Day”: “For realise we are still still / Prisoners of war / Two hundred and twenty-nine years / Of terrorism on our shores / So on today we stand strong together / We have survived / We’re black / We’re proud / We’re strong / And we’re alive.”, p. 84-85), performed as song (Archie Roach’s “Took the Children away” is paired by Briggs’ “The Children Came Back”, p. 23-28) and rap (Baker Boy’s “Black Magic”, p. 160-164), scholarly exercises and literary prize entries (Steven Olivers’ “Why Not Be Brothers and Sisters?”: “Cause only when people are truly equal, you see / Is when we can say, we are all free.”, p. 89), private memories (Tony Birch’s “Visiting”: “Sitting at the falls again, I skip stones and think of us, together here on summer nights.”, p. 134).

Ultimately, some poems appear to be more effective than others in illustrating “the big sovereign renaissance happening right now” (p. ix-x) and advancing the editor’s explicit ambition - the emancipation of First Nations. Yet, the book has the undoubted merit to illustrate the variety of contemporary Indigenous poetry. Will these verses be enough to shift thinking and make a difference in Australian society?, asks Pascoe (“Will our words be enough to battle the tea-cosy nature of Australian comfort?”, p. 74). Will the relatively marginalised art of poetry contribute to disseminate the Aboriginal culture in and outside Australia, challenging cultural presumptions and ethnocentrism? While questions linger, “The ancestors of course would keep wording, even to the dead” (p. 75).

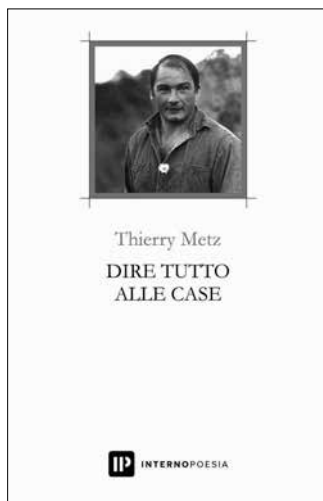
(Margherita Zanoletti)

¹ Alexis Wright, “In Times Like These What Would Oodgeroo Do?”. *The Monthly*, December 2020. <https://www.themonthly.com.au/issue/2020/december/1606741200/alexis-wright/times-these-what-would-oodgeroo-do#mtr> (last accessed, 2 May 2022).

² Alison Whittaker, “First Nations people have faced moments like this before. We can learn from the poems that sprang from them”. *The Guardian*, 24 April 2020. <https://www.theguardian.com/books/2020/apr/24/first-nations-people-have-faced-moments-like-this-before-we-can-learn-from-the-poems-that-sprung-from-them> (last accessed, 3 May 2022).

³ Alexis Wright 2020, cit.

THIERRY METZ, *Dire tutto alle case*, traduzione e cura di Mia Lecomte, Latiano, Interno Poesia Editore 2021, pp. 129, € 14,00.



Uno spirito solare abita i versi di Thierry Metz, editi da Interno Poesia nella nuova raccolta *Dire tutto alle case* (2021), tradotta e curata da Mia Lecomte. Il volume, in formato pocket, presenta al lettore una selezione di versi che coprono l'intera parabola poetica di Metz, dalle prime pubblicazioni giovanili del 1978, fino agli ultimi versi inediti del 1997. In copertina occhieggia il ritratto fotografico dell'autore: un omeone dalla corporatura taurina e dagli occhi vividi, quasi spiritati, con una margherita all'occhiello della blusa da manovale. Dalle notizie bibliografiche riportate sulla quarta di copertina apprendiamo che, come spesso accade ai talenti precoci, anche la fiamma di Thierry Metz è bruciata troppo in fretta. Ex campione di sollevamento pesi, poeta autodidatta, Metz inizia a pubblicare all'età di soli ventidue anni, mentre lavora come operaio e manovale nella provincia francese. Nel 1988 la sua prima raccolta di versi *Sur la table inventée* gli vale il Prix Voronca. Dopo gli inizi promettenti, il tragico incidente che colpisce il figlio di otto anni Vincent segna l'inizio di una spirale discendente che, dopo anni di alcolismo e due ricoveri psichiatrici, lo porterà al suicidio nel 1997.

Le cinque sezioni che compongono *Dire tutto alle case* sono i tasselli di

un percorso di vita e di scrittura lungo vent'anni, un «calendario del saccheggio» fatto di assenze e progressive erosioni, ma anche un «cammino radioso» verso un centro eterno e mai raggiungibile: «Cerco / tramite un uomo / o una rosa / di raggiungere solo ciò che non otterrò mai, / non ho che poche parole / per riuscirci e qualche giornata, / piccoli territori / ore accerchiate, scavate / ma senza poter ignorare il centro imprevisto / mai al centro». La scrittura di Metz – allo stesso tempo naïf ed ermetica, intima e universale – segue criteri di brevità e immediatezza. Le poesie raccolte in questo volume – che di rado eccedono la misura dei dieci versi – rappresentano un concedere a tentoni nel buio scandito da repentine illuminazioni, nel senso rimbaudiano del termine. Non a caso, nella prefazione alla raccolta, la traduttrice sottolinea il legame delle «schegge» poetiche di Metz con la tradizione mistica francese e, in particolare, con gli *Aphorismes spirituels* di padre Heinrich Seuse. È questo forse il segno solare impresso come un sigillo sui versi del poeta, che scrive «a scosse», ed è «trattenuto dalla corda» che gli ha gettato il sole. E l'ancora di salvataggio che lo trattiene non può essere che la parola poetica, essendo questa il solo luogo abitabile rimasto, poiché «non si è ritirato tutto solo nella lingua». Ed è con il linguaggio – unico suo vero interlocutore – che il poeta ingaggia una lotta corpo a corpo, rigirandone gli elementi come tizzoni ardenti nel fuoco. Il suo arsenale è minimo, quasi primitivo, ma proprio in virtù di questo riesce a toccare profondità abissali: «L'uomo ha ritirato la legna / tagliato il pane. Aperto il quaderno. / Qualcosa attende. / Va scavando in lui / si incurva. / L'istante si svuota. / La giornata non è stata facile».

Come scrive Mia Lecomte nella prefazione alla raccolta: «Un legame profondamente manuale regge la poetica delle case e dei libri che Metz edifica con gesti elementari e parole esatte, uniche, precipitato di sudore e silenzio». Casa-Libro-Mano-Voce-Argilla-Uccello-Foglia-Ombra-Muro-Ramo-Stella-Uomo-Luce-Fiuto: sono questi i mattoni con cui il *manœuvre* costruisce il suo edificio poetico, che più che a una torre d'avorio somiglia a un pozzo, in cui il poeta si trova sprofondato nella solitudine più totale: «Scrivere una poesia / è come essere

solo / in una via tanto stretta / da non potere incrociare / che la propria ombra». Si tratta – attraverso la mano e la voce – di fare breccia nello spesso buio che tutto circonda, di scavare un tunnel per sfuggire all'accerchiamento. Per questo gli elementi della poesia di Metz sembrano eccedere la relazione di corrispondenza univoca tra significante e significato, e diventano le tracce di qualcosa che si è ritirato, sono il segno – luminoso – di un'assenza: «Vivere è una vicinanza / che l'avvicinarsi sposta / o allontana. / Giorno dopo giorno c'è poi questa ricerca / di ciò che si è ritirato / che non troveremo / se non dopo esserci ritirati noi stessi. / In ciò che la parola brucia». Talvolta, leggendo i suoi versi, si ha l'impressione di trovarsi su una spiaggia solitaria, e di leggersi i detriti lasciati dalla marea dopo che si è ritirata. Impressi sulla pagina sono i segni tangibili di una catastrofe, di ciò che resta dopo che tutto è irrimediabilmente crollato, «luogo d'eclisse» in cui il poeta va in cerca delle ultime possibilità del dire: «Vagavo tra le losanghe / con tutti gli alfabeti della terra / nelle tasche / e scrivevo sui muri / sui portoni / incollavo grandi lettere alitanti / come rospi / cifre color spiga / che suonavano la pietra con i tacchi / immane la fatica di dire tutto alle case / lo sforzo di estrarle dall'argilla». In questo senso la scrittura di Metz può dirsi scrittura di ricerca per eccellenza: ricerca intorno all'essenza del verbo, del linguaggio, delle cose nel loro comunicarsi all'uomo. Leggere le sue poesie è un po' come assistere da vicino alla nascita di un fiore, o osservare un minuscolo origami prendere forma dalle rozze dita di un gigante: «Piccola sarà la foglia / e la parola così esile / là dove pizzico il quaderno / il mio sguardo sbriciolato / sa un ramo». Ed è questa selvaggia delicatezza a caratterizzare la scrittura di Thierry Metz: una meditazione sulla tragedia intessuta amorevolmente e pazientemente nell'arco di una vita. E se «l'orco nasconde le impronte / non procede che a salti» sarà compito del lettore italiano ritrovarne le tracce. La bella traduzione di Mia Lecomte – fedele alla sostanza originale del vocabolario poetico di Metz – gli sarà sicuramente d'aiuto in questo arduo compito.

(Manuel Paludi)

ANNE CARSON,
Eros il dolceamaro,
 traduzione di Patrizio
 Ceccagnoli, Milano, Utopia
 2021, pp. 224, € 21,00.



È abbastanza comune che uno studioso pubblichi la propria tesi di dottorato, anche a distanza di anni dalla prima stesura, eventualmente dopo averla modificata o, in alcuni casi, riscritta per la gran parte. È meno frequente, invece, che una tesi di dottorato sia raffinata dal punto di vista scientifico e, al tempo stesso, comprensibile e piacevole da leggere anche per i non addetti ai lavori. *Eros il dolceamaro* è entrambe queste cose.

Il primo saggio pubblicato da Anne Carson (1986), tradotto in italiano da Patrizio Ceccagnoli per Utopia (2021), riprende la sua tesi di dottorato dedicata a Saffo. Non è necessario conoscere la lingua o la letteratura greca, per seguire i ragionamenti di Carson, perché tutte le citazioni sono presenti in lingua originale, in inglese (cioè nella traduzione di Carson stessa) e in italiano (in una traduzione controllata dall'autrice). Lo scopo del libro è molto semplice: è uno studio sull'eros, per il quale Saffo ha il merito di aver dato la definizione più icastica che si possa immaginare, ossia «dolceamaro» (*glukupikron*). In inglese questo aggettivo viene tradotto da Carson con *sweetbitter*, che ricorda il più comune *bittersweet*; tuttavia le due parole non coincidono, perché la dolcezza è l'emozione che percepiamo per prima, nell'innamoramento, mentre solo in un secondo momento subentra l'amaro della sofferenza, che può derivare

dall'impossibilità di realizzare il desiderio – come nel caso del frammento 31 di Saffo, più volte commentato nel libro – oppure dalla sua fine.

Eros il dolceamaro si compone di trentaquattro capitoli, che sono dedicati soprattutto a Saffo, ma non esclusivamente: vengono commentati anche frammenti di Archiloco, Pindaro, Aristofane, Catullo, Dante, Donne, Rilke, Barthes; infine, nella seconda parte, viene dato molto spazio al *Fedro* di Platone. Ciò che accomuna questi testi è che descrivono i paradossi al centro del desiderio amoroso: ad esempio, la compresenza di piacere e dolore, parti integranti e inevitabili del desiderio; oppure il legame fra amore e assenza. Nel momento in cui l'amore si realizza, il desiderio svanisce («Chi potrebbe desiderare ciò che non se n'è andato? Nessuno. I greci sono stati molto chiari su questo. Per esprimerlo, inventarono l'eros», p. 25). I lirici greci hanno rappresentato l'eros come una mancanza, e per farlo hanno elaborato varie strategie letterarie, come la triangolazione del desiderio. L'azione di Eros non unisce come un filo diretto amante e amato, bensì ha una struttura triangolare, cioè comprende anche un terzo componente che si insinua fra i primi due per ostacolarli: può essere un'altra persona, dunque un rivale, oppure una serie di vicende sfortunate che comporta una separazione. Questa distanza fra amante e amato – rappresentata, nel caso del frammento 31 di Saffo, dall'uomo che ascolta la ragazza della quale è innamorata la poetessa – è indispensabile per mantenere vivo il desiderio, e per mettere in moto il processo di espansione e di ridefinizione del sé («sostantivo in senso stretto, l'eros agisce ovunque come verbo») che si innesca in una persona innamorata, cambiando la profondamente. Eppure, Eros viene sempre descritto con parole riconducibili al campo semantico della dissoluzione o dell'aggressione: l'ampliamento di conoscenza che deriva dall'amore, insomma, è il risultato di una conquista dolorosa.

A questo punto inizia un paragone che è forse il fulcro del libro: quello fra eros e linguaggio, nonché fra eros e letteratura. L'alfabetizzazione, ricorda Carson, è arrivata in Grecia intorno alla seconda metà dell'ottavo secolo, e ha determinato non solo un cambiamento della forma,

ma anche della materia della poesia: se l'unità minima della composizione epica era la frase, quella della poesia è la singola parola, che permette l'espressione di nuove idee e di nuovi stati d'animo («L'estensione della narrazione epica si comprime intorno a un'emozione; il novero dei personaggi è ridotto a un solo io; lo sguardo poetico penetra nel soggetto come un unico fascio di luce», p. 69). Rispetto all'ascolto, la lettura e la scrittura richiedono più concentrazione, dunque uno sforzo fisico maggiore; questo sforzo è anche un modo per arrivare a percepire se stessi, esattamente come l'amore.

Il primo lirico greco del quale abbiamo una testimonianza scritta è Archiloco, che è anche il primo ad avere usato – in riferimento al corpo di un innamorato – la parola *frenes*, traducibile con 'polmoni' o anche con 'cassa toracica'. Secondo le credenze fisiologiche del mondo greco, la cassa toracica era sede del respiro: Eros, infatti, viene spesso descritto come alato, trasportato dal respiro, così come le parole; Peiqú, d'altronde, è sia la divinità della seduzione d'amore sia quella della persuasione retorica. L'alfabeto greco, prosegue Carson, per la prima volta nella storia della scrittura, ha creato un confine per le unità sonore assolute (le vocali), attraverso le consonanti, che demarcano i confini del suono. Amore e scrittura, dunque, sembrano condividere la necessità di percepire e creare dei limiti, esercitando un controllo su se stessi e sulla realtà («E l'amore è una questione di controllo. Cosa significa controllare un altro essere umano? Controllarsi? perdere il controllo?», p. 145).

Riprendendo il discorso sulla triangolazione, Carson spiega il paragone tra amore e letteratura anche riprendendo la definizione di «punto cieco» data da Foucault, a proposito del punto di vista prospettico in *Las meninas* di Velázquez: nel dipinto lo spettatore non può vedere se stesso, ma fa parte del quadro attraverso il proprio sguardo; il punto cieco dell'amore, come quello di *Las meninas*, è un punto cieco spaziale e temporale. L'innamoramento altera la percezione del tempo: il desiderio è qualcosa che rende presenti a se stessi nel qui e ora, ma è anche tensione verso l'appagamento futuro; quando c'è appagamento, d'altronde, l'eros viene meno. Anche questo aspetto del paradosso

amoroso è stato rappresentato magistralmente da Saffo, che (come molti lirici greci che hanno descritto l'amore) usa l'avverbio *δηῦτέ*, intraducibile se non per approssimazione (è il risultato di una crasi fra *δη*, che rinvia al momento presente, e *αὔτέ*, un avverbio che indica ripetizione nel tempo). Anche leggere e scrivere sono modi per intercettare e manipolare l'esperienza del tempo, dunque per guadagnare un controllo su di esso.

Nell'ultima parte del libro viene dato spazio al *Fedro* di Platone, che contrappone due visioni: quella di Lisia e quella di Socrate. Lisia dà consigli molto pragmatici riguardo all'amore: è meglio tenersene lontani, concedendosi a qualcuno del quale non si è innamorati, per evitare di soffrire. Nell'opera di Platone Fedro legge il testo di Lisia e se ne innamora, al punto da leggerlo ad alta voce a Socrate, usando come strumento di seduzione; ma Socrate la pensa in modo diverso, perché non considera l'amore dal punto di vista della sua fine, bensì nel momento del suo inizio, come forza insieme distruttiva e vivificante («la nostra storia inizia nel mo-

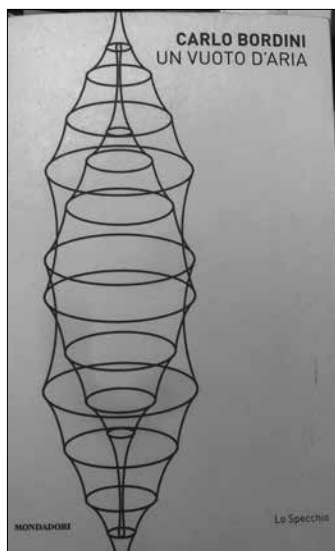
mento in cui Eros entra dentro di noi. [...] Nel gestirlo, entriamo in contatto con ciò che è dentro di noi, in modo improvviso e sorprendente. Percepriamo ciò che siamo, ciò che ci manca, ciò che potremmo essere. Cos'è questa percezione, così diversa da quella ordinaria, che può essere definita come follia?», p. 178). Secondo Socrate non bisogna sottrarsi alla mania d'amore, cioè a quello stato di alterazione della normalità che Eros produce.

Nelle pagine di *Eros il dolceamaro* Carson commenta i frammenti di Saffo (e, come abbiamo visto, di Platone) con vere e proprie *explications de texte*, scendendo nel dettaglio del testo greco; al tempo stesso, compie uno studio su due fra gli argomenti più universali e generici che esistano, cioè l'amore e la scrittura. La rappresentazione dei paradossi del desiderio amoroso si intreccia alle origini della lirica stessa; analogamente, in gran parte dell'opera di Carson il discorso ermeneutico, il commento alle pagine altrui, è parte del suo percorso poetico e conoscitivo. In questo primo saggio l'individualità dell'autrice è meno in primo

piano, rispetto a quanto accada in altri libri di Carson, tuttavia l'io svela la propria presenza in modo più esplicito in un punto, circa a metà del saggio: «Quello che vorrei capire è perché queste due attività umane, l'innamorarsi e il conoscere, mi facciano sentire veramente viva. C'è un che di elettrizzante in loro. Sono sensazioni diverse da qualunque altra, eppure tra loro si somigliano. In che modo?» (p. 89). Nelle pagine finali, tirando le fila dopo aver parlato del *Fedro*, Carson definisce «uno spazio erotico» ogni atto del pensiero in cui la mente cerca di raggiungere l'ignoto, collegandolo al già noto, ma mantenendo anche una separazione: «Quando la mente si protende per conoscere, lo spazio del desiderio si schiude e ne sgorga un'invenzione. È in questo spazio, nel punto in cui i due processi del ragionamento si intersecano, che Socrate localizza Eros» (p. 199). È in questo spazio, dove si intrecciano desiderio e letteratura, che Carson situa anche la propria personale ricerca letteraria.

(Claudia Crocco)

CARLO BORDINI,
Un vuoto d'aria, Milano,
Mondadori (collana 'Lo
specchio') 2021, pp. 162,
€ 20,00.



La pubblicazione postuma dell'ultimo libro di Carlo Bordini (1938-2020) nello 'Specchio' mondadoriano porta per la prima volta l'opera dell'autore romano a contatto con tutto il pubblico dei lettori di poesia. Tale incontro è stato preparato con cura particolare. Il volume si apre con un saggio introduttivo di Guido Mazzoni che, oltre a fornire elementi per storicizzare la figura e l'opera di Bordini, contiene alcuni spunti per una messa a fuoco, apertamente personale e generazionale, della figura dell'intellettuale organico universitario (Bordini occupò un 'comodo' - se facciamo il confronto con gli standard attuali - posto da ricercatore in *Storia moderna* presso La Sapienza). L'assettamento filologico del libro, per cura di Francesca Santucci, pure in presenza di una precisa forma d'autore consegnata, per legato di quest'ultimo, in uno *hard disk* ora al fondo Fortini dell'Università di Siena, ha richiesto controlli su altre possibili forme del testo, moltiplicate attraverso invii per mail di singole poesie o di 'insiemi aggregati' ad amici e corrispondenti. La storia

di singoli testi, in buona parte già apparsi a stampa, è stata ricostruita con un occhio di riguardo per le incertezze della variantistica. La ristampa di poesie con varianti è un genere praticato da Bordini alla luce del sole con il riuso di testi in diverse raccolte e va inteso non tanto come approssimazione a una forma ideale, o migliore, ma come una sorta di guerriglia comunicativa e come provocazione (è il caso delle quattro 'forme', di fatto con sole variazioni di *a capo*, di *Poesia derivante dall'osservazione di taluni moribondi della mia famiglia*, nella raccolta Sasso, per Scheiwiller, 2008). Possiamo anche immaginare che si tratti in parte di un'eredità della militanza trozkista del giovane Bordini, un residuo di quella cultura del 'ciclostile' con diffusione artigianale di 'documenti' e mozioni con scarti minimi per forma e contenuto riadattabili secondo la situazione (è del resto ciclostilata la prima raccolta di Bordini, *Strana categoria*, del 1975). E, su un piano appena diverso, si colgono ancora i segni di un'avanguardia grafica di tipo meccanico/artigianale, legata

all'uso della macchina da scrivere, in giochi 'alla Cummings' come gli a capo: «brandelli di magia not / torna [...]», «La freddezza / algida della m / orde», o lettere ribattute «pPerò in realtà sei viva» (è invece un possibile refuso d'autore rispettato dagli editori la successione di virgola e punto e virgola alla p. 78). Se in molti casi l'intervento editoriale porta su fatti minimi come l'armonizzazione dei diacritici (passando per esempio da *E'*, residuo sempre dell'uso della macchina da scrivere anche presso chi già usa la videoscrittura, a *È*), c'è almeno un intervento di tipo strutturale che porta sulla configurazione 'tattica' stessa della raccolta. La collocazione a fine libro, con l'etichetta di *Appendice*, di una poesia (*Come faremo con questo amore che non vuol morire*) di cui si è certi che doveva rientrare nella raccolta ma non sappiamo dove, corrisponde, dichiaratamente, a un gesto mimetico bordiniano, che con il titolo di *Appendice* colloca a chiusura della raccolta citata Sasso, una prosa dal titolo *Poesia l'unica che dica la verità*. La scelta può apparire protocollare ma dà in realtà l'ultima parola a un testo che esprime una delle anime del libro, quella della poesia d'amore esponendola, di fatto (e non senza ragione), a diventarne la dominante principale. Segnaliamo qui un punto problematico in cui, comunque lo si intenda, cura editoriale e strategia poetica di Bordini si possono sovrapporre. Si tratta della poesia *Pizarnik*, intitolata a una figura mitica delle lettere sudamericane, la poetessa Alejandra Pizarnik (1936-1972), icona femminista e scrittrice del male oscuro, che si tolse la vita a trentaquattro anni nella Parigi di Cortazar (dice Bordini: «La tua è la speranza dei pessimisti: quelli che pensano / che in ogni caso perderanno»). Il testo contiene in traduzione la citazione (p. 48, facilmente riconoscibile tanto per il virgolettato che per l'uso del corsivo) di una poesia breve di Pizarnik: «*Il cuore di ciò che esiste / non consegnarmi, / tristissima mezzanotte, / al mezzogiorno bianco senza purezza*». Le cose però, nell'originale, sembrano stare diversamente: quello che qui figura come primo verso della poesia ne è in realtà il titolo: *El corazón de lo que existe*, così che nel testo, di soli tre versi («*no me entregues, / tristísima medianoche,*

/ al impuro mediodía blanco»), è il 'pronomo/poeta' che chiede di «non essere consegnato alla mezzanotte triste», mentre nella citazione/traduzione è il cuore che diventa oggetto di *non consegnarmi*. Se la poetessa avesse giocato su una forma di ambiguità dove, il titolo prendendo valore di verso iniziale (il caso non è isolato nelle poesie di Pizarnik), entrambe le soluzioni sarebbero possibili, la versione che leggiamo nel volume dello 'Specchio', comprimendo il testo, la sopprime. Ci si può chiedere dunque se si tratti di un errore d'autore: è la videoscrittura che si è 'mangiata' originariamente la riga bianca tra titolo e inizio del testo? Bordini avrebbe dato più o meno coscientemente al titolo valore di verso iniziale? In entrambi i casi, a poterglielo chiedere, si immagina la risposta 'situazionista' di Bordini che direbbe: «mah, è uguale», cioè la risposta data alla curatrice in merito alla domanda sulla data 1992 erroneamente attribuita alla caduta del Muro di Berlino nella poesia *I bambini colombiani* (ora in *Vuoto d'aria*) e quindi conservata. Sembra invece un caso diverso quello della ripetizione di una breve poesia, *Non ho mai amato mia madre*, presente con identica forma in due sezioni del libro, non fosse che la prima ripresenta, introdotti da «Forse» e con una variante minima, gli ultimi tre versi del testo. Si tratta certamente di una vera nota di lavoro precedente la forma definitiva del testo, i curatori hanno optato per un gesto deliberato di 'non finito', forti della volontà dichiarata dallo stesso Bordini di lasciare «impalcature invisibili» intorno al libro (Mazzoni parla di «estetica dell'imperfezione»).

La struttura della raccolta, come detto, corrisponde alla forma decisa dall'autore e che possiamo credere bene descritta dal titolo, il cui significato non sarebbe da prendere unicamente in senso 'esistenziale', ma formale. L'immagine del 'vuoto d'aria' – con il suo riferimento alla nota situazione per cui un aereo perde improvvisamente quota in presenza di una forte corrente discensionale che lo trascina verso il basso generando l'impressione di una caduta – sembra corrispondere, icasticamente, all'andamento della raccolta che presenta un tracciato, o una 'rotta', meno lineare rispetto ad altri libri (per

esempio rispetto a *Strategie*, il 'canzoniere pugilistico' dove la guerra degli amanti diventa il resoconto di una serie di incontri di boxe). D'altra parte, il 'vuoto d'aria' corrisponde bene ad un'altra immagine della poesia di Bordini, quella della *stasi* di cui è, in qualche modo, la versione dinamica, ma fuori controllo. Si noti, soprattutto, che proprio la poesia dal titolo *stasi*, del 1995 e transitata per varie raccolte (tra cui sempre Sasso, vero e proprio crocevia dell'opera di Bordini), si trova ora in apertura della sezione intitolata *del dormire*. Ne costituisce anzi di fatto la premessa dato che il soggetto di questa poesia meridiana straniante è il dormire al pomeriggio il sonno dei bambini, una situazione che ne colloca la sfasatezza in una prospettiva psicanalitica. L'ammissione che «I fantasmi che si sognano sognando di / aver sognato dei sogni» è un'ecolalia dolce che si sposa perfettamente con quella che pare la dominante stilistica del libro; la variante al passato, *aver sognato*, rispetto al testo finora circolato (*sognando di sognare*), aggiunge semmai un tocco più barocco che elegiaco. Che questo sognare abbia valore politico o post-politico (e vale anche per i sogni ad occhi aperti con tanto di riconversione dell'impotenza civile in libido di onnipotenza immaginata «[...] Se / non pensassi di essere Dio, / non mi pentirei tanto», *La pietà*), cioè si collochi in una sorta di poetica del disinganno sui destini storici e antropologici del socialismo, su cui insiste Mazzoni (operando, a contrasto, un efficace confronto con la tensione all'utopia permanente di Fortini), è più che probabile. La raccolta di prove esplicite in tal senso dà frutti immediati: «In realtà comunismo e capitalismo furono due aspetti della stessa / faccenda [...]» (*I bambini colombiani*); «Poiché mi avete invitato a leggere poesie / devo dirvi che mi vergogno un po' / perché chi scrive poesie non dà risposte» (*Poesia letta in una piazza*). Il 'vuoto d'aria' della raccolta, coi suoi salti tra poesie autonarrative (particolarmente riusciti i due mini-romanzi familiari su sfondo storico: sul nonno materno, morto volontario nella Prima guerra mondiale e sulle prozie danesi «che si fecero fotografare / alla fine dell'Ottocento») e post-politiche, prevede un

ulteriore fattore che imprime vibrazioni alla carlinga del libro: l'amore. Sono i testi per la giovane moglie, la poetessa peruviana Myra Jara Toledo «Myra, brillante e fragile come il cristallo» (dice lei di sé stessa: «Soy la persona más frágil que he conocido») che si annida in varie parti del libro, soprattutto a formare delle piccole serie. La conversione di Bordini al genere di *'le più belle poesie d'amore'* (di Prévert, di Alda Merini ...) ha di che lasciare spiazzati. Preso nel 'vuoto' d'aria, l'amore/tema non si converte solo in canzoniere amoroso; come già in *Strategia*, instaura un'ennesima tecnica di combattimento: «usa le tecniche per il contrario per cui sono state inventate / spiazza l'avversario» (*Arti marziali*); «È un'arte marziale inventata da una donna, che si basa tutta su movimenti interni», «In certe occasioni posso anche essere molto pericoloso, come una donna, o un verme», citazioni da *Del verme* dove la metafora della lotta si accompagna a quella di una metamorfosi larvata che infatti funziona da nesso onirico con la poesia seguente, *Sogno n. 4* (un sogno senza *Traumdeutung*, dove l'autore è un agente segreto in un micromanzo di spionaggio condensato). L'amore non va poi tutto liscio: «[...] mi dedico tranquillamente a una donna, che tranquillamente senza saper (meglio: poter) fare altro *mi svena*.», «lo so che non ti rendo felice e che tu non mi ami» (nella serie di *Poesie molto ciniche*). Ma Bordini non si nasconde; sembra in realtà proprio dire che l'amore è la continuazione dell'utopia con altri mezzi: «Questo amore assurdo, irrealistico e quindi / in qualche modo sublime»; «Come faremo con questo amore che non vuol morire» (*Appendice*). Sembra perfino una forza in grado di spezzare la prigione onirica della *stasi*, e proprio con le stesse armi già distopiche del sogno: «tu sogni / la parte più bella del sogno», «e noi / la sogneremo ancora e ancora e non sapremo cosa sognare».

Le conseguenze stilistiche sul libro sono notevoli. Possiamo probabilmente mettere il 'canto d'amore' sul conto della poetica dell'imperfezione e del 'non finito'. Bordini ha del resto una scrittura che rinuncia da sempre all'investimento sullo stile, forse anche per

una certa povertà di modelli (tra i dichiarati: Gozzano, Pirandello ...). Non può però rubricarsi sotto lo 'stile semplice' di cui non ha né la volontà sottrattiva, né la conseguente sovraesposizione del soggetto (differenza fondamentale, certo, che non ha però impedito a Bordini, di agire come 'influencer' su adepti dello stile semplice della scuola romana quali Damiani e Beppe Salvia fulminati da una sua lettura, come risulta da una testimonianza dello stesso Damiani, riportata da F. Santucci nella sua recensione a *Strategia* in «Semicerchio» 64, 2021/1). *Vuoto d'aria*, pur nel costante basso attrito linguistico, comprende comunque vari pannelli stilistici. Il lungo poema (*Assenza*) che, nell'immagine del maratone che non vuole arrivare al traguardo rappresenta l'esaurimento della storia come progresso (Mazzoni), ha un momento eliotiano (dei *Quartets*): «[il presente] esso è presente infinito e quindi continua assenza / presenza non necessaria ma comunque presente / presenza / presenza nell'assenza che è dolce come la presenza / esperienza presente ma ormai non più ripetibile / presenza immobile e dunque come fosse eterna». Del resto, la temporalità circolare e tautologica del passo è la stessa del maratone fobico del traguardo e la stessa di tante immagini oniriche del libro («quando la fantasia / scopre l'invenzione di se stessa»). La poesia su *New York* sembra invece una specie di suite in cui al poemetto modernista («I grattacieli sono tele di Mondrian / è tutto molto astratto»), succede la densa prosa sulla melancolia con elenco finale di erbe medicinali, una farmacopea latina incolonnata come poesia che ricorda perfino le poesie latine di Emilio Villa. Ma è soprattutto l'apertura stilistica facile dei canti erotici che rimane nella mente del lettore e che possiamo ricondurre alla vena lirico-epica di tanta poesia ispanoamericana da cui (non solo dal lato 'freudiano' di Bordini) probabilmente deriva anche un resto di 'surrealismo' ingenuo espresso in un'immagine come «in un angolo muggisce la latteria / appoggiata allo zoccolo / di periferia»; così come il preveggenza «lo morirò verde, lo so. [...]», sembra la ripresa ironica di un celebre passo lorchiano (mentre è indubbiamente un'esposizione fatale al

kitsch: «Ho sognato che ti telefonavo / con un telefono di fiori»).

Ora, proprio questi rilievi sullo stile portano a considerare come *Vuoto d'aria*, al di là del costituire una tappa importante nella storicizzazione di Bordini, porti con sé un'altra questione che è quella dell'eredità dell'opera del poeta romano. È proprio Mazzoni che la pone nemmeno troppo indirettamente misurando la posizione di Bordini come docente con salario 'garantito' («noi garantiti») a quella propria e di una buona squadra di poeti (a partire dallo stesso Mazzoni) che, dalla posizione di dottorando (molto poco garantito) a quella di docente, gravitano attorno all'Università. La constatazione ha evidenza sociologica e porta con sé anche quella della fruibilità di Bordini come possibile modello. La ricetta di *Vuoto d'aria* potrebbe essere quella di un orientamento verso una trasparenza linguistica utile non solo per metabolizzare la delusione della Storia ma anche per equilibrare riflessione ed emozione privata secondo la linea della poetica neomodernista. D'altra parte, non mancano proposte per un recupero di Bordini a favore della causa dell'avanguardia, magari con avvicinamento a una figura di fine ironista quale quella di Corrado Costa (così Marco Giovenale sul «il verri» 76, 2021). Insomma, polarizzando e semplificando: la poesia di Bordini può portare un po' di 'avanguardia visuta' nella poesia di espressione lirica, oppure, al contrario, costituisce un'occasione per infondere un po' di 'neoromanticismo' ed 'emozione' nella ricerca d'avanguardia? La domanda è legittima (bisogna qui reprimere l'idea di un Bordini che risponderebbe: «mah, è uguale»), non solo perché con le emozioni non si scherza, soprattutto da quando sono diventate indicatori di controllo sociale e di mercato, ma perché tutta la poesia di Bordini può apparire come un articolato discorso sulle emozioni: dalle emozioni politiche a quelle private, ma sempre sottotraccia e con l'ironia di chi nevrosi della Storia e della sconfitta ha cercato di raggiungere (secondo la metafora della 'difesa berlinese' che dà il titolo alla raccolta di prose pubblicata nel 2018) una posizione di sostanziale parità.

(Fabio Zinelli)

GABRIEL DEL SARTO,
Tenere insieme, Fanna,
 Pordenonelegge-Samuele
 Editore 2021, pp. 194,
 € 13,00.



Tenere insieme è una 'pala poetica' divisa in tre ante, ciascuna delle quali incornicia un lasso di otto anni – *Uno* (1995-2002), *Due* (2003-2011) e *Tre* (2012-2019) – ed è scandita da cinque sottosezioni. Sarebbe improprio considerarla un'auto-antologia dato il lavoro di riscrittura e risistemazione concettuale cui Del Sarto sottopone la propria opera pregressa (ma non mancano inediti). Non è del resto la prima volta che lo scrittore apuano rivede componimenti già pubblicati e li articola in un nuovo assetto. Un agile volumetto di *Poesie scelte* (1996-2013) è apparso giusto otto anni or sono (2014) per i tipi delle Edizioni Progetto Cultura; la silloge ospitava testi tratti dal libro d'esordio *I viali* (Atelier, 2003) e dal successivo *Sul vuoto* (Transeuropa, 2011), montati secondo una diversa disposizione. Al 2017 risale poi *Il grande innocente* (Aragno), lavoro accompagnato da un intervento critico di Laura Pugno. A detta dello stesso autore, le tre raccolte compongono «una sorta di *trilogia del tempo*» centrata sulla «vicenda di Gabriel, personaggio che assume in sé l'arcangelo biblico, il Gabriel de *I morti* di Joyce, il narratore (voce spesso assai prossima all'autore storico, in carne ed ossa) ed altri Gabriel che la letteratura e la vita mi hanno fatto incontrare» (così la *Nota* che chiude *Il grande innocente*). Ma più che a un tentativo di storicizzarsi, il disegno stratificato di *Tenere insieme* risponde a un'esigenza di rincorrersi avanti e indietro lungo l'asse temporale: registra cioè un

percorso esistenziale per vedute successive, per progressivi slittamenti biografici e memoriali. Lo si potrebbe paragonare a una tela pittorica, a un autoritratto che ai raggi X rivela un sovrapporsi di forme (gesti, vicende, pensieri, patimenti e malattie) sepolti ma non perduti. I ritratti più recenti non annullano i più antichi: semmai li inglobano, e i tanti sé che il calendario e le circostanze moltiplicano sono 'tenuti insieme' dalla fedeltà al personaggio-Gabriel, la cui ombra si distende ovunque – *et pour cause*, se consideriamo che l'angelo dell'Annunciazione è il patrono delle comunicazioni e che l'autore si occupa professionalmente di consulenza e formazione. La *Ghost Track* conclusiva chiude il cerchio onomastico-identificativo su una nota luttuosa, ma non lugubre, e anzi di apertura vitale, forse addirittura di redenzione.

Rileggendo in questo nuovo assetto (e alla luce delle varianti) l'insieme della produzione di Del Sarto troviamo confermata l'impressione di un pronunciato montalismo su cui si innestano suggestioni provenienti da voci avvertite come affini (un canone privato che comprende, tra gli altri, Vittorio Sereni, Pier Luigi Bacchini, il compagno di strada Guido Mazzoni). Si tratta di una scrittura ad alta temperatura spirituale centrata su un profondo bisogno di contemplare e interrogare l'esistente, scandagliandolo con allarmata intelligenza. Una poesia dell'appartenenza, segnata da una fedeltà totale ai luoghi che imprigionano tracce più o meno vistose di biografia. I paesaggi familiari sono percepiti, per così dire, contro sole: epifanie di un momento, soggette alla labilità fenomenica della meteorologia e della vita. Queste variazioni infinitesimali avvengono però entro un sistema di coordinate saldo ed essenziale: la marmorea verticalità dell'Alpe e l'orizzontalità smaltata di luce della spiaggia, le sagome dai cromatismi squillanti della vegetazione e la spenta volumetria degli insediamenti umani (tra stanze domestiche incastonate di presenze care e l'intarsio geometrico di quei teatri della solitudine che sono i non-luoghi globalizzati).

Il *corpus* – a oggi – complessivo dei versi di Del Sarto evidenzia una prassi autoriale che poco aspira al racconto, e che semmai opera per condensazione, assemblando aree di esperienza appa-

rentemente molto distanti, rispetto alle quali il soggetto scrivente è chiamato a fungere da agente federatore. Tra i motivi conduttori, e aggregatori, spiccano la natura, la famiglia, il mestiere, le circostanze esistenziali, l'avvicinarsi ipnotico delle stagioni in una località balneare («quest'estate è il quotidiano ripetersi / delle età e quant'altro chiamo casa»), le epoche non vissute ma sognate con forza, il confronto frontale con le ceneri fumanti della Storia. Ampio spazio occupa il trauma antenatale e per così dire primigenio della morte del nonno, caduto giovanissimo durante la lotta di Liberazione, figura che si accampa sulla pagina come modello inarrivabile, genio custode, interlocutore ideale anche perché mancato.

Immersi in un mondo che è una totalità indivisibile, ma eterarchica – secondo il concetto di 'eterarchia' proposto da Hofstadter – di bellezza e orrore, i vari Gabriel sono ombre fugaci, rincorse nella loro trascorrente esistenza. Eppure il transeunte non è la dimensione ultima di questa poesia. Nell'atomizzarsi delle esperienze, causa di smarrimento continuo, la pagina di Del Sarto si proietta oltre la temporalità del presente, al di là degli strati superficiali della realtà, imprimendosi su un fondale metafisico di matrice vetero e neotestamentaria. Ricognizioni empiriche e introversioni meditative, sintesi concettuali e *stupor* creaturale sollecitano una forma di empatia, di intimità col mondo, e, traguardo ultimo (aspirazione e rovello), lasciano intravedere un'incerta promessa di salvezza: «come ci stringe questa attesa, e come / si tramuti ancora la speranza / nella disperazione di un avvenire infinito». La prospettiva di un'«altra salvezza» di cui si legge in uno degli ultimi componimenti, *The Lasting Life* (che credo debitore del pensiero di James Hillman), evoca un'idea di parola come scommessa sulla raffigurabilità del destino creaturale prossima all'ottica energetico-archetipale del Bachelard di *La poétique de la rêverie*.

Stilisticamente quella di Del Sarto è una scrittura accorta, controllata, sensibile agli effetti di *pathos* che tuttavia non vengono perseguiti programmaticamente. Qualche costrutto, qualche scelta lessicale mira in maniera un po' forzosa al conseguimento di un prestigio tonale secondo canone (soprattutto nelle prime prove), ma perlopiù la voce autoriale rie-

sce a modularsi con naturalezza in strutture coese, nitide e bilanciate, distribuendo con felice misura le proprie risorse espressive, giocando quando opportuno la carta della reticenza. Tra le costanti della sua tecnica espressiva emergono la predilezione per lo stile nominale, gli infiniti con funzione tra il narrativo, l'ingiuntivo e il meditativo, un sistema analogico che fa balenare cortocircuiti tra paesaggio e soggettività (conta forse qui la lezione di Turoldo). Talora l'esperienza è brillante-

mente risolta in immagine; un caso per tutti: «estero su estero», sintagma commerciale che fotografa una condizione esistenziale. Il carattere gnomico di alcune liriche è denotato grammaticalmente dal presente assoluto, cui il poeta affida il compito di fissare in sentenza certe consapevolezza faticosamente acquisite: «le virtù rinfrancano, ci fanno più miti», «tramandare è dolore e non lo sapevo», «soffrire fonda la serietà della vita», «la rabbia, sempre, cancella la bontà», «la memoria

è non ricordare tutto quello che vorrei». Nei componimenti legati in serie si avverte talvolta una caduta di tensione sul piano dell'invenzione ideativa e realizzativa, ma i testi più riusciti per tono, ispirazione, tenuta formale e fermezza della voce, tra i quali annovererei *Le velate lontananze*, *Basket* e l'intero ciclo *Il grande innocente*, appartengono alla vena migliore della poesia italiana degli ultimi decenni.

(Riccardo Donati)

GUIDO MATTIA GALLERANI,

I popoli scomparsi, Ancona, peQuod 2020, pp. 102, € 15,00.



Uno dei dilemmi più intricati che coinvolge il discorso contemporaneo sulla poesia è se il testo – nel suo scaturire e nel suo fissarsi in forma linguistica – sia originario oppure originato: veicolo d'istantanea, spirante trascendenza o *langue* che diventa *parole*? E soprattutto: manufatto creaturale e 'verticale' o prodotto di alto artigianato, mosso da un'istanza primariamente dialogica? Guido Mattia Gallerani, con il recente *I popoli scomparsi* (che a distanza di qualche anno rafforza il già promettente esordio di *Falsa partenza*), sceglie senza esitazioni di sperimentare il corno secondo del dilemma. Inoltre, grazie all'assertività pacata e sicura della sua intonazione, egli mira a distaccarsi tanto dall'approdo esteriore di una poesia solo tematicamente 'civile', quanto dal mito lirico dell'io sensibile che raggiunge ed

esprime le zone più abissali del suo essere, attraverso la mancanza di un desiderio inesausto. Nei termini tutti nuovi di una dialettica dell'illuminismo disposta oggi ad annettersi anche il pensiero oscuramente rituale dell'antropologia plurimillennaria, Gallerani s'impegna piuttosto a risalire alle origini genetiche e storicamente residuali di quei 'popoli' (attenzione: l'accezione nella quale lui introduce il termine qui deriva direttamente da Gramsci) che hanno inciso le loro peculiarità nel nostro dna contemporaneo, per poi scomparire tra le fraglie e le contraddizioni della *Dissipatio humani generis* (per dirla col rimosso Guido Morselli), non di rado senza alcuna apparente ragione 'esterna'. Nella sua visione, non c'è dubbio, Jung prevale su Freud (e Benjamin su qualunque storico hegeliano), perché per l'autore è sempre preferibile risalire a un inconscio e a un trauma collettivi piuttosto che indirizzare la propria semantica poetica sulle tracce frammentarie delle sensibilità e delle reazioni individuali. E già in via preliminare è opportuno riconoscere che i "popoli scomparsi" nell'attuale (in)cultura di massa che pervade il mondo occidentale possono essere identificati di volta in volta nei punk, negli hipster o più generalmente nei *superstiti*, vale a dire in coloro che «Modulano futuri propositi / che corrono di bocca in bocca» e che «Ballano al ricordo di noi».

Nel portare a compimento un progetto tanto ambizioso e tanto radicalmente epico, Gallerani non rinuncia ad alcuna risorsa della lingua poetica contemporanea, rifuggendo da qualsivoglia arcaismo o anacronismo gratuito; evitando la monotonia di ritmi naturalmente ripetitivi; non trascinando mai le singole parti del

suo insieme nelle secche di un'erudizione da wikipedia; abbattendo ogni residua barriera tra paesaggi interiori e cesellati esercizi di èkphrasis oggettiva; ed infine elaborando una serie di congegni metrici perfettamente concertati nella loro varietà e nella necessità interna della loro forma versificata. Efficacissima, in chiave puntualmente narratologica, a guida di metro-nomo del recitativo, risulta per esempio la fitta trama degli enjambement. Dal punto di vista della sua orchestrazione complessiva, piuttosto, *I popoli scomparsi* si colloca nella sfera di quella che già più di mezzo secolo fa il grande e imprevedibile Michel Foucault (in *Le parole e le cose*, 1966) definiva «inchiesta archeologica», nei cui termini un principio di estraneità viene a introdursi in tutti i campi che il genere umano – nel corso del suo movimento di civilizzazione – si è illuso «di circoscrivere e possedere». Si provi a porre il termine *archeologia* in contrasto metodologico e gnoseologico con il principio della consequenzialità cronologica e ci si troverà subito nell'area semantica non meno che immaginativa di una *geologia* da considerare come parte essenziale del lavoro poetico, in accordo con la capitale ricerca svolta per tutta la sua lunga vita di autore da Andrea Zanzotto. Senz'altro, è da presupposti simili che il men che quarantenne Gallerani prende le mosse: ma, nel momento in cui mette a punto l'assetto teorico della propria originalissima intrapresa, entro il cui dipanarsi non privo di suspense s'intrecciano macroforma annalistica e geografia 'mondiale' dell'immaginario, emerge come in filigrana la necessità di un approccio linguistico e non di rado metaletterario. Tale necessità s'identifica da un lato con la libertà che

deriva all'autore da un capovolgimento del punto di vista tipicamente occidentale in virtù del quale la storia la scrivono i vincitori. Gallerani sembra suggerirci che è meglio se però la poesia la compongono i vinti. Dall'altro lato, affiora una delle meglio mimetizzate – ma più attive – armonie recondite del libro, quella prodotta dalle tracce delle lingue morte solo in superficie e indotte dai popoli scomparsi a cozzare e intrecciarsi con le lingue dei vincitori. Non a caso, quasi al centro della sequenza, si colloca uno dei nuclei più esplosivi, / *Longobardi*, preceduto da un cartiglio in cui viene dichiarata una possibile poetica

generale, derivata dal Manganelli delle *Interviste impossibili*, «in cui gli scrittori intrecciavano dialoghi postumi e fantastici con i personaggi del passato»: una poetica della glossa postuma tramite cui si constata subito che «di quella lingua impronunciabile / e fatta per vincere, / non è rimasto nulla, / nemmeno il suo mistero», perché poi – oggettivamente – «ne spari la voce e la scritta / con qualche chilogrammo / di oggetti lavorati, un tempetto / a Cividale, un'iscrizione attorno alla vera / di un pozzo bolognese».

Il piccolo miracolo laico che sorregge questo libro è che il Gallerani professore

di letterature comparate nell'Università di Bologna non fa mai premio sul Gallerani poeta, molto libero e non di rado ironico, scintillante, 'leggero' nelle sue pertinentissime allegorie immaginative, fino ad azzardare in clausola una piccola profezia a esorcismo del nostro presente piuttosto apocalittico: «Perirono così, aspettando il bisbiglio / della pioggia e che le bolle del vapore / s'involassero, centellinassero dal cielo / un raggio di sole, una bugia / sulla fine dell'epidemia».

(Alberto Bertoni)

ROSARIA LO RUSSO,
Anatema, Pavia, Effigie 2021,
 pp. 131, € 15,00; *Unamedea*,
 Installazioni di Riccardo
 Bargellini, con una nota di
 Paolo Maccari, Livorno,
 Premio Ciampi - Valgie Rosse
 2021, pp. 53,
 € 10,00.



Dalla performance al libro (e ritorno), Rosaria Lo Russo ha saputo inventare uno spazio 'pagina/palco' unico, identificativo di una scrittrice che va considerata come 'aumentata' dall'artista performativa. La presenza di 'due artiste in una' porta con sé una sorta di condanna all'amplificazione che ha come manifestazione più

immediata l'abbondanza quasi barocca di timbri, voci e registri che caratterizza da sempre i libri della poetessa fiorentina. L'invenzione linguistica non deve però fare dimenticare l'investimento, crescente, sulla forma progettuale dei testi. I due libri più nuovi, usciti a breve distanza nel 2021, sono formalmente molto diversi ma hanno però una figura tematica/strutturante in comune: quella della sposa. L'autrice posa in abito bianco sulla copertina e poi, corsettata in sinistri corpetti anatomici, nelle pagine interne di *Anatema* (foto di Enrico Donzellotti). Medea, la principessa barbara sposa di Giasone, è quindi abbandonata in vista di un altro matrimonio, quello con la grecissima figlia del re di Corinto, in *Unamedea*. Il messaggio non può essere più chiaro: la figura della sposa è quella della vittima sacrificale (il delitto di Medea che uccide i figli e la rivale è rubricabile come 'legittima difesa') e si offre dunque come condensatore di una lettura propriamente *gendered* di entrambi i libri. Mentre in *Anatema*, il filo è scopertamente autobiografico (il tema matrimonio di per sé non sembra avere rilevanza se non aneddotica), nel secondo, la rivisitazione del mito non deve ingannare. Come scrive Paolo Maccari nel saggio di presentazione del volume: «l'autobiografia» è «un tratto fondamentale dell'ispirazione di Lo Russo», l'«interferenza teatrale» crea una «continua dialettica tra confessione e camuffamento». Insomma, anche Medea, in quanto performata, è figura autobiografica.

In *Anatema*, la storia personale di un'educazione (o diseducazione) fioren-

tina e sanfredianina, conosce il suo prolungamento generazionale (e la scoperta del 'noi' è tematicamente una novità in Lo Russo): «Noi del baby boom siamo nati nell'età dell'utopia»; dai tumultuosi anni Settanta (con «linus e gli indiani metropolitani») si va incontro al riflusso dei decenni successivi (in quarta di copertina, Vito Bonito, che già si è misurato con l'esperienza degli 'Anni di piombo' nel suo *Di non sapere infine a memoria*, 2021, parla di «forte chiasmo tra autobiografia e storia»). Il percorso inizia nel segno di un'iniziazione sessuale e politica che intreccia libido e violenza, soprattutto subito ma liberata/sublimata nella lingua, un declamato in cui il *lapsus* («Mangio le polpette della colpa // le colpette // è quaresima») prende uno spazio quasi assillante, in tono con la rappresentazione di una caduta, dall'infanzia alla nevrosi adulta. Saliscendi nell'uso dei registri, come al solito, non mancano: dal triviale *ralenty* da spaghetti-western alla Morricone (l'indimenticabile «sciom sciom», colonna sonora di *Giù la testa*), al vernacolo (la traslitterazione «la tìciar», la prof d'inglese), al mistico («Mi rinchiuderò nel recinto di Dio»). La costruzione abbandona gli spazi metrici rosselliani delle ultime raccolte per riannodare il filo metrico palazzeschiiano, dove la voce si fa querula. I vuoti metrici tra un verso (o gruppo di versi) e l'altro potrebbero invece avere un valore installativo, se rappresentano plasticamente quel «vuoto-pieno» descrittivo del campo neurofisiologico dell'orgasmo femminile. Pesa qui l'omaggio a Valerie Solanas e al suo *Scum Manifesto*. Il fat-

to che il libro appaia come tappa della *Bildung* dell'autrice impedisce comunque (fortunatamente) di farne un 'concetto guida' rigido e strutturante, tanto più che il maschio fallocrate (ed è questa la vera eredità di Solanas) non è un nemico serio. O agisce per ragioni sociali (come i ragazzi delle case popolari che 'stuprano' la bambina borghese all'uscita della scuola) o è un cinico borghesotto come il Giasone di *Unamedea*. Anche la violenza, quella vera, sembra un affare da donne. La sua liberazione mitica e sensuale nella figura di Medea la barbara, ha un ambiguo rovescio nella cugina Francesca di *Anatema*, amica e stupratrice e ha, nello stesso libro, una sua caricatura nella menade da palcoscenico, «parrucchiera e parrucona», che sembra adombrare fenomenologie festivaliere alla Mariangela Gualtieri («Ave poeta, piena di gioia / avvocata nostra di impegno civile e umana empatia / ammantata di vacua eloquenza e umana semplicità / allupata di successo nelle / gare nazionali e internazionali / di calocagazia performativa»). La lezione fiorentina di *Scum manifesto* è insomma che è inutile prendere a revolverate il nemico che per manifesta debolezza trova già abbondante smascheramento e punizione.

Proprio per questo, la sconfitta di Medea non è tanto dovuta alla maschia vigliaccheria di Giasone («devi portare a termine il tuo compito di oggi, omarino greco, franco e civile»), ma, in modo felicemente riuscito, è di natura sociolinguistica. Medea, «la ragazza ferragna dai seni pesanti e i capelli ammassati / come nasse gonfie di sale nero, nasse in risacca / la tua pelle scabrosa, escoriata nei boschi», portatrice di una sensualità animale («Quando stavamo laggiù con quelle tue tettone dure mi ricordavi le pecore d'oro dei vostri pascoli immaginari, mi facevi godere forte quando mi sbattevi in faccia le tue tettone sode»; «ti ho trascinato per boschi di pornografia e di riproduzione») soccombe perché è la rappresentante dell'altro, di tutto ciò che è straniero e diverso. Giasone è infatti «Il primo colonialista della nostra storia leggendaria». Nella lingua sono la sconfitta e l'oltraggio patiti da Medea. Tecnicamente e con traduzione in una sensualità stavolta 'elegante': «se Medea fosse esistita e avesse parlato forse avrebbe parlato megrelino, una lin-



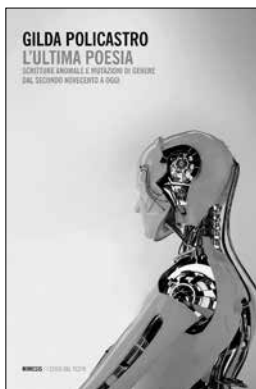
gua cartvelica, una lingua subcaucasica, quella della attuale Georgia occidentale, una lingua piena di suoni vertiginosi e con un alfabeto dalla grafia lussureggiante e deliziosa come una mela... ». Fuori contesto, diventa invece: «Straniera, allora e sempre, linguisticamente straniera Medea. Estranea a tutti noi, l'assassina di maschi. Nemica della nostra civiltà, così l'hanno voluta». Medea parla male il greco e resta per questo esclusa dall'educazione dei propri figli («Potevo neniare con i miei suoni i loro primi sonni, i loro mal di pancia dei primi mesi. Ma poi, anche se lo facevo male, dovevo parlare loro in greco, così ho parlato poco e male con loro»). La conseguenza logica e imparabile è che Medea, non più madre perché privata della possibilità di trasmettere la lingua materna, non è più un'assassina: «i tuoi figli greci sono morti, non i miei bambini».

Proprio da uno dei monologhi di Medea preleviamo un elemento importante che ci riporta a *Anatema* e svela, insieme, un concetto applicabile a buona parte del lavoro di Lo Russo. Medea si esprime in una finta barbarolesse, fatta in realtà tutta di elementi italici dialettali/arcaicizzanti ma con effetto di pseudo-greco (si notino gli accenti, le uscite in *-oi*, *-ei*): «uccido i mei figli mèi mèi me uccido distrutta uccido me/te figli tòi mèi me mèi filii tòi filii fiilliii», cui corrisponde altrove il greco-greco *me mèdomai*. Anche *Anatema* contiene

un esempio di barbarolesse di cui è facile ritrovare l'origine nel libro dell'etnomusicologo Steven Feld, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli* (originale 1982), frutto delle ricerche sulla lingua dei Bosavi (Papua Nuova Guinea) ispirata a patterns del canto degli uccelli. Il libro figura infatti, con *Scum manifesto*, nella nota finale di *Anatema* tra i testi ispiratori di tutta una vita. Ecco i versi in questione: «Questi non sono versi / ma voci nella foresta // ne ade kibabe // ne adeloma // ne ade malobo // ne ademaka kemi // ne adeloma // Supplica ustione // se avessi * non avrei più fame». Si tratta di citazioni di frasi Kaluli tratte dal libro di Feld, il cui denominatore è la presenza dell'elemento *ade*, ancipite dal punto di vista del genere perché cumulativo delle nozioni *ao* 'fratello' e *ado* 'sorella', o piuttosto portatore di una «shared substance». Utilizzato in allocuzioni di uso reciproco, non è *gendered* grammaticalmente e di per sé anche se il suo uso dipende contestualmente di una ripartizione dei ruoli per sesso e per età. Soprattutto, Feld ha forgiato il concetto della *mimesi schizofonica* che descrive la separazione di un suono dalla sua fonte emittente e la sua ricontestualizzazione in una situazione diversa. Vale anche, banalmente, per ogni tipo di registrazione e dunque, pensiamo per Lo Russo, anche per la traccia transmediale che il suono lascia sulla pagina. Il riflesso sociale della decontestualizzazione del suono può portare tanto alla creazione di una lingua nuova (come nel caso della mimesi operata dai Bosavi), che, su un piano politico, allo spossamento della libera voce. Per Lo Russo, la voce, all'atto di passare sulla pagina si trova comunque al centro di una situazione di schizofonia: porta l'impronta forte di una mimesi radicata nella storia della dizione scenica e insieme la sua esposizione sanguinosa e vitale a educazioni, repressioni, iniziazioni storiche e biografiche. La possibilità stessa di perpetuare una tale mimesi (che il prefisso *schizo-* lo porta a meraviglia) è, di tutta la poesia di Lo Russo, il motore intelligente e la fonte di ogni arricchimento possibile della parola scritta.

(Fabio Zinelli)

GILDA POLICASTRO,
*L'ultima poesia. Scritture
 anomale e mutazioni
 di genere dal secondo
 Novecento a oggi,* Venezia,
 Mimesis 2021, pp. 200,
 € 18,00.



«Sono così scontento delle enciclopedie, che mi sono fatto questa enciclopedia mia propria e per mio uso personale. Arturo Schopenhauer era così scontento delle storie della filosofia, che si fece una storia della filosofia sua propria e per suo uso personale». Così Alberto Savinio segnalava in calce alla sua *Nuova enciclopedia*, e lo stesso si potrebbe dire dell'*Ultima poesia* di Gilda PolICASTRO, salvo che qui – differenza non da poco – l'uso auspicato, indirizzandosi alla comunità dei lettori e degli studiosi di poesia, è collettivo, con l'intento dichiarato di agire sul dizionario delle *idées reçues* e su alcune durature ipostasi storiografiche.

Nonostante, infatti, già in uno scritto teorico inserito nell'antologia dei *Novissimi* Elio Pagliarani affermasse icasticamente che «non ha senso negare l'identificazione lirica = poesia senza reinvenzione dei generi letterari», nella percezione comunemente diffusa la poesia continua a corrispondere *in toto* ad un'idea "tradizionale" di lirica, solitamente nobilitata da un alone patetico-sentimentale. Reagendo a questa durevole opinione, il libro di PolICASTRO muove dal tentativo di articolare un giudizio di valore: all'interno del campo plurale della poesia contemporanea, l'autrice perimetra il campo di quelle scritture capaci di porsi coscientemente "all'altezza dei tempi".

Per far questo, PolICASTRO traccia una storia della poesia dal secondo Novecento ad oggi coniugando la prospettiva storico-culturale – cioè l'individuazione di eventi simbolici, gruppi, pubblicazioni significative – con la storia delle forme e delle pratiche poetiche. Alla premessa iniziale (*Per una poesia contemporanea* pp.9-20) seguono quattro capitoli disposti diacronicamente: si prende le mosse dagli autori antologizzati nei *Novissimi* (1961), di cui si affrontano la poetica e la poesia (*Scomposizione e ricomposizione nella poesia degli anni Sessanta*, pp.21-66), si passa alle pratiche performative diffuse a partire dagli anni Settanta fino agli anni Zero, il cui controverso punto ombelicale è il festival di Castelporziano del 1979 (*Corpi e anticorpi dagli anni Settanta agli anni Zero* pp.67-90) fino a giungere, dopo aver ripercorso la poesia dei più significativi autori sperimentali francesi come Tarkos e Quintane (*Ritorno al cut-up: la post-poesia degli anni Dieci* pp.91-112), alla poesia italiana contemporanea, all'interno della quale si compie una scelta – tuttavia così ampia che non se ne può dare qui un resoconto esaustivo – che predilige, lo si è capito, le scritture più innovative, ponendo al centro quelli che vengono definiti i *Novissimi 2.0*, e cioè Gherardo Bortolotti, Michele Zaffarano, Andrea Inglese e Marco Giovenale (quattro dei sei scrittori di *Prosa in prosa*, opera collettiva del 2009) Sara Ventroni e Vincenzo Ostuni (*Appropriazione e rimozione: l'avanguardia nell'età del remix* pp.113-174). In questo modo PolICASTRO fornisce un'approfondita esplorazione di un continente ancora poco visitato dalla critica – tra i volumi dedicati si ricordano *La poesia italiana degli anni Duemila* di Paolo Giannetti (Carocci 2017) e, più impegnato sul versante teorico, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività* di Gian Luca Picconi (Tic edizioni 2020) – sia redigendo dei profili degli autori trattati, sia mettendo in luce le principali questioni concernenti la pratica poetica contemporanea.

A questo primo intento di mappatura, si intreccia il fine, solo all'apparenza secondario, di «restituire una tradizione recente all'avanguardia» (p.18), ed in particolare ai cinque poeti "novissimi" (Sanguineti, Pagliarani, Balestrini, Porta e Giuliani) che nel 1961 si riunirono per scrivere sulla e dalla fine dei tempi. Nonostante, infatti, come già l'autrice aveva messo in evidenza in *Polemiche letterarie*.

Dai Novissimi ai lit-blog (2012), i *Novissimi* abbiano per molti aspetti iniziato la più recente modernità letteraria in Italia, la loro influenza tende ad essere misconosciuta anche dagli stessi poeti sperimentali contemporanei: ne sono un esempio gli autori di *Prosa in prosa*, che preferiscono indicare in poeti francesi e statunitensi (ad esempio Quintane, Tarkos, Silliman e, di qualche generazione precedente, Ponge) i loro precursori.

L'abolizione dell'io, il ripensamento dei generi e l'ibridazione tra le arti sono entrate nel dibattito sulla poesia con la pubblicazione dell'antologia dei *Novissimi* (1961) e il Gruppo 63, aprendo la strada alle avanguardie del secondo Novecento. Come nota l'autrice, molta della più interessante poesia recente deve qualcosa ai cinque apocalittici autori, anche nei casi in cui non sia particolarmente evidente. È anche il caso della dimensione performativa – con l'eccezione di Pagliarani, pure non particolarmente praticata dai *Novissimi* in prima persona – che a partire dagli anni Settanta ha acquistato sempre maggior peso fino ad esplodere negli anni Dieci (tra gli autori, molto eterogenei, richiamati, Gabriele Frasca, Lello Voce e i vari esponenti del Gruppo 93, fino ai più giovani Sergio Garau, Luigi Socci, Adriano Padua). I *Novissimi*, infatti, promuovendo la mescolanza tra le diverse forme artistiche (poesia, arti plastiche, musica) avevano ricercato «una nuova modalità di interazione, più viva e partecipata» rispetto ai soliti paludati contesti (p.71). Non a caso, come ricorda PolICASTRO, Simone Carella, ideatore insieme a Franco Cordelli del già citato Festival di Castelporziano, «si era reso [...] fin da subito disponibile a riconoscere a poeti come Sanguineti e Pagliarani un debito nella concezione della poesia come esperienza concreta, alla maniera del teatro e della musica, cui fece seguito l'esigenza di un confronto en plein air coi poeti, fuori dalla ricezione auratica e "seduta" delle occasioni istituzionali» (p.71). Una funzione-*Novissimi*, questa avvertibile nella poesia performativa, che è testimoniata dall'operato di Lidia Riviello e Sara Ventroni, due importanti poeti dalla spiccata propensione performativa, in cui l'influenza della Neoavanguardia (in particolare modo di Sanguineti e Pagliarani), è ben avvertibile.

Ugualmente, anche le recenti ripropo-

sizioni dell'installazione devono molto alle sperimentazioni portate avanti per più di cinquant'anni da Nanni Balestrini, che tanto ha ibridato la poesia con le pratiche dell'arte visuale, sdoganando in particolar modo il *cut-up* nella poesia italiana (oltre a meritarsi il riconoscimento di padre italiano della *poesia ex machina*: si pensi agli esperimenti compiuti negli anni Sessanta di *Tape Mark I* e del romanzo al computer *Tristano*). La tecnica del montaggio, infatti, mettendo da parte o comunque limitando l'espressione della soggettività dell'autore, pone al centro l'interazione tra i vari linguaggi e le sottese ideologie, e nel contempo richiede al lettore uno sforzo maggiore di "attività" per cogliere continuità e contrasti dei pezzi montati. Difficile, allora, non riconoscere in questa pratica la progenitrice delle moderne forme ipertestuali di poesia, dove il segno e il significato non sono più disposti linearmente ma "disseminati". Da qui, infatti, la pratica del *gouglism* interroga «l'inconscio virtuale custodito nelle server farm della Silicon Valley» (p.62), matrice in buona sostanza di altre operazioni poetiche come il *flarf*, la *found poetry* e la *sought poetry*.

È in particolar modo sul terreno del montaggio che per Policastro l'eredità negata dei Novissimi si incontra con i poeti francesi Tarkos, Quintane e Suchère, di-

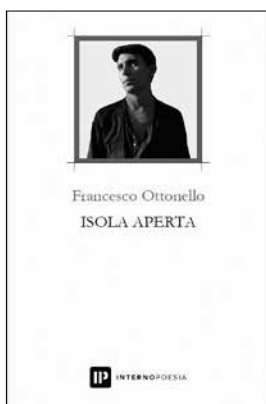
chiarati predecessori degli autori di *Prosa in prosa* (d'altra parte *prose en prose* è un'espressione coniata da Jean-Marie Gleize, altro poeta d'Oltralpe), che più di altri hanno fatto propria l'"esposizione" oggettuale dei significanti e dei significati. I testi di questi autori si occupano difatti di aspetti e oggetti solitamente esclusi dall'ambito del poetico, il cui contenuto non viene allegorizzato ma lasciato alla propria *letteralità* (altro concetto che si deve alle riflessioni di Gleize) il che conduce, come ha notato Paolo Zublena, «alla redazione di testi che sono sommamente chiari e enigmatici a un tempo» (Paolo Zublena, *Poesia in prosa / Prosa in prosa*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html). Si attua, in questi testi, anche attraverso un'ironia "raffreddata", una «virgolettatura del reale [...] quasi che leggendo questi testi sia possibile intravedere, attraverso i significanti esposti, un fondale di cose insignificanti, scadenti o, all'opposto, presenti, utili, concrete [...] restituite in forme stranianti o fin troppo vicine e familiari» (p.97).

Post-poesia, prosa in prosa, letteralità, *cut-up*, *asemic writing*, *sought poem* e molto altro: è questo il lessico e l'armamentario teorico con cui deve diventare familiare chi si vuole addentrare in uno dei

settori più interessanti della scrittura dei nostri giorni, per il quale si può vedere alle pp.175-182 il meritorio *Glossario ragionato delle procedure sperimentali (1960-2020)*: davvero una piccola "nuova enciclopedia" della poesia contemporanea. E, per finire, volendo porsi una domanda scavalcando l'estremo "oggi" del titolo: che futuro aspetta la poesia? Evidentemente, non è possibile dare una risposta che non sia tacciabile di chiromanzia. Tuttavia in chiusura Policastro, seguendo a tratteggiare le proprie linee critiche, offre un auspicio che si potrà rivelare fecondo per una "futura poesia contemporanea": «che la chimera dell'ibridazione dei generi valga come strategia di sopravvivenza della poesia ultima, non solo di quella degli "ultimi arrivati" [...] E dunque [di] quei poeti che, aggirando lo spregio post-neoavanguardista nei confronti dei territori emotivi, ne sappiano estrarre e valorizzare un senso (o "sentimento") del tempo, anche e non soltanto attraverso la centratura sulla pratica della scrittura» (p.172). «Mi piegherò al lavoro / che non può mai finire», si potrebbe obliquamente concludere con il *Taccuino del Vecchio* dell'alluso Ungaretti. Aura (e Laura) a parte, ci sarà sempre da lavorare.

(Lorenzo Morviducci)

FRANCESCO OTTONELLO, *Isola aperta*, Prefazione di Tommaso Di Dio, Latiano (BR), Internopoesia 2020, pp. 108, € 11,00.



Isola aperta di Francesco Ottonello ha una costruzione rigorosa. Dopo l'epigrafe, troviamo la plurivoca poesia liminare, costituita da un primo verso sentenzioso e lugubre (enunciato da un personaggio esterno), dal grido del poeta (quello primordiale della nascita: è la poesia d'apertura, d'altronde) e dai versi finali, che con il tono del manifesto assorbono e ricompongono il grido. La poesia liminare è seguita da cinque sezioni, dopo l'ultima delle quali è posto il congedo dal titolo ricco (tra figura etimologica e poliptoto): *Affrancati Franco, affranchiamoci tutti*. Le sezioni sono organizzate a gruppi di due, eccetto la quinta, che è solitaria – non a caso contiene poesie scritte dalla regione più solitaria d'Italia: la Sardegna. Che l'organizzazione sia binaria è dimostrato dal fatto che dopo ogni coppia è collocato

un testo formalmente connotato da quattro caratteristiche: è in prosa (le poesie delle sezioni sono organizzate in versi e strofe; le strofe sono spesso intervallate da un trattino che ha la funzione di separare e unire: serve a ricreare visivamente l'idea della poesia-arcipelago); è ancipite; al contrario delle poesie, in questo si dà risalto al luogo e alla data della composizione; un'ultima differenza riguarda il supporto iconografico: i testi in prosa, che in tutto sono tre, sono affiancati da una fotografia (stampata sulla pagina sinistra per facilitare l'interazione col testo). Le prose sono imparentate anche dal punto di vista del contenuto: rappresentano i capitoli di una riflessione sul tema dell'isola. Sono in continuità anche per l'uso di metafore riprese dalla scienza: la neurobiologia nella prima prosa («L'insula è una pic-

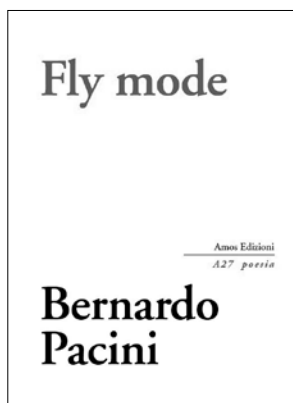
cola regione nella corteccia cerebrale, si situa all'interno del solco laterale», p. 37); la fisica nella seconda («I quark non si manifestano mai isolati. [...] Il processo è detto adronizzazione», p. 65); la geologia nella terza («Attiva è ogni faglia che dà vita a spostamenti attuali», p. 87). Le prime due sezioni hanno titoli odeporici, *Traversata* e *Il viaggio di Romeo*, mostrano accenni di *Bildung* e cantano un'esperienza amorosa tra elegia e kitsch. Seguono la foto e il testo in prosa, quest'ultimo con le due indicazioni di luogo e di tempo: Schwarzwald, 2015. Le due esistenzialistiche sezioni successive sono intitolate *Censurato* e *Fermi nella secca*, e anch'esse sono accompagnate da una foto e da una prosa, che riporta in calce: Milano, 2018. L'ultima sezione, *Una riproduzione acerba*, felicemente asimmetrica, è seguita, come le altre, da una foto e da una prosa, presentata come scritta curiosamente nel 2070 e nel luogo archetipico della raccolta: la Sardegna. I cronotopi meritano una riflessione. A livello cronologico, il 2015 e il 2018 sono spie diaristiche che offrono al lettore (insieme alla *Nota* finale) la possibilità di capire che il movimento dell'io-lirico nel tempo è stato lineare: è un tempo realistico, quindi. Significano anche altro. I toponimi hanno un valore tautologico: la loro etimologia esprime la condizione esistenziale del poeta. In altre parole, se Dante inizia il percorso di redenzione da un'allegorica 'selva oscura', l'io di *Isola aperta* termina la prima tappa del suo nella 'foresta nera'; il purgatorio di Ottonello è la latina città di mezzo, *Mediolanum*, che è anche strutturalmente in mezzo alla raccolta. La strategia costruttiva sarebbe stata fallimentare se Ottonello

si fosse limitato a questo: così concepita genera un effetto contrario allo spaesamento («io che faccio le radici / [...] per portarmi via», p. 17), implicato nel concetto di 'isola aperta'. La strategia invece funziona grazie alla terza sezione e alla terza prosa. Comprendiamo che le indicazioni topografiche e temporali sono uno strumento non tanto diaristico, quanto tecnico, che Ottonello impiega per rendere meglio la dimensione e la natura del distacco dal luogo originario, e per mappare con precisione il disorientamento: solo specificando e datando Foresta Nera, Friburgo e Milano è possibile dare al lettore la misura dell'allontanamento, della frattura («e il mare era e era e è», p. 82) e della non pacificabile contraddittorietà del ritorno e della partenza («qui nulla cambia, resta / nuovo come prima [...]', p. 74). La terza sezione conferma la logica della tripartizione della raccolta: la dimensione paradisiaca è rappresentata dall'isola sarda, dall'isola-madre (paradiso nel significato topografico che l'etimologia suggerisce – luogo chiuso – non nel senso cristiano di luogo della beatitudine eterna). Isola e madre sono termini inanellati in uno stesso campo magnetico: la madre è interlocutrice e controversa ragione che induce a restare o a fuggire (la figura paterna compare solo una volta e molto in minore: «mio padre si è fatto sempre più piccolo», p.75); la madre, come recita la strofa più bella della raccolta (p. 73), è l'origine di un mantra e al tempo stesso avverbio avversativo e vocativo («per questo ho sempre amato le zattere madre / ma sono sceso dalla zattera, ma ho indossato l'armatura / ma non so amare l'immenso che voglio, / mamma mamma sono ondiva-

go mamma»); è il piano paradigmatico della lingua e la (paraetimologica) radice linguistica del ma-re; ciò che aiuta la scrittura e che la ostacola («mamma sono solo uno spazio sfinito / tra le tue lettere e il mare»). Se i dati temporali (la memoria che guida i testi è inaffidabile: lo suggerisce, oltre all'epigrafe da Hart Crane, il ricorso massiccio alla dimensione onirica; inoltre la «poesia converte i soggetti che tratta in anacronismi», diceva Goethe) designano una linearità (anche il salto al 2070 dell'ultima prosa, pur se sciamanico e distopico, è posteriore al 2015 e al 2018), i dati spaziali designano una circolarità (è uno sguardo geodetico, verrebbe da dire, quello di Ottonello): la raccolta inizia dall'isola e termina sull'isola (la ciclicità è uno dei temi portanti: «a sicut erat at semper a torrare», 'così com'era non torna più', p. 76). L'insistenza fisico-geografica adombra la dimensione storica: trovare un proprio centro («quel punto piccolo»; p. 87) è possibile, ciò che è impossibile è trovarlo collettivamente e con il mirino della parusia. Il traguardo all'isola-paradiso coincide con una salvezza laica e morale, nella misura in cui è considerato salvo chi conquista la consapevolezza della necessità di divenire un soggetto disposto a espatriare «oltre il latte materno e le galassie», e, per restare alla mitologia, che il verso suggerisce (la via Lattea come latte versato dal seno di Era), di divenire un soggetto capace di metamorfosi. È salvo chi non si impianta in un «vaso impossibile» (p. 50), ma recide sé stesso per aprirsi alla ricerca, al ritorno («domu mea»), alla ripartenza: «[...] dischiudi la tua isola / torna agli uomini di oggi alla città» (p. 61).

(Riccardo Deiana)

BERNARDO PACINI,
Fly mode, Novara, Amos
Edizioni 2020, pp. 104,
€ 11,40.



Dopo il felice esordio con *Cos'è il rosso* (Edizioni della Meridiana, 2013), Bernardo Pacini ha pubblicato un libro d'arte, *Perfavore rimanete nell'ombra* (Origini Edizioni, 2015), e la plaquette illustrata *La drammatica evoluzione* (Oèdipus, 2016). Silenzio poetico e sperimentazione estetica legano *Cos'è il rosso* a *Fly mode*, la seconda silloge del poeta uscita nel 2020 nella collana A27 di Amos Edizioni, e accompagnano l'intero tessuto lirico delle sue cinque sezioni (*Alto levato drone*, *DCIM*, *Vite in 4K*, *FAQ*, *Appendice*).

Se, da un lato, il silenzio poetico è diventato voce tra il 2014 e il 2019 – a cui si devono aggiungere «alcuni testi recuperati da bozze precedenti: rimasti in quiete, sono ora compiuti in questa forma» (*Visual Line of Sight*, *Il filo di Kevlar*, *La circostanza*, cfr. *Note al testo*, p. 87) –, dall'altro la sperimentazione estetica si manifesta a più livelli nella raccolta sotto forma di prose, epigrafi, citazioni inter, extra e intratestuali, sospensioni, riprese e pause, frazioni dialogiche, all'interno di un complesso poetico di impostazione lirica che risente fortemente di quella che si potrebbe chiamare la 'fenomenologia della vista'. L'esperienza vissuta del soggetto lirico, infatti, muove da un'idea di mondo veicolata dagli effetti visivi e dalla visione che l'io sviluppa attraverso il contatto tra i propri occhi e la realtà delle cose; e qui non ci si riferisce semplicemente alle visioni di *Postproduction* (pp. 63-64), ispirate all'opera dell'artista Nicola Verlato,

in particolare *Atteone* (2019), ma all'intero apparato lirico – il titolo *Fly mode*, in questo senso, deve essere letto come un vero e proprio modo di vedere le cose attraverso il volo.

La raccolta si apre attorno a una manovra, l'*hovering*, eseguita da un aeromobile a sostentamento verticale, di cui l'io si appropria nel testo eponimo per dichiarare la propria poetica: «Abissato in questo sogno meridiano / immobile / nella tratta dei venti / io vedo tutto» (p. 15). Muovendosi tra interno ed esterno, e osservando, fin dall'epigrafe di Hannah Arendt, «la lezione della spaventosa, indicibile e inimmaginabile banalità del male», il soggetto diventa un io «sono» (p. 16), «ved[e] tutto» (p. 18), si realizza, meccanicamente, come «uno spettacolo atroce» tra «ciò che non esiste» e «ciò che non sa più d'esistere», «diventerà una fase standard del discorso» (p. 17).

Essere, divenire e accadere, attraverso la visione dall'alto e dal basso: l'io è un drone («Io, drone alto levato / sono un prototipo-campione / di umanità», p. 25), un quadricottero («questo penso», p. 22), utilizza l'aerofotogrammetria per scrivere in prosa («E io? "Drone utilizzato per scopi ricreativi" pensa, eppure so di avere un compito da svolgere per lui», p. 20), e rimarca la precarietà, necessaria, di questo *specimen* conoscitivo («credo sia tutta una questione / di bassa autonomia la batteria che cala troppo presto / il falso peso di una pietà virtuale dello sguardo / che quanto più registra tanto meno guarda / eppure ammetterai / che tale elevazione / è pura trascendenza», p. 25). L'orizzonte è in ogni caso laico; eppure, la corrispondenza tra corpo dell'io e corpo del drone suggerisce una linea d'ordine superiore alla realtà delle cose, il cui materialismo mira in un certo senso a fondare una nuova idea di trascendenza laica, tecnocratica (che però prenderà forma totale e totalizzante nell'appendice: «Avrei voluto già avverti, drone, per vedere ciò che non mi era dato», p. 80), sul piano poetico – del resto, i *DCIM*, titolo della seconda sezione, non sono altro che una nuova anatomia dell'io (la cartella per le 'Digital Camera Images' di macchina fotografica o fotocamera digitale).

Dopo la visione, dunque, si verifica il momento del salvataggio. Diversamente da Antonella Anedda, però, non ci trovia-

mo di fronte a dei labirinti della memoria; in Pacini, le impressioni sono fenomenologiche e vanno salvate digitalmente in sequenze liriche che tendono alla sovrapposizione, all'accumulo sinestetico di sensazioni visive e, successivamente, acustiche («Quando sente», p. 31; «Quando si accorgeva», p. 34; «Così scandice con le labbra / nel silenzio», p. 36; «dichiara guerra alla circostanza», p. 38; «ronzio di colpa», p. 42; «(Per me è questo il grido», p. 43). Questa forma duale di conoscenza sottolinea la dimensione sperimentale del soggetto lirico: una volta trovata la sede della foto all'interno della memoria digitale dell'esperienza, bisogna capire «l'assetto» delle cose: «un motivo ci sarà, se stanno così» (p. 39). Ma come stanno effettivamente le cose rispetto al mondo dell'io?

Pacini non ritorna alle cose stesse, né propone soluzioni rigide e/o assertive. Al massimo, la proposta, empirica, è di rendere più nitida e totalizzante l'esperienza visiva del passato (o del presente); e una volta acquisita, di verificarne gli esiti. Per esempio, nella terza sezione, le vite sono rappresentate in 4K (ultra high definition) e rappresentano la realtà attraverso la televisione digitale, il cinema digitale e la computer grafica in un formato che approssima la realtà alla perfezione tecnologica (attuale). Il tono della serie muove tra lo «splendido incantesimo» e «la scena apocalittica» (p. 48): lo spazio si popola di «besti[e]» (p. 49), il digitale produce forme di immanenza costanti che annullano ogni forma di individualità – l'io è un essere in serie che si ripete identico a sé stesso in ogni casa, anche quando si confronta con l'alterità («Sei sempre dentro di me, letteralmente: / salvata in *DCIM*, in ordine per data. / Appari all'incirca al minuto 17 / eccetto il martedì – che prendo un'altra strada», p. 54).

Le istruzioni per l'uso che chiudono la parte lirica (*FAQ*) dispongono in versi «un'esistenza a circuito chiuso» (p. 62) che ha origine in una comprensione preliminare del «silenzio: possiede una sua retorica e genialità, un calore e un'immortalità, una giustizia e un'incomprensibile alfabeto» (p. 56), scrive Pacini nella prosa che apre le 'frequently asked questions'. *FAQ* riprende sistematicamente il tema del volo, come matrice e grimaldello, per verificare, si direbbe, gli effetti fenomeno-

logici delle foto salvate nella memoria e della vita rappresentata in alta definizione: la postura dell'io è fortemente apostrofica e si rivolge provocatoriamente a varie forme di tu che usano la tecnologia per vedere il mondo («ti vedo: sei di spalle, al computer / con le dita sfiori il piumaggio duro di un pomelo. / Intanto Google Street View: tu che spiri come bora per le strade / assorbito da un grottesco punta e clicca», p. 66). La chiusa di questo testo è particolarmente emblematica: «Si sta bene qui? C'è un buon clima? Si può essere felici / senza essere mai stati? Essere felici senza esserci mai» (p. 67). Sulla falsariga di questo interrogativo categorico, l'Appendice, infine, non è altro che il diario

del dronista, come recita il sottotitolo di *Memoria interna* – titolo che è accompagnato a sua volta dall'epigrafe di uno dei principali storyteller del Novecento (W.G. Sebald). L'io diventa un osservatore di secondo grado e osservando sé stesso e il mondo alterna prose, poesie prosa, prosa in prosa, brevi versi che destituiscono di ogni primato conoscitivo l'esperienza mediale; ad essa si sostituisce un'esperienza esplicitamente personale e familiare, dove il soggetto ritorna a una soggettività ipertrofica attraverso, però, la distruzione della forma lirica.

Pacini conosce molto bene i meccanismi della poesia, della prosa e dell'interdiscorsività intermediale. *Fly mode* è un

libro estremamente maturo, rispetto tanto all'esordio quanto all'età del poeta (1987); e, forse, questa estrema consapevolezza dei meccanismi della poesia sembra, a tratti, limitare la novità della proposta dell'io: le epigrafi, le citazioni, le riprese di modelli e fonti talvolta formano una sorta di bolla macrotestuale (la raccolta è volutamente costruita secondo determinate strutture che rispecchiano l'idea, contemporanea, della forma-libro di poesia) da cui l'io sembra voglia liberarsi. Ma forse la bellezza di questa raccolta risiede proprio in questo costante conflitto, lirico, tra l'anima e le forme.

(Alberto Comparini)

CETTA PETROLLO,
Giochiamo a contarci le dita,
 Genova, Editrice Zona 2021,
 pp. 118, € 15,00.



Dopo la parentesi in prosa nel 2019 di *Margutta 70*, Cetta Petrollo torna alla poesia pubblicando sempre con l'Editrice Zona questo *Giochiamo a contarci le dita*. Ricordare in apertura il libro di memorie 'romane' non deve essere considerato come un puro compitare le tappe bibliografiche dell'autrice: c'è infatti un filo robusto che lega questi due testi successivi, pure così differenti, ed è quello della proiezione del passato nel presente e, anzi, di un presente come unica (persino caoticamente tale) dimensione del tempo, che arriva quindi ad annullare il rimpianto per ciò che è trascorso ed ignora, infine, di conseguenza, lo scorrere stesso delle ore, originando l'ossimorica autodefinizione che apriva *Margutta 70* di

«giovane anziana». Semmai andrà sottolineato che in *Giochiamo a contarci le dita* l'ossimoro si è fatto ancora più radicale e si è diffuso (come cercherò di indicare tra poco) anche ad altre figure coinvolte nel testo. Questa raccolta si presenta, insomma, come un libro al contempo infantile e senile: aggettivi entrambi da intendere, però, in una loro declinazione assolutamente euforica: e viene in mente per certi versi, pur con tutte le evidenti differenze, l'ultima, meravigliosa e purtroppo non sufficientemente valutata raccolta di Francesco Leonetti, quei *Versi estremi*, in cui rivivevano nello spazio chiuso e felice delle mura domestiche il presente del «buon vecchio» e il passato militante e letterario. Il libro della Petrollo parla insomma del tempo: ne fa, anzi, un vero e proprio elemento di struttura, visto che le ultime due sequenze che lo formano (*A memoria (1978-1989)* e *Baci baci baci (1928-1937)*) sono collocate, almeno per quel che suggeriscono le date poste dall'autrice (che non sono ovviamente di composizione) in ordine inverso. *Giochiamo a contarci le dita* si organizza in sette sezioni, e anche se mancano segnali paratestuali in questo senso, a sottolineare la relativa impermeabilità di esse probabilmente anche dal punto di vista dei tempi di composizione, risaltano evidenti elementi di compattezza stilistica interna a ciascuna e di varietà, per contro, tra una e l'altra sezione quanto a registri e persino a forme metriche e strutturazione del testo. Un libro disomogeneo quindi, se vogliamo, per lo meno dal punto di vista dello stile, stratificato, ma non discontinuo. Il nucleo forte è costituito da due sezioni non consecutive nella succes-

sione ma evidentemente correlate, *Il patri-monio dello sbandato* e quella eponima. Al centro di esse troviamo due figure familiari, la figlia divenuta madre e il nipote, che si pongono pertanto e come ovvio in una successione generazionale con l'autrice. Non fosse che, appunto, la percezione di questa successione è radicalmente straniata. Tra i testi più rappresentativi in questo senso c'è *Adesso sono due*, che credo sia bene citare quasi integralmente: «Adesso sono due / e vanno e vengono per casa. / In tre non abbiamo più di quarant'anni / siamo due mamme giovani / e un piccolo bambino che si diverte / con le due mamme giovani / una è tornata a riprendersi il letto / dove in ammucchio / ci dicevamo buongiorno / l'altra è tornata a far versi / da somaro o da cavallo / e sceglie i pennarelli per dipingersi / il pollice come un sioux. / [...] / Abitano la casa / che ci sia l'una o l'altra / è indifferente (l'odore il sapore le connessioni) / Si portano dentro tutte le case di prima / quando c'erano gli uteri. / Uno non ancora spento / l'altro non ancora acceso». Il momento del gioco collettivo origina una sovrapposizione dei piani cronologici tutti proiettati e realizzati in un unico, multiforme presente in cui tutti i piani biografici (e tutti i tempi, e tutti i luoghi) finiscono per convivere interferendo reciprocamente. Si può quindi avere nel contempo «non [...] più di quarant'anni» tutti insieme ed essere «due mamme giovani» ma nel contempo non smettere di essere madre e figlia, e madre e figlio, e nonna e nipote, in un accavallarsi di ruoli che si salda nel presente, nella «casa» abitata che si porta però «dentro tutte le case di prima». Che il tempo sia

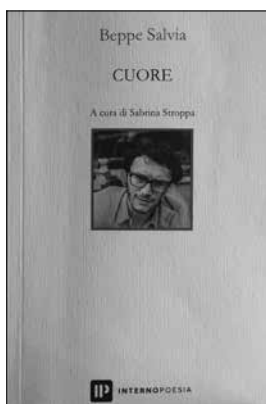
multiforme non significa però che sia negato. Il presente continua naturalmente ad esistere ed essere percepibile e lo stesso vale per il passato, come ricordano appunto icasticamente i due versi che chiudono la poesia, solo che sono percepiti soggettivamente dall'io che li (de)scrive. Ma non sono solo i tempi ad essere ripetuti e poi fusi insieme: lo stesso vale per i soggetti, riassunti dall'io che li registra e che può arrivare a sostituirsi (o, meglio ancora, a sovrapporsi) a loro: «siamo due mamme giovani», appunto, ma anche «Abbiamo avuto l'infanzia: / cioè tu l'avevi, io la rifacevo» (*Abbiamo avuto l'infanzia*). Da qui il ricorrere del motivo dello sdoppiamento e della moltiplicazione dei soggetti («ho nostalgia della mia bambina / del nostro essere in tre / del nostro essere in due», *Ho nostalgia della mia bambina*; «Certe volte mi fa strano / che ti sei raddoppiata. / E lui ha così tanti segni del raddoppio / che poi è una triplice moltiplicazione», *Certe volte mi fa strano*) e l'ossessione per i numeri che si manifesta persino nella deliziosa sezione para-rodariana delle *Favole in una frase* («C'era una volta un papà / che giocava coi numeri / e scappa di qua e scappa di là / i numeri si misero a ridere»). La felicità individuale (perché questa è una poesia felice in maniera persino ingenua: «Lo dico in modo diretto. / Sono felice», *Lo dico in modo diretto*) si realizza allora nella continuità del tempo, nel suo andare ben oltre la contingenza dell'individuo (e anche qui si possono citare

soprattutto alcuni memorabili avvisi: «Butta la pelle vecchia / la nuova è già sotto», «Gli spiragli del futuro / non si chiudono mai») e che il presente vive letteralmente e contemporaneamente in un unico punto insieme tanto col passato che col futuro (come nella bellissima *Mio nipote si sposerà a Farfa*, con la sua epigrammatica conclusione: «La pietra conserverà la memoria / e mio nipote si siederà / su questa pietra / a Farfa, un giorno»). Ad innescare questa etimologica contemporaneità è proprio la figura del nipote, «nato l'anno che muoiono alcuni» e destinato perciò a compensare la frattura tra le generazioni (sullo sfondo di questa raccolta riaffiora spesso la morte, ma senza particolari inquietudini) con il suo presente senza passato, colui per per cui si inventano storie e giochi, il naturale destinatario delle sezioni *Stregghine* e *Favole in una frase*. Questa felicità dell'oggi lascia spazio solo a rarissimi momenti di nostalgia, ed è su uno di questi che vorrei chiudere. Si tratta del finale di *Una poesia una sola poesia*, inclusa in quella specie di sghebo canzoniere amoroso che è la sezione *Quei bravi ragazzi, quelle giovinette. Una poesia...* è una specie di autobiografia intellettuale costruita per accumulo di sostantivi e predicati, quasi un *Margutta 70* in estremo compendio, in cui affiora come prevedibile una forma di rimpianto per quanto trascorso. Ma proprio nel finale il discorso subisce un'improvvisa torsione: «Ma non guardiamo / Non guardiamo Indietro! //

Sull'asse d'equilibrio / in altro mare / noi dobbiamo / "dobbiamo continuare"». Il verso finale, non a caso tra virgolette, è in realtà un'esplicita citazione dalla sezione conclusiva della *Ballata di Rudi* di Pagliarani, da cui riprende anche la rima *continuare : mare* («Ma dobbiamo continuare / come se / non avesse senso pensare / che s'appassisca il mare»). Elio Pagliarani, così ovviamente centrale nell'esistenza di Cetta Petrollo, è invece quasi del tutto assente tra le coordinate stilistiche di questo libro, fatta salva la sezione conclusiva, *Baci baci baci*, con il suo impianto narrativo e il suo ricorrere a forme idiolettiche che rimandano alla prima stagione di Pagliarani, tra *Cronache e altre poesie* e l'avvio della *Ragazza Carla*. Proprio questa sostanziale latenza rende pertanto il recupero che ricordavo particolarmente significativo e impedisce di considerarlo un semplice, neutro omaggio. Il fatto è che la disperata esortazione a ignorare il presente come unica possibilità di continuare a viverlo che siglava appunto la *Ballata di Rudi* viene presa da Cetta Petrollo e letteralmente ribaltata, trasformandola tutto al contrario in un invito a proseguire, per quanto precari, nel presente, facendo sì che i ricordi, il passato, smettano di essere «zavorra» (per usare un'altra parola pagliaranesca) e diventino invece sostanza vitale del presente e del futuro.

(Marco Berisso)

BEPPE SALVIA, *Cuore*, a cura di Sabrina Stroppa, Latiano, Interno Poesia 2021, pp. 208, € 12,00.



A quindici anni dall'uscita di *Un solitario amore* (a cura di F. Giacomozzi, E. Trevi, Roma, Fandango, 2006), volume nel quale per la prima volta era in sostanza riunita tutta l'opera di Beppe Salvia (Potenza 1954-Roma 1985), viene riproposto nella collana «Interno Novecento» dell'editore Interno Poesia quello che rappresenta senza dubbio il più importante dei libri del poeta, *Cuore*. Non si tratta però di una semplice ristampa, bensì di una nuova edizione, la prima filologicamente affidabile. A curarla è Sabrina Stroppa, fondandosi soprattutto sui materiali salviani adesso conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Oltre cento carte dattiloscritte con correzioni manoscritte che Salvia, prima del suo tragico suicidio, aveva organizzato in un *dossier* preparatorio alla pubblicazione. La curatrice interviene fin dal titolo,

laddove ripristina la volontà dell'autore. Gli amici avevano stampato postuma la silloge (premessa di A. Colasanti, Roma, Rotundo, 1987) con il titolo di *Cuore (cieli celesti)*, che all'intestazione del menzionato incartamento di liriche raggruppate da Salvia aggiungeva tra parentesi quella della sua parte maggiore, *Cieli celesti*, appunto. La determinazione si doveva al fratello del poeta, Rocco Salvia, persuaso che il solo titolo attestato dalle carte suonasse eccessivamente sentimentale. Cogliera nel segno un entusiasta recensore del libro, Andrea Zanzotto, allacciando invece l'intitolazione all'impegno profuso nei suoi versi da Salvia per tentare di «riprendere contatto con il "cuore" del mondo».

La travagliata genesi della raccolta è ripercorsa da Stroppa nell'introduzione, *Tra frantumi e grande stile: il libro «Cuore*

re» di *Beppa Salvia*. Il saggio introduttivo traccia inoltre un sintetico quanto efficace profilo del poeta e offre di fatto un'aggiornata rassegna bibliografica (felicitemente segnalando come, anche grazie ad alcune tesi di laurea magistrale discusse a Torino e a Siena, negli ultimi tempi si sia riaccesa l'attenzione per l'opera di Salvia). Si ha poi una preziosa *Nota al testo*, in cui la curatrice dà conto della consistenza delle carte dell'autore, registra (integrando il lavoro di tesi di Simona Bianco) le stampe antecedenti delle poesie accolte nella silloge e giustifica i suoi misurati interventi: alla pari della *princeps*, la presente edizione mette a testo la lezione testimoniata dal fascicolo approntato dal poeta e rispetta l'ordinamento dei componimenti stabilito dall'indice autografo che vi è accluso; Stroppa ha tuttavia l'accortezza di emendare i testi dati alle stampe da Salvia dopo l'allestimento della cartellina sulla base della versione uscita in rivista, che pare rispondere all'ultima volontà dell'autore. Questi prolegomeni a un vero e proprio apparato critico risultano, già così, imprescindibili per chi intenda d'ora in avanti studiare – e non soltanto con gli strumenti della filologia d'autore – la poesia di Salvia.

Una poesia nata e sviluppatasi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta in seno alla cosiddetta scuola romana, ovvero nell'ambiente orbitante attorno a riviste quali «Braci» e «Prato pagano», di cui Salvia (insieme a Claudio Damiani, Arnaldo Colasanti, Gino Scartaghiande e Gabriella Sica) era tra i principali animatori e condivideva in pieno le istanze poetiche e ideologiche. Il gruppo mirava da una parte a superare la fiammata neo-avanguardistica e dall'altra a ripensare più liberamente il rapporto con i classici e la tradizione in genere al fine di ritrovare uno spazio alla soggettività lirica. Emblematici in proposito i versi di Salvia, da *la mia cultura è poca e la mente fioca*, reintegrati a testo da Stroppa: «(dei nostri poeti amo Ungaretti / e odio Umberto Saba. apprezzo / d'inverno leggere Montale e forse / Pasolini m'ha reso l'amarezza, / il dolore che da me a poco a poco m'aliena, / e la bellezza ho appresa da tutti / i grandi poeti della nostra lingua, / scrittori spesso senza alcuna eleganza, / tra i più antichi scrittori sulla terra)» (p. 156). Sui due periodici nominati compaiono molte

delle poesie o delle serie di poesie delle tredici sezioni numerate di *Cuore: Inverno dello scrivere nemico, Lettere musive, Inverno, Canzone d'estate, Versi, Ultimi versi*, la ricordata *Cieli celesti, Primavera, Volare*, l'eponima *Cuore, Ninfale, Silabe* e un'ultima di varie, cui segue un'*Appendice* di ulteriori due sezioni, *Ore ed Estate*, inserite nel dattiloscritto preparato da Salvia, ma non collocate dall'indice redatto dall'autore. Pressoché in ciascuna di tali intestazioni, non esclusivamente in quelle rematiche o di più esplicita meta-poeticità, Salvia ha a ben vedere disseminato un accenno alla sua poesia, giacché anche nelle notazioni stagionali si dovrà cogliere un tratto inerente alla riflessione incessante del poeta sulla propria scrittura, giusta la formulazione di un'illuminante prosa auto-esegetica dell'autore puntualmente citata nell'introduzione del volume: «in vita mia ho scritto versi di quattro stagioni. inverno fu la prima, e dello scrivere nemico. Venne dunque l'estate [...] e per la primavera un semplice e celeste quadernetto, cieli celesti suo poverissimo titolo. l'autunno ahimè io non l'ho scritto. perché, come tutta la poesia grande, esso è l'implicito, sta dietro assai a tutti quanti i miei versi nella mia vita vana». L'avvicinarsi delle stagioni (con un opportuno distinguo per il costante sottotono autunnale) va quindi di pari passo in Salvia con un cambiamento nella scrittura poetica.

Cuore appare non a caso un libro davvero composito dal punto di vista stilistico, oltre che inevitabilmente disorganico nel complesso della sua forma-libro (meno per quanto riguarda le singole partizioni, in tanti casi tenute insieme almeno da un criterio metrico evidente: si vedano i sonetti o pseudo-sonetti di una sezione neo-metrica come *Inverno dello scrivere nemico* o, all'opposto, le poesie in prosa di *Inverno*). Questa grande eterogeneità, che spazia dall'iper-letterario («ottobre s'inghirlanda, s'infredda / un nuovo aire ch'è fratello all' / occaso di quel giorno inusato ch'ora / palesa un suo destino pretto», *Chiude l'alba una notte troppo fredda*, p. 51) al tono colloquiale («È primavera ormai e passo il tempo / libero a girare per strada», *I miei malanni si sono acquietati*, p. 148), ha da sempre interessato la critica (Roberto Galaverni, Pietro Tripodo e, di recente, Pietro Cardelli nella sua tesi). Le varie parti del libro sono

state ricondotte a diverse modalità della scrittura di Salvia. Essenzialmente: il *trobar clus* delle sezioni iniziali (professato in *dal metro*: «Non scriverò un sonetto di minime / armonie», p. 65), il manierismo di alcune di quelle centrali (l'intera, compatta sequenza di *Versi* esibisce ad esempio un profondo debito con *Il sogno del prigioniero* di Montale: «Prigioniero in una torre deserta, | e altre torri il comune atrio circondano», p. 91), l'inflessione verso una dolente serenità nella contemplazione di un quotidiano dimesso ravvisabile nelle postreme («viva le povere ore di malinconia», *viva le lunghe ore della scuola*, p. 119; «il gatto s'inchina e la coda è la luna», *il gatto s'inchina*, p. 124; «e le corolle dei fiori / e i fuochi e i fuchi / e i ronzi», *l'ombra di rame ellittiche*, p. 132; «Ma io ho nostalgia / delle cose impossibili, voglio tornare / indietro. Domani mi licenzio e bevo / e vedo chimere e sento scomparire / lontane cose e vicine», *M'innamoro di cose lontane e vicine*, p. 149). Un'ispirazione, l'ultima, che si potrebbe situare tra Sandro Penna e una sorta di neo-crepuscolarismo (con anche una punta di tenue maledettismo un po' attardato, cui, per altro verso, non sarà comunque estraneo il fatto che il poeta si sia trovato a essere testimone del dilagare del flagello dell'eroina: «È presa la vena, carezzala, fa / arco col braccio [...] la lamina d'argento s'è scaldata, è / la bianca fiamma che adesso mescola / a una goccia che tersa traspare / la bianca bianca eroina, la vena / è radice il laccio la stringe l'ago / riluce brilla buca il braccio», *È presa la vena, carezzala, fa*, p. 71; «anche una carta stagnola che luccica», *l'ombre di rame ellittiche*, p. 134).

È in specie a tale espressività semplice che ha finito per legarsi il nome e il piccolo culto sorto intorno alla figura di Salvia, portando talvolta a sacrificare, nell'inquadramento della sua poesia, le restanti sfumature di una gamma altrimenti complessa – forse, nondimeno, a ragione. Lo suggeriscono in qualche modo i dati messi a disposizione da questa edizione di *Cuore*. Il libro dimostra come Salvia fosse un poeta capace di destreggiarsi quasi in contemporanea su più tavoli, stilisticamente e tonalmente molto distanti l'uno dall'altro. La stratigrafia della raccolta fornita da Stroppa nella *Nota al testo* (in linea di massima: i testi iniziali si direbbe-

ro anche i più antichi, quelli delle sezioni avanzate i più tardi) invita però a leggere oggi in *Cuore* il documento del progressivo schiarirsi della voce di Salvia, che in quel dettato facile, eppure a tratti sollevato dalla complicazione delle precedenti esperienze (nonché sempre sorvegliatissimo nel comparto metrico), sembra infine trovare la sua autentica, sofferta cifra. Scrivendo nel 1986 della nuova serie di «Prato pagano» (con un accenno al defunto Salvia), Franco Fortini metteva severamente in guardia dalla leziosità, dall'in-

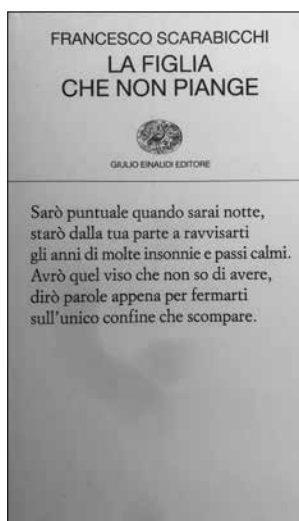
genuità a suo parere finte e rivendicate astutamente da taluni propugnatori della rivista: le parole – diceva da par suo – non sono mai innocenti. Il percorso delineato da *Cuore* non elude una simile consapevolezza. Alla semplicità Salvia, l'io lirico che mette in scena giunge anzi passando attraverso la complessità e le antinomie del reale. Recita così una delle sue poesie maggiormente note e belle: «A scrivere ho imparato dagli amici, / ma senza di loro. Tu m'hai insegnato / a amare, ma senza di te. La vita / con il suo dolore m'insegna

a vivere, / ma quasi senza vita, e a lavorare, / ma sempre senza lavoro. Allora, / allora io ho imparato a piangere, / ma senza lacrime, a sognare, ma / non vedo in sogno che figure inumane. / Non ha più limite la mia pazienza. / Non ho pazienza più per niente, niente / più rimane della nostra fortuna. / Anche a odiare ho dovuto imparare / e dagli amici e da te e dalla vita intera» (*A scrivere ho imparato dagli amici*, p. 145).

(Michel Cattaneo)

FRANCESCO SCARABICCHI,

La figlia che non piange,
Torino, Einaudi 2021, pp.
160, € 13,00.



Apparso postumo, a pochi mesi dalla precoce scomparsa dell'autore, *La figlia che non piange* segna, fin dal titolo, una continuità con le numerose opere precedenti ma insieme un sussulto che si potrebbe definire quasi sperimentale. A partire dal libro d'esordio, *La porta murata* (del 1982), molti dei titoli di Scarabicchi sono stati caratterizzati da una forma ricorrente: un sostantivo, seguito poi da un aggettivo o da un sintagma non di rado negativi: *La porta murata*, *Il viale d'inverno*, *Il prato bianco*, nei quali l'assenza, la cancellazione, la precarietà (indotti dall'azione inesorabile del tempo, nel primo caso; o dall'intervento del campo metafo-

rico dell'inverno, negli altri due) sono immediatamente dichiarate. Così è anche in questa raccolta, che tuttavia affida la negazione a una citazione da *Stella variabile* di Vittorio Sereni: primo elemento di anomalia nella continuità e probabile allusione al valore quasi testamentario dell'opera, come accadde al grande libro di Sereni. Ancora prevale, in quest'opera per molti versi estrema, il tema dell'assenza, della vita affermata e negata, e anzi condotta al suo limite ultimo; ma in passato l'assenza che premeva sull'io proveniva innanzitutto dall'esterno (il trauma fondativo dell'orfinità, cui seguiranno altri motivi di lutto e di mestizia, altre scomparse brucianti), accendendo nei testi poetici la costante coscienza della finitezza, della scomparsa, del nulla e, per converso, potenziando a partire da lì l'istante luminoso e irripetibile, la cosa che davvero conta, splendida nella sua fragilità. In questo libro, invece, l'assenza che si respira, soprattutto nella sezione forse maggiore dell'opera, significativamente intitolata *Lettere dall'esilio*, è legata alla coscienza della fine imminente, al prossimo venir meno dell'io: «qui regna il tempo che scompare» recita un *incipit* memorabile, cui fa eco poco dopo «Si disfa ad ogni passo, vita d'ogni altra vita», o ancora, nella sezione *Dediche*, «Ah, il tempo che passa alle mie spalle».

Una simile, dolorosa meditazione su quella che con Antonio Porta potremmo chiamare *L'aria della fine* porta con sé un altro motivo fondamentale dell'opera, cioè il motivo del *tempo*, che in questo libro è contemporaneamente tema costante e elemento strutturante. Sin dal *Prologo*, infatti, il tempo è chiamato alla sbarra nella sua essenza impalpabile, inarrestabile

e sfuggente, responsabile del venir meno di tutto: «Si decida il contabile del tempo / a restituirci gli anni non vissuti, / tutti i sogni, le cose, i persi sguardi, / le idee che vanno, veloci, a scomparire. / Che si decida presto a rimborsare / quanto ognuno ha mancato, / smarrendo dell'amore il caro nome». La parola poetica, secondo un'antichissima dialettica, prova ad opporsi a questo inesorabile svanire delle cose e della vita stessa, con «l'illusione precaria di ogni verso / credendo di salvarlo almeno in parte / quel lucente frammento tolto al buio, / quell'oro di granelli che si perde, / quel segreto mistero inesistente» (sono i versi conclusivi di *Una residenza*): ma è una lotta impari. Il tempo, tuttavia, agisce anche in altro modo, come vero e proprio collante dell'intero assetto del libro: che inizia e finisce con due sezioni marcate da una data (1990, all'inizio; e *Album 1980*, in chiusura di volume), e che contiene nella parte centrale un'altra ampia sezione in cui il suo fluire è subito rilevante, cioè i *Frammenti dei giorni, dei mesi e delle stagioni*.

I lettori di Scarabicchi non faticeranno a ritrovare, nei versi de *La figlia che non piange*, la voce esatta, scandita, che è da sempre uno dei tratti riconoscibili di questo poeta: la voluta chiusura nel giro dei metri canonici (l'endecasillabo, l'amatissimo settenario), la lingua media, che non prevede escursioni notevoli verso l'alto o verso il basso, e insomma la fedeltà a dei modelli che retrocedono verso Saba e Leopardi, passando per le stazioni intermedie dell'amico e maestro Franco Scataglini, di quel Giorgio Caproni cui è dedicata la sezione iniziale, e di una non vastissima famiglia che ha scelto di

interpretare in modo volutamente anomalo la modernità, deviando rispetto all'asse portante del '900 italiano. Eppure questa scelta di nitore e cantabilità, in Scarabicchi come negli altri ora accennati, non fa che intensificare la forza drammatica del verso, «la smarrita armonia / che non esiste» (*Visas per Francesco Scodanibbio*), «l'aspro del melograno e la dolcezza / del sonno della vita, ramo e soglia», creando un costante cortocircuito tra perfezione ritmica e tragicità del dettato. Tuttavia, anche su questo piano formale, e anzi soprattutto qui, *La figlia che non piange* offre un ventaglio tutto sommato inedito di soluzioni e di esperimenti espressivi: le forme che si affiancano lungo le pagine della raccolta sono in effetti assai variegata, se dai versi-versi si può trascorrere fino alle prose di *Album 1980* (e la *Piccola premessa* che le inaugura sottolinea infatti che «chi scrive versi abita la prosa come una seconda casa nascosta»), passando attraverso la terra di mezzo dei *Poemetti*, testi tendenzialmente lunghi, dalla metrica ora regolare ora spuria, in cui un tratto narrativo può venire alla luce parcamente. E ancora, nelle sezione *Dediche* si trove-

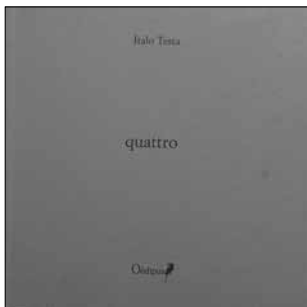
ranno poesie che convocano esplicitamente, quasi per un ultimo saluto, alcuni degli amici e compagni di via, da Gabriele Zani a Valeriano Trubbiani, a molti altri; mentre nei *Giorni* Scarabicchi si concederà all'esercizio dell'acrostico. Non si tratta, si può credere, di un cedimento finale, o della compresenza casuale di tratti stilistici divergenti; piuttosto, in un autore che aveva sempre, caparbiamente tentato di perseguire un'uniformità e una coerenza espressiva perfettamente riassunte in un sintagma tutto suo, come «il garbo e la misura», si potrà leggere questa sobria apertura sperimentale come un ultimo gesto di libertà, un estremo tentativo di opporre alla disgregazione provocata dalla malattia e dal tempo una sorta di ilarità creativa, di serissimo gioco. Del resto, si potrà ricordare come anche in passato, in maniera forse più dissimulata, Scarabicchi non si era affatto negato qualche felice scorribanda compositiva: ne fanno fede la *Via Crucis* (edita nel 1994 con incisioni dell'amico Giorgio Bertelli per L'Obliquo, e poi ripresa nel 2018 per L'Arcoiaio) e il libro apparentemente più anomalo, quella rivisitazione in versi della vita

e dell'opera di Lorenzo Lotto che si intitola *Con ogni mio saper e diligentia. Stanze per Lorenzo Lotto*, (Liberilibri, 2013); ma si potranno ricordare anche i *Frammenti dei dodici mesi*, che prima di giungere al presente libro erano apparsi, in dialogo con le fotografie di Giorgio Cutini, sempre per i tipi de L'Obliquo.

«Un'altra età del tempo adesso chiama, / di passi e di parole, un altro viaggio, / nell'intento clamore del mattino»: tre versi soltanto, ma un'intera poesia, che forse meglio di altri riassume la postura dell'io che parla in questo libro, la fermezza della sua voce; ma c'è, in questi versi, anche qualcosa che riguarda il lettore, il lettore fraterno che ora scrive di Francesco Scarabicchi, nella coscienza che la sua scomparsa apre davvero «un'altra età del tempo», dentro la quale *La figlia che non piange*, insieme a tutta l'opera di questo poeta che troppo a lungo ha atteso di essere pienamente riconosciuto, saprà ancora interrogarci, guidarci, prenderci per mano.

(Fabio Pusterla)

ITALO TESTA,
quattro, Salerno, Oèdipus
 edizioni 2021, pp. 84, € 11,50.



Dopo due raccolte variegata per forme e contenuti e sedimentate in lunghi archi di tempo come *L'indifferenza naturale* (Marcos y Marcos 2018) e *Teoria delle rotonde* (Valigie Rosse 2020), Italo Testa propone un'opera molto unitaria nei procedimenti e nei soggetti, che va in primo luogo descritta almeno sinteticamente. *Quattro* il titolo; quaternaria la suddivisione principale (*uno, due, tre, quattro* i titoli delle sezioni o movimenti, volendo sottolineare l'analogia

con il genere musicale del quartetto); ogni sezione è costituita da quattro pannelli, articolati in quattro testi divisi tra loro da linee orizzontali, e ogni pannello è inaugurato da una sorta di titolo-indice composto dai primi quattro numeri interi positivi incolonnati, seguiti ognuno da una parola, a volte accompagnata da articolo o preposizione (il primo caso che si incontra ad apertura di libro: *1. aprire 2. un vetro 3. luce 4. giorno*): parola che solitamente si ritrova, spesso ma non sempre in prima posizione, nel testo numericamente corrispondente. Rappresentando in cifre questa configurazione gerarchica movimento-pannello-testo, potremo dire che il testo incipitario sarà I.1.1, e così via contando. Per ogni pannello di sedici testi ci sono sette parole-titolo (come le lettere che compongono la parola "quattro"), alternate secondo uno schema variabile di permutazione che presenta però due regolarità interne: al passaggio da un quartetto all'altro tre parole rimangono uguali (uguali nella variazione, in realtà: permane la radice, può cambiare la categoria grammaticale; considero per esempio *aprire* e *aperto* una sola parola, o meglio una sola

sostanza semantica, così come *respira* e *respirando*, e così via) e ne entra una nuova (così da I.1.1 a I.1.2: *aprire, un vetro, luce, giorno; giorno, aperto, una luce, respirando*), e l'ultima parola del quartetto che precede è anche la prima di quello che segue. Regola, quest'ultima, confermata anche nella transizione tra un movimento e il successivo (sempre con piccole eccezioni). L'ultima parola-titolo del quarto pannello è identica alla prima del primo pannello; e si tratta, non casualmente, di *aprire*. Dunque due cose insieme: il libro è chiuso, doppiamente, per la quadratura ribadita su tutti i suoi livelli strutturali e per la ripresa anulare tra inizio e fine; ma tale chiusura viene modulata e ammorbidita (non frontalmente contrastata) dall'*aprire* che si trova ai due capi e da una serie continua di variazioni che lo innerva nel suo stesso ramificarsi. Riguardo alla seconda tendenza, va segnalato che i sessantaquattro testi hanno tutti schemi di raggruppamento versale differenti, che vanno dalla sequenza astrofica di versi singoli brevissimi fino alle quartine e al caso-limite di un sonetto (IV.1.1). Non c'è però uno schema lineare o evolutivo

che guidi questa molteplicità; la tendenza a una progressiva estensione della misura del verso, e a un progressivo aggregarsi dei versi in strofette (con moderata reintroduzione dei segni interpuntivi, per un buon tratto del libro del tutto assenti), che si può leggere nello sviluppo della raccolta, viene offuscata nei testi conclusivi, dove ritornano i versi molto brevi e addirittura la parola singola può essere spezzata su due versicoli (in IV.4.3).

Comprendere la fattura e i criteri di funzionamento del libro di Testa è indispensabile, perché solo la buona intelligenza di un progetto così formalizzato e rigoroso permette di vedere fino a che punto *quattro* sia immerso in e sostanziato da una materia che rifugge alla formalizzazione e alla cattura definitoria. Niente di più lontano da questo libro, infatti, dell'opposizione binaria tra forma fredda e materia calda. D'altra parte secondo i Greci la divinità del numero e del logos (dell'azione del raccogliere e misurare) era quello stesso Proteo che governava le acque, le metamorfosi e il divenire. E il numero non era soltanto l'entità astratta che indica la quantità degli elementi di un insieme, ma era anche preposto alla rappresentazione di fenomeni di diminuzione e crescita di grandezze, di sequenze e di progressioni (sono considerazioni di Paolo Zellini nei suoi libri *Numero e logos* e *Gnomon*).

Di cosa parla *quattro*, e come? Certamente è il resoconto di un avvenimento comunissimo, ma ogni volta diverso, come quello della nascita dei figli (in questo caso

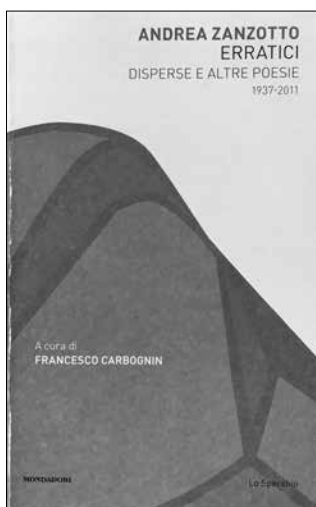
una coppia di gemelli), dei loro primi anni di vita, del raggiungimento della postazione eretta, dell'ingresso nel linguaggio. Così come, dal punto di vista dei genitori, è il referto di un'invasione, di uno spostamento tellurico di tutti gli equilibri, di uno stato di prolungata *trance*. Tutto questo è vero ma non basta. C'è di sicuro uno strato insostituibile di esperienza vissuta alla base del libro, ma Testa lavora con cura ad evitare il racconto biografico, a neutralizzare tutti i riferimenti personali e i radicamenti psicologici. L'articolo indeterminativo è predominante, insieme al pronome indefinito: «un vetro aperto», «un taglio d'aria», «un lampo» (I.1.2); «qualcuno apre le imposte», «qualcuno dietro la porta», «qualcuno entra» (I.2.2). E l'indeterminativo, diceva il Deleuze di *Critica e clinica*, è «la determinazione del divenire», «la potenza di un impersonale che non è una generalità». Ci sono quattro esseri umani dei quali non si fa mai il nome in uno spazio abitativo: un uomo, una donna e due bambini piccolissimi: «un giorno / entrano/ nella / vita // un giorno/ varcano/ la / soglia // un giorno/ dormono/ tra / noi // un giorno/ vegliano / nel/ buio // un giorno / aprono / le / mani // un giorno / camminano /nel / mondo // un giorno / parlano / un / giorno» (I.2.1). Il tempo trascorre, ma non è misurato/misurabile (è una costante della raccolta, che non segue gli eventi calendario alla mano ma si muove in un fluire privo di punti di riferimento); il cambiamento interviene di continuo, a partire da quello discriminante,

la nascita, ma a noi si presenta una serie di stazioni, o di istantanee coordinate, prelevate da un flusso che non si fa disciplinare, come confermano struttura seriale e finale aperto del testo. Gli stessi corpi non sono spesso che ombre stagliate contro le pareti, sagome incerte nel processo del divenire. Lo spazio non è soltanto quello della casa, sebbene questa sia il *set* centrale, e i protagonisti non sono soltanto i quattro umani. Tutti i margini e i confini sono sensibili, permeabili; tutti gli oggetti vengono intessuti in trame di relazioni orizzontali e non gerarchiche: le luci e i rumori che entrano dalle finestre, gli alberi che crescono sulla strada, il vento, le tende, i letti, i giocattoli, le lampade, il latte che cola dalla bocca, le foglie cadute sul davanzale, i segni di un morso...

«si versa / nel giorno / come tempo // si versa / negli occhi / come luce // si versa / nel buio / come ombra // si versa / nel corpo/ come sangue //si versa / nel cielo / come stella // si versa / sulla strada / come nebbia // si versa / nella bocca / come latte // si versa» (II.2.4). Questo elemento, a cui la scrittura non dà nome, dovendosi per forza accontentare di definirlo per analogia e comparazione, è forse il vero soggetto della meditazione poetica di *quattro*. Di questo sono fatti i corpi, i pensieri, i legami, i fenomeni così intensamente sentiti e osservati.

(Federico Francucci)

ANDREA ZANZOTTO,
Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011, a cura di Francesco Carbognin, Milano, Mondadori (Lo Specchio) 2021, pp. 344, € 20,00.



Le numerose iniziative in omaggio al centenario della nascita e decennale della morte di Andrea Zanzotto hanno portato a diverse pubblicazioni. Molti dei saggi usciti per l'occasione compongono un deciso *renouveau* di studi zanzottiani che si addentrano in zone ancora poco esplorate, come lo Zanzotto critico approfondito da Matilde Manara, o l'ultimo Zanzotto che un libro collettaneo diretto da Alberto Russo Previtali si propone di cominciare a leggere in modo sistematico, o ancora lo Zanzotto Signore (anche) dei significati, che uno dei suoi critici più raffinati ed attivi, Andrea Corbelli, affronta in un libro-mondo.

Su di queste e molte altre utili letture, si stagliano due regali offerti dal poeta stesso, a ridosso del suo compleanno:

un prezioso quaderno di traduzioni e una raccolta di poesie disperse, entrambi editi per Lo Specchio di Mondadori. Si potrebbe gettare un ponte fra questi due libri che ci raggiungono attraverso l'ultratermpo' rileggendo qualche riga tratta da *Europa melograno di lingue* (1995), traccia scritta del discorso di inaugurazione pronunciato ad un corso di perfezionamento di traduzione letteraria dell'Università di Venezia. In quell'occasione, attraverso il prisma del passaggio tra le lingue, Zanzotto aveva dato ancora una volta una visione forte della poesia con l'idea di una scrittura in/[come esercizio di] traduzione permanente di cui i volumi in questione sono i precipitati chimici. Una poesia sempre spinta da versatilità e insoddisfazione, che proviene da un imprevedibile *gnessulogo*: «Lasciamo pure che ci sia anche questa zona [di 'non-definizione'], in cui sta e deve essere conservato il nostro *non* sapere (né chi siamo, né da dove veniamo, né dove andiamo). La poesia ci ricorda sempre questo fatto e ci porta tuttavia ad attraversare i vari strati della nostra personalità, ci spinge ad enucleare delle formulazioni, lasciando però il discorso aperto, e aperto verso gli altri e l' 'altro'. È per questo che [...] io non sono mai stato affezionato al concetto di definitività di testo poetico. Pronunciare il *ne varietur* mi turba. Ho sempre la sensazione che si sarebbe potuto compiere un passo, se non anche più in su, almeno verso una certa variazione laterale interessante come quella che è stata data per centrale».

Non c'è illustrazione migliore di *Erratici* per questa volontà di non irrigidire mai la poesia, che rimarrà spalancata fino all'ultima raccolta del 2009, dove il movimento variantistico presente almeno dalla fine degli anni Ottanta continua a funzionare a pieno ritmo. Quella «sopravvenuta sfiducia nel concetto stesso di opera» di cui parla Stefano Dal Bianco per *Me-teo* (1996) non è estranea a una nuova scrittura attraversata da due tensioni contrapposte. Alla pulsione architettonica che struttura le grandi raccolte degli anni Sessanta e Settanta si affianca infatti una pulsione frammentistica, di cui danno conto il testo veneziano come anche altre riflessioni critiche di quegli stessi anni. E la pratica di un'opera fluida perseguita da Zanzotto da un certo punto in poi trova in

Erratici una nuova, decisiva, dimensione.

Il cuore del volume mondadoriano risiede in circa un centinaio di poesie disperse che vanno dalla 'preistoria lirica' del poeta, (anti)datata al 1937, passando da testi gravitanti attorno alle prime raccolte e poi limitrofi alle opere successive, dalla pseudo-trilogia fino alla trilogia dell'oltremondo che ne conclude il ricchissimo percorso poetico. Da uno Zanzotto rimbaldianamente sedicenne, nonché molto pascoliano, allo Zanzotto novantenne di una scrittura geologicamente 'alla deriva': il ventaglio è al massimo dell'apertura. Sono «divertimenti di tempi diversi» (*Sì, deambulare*, da *Conglomerati*) che vanno dai *divertissements* neo-metrici o arcadizzanti – come l'ode pariniana in dialetto dedicata a Noventa o il *Sonetto pseudo-elisabettiano* All'incita Nice *infastidita da troppi mosconi* – alle varie diversioni ma con tonalità e temi presenti nell'intera opera: dal multilinguistico al pop, dal meteorologico all'ecologico (dove accanto ai consueti paesaggi collinari trova posto anzitempo quella «Venezia Venedig Venise», già dal '62 «squamante vampirica» all'ombra di Marghera). Il registro spesso ironico, de-sublimante, di molte pagine è alimentato anche da vene erotiche, o politiche, e da quella originalissima dell'uso zanzottiano del dialetto con tappe fondamentali come gli *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto* (1969-1971) e *E, strac, podà su la firiada*, un inedito del 1938 pubblicato poi nel 1982.

Alla silloge delle *Disperse* fanno seguito una più esigua sezione di *Altre poesie*, che ripropone in particolar modo la plaquette de *Il Vero Tema* (2011), e infine un'appendice bipartita contenente diverse note del poeta legate ad alcune liriche e un insieme di varianti notevoli delle disperse, nell'accezione data al termine da Zanzotto stesso, che estendeva la correzione all'intero testo «concepito come momento autonomo della sua vicenda editoriale». Il tutto è accompagnato da rigorosi apparati critici e filologici, che aiutano a percorrere agevolmente questo complesso organismo stratificato. La curatela di Francesco Carbognin è all'immagine dell'attenta devozione con cui il critico ha da sempre studiato l'opera zanzottiana e consiste qui nell'organizzazione con intelligenza un materiale dispersato,

raccolto grazie a una ricerca a tutto tondo il cui perno è l'Archivio privato di Andrea Zanzotto a Pieve di Soligo, rintracciando poesie non confluite nelle raccolte maggiori ma pubblicate nel tempo in svariate sedi editoriali: riviste, quotidiani, volumi collettivi, libri d'arte, ma anche contesti e supporti tra i più diversi che spaziano sino a piastrelle e a piatti di maiolica.

Non ci troviamo quindi di fronte al recupero di resti scartati o di frammenti incompiuti (salvataggi che nel caso di grandi poeti hanno comunque tutto il loro senso), ma a un altro tipo di operazione. Trattandosi infatti in gran parte di testi che, pur non convergendo nel corpus principale, vivono di vita propria in spazi paralleli, è un'idea di opera a delinarsi nel volume. Il meccanismo di contiguità che alimenta lo sciame di incroci, contaminazioni, innesti la dice lunga su una scrittura emorragica come i papaveri (sì, ancora loro) di uno degli haiku dispersi più belli: «Ultimi papaveri / dolcissimamente emorragici, / che seguite altri pensieri, disagi – / Voi, disperse, fedeli umiltà». Il volume mette in risalto la fedeltà del poeta di Pieve di Soligo alla poesia, che non si accontenta mai della strada maestra, ma imbecca umilmente tutti gli *holzwege* possibili e dolcissimamente vi si (dis)perde. Il lettore zanzottiano può quindi fare la stessa cosa, immergersi in echi multiple di singole parole o interi versi della sua memoria poetica oppure osservare le cristallizzazioni provvisorie di progetti dai tempi lunghi, lo smembrarsi o agglutinarsi di testi che si intrecciano a un certo punto della loro evoluzione; come può seguire le diramazioni delle tante poesie «interlocutorie», così le definisce lo stesso Zanzotto, nel loro cercare a tentoni un orientamento ancora incerto. Interlocutorio è anche lo «sforzo di revisione del già edito» che attraversa l'opera a partire dagli anni Sessanta e che qui si fa più che evidente. Tra i mille spunti di riflessione offerti dal volume, le piste per transitarvi si moltiplicano. Si pensi alla serie giovanile: le tredici poesie che aprono il libro scritte tra il '37 e il '38 non saranno inserite in *A che valse? (Versi 1938-1942)* a causa di una certa loro immaturità, ma il denso e funebre pascolismo di queste prime e acerbe prove illumina ulteriormente la componente criptologica di *Dietro il Paese*. Il merito poi di certi parallelismi

è di far emergere contemporaneità ma anche persistenze: sono molti gli esempi di poesie pubblicate insieme a testi affluiti poi alla raccolta in corso ma che da questa vengono escluse perché ancora nel raggio d'azione della raccolta precedente (*Le crudità*, ancora debitrice de *La Beltà*, accanto a *Faine*, *dolenzie*, *lòghia* entrata di diritto in *Fosfeni*; o *Pur ieri nel sole*, uscita in rivista con due ecloghe ma affine alla stagione precedente, ecc). Biforcazioni di questo tipo mostrano bene la coesistenza di tempi diversi peculiare del cantiere zanzottiano di cui ottimi studi genetici (Venturi, Stefanelli) hanno insegnato l'estrema importanza. L'edificio poetico globale si rivela insomma estremamente mobile senza per questo perdere la forte natura progettuale che conferisce ad ogni raccolta una coerenza e una forma specifiche.

Innumerevoli i percorsi da segnalare

Poesia contemporanea. Quindicesimo quaderno italiano, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Marcos y Marcos 2021, pp. 352, € 25,00.



Chi segue la poesia italiana contemporanea conosce i *Quaderni* di Franco Buffoni: creati nel 1991 presso l'editore Guerini e Associati, poi passati a Marcos y Marcos (dopo un breve periodo con Crocetti), negli ultimi trent'anni hanno pubbli-

cato i testi di alcuni fra i più famosi poeti italiani (Stefano Dal Bianco, Italo Testa, Alessandro Fo, Marco Giovenale, Massimo Gezzi, Laura Pugno, ecc). Per Buffoni è sempre stato importante che queste selezioni poetiche non fossero rappresentative di un gruppo (inteso sia in senso letterario sia come gruppo detentore di un privilegio, ad esempio maschile), di una scuola o di una regione geografica, e che fossero in qualche modo "neutrali" rispetto agli schieramenti del dibattito letterario. Le ultime edizioni hanno rispecchiato questa attenzione di tipo sociologico: il numero di autrici e autori è stato quasi sempre bilanciato, le differenze di *gender* ben rappresentate, la poesia lirica di tipo tradizionale alternata a forme sperimentali molto eterogenee fra loro.

Un'opera in balia di continui spostamenti tettonici, quella che ci mostra il volume, per la quale la metafora geologica si

revela pertinente ancora una volta. Come spiega il curatore, i massi erratici, sradicati durante le fasi interglaciali, si depositano altrove mantenendo le caratteristiche del luogo di origine. *Erratici* era anche un titolo possibile per *Conglomerati*, termine questo che indica la «proprietà di rocce formatesi per progressivo accumulo e sedimentazione di elementi di diversa provenienza». Zanzotto, insomma, che già aveva oltrepassato virtuosamente il Meridiano dedicatogli nel 1999 con tre raccolte fondamentali (di cui l'ultima, quasi in un gioco di scatole cinesi, fa intravedere il tomo delle Opere Complete nella vetrina di una sua poesia) riesce un altro numero di magia, con questo libro oltre *Conglomerati*, grazie a una contiguità senza fine.

(Giorgia Bongiorno)

sempre più autori poliglotti, sia perché traduttori (è il caso di Del Sarto, che traduce dal polacco), sia perché italiani che vivono o studiano all'estero (ad esempio Sermini, che studia in Svizzera, o Ottonello, che ha studiato inglese in Germania). I *Quaderni* sono rappresentativi di una tendenza – l'internazionalismo, se così lo si può chiamare – che è effettivamente generazionale (*Come un Erasmus* è il titolo di un testo di Burratti; «in affitto in una città non mia» si legge, invece, in una poesia di Ottonello) e che riguarda molti dei nati fra il 1986 (come Sermini) e il 1994 (anno di nascita della più giovane del gruppo, Del Sarto).

A proposito della geografia di questo *Quindicesimo quaderno*, Franceschetti e Bertini sono senz'altro poeti urbani, Burratti addirittura è antibucolico, mentre Meloni è il più tradizionale nella rappresentazione dello spazio naturale. A questi tre autori si affianca Ottonello, i cui testi alludono più volte allo spazio di un'isola, la Sardegna; non si tratta, tuttavia, di una rappresentazione ingenua o romantica: lo spazio e il tempo di Ottonello sono un «eden digitale», una invenzione futuristica e tecnologica. Anche i fiori di Sermini sono «[...] fiori finti e vasi e foglie / da spazzare, estirpare», oppure fiori veri, come «la pervinca del Madagascar», ma visti come al microscopio, quasi che lo scopo della

poesia fosse la correttezza della definizione botanica (Antonella Anedda, nella prefazione ai suoi testi, parla di una poesia di «erbari»). Per quanto riguarda Del Sarto, infine, sembrerebbe che lo spazio e il tempo siano assenti nei suoi testi d'amore; in realtà la natura è presente come repertorio di metafore («La mia vita è il rampicante/ che ho avvinghiato qui alla mano») proposte con ironia, a volte evidenziata da rime e assonanze («Belli mondi possibili che andate - / vi chiedo una nuova terra madre»; «non importa l'apparenza della cosa - / ho ancora da innaffiare la mia rosa»).

Come si intuisce da questa breve rassegna, i sette selezionati sono distanti fra loro sia dal punto di vista stilistico, sia per

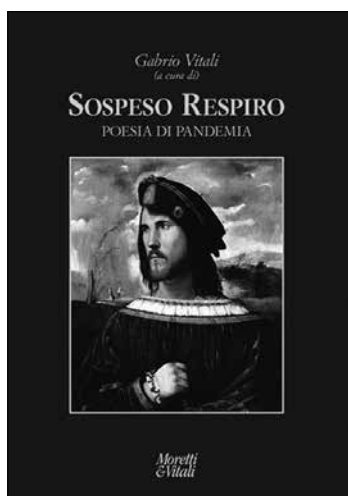
il soggetto enunciativo dei testi. Meloni, Franceschetti e Del Sarto sono fedeli a una lirica più tradizionale, ma quella di Del Sarto è anche una forma di parodia, mentre i testi di Franceschetti (il più de-angelisiano del *Quindicesimo quaderno*) sono più filosofici. Nelle poesie di Bertini e di Sermini, in modi diversi, è presente una riflessione sul piano morale, mentre Ottonello sembra credere più degli altri nell'oltranzismo formale (e linguistico) come principio di poetica. Le poesie e le prose di Burratti, invece, sono quelle più sperimentali dal punto di vista del soggetto dei testi. Le prose quasi totalmente paratattiche e nominali, che cercano l'azzeramento del punto di enunciazione (*Asparagi, Come un epilogo*), influenzate

da autori come Broggi e Bortolotti, si alternano a testi (sia in versi sia in prosa) nei quali Burratti si sforza di costruire un io al passo dei tempi, come notato da Mazzoni nelle pagine introduttive.

Da *Poesia contemporanea. Quindicesimo quaderno italiano*, in conclusione, vengono fuori idee di poesia molto diverse fra loro. Il merito del curatore e del comitato di selezione (che comprende, oltre a Buffoni, Umberto Fiori, Massimo Gezzi, Fabio Pusterla, Claudia Tarolo e Marco Zapparoli) è proprio quello di conciliare attenzione alle differenze – sia poetiche sia sociologiche – rappresentatività generazionale e valore dei testi.

(Claudia Crocco)

Sospeso respiro. Poesia di pandemia, a cura di GABRIO VITALI, Bergamo, Moretti&Vitali 2020, pp. 282, € 25,00.



La conformazione di questo volume, curato e ideato da Gabriele Vitali, rispecchia una chiara volontà di smarcamento rispetto al concetto di 'antologia di versi a tema'. Questo libro, infatti, non è soltanto un libro in cui alcuni poeti vicini al curatore riflettono sullo shock della prima ondata di Covid-19 (marzo-giugno 2020). Già dalla prefazione intitolata *L'abbraccio vuoto di Piazza san Pietro*, Gabriele Vitali indica come al cuore di questo progetto

vi sia la necessità di opporre al silenzio della pandemia la parola poetica, insieme epica e lirica, capace di fronteggiare e di pronunciare ciò che la moderna società rifiuta e teme, la morte sempre rimossa e allontanata. Nelle quattro sillogi che compongono il volume, epica e lirica si congiungono, legando l'io alla comunità e alla collettività, offrendo una narrazione corale per resistere al timore e alla paura. Gabriele Vitali, che offre per ognuno dei quattro autori un esaustivo profilo critico, conduce il lettore all'interno delle motivazioni per cui questi poeti offrono uno sguardo altro sulla pandemia, rivelandone la forte carica di novità e di possibilità.

Il *Diario poetico e impoetico* di Alberto Bertoni, tale perché i versi sono sempre preceduti da una nota in prosa, parte da una riflessione del 2015 intitolata «Gli aforismi di Birkenau». Il senso di afasia e di terrore provato nel campo di concentramento viene superato soltanto dal meccanismo di reazione della lingua poetica. Seguendo poi cronologicamente lo sviluppo della pandemia, la sensazione di vivere in un tempo di peste e, al contempo, in un universo concentrazionario con cui si apriva l'opera si intensifica, trovando però nel senso di «orfanezza» – come riconosce Vitali – una possibilità di uscita: «Il mondo topizzato: 'La peste' di Camus, il 'Maus' di Spiegelman, ma quando sulla clausura inizia a esplodere la luce della primavera». La clausura e l'oppressione sono al centro

anche di *Fiabucce per una madre* di Paolo Fabrizio Iacuzzi, una silloge composta da sette sezioni di tre poesie modellate tutte su uno schema sonettistico. La prima e la terza sono aperte entrambe dal *refrain* «Siamo ancora vivi». Il senso claustrofobico di questa struttura è mimetico della situazione pandemica. Il poeta, che trascorre con la madre il *lockdown*, intreccia esperienze personali di malattia alla cura della madre e alla situazione. «Avevo previsto il lupo»; e il lupo diventa sia la malattia che colpisce il mondo, sia il lupo di Cappuccetto Rosso, la fiaba che, insieme ad altre, Iacuzzi immagina di raccontare alla madre per tenerle compagnia, facendo «rumore per inventarci il mondo». È sempre sotto il segno della sfida alla solitudine che si snoda il diario in prosa (con un paio di eccezioni in versi) di Giancarlo Sissa, *Senza titolo alcuno*. Ripercorrendo a ritroso le tappe della pandemia, Sissa si appoggia al proprio diario come a un bastone per rivelare il senso dell'origine dell'atto poetico e comunitario. Tornare indietro dalla fine serve per guarire. Nella pagina del 27 aprile 2020, Sissa afferma: «Ma noi abbiamo un problema con l'origine delle cose. Rattoppiamo continuamente un tessuto ormai logoro di miserie e di abitudini e stordite ruberie». L'ultima silloge, *Presa di fiato* di Giacomo Trinci, richiama nel titolo lo spasimo che segue l'interruzione dell'apnea. Nella sua metrica serrata e carnale (la presenza di rime e di

forme chiuse è costitutiva e necessaria alla sensazione di soffocamento), Trinci parte da un «Antefatto» per discendere (lo scenario infernale della catabasi è presente, per lessico e stile, nelle successive sezioni «Atti di commedia», «Moduli al pettine» e «Quartatto») nella bolgia di corpi che si ammassano negli ospedali, nelle case, soffocando per troppa densità e per «smodata ansia di tornare alla normalità» che è a sua volta volontà di mascherare

ROSARIA LO RUSSO,
Figlia di solo padre,
introduzione di Loredana
Magazzeni, Macerata, Seri
Editore 2021, pp. 329, € 15,00.



«una sbiobbina cammina tutta di trache, / non sarà mica la storpia / di quella poesia di mio padre?» (da *Le parti ignobili*, in *poema*, Arezzo, Editrice Zona, 2013, p. 49). Se Cavalcanti si domandava «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa tremar di chiaritate l'ære», chi dice «io» in *Le parti ignobili* di Rosaria Lo Russo, reagendo all'apparizione grottesca di una figura femminile che incede in modo diversamente maestoso, vale a dire una gobbetta («sbiobbina») che cammina tutta di traverso («di trache»), viene colto dal sospetto che si tratti proprio della claudicante «poesia di mio padre». Quella del padre è una figura fondamentale nell'opera di Rosaria Lo Russo; o meglio, è fondamentale

una situazione antropologica in crisi.

Seguono i versi un *Percorso Iconografico* a cura di Maria Cristina Rodeschini, in cui vengono riprodotte e presentate le opere dell'Accademia Carrara di Bergamo, sfida della bellezza artistica all'orrore, e un saggio antropologico di Mario Ceruti, intitolato *Un groviglio inestricabile*, che intreccia complessità del reale e situazione pre-pandemica accordandosi, così, alle battute iniziali di Gabrio Vitali. Una con-

la sua «fago-citazione» e uccisione, atto di nascita voce incarnata nei testi (quella di una *poetrice*, neologismo che «serve per distinguere l'autrice dalla poetessa in quanto personaggio», p. 240). *poema* raccoglie la produzione poetica di Rosaria Lo Russo nel decennio 1990-2000: e cioè coeva ai nove saggi pubblicati in rivista fra il 1994 e il 2000, recentemente riuniti nel volume *Figlia di solo padre*. Il motivo per cui si è scelto di cominciare dai versi è che questi costituiscono una sorta di *mise en abyme* degli interventi critici, così come gli interventi critici sono leggibili nei termini di un unico manifesto poetico: in altre parole, il filo conduttore che lega insieme i nove saggi riconduce a quel fantasma creatore all'origine del gesto poetico di Lo Russo, vale a dire il processo partenogenetico del Sé e la rivendicazione del «diritto alla parola automusiva» (p. 293) come approdo finale di un'inedefessa «interrogazione sulla musività» (p. 283).

I nove interventi critici si ripartiscono, all'interno del volume, in due sezioni: *Sulla tragedia (trittico pirandelliano)* e *Sulla poesia*. Gli interventi del *trittico* prendono in esame le matrici figurali delle persone pirandelliane (soffermandosi in particolare sul personaggio della Primadonna) e sui processi identificatori tramite i quali queste si riconoscono e immedesimano (o ancor meglio, si riconoscono per immedesimazione). I meccanismi di identificazione sono l'oggetto d'indagine anche dei sei articoli sulla poesia: partendo da una riflessione critica sull'opera di grandi *autoritates* come Sylvia Plath, Anne Sexton, Amelia Rosselli, Karen Hesse e Dorothy Porter, Lo Russo riprende e varia un unico grande discorso, che risale fino alle origini

che rimanda all'inizio, rilanciandolo. *Sospeso respiro* si propone come una riflessione sul senso del vivere civile, sui valori della collettività, sul ruolo della poesia nella comprensione della svolta antropologica che la pandemia ha messo in luce. La poesia si occupa di parlare anche quando sembrerebbe regnare il silenzio della fine.

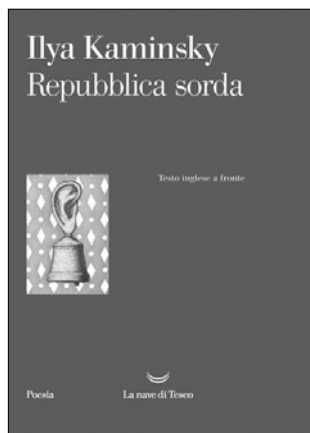
(Michele Bordonni)

stesse della voce delle *figlie novecentesche*.

«Se la ricerca del Padre è intrapresa dalla Figlia novecentesca, se il punto di vista filiale è quello delle poetesse, l'atto stesso della scrittura si configura come ricerca della propria identità poetante tramite la ricostruzione dell'identità del Padre» (p. 143), osserva l'autrice nel saggio eponimo del libro: *Figlia di solo padre* è un titolo (di memoria eschilea) che porta subito nel cuore delle cose, in quanto, come scrive Lo Russo nell'ultimo saggio, un dichiarato «atto di autopoietica» che prende le mosse da un confronto con il modello della *Commedia* dantesca, il principio delle poetiche *confessional* femminili è un atto di ri-fondazione di una soggettività transpersonale che agisce in «sovversione del pensiero dominante della tradizione maschile» (p. 223). «Nel non-nome del Padre, per irrisolta inibizione partenogenetica, l'Infanta innominata diventa finalmente, nel mezzo del cammino del Sé nascente, Donna Rosarina Poeta, Donna e Poeta, un po' perché, come vorrebbe la letteratura femminista, poeta in latino è femminile, un po' perché la definizione poetrice non è giustamente esentabile da parodizzazioni grottesche» (p. 318); per citarne almeno una, a sigla della circolarità dialettica tra gli interventi critici e i versi, ecco come recitano i versi finali di *Epitaffio*: «Dedizione ed arresto sono le conseguenze della contemplazione dell'immagine. / Smetto di masturbarmi allo specchio del Padre» (da *Epitaffio*, in *poema*, p. 195).

(Giulia Martini)

ILYA KAMINSKY,
Repubblica sorda, testo
 inglese a fronte e traduzione
 di Giorgia Sensi, Milano, La
 Nave di Teseo 2021, pp. 176,
 € 17,00.



Repubblica sorda è la seconda raccolta di poesie di Ilya Kaminsky, pubblicata negli Stati Uniti nel 2019 dall'editore Graywolf Press. In America il libro ha collezionato molti premi e riconoscimenti e – fatto non comune per un'opera in versi – conta già più di venti traduzioni in tutto il mondo. Il suo autore è nato nel 1977 e cresciuto a Odessa, nell'Ucraina allora sovietica; vive però negli Stati Uniti dal 1993, anno in cui è stato costretto a espatriare, insieme con la famiglia di origine ebraica, per timore di persecuzioni razziali e religiose. In un'intervista uscita di recente sul quotidiano «la Repubblica», Kaminsky ha raccontato di avere ascoltato da bambino la caduta dell'Urss con gli occhi: all'età di quattro anni, infatti, un'infezione dell'orecchio lo ha lasciato quasi del tutto privo della capacità uditiva. Nel suo libro affronta il tema della sordità da un'ottica decisamente inconsueta: quella cioè di un popolo che, aggredito, sceglie di diventare sordo per opporsi all'invasore esterno. Vediamo più da vicino di cosa si tratta.

Repubblica sorda è un postmoderno crocevia di generi: fra essi i più riconoscibili sono il racconto in versi, del quale ha l'andamento, e il dramma, a cui la partizione in due atti si rifà. Vi si racconta, con toni oscillanti fra tragedia

e commedia, e una forte presenza di umorismo nero, la storia dell'immaginaria città di Vasenka: a partire da quando essa viene improvvisamente occupata da un esercito di soldati che sostengono di volerne difendere la libertà e parlano una lingua che nessuno capisce. In realtà costoro mostrano fin da subito di non esser altro che uno spietatissimo esercito di invasori. Nel disperdere la gente che assisteva a uno spettacolo di burattini, un soldato uccide un ragazzino, Petya, non udente. Da questo momento in poi i cittadini, nel nome di Petya e in risposta alla disumanità affatto priva di fine e di ragione del potere autoritario appena instauratosi, decidono di non sentirci più. Sordi, dunque, per scelta.

Scelta autolesiva? Resa silenziosa? Tutt'altro: «I sordi non credono al silenzio. Il silenzio è un'invenzione degli udenti», annota Kaminsky in fondo al libro. Leggendo l'opera ci accorgiamo effettivamente che la sordità diviene, per i cittadini di Vasenka, una risorsa inaudita: una strategia controffensiva. La sordità – germe di ribellione, misterioso contagio, fantasma che si sfilava dalle catene – arriva perfino a mettere paura ai soldati (e a mettere in ridicolo la loro fantoccia cattiveria). Sembrerà paradossale eppure tale sordità si configura come una reazione incoercibilmente vitale, che consente agli oppressi di riconquistare la propria dignità umana, di non soccombere, sottraendosi alla trappola tesa dall'oppressore. Ciò si realizza attraverso l'invenzione di uno strumento inafferrabile e sconosciuto alle autorità autoritarie: una nuova lingua dei segni, ideata per sostituirsi al linguaggio verbale, ormai degradato e inservibile. Per inciso diciamo che il lettore troverà nel libro le illustrazioni del sistema dei segni, a mo' di controcanto ai testi.

Repubblica sorda è un'opera ispirata da un'intensa riflessione etico-morale, avvicinata per questa sua intonazione civile all'allegoria politica. E invero per alcuni l'immaginaria repubblica raffigurerebbe un mondo distopico nato dall'alligazione dei due mondi contrastanti (più all'apparenza che nella sostanza) conosciuti da Kaminsky, ossia l'ex Unione Sovietica e

l'America. Sicuro è che Kaminsky ha voluto comporre un inno alla resistenza e un libro di rivendicazione dell'amore per la vita contro le atrocità della guerra, le oppressioni e gli abusi di potere. Questo amore il poeta rappresenta attraverso un mobilissimo quadro umano di moti, impulsi, istinti, passioni, desideri, contatti, legami – insomma tutto un complesso di vitali e indispensabili manifestazioni, in un attaccamento alla libertà che non conosce rassegnazione. Leggiamo, per esempio, questo passaggio: «Ci sarà testimonianza, ci sarà testimonianza. / Mentre gli elicotteri bombardano le strade, qualunque cosa apriranno, si aprirà. / Cos'è il silenzio? Qualcosa del cielo in noi».

Impossibile individuare nella raccolta un punto di vista permanente e un centro magnetico dell'azione; al suo posto troviamo piuttosto un insieme dinamico di storie, saldate fra loro dal destino comune, il racconto delle quali è affidato ora a un personaggio collettivo, il «noi» corale dei cittadini, ora ai singoli personaggi che a turno si passano la parola e la prima persona. Vi leggiamo così la vicenda del burattinaio Alfonso Barabinsky, di sua moglie Sonya e del frutto del loro amore, Anushka, che viene alla luce al termine del primo atto (e diviene simbolo di vita contrapposto al buio della morte). Nel secondo atto leggiamo la storia di Momma Galya Armolinskaya, la proprietaria del teatro di burattini, donna tenace e senza paura, instancabile istigatrice dell'insurrezione, e che cresce Anushka senza l'aiuto d'alcuno; e ci sono poi le tresche delle giovani e belle burattinaie, che insegnano ai cittadini il controlinguaggio dei segni dal balcone del teatro, e che amreggiano con i soldati dietro le quinte per poi eliminarne quanti più possibile.

Quindi: *Repubblica sorda* è un'opera multiprospettica, carica di voci, vibrante di molte note di oralità. Un affascinante impasto che riesce a far presa sul lettore e a convincere; e dove anche l'aspetto metrico-formale riflette la molteplicità dei generi e degli influssi, di forme colte e di forme popolari, con il variare alternato dei ritmi e delle misure che slittano dal narrativo (oltre al verso lungo troviamo anche inserti di prosa) al recitabile, dal lirico all'aforistico.

Giungiamo poi a una più chiara configurazione degli elementi principali dell'opera se, oltre a quanto detto finora, aggiungiamo il folklore e le leggende della tradizione slava, e le reminiscenze dei testi sacri, ma soprattutto un consistente grado di analogismo. Tale analogismo è legato evidentemente al surrealismo e riecheggia in modo particolare quello di Charles Simic, anch'egli emigrato in America dall'Europa orientale, anch'egli ispirato dal retaggio culturale est-europeo. Non stupirà quindi che i testi assumano non di rado un tono che confina con il favoloso. A confermarlo, fra le altre cose, l'impressione che il lettore avrà di essere introdotto in una storia senza tempo. I fatti raccontati sembrano accadere in una sorta di presente assoluto, alla confluenza di passato e futuro, memoria e profezia.

Spesso e volentieri Kaminsky fa spiccare pennellate analogiche che rivelano la capacità del poeta di accostare, all'improvviso e in modo spiazzante, cose e significati apparentemente distanti fra loro. Alcuni esempi: «Cos'è una bambina? / Una pausa tra due bombardamenti»; «il vento ha già una bici tra le gambe»; «Questo corpo da cui testimonia è un binocolo da cui tu puoi guardare, Dio». Questa germinabilità figurativa spiega i termini usati dall'American Academy of Arts and Letters, che ha definito Kaminsky «una controparte letteraria di Chagall in cui le leggi di gravità sono state sospese e i colori riassegnati, ma solo per rendere la realtà quotidiana molto più indelebile».

Per questo autore il registro della visione è fondamentalmente duplice; nei suoi testi convivono immagini di morte e di nascita, d'amore e di sofferenza, in una contiguità di crudezza realistica e perfetta ingenuità, tra limpidezza dello sguardo e specchio oscuro dell'immaginazione, tra mistica e minimalismo. Da una parte appaiono dunque strofe

come: «Questa è una storia fatta di carparietà e di un po' d'aria – / una storia firmata da chi ha danzato senza parole davanti a Dio. / Da chi ha piroettato e saltato, dando voce a consonanti che nascono / prive di protezione salvo le orecchie di ciascuno». Oppure si possono leggere questi versi: «Sali su un tetto in Central Square di questa città bombardata, e vedrai – / un vicino ruba una sigaretta, / un altro dà a un cane / una pinta di birra illuminata dal sole. // Mi troverai, Dio, / come il becco di un piccione muto, io sto / beccando / stupore da ogni lato». L'«io» che coglie certe briciole d'esistenza – la grazia è in sé cosa minuta – vuol trattenere qualcosa che documenti una «dimostrazione di felicità». È il paradosso della speranza nella crescente difficoltà del genere umano di testimoniare la propria stessa umanità.

All'estremo opposto si collocano invece scene forti e cupi emblemi del pathos. *Repubblica sorda* soffia sul lettore un'atmosfera tetra di allerta costante, di soprusi e di violenza. Di più, vi si respira un senso di imminente tragedia – e forse anche vi è alluso il senso di una colpa, che ha del biblico. Vasenka è uno scacchiere di strade deserte; inerti burattini ciondolano appesi alle finestre e alle porte delle case dei cittadini uccisi. La morte, nelle vie, è incalzante, vorticosa. Petya giace sull'asfalto come una «mappa di ossa e valvole aperte». Sonya cade fucilata; «il corpo di Alfonso penzola ancora da una corda come un burattino al vento». Ma il necrologio è destinato a ingrossarsi spaventosamente. Servirebbe una spiegazione di tanto male: «Al giudizio di Dio chiederemo: perché hai permesso tutto ciò / E la risposta ne sarà l'eco: perché avete permesso tutto ciò? Nessuna spiegazione, soltanto la neve: «Nelle orecchie della città, cade la neve», silenziosa, sorda – il sigillo del silenzio ostinato del cielo. Anche Dio ha scelto

di esprimersi attraverso un sistema di segni incomprensibile. Così la risposta è elusa, la domanda rimandata al mittente ha l'aspetto del mistero insolubile. Né sembra in grado di potersi assolvere l'individuo posto di fronte a una fatale alternativa fra due mali, uccidere o essere ucciso. Il male si accumula progressivamente, simile alla posta avvelenata di una partita d'azzardo da cui nessuno uscirà vincente. L'unica verità palesabile, come suggerisce il poeta, è questa: ammazzare è sempre e comunque brutale. Perché, il lettore lo vedrà, nessuna forza in campo è capace di conservare sempre una valenza univoca: chi subisce violenza può, a sua volta, trovarsi a compierla.

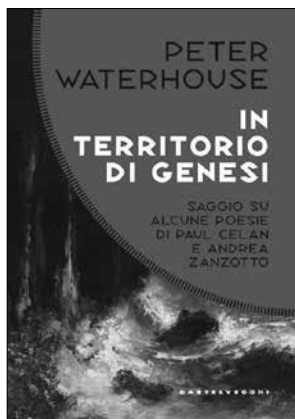
In una fra le più belle e toccanti poesie del primo atto, Sonya è inginocchiata accanto al cadavere di Petya e noi leggiamo questa concentrazione di figurazioni simboliche potenti e delicate al tempo stesso: «Sonya gli bacia la fronte – il suo grido è un buco // lacerato nel cielo, fa luccicare le panchine del parco, le luci dei portici. / Nella bocca di Sonya noi vediamo // la nudità / di un'intera nazione. // Lei si distende / accanto al piccolo pupazzo di neve che sonnechia in mezzo alla strada». La neve pare proprio cadere attraverso lo squarcio aperto nel cielo dal grido; e quel candore, visto attraverso il respiro della poesia, ammanta lo scenario cittadino sferzato dalla morte e trasfigura il corpo senza vita di Petya in un'immagine di pura grazia e di chiarezza quasi immateriale. Il grido lancinante di Sonya si è mutato nel rumore del silenzio: la cui eco pervade tutto il libro e si propaga anche oltre: in un mondo in cui l'io, Dio e ogni significato vengono insistentemente violati – ci invita a resistere, a esprimerci contro qualunque tentativo di cancellazione.

(Federico Edgar Pucci)

CAMILLA MIGLIO,
Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia, Macerata, Quodlibet 2022, pp. 400, € 20,40



PETER WATERHOUSE, *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, a cura di Camilla Miglio, Roma, Castelvecchi 2021, pp. 100, € 12,82.



ANDREA CORTELLESA,
Andrea Zanzotto. Il canto nella terra, Roma/Bari, Laterza 2021, pp 440, € 20,40.



Questi tre libri delimitano un triangolo rettangolo: sui cateti ci sono Celan e Zanzotto (studiati rispettivamente da Camilla Miglio e da Andrea Cortellessa) e sulla ipotenuosa Celan-Zanzotto-Celan perlustrati da un poeta in dialogo da sempre con questi due autori, cioè Peter Waterhouse, a sua volta poeta tra le lingue: tedesco e inglese.

Se ho potuto leggere i libri di Andrea Cortellessa e Camilla Miglio nel loro conglomerarsi, la lettura del libro di Waterhouse si è configurata come una radura in cui tre forze diverse ma sorelle si intrecciavano fino a formare un noi reale, non fittizio, forse quel coro minimo che Franz Kafka indicava come il raggiungimento di una quasi verità.

Kafka è solo uno dei tanti interlocutori di questi saggi. Primo fra tutti è Mandel'stam, nella cui mandorla sono racchiusi Dante ma anche Darwin e Petrarca avvistato da Celan, amato e difeso da Zanzotto, e Holderlin-Scardanelli amato e temuto dall'ultimo Zanzotto. I nomi sono una tale foresta e le cicale delle citazioni (Mandel'stam) cantano in modo talmente fitto che è difficile restituire la loro ricchezza, ma in tutti la traccia da fiutare e che essi stessi indicano è quella di un "ricercar per vita attraverso

lo scandaglio geologico delle parole" (Miglio) di un canto dentro la terra che viene decifrato da Andrea Cortellessa, di una lettura che traducendo trova, e ritraducendo modula e rimodula il mondo, in Peter Waterhouse.

Fossile ma non morto: questo è il discorso sulla poesia che i tre libri intavolano (verbo centrale-matematico-musicale-materico nel Ricercar di Miglio) con i loro autori. Quale sia la direzione la indica Cortellessa quando dice di non voler leggere Zanzotto sotto il segno di Lacan o di Heidegger ma al contrario Lacan attraverso Zanzotto. Cosa significa? Significa capire (è il lavoro che ha fatto anche Manuele Gagnoli in *Amor che move* leggendo per diffrazione Pasolini, Morante e Dante) quanto in Zanzotto come in Celan agiscano e reagiscano non solo altri autori ma altre letture apparentemente distanti, dall'astronomia alla geologia, dalla psicanalisi, alla fisica). In questo senso tutti e tre i libri si configurano come un Midrash: affondo, svisceramento, distensione: orizzontalità dopo la verticalità della prima lettura, indagine degli spazi e non solo dei tempi, ascolto di una musica che non è musicalità, di un canto dissonante e di una ininterrotta serie di domande relative alla tradizione,

di timbri e toni, di distensione sul tavolo di lettura di strumenti diversi.

Fossili ma non morti questi tre saggi dichiaratamente (e finalmente) vogliono saggiare il terreno dei testi che percorrono, come ha fatto Massimo Palma nel suo libro *I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria* senza narcisismo ma anche senza nascondersi dietro un'imperturbabilità accademica.

Fossili ma non morti Celan e Zanzotto si parlano a dispetto dello spazio e del tempo. Uno sembra anticipare le domande dell'altro e l'altro rispondere nella distanza. Entrambi sono la dimostrazione che scrivere poesia dopo Auschwitz e dopo Hiroshima è possibile a patto che non sia "un canto di usignoli", una riproduzione di presunta armonia ma che si scriva da dentro quelle esperienze. Accusato di *trobar clus*, Zanzotto è diventato uno dei testimoni della "mattanza del nostro paesaggio" in grado di mostrare il degrado proprio attraverso lo smottamento del linguaggio.

La consapevolezza della inutilità, marginalità della poesia si consuma brevemente in Celan, morto nel 1970, si attarda nella biografia di Zanzotto in una condizione invernale, saturnina, inospitale ma non inaridita del tutto perché attraversata

da un “eppure” che detta quel capolavoro della senilità che è *Conglomerati* del 2009.

Fossili ma non morti, oscuri ma non ermetici, spesso non accolti, spinti fuori dal cerchio della realtà fino a una zona palude in cui regnano l'insensatezza e quell'irrealtà – che è – chi la conosce sa di cosa parlo - una delle esperienze più infernali che la nostra mente può attraversare Celan e Zanzotto si parlano a distanza e nella distanza si differenziano. A Zanzotto dobbiamo uno dei primi riconoscimenti di Celan, ma lui che di Celan sarebbe stato il traduttore ideale, quasi predestinato, a quella traduzione si sottrae e – dice Cortellessa – si salva.

C'è una novità che si può intuire in questi testi, un movimento nuovo, un andare verso quella critica inquirente e amante di cui parla Marina Cvetaeva in *Il poeta e il tempo*: un'opera va letta interamente prima di emettere un giudizio attraverso uno sguardo formato, informato, ma non distante: niente plurali, nessuna affettata impersonalità ma anche nessun autoscatto in posa. I critici e il poeta-saggista di questi tre libri dicono, senza per questo perdere

di autorevolezza, che hanno messo il loro tempo che significa il loro corpo, la loro vita, a fronte di questi libri, che si sono da loro lasciati urtare, modificare, impressionare come “lastre” (lo scrive Alessandro Baldacci a proposito di Zanzotto).

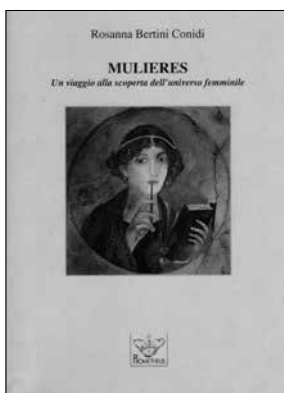
La malattia travolge Celan, l'accusa di plagio da parte della vedova Goll scardina le apparenti sicurezze, rosicchia persino i riconoscimenti. In *Ricerca per verba* Camilla Miglio ricostruisce le connessioni, le citazioni, i richiami, le trasformazioni di questa poesia in un discorso che riflette (e quanto tutto questo sia attuale non ha bisogno di commenti) su geografie divoratrici di storie, confini. La poesia non è mimesi, ma realtà, non solo non si impone ma lascia passare (alla relazione con l'ebraismo Camilla aveva dedicato la sua attenzione già in *Vita a fronte*) attraverso la sua porosità di poesia-pelle, ma anche attraverso le grate di un linguaggio ferita-feritoia.

Scrivere è sempre stringere insieme. La tradizione per Celan come per Zanzotto è ripetizione nel senso di un ripetere- chiedere di nuovo ai testi. Entrambi (Cortellessa) non solo ricordano ma anticipano le loro fonti. Tra tutte queste reti lanciate a nord

del futuro, una constatazione: Zanzotto che invecchia sembra realizzare, portare a compimento una delle tante possibilità dell'opera di Celan. Cortellessa si addentra, e giustamente cita Ripellino che si addentra nei territori di Chlebnikov, paragonandosi a Livingstone, nel tardo Zanzotto fino ad afferrare il suo diverso, mutevole rapporto con la morte. Il tempo è ferita, taglio, *temnos* ma anche tempio dei luoghi. L'attrazione-repulsione verso la morte lascia spazio a una domanda sul nostro essere paesaggio per quanto continuamente sbarrato. La poesia, dice Zanzotto è un contagio, parola medica vicina al suppurare che troviamo in *Matière de Bretagne*, il testo scandagliato, smembrato da Waterhouse (e cardine del trattato di economia poetica tra Simonide e Celan in *The Economy of the Unlost* di Anne Carson). Dunque macerie, margine, mal-adattamento della poesia alla società del guadagno ma anche un vocativo che continua nell'ospitalità, nel sorriso scaleno di Zanzotto che può ricordare il riso sommessissimo-fruscante come carta che sembra avesse Kafka.

(Antonella Anedda)

ROSANNA BERTINI CONIDI, *Mulieres: un viaggio alla scoperta dell'universo femminile*, Prometheus, Milano 2019, pp. 257, € 28,00



Nella società contemporanea e, soprattutto, nel dibattito culturale odierno è difficile trattare di un argomento così complesso come la presenza e l'importanza della donna nel corso del tempo senza cadere in banalizzazioni o sommarie generalizzazioni. Nei moderni prodotti di massa si tende a costruire icone di *girl power* vuote e sterili e a offrire al pubblico le immagini di donne perfette e invincibili, non approfondendo, tuttavia, il percorso dell'emancipazione femminile e mostrando figure che, a ben vedere, risultano irrealistiche. Non così sono le donne descritte da Rosanna Bertini Conidi in *Mulieres: Un viaggio alla scoperta dell'universo femminile*, ma donne “vere”, autentiche, caratterizzate da una grandezza d'animo e da doti intellettuali tali da suscitare l'ammirazione dei loro contemporanei. Tuttavia, come viene

specificato dall'autrice, queste figure sono state dimenticate o trascurate dalla storia (o meglio, dai libri di storia) a causa dei pregiudizi e degli schemi culturali e sociali che nel corso dei secoli hanno posto la donna in una posizione di subordinazione rispetto all'uomo. Come afferma Bertini Conidi, “le donne, infatti, hanno pari facoltà intellettive, ma poiché godono di minori possibilità di erudizione e esperienza, divengono vittime, anziché dominatrici, del proprio destino” (p. 32). Ecco allora che si delinea il fine di questo libro: riportare alla luce la memoria di donne che si sono distinte in diversi ambiti e sottolineare l'influenza del “gentil sesso” nelle diverse epoche, considerando senza qualunquismi gli svantaggi sociali, culturali ed economici a cui andavano incontro le donne.

Il libro si presenta come una raccolta

di saggi elaborati dall'autrice in un periodo compreso, approssimativamente, tra gli anni '90 e i primi anni del 2000. Nonostante la non recente datazione di questi scritti, il dibattito sulla donna che Bertini Conidi delinea dalla preistoria fino all'età contemporanea risulta estremamente attuale sia per la scelta di trattare figure femminili estremamente moderne (come le sante Marcella e Fabiola), sia per lo stile asciutto, ma chiaro ed esplicativo adottato. Dopo un breve saggio introduttivo in cui si descrive con puntigliosità la condizione femminile nel corso dei secoli, ogni capitolo dell'opera presenta esempi di donne relativi a un determinato periodo storico (l'età romana, l'età paleocristiana e cristiana, l'età umanistica e rinascimentale) o a uno specifico ambito culturale (la donna nella storia dell'arte). Sebbene tutti i capitoli mostrino le loro unicità, Bertini Conidi dà il meglio di sé nella trattazione della donna

in età cristiana (sottolineandone i punti di contatto con la donna romana dell'età imperiale) e delle figure femminili nella storia dell'arte. Nel capitolo *Clarissimae feminae: una preparazione evangelica* la scrittrice sottolinea come la libertà raggiunta in campo religioso da alcune donne della casata imperiale (ad esempio quelle appartenenti alla dinastia giulio-claudia e a quella flavia) abbia creato un terreno fertile per l'emancipazione della figura femminile nella società paleocristiana. Gli ultimi due capitoli del libro, invece, sono dedicati alle artiste che si sono susseguite nel corso del tempo e delle quali molte, purtroppo, sono state relegate a poche righe dei libri di storia dell'arte. A tal proposito, Bertini Conidi ridà lustro a queste donne, come Sofonisba Anguissola e Rosalba Carriera, che, in un modo o nell'altro, hanno portato innovazioni nel mondo dell'arte.

Una critica che si potrebbe muovere

all'opera potrebbe riguardare la ripetitività di alcune sue sezioni che trattano, seppur sotto un'ottica diversa, argomenti simili tra di loro. Tuttavia, tale caratteristica, più che essere un difetto, manifesta l'intenzione di Bertini Conidi di essere il più precisa e oggettiva possibile. Grazie alla chiarezza con la quale l'autrice espone tematiche complesse, la lettura risulta piacevole e fruibile anche per coloro che non sono specialisti del settore, come, ad esempio, gli studenti liceali. In sintesi, se un lettore ricerca un libro in cui la questione femminile viene analizzata in maniera non approssimativa, ma originale, sicuramente *Mulieres: Un viaggio alla scoperta dell'universo femminile* rappresenta un ottimo volume a cui rivolgersi.

(Gabriella Lipari)

RICCARDO CASTELLANA,
Fiction e non fiction. Storia, teorie, e forme, Roma, Carocci 2021, pp. 260, € 26,65.



Fiction e non fiction. Storia, teorie, e forme è un volume che riesce ad esaminare un genere di scrittura da angolazioni teoriche, filosofiche, politiche, e storiche con un lessico e orientamento adatti sia agli studiosi sia agli appassionati di lette-

ratura. L'accessibilità del testo è evidente sin dal primo capitolo in cui Riccardo Castellana, il curatore del volume, paragona la fiction con "il gioco" in cui "il bambino manipola oggetti e conferisce loro significati diversi da quelli che possiedono nella vita quotidiana, e qualcosa di non molto diverso accade quando leggiamo un romanzo" (15). La questione centrale che viene esplorata attraverso vari punti di vista nei nove diversi saggi della raccolta è l'intreccio inevitabile di finzione e fatti nella scrittura narrativa.

Questo problema viene approfondito con la creazione di una definizione teorica della fiction: i contributi di vari studiosi contenuti nell'opera si soffermano, fra l'altro, sulle caratteristiche che distinguono questo genere, la terminologia che occorre usare nell'analisi, e le sottocategorie della fiction. Nel primo capitolo Castellana affronta la domanda ad ampio raggio di "Cos'è la fiction?" e stabilisce che la creazione di una definizione della fiction è un processo che è complicato dal confine labile tra scrittura fattuale e finzionale. I fatti abbondano nei romanzi storici, ad esempio, come il racconto dell'epidemia nel romanzo classico *I promessi sposi*, eppure quest'opera sembra un esempio lampante di fiction (17). Avendo dimo-

strato che la mancanza di referenze esterne e/o vere non può essere il tratto distintivo della fiction, Castellana elenca delle particolarità indicative di finzionalità, citando il volume *The Distinction of Fiction* di Dorrit Cohn. Tra esse viene sottolineata la conoscenza delle vite interiori dei personaggi del narratore di una fiction, informazione di cui gli storici non sono al corrente. Il compito della dissezione della fiction continua nel secondo capitolo, "Le narrazioni pseudofattuali e le origini del novel," in cui Riccardo Capoferro traccia la creazione e l'evoluzione della fiction nel tempo. Capoferro si sofferma sulla creazione di questo genere, concentrandosi soprattutto sui romanzi fondamentali dell'Inghilterra sei e settecentesca quali *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift e *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, l'autore che Capoferro elogia come "il più innovativo" tra tutti gli scrittori della sua epoca che "avevano meglio intuito le potenzialità della retorica empirica" (48). I successivi contributi passano a esplorare alcune sottocategorie della fiction, come il romanzo storico (Capitolo 3, "L'ora della verità. Storia e romanzo nell'Ottocento" di de Cristofaro e Viscardi) e il romanzo saggio (Capitolo 4, "Fiction e non fiction nel romanzo saggio" di Cavalloro). Nel terzo capitolo emergono

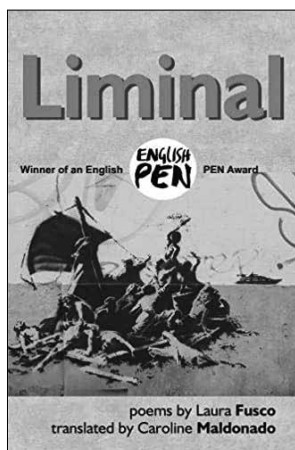
questioni etiche riguardo il compito della fiction, aggiungendo un'altra dimensione filosofica al discorso. In particolare, di de Cristofaro e Viscardi espongono la convinzione di Alessandro Manzoni che "l'opera d'arte dovrà essere pedagogica, aiutare l'uomo a conoscere meglio sé stesso e il mondo," – un'ideologia che l'autore formulò nel saggio *Del romanzo storico* (66). Nella seconda metà dell'Ottocento, nacque una nuova forma, il romanzo saggio, che determinò nuovi punti di contesa nel discorso sui generi narrativi. Cavalloro sottolinea la riflessione come tratto distintivo del romanzo saggio e propone tre forme di questi interventi soggettivi (il "dialogo tra eroi intellettuali", "l'intromissione del narratore onnisciente" e il "saggismo indiretto libero"). Nei capitoli successivi viene dato spazio anche alla "scrittura ibrida" (Capitolo 5 - "Nonfiction novel e New journalism" di Mongelli; Capitolo 6 - "La non fiction" di Palumbo Mosca; Capitolo 7 - "La biofiction" di Castellana; Capitolo 8 - "L'autofiction" di Marchese). Questi quattro contributi esplorano l'evoluzione dei sottogeneri della fiction che non solo contengono elementi reali ma li accolgono come parte fondamentale delle proprie forme. Mongelli traccia questo sviluppo sia nell'ambito giornalistico,

sottolineando l'importanza della raccolta di saggi di Tom Wolfe *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, sia nella scrittura del "nonfiction novel" i cui autori pionieristici sono, secondo Mongelli, Truman Capote e Norman Mailer (117). Curiosamente, questi scrittori avevano approcci molto diversi; Mongelli mette a confronto il ruolo distaccato del narratore di *A sangue freddo* di Capote e il coinvolgimento del narratore di *Le armate della notte* di Mailer. Nel contributo successivo, Palumbo Mosca espone gli elementi caratterizzanti della non fiction contemporanea italiana, sottolineando in particolare il celebre romanzo di Saviano – *Gomorra* – l'opera che ha rotto con tante norme della scrittura fattuale e che è emblematica degli elementi stilistici unicamente italiani della non fiction. Il capitolo successivo riguarda la biofiction, genere che Castellana definisce come "ogni finzione narrativa, generalmente in prosa, incentrata sulla vita di una persona reale (distinta dall'autore) seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti significativi" (158). Una delle questioni centrali di questo contributo è il differenziamento dei diversi tipi di biofiction, fra i quali Castellana individua "l'eterobiofiction" (in cui c'è un narratore esterno) e "l'omobiofic-

tion" (in cui il narratore fa parte dell'azione). "L'omobiofiction" viene divisa ancora nell'"autobiofiction," in cui il narratore è anche il soggetto centrale dell'opera, e, nell'"allobiofiction," in cui il narratore svolge qualunque altro ruolo nella narrativa. Infine, Condello e Toracca esaminano le tecniche della finzione giuridica e la finzione letteraria e i loro risvolti da un punto di vista filosofico. Questo contributo torna alla riflessione ampia sviluppata all'inizio del volume e invita il lettore a riflettere sui temi ricorrenti, fra i quali le conseguenze della finzione narrativa sulla vita quotidiana, soprattutto negli ambiti politici, conseguenze che vengono esposte alla fine di ogni capitolo. Come afferma con risolutezza di de Cristofaro, infatti, il legame fra il mondo narrativo e quello reale è coesistente al romanzo, "il genere letterario che più di tutti si è interrogato sulla distanza fra le esigenze dell'immaginario e le contingenze della vita materiale" (81). Nel complesso, *Fiction e non fiction. Storia, teorie, e forme* costituisce un'unione armoniosa tra la teoria e la storia letteraria in cui la teoria viene usata come un attrezzo per illustrare le caratteristiche della forma oltre alla sua potenzialità di influenzare la realtà.

(Ann Webb)

LAURA FUSCO, *Liminal*, Grewelthorpe, Smokestack Books 2020, pp. 88, £ 7,99.



Liminal di Laura Fusco è una raccolta di poesie che, riprendendo esperienze

vissute, scritte sui muri, su pezzi di cartone o storie viste alla tv, racconta le rotte migratorie e i campi profughi.

Perlopiù verso l'Europa, i migranti (o meglio, i rifugiati) siriani, iracheni, afgani e nord africani vivono la loro vita in un limbo, tra il luogo di partenza e il luogo d'arrivo, un viaggio inframmezzato da posti letto fatiscenti, coperte termiche di plastica dorata, attese, preghiere e inchiostro sulle dita dopo aver lasciato le proprie impronte digitali alla polizia.

Già la copertina è eloquente: *La Zattera della Medusa*, ma non quella dipinta da Géricault, bensì quella di Banksy. Un graffito che riprende un'opera dell'Ottocento, delle poesie che raccontano la storia di rifugiati. La commistione tra poetico e pop, tra lirica e manifesto politico; un ultratemporaneo che non permette di incasellare questo piccolo libro in una specifica categoria.

Le poesie -trentadue in tutto- sono fotografie di spezzoni di vita e il lettore si trova a dormire in un materasso a stelle e strisce gettato per terra, a camminare tra le bouganville e gli oleandri di Ventimiglia ma anche catapultato e inerme tra i rumori assordanti della città di Parigi, tra sigarette, clacson, polvere, polizia e *Mamma Merkel*.

In un universo dove i giovani rifugiati per passare il tempo guardano YouTube (l'unico vero mondo senza confini di questo tempo è senza dubbio quello del Web), l'autrice mostra e denuncia l'innalzamento di muri, quella polizia che *chiude un occhio per un po'* ma che poi fa dire ai protagonisti che non potevano immaginare che la vita in Europa sarebbe stata così dura.

Laura Fusco ha collaborato più volte con Amnesty International e Libera ed è da sempre interessata alla sensibilizzazione sulle storie dei rifugiati; *Liminal* nasce

infatti dalla volontà della poetessa, e direttrice teatrale, di dare voce a coloro che non ne hanno una. È proprio per questo motivo che nel 2016 inizia un viaggio tra i campi profughi, un agglomerato di storie che hanno dato vita a questa raccolta che le è valsa l'assistenza finanziaria del programma dell'English PEN "PEN Transltes" per la pubblicazione, un'istituzione che promuove la letteratura, la libertà degli scrittori in giro per il mondo e che fa campagne contro la persecuzione e l'imprigionamento di autori.

La raccolta è tradotta in inglese da Caroline Maldonado, traduttrice dal francese, dallo spagnolo e dall'italiano, anch'essa poetessa. Nella prima pagina viene affermato che -poiché nelle poesie vengono riportate scritte originali dei rifugiati realizzate su striscioni e muri- vi si troveranno refusi ed errori che non sono stati corretti, in quanto questo avrebbe alterato l'istantanea reale ed immanente di ciò che il libro vuole raccontare e di ciò

che il libro è.

I componimenti sono scritti in versi liberi, scollegati da qualsiasi tradizione; ciò è indicatore di un nuovo modo di riportare in poesia la tematica delle rotte migratorie e dei campi profughi. Poesie più lunghe sono inframezzate dall'immediatezza di componimenti brevi, spaccati di vita quotidiana cruda, di emozioni violente e di attese interminabili. Il linguaggio, allo stesso modo, colpisce il lettore per la sua subitanità e per la rappresentazione emotiva universale, che lo rende intellegibile a tutti. Ciò permette di strappare il genere poetico dal suo piano aulico e astratto, riportandolo al reale dell'esperienza umana.

Liminal, che nella versione originale in italiano e francese s'intitola *Limbo* (pubblicato nel 2018 da Éditions Unicité), è dedicato alle donne migranti che Laura Fusco ha incontrato, ed è nato durante il suo soggiorno a Parigi. Lei stessa dichiarerà in un'intervista che la genesi della raccolta è stata molto diversa rispetto ai

suoi lavori precedenti: immediata, rapida e dinamica. L'obiettivo dell'autrice non è quello di produrre un'immagine monodimensionale delle rotte migratorie e dei campi profughi; l'affresco che si viene a creare infatti non è solo tragico, ma lascia anche grande spazio a elementi positivi come una ninna nanna, il momento dell'allattamento, le canzoni, le sigarette fumate tutti assieme o anche le cover del telefono glitterate. *Liminal* è un'opera che la stessa scrittrice ama chiamare *reportage* di ritratti, storie e forza della corallità: drammaticità, dignità, forza di sognare e proiezione verso il futuro: ecco ciò che Laura Fusco imprime nelle sue pagine.

I rifugiati di *Liminal* non vogliono annegare, essi vogliono un futuro, vogliono vivere e respirare, ma si ritrovano a cantare *Lanciate i desideri contro il cielo* o a dire *Non più gli occhi dei nostri figli in fondo al mare*.

(Bianca Francalanci)

STEFANO LAZZARIN, PIERLUIGI PELLINI, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, introduzione di Simona Micali, Roma, Editoriale Artemide 2021, pp. 152, € 25,00.



Nella sua struttura bipartita, "duale" - come la definisce Micali nell'introdu-

zione (p. 7) -, il libro di Lazzarin e Pellini trova la propria ed efficace chiave per ricostruire la storia ottocentesca di una categoria millenaria, quella di verosimiglianza.

Sebbene già nel corso del Settecento il vincolo ai precetti del verosimile classico cominci a dar segni di cedimento, il magistero aristotelico continua a rappresentare anche in seguito, almeno fino alle soglie del XX secolo, un riferimento ineludibile per le nuove estetiche. La tradizione classica esercita ancora un largo influsso sulla letteratura dell'Ottocento, e gli autori dei due saggi accostati in questo volume scelgono di indagarne la persistenza focalizzando la propria attenzione su due generi narrativi - il romanzo realista e il racconto fantastico - nei quali la dialettica tra universalità ed eccezionalità, tra verosimile e vero riveste un ruolo fondamentale.

Nella prima parte del libro, Pellini conduce il lettore in un affascinante percorso attraverso le teorie della rappresentazione dal classicismo al modernismo che si svolge tra due estremi simbolici: da una parte *l'Art Poétique* di Boileau, dalle cui pagine echeggia

un'irrevocabile condanna del vero inverosimile, dall'altra l'«Avvertenza sugli scrupoli della fantasia» posposta da Pirandello all'edizione Bemporad del 1921 del *Fu Mattia Pascal*, dove l'autore rivendica per l'arte la totale emancipazione dall'imperativo categorico della verosimiglianza. Tra questi due poli opposti, lo studioso ci guida attraverso una zona intermedia occupata da alcuni dei maggiori autori della tradizione realista ottocentesca (Balzac, Flaubert, Maupassant e Zola), in cui «il rapporto fra individuale e universale, fra norma e eccezione, fra tipico e strano, fra logica del racconto e assurdità del reale, rimane (in modi diversi) un problema irrisolto» (pp. 25-26). Soffermandosi sulle trasgressioni al dettame della verosimiglianza cui tali scrittori programmaticamente dichiarano di attenersi, e finemente analizzando quei casi nei quali - tra giustificazioni, dissimulazioni e formazioni di compromesso - l'eccezionalità, il fatto singolare, l'episodio inspiegabile, smarcandosi dal veto aristotelico, sono ammessi alla narrazione, ci rivela come, contro ogni pretesa schematizzatrice, il processo di affrancamento dell'arte dalla vocazione all'u-

niversalità si configuri come «tutt'altro che lineare, anzi lento, contraddittorio e molto graduale» (p. 59).

Diverso il territorio esplorato invece da Lazzarin, il quale, nel suo saggio, per ripercorrere la storia dei rapporti tra la letteratura del soprannaturale e il principio aristotelico di verosimiglianza, si muove pionieristicamente lungo il sentiero ancora poco battuto, benché ricchissimo, delle teorie sul fantastico elaborate dagli stessi esponenti del genere.

Alla base del percorso proposto, l'assunto che anche il racconto fantastico, al pari di quello realistico, è governato dalla logica del verosimile,

un verosimile che però non riguarda tanto il piano del contenuto (la storia raccontata), quanto piuttosto quello formale (l'organizzazione narrativa). Se per definizione il genere racconta eventi che si pongono al di là della *doxa* del possibile, di quali mezzi servirsi per presentare al lettore tali accadimenti come credibili, così da suscitare l'adesione? L'autore passa in rassegna i diversi modi in cui alcuni dei più grandi scrittori fantastici del XIX secolo hanno risposto a questo interrogativo. «Dalla mente lucida e raziocinante del poeta fantastico hoffmanniano alle ricette della cautela rappresentativa secondo Scott, dai piedi ben piantati sul terreno

del reale di Gautier alla verosimiglianza sincronica, strana, perversa di Poe, dalle menzogne in numero dispari di Mérimée alla vivida intensità rappresentativa di Henry James, per arrivare fino al precetto della contemporaneità relativa di M.R. James» (p. 137), Lazzarin ricostruisce il repertorio degli espedienti attraverso i quali gli scrittori fantastici dell'Ottocento hanno permesso all'eterodosso di avere accesso al testo letterario conferendogli «i colori del vero, la patina seducente del verosimile» (p.86).

(Gloria Bonaguidi)

SIMONA MICALI, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake edizioni 2022, pp. 356, € 18.00.



Antropocene, postumano, ecocritica, Environmental Humanities, Science Fiction Studies: sono tutte etichette d'importanza recente che si stanno diffondendo con straordinaria rapidità nel dibattito critico italiano, in particolar modo – ma non solo – nell'ambito degli studi culturali. Già nel 2000 Paul Crutzen, chimico e premio Nobel, aveva reclamato il bisogno di parlare di Antropocene e non più di Olocene; senz'ombra di dubbio negli ultimi vent'anni si è assistito in campo accademico a molti

contributi di letterati e studiosi provenienti da tutto il mondo. Anche se con un leggero indugio, sono arrivate anche in Italia riflessioni su questo tema e su quello strettamente correlato del postumano; il discorso sul postumanesimo difatti ha fatto il proprio ingresso nel dibattito italiano intorno al 2014, anno di pubblicazione della traduzione italiana del volume di Rosi Braidotti (*Il postumano*, DeriveApprodi), alla quale negli anni seguenti si sono aggiunti i volumi di una serie di studiosi di letteratura, filosofia ed estetica (Serenella Iovino, Leonardo Caffo, Francesca Ferrando). Per ulteriormente enfatizzare l'importanza di questo tema si può inoltre ricordare la collana dedicata di Mimesis Edizioni (*Postumani*) e la nascita nel 2020 della sezione italiana del *Global Posthuman Network* (<https://www.retepostumana.org/>). Il fervore dimostrato per questo campo di studi non ha portato solamente alla creazione di un filone di studi accademici, ma ha fatto da ponte di collegamento anche a importanti riflessioni di natura culturale e più propriamente politica; ne risulta tuttavia una difficoltà nell'orientarsi data la moltiplicazione di titoli e di etichette pressoché identiche sotto le quali si celano orientamenti spesso e volentieri diversi. Con *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Simona Micali (studiosa di letterature comparate e immaginario speculativo) presenta però un inquadramento chiaro del campo di studi e si colloca in maniera chiara ed esplicita, sottolineando la centralità del tema

dell'Antropocene e del postumano.

Nel capitolo introduttivo di *Creature*, l'autrice pone come premessa il fatto che "la rielaborazione del reale sia una attività conoscitiva fondamentale, che – tra le sue altre funzioni – ci consente di oggettivare, rappresentare, divulgare ma anche problematizzare i fantasmi culturali e ideologici" (19). Il suo lavoro quindi procede campionando esempi, accuratamente scelti e argomentati, e verificando i modi secondi i quali le problematizzazioni precedentemente accennate vengano effettivamente innescate. È importante sottolineare che il materiale sul quale lavora è contemporaneamente vasto e vario, comprendendo quasi duecento anni di produzioni letterarie e interpretazioni mediatiche.

Nella prima parte, *L'incontro con il non-umano*, vengono presentate tre sfaccettature cardine di cosa siano le 'creature' prese in considerazione e come queste vadano a far parte del non-umano: visti come meno che umani o inferiori (mutanti o mostri), come altro dall'umano (alieni) e come la simulazione o contraffazione dell'umano (simulacri o androidi). In base a queste tre macrocategorie vengono quindi illustrati esempi dalla letteratura, dalla filmografia fantascientifica e dalle serie televisive. Viene quasi impossibile riassumerli; queste diverse iterazioni costituiscono gli archetipi delle categorie precedentemente accennate. Sono prototipi che si sono consolidati, in modi diversi, col passare degli anni nelle loro varie elaborazioni e rielaborazioni. Nonostante la vastità del

materiale, Micali dimostra un certo agio e padronanza nel spostarsi da un esempio all'altro e nel concatenare tutto in un unico discorso fluido.

La seconda parte del volume invece, *Ibridazioni e mutazioni*, presenta un ragionamento di carattere più comparatista dove vengono non solo enfatizzate le diverse trasformazioni subite dalle tre categorie, ma anche la reciprocità del binomio umano non-umano. In una ottica che collega analisi narrativa e storia della ricezione delle opere, l'autrice arriva a parlare di postumano; le creature prese in considerazione sono quindi "esseri raffigurati come il prodotto di una evoluzione dell'uomo naturale o artificiale, prossima o collocata in un lontano futuro" (211). È proprio questa riflessione a dare a *Creature* il suo rilievo: si è facilitati a pensare al potenziale dell'umanità, all'evoluzione, a ciò che avviene dell'uomo dopo l'uomo, in termini di narrativa e di immaginario speculativo, di fantastico e di fantascientifico, il tutto ricondotto alla dimensione attuale dell'Antropocene.

La domanda che viene quindi proposta nel volume è come sia possibile pensare in termini non antropocentrici o

comunque raccontare o scrivere una prospettiva non-antropocentrica. A riguardo, Micali suggerisce di prestare più attenzione al genere del *new weird*; questa "formula fluida e ibrida costituisce il contesto ideale in cui sviluppare delle speculazioni fantastiche incentrate sulla contaminazione e la mutazione biotecnologica, sull'identità e l'alterità, e più in generale sulla trasgressione dei confini di specie, genere, categorie" (245). È in questo genere letterario, l'ultimo nato nell'ambito della letteratura speculativa, che la problematizzazione dei fantasmi culturali e ideologici proposta all'inizio del volume può ancora creare nuovi spunti di dialogo e nuovi modi per comprendere la realtà in costante evoluzione che ci circonda.

Creature usa un linguaggio che, nonostante la specificità, risulta sempre accessibile e scorrevole; quindi può anche essere letto come una guida delle rappresentazioni in campo fantastico e fantascientifico del non-umano e del postumano, suddivisa in base alla tipologia di 'creature' appunto trattata. Le tavole e le illustrazioni scelte, per la maggior parte prese dai grandi *cult* cinematografici, si compenetrano con il te-

sto per creare una visualizzazione migliore delle argomentazioni proposte. Nonostante l'analisi venga presentata con chiarezza e i punti focali narrativi delle opere vengano riassunti sommariamente, *Creature* si presta più facilmente ad una maggior comprensione con una conoscenza pregressa dei libri e film citati.

Una chiave importante di lettura del testo rimane quella della rappresentazione, la raffigurazione delle 'creature' all'interno dell'immaginario popolare, che prendendo spunto dalla letteratura riesce a passare a quella del grande schermo e a prendere forma davanti agli occhi del lettore divenuto spettatore. Passo dopo passo ed esempio dopo esempio, Micali porta i suoi lettori a scoprire la realtà dietro a queste rappresentazioni e alle loro evoluzioni; i volti delle creature vengono messi a nudo, le immaginate biodiversità degli alieni spiegate, gli ingranaggi degli androidi scomposti e ricomposti, il mondo fantastico e fantascientifico diventa in primis umano per poi proseguire nella direzione naturale del postumano.

(Bogdan Groza)

EDOARDO ZUCCATO,

Trasferimenti in loco: saggi sulla traduzione, il dialetto e la poesia, Modena, Mucchi Editore 2022, pp. 270, € 18,00.



La raccolta di saggi di Edoardo Zucato, docente di letteratura inglese presso lo IULM di Milano, si prefigge il compito di offrire una panoramica delle attuali condizioni del panorama letterario italiano e mondiale, entrambe realtà minacciate da un dilagante processo di omologazione che ne pone in pericolo la pluralità di voci, e del ruolo che in tutto questo ricopre la traduzione. È proprio la dimensione «globale» che l'autore intende problematizzare nei quattordici capitoli in cui il volume si divide, a loro volta ripartiti in due sezioni: una prima parte di carattere generale, dedicata alla cosiddetta «world literature» e alla poesia dialettale; e una seconda parte, che l'autore stesso definisce come più personale, contenente impressioni legate alla sua esperienza diretta con la materia.

Zucato apre la prima serie di saggi proponendo un quadro generale dell'ecosistema linguistico mondiale («Tradurre sé stessi sul palcoscenico del mondo. Letteratura globale e lingue minoritarie in Italia, Scozia e Irlanda»), tratteggiando il profilo di un mondo globalizzato in cui si assi-

ste a un'ipertrofia di traduzioni provenienti dall'inglese, la cui ingerenza condiziona inevitabilmente il processo di creazione e ricezione letteraria: le opere vengono scritte e tradotte (al giorno d'oggi questo avviene in simultanea) presentando determinate caratteristiche comuni, orientate al facilitare la fruizione e a livellare le particolarità, esercitando una forte influenza tanto sull'aspetto economico del mercato letterario, le politiche editoriali e la scelta dei testi da immettere, quanto il valore delle opere stesse, stabilendo determinati criteri estetici ai quali attenersi per incrementare le vendite. Tutto questo comporta una svalutazione sempre maggiore di altre lingue nazionali le quali, nonostante possano contare sul riconoscimento statale e su un ampio bacino di parlanti, si ritrovano in una posizione «minoritaria», poiché poco tradotte. Queste premesse servono, oltre che a fornire una cornice di partenza, anche a inquadrare e a demistificare fin da subito il concetto di «minore» rispetto a quello di «maggiore», rapporto che vede il primo subordinato al secondo

per motivazioni tutt'altro che qualitative, e che l'autore adopera come struttura fondante del libro, la cui prospettiva oscilla costantemente fra locale e globale.

Proprio in nome di questa duplice prospettiva il libro si muove verso il particolare, e i saggi successivi sono incentrati sulla poesia italiana dialettale («Come traducono e come si traducono i poeti dialettali in Italia»), la cui condizione minoritaria rispetto allo standard riecheggia il rapporto di disparità delle lingue nazionali meno tradotte con l'inglese. Zuccato se ne fa portavoce perché, oltre a insegnare e tradurre letteratura inglese, e quindi a essere un fine utilizzatore della «lingua globale», è anche autore di poesie in alto-milanese, racchiudendo in sé entrambe le sopracitate dimensioni. Grazie a questa vicinanza l'autore fornisce un'interessante disamina della letteratura in dialetto (propone parallelismi con l'altro contesto culturale a lui scientificamente vicino, quello anglofono, trattando del rapporto fra inglese, scozzese e irlandese), da tempo rilegata nell'ombra della produzione letteraria sia perché, in alcuni casi, è priva di riconoscimento e supporto da parte dello stato; sia a causa di forze centrifughe che la spingono ad avvicinarsi allo standard. Proprio per poter raggiungere un pubblico più ampio, gli autori che scrivono usando il dialetto sono soliti fornire un'auto-traduzione di quest'ultimo in italiano che viene pubblicata simultaneamente al proprio testo, creando un secondo originale che, per necessità linguistiche, risulta sempre differente dal primo. Questo porta alla creazione di un «bi-testo», come lo chiama Zuccato, composto da due poesie provenienti dalla stessa matrice, ma appartenenti stilisticamente a due tradizioni letterarie diverse: da una parte i dialetti, lingue strettamente legate all'oralità e alla vita concreta; dall'altra l'italiano standard, lingua elaborata sulle grammatiche e pertanto più astratta. Nonostante la disparità fra le due parti del bi-testo, l'autore della raccolta ritiene che si tratti di due componenti strettamente legate l'un l'altra e indispensabili per comprendere appieno il senso della poesia originale. L'auto-traduzione è testimonianza di una volontà duplice, ovvero «da una parte è una forma di resistenza verso la letteratura globale; dall'altro, la traduzione immediata e l'auto traduzione indicano il desi-

derio di far parte dello scenario globale». Questa dinamica, causata principalmente dal fatto che i poeti dialettali non vengono tradotti da una seconda persona, è radicalmente diversa rispetto a quella che si sviluppa, per esempio, in Irlanda: la coesione fra i poeti irlandesi crea un fronte letterario compatto, in cui gli autori traducono le opere dell'altro per promuovere sé stessi e la lingua che utilizzano come veicolo. Cosa che risulterebbe impensabile in Italia, dove il localismo la fa ancora da padrone. A coronamento di questa riflessione vengono poi proposti diversi esempi pratici dei fenomeni illustrati, sia tramite l'inserimento di «poesie con testo a fronte» all'interno del corpo del saggio, che mostrano le potenzialità espressive delle traduzioni in dialetto commentando le varie strategie adoperate, sia in una piccola appendice di coda dedicata, contenente traduzioni in dialetto da diverse lingue del mondo. L'autore si sofferma poi su alcuni casi esemplari, quali quello di Francesco Loi e Piero Marelli («Auto-traduzione e poesia in Franco Loi»; «Se canta no sènza bèla müsega. Traduzione e poesia in Pietro Marelli»), descrivendone gli interessanti percorsi poetici.

Il quinto saggio («La scena dell'oralità. Teatro e traduzione nei dialetti italiani») viene dedicato invece alla componente orale della traduzione, di cui i dialetti sono particolarmente pregni e per questo adatti per essere utilizzati in ambito teatrale. Il forte legame con la dimensione orale e con il contesto socioculturale di provenienza rende molto complicato il tradurre da un dialetto, e questo conduce in seguito Zuccato a chiedersi, all'interno della parte successiva («*Si parva licet*. Lingue minori, traduzione e *world literature*»), se non sia arrivato il momento di affidarsi ad una traduttologia non più basata esclusivamente sulle grandi lingue di cultura, ma che accolga nel proprio orizzonte metodologico anche idiomi con una minore tradizione scritta (o assente), per verificare se le strategie teorizzate nel corso degli anni siano effettivamente efficaci: «l'idea di traduzione letterale, di lingua letteraria e di tradizione non significano e non indicano le stesse cose nelle grandi lingue nazionali e nei dialetti italiani».

I saggi successivi («Non in nome delle minoranze. Scrittori postcoloniali per un pubblico globale»; «Spezie per la cucina

globale. Lo spazio internazionale della cultura locale») si focalizzano sulla commercializzazione del locale una volta che quest'ultimo viene immesso nel globale. È il caso degli autori bilingue che rinunciano alla lingua madre «minore» in favore della L2 «maggiore», la quale gli permette di avere una risonanza di pubblico maggiore. L'autore critica questa posizione, ne indaga le cause e ne descrive le conseguenze sul mercato letterario. Lo scrittore post-coloniale sceglie quasi sempre di scrivere nella lingua dominante, rinunciando tuttavia a una parte integrante della propria identità ed esprimendo la sua cultura di origine attraverso una voce che non le è propria. Legata a doppio filo a questo fenomeno è anche la fortuna all'estero delle opere italiane in dialetto, di cui Zuccato propone come esempio quelle di Andrea Camilleri, Dario Fo e Raffaello Baldini. Se nel caso di Camilleri la particolare commistione fra italiano regionale ed espressioni dialettali, nonché l'immagine stereotipata dell'Italia che questo crea, ne garantisce il successo sul mercato internazionale, nel caso di Fo e Baldini la situazione è completamente opposta: a causa di problemi legati all'adattamento, i loro testi vengono proposti all'estero in delle traduzioni «di servizio» nella lingua standard d'arrivo, che ne appiattiscono l'espressività e li privano della possibilità di spiccare agli occhi del pubblico straniero.

A conclusione di questa prima parte, Zuccato riprende la riflessione sul ruolo della traduzione all'interno del mondo globalizzato («Insegnare la traduzione nell'epoca della globalizzazione»), proponendo una serie di dati statistici che ne mostrano svariati aspetti: quello prettamente economico, legato alle vendite e al numero dei tiraggi, ma anche quello socioculturale, riportando il risultato di alcuni sondaggi volti ad indagare l'opinione che il pubblico ha della traduzione. Ne emerge un quadro completo e alquanto allarmante: la traduzione non solo non ha perso di valore ma, al contrario, proprio perché vi si ricorre così spesso c'è bisogno che essa vada insegnata con ancora più rigore. L'autore stila quindi una lista di punti che ritiene fondamentali per poter svolgere una traduzione correttamente e, soprattutto, con la giusta consapevolezza: tradurre significa anche produrre cultura e, pertanto, la trasposizione di un testo

artistico è un delicato procedimento che va trattato con estrema cura, se si vuole che l'opera tradotta abbia un impatto significativo sulle menti dei lettori.

La seconda parte della raccolta presenta gli argomenti già trattati sotto una luce diversa e più ravvicinata. Edoardo Zuccato offre qui il frutto di anni di riflessioni ed esperienze che l'hanno accompagnato nel corso di tutta la propria carriera da studioso e poeta. I saggi si muovono da testimonianze su diverse modalità di lavoro che una traduzione può comportare («Le occasioni della traduzione poetica: una tipologia personale»), fino a riflessioni sulla storia della lingua italiana, sulla sua evoluzione e sull'eredità con cui questa ha influenzato la tradizione letteraria («La poesia lirica in Italia oggi»; «Una lingua platonica. L'italiano, i dialetti, la poesia»). Poiché apre una finestra sull'immediato futuro, la parte più interessante è quella che riguarda la nuova generazione di poeti («Chiusa la questione? Riflessioni sulla lingua e sulla poesia italiana recente»), che Zuccato, in quanto esponente della «vecchia guardia», saluta con ottimismo: si tratta di autori che si trovano decisamente a loro agio nell'utilizzare il dialetto, spesso

accanto all'italiano, senza che questa risulti una scelta forzata o guidata da fini polemici. La lingua sgorga spontaneamente da questi giovani autori, in virtù di un nuovo atteggiamento verso di essa che «non è un fatto stilistico né una scelta poetica, ma un sentimento che le precede, sul quale poi ciascun autore sta costruendo la sua scrittura». Ma da cosa scaturisce questo nuovo modo di porsi rispetto alla lingua? Se da un lato l'ingente quantità di letteratura tradotta ha fornito un modello di scrittura economicamente vantaggioso a discapito dell'estetica del testo, dall'altro ha anche rappresentato un impulso per liberarsi da tali vincoli e per riscoprire, di conseguenza, una lingua che permetta di esprimersi in maniera autentica. Sulla scorta della propria esperienza, caratterizzata dal ritrovato bisogno di scrivere in dialetto proprio mentre si trovava in un ambiente anglofono, Zuccato propone questa seconda chiave di lettura del globale il quale, minacciando l'integrità identitaria degli autori, è capace allo stesso tempo di far riemergere in essi la lingua locale, come se quest'ultima venisse innescata da una sorta di meccanismo di autodifesa linguistico.

In generale, «Trasferimenti in loco» cattura proprio grazie alla vicinanza che l'autore dimostra nei confronti della materia trattata e che lo colloca al centro dei fenomeni descritti, rendendo la lettura decisamente più piacevole e coinvolgente rispetto ai classici saggi teorici sull'argomento. Questo taglio «narrativo» è, allo stesso tempo, coadiuvato da un solido rigore scientifico, che rende il libro ricco di informazioni utili sia per gli addetti ai lavori, sia per lettori non specializzati ma curiosi di sapere che aspetto ha questo mondo «tradotto» nel quale viviamo. Una soluzione intermedia fra saggio e racconto autobiografico, una favola scientifica che rispecchia strutturalmente la dimensione sospesa nella quale si trovano molti poliglotti (traduttori, scrittori e non), costantemente scissi fra più realtà culturali e perseguitati dalla sensazione di essere stranieri ovunque essi vadano. Proprio questo costante stato di transfer sul posto li rende tuttavia degli spettatori privilegiati, capaci di percepire l'Altro (e sé stessi) con una lucidità che non ha eguali.

(Matteo Anecchiarico)

RIVISTE/Journals

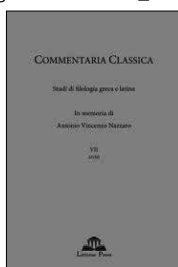
a cura di Elisabetta Bartoli

Aracne. Rivista d'arte on line,
<http://www.aracne-rivista.it>



Tra le novità presenti nel sito, si segnalano due articoli di Valerio Ciarrocchi dedicati rispettivamente alla musica greca e alla musica ebraica e ai loro rapporti con la musica cristiana: in entrambi i contributi di agile lettura il musicologo usa un taglio comunicativo e enciclopedico per informare i lettori sugli strumenti, la trattatistica musicale, le notazioni e le principali peculiarità culturali – come i rimandi scritturali in ambito ebraico – che attribuiscono alla musica un ruolo decisivo nelle due civiltà.

Commentaria Classica.
Studi di filologia greca e latina
http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria_Classica



Nel fascicolo 2022 si segnalano due saggi: il primo è di Paola Gagliardi, che si sofferma sui lamenti di Anna per Didone e Giuturna per Turno nell'*Eneide*, due personaggi comprimari a cui viene con-

cesso spazio proprio nella manifestazione luttuosa, che Virgilio innova, lasciando sospeso il lamento con la sua inanità davanti al fato. Il poeta si ritaglia così uno spazio originale, in sapiente equilibrio tra prassi funebre reale, modello omerico – che permette l'inserimento trenodico all'interno dell'epica - ed esigenza poetica. Enrico Simonetti indaga l'*Eroide* di Ipermestra, l'unica delle Danaidi che non uccide il marito: essa è un personaggio quasi assente dalla poesia erotica, con esigue testimonianze in epoca augustea. La minuziosa analisi del testo, uno dei più complessi ma meno battuti dalla critica, conferma l'assenza, nel lessico dell'Ipermestra ovidiana, dell'amore e il frequente ricorso ai concetti di *timor*, *pietas* e a *topoi* elegiaci.

Kamen'. Rivista di Poesia e filosofia. Numero 60 2022. Direttore Amedeo Anelli. Contattiinfo@libreriacinuneditore.it. pp. 109, € 10,00



Questo fascicolo ospita una piccola ma ricca silloge inedita di Elio Pecora, *Accordature*: tredici poesie composte tra il 21 marzo e il 10 maggio del 2020. I testi recano una traccia persistente del momento storico, ma

stemperano il dato evenemenziale proiettandolo in una riflessione universale sull'uomo, sul suo rapporto col mondo e con la poesia. A testi come *Flagello*: «la sventura è sventura / e tocca subirla, / o al più reclamare: 'O natura, O natura'» o *Il Confine*, in cui si avverte l'urgenza del presente, si alternano brani in cui prevale una dimensione che travalica il qui e ora, come *La Memoria, Poesia, L'Alleanza*: «Ed è un patto chiaro l'andare: l'alleanza di una stagione che (...) lega al suo tronco il glicine viola». La cifra stilistica della raccolta è l'ossimoro: i testi sono disseminati da immagini dicotomiche («il troppo del suo niente»; «mentre grida ar-rochisce»; «un liquore aspro e dolcissimo», «mappe insicure, risposte definitive» e così via) che riconducono ai concetti tematici dell'alleanza - minacciata - tra uomo e natura e del viaggio (partenza, ritono, casa, luogo aperto vs. chiuso).

Italian Poetry Review xv, 2020 Società Editrice Fiorentina. Italianpoetry@columbia.edu, pp. 581, € 25,00



Nella sezione dedicata ai testi poetici si leggono alcune poesie tratte da *Erbario*, di Antonello Borra: brevi componimenti illu-

minati da immagini evocate all'io poetante dalla pianta. Siano suggestioni mitologiche (*Peonia, Artemisia* «le lacrime di questa stella, diana dei boschi», *Lauro, Verbena*), paronomastiche (*Salvia* «si salvi chi può»), cromatiche (*Girasole* «impazzire di luce... per arrivare a Van Gogh») l'autore se ne serve con aggraziata *variatio* alla ricerca della nobile e letteraria intensità della poesia dei semplici. Nella sezione dedicata alle traduzioni Simon West propone alcune poesie di Fortini da *Paesaggio con serpente, Composita solvantur* e *Poesie inedite*. West delinea nelle brevi note introduttive la fortuna anglo-americana della poesia fortiniana, cominciata alla fine degli anni '70 con alcune traduzioni proposte da Michel Hamburger. Lo studioso si sofferma inoltre su alcuni motivi che il lettore incontrerà nei testi scelti, come - citando Lenzini - la tensione tra storia personale e storia collettiva che segna il percorso non solo poetico di Fortini o il tema della morte e della dissoluzione, centrale nella produzione tarda (*Composita solvantur*).

Letterature d'America. XLI Numero 184, 2021. Direttore Maria Caterina Pincherle, ISSN 1125-1743 pp. 142, 15 euro



Questo numero della rivista trimestrale contiene diversi saggi dedicati alla poesia e, in particolare, alla scrittura di Jones Very, Ralph Waldo Emerson, Edith Warthon e Williams Carlos Williams. Luigi Sampietro approfondisce in particolare gli aspetti principali della produzione poetica del New England nel XIX secolo in "Jones Very e il fiore mistico della poesia nella Nuova Inghilterra di metà Ottocento", mentre Giuseppe Nori offre un'ampia presentazione dei canti di primavera di Emerson nel suo saggio "La rivale della rosa: i canti di primavera e i fiori di Emerson". Julie Olin-Amentorp torna sulla poesia di Wharton,

"Edith Wharton's flowers: poetry, perennials and place", mentre Cristina Giorcelli presenta "Iris", un testo davvero singolare nella produzione di Williams nel suo scritto critico "Williams Carlos Williams: la potenza dell'Iris". Carla Francellini

Parole rubate. Rivista semestrale on line, numero 25 giugno 2022 <http://www.parolerubate.unipr.it/>



In questo fascicolo si segnala il saggio di Silvia Lilli sulle riprese delle laudi di Jacopone in Testori: la studiosa si sofferma in particolare sull'ultimo dei *Tre Lai, Mater Strangoscià*, un intenso monologo teatrale in dialetto milanese che trae spunto dalla lauda iacononica *Donna de Paradiso*. La trilogia, dedicata a tre raffigurazioni femminili (Cleopatra, Erodiade, la Vergine), culmina con la pièce mariana, unica donna capace di superare l'amore per sé stessa proiettandosi completamente nell'amore per l'altro, trovando e mostrando così una via per la salvezza. Giandomenico Bovi analizza alcune riprese del carne V di Catullo in Torquato Tasso (in particolare nell' *Aminta* e in alcuni sonetti tra cui *Viviamo, amiamci; Orazio è morto e Rogo amoroso*): si osservano riprese sul piano tematico che mostrano bene in filigrana il modello, con alcune trasposizioni *ad litteram* («Viviamo, amiamci, o mia gradita Hielle; (...) Baciarmi, e i baci e le lusinghe taccia / Chi non ardisce numerar le stelle») che diventano più evanescenti nella produzione tarda, a testimoniare un uso diverso ma costante del modello.

RSAJournal, Numero 32 2021, pp. 231. General Editor Valerio Massimo De Angelis



Questo numero della *Rivista di Studi di Americani* dell'Associazione Italiana di Studi Nordamericani è dedicato ad un'ampia indagine critica sul romanzo americano contemporaneo, ma lo segnaliamo comunque perché nella sezione "L'Inedito" (pp. 211-215) pubblica la poesia di Pasquale Verdicchio dal titolo "Sense of support" con l'introduzione critica di Leonardo Buonomo. Il testo, non esente da una certa nuance confessionale, si iscrive nell'ampia produzione del poeta, critico e traduttore nato a Napoli nel 1954 ed emigrato in Canada con la famiglia nell'adolescenza. Verdicchio. Vive negli Stati Uniti dove insegna all'Università di San Diego (California) dal 1986, quasi interamente dominata dall'idea del movimento - *Moving Landscape* (1985), *A Critical Geography* (1989), *Nomadic Trajectory* (1990). Carla Francellini

RHUTHMOS. Plateforme internationale et transdisciplinaire des recherches sur le rythme dans les sciences, les philosophies, les arts <https://rhuthmos.eu>



La piattaforma *Rhuthmos*, ideata da Pascal Michon, sviluppa il concetto di *Rhythmanalisi*, originariamente legato al linguaggio architettonico (Lefebvre 1922) ma che ha trovato, fin dagli anni '60 del Novecento, un'applicazione a campi diversificati del sapere. In Francia, dopo un lungo silenzio, come scrive Michon nel suo contributo (25 giugno 2022), grazie alla critica che Bachelard fa della nozione bergsoniana di durata e poi ai lavori di linguistica (Benveniste) e di storia sociologica (Vernant, Le Goff), la *Rhythmanalisi* torna a suscitare interesse nella comunità scientifica, analogamente a quanto accade adesso nei paesi anglosassoni e nordici, dove la riflessione generale sul ritmo coinvolge ambiti disciplinari molto diversi tra loro. Nella piattaforma, che viene aggiornata con regolarità, si possono leggere in open access articoli dedicati allo studio dei ritmi in numerose discipline tra cui quelle letterarie, scientifiche, musicali e cinematografiche.

Abstracts

PEDRO EIRAS

eiras_pedro@yahoo.com

Inferno

In his thoughtful reflection regarding his first published work of poetry, *Inferno*, Pedro Eiras reflects on his authorial process as well as the book's reception. Eiras begins by noting the influence of the Pandemic on the reader's interpretation of his work, wisely noting that readers cannot help but project their personal experiences and emotions onto the material they read, and the fear, disorientation, and pain created by the overwhelming world health crisis are not difficult to find reflected in the world of Dante's *Divine Comedy*. Eiras also invites us into his own emotional world and the specific fears he faced as he built up the courage to create a work that responds to the creation of one of the most revered medieval poets both in Italy and worldwide. Yet Eiras explains that the difficulty of the project made the work all the more appealing and enjoyable; rather than allow his fear to incapacitate him, he used it to propel him forward. Eiras describes his connection to Dante's source material as "very free" ("muito livre") – the final product is neither an academic thesis nor a literary analysis rendered into verse. Rather, he chose to create "with his eyes closed" ("de olhos fechados") and allow his writing to emerge from his impressions of the *Commedia*. Eiras leaves us with the intriguing notion that in order to respond to another work it is of course necessary to remember, but "at times it is also necessary to forget a little..." ("às vezes também é preciso esquecer um pouco...").

JUNKO MASUDA

masuda@unistrasi.it

Tradizione della *Commedia* in lingue orientali. Un'esperienza di lettura dantesca

This article balances the narration of both personal and collective experiences of reading Dante from an Asian perspective. Masuda explores the particular challenges this community faces in reading *The Divine Comedy*, such as the antiquated language that challenges even those who are well-acquainted with modern Italian and the innumerable references to European and Italian history, literature, religions, geography, etc. Yet Masuda personally found these difficulties to be motivating and recounts the joy he found in discovering the never-ending questions that emerged reading the *Commedia* – each of which led to new knowledge and a deeper understanding of the work. Though he admits that he will likely never understand the full profundity of Dante's verses, Masuda will continue to re-read them. In doing so, he will make new discoveries that inform his own unique and personal understanding of Dante, which is an experience with which every reader of *The Divine Comedy* can empathize.

KUKJIN KIM

Dante e le sue opere in Corea, 1897~2021

kukjin.kim@unistrasi.it (Università per Stranieri di Siena)

While recognizing the great fame and notoriety of Dante in Korea, this article aims to trace the history and reasoning for the limited study of Dante in Korea compared to other East Asian countries. Dante has been celebrated in Korea since the 17th century as a fundamental contributor to the formalization of the modern

Italian vernacular. However, the study of Dante in Korea was limited to reproductions of Japanese research until the mid-20th century, when Dante was finally translated into the Korean language. As a result of this crucial turning point, there was a notable surge in both translations and research dedicated to Dante's works. Ultimately, the article argues that although Korea was hindered by the late emergence of Korean translations of Dante's works, research and translations of Dante have become quite popular and will continue to flourish.

ALESSANDRA BREZZI

alessandra.brezzi@uniroma1.it

Cent'anni di *Commedia* in Cina

This article investigates the history of the translation of *The Divine Comedy* into Chinese and the various difficulties faced by translators, whose work is integral to the diffusion of the *Commedia* in China beyond solely Italian-speakers. Since the publication of the first translations of *The Divine Comedy* in the early 1900s, translators have faced recurring obstacles. One such challenge regards the form a Chinese translation of the *Commedia* should take as it is translated from the original hendecasyllabic poem arranged in tercets. Translators must also decide whether to include a gloss or some other form of explanation of the many references to European culture that are foreign to Southasian readers. Comprehending the many references in the *Commedia*, be they philosophical, religious, historic, mythological, etc., are integral to fully understanding the text, and yet some scholars argue that asking readers to stop every few verses to read a gloss can destroy the pleasure of the reading experience. The article further highlights how even a seemingly small choice such as the translation for "cantico" and "canto," as well as the names of the three canticos, divides translators. The article ends proposing that further research be done into the process and timeline of some key translations which currently remain uncertain.

ROSANNA MORABITO

rmorabito@unior.it

Il luogo incantato: *Kod kuće* (A casa, 1907) di Antun Gustav Matoš

In 1905, the defector A.G. Matoš makes his first incognito journey to Zagreb, about which he will write a first travel story that will be re-elaborated and reprinted in the *Vidici i putovi* collection (Views and paths, 1907), with the title *Kod kuće* (At home). The text also includes a poem known with that same title. This is the first poem the author publishes in the Croatian štokavian literary language. Both the lyric and the prose text contain themes and motifs that will be developed in the author's later works. The analysis of the poetic text is presented

in the context of the travel story and of other Matošian writings of the same period, with particular regard to the theme of the landscape, central to the writer's work.

Key words: A.G. Matoš, landscape, intertextuality, identity, Croatia, Croatian nation, Croatian literature, Croatian culture, Central European Studies, Croatian štokavian literary language

SIMONE MARCHESI

simonem@princeton.edu

Using the recent publication of *A proposito di Dante*, a verbiconic commentary to one hundred tercets from the *Divine Comedy*, this note interrogates what it means to visualize Dante's text today as an interpretive act. It identifies three essential mechanisms – imagining (as opposed to illustrating), glossing (as opposed to commenting), and translating (as opposed to transferring) – which allow the text to remain a provocative and challenging cultural artifact in the present.

NAHID NOROZ

Alcune note sulla quête amorosa nelle opere di Dante e del poeta persiano Nezāmi

nahid.noroz2@unibo.it

The contribution focuses on Dante's and Nezāmi's (12th-13th century) self-projection in their work, even through different modalities: in the *Commedia* the Author finds an immediate self-projection into the character of himself, the protagonist pilgrim, and, in the *Vita Nova*, in the first-person narrator of his sentimental diary, while in the verse novel of Nezāmi, the Author rather is projected in some figures, in particular in the character of Farhād from the verse novel *Khosrow and Shirin*. The latter almost becomes an alter ego of Nezāmi who through him shows us the 'udhrīta influence on his conception of love and ideal woman. The focus of the intervention is on the mystical-love experience of Farhād, compared with the analogous one – albeit starting from different biographical and cultural coordinates – of the protagonist of the *Commedia* and the *Vita Nova*.

JEAN-CHARLES VEGLIANTE

Dante nella poesia francese oggi

jean-charles.vegliante@sorbonne-nouvelle.fr

This article offers a brief examination of the diverse French modern translations of Dante before moving to a diagnosis of the role of the translator and the many obstacles they face. The translator's inevitable role as an interpreter whose own understanding of the source text is embedded in the new text they generate is heavily emphasized. Technical difficulties posed by translation, such as the questions of rhythm and meter and the translation of regional jargon, are explored from the point of view of both translator and poet. The article

ends by asserting that translation is inescapably an act of transformation and re-writing, even in cases of languages and cultures that are “close” to one another, as is the case with Italian and French.

JOSÉ MARÍA MICÓ

josep.mico@upf.edu

Tante soluzioni per un problema unico: tradurre la *Commedia* di Dante

This article begins by establishing three of the author’s convictions regarding translation: first, that translation is the best philology; second, that a classic work is equal to the sum of its translations; and third, no translation is definite and all of them are complementary. The article then asserts that one of the central questions regarding translation of poetry is the choice of the form, and further claims that non-rhyming hendecasyllabic verses is recognized today as the ideal choice for *The Divine Comedy*. The title of the article refers to the multitudinous solutions that a given translator could choose to translate a single word or phrase, each of which aligns with some elements of the original text and diverges from it in other ways. Micó considers at length the problem of simultaneously respecting the literal meaning of the text as well as its literary value. The article’s view of translation is described at one point as “Sisyphus’ punishment” – every time the translator feels they have found the perfect solution a new problem with said translation arises, causing them to begin the process anew.

MICHELA LANDI

michela.landi@unifi.it

Quel rauco parlare: sul dantismo poetico di Vegliante

This article focuses on the philosophy of translation to which Jean-Charles Vegliante subscribes, which is briefly described as “scenic remembrance” («memoria paesaggistica»). Vegliante, recent winner of the “Il Cepo” prize for poetry, views his translations as equal creative efforts compared with his original poetry. The article analyzes the deep influence that Vegliante’s translations, particularly those of Dante, have had on his poetic language, meter, and style.

SALOMÉ VUELTA GARCÍA

salome.vueltagarcia@unifi.it

Micó e la *Commedia*: tra forma e narrazione

This article places the translation of *The Divine Comedy* of José María Micó in historical context amongst the other Castilian translations of Dante’s masterpiece. Micó’s translation is applauded in particular for his attention to reader comprehension of the text, as evidenced by his inclusion of a prose summary introducing each canto that draws connections between various parts of the text and guides the reader through the immensely complicated and rich universe Dante created. The article also summarizes the overwhelmingly positive and celebratory reception of Micó’s translation which further emphasizes the impressive nature of the text.

FRANCESCO BRUSCO

«La capovolta ambiguità di Orione». L’Argentina di Francesco Guccini

At the turn of the seventies and eighties the compass of Francesco Guccini begins to point decisively towards the south. To US influence, up to that time dominant in both literary and musical spheres, it progressively overlaps Hispano-American ascendancy: the crucial meeting with the guitarist Juan Carlos ‘Flaco’ Biondini, who arrived from Argentina in 1974, sharpens

Guccini’s interest in the culture of that country. A peculiar inclination even compared to the one expressed by other contemporary songwriters such as Conte, Fossati and Vecchioni, to varying degrees inspired by the same influences. In Guccini’s song *Borges and the tango*, leftist poetry and the rhythms of the milonga and the chacarera, Che Guevara and Don Segundo Sombra coexist: references which are never mere clichés but topoi which penetrate deeply into the poetics of one of the most learned songwriters of all time.

Scrittori latini dell'Europa medievale

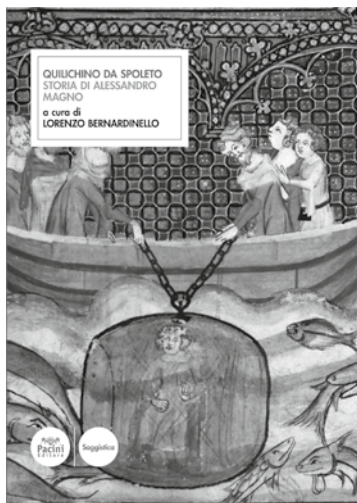


Coordinatore scientifico **Francesco Stella**

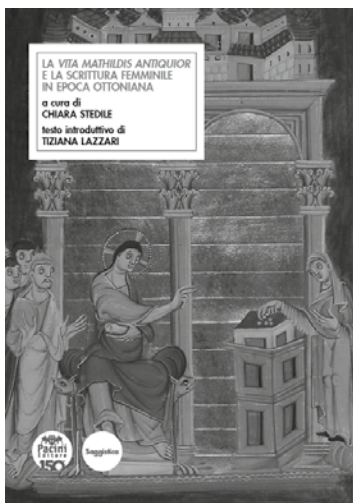
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, ampia introduzione e adeguate note esplicative. Si dischiude così alla conoscenza dei lettori italiani un patri-

monio di conoscenze storiche, scientifiche e geografiche, documentazione inedita, narrazioni istituzionali e individuali, meditazioni religiose e parodie goliardiche, creatività poetica e invenzione fantastica finora difficilmente accessibili, presentati con particolare attenzione alla comprensibilità del testo e alle relazioni con la cultura europea moderna e contemporanea.

Ultimi volumi pubblicati



Quilichino da Spoleto
Storia di Alessandro Magno
Lorenzo Bernardinello (a cura di)



La Vita Mathildis Antiquior e la scrittura femminile in epoca ottoniana
Chiara Stedile (a cura di)



Concilium Romaricimontis
Donne a dibattito sull'amante migliore
Irene Spagnolo (a cura di)

Di prossima pubblicazione

Aethilwulf, *De abbatibus*, a cura di Paola Mocella (2023)