

lechová sembra di percepire i sogni degli altri attraverso i sottili pannelli dei prefabbricati di periferia:

*Qualcuno si è di nuovo trasferito qui/ senti/ filtrare i sogni/attraverso la certezza dello schermo senza segnale/ così come noi/guardare la notte/ con la coscienza di una libellula* (da *Mentre il cavolo* di Kateřina Bolechová, p. 11).

Nella folle corsa che caratterizza l'esistenza moderna, piena di doveri impellenti, è il tempo la dimensione che sembra essere ormai sfuggita al controllo dell'uomo. L'uomo moderno, in perenne fuga da se stesso, è indotto ad occupare il tempo, a riempirlo di attività, impegni, per evitare di pensare, di considerare la propria condizione:

*Tra tre minuti Vado / fino alla fine Così / almeno passo il tempo* (da *Bianco nero*) di Ondřej Buddeus, p. 100)

Ma negli spazi di vuoto c'è tempo, un tempo non previsto, non organizzato e che spiazzava l'uomo. Emergono allora il suo dolore, la sua solitudine:

**CRISTINA ALZIATI,**  
**Come non piangenti,** Milano,  
Marcos y Marcos, pp. 107,  
€ 14,50.



L'impressione di forza provocata da questo libro deve essere spiegata. Molta buona poesia italiana di questi anni si è fatta intorno a temi civili: direttamente portando la guerra nei versi o nel tenta-

*È peggio del vuoto è / peggio di nulla è il vuoto / che abbandonarono tutti quelli che fecero in tempo / che non lo persero è / la banchina che ha appena perso / il treno e la banchina come se impassibile almeno / dovrà riconoscere la solitudine [...]* (da *Interval 12.rtf* di Ondřej Buddeus, p. 99)

Questo vuoto, a prima vista doloroso, è l'unico spazio che l'uomo ha per riflettere, per trascendere la folle corsa quotidiana, per scoprirsi ancora uomo.

Diversi gli ambienti e i ritmi delle poesie ambientate in spazi rurali, nella natura, dove il tempo è lento. Ecco gli spazi aperti di Petr Španger, dove giorno dopo giorno va in scena lo spettacolo della natura:

*La neve ha aperto spazi. / È una tersa notte sfrenata. / I cavalli bianchi liberi delle nubi / volano nei finimenti multicolori / degli sguardi dei bambini. [...]* (da *Spazi* di Petr Španger, p. 19)

Un'ombra cupa si allunga però anche su questi spazi incontaminati, appesantendo la vita dei suoi abitanti: dai testi di Španger emerge un mondo di vecchi, avidi di carezze, un mondo appesantito da

tivo di ridirezionare la lingua di poesia senza necessariamente cambiarla, ma 'marcandola' nella direzione di una comunicazione più ampia, fosse questa poi solo virtuale: ma è comunque quanto ci aspettiamo che faccia la poesia se ci si mette. Il libro di Cristina Alziati (n. 1963) ci offre un montaggio di riferimenti a scenari di catastrofe mondiale e locale con lo stesso effetto di contiguità ragionata a cui ci ha abituato la lettura di *Le monde diplomatique* o di *Internazionale*. Sul piano di una comunicazione molto diretta il *collage* dei frammenti di realtà può prendere la direzione magari grezza ma combattiva dei *murales*: lo sgombero dei romeni accampati a Ponte Milvio è suggellato dal comunicato che segue l'eccidio delle Fosse ardeatine: «l'ordine è stato eseguito», per poi continuare con il ricordo di altri ponti, quelli di Parigi e il massacro dimenticato per almeno quarant'anni dei manifestanti algerini gettati nella Senna una notte di

liti e lamenti, un mondo in cui:

*[...] L'uomo si alza / e non s'accorge / che l'orizzonte non c'è più. [...]* (da *L'orizzonte non c'è più*, di Petr Španger, p. 19)

In questo universo immobile perché privo ormai di prospettiva, il tempo sembra essersi fermato in un presente eterno e l'uomo sembra recitare un copione antico, scritto da chissà chi:

*[...] / Nelle tasche cartine, quote / di musei estinti. / Siamo solo maschere/ per un unico gesto. / Nulla da fare. (da *Laggiù* di Jakub Řehák, p. 74).*

In questo mondo cupo e vuoto, la poesia emerge come unica valvola di sfogo, rapporto di errore, grido di libertà dell'uomo che urla di essere nonostante tutto ancora uomo, fragile, vulnerabile e pieno di emozioni.

Le sedici voci poetiche che compongono la bella antologia *Rapporti di errore* fermano per un attimo la folle corsa delle nostre esistenze per offrirci un'oasi di riflessione e di respiro.

(Anna-Maria Perissutti)

ottobre del 1961: «li chiamavano ratti, è ottobre, sono d'argento». La saldatura di un fatto di cronaca e di un momento chiave nella nascita della Resistenza denunciano nella storia italiana il pericolo di un fascismo perennizzabile. Il riferimento alla guerra d'Algeria è la saldatura internazionale tra noi italiani e gli altri come fratelli di amnesia. Ma gli effetti di reale di questa poesia passano spesso anche per un processo rappresentativo di allontanamento o attutimento dell'impatto del reale stesso, estetizzati attraverso tecniche di alta definizione: il bombardamento notturno dell'Iraq con le sue fosforescenze tecnologiche è consegnato a una realtà di pura visione sincronizzata a una colonna sonora solenne che scandisce il testo, l'oratorio *Jephta* di Händel: «me ne sto radunata in tre battute / scendo con gli archi al semitono / prima che attacchi *Scenes of horror*, / *Scenes of woe*, sono di legno» (si noti, pur con altra persona del verbo, la

stessa ostentività della clausola con *sono*, come nel precedente esempio citato: «sono d'argento»). Il *collage* come tecnica di aumento dell'emozione e insieme circoscrizione netta dei contorni del *pathos* è di impiego costante nel libro. Ecco alcuni esempi: «"Rendetemi il mio ben" canticchierà / allacciata alle bocche della chemio», dall'*Orfeo* di Monteverdi, e si parla del cancro; «Addosso mi piombava, verso l'alba, / Cardenal. Nel mezzo della fronte / *mierda a la muerte* mi ha garbatamente inciso», con inserto spagnolo che non è una citazione esatta da Ernesto Cardenal, ma il riassunto di una citazione trasformata in slogan da combattimento; infine, con ulteriore alloglossia: «un coro / *amica mea*, salutava, *surge* →», dal *Cantico dei cantici*, e l'inserto latino ha qui, come altrove, effetto dantesco purgatorio. Non mancano comunque i ferri del mestiere dei poeti civili quali i correlativi oggettivi che da Montale a Fortini la attraversano, incarnati spesso dagli animali, messaggeri di un altro mondo, legati a un linguaggio arcano: «un baccano di uccelli s'è levato», «il grido di un istrice». Quest'ultimi sono anzi una presenza fissa nella poesia di Fabio Pusterla che firma qui la quarta di copertina ma che sentiamo presente dietro molti testi, per esempio, inevitabilmente, dove si parla di laghi alpini, di posti di confine, o in un tipico movimento 'discensionale' verso acque lacustri: «scendiamo insieme verso un'acqua immota». A Pusterla e insieme a Antonella Anedda fanno pensare lo sguardo che segue i figli e il mondo libero dei giochi dei bambini mentre pesa una minaccia, avvertibile anche in poesia, almeno da alcuni memorabili testi di Sereni. Lo stile elevato è una delle opzioni retoriche di questo tipo di poesia, si veda l'iperbato di «e altri / attraverso il deserto dei rami / tralucano, alberi», e di «che nemmeno davanti / io vi passo più» (con *vi* avverbale per il corrente *ci*). Fan-

no parte di questa postura stilistica anche una certa lapidarietà monumentale che risuona nella formula «un tempo redento» o nel ripetuto imperativo di Fortini «scrivi», o anche qualche venatura (abbastanza rara) di espressionismo: «una è la storia / che ci crepa». Più caratteristiche però della poesia di Alziati sono aperture cristalline come: «La bellezza / degli alberi è impressionante», caratteristiche al punto che si applicano anche dove il referente del verso è terribile: «Hanno portato una piccola mummia, / la più nuova di tutto il creato» che è una bambina «masticata all'interno» da una bomba israeliana (che provoca un 'disseccamento' degli organi interni senza alterare la superficie del corpo). La meraviglia dello sguardo-lingua lambisce il reale, quasi questo fosse sempre buono, almeno in potenza, almeno per quanto suscita quella sete di giustizia che è, come nella poesia di Cardenal, teologia e politica di liberazione dalla miseria, non la sua accettazione. Del resto, il titolo stesso del libro viene da un passo escatologico della prima lettera paolina ai Corinti (I Cor 7 30). Si comprende dunque il valore degli inserti linguistici in spagnolo (che può entrare anche nell'italiano: «la leucemia se l'è portata» traduce certamente un *se la llevó*): stanno per un orizzonte di libertà, un po' con l'effetto di quando si sente una canzone di Mercedes Sosa. Peraltro si noti come l'alleggerimento stilistico tocchi perfino le evocazioni della lingua più lirica, quella di uno Celan reso meno abissale ma comunque sempre verticale, uno Celan apertamente omaggiato con variazione dal sapore di filastrocca sulla *Niemandrose*: «presso la rosa, che non è la rosa / che è diventare una rosa». Tutte queste aperture si vogliono soprattutto intensamente comunicative, così che è del tutto naturale trovare nel libro anche alcune poesie d'amore: «Sono molto più vecchio di te, / mi ripeti, e intanto assomigli /

a qualcosa che amo. // Ci legano i secoli, ti spiego. / Tu stai proprio all'inizio, / io in quelli tutti attorno». E vanno insieme con queste situazioni in cui il rappresentato passa direttamente attraverso il dialogo: «Dai viadotti mi scrivi di un viavai di ambulanze / verso i monti. È l'Aquila rispondo, / che pietra su pietra / che prima dell'alba si è piegata», e si noti ancora una volta l'effetto di attenuazione di quel *piegata* (rispetto a un 'crollata' o altro). Ma il passo più impressionante, per naturalezza, è compiuto nelle poesie che trattano di un particolare teatro di operazioni, la lotta sostenuta contro il cancro: «Come vuoi che racconti dei mesi / di quello strano straordinario inverno / di gemme anche quassù, e sole / fra i rami nel dicembre, quando il manto di neve ero io, io la corteccia glabra / lo scricchiolio del gelo nelle ossa – per quale / voce straordinaria dirti l'inverno, / quando l'inverno ero io?». L'equazione più visibile è tra corpo del poeta e tutti i corpi rappresentati nel libro che hanno subito la violenza della guerra. C'è poi l'equazione tra corpo e pagina bianca, pagina-neve. Sono tracciati dove è fatto muovere il pronome *io*, di ripetizione in ripetizione in una proiezione discorsiva delle emozioni che esprime accettazione, fiducia. Si può dire che da questa proiezione nasce la sensazione di semplicità e di forza del libro. Il poeta civile è come un *reporter*, *embedded* in un plotone invisibile di soldati che siamo noi. Per raccontare ha i ferri dello stile elevato, il dovere di una certa chiarezza, una concessione di limpidezza come la troviamo nella migliore Alda Merini e soprattutto il programma dello Celan di *Meridiano*, cioè che per essere più 'pesanti' dobbiamo diventare più leggeri. La sua poesia resiste quando continua a parlare anche dopo avere così magistralmente esaurito il compito della testimonianza.

(Fabio Zinelli)

**MARIA GRAZIA CALANDRONE, La vita chiara**, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 128, € 9,90.



L'ultimo libro di Maria Grazia Calandrone è ambizioso: parla della vita, vuole nominarla nella sua globalità. E ciò è evidente fin dal titolo. Ne *La vita chiara*, l'articolo indica infatti la volontà di definire la realtà, mentre l'aggettivo rinvia a un'idea di luminosa semplicità, di nitida comprensione del vivere. L'immagine scura della copertina contrasta però con il titolo: sotto un cielo cupo e nuvoloso si distingue la superficie del mare, tra le ombre si intravede la sagoma di uno scoglio o forse di un essere vivente. Accostando un'immagine buia alla limpidezza del titolo, ci è ricordato che la vita è sempre avvolta da un alone di oscura sofferenza che tuttavia non impedisce il formarsi di un sentimento di calma accettazione, forse di gratitudine. La dimensione biologica della copertina inoltre precisa subito che per vita si intende una dimensione più vasta di quella umana che comprende tutto l'esistente. La prima poesia ha valore programmatico,

**GABRIEL DEL SARTO, Sul vuoto**, Massa, Transeuropa 2011, pp. 78, € 9,90.



ripropone alcuni temi tipici della Calandrone e indica la rotta da seguire. Il motivo della ferita emerge nei riferimenti al corpo e agli organi isolati in una specie di campo di battaglia: «Se io potessi aprire il mio petto per farvi vedere / come gli organi se ne stiano spaiati, uccelli acquatici / al colmo / di un tetto, come tutto il mio corpo sia un campo aperto / dopo la rimozione degli alberi». Tipica dell'autrice è anche la prossimità di mondo umano e animale. La scena si fa addirittura criminale con il «passaggio di unità cinofile». Si mostra come l'«unico congegno espressivo / tra animale e uomo / sia lo stesso ripetere che sì, che sì ...», versi che fissano foneticamente nell'ansimare del respiro un comune dire sì alla vita, un'accettazione prima di tutto fisica. Siamo in presenza di un vero e proprio 'libro di poesia', strutturato in quattro sezioni che fanno riferimento agli elementi naturali (acqua, fuoco, terra e aria) e scandiscono una specie di avventura cosmogonica. La sfida è attraversare la materia, spingerla a dirsi per ricondurre l'umano agli elementi che compongono il mondo. L'Acqua è l'elemento liquido, in metamorfosi: accoglie il sangue indicando dolore e sacrificio, è mare mosso inteso come regno del pericolo, rappresenta l'elemento materno ed è simbolo di vita e trasformazione. Non a caso molte poesie della sezione finiscono con un riferimento positivo alla fratellanza e alla guarigione: «ma quel poco di bene solleva / dal nostro petto tutta la fermezza della terra» e «nel bozzolo / del corpo il delfino iniziava a guarire». Il Fuoco è invece l'ardore: è il bruciare del cuore di Maria durante la crocifissione, è la fiamma amorosa nei dialoghi con il mistico

Che cosa è il vuoto di cui scrive Gabriel Del Sarto? Rileggendo ora il volume con un certo distacco – il distacco necessario per parlarne –, il senso di quel vuoto ti appare chiaro: esso è legato al lavoro del poeta e al tuo. Hai tra le mani un libro ben cesellato – ma tu sai che nel parlarne con approvazione occorre cautela – perché il tuo è un lavoro delicato, ora che l'universo letterario è penetrato da un moto d'*horror vacui*: con volumi gonfiati e una pioggia di nomi – che ogni giorno si riversano sugli scaffali. Ma si

vede bene che il vuoto attende chiunque tessa il vento; c'è una spinta a riempire ciò che sembrerebbe vuoto, colmando inutilmente di contenuto tutto. Allora forse è più giusto tentare soluzioni per rendere abitabile la dimensione che abbiamo – e tendere noi una mano ai lettori. Il libro di Del Sarto può essere considerato secondo due preziose qualità. La prima è nell'armatura del libro: cioè nell'idea forte che sorregge l'intero volume; l'altra, di natura linguistica, si rivela nell'angolazione 'lenta' e soggettiva con cui Del Sarto

persiano Hafez, è la passione delirante del rapporto tra un carceriere e la sua vittima, tra Natasha Kampush e Wolfgang Priklopil. La Terra è il mondo solido dei detriti, della storia e della guerra. Spiccano i componimenti dedicati alle stragi nazifasciste di Sant'Anna e Marzabotto: «Rastrellavano bambini come grani di sabbia e come sabbia / che ubbidisce al vento erano muti». Di fronte alla morte e al massacro, il dettato si semplifica, recupera forme più distese e narrative. Nella sezione *Aria* si rappresenta un moto di elevazione spirituale, un salire verticale della voce di Teresa d'Avila, ma anche un'aria musicale ironica come quella di Chopin. Maria Grazia Calandrone cerca una lingua nuova. Numerosi *enjambements* creano cesure, smorzano l'emozione di alcuni passaggi, smorzano di mistero altri frammenti verbali. Qualcosa di simile avviene a livello lessicale. I termini tecnici (albedo, diorama, bombice, anellidi ...) hanno una funzione straniante di contenimento emotivo. Le associazioni analogiche («nel buio occipitale / ruota la luminosa / scalea della durata») e le composizioni nominali inedite («la curvatura-mare»; «il tuo nome-intrico-di-luna»; «dal corpo-farina-di-luce») svolgono invece una funzione di concentrazione espressiva. La stessa parola chiave 'cuore', forse troppo abusata, è ora muscolo, ora sede degli affetti. Da questo scientifico e misterioso attraversare lingua e materia nasce il fascino della poesia di Maria Grazia Calandrone. L'indicazione della data di composizione dei versi esprime l'urgenza del dialogo tra scrittura e realtà, una realtà che si impone con forza evidente ed è vita chiara. (Ambra Zorat)

restituisce un'immagine. La riflessione qui può davvero limitarsi anche a una immagine sola, come banco di prova del libro. Prendiamo il piccolo affresco che apre il testo di *Questa notte*: «Qui è notte, / su questa spiaggia, e restiamo. Gli scavi / delle ruspe, i lavori per la stagione, tutta / quanta la nostra protezione, il vento. Stare raccolto / fra le tue braccia, le tue gambe, mentre gli eventi / si dispongono in modo da significare / altro attraversando in un momento / i nostri anni, le scelte, il presente come lo vediamo». È l'ambientazione notturna di un abbraccio protettivo fra giovani in uno spazio appartato – l'immagine di una reale esperienza dal basso (mentre uno stupendo tono interlocutorio risuona nel tuo orecchio). Di ambientazione notturna – ma più esattamente sono le ore che scorrono fra un venerdì sera e un sabato mattina in spazi senza identità, luoghi di passaggio come un locale notturno e l'autostrada – è anche *Meridiano ovest*, la terza sezione del volume, che si può leggere sul sito web di Transeuropa visitando la pagina dedicata all'autore. «Queste ore, in particolare quelle notturne – annota Gabriel Del Sarto sulla plaquette on line –, sono talvolta vissute come un intervallo nel quale tutto

**GIOVANNA FRENE, Il noto, il nuovo. Appunti postumi sulla natura del potere e della storia**, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 36, € 15,00 (in allegato il cd audio *Poems - Paura del buio*).



Leggendo *Il noto, il nuovo*, «opera di poesia della storia» stando alla calzante

definizione suggerita dall'autore stesso, si ha la conferma che la trappola che scatta a serrare noi contemporanei, donne e uomini del Ventunesimo secolo, sia da individuare nella cattiva infinità del secolo breve. Posto che nessuno mai, nella storia, ha potuto giudicare felice il proprio tempo (Frene ha cura di liquidare fin da subito l'adagio, divenuto luogo comune, del *mala tempora currunt*), la peculiarità della nostra epoca rispetto alle precedenti consiste nell'aver soppiantato un secolare paradigma storico per così dire dinamico (la parabola discendente del genere umano dal paradiso perduto delle origini all'inferno del presente) con uno statico, anzi assiderato, glaciale – «Fa freddo nella storia», insegna Caproni – rigidamente inscritto entro gli angusti confini del secolo scorso. Con i suoi traumi e le sue ferite immedicabili (a partire dal Trauma per eccellenza: l'Olocausto), il Novecento continua a essere l'unica, imprescindibile ossessione della cultura contemporanea,

è possibile e una sorta di dismisura non solo è consentita ma è anzi richiesta, come condizione senza la quale non è possibile entrare in contatto con gli altri». Il cuore del discorso è allora qui: nell'epoca dell'individualismo esasperato la presenza degli altri è data come rebus assoluto. Conviene a questo punto allargare il discorso a un libro, un saggio, questa volta, che probabilmente chiude il cerchio e a cui Del Sarto sembra ricollegarsi. Consideriamo lo studio di Guido Mazzoni *Sulla poesia moderna* (Il Mulino, 2005), che va con lunghe riflessioni alle radici dell'individualismo spinto di oggi, documentato da una forma d'arte, la poesia, in cui è «scomparso ogni riferimento vincolante [...] a un mondo della vita condiviso». Assunto, questo di Mazzoni, su cui Gabriel Del Sarto sembra aver puntato, per compiere nel suo stile di cristallo una azione di controtendenza, che riceve, giustamente, l'approvazione di Guido Mazzoni. Si legga in questa secca luce l'esergo (prelevato a dire il vero con bruciante constatazione dello stilista) da Emerson, che sigla le soglie del nostro volume: «Non esiste, propriamente, la storia. Esiste soltanto la biografia». «L'aspetto più individualistico della poesia moderna – dice infatti Maz-

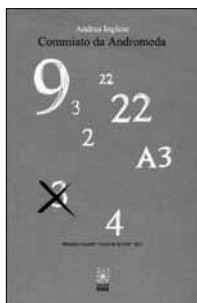
zoni a Del Sarto – [...] è il suo conflitto nascosto con le dimensioni della vita che trascendono la sfera della prima persona. Il nostro genere sembra ignorare le due forme in cui si manifesta la trascendenza del mondo rispetto all'io: *la presenza degli altri e lo scorrere del tempo*». Ma che cosa accade ricostruendo queste due catene? Nell'ottica di Del Sarto si rimette in circolo un modello di io che ha fatto scuola, annodando *Le occasioni a Gli strumenti umani*. Con questa nuova raccolta, la seconda dopo *I viali* (Atelier, 2003), Gabriel Del Sarto ottiene dunque un effetto di assoluto rigore stilistico, saldato alla tradizione alta del Novecento: la linea Montale-Sereni. Ben riconoscibili – ma non esibiti – i bei prelievi dalla poesia dolcemente interlocutoria del Sereni più altero e maturo, che si registrano anche qui, nella conclusione tranquilla e coraggiosa di *Questa notte*: «Una qualsiasi fine / di aprile, il buio sulle coste / o i confini del vento, adesso che non mi domando / verso dove, né il bene o il male, ma come / aprire e sollevare e conoscere / quanto anche questa notte / sia un'insensatezza, forma della vita».

(Daniele Claudi)

Il [...] motore immobile, che irradia livido / un'acqua di sillabe», per dirla con i versi di Frene, imbuto dove il liquido 'male' dei secoli fatalmente precipita, determinando tanto la percezione del già stato ('il noto') quanto l'intelligenza del presente e, quel che è peggio, del futuro ('il nuovo'). Bizzarro egualitarismo livellante di un paradigma storico che tutto irresistibilmente attrae, trascinando perfino Giovanni delle Bande Nere nel pantano delle trincee, vittima di un cecchino. «Né 'progresso', né 'tensione', né 'regresso', insomma, ma sinistra compresenza dei tempi («l'ala, che sopra il fatto, si rifà; potere», con bella immagine benjaminiana), e dunque inevitabile collasso del presente: «l'io non è il problema, il problema / è l'oggi, che / non esiste [...]». Di questo guaio dell'inesistenza dell'oggi (che è l'esatto opposto della demenziale 'fine della storia' di Fukuyama), Frene assume nei suoi versi il doloroso fardello, nel che sta il fulcro, ci pare, di quella 'svolta etica' che Paolo Zuble-

na, nella prefazione al volume, individua come significativa novità de *Il noto, il nuovo* rispetto alla precedente produzione della poetessa. La riflessione sulla storia, su cosa sia divenuta la storia da quando l'oggi, l'inferno dell'oggi, non esiste più (essendosi fatto, dice Frene, «prospettico», ovvero dotato di falsa profondità), si interseca dunque con una questione non meno decisiva: cosa è divenuto il poeta, e quale il senso del suo «agire». Testimoniare l'accaduto, certo, assumendo su di sé il peso della colpa che il potere, foucaultianamente inteso, preferisce rimuovere («[...] mantenere inalterato l'abominio / comunque compiuto»), ma anche ricordare che se il Novecento è ancora qui, tra noi, troppo facile sarebbe disinnescarlo attraverso le categorie opportunamente distanzianti della 'memoria' e del 'ricordo'. In questo, ci pare, la poesia di Frene si avvia con *Il noto, il nuovo* ad acquistare una dimensione non solo etica, ma anche decisamente politica. L'idea che l'essere umano sia mezzo e non fine, dunque privo di valore in sé, fu certo nazista, ma al nazismo preesisteva (basti pensare all'immenso, redditizio macello della Grande Guerra) e al nazismo è sopravvissuta, per-

**ANDREA INGLESE,**  
**Commiato da Andromeda,**  
con una postfazione di Paolo Maccari, Livorno, Valigie Rosse 2011, pp. 64, € 12,00



La poesia liminare de *La distrazione*, silloge di Andrea Inglese pubblicata nel 2008, si apriva con un distico molto significativo: «Non posso *non* raccontare la mia storia. / Chiamo questo: calamità autobiografica». Il sintagma che più ci interessa è proprio l'ultimo, «calamità

ché connaturata alla sola vera ideologia rimasta in piedi, dopo tutto (e nonostante faccia di tutto per convincerci di non essere tale: Žižek insegna), ossia il capitalismo, «bocca perennemente spalancata che mangia il guasto domani». Per citare un passo di *Slaughterhouse-Five* che ci pare illuminante rispetto a questo tema della falsa prospettiva dell'oggi nel quadro della onnipervasività ideologica del modello consumistico-capitalista: «We went to the New York World's Fair, saw what the past had been like, according to the Ford Motor Car Company and Walt Disney, saw what the future would be like, according to General Motors» (il richiamo a Vonnegut non è pretestuoso, se il titolo di uno dei componimenti esplicitamente lo cita, intersecandolo con il Morselli di *Dissipatio H.G.*). La negazione della dignità umana che passa per la mercificazione dell'individuo (dell'immaginario, della memoria...), è dunque la pesante eredità che il 'noto' Ventesimo secolo ha trasmesso, purtroppo intatta, al 'nuovo' Ventunesimo; l'opera di disonestà (dis)simulazione cui il poeta viene costantemente sollecitato (è bene limitarsi a scribacchiare versi di «pura manutenzione», di mero «buon senso»...),

autobiografica», in cui sembra appunto intravedersi la poetica anche futura dell'autore. Se la «calamità» definisce un male comune, una rovina che colpisce una 'moltitudine', l'autobiografia riguarda invece il singolo. Questo sintagma esprime dunque la dialettica tra l'uno e i molti, il male comune che riguarda l'io-lirico, dialettica che viene appunto tematizzata in *Commiato da Andromeda*, ultimo libro di Andrea Inglese, in cui l'autore cerca di descrivere la fine di un amore, in un impianto che oscilla tra il poema in prosa, il prosimetro, e l'*ekphrasis* di derivazione classica. Per provvedere a questa 'descrizione', o meglio a questa 'razionalizzazione' impossibile, l'autore cerca un corrispettivo analogico in una stampa in formato A3 attaccata al muro del dipinto *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, dipinto «irresponsabilmente ignorato» fino al momento della stesura del libro. L'*ekphrasis* di questo quadro è dunque lo strumento attraverso il quale l'innamorato può bilanciarsi e provare a

è la tentazione cui occorre resistere con tutte le forze, così da far spazio, sulla pagina, a quel bisogno di 'sovrabbondanza umana' (parafrasando il Bloch di *Das Prinzip Hoffnung*) che è il ribaltamento esatto del concetto di surplus capitalistico. I testi che compongono questo libro, di straordinaria asciuttezza e pregnanza figurale oltre che concettuale (sebbene talora segnati da qualche eccesso ellittico, fino a sfiorare l'oscurità), vanno, ci sembra, in questa direzione, aprendo un percorso di riflessione sul ruolo della scrittura davvero non comune, per profondità e complessità di analisi, nell'attuale scenario della poesia italiana. Da sottolineare poi come anche questo nuovo lavoro di Frene, in linea peraltro con molta della migliore poesia contemporanea 'al femminile', eviti i sentieri battuti del lirismo più o meno latamente sensualistico (nei suoi esiti drammatici o contemplativi), percorrendo invece la strada di un dettato poetico che, attraverso il ricorso a un'ampia gamma di modalità espressive (dall'epigrafe a una sorta di sommesso, ma incalzante, recitativo), sa farsi specchio di una limpida intelligenza speculativa.

(Riccardo Donati)

guardare dall'esterno un'esperienza che lo riguarda in prima persona. Se nello «scricchiolare» e nello «sgretolarsi» della storia non è possibile identificare l'*incipit*, dato che «tutto accade assieme, come sempre», il quadro rappresenta l'unica «immagine che si possa bloccare», e da qui partire per autoanalizzarsi. L'io si fa «scienziato, razionalizzatore, solerte, esperto, familiare col fondale», ma è solo un autoinganno e il fenomenologo d'amore si rappresenta nel corso del racconto come colui che è consapevole di non sapere amare. Si può dire che l'innamorato che più volte cerca di apparire come l'unico esperto, il teorico per eccellenza è ontologicamente inesperto di ciò su cui scrive un libro. L'innamorato, in quanto incapace di razionalizzare, è mutevole, ondivago e 'distratto' proprio come il suo racconto, che anche dal punto di vista stilistico, come nelle precedenti opere di Inglese, è segnato dalla verbigerazione, dalla divagazione, ed infine, dalla «fuga nei dettagli». L'*ekphrasis* stessa, che così

importante appare nel corso di tutta la 'narrazione', tanto che il 'titolo' quadro descritto viene utilizzato come titolo del libro, è però sminuita nel punto più problematico del testo: «cos'è questa, una sorta di riunione sindacale sull'*ekphrasis*?», chiede l'autore nella prima poesia del 'prosimetro'. Se la prosa non riesce a spiegare o tenta invano di spiegare la condizione del soggetto innamorato, è alla poesia che è affidato un momento di sintesi su quanto è stato detto. La scrittura in versi crea una sospensione nella divagazione della prosa e prova a fare il punto della situazione, cerca insomma di spiegare le ragioni stesse della prosa e tenta di arrivare dove si ferma la teoria. Per questo non è un caso che la prima poesia si apra con una domanda che cerca di definire quanto è stato detto. In questa domanda si annida ancora il criterio della divagazione che contraddistingue la scrittura di Inglese. Sembra che la riunione sindacale sia costituita dai vari frantumi del soggetto ormai in crisi che provano a fornire spiegazioni sulla fine dell'amore, e dunque sull'avvio della 'scomposizione'.

**JOLANDA INSANA,**  
**Turbativa d'incanto,** Milano,  
Garzanti, pp. 140, € 16,60.



C'è sempre stato uno scontro nella poesia di Jolanda Insana, sin dall'esordio di *Sciarra amara* (1977). Uno scontro teatrale, e dunque proiettato verso l'interno; ma al contempo uno scontro covato nella più fonda interiorità, dove non c'è più un 'io', ma si agitano le forze della biologia, quelle che determinano – non c'è niente da fare – la vita di qualunque animato (lo spiegò anche Freud). Quando si attraver-

Tutti i frammenti del soggetto si interrogano e parlano non potendo che portare ad una riunione sindacale con la quale si esplicita la debolezza della spiegazione. I frammenti, i 'deboletti spiriti' narrano e descrivono come in una riunione sindacale, per cui nel massimo di confusione e caos pensabile. Nel numero 20 del novembre 2008 della rivista *Qui. Appunti dal presente*, Andrea Inglese aveva già descritto il suo rapporto filosofico con la memoria, e aveva sostenuto l'importanza, al contrario, della dimenticanza come elemento fondamentale della vita stessa. Il tema della dimenticanza è l'altro snodo cruciale della nuova prosa di Inglese che instaura con la tradizione ancora una volta un rapporto di ripresa e di superamento. Se infatti nella lirica tradizionale la memoria era proprio il *nutricamento* del soggetto, l'epistemologo del fenomeno erotico in *Commiato da Andromeda* «non può stabilire niente se non l'oblio» ed è grazie alla dimenticanza che il «divagatore» passa da uno stato di passività e ripiegamento su sé stesso a uno stato attivo; attraverso la dimenticanza la vita dell'autore

sano i sei poemetti di *Turbativa d'incanto*, l'ultimo libro della poetessa messinese, ma di stanza a Roma da decenni, si ritrova esattamente questo medesimo scontro: estroflesso – fino alla contrapposizione di tondo e corsivo come due voci (ma intercambiabili) – e insieme rivolto verso lo sfondo biologico: «umani per il 10 per cento / e microbi per il resto / conviviamo con miliardi di vite minime / ignorando le comunità che ospitiamo». Polarizzazione e fisicità restano dunque i caratteri principali della poesia d'Insana, tesa alla manipolazione energica della lingua, sia attingendo al ricchissimo repertorio linguistico della tradizione sia spingendo in direzione deformante. Troviamo così ricordi da Dante («e se non piangi di questo / di che piangi»), che viene dal canto XXXIII dell'*Inferno*, o semmai allusioni a un lessico arcaico («penurietà» invece che 'penuria') o semmai l'adibizione di un repertorio espressionistico tipico di ogni età della letteratura italiana («putassa mutangola smargossa»: fu Raboni a presentare la poetessa con riferimento alla continiana «funzione Gadda»), insieme a sezioni (si

veda per esempio *La centralina saltata*) in cui ripullula la «s prefissale intensiva e sottrattiva» (Bello Minciocchi). Insomma, il «disagio al cospetto di una voce assolutamente non conciliante» che ha confessato Roberto Galaverni a proposito del lavoro di Jolanda Insana e in particolare di questo libro si spiega innanzitutto con la sua autonomia rispetto alla 'tradizione del Novecento', che viene accolta e stravolta al pari di ogni altro materiale linguistico e ritmico. Come in tutti gli autori maggiori, anche qui il fatto di forma è tutt'uno con la disposizione ideologica, con il posizionamento a partire dal quale si elabora la forma. In questo libro, in particolare, colpisce la scelta di annettere, all'interno dello scontro teatralizzato di cui s'è detto, anche materiali, scene, episodi della realtà storica. Non che negli altri libri fosse assente l'attenzione nei confronti della contemporaneità, ma veniva di solito canalizzata in sezioni distinte rispetto al dialogo/*sciarra* tra i due 'io' ed era risolta per lo più in epigrammi (se ne leggono per esempio in *Satura di cartuscelle*, Perrone, 2009). Qui invece il riferimento allo strazio

(Luciano Mazziotta)

delle popolazioni divise che dialogano a distanza sulle alture del Golan o l'orrore di Baghdad o dell'Afghanistan (ne parla Maria Antonietta Grignani nel bel risvolto di copertina) sono direttamente assunti nello scambio dialogico, non più materiali separati ma fatto bruciante che irrompe nel vociare conflittuale e paranoico che attraversa i componimenti della raccolta (si veda per es. la sequenza alle pp. 76-77). Dentro/fuori: non parrà strano che uno dei temi portanti di questa raccolta poetica sia la casa. Una casa «vuota»; oppure una casa contigua con un'altra casa, da cui proviene la voce avversa (un «condominio», che però è «interiore»); o anche l'eliminazione, che torna all'etimologia di 'allontanare dalla soglia'; fino all'uscita di scena della voce monologante, che

confessa che «non c'era nessuno dietro la porta / l'alloggio era disabitato e l'ho abitato», per cui, finito il teatrino, «ora lo so e soggio». Anche il fatto antropologico della dimora (e quanta filosofia, e discorso filosofico sulla poesia, è partito da qui!) è così immerso nella dialettica principale del libro. Questa spinta a non distinguere tra interno ed esterno, tra dialogicità e monologo, diventa interrogazione sul senso del fare poetico. Se infatti la poesia è da sempre lavoro sulla memoria e per la memoria, se cioè la poesia è la risorsa con cui gli uomini combattono il trascorrere del tempo affidando alla icasticità e alla ripetibilità l'istante dell'effato, del dire che si muore in fiato emesso una volta per tutte, ebbene colpisce che *Turbativa d'incanto* si muova tra memorabilità e flusso,

tra incisività della formula («Se sono fiori marciranno»; «riconosco i tagli / perché conosco i coltelli», ecc.) e dispersione delle voci che si contrappongono e sovrappongono. Anche per questo il lavoro di Insana sembra essere arrivato a una delle sue configurazioni più risolte: inscenando lo scontro delle due vocine – soprano e contralto, entrambe sbagliate, sgraziate –, è il lavoro stesso della poesia che avanza sul proscenio. E c'interroga, lasciandoci sospesi tra l'assunzione del fatto increpitoso e lo scivolamento costante che è la vita. Qui, tra Storia e Biologia, scriveva Roland Barthes più di cinquant'anni fa, si colloca la Scrittura. Qui il suo insegnamento.

(Giancarlo Alfano)

### CLAUDIA POZZANA, Scelte, Bologna, Asterisco, 2006, pp. 169, s.i.p.



A dispetto del titolo che lascia ampi margini di interpretazione, la raccolta nasce strutturata come un fortino. Le sue quattro sequenze la squadrono con la precisione di un goniometro. Già la prima articolazione si offre come precisa unità di misura: Segmenti singolari. L'invito è a riportare sul piano geometrico realtà e dimensioni non misurabili. Il tempo e lo spazio costituiscono le coordinate sull'asse cartesiano. Il reale può essere segmentato e ogni corpuscolo diventare un frammento di intuizione o di verità. Ma ecco l'*aprosdóketon* che sparglia le carte: «Si spengono orbite di stelle ... / Altri, / ma lucenti / questi anni felici, ... / soli misurabili nel tempo. / Senza misure invece / tenace energia di neuroni / dolenti senza oblio ...». Il pensiero si mette di traverso; la pioggia dei neuroni scom-

pagina la certezza del conto finale. «Quale giudizio covi? ... Il distacco / degli anni matura, / veste d'Achille / i miei pensieri di tartaruga». Sta tutto qui il grumo di senso: nel paradosso della velocità della mente. Siamo impreparati alla «puntuale condensazione di evidenti ritardi» e così rubiamo il tempo ad «altri orologi» e «sballottolati poco in salute, arranchiamo increduli senza fermarci». A niente vale chiedere conto delle ore; manca la bussola del pensiero: «Eccoli misuratori e meridiane, barometri / e classidre, meccanismi analogici e / pendole completare quest'opera / disordinata». Così l'Autrice abbandona gli algidi spazi della dimensione intellettuale e riesce ad ammettere che «È il grandangolo che manca per accogliere contemporaneamente questa moltitudine formicolante» e ci traghetta là dove «ce ne fossero di tempi molti e diversi, nel fuggire del mare». Inizia un'ascensionale amicizia con il «mare di latte»; l'abbraccio del tempo si fa «invisibile lenzuolo d'amore». Numerosi si susseguono versi più distesi, anche nella misura e nella veste grafica. Persino la scelta della lingua, frutto del plurilinguismo che l'autrice coltiva quale studiosa di lingua e letteratura cinese, è veicolo di suoni e melodie che accompagnano e, al tempo stesso, ammaliano il viaggiatore come in «Sans Issue» o in «Zhejiang». Sentimento e memoria sono àncore di salvezza per quanto si guardino in cagnesco come duellanti. «Fine» suggella la prima sezione:

è l'esito del duello che si apre al sogno. «Stava sognando un tempo da inventare» è l'ultimo verso che si riunisce al primo «Strade percosse da segmenti inauditi di tempo». Pertanto, non c'è meraviglia di fronte a «Nuova sequenza» se non quella di assistere al farsi di una storia innervata nell'io della poetessa. L'anelito ad Amore, quasi di cavalcantiana memoria nei gesti e negli sguardi, si risolve nell'esercizio poetico stesso. In «Dopo le rime», l'autrice è fin troppo esplicita: «Vorrei potermi moltiplicare / in ore di tempo da volare / per andare a trovare / qualcosa di me ...». L'eco finale si espande e si contrae, come un respiro, a volte un gemito. «Brevi e lunghe», la terza sezione della raccolta, fa da metronomo. Registra le altezze e le cadute vertiginose in paesaggi ora solari e rassicuranti, ora freddi di gelo e di paura. È il «Disagiato incontro» l'approdo: una caparbia lotta di chi, nonostante tutto, cavalca l'onda. L'ultima tappa, *Newave*, recupera lo scarto del caos. Si torna al mare. «Mira, l'ostrica malata fa la perla» è il primo verso di «Altra» e fa da contrappunto a «Spiragli tra gelida nebbia», il primo verso di «Spiragli». Il lessico manifesta ancora il caldo del pensiero che, finalmente, in «Veglia», è lasciato libero di scomporsi nel disegno di se stesso, di cadere o di inciampare, per poi trovare requie nello stato più infantile e naturale: il sonno.

(Antonella Bartoloni Saint Omer)

### ALESSANDRO RAVEGGI, La trasfigurazione degli animali in bestie, Massa, Transeuropa (collana «Inaudita»), 2011, pp. 40, € 15,00.



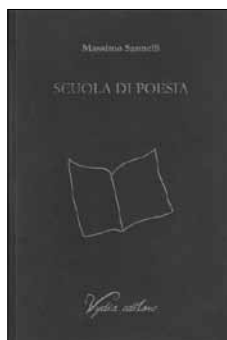
Questo breve libro del poeta e scrittore fiorentino Alessandro Raveggi (1980) è una nuova conferma del fatto che la poesia epica, seppur spesso, come accade anche in questo caso, trasfigurata nella lirica, gode ancora di buona salute. Come annota Rosaria Lo Russo nella prefazione all'opera, il «lirismo cinico» e il «cinismo lirico» della successione interconnessa di poesie che compongono *La trasfigurazione degli animali in bestie* «è un capitolo di un'imponente raccolta, *Habeas Corpus*», e narra «la conquista del Messico». *La trasfigurazione degli animali in bestie* è una poesia-narrazione lacunare, allusiva, 'bucata', di un evento storico tra i più violenti della storia dell'umanità: la conquista delle Americhe, e in particolare del Messico, da parte dell'Occidente. Le tre sezioni che compongono l'opera sono significativamente scandite da un titolo azteco (rispettivamente *Huitzilopochtli*, *Mictlantecuhtli* e *Tlazolteotl*) e da un sottotitolo italiano dal sapore mitologico e programmatico (rispettivamente *Il feto assassino allo specchio (o la spiegazione)*, *Il teschio dentato vestito di carta (o la sperimentazione)* e *La mangiatrice di sporozia (o la trasfigurazione)*). L'opera è interamente tradotta in spagnolo (da Montserrat Mira), scelta più che giusta poiché la lingua del 'Conquistador' diventa parte del racconto lirico e tenta per così dire di riscattare la

propria colpa originaria accompagnando la sorella innocente: la lingua italiana. Innocenza apparente, tuttavia, quella della lingua italiana, nella misura in cui i navigatori italiani sono notoriamente all'origine della scoperta e dello sfruttamento del Nuovo Mondo. Innocenza impossibile, anche, nella misura in cui l'opera di Raveggi, a partire dal microcosmo della conquista del Messico, tenta di contribuire a una storiografia universale il cui compito è, oggi più che mai, raccontare le colpe dell'Occidente. Purtroppo il dispositivo plurilingue del libro è minacciato dal formato stesso del testo a fronte che spezza faticosamente la continuità della lettura (è poi tutta una questione dibattuta e da dibattere quella dei limiti di un uso editoriale talvolta aprioristico del testo a fronte, pur con tutta la l'utilità di servizio – e non solo – che gli si può riconoscere). Esso, pur restando un formato valido in certi casi, spezza faticosamente la continuità della lettura e l'interconnessione narrativa tra i vari tasselli lirici del libro di Raveggi. E, se ci è concessa una breve parentesi critica su questa edizione di Transeuropa, il testo a fronte non è l'unico vizio di fabbricazione di questo e di altri libri della Casa editrice massese. La grafica e la tipografia sono approssimative, l'assenza di pagine bianche che separano la fine del testo dalla fine del libro dà al lettore una sgradevole sensazione di congestione, e le *Note sull'edizione* conclusive scimmiettano, secondo una moda piuttosto diffusa, i titoli di coda cinematografici. Felicissima invece la scelta di accompagnare ogni titolo della collana «Inaudita» con un cd audio, in questo caso co-realizzato dallo stesso Raveggi con il gruppo di musica elettronica *A Smile for Timbuctu*. Se si accettano, o si accettano, alcune elaborazioni della voce piuttosto grottesche, il cd è ricco di bei momenti e l'uso dell'elettronica è sapiente. Tra le influenze evidenti, all'incontro tra Aphex Twin, Morricone e il minimalismo da videogioco dichiarato nel quarto di copertina per descrivere il contenuto musicale del cd sono da aggiungere i sempiterni Kraftwerk. Il cd ha inoltre il merito di dialogare in modo fecondo e

non illustrativo con il contenuto del testo. Tornando appunto al testo, l'abile e ritmica versificazione di Raveggi gioca, nel solco della migliore tradizione italiana, con i metri standard senza rispettarli, rimpiazzando gli accenti fissi con un affastellarsi di ictus e assonanze. A tale movimento di risacca e di ondeggiamento ritmico si affianca la successione delle immagini e dei fatti, rapida, elusiva, allusiva. Il testo è la punta di un iceberg di riferimenti, miti e storie che sono intuibili sotto la parola e forse in parte realmente comprensibili per i più esperti ed accorti. Tale effetto semantico, che potremmo chiamare 'effetto di superficie', per evitare di ricadere nella classica oscurità, può appesantire a tratti la lettura e persino insinuare la domanda sulla maturità di una poesia così configurata, in senso tanto estetico quanto cognitivo, ma esso è allo stesso tempo la cifra stilistica che dà sostanza all'opera, che la fa vivere, e va quindi rispettato come tale: «Poi fu detto / *tirate su le croci al neon!* / E fu fatto con dovizia, con incanto. / Io c'ero, ho il vantaggio del testimone, / flogorato dalla ghirlanda iodica, / che non me la reggevo dalla gioia, / e i vermi che mi germogliavano / nello stomaco, e si interstardivano / in questi grandi ideali». Questa ricognizione delle varie, complesse facce de *La trasfigurazione degli animali in bestie* non può infine non soffermarsi sul *blend* di registri stilistici e lessicali, vero e proprio marchio di fabbrica della poesia di Raveggi, che rivisita con originalità il «cozzare dell'aulico col prosaico» chiamato sovente in causa nel secolo scorso. L'improvviso «che non me la reggevo dalla gioia» nei versi appena citati ne è un perfetto esempio, ma si potrebbero citare numerosi altri luoghi: «Lui, il tizio degli innesti» (riferito a Dio), «zero complicazioni, tranquillo, cic-cio», «a cavarsi le unghie coi ticket», «facendo la nostra porca parte», ecc.; innesti lessicali, appunto, che vengono inseriti da Raveggi senza transizione (salvo il corsivo in alcuni luoghi) nell'andamento elegante e musicale della versificazione, con un efficace effetto di distanziamento.

(Alessandro De Francesco)

**MASSIMO SANNELLI,**  
**Scuola di poesia,**  
Montecassiano (MC), Vydia  
editore, 2011, pp. 145,  
€ 15,00.



Questo non è propriamente un libro di poesia anche se sarebbe difficile collocare questa breve scheda tra le recensioni dedicate agli *Strumenti* di ricerca e di lettura. Si tratta di una serie di interventi e riflessioni sulla poesia di oggi in molte delle sue forme (per es. il Teatro di poesia), con efficaci ritorni sul passato recente e sul Medioevo, ma diventa un libro di poesia per la sua posizione all'interno dell'*opera*: perché chiude un vuoto, quello del lungo silenzio di uno dei migliori poeti italiani tra la fine dei Novanta e l'inizio degli 'anni zero'. D'altra parte, il libro sul fare la poesia diventa libro di poesia, non solo perché la riflessione sul fare poesia è l'altro capo di uno stesso gesto concettuale ma anche, e molto nettamente, dal punto di vista formale. L'andamento aforistico e rapsodico della scrittura crea nessi di una chiarezza impressionante. Ecco alcuni esempi: «un altro buon Nome è Raboni, che poté permettersi di dire 'accendino' e 'nescafé' come se avesse scritto 'intelletto d'amore'

e 'anima'; «L'umile Italia [e la sua lingua-uccello, musicale] è il pezzetto di un pezzo. Un frammento di Occidente», «citare è un istituto spietato», e, oltre la pertinenza letteraria: «Anoressia e perfezionismo camminano insieme, come figli di un unico Disamore comunitario». Spesso invece la chiarezza ricercata è ambigua: «Infatti la chiarezza non è chiara. La chiarezza è un risultato, non uno stato. Per molti di noi la chiarezza è solo una catena volontaria», e vale dunque per Sannelli quanto è detto qui di Pasolini: «La tendenza stilistica di Pasolini è questa: sintassi e lessico comuni e comprensibili, significato allusivo e oscuro». Chiara non è dunque in sé la piega immediata degli enunciati, ma, si direbbe, l'offerta dei medesimi, un'esposizione della lingua e della sintassi come qualcosa che deve prima emergere, una chiarezza di sola luce prima, e solo dopo serve da guida propedeutica all'apprendimento della referenzialità e della comunicabilità. Ma questo non è nemmeno un libro di poetica propriamente. Ogni nucleo di pensiero critico si sviluppa seguendo il gesto della mano che scrive. Ne esce una collezione di riflessioni certamente anche molto organizzate ma che si direbbe che nascano per essere consegnate alla pressione liquida della prosa. È una pressione mobile che determina un'alternanza di punti di forza e di zone di una ricercata non resistenza o 'non violenza' dello stile. Vale quasi come una dichiarazione di intenti: «ho scritto abbozzi e appunti per spettacoli che NON VOGLIO né dominare né dirigere». Viene inoltre anche da pensare che la poesia in versi possa essere considerata eccesso di stile, forse anche violenza, e che per questo possa mettersi, momentaneamente, da parte: «la poesia esiste. la poesia può toccare molti. si

vanta e si gonfia [a differenza della *carità*], e spezza il silenzio». Peraltro, non manca nel testo una versalità lineare appena mascherata dall'orizzontalità della prosa: «ora guarderò da un'altra parte [posso farlo] o mi allontano [posso farlo], o preparo altre persone [posso farlo] o mi dedico ad altro [voglio farlo], o se dico un addio [devo farlo] a "questo pezzo di me". Che amore è». E la prosa è una prosa vocale, che può scandirsi con le pause 'respirate' della poesia: «Ora pensiamo che ci sia un corpo. Immaginiamolo vivo. Poiché è vivo, è attraversato da aria che entra ed esce. Il corpo ha cavità e risuonatori: dunque è uno strumento. La voce è aria intonata, dall'interno – il ventre – del corpo; esce dalla bocca, che mangia il cibo e prega e bacia e fa godere [è sempre la stessa bocca]». Forse vale per la poesia quello che è detto valere del desiderio: «e anche il sesso è morto. / o meglio: il sesso è diventato informe: è ciò di cui si parla – in assenza o per eccesso di desiderio. Intanto il desiderio si spreca». Verrebbe quasi da interpretarsi come affermazione per cui la prosa non possiede il corpo sessuato del testo, è invece lo spazio metrico fecondo di Amelia Rosselli (vero orizzonte tutelare del lavoro di Sannelli), quel terreno fertile in cui le forme poetiche e ritmiche nascono e si sciolgono come in una terra che le nutre, come scriveva Walter Benjamin (*Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*), ad autocommento dell'assioma che potrebbe ben figurare anche ad epigrafe di questo libro di Sannelli: «L'idea della poesia è la prosa». E valga anche come auspicio di bentornato.

(Fabio Zinelli)

**FEDERICO SCARAMUCCIA,**  
**Come una lacrima,** Napoli,  
Edizioni d'if, 2011, pp. 35,  
€ 10,00.



Dolore e data dell'evento sono tutti calati in parole, in lettere: *Come una lacrima (duemila uno)* è il titolo con indicazione cronologica dell'ultimo libro di Federico Scaramuccia, vincitore della V edizione del Premio di Letteratura intitolato a Giancarlo Mazzacurati e a Vittorio Russo. Inconsueta l'indicazione dell'anno in lettere e non in cifre, a renderlo numero più che data, e come numero potenzialmente più aperto a una varietà di interpretazioni (a un terribile mutare, rinnovarsi in altro numero). Eppure è proprio un anno, il 2001 epocale, e il mese è settembre, e il giorno l'11. E il punto quello in cui d'improvviso «qualcosa macchia il cielo / buca l'azzurro lasciando una traccia». L'effetto è il crollo, l'implosione delle Torri, la traccia è ustoria. Non servono immagini al libro di Scaramuccia: tutto qui è risolto verbalmente; altri testi, commemorativi (e questo di Scaramuccia non lo è), hanno fatto ricorso, ancora una volta, a filmati visti, usurati, depotenziati. *Come una lacrima*, che riflette sui media, sulla manipolazione del dolore in chi osserva, accresciuto esponenzialmente *attraverso il dolore degli altri*, si affida interamente alla struttura e al dettato poetico ferreo, ossessivamente controllato. Si fonda sulla sola parola, e spesso ricorsiva, reiterata. È stata la lente d'un obiettivo a 'passare' tutto il sovrabbondante materiale visivo sull'attacco alle Torri; la *lacrima* è dunque una secrezione dell'«occhio televisivo», anzi, «è la 'macchina da presa' per eccellenza», si legge in calce nella Nota d'autore, è «un'impalpabile *boule de neige* (o *snowdome*) che tiene in scacco la globalità. [...] Un 'grande vetro' grandan-

olare che espone il dolore facendone uno strumento di controllo». Non può che soccorrere, qui, il libro di Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, con le sue problematiche interrogazioni su guerre servite «in forma di immagini», su quali crudeltà ci vengano mostrate e quali invece «non ci vengono mostrate», sul fatto che una fotografia «non è mai solo il trasparente resoconto di un evento». Se, come scriveva Sontag, le fotografie delle vittime di guerra sono «una sorta di retorica. Reiterano. Semplificano. Scuotono. Creano l'illusione del consenso», ancor più 'efficaci' sono i filmati di guerra trasmessi in diretta, fin dal primo conflitto del Golfo, ed efficacissima poi, l'11 settembre 2001, quell'«ipertrofia del *pathos*, per così dire 'montato a neve', tanto da indurre (all'orripilazione), postilla Scaramuccia. *Come una lacrima* adotta una soluzione binaria: un lessico cardine basilare, in cui i lemmi si ripetono, martellano lo strazio; e una struttura ad alto grado di elaborazione sia nella macroforma (l'architettura del testo), che nella microforma (l'impianto metrico, versale e rimico). Le parole di portata elementare e unanime – lacrima, fiamme, fame, casa, vita, soffio, fiato, morso, carne, ventre, grembo, terra, vento, nuvole, cielo – indicano i fondamenti vitali colpiti e insieme la semplificazione del dolore fatta a bella posta, nell'interesse di chi se ne servirà, di chi riduce gli individui in «gente», massa indistinguibile. E sono quattro, quasi punti d'orizzonte in universo straniato, i momenti del testo il cui incipit è «gente»: Prologo, Epilogo, Riepilogo e Coprologo (che varrà sia in quanto rimando all'inizio, 'co-prologo', a denunciare una struttura senza uscita, infernalmente circolare, sia in quanto discorso escrementizio, residuale e di scarto). Sulla basilarità lessicale si innestano, esibite e crudeli, alcune screziature espressionistiche: «strozzando in picchiata un'eco di grida»; «il corpo che suda stretto nel morso / della fiamma è la sua pelle che gocciola»; «corpi che sfilano reflussi d'ossa»; «il ventre che scalcia e quasi si strappa», di rappresa consistenza fonica e visiva. Il libro ha la sua chiave di lettura più immediata, non la sua unica ragione, nella complessa articolazione su cui poggia: è un «dramma in due atti sul dolore che (ar)resta. Quello reale delle vite spezzate. E quello virtuale 'trasmesso' a tutto il mondo». È rappresentazione tragica in cui si inserisce anche un Coro, voce *altra* dei capitoli ternari della prima parte, che muovono tutti dall'imperativo «guar-

da», invito che il bambino stupito rivolge ai grandi, e assillo affissante del richiamo mediatico. E le immagini, qui, sono veicolo di oppressione, spettacolo di morte: l'os-simorica «colomba rapace», il tenebroso «schianto di luce in calce al giorno», la falsa leggerezza del «cumulo di cenere» che annerchia la città. Perfette allora, in questo panorama di cenere, le parole rima ripetute identiche nella Ripresa e nella Tornata, *velo*: *cielo*. E che «velo» sia una delle parole chiave è confermato dal Congedo monostico e collocato al centro del libro, quasi perno, cerniera: «come una lacrima rimane un velo», che ulteriormente mette a fuoco e tematizza il titolo del libro. La seconda parte del testo sgrana la terzina incatenata, lo schema *aba bcb cdc* diventa *aa bb cc*: scompare il verso che teneva ammagliata la catena, si fa assente come uno spettro, subdolo e dolente come un arto fantasma. La sequenza è in distici di endecasillabi a rima baciata, soluzione inconsueta nella nostra poesia e niente affatto lirica, piuttosto narrativa, didascalica o morale, stante anche la proposta derivazione dal serventesse *duplex et duatus*. Un'accortezza metrica, quella di Scaramuccia, che è investita anche di un significato secondo e in ciò scopre la riflessione sull'uso mediatico – e dunque politico – degli strumenti retorici. Nella lunga serie di distici alcune spie testuali permettono di aggiungere al dramma il *pathos* del sacrificio: «un'ombra netta dalle forme vane / si pianta nel petto come una croce / piega a terra il viso spezza la voce», con tutto ciò che dalla rima *croce*: voce (spezzata) per il poeta consegue. E ancora altre spie: «resta uno scheletro il resto di un tempio», «vibra nell'aria come una lancia» (si pensi al costato di Cristo), «è un sepolcro che rimbomba di colpi». Ma il corto circuito che stringe l'anello di un testo già coeso, che affida la sua carica dolente e polemica alla struttura ritmica e rimica, sovraesposta in modo funzionale, esaltata fino a farne (e farsi) segno di un manierismo alto e turbato, sgomentante, è la connessione tra la prima e l'ultima parola del libro: «gente» e «forno», lemmi ricorrenti, ossessivi, lividi di una luce già storicamente sinistra, saldati ancora una volta, di nuovo inizio e fine, nell'orrore del terminale Coprologo: «gente accorsa che spinge alcuni intorno / altri nella fossa come in un forno».

(Cecilia Bello Minciocchi)

**EVA TAYLOR, Volti di parole**, con una nota di Anna Maria Carpi, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2010, pp. 73, € 11,00.



«Scottate la lingua sulla fiamma viva / levatele la pelle / tagliatela a fettine. / Fate appassire in frasi fatte le parole. / Aggiungete una rosa, petali e spine, / portate a bollore / con un po' di buon rimpianto, / salate, leggete. / Il tempo di cottura non è stabilito / provate a parlare di tanto in tanto. / Se qualcuno vi risponde / o qualcosa vi risuona dentro / staccate dal fondo / spegnete il fuoco. // Servite caldissima». Quest'ottima (e raccapricciante) ricetta, *Echi di lingua madre*, è il fulcro, il baricentro del nuovo libro di poesie di Eva Taylor, *Volti di parole*. Intanto perché la lingua poetica dell'autrice, studiosa, docente e poetessa, non teme le alte temperature, anzi si mette davvero alla prova del fuoco: a lei possiamo riconoscere *tria corda*, quanti se ne attribuiva – ricorda il Gellio in epigrafe al suo primo libro, *L'igiene della bocca* (2006) – il «pater Ennius», ovvero

tre lingue, che nel caso della Taylor sono il materno tedesco, l'inglese della famiglia attuale, l'italiano del suo luogo di residenza e della sua scrittura in versi. E nel nodo delle lingue c'è quello della comunicazione, della risposta dall'esterno, della dialogicità con l'altro, e delle molte vibrazioni del suono interiore. In secondo luogo perché la compatta carnalità delle sue immagini, l'approccio diretto alla parola fatta di sostanza, 'cucinabile', e 'speziabile' con fiori e spine, con rimpianto e sale, si riverbera in tutto il libro. *Volti di parole* è un modo altro di declinare i *tria corda*: tocca l'identità personale e quella di chi scrive versi, di chi sta scrivendo il libro. L'epigrafe da Karen Alkalay-Gut funziona di nuovo come chiave di lettura onesta (oppure nobile esempio di 'onesta dissimulazione'): «... I have a twin – / She's the one / who writes the poems / and passes them off / as mine». Ciò che in ogni caso appare indubbio è che questi *volti* – plurali – di *parole*, malgrado le tante possibili virate della scrittura, restano volti polposi, di carne, non di carta. Dominano, soprattutto nella sezione *Ricettario minuto*, che Anna Maria Carpi nella nota definisce «perfette operazioni sul non commestibile», la fisicità polisensoriale, l'ironia acuminata, gli scatti infallibili del precedente e notevole *L'igiene della bocca*. Da provare (a leggere e meditare, e da salare a piacere con il privato individuale) *Carne in umido*, con la sua cottura lenta, «la più lenta di tutte / due vite passate accanto»; e la *Ricetta per pesce fuor d'acqua*, col suo mutismo da far «raffreddare nell'acqua di cottura» e da versare «nell'alfabeto»; e il toccante e attraente *Decotto di vuoto* con le sue «12

ore» di carezze e di silenzio; e le *Lettere in brodo*, pastina scotta per uno spaccato domenicale, gioco che confonde «le lettere sulle nostre lingue / una dopo l'altra senza ordine e senso». Il libro risulta composito, di tenore poetico mutevole di sezione in sezione. E in ciò risponde alla pluralità del titolo, alla vitalità che appartiene a questa poesia elegante e decantata. Se la prima sezione, *Lettere*, mostra l'affiorare di qualche indulgenza effusiva o malinconica, carattere cristallino, invernale (ma di un gelo che fonde), ha la sua poesia d'apertura, *Libro di neve*, insieme testo e paesaggio, e in ultimo concrezione esistenziale. Voce e ritmo contenuti ha la sezione *Battiti*, di immagini più scorciate; «foglie di carta» crescono nella sezione *Giardinaggio*, e parole li si vestono del calendario dei mesi, «parole di gennaio» che «diventano febbraio» e poi marzo, e vivono del respiro delle stagioni; e la maggiorana colta «nel Harz» mette «nella minestra» profumi e fascinazioni letterarie. Altro mezzo per riflettere sulle tre lingue, sulla loro ininterrotta e produttiva dialettica, è la sezione dei segni indelebili tracciati sulla pelle, *Tattoos*, che sotto un titolo inglese raccoglie componimenti in italiano, uno a uno rubricati sotto titoli in tedesco. Fatto salvo l'ultimo, dal titolo greco, *Ekdysis*, 'evasione', 'fuga', 'scampo', e in significato secondo 'spoliazione', 'privazione'; componimento che è soccorso (richiesta e offerta di) e relitto giunto «là dove il mare finisce», col suo scarno, enigmatico e fatale messaggio in bottiglia, «Flaschenpost lingua imbottigliata».

(Cecilia Bello Minciocchi)

**PATRIZIA VALDUGA, Libro delle laudi**, Torino, Einaudi, 2012, pp. 64, € 8,50.

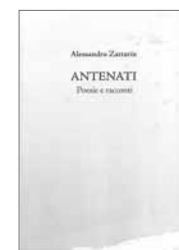


Il *Libro delle laudi* di Patrizia Valduga è, come vuole la tradizione della forma-lauda, *enchevtrée*, semmai, con la soluzione-loda, un libro di amore e di dedizione. Ed è un libro, come vuole la stessa tradizione, tanto più se vi si incapestra la declinazione dantesca, che si colloca al di qua e al di là della morte: oltre e ben dentro l'evento della morte e il convivere, o compatirla. Perché, se è vero che, fatalmente, non vivremo mai la nostra stessa morte, essa non finisce però di accadere nel nostro poterla sentire nell'altro e attraverso l'altro. Nel caso di Valduga il prima e il dopo, l'oltre e l'al di qua sono anche

esplicitamente segnalati nella cronologia interna del testo. Il libro, infatti, reca al termine della prima delle tre parti la datazione luglio-agosto 2004, cioè il bimestre estivo che precedette la morte di Giovanni Raboni. Giovanni è infatti l'oggetto della lode, con ripresa e al tempo stesso rovesciamento di quella tradizione e di quel modello. Di questo dopo. Intanto osserviamo che le altre due sezioni raccolgono componimenti non datati, ma che vanno assegnati a una fase successiva al silenzio del settembre 2004, quando il dialogo con l'amato-laudato diventa tanto più assoluto e totalizzante. E di questa ulteriore

assolutizzazione è segnale esplicito il fatto che il 'dialogo' si chiarisce progressivamente come una peculiare forma di 'monologo dell'altro' che l'io decide di assumere nella propria voce. Se infatti l'io che qui si dichiara esposto è «ladra di versi», ciò è innanzitutto perché si tratta di versi dell'amato-laudato, di parole sue, di suo respiro metrico riassorbito dentro le sintetiche coppie di endecasillabi che rimartellano la lode. L'ispirazione diventa così vera e propria ispirazione: come quando in un bacio ci si passa il fiato. Sarà insomma evidente che ci troviamo dalle parti della scrittura mistica, quella che teorizza la 'morte per bacio' prima ancora che l'ineffabilità dell'Amato, che infatti qui viene detto attraverso singole parole e interi versi debitamente denunciati nella *Nota* d'autore alla fine del libretto. L'occasione o il riferimento sintetico che viene abitualmente chiarito o denunciato in quella sede liminare si chiarisce, pertanto, come innesco del proprio stesso dire. Il proprio aver avuto accesso alla poesia, al dire, passa attraverso un «dittatore» che diventa così al tempo stesso scaturigine del fatto poetico e suo oggetto. Questa relazione diventa ancora più evidente quando si ricorda che, dopo la *Lezione d'amore* (2004), Patrizia Valduga ha pubblicato i suoi ultimi versi, precedenti a queste 'laudi' nel 2006, come «Postfazione» all'edizione postuma degli *Ultimi versi* di Giovanni Raboni. La derivazione dall'amato appare il conclamata, giacché la 'propria' voce è esplicitamente subordinata alla voce dell'Altro; esiste solo perché seconda, ulteriore. Ed estrema: la bandella editoriale chiariva infatti che «Nella postfazio-

**ALESSANDRO ZATTARIN, Antenati. Poesie e racconti**, Quaderni Valeri n. 6, Comune di Piove di Sacco, 2011, pp. 16, s.i.p.



Giancarlo Alfano

ne [si leggono] i testi che Patrizia Valduga ha composto durante la malattia di Giovanni Raboni nell'estate 2004». Che sono poi i componimenti che leggiamo come sezione I del *Libro delle laudi*. Sebbene le altre due sezioni raccolgano testi di altro tema, l'ispirazione di cui s'è detto resta la stessa; stessa è la derivazione. Sia quando si parla della propria «paura» o «angoscia» infantile, o della paura che ancora si fa sentire nella notte in cui si è rimasti. Sia quando il discorso si fa estroverso, polemico e corrosivo: quando insomma si volge alle cose dell'oggi, alle odierne storture e piccolezze. Del resto, per questo secondo aspetto, gli *Ultimi versi* raboniani hanno talvolta il carattere dell'invettiva (si pensi ai *Trionfi* lì contenuti). Dunque, ancora Giovanni; ancora la presenza 'dittatoriale' epperò pietosa («il marchingegno della tua pietà» è verso di Raboni che riappare in bocca a Valduga), benevola, di colui da cui si proviene. Si badi bene, però. Nonostante la fitta presenza di riferimenti al poeta-ispiratore, questo libro non credo possa essere inserito in una effettiva linea derivativa, men che meno epigonale. In Raboni lo sdegno civile o il discorso religioso sono motivi interiori lungamente sedimentati, che restano dentro una dinamica interiore, meditativa, la stessa dinamica che si trova sin dai primi suoi libri: i fatti esterni riverberano tra mente e cuore del poeta. In Valduga ciò che è in gioco è invece l'estroflessione, la rappresentazione nel mondo esterno dei movimenti interni. È il carattere 'jacobonico' di questo libro: come nel convertito medioevale la teologia del chiodo spinge a una rivisitazione dell'Evento che diventa

pulsione quasi teatrale alla sua messa in scena (non rivivere nella mente, ma gridare per le piazze la morte del Cristo); così qui il progressivo venir meno dell'Amato, oppure l'attesa che la notte finisca e ci si ritrovi insieme («Guarda! Il cielo è sereno ... È tutta luce / la neve sulle cime dello Schiara»: sono gli ultimi due endecasillabi del *Libro*), sono fatti interiori, addirittura intimi che vengono però spinti nel mondo laffuòri, e così resi plastici: teatrali, si direbbe. Ma una tale plasticità o teatralità è ricondotta dentro la storia della poesia, dentro la Tradizione della lirica italiana. Ed è qui che Jacopone s'incontra con Dante, le 'laudi' con la *Vita nuova*, che difatti ha al proprio centro la poetica della «loda». Pur triangolando tra «padre», «Signore» e Giovanni, il *Libro* di Valduga resta saldamente stretto sull'ultimo dei termini maschili (che infatti può a sua volta diventare un «padre»). È nel nome di Giovanni che è avvenuta la conversione: è in forza del suo amore che si può riconoscere il «Signore dell'amore» (incidentalmente si noterà la presenza di amore e cuore in rima: banalità resa incendiaria dalla ripetizione quasi ossessiva). Da qui, poi, Patrizia Valduga propone un percorso di salute, una conquista forse fantasmatica, che fa l'incanto di questo libro, 'del' libro: e che ne fa anche un'opera della confessione più che della conversione. Se è vero che nell'atto del *confiteor* l'antico martire testimoniava, etimologicamente, la propria avvenuta trasformazione in altro. A questo punto, inevitabilmente, attendiamo con curiosità il prossimo libro di Valduga.

(Giancarlo Alfano)

dei propri antenati. Spunta tra la lingua del racconto il dialetto, quello dei vecchi, non tuttavia vegliardi di un'era remota: tant'è che le attrattive dell'idioma avito sembrano erompere dall'uso che se ne fa in un presente saturo di nuovo – l'effetto singolare sta tutto nell'udire, da parte del ragazzo, in altra lingua le *res* dei propri tempi urbani, insieme alle perdute formule del culto: questi difatti gli anni del trapasso, in cui convivono e il saluto cristiano del «*Pastèche*» e lo «*Scoltèmo Bernàca*». Più varie e decentrate dalla zana veneta, le liriche, tranne *La pagina della Sfinge*, omaggio ancora alla terra d'origine, commemorata qui con la saputa arte di una solfetta leg-

gera, appresa certo con gli studi (Zattarin è anche fine conoscitore di metrica e di poesia novecentesca in forme chiuse), ma forse anche sorbita col *petèl* nativo, i cui endecasillabi si aprono con un'infilzata di celebrità pittoriche del luogo, dai luoghi stessi il nome di famiglia derivanti («Dorigo, Alpago, Soranzo, Brogini, / Oreste da Molin con gli occhialini»). Fono-ritratto del soggetto – un picchio-automa inarrestabile al pari dell'infernale «mala bestia» carduc-

**ANNE CARSON, Nox, New Directions, New York, 2010, pp. 192, \$ 29.95.**

*Nox* non è un libro. È una scatola: box. Pesante e grigia: come pietra. Inquietante. Come lapide. Una scatola-tomba. Un volume compatto, un blocco pieno – ma prova ad aprirlo. Che cosa c'è dentro *Nox*? Una perdita: un fratello sparito nel nulla, vagabondo per anni e riemerso all'improvviso, col desiderio di rivedere la sorella (Anne Carson, la poetessa che reinventa i generi, la traduttrice di Saffo e dei tragici greci). Ma appena prima che lei possa salire sull'aereo, raggiungere Copenhagen, incontrarlo – lui muore. «Who were you?» La sorella sa solo che è morto. Come può domandargli, ora che è troppo tardi nella notte: ora che è *multa nox*? L'unica cosa che può fare è cercare sue tracce – ombre nelle foto, pezzi di lettera – da incollare in un diario-bricolage, dalle pagine così materiche che reclamano di essere riprodotte nella loro fisicità emozionale. Solo a questa condizione il diario di Anne Carson diventa pubblicabile: presentandosi come «fiction of privacy», come un capolavoro di scanner e xerox. Si tratta però di un diario che non si lascia sfogliare. Perché non lo compongono pagine, ma un unico lunghissimo foglio, ripiegato e infilato nella scatola. *Nox* non è un libro: e dunque non lo si sfoglia ma lo si elabora. Come un pieno elabora un vuoto. Come si elabora un lutto. Un lutto elaborabile e inesauribile: è una traduzione mancata. Tentata e ritentata, tuttavia mai definitiva. Una traduzione che non finisce

ciana, o di comare Coletta –, le quartine in ottonari di *Vacanza*. Dalla ridicola pubblicità che invita all'adozione di un colosso marmoreo da restaurare, trae spunto *Ubi caritas*, nei cui versi liberi si insinua comunque la rima e l'assonanza. Ma è al sonetto che Zattarin dà ruolo e spazio primari, l'aurata gabbia che gli è cara e che si presta qui a racchiudere i ricordi di un vecchio Casanova 'pensionato' (*Da un castello di Boemia*), dove l'*accumulatio* serve tanto a

mai – per Anne Carson, quella del carne 101 di Catullo: «Catullus wrote poem 101 for his brother who died in Troad. Nothing at all is known of the brother except his death. [...] I loved this poem since the first time I read it in a high school Latin class and I have tried to translate it a number of times. [...] I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends. A brother never ends. I prowl him. He does not end». Un fratello non finisce mai. Il carne 101 non finisce mai: *Nox* elabora all'infinito il lutto della perdita. E invece di tradurre il carne lo rigonfia, aprendo per ogni parola latina tutto il ventaglio delle equivalenze inglesi, complete di etimologie ed espressioni idiomatiche. A fronte delle singole parole espanse si collocano poi i frammenti dell'altra elegia – quella di Anne Carson. Che traducendo oltre le lingue mostra quanto siano risonanti quei due altri sconosciuti – il testo e il fratello – e che ricercandoli insieme tentenna nel buio. Nel buio di una stanza, nel fondo di una scatola – in cerca di luce: «I wanted to fill my elegy with light of all kinds. But death makes us stingy. There is nothing more to be expended on that, we think, he's dead. Love cannot alter it. Words cannot add to it. No matter how I try to evoke the starry lad he was, it remains a plan, odd history. So I began to think about history». Una storia, la propria; e la Storia. Che cos'hanno in comune? Un oggetto perduto: il passato. E le sue trac-

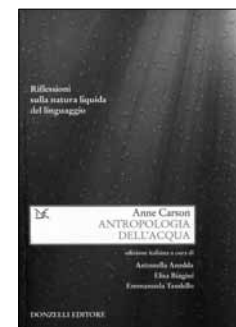
evocare, nel modo del *plazer*, i lussi di un regime decaduto: «L'oro, il lampasso chermisi, l'argento», quanto a riandare la proteiforme carriera del grande libertino: «fui mago, baro, evaso, violinista, // in Francia inventai il lotto, il mio costume / fu il viaggio, il gioco, il niente, la conquista / di ogni madamina incustodita».

(Francesca Latini)

ce, da interrogare se lo si vuole ricostruire. Anne Carson lo vorrebbe. Così comincia a pensare alla Storia. Al suo fondatore: Erodoto. E al suo metodo più attendibile: l'autopsia. Dello storico antico, Anne Carson non può però condividere l'autorevolezza. Perché non ha visto la morte del fratello. Qualcuno gliela racconta, buca il silenzio. Ma lei può solo riferire autopsie altrui: «When my brother died his dog got angry. [...] My brother's widow, it is said, took the dog to the church on the day of the funeral. Buster goes right up to the front of Sankt Johannes and raises himself on his paws on the edge of the coffin and as soon as he smells the fact, his anger stops. "To be nothing – is that not, after all, the most satisfactory fact in the whole world?" asks a dog in a novel I read once (Virginia Woolf *Flush* 87). I wonder what the smell of nothing is. Smell of autopsy». La sorella non ha visto. Ma chi le riferisce il racconto le consegna anche qualcosa da vedere: delle foto, scattate dal fratello durante i suoi anni di vagabondaggio. Foto che testimoniano di una sparizione e insieme le resistono. Inadeguati lembi di presenza. E che tuttavia la dicono quella presenza, la emanano. Testimonianze oculari meccaniche: sono tutto ciò che resta. È per questo che la sorella vi si affida, torturandole con forbici, colla, domande. Torturandole nel diario diventato scatola – in questa stanza da cui non si può uscire. Torturandole fino a quando il domandare non sembra esaurito. Ma non finisce mai.

(Maria Anna Mariani)

**ANNE CARSON, Antropologia dell'acqua, trad. di Antonella Anedda, Elisa Biagini, Emmanuela Tandello, Roma, Donzelli Editore, 2010, pp. 165, € 24.**



*Antropologia dell'acqua* è l'ultima sezione di *Plainwater: Essays and Poetry*, terza raccolta poetica di Anne Carson. 'Plainwater': acqua corrente, quella che sgorga dalle fonti e dai rubinetti, la sorgente di vita in cui siamo immersi e che diamo per scontato, quell'elemento primigenio dei miti classici e biblici, all'origine di ogni civiltà. L'aggettivo *plain* non semplifica, ma accresce i significati che la parola *acqua* porta in sé – una parola plurale, reale e metaforica, la parola che guida la straordinaria immaginazione di Carson in questo straordinario libro in cinque parti. La sua pubblicazione nel 1995 segnò l'inizio della notorietà internazionale di Anne Carson. Segnò anche la nascita di quel genere ibrido, fatto di poesia, prosa e suggestivi saggi lirici, spesso elaborati su testi antichi, che caratterizza la sua scrittura. Carson è anche una nota traduttrice di letteratura classica e docente di comparatistica alla Chicago University. *Plainwater* si apre infatti con una sua personale versione di 23 frammenti di Mimnermo accompagnata da un commento e da tre interviste immaginarie al poeta elegiaco greco che Carson finge di raggiungere nello spazio temporale del VI secolo a.C. per interrogarlo sui suoi testi e ricevere in risposta solo silenzi o frasi frammentarie ed enigmatiche. Questi viaggi a ritroso che mettono in relazione le lingue e le culture antiche con il vernacolo e i contesti contemporanei è il metodo di lavoro di questa scrittrice che spesso fa coesistere la classicità con il mondo pop e postmoderno. La studiosa e la traduttrice

si trasforma così in una voce intermedia per creare l'illusione di un'anacronistica unità fra passato e presente senza cancellare le differenze, la doppia o la multipla prospettiva. Sono soprattutto i testi sopravvissuti in frammenti o incompleti, come quelli di Mimnermo, ad affascinare Carson, la quale ha definito la sua poetica un dipinto fatto, come i papiri, di pensieri circondati dallo spazio bianco in cui vive tutta un'esperienza remota, invisibile e irraggiungibile. Questa erudita poetessa-filologa punta dunque alla ricostruzione di una unità perduta mixando fiction e non-fiction, generi diversi e autobiografia in un inglese attuale che porta le tracce della sua profonda conoscenza e venerazione per la lingua greca. Il risultato sono i suoi *verse-novel*, o romanzi in versi, dei palinsesti contemporanei nati da un sofisticato gioco linguistico e culturale dove quasi ogni parola lascia intravedere in filigrana infiniti percorsi.

*Antropologia dell'acqua*, l'ambizioso finale in tre sezioni di *Plainwater*, ne è un esempio. Qui l'immaginazione di Carson si muove fluida intorno all'impossibilità di «trattenere» gli uomini della sua vita – padre, fratello, amanti, amici e lo stesso Dio. Come l'acqua le sono tutti scivolati via dalle mani; come l'amore – filiale, fraterno e erotico – appartengono a territori alieni da avvicinare scientificamente come fa un antropologo quando incontra culture sconosciute. L'immagine archetipica dell'acqua, trasversale alla vita e qui metafora dell'altro maschile, la spinge alla ricerca di domande e risposte alla sua sete di conoscenza. Il primo testo di questo trittico è un diario intimo del suo pellegrinaggio verso Santiago di Compostela con un compagno soprannominato il 'Mio Cid', tanto diverso da lei che pur procedendo fianco a fianco camminano in «paesi diversi». Lui guarda ai semplici fatti; lei, disorientata, cerca un cammino oltre il tempo e i luoghi reali, vuole aprire porte chiuse, colmare una sete che non riesce a placare neanche alla fine del viaggio quando, oltre Compostela, raggiunge Finisterre e il limite fra terra e acqua, conoscenza e mistero. L'itinerario medievale è scandito dai nomi dei luoghi oppure scorre sottotraccia, evocato da echi che rimandano alla celebre Guida del XII secolo e a reminiscenze storiche. Le epigrafi che precedono le annotazioni, per lo più

tratte da poeti e autori di teatro giapponesi, sono brevi sentenze o haiku che risuonano nel discorrere fluido della donna e annunciano gli epigrammi finali. I quali, nel loro insieme, compongono una guida del pellegrino contemporaneo in viaggio verso personalissime mete. La scrittura procede per stratificazioni di pensieri e parole, suggestioni che attingono anche a uno dei miti classici dell'acqua, quello di Danao e delle sue cinquanta figlie. In Amimone, la figlia che rompe il legame col padre disobbedendo al suo ordine di uccidere lo sposo nella prima notte di nozze, Carson si identifica legando il racconto al difficile rapporto col proprio padre, temuto e desiderato anche quando, distrutto dall'Alzheimer, non esiste più la possibilità di decifrare il suo linguaggio ermetico e avere risposte a domande rimaste in sospeso. *Acqua* è qui più che mai una parola plurale, come lo è sempre stata antropologicamente: è fonte di vita e di morte, è sacra e profana, visibile e sotterranea, culturale e biologica, della memoria e dell'oblio. Come sono plurali le immagini ricorrenti del ponte e della strada, metaforiche e reali; oppure le invisibili fotografie che Carson, tappa dopo tappa, invita il lettore ad osservare con l'occhio dell'immaginazione, perfino invitandoci a ingrandirle. Così si procede nella lettura, affabulati da una lingua seducente che obbliga a soffermarsi su frasi bellissime e dense di mistero: «Viviamo grazie alle acque che sgorgano dal cuore», «È già tardi quando ti svegli dentro una domanda», «Il mattino è chiaro. I cuori fumano. Le distanze diventano silenziose».

Anche il secondo testo di *Antropologia* è un diario di viaggio, un saggio sulla differenza tra donne e uomini e un trattato sull'amore erotico dalla prospettiva femminile sullo sfondo del maestoso paesaggio dell'ovest americano. Il compagno-amante è soprannominato «Imperatore» perché è un antropologo della Cina e usa questo viaggio per approfondire il cinese classico. Così i frammenti di «antica saggezza cinese» che l'uomo offre alla sua compagna dilatano il presente nel passato e lo rispecchiano nella storia della corte cinese del 1553, dell'imperatore Hades, le sue concubine e la sua consorte, Lady Cheng, appassionata di cartografia. Infine, nel terzo testo, il fratello scomparso in un altrove geografico e mentale è ritratto come un nuotatore