

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

esperto in una serie di istantanee sullo sfondo di un lago e in compagnia di un gatto nella mutevole luce del giorno e della notte. Insieme a *Autobiografia del rosso*, una

HENRI COLE, Autoritratto con gatti, trad. di Massimo Bacigalupo, Parma, Guanda 2010, pp. 240, € 20,00.



HENRI COLE, **Touch: Poems**, New York, Farrar, Straus and Giroux 2011, pp. 80, \$ 10,40.

La prima antologia italiana dell'opera di Henri Cole raccoglie testi provenienti dai tre libri, premiatissimi, della maturità di questo poeta: *The Visible Man* (1998), *Middle Earth* (2003) e *Blackbird and Wolf* (2007). L'immagine dell'autoritratto ripresa nel titolo è una delle traiettorie principali segnate da queste poesie: l'autoanalisi e la costruzione di una problematica individualità. Potremmo guardare a questi testi come ad una galleria di dipinti che compongono una biografia intima di Cole intrecciando ricordi familiari, desideri, paure e sensazioni con una lingua schietta e limpida, elaboratissima nella sua apparente semplicità. Questo delicato *memoir* mette in luce le tracce impalpabili lasciate dalle esperienze, l'indelebile retrogusto dei fatti piuttosto che i fatti stessi. Potremmo chiamare questa poesia 'confessionale' e inserirla nel solco tracciato da Robert Lowell con *Life Studies* nel 1959, come viene spesso fatto, se il termine non suonasse ormai troppo connotato e forse anche un po' datato. La scrittura di Cole

libera e suggestiva reinterpretazione del mostro Gerione pubblicata da Bompiani nel 2000, *Antropologia dell'acqua* offre ai lettori italiani l'opportunità di avvicinarsi ai

è senz'altro autobiografica, ma è un autobiografismo temperato dalla straordinaria attenzione alla forma, tanto da apparire tematizzata. «Voglio che la forza / di attrazione schiacci la forza di repulsione / e che il mondo interiore ed esteriore si penetrino / a vicenda, come un cavallo frustrato da un cavallerizzo», scrive in *Gravità e centro*. La via verso questa unione, visualizzata nell'immagine ricorrente del cavallo e del cavaliere, sono ovviamente le parole. Il loro ruolo è esporre senza censure la «stanza buia» della sua interiorità: «Non voglio che le parole mi separino dalla realtà [...] Non voglio niente / che riveli i sentimenti se non i sentimenti, come nella realtà, / o nella percezione della pace in uno spazio ulteriore, / o nel rumore d'acqua versata in una ciotola». Nei versi che introducono la raccolta *Middle Earth* il poeta si presenta come giardiniere intento a rimuovere i fiori appassiti dei suoi gerani, a «mantenere in vita un piccolo roseo / universo annerito» così come «un uomo solo riempie il vuoto con parole, / non per essere consolante o indicare ciò che è bene, / ma per dire qualcosa di vero che ha corpo, / perché è prova della sua esistenza». Il poeta come il giardiniere tenta in solitudine e con la sua arte di tenere in vita un piccolo universo continuamente minacciato affinché la verità più intima si manifesti in modo semplice e franco. Questo è il tema di tutta la poesia di Cole. L'autoritratto intimo tocca motivi legati alla sua biografia e al suo temperamento: il peso della solitudine, il desiderio sensuale e l'omosessualità, il rapporto con la madre franco-armena, col padre militare, con il Giappone, dove è nato nel 1956, e con la natura e le cose quotidiane. Un senso di frustrazione e toni malinconici spesso pervadono la sua scrittura che proprio nelle numerose immagini ordinarie si riscatta e trova la sua unicità: i fiori, gli insetti, gli animali più comuni come i gatti e i cavalli con i quali scorre o posa per le sue istantanee. «Le cose comuni sembrano simboli», scrive in *Autoritratto con calabroni* mentre osserva gli insetti

percorsi epistemologici e all'affabulante lingua di una grande scrittrice.

(Antonella Francini)

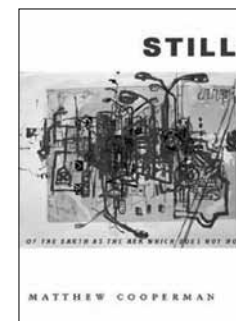
muoversi intorno a lui e si interroga sulla propria vita.

Il sonetto è la forma lirica prediletta da Cole. Ne troviamo, ad esempio, ben 29 fra i 34 testi di *Middle Earth*. *Autoritratto con gatti* illustra ampiamente questa scelta formale presentando anche alcune sequenze di sonetti fra cui *Mattinata chiffon*, uno struggente ricordo della madre in fin di vita, della sua difficile vita coniugale e della sua difficoltà ad accettare l'omosessualità del figlio; *Apollo*, un autoritratto intimo in 14 sonetti; e *Vago*, una serie di sei testi a tema erotico. Esplicito riferimento alla forma è *Camelia nera*, un rifacimento di un sonetto di Petrarca. Ma i 14 versi di Cole rivivono liberi dalle maglie più rigide del modello e si modulano in schemi e combinazioni originali, animati, come sempre in questo poeta, dalla lingua limpida e diretta e da quel mondo minimo di insetti, fiori, gatti, uccelli, lupi e cavalli che popola i suoi versi.

Nel 2010, Cole ha raccolto un'ampia scelta dai suoi sei libri nel volume *Pierce the Skin: Selected Poems, 1982-2007* presentando cronologicamente le tappe della sua scrittura nell'arco di 25 anni e i mutamenti stilistici dal realismo giovanile al sofisticato espressionismo della maturità. Il nuovo libro, *Touch: Poems*, uscito il settembre scorso, riprende nelle tre sezioni tutte le tematiche di Cole. Come è stato scritto, è una resa dei conti psicologica e emotiva. La malattia e la morte della madre (di ogni madre) avvia il tono elegiaco nella prima parte; la fragilità umana e la guerra risuonano nella seconda; la turbolenta relazione sentimentale con un tossicodipendente riporta al tema della (omo)sessualità nella terza. Trionfano ancora i suoi testi di 14 versi: 43 su 52 poesie ed ognuna delle tre parti composta di 14 testi. Il suo bestiario si amplia per accogliere animali e insetti elevati a figure totemiche. Nella seconda parte, in *Pig*, colpisce l'analogia fra un maiale pronto al macello e il poeta: «Poor patient pig – trying to keep his balance [...] like a man / in his middle years struggling to remain

/ vital and honest». Questo nuova autobiografia in versi è ancora più intima ed elusiva delle precedenti anche per la lingua sempre più controllata ed evocativa. Come si legge in *Orange Hole*, l'*ars poetica*, di Cole punta a introdurre «the idea of beauty as a salve / and of aesthetics making something difficult accessible». La bellezza viene estratta anche dal dolore e dagli episodi più crudi che Cole narra vividamente. In *Cherry Blossom Storm* un intervento chirurgico della madre è descritto in modo realistico: «Then a collar incision / was made at the base of my

MATTHEW COOPERMAN, Still: Of the Earth as the Ark Which Does Not Move, Counterpath Press, 2011, pp. 120.



It has come to be a truism that all writing is about writing and that any literary text is, as Roland Barthes insisted in *Death of the Author*, «made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author». Of course, by now such a claim is beyond being a well-established theory and has become a fundamental convention. Still, it may be that we continually need to be reminded of the fact that no text, or person for that matter, is a unified whole but is a collection or series of parts that are perpetually reworking and repositioning themselves, depending on moment and context. To not see that is to always be in the grip of an illusion of permanence and settledness that forecloses

Antonella Francini

neck and strap muscles / incised, the dissection continuing sharply over / both my lobes as inferior vessels and veins / were isolated, litigated, and divided». La realtà si unisce alle meditazioni, ai sogni, all'immaginazione, e si fonde con le emozioni in una raffinata orchestrazione di toni che vanno dall'elegiaco all'erotico. In questo sta il significato del titolo: ogni elemento si tocca e vive delle relazioni che innesta nella simmetria dell'architettura imposta al volume. Le parole della madre in epigrafe alla prima parte, «Don't be an open book», sono l'avvertimento che dà vita a

discovery and possibility.

Matthew Cooperman's third collection of poems *Still: Of the Earth as the Ark which Does Not Move* in essence foregrounds that condition of being an ever-shifting constellation or gathering of parts in ways that are as ambitious as its title indicates. More than a hundred pages in length, the work is a serial investigation of contemporary form that makes apparent through lists and indexes, quotations and erasures that perception and attention is always a process of suturing together disparate parts. Rather than being a collection of discrete poems, the book, written over the course of a decade, acts as a single, integrated text, but one that always exposes the fact of its having been assembled. To be clear, *Still* is not one long poem. As the book's list of acknowledgments testifies, many of the sections have appeared separately in various journals and magazines. Yet, each poem is so tied to the overarching structure that clearly readers are meant to see almost simultaneously how the sections hold together and how they also push and pull against each other, trying to wrest themselves free. In this way, Cooperman's poetic structure enacts the complex experience of living within a democratic system. The poetics of *Still* allegorizes what it means to be a democratic subject.

Cooperman employs many devices to establish the foundation within which sections are complexly interconnected. For instance, each poem or section is framed with the word still, as in «Still: Fighting», «Still: Reality», «Still: Demons». The word 'still' suggests both ongoing (as in yet) as well as a film still. The poems each decon-

un compromesso fra la sincerità biografica e la forma poetica prediletta. Il sonetto anomalo di Cole tende però verso la libertà come la sua biografia tende verso una regola che la racchiuda e la struttura.

Anni fa, Harold Bloom proclamò la centralità di Cole fra i poeti della sua generazione. Oggi anche i lettori italiani potranno mettere a confronto la sua scrittura con le diverse espressioni poetiche, altrettanto significative e centrali, che sono maturate in quella generazione.

(Antonella Francini)

struct the materials and references that shape an understanding of a moment. Using the trope of the film still as a way allows Cooperman to break down a perception of an action in a moment of time into constituent elements. The poems consistently cut against narrative conceptions in order to reveal the conceptual elements that are always in play in any experience. Cooperman, in a manner of speaking, reveals the html code of the act of perceiving. That is to say, in *Still* any moment, every action is a text, and like any literary text is comprised of an almost unending set of codes and significations and references, like a string of programming code. Take for example this excerpt from «Still: Howling»,

Cause: hunger, as if there were something else, the urge to eat the need to shit. And yet play, lamentation, the joyous body. The wolf sets out to mark the dying day like an actual bone. No need for our time, they have their own time

Communication: vocal, postural, olfactory. «Their pelage is like a sign...»
Camp: Lobos (family fun! picture day! tracking! hats! biofacts! 301c opps!)
Journal: *Wild Canid Center Review*, «Providing an alternative to extinction»; *Hominid Studies*, «Good humans make good labors»; *Howling Wolf*, «Letters to Presley»

Wish List: two-drawer fire proof file cabinet, plaster of Paris, bleach, fresh meat, heavy duty blankets, rawhide bones for games

Report: very multicultural, fourteen Mexican grays, six reds, one Iranian gray, six South American maned, three Ethiopian reds, two swift foxes

The poem makes use of these long

prosaic lines that suture together a series of notes, ideas, claims, and references in the form of various kinds and sources of discourse. This network of languages is what forms a sense of multiple, confederated selves.

We hear in Barthes' suggestion that a text is a tissue of quotations, the implication that a text has no center and thus it does not build and fall. Cooperman has created a form that does not exactly move since there is no narrative development or even logical goal. The poem's lines and ideas *accrue* rather than develop towards some specific goal. We are left then to experience how things gather rather than letting the mind race ahead to the goal or conclusion. The sections of Cooperman's *Still* are hard to quote briefly and concisely – the poem wrestles with the fact

that it cannot offer a stable center from which its authority can be said to flow. *Still* works against closure and stability so that the texts mirror the process of experience itself. Or as Cooperman writes, «I questions all / myself occluded sum / disguise a record / of our eyes».

In many ways, this excerpt teaches us how to read *Still*. We might unpack its argument this way: A singular conception of an «I» works to question the sum of all the selves that each person is. And the «occluded sum» that is the gathering of selves – the beliefs, thoughts, values and perceptions we have – also flows between each of us and any direct, unmediated experience of the world.

Cooperman's *Still* directs our attention towards the very means and mechanisms of how we experience our own experi-

ences. Indeed, *Still* reveals its vision and ambition at every turn because Cooperman believes so much depends on our recognition that thinking is shot through all the ways we might encounter the world, other people, and ourselves. As he writes in «Still: Here», «and in the end, I'm still here, I am always in the book, a somewhere I am, traveled, traversed, the amount of space I use I am, I seem to move around». This sounds less like description and more like a melancholic intervention – devout and chastening, by turns – by which we might begin to order the respective books of our individual days, and reminds us why Cooperman's *Still* has so much to teach us. About our own operating systems.

(Richard Deming)

CHRISTINE KOSCHEL,
Nel sogno in bilico, Milano,
Mursia, 2011, pp. 82,
€ 15,00.



Christine Koschel torna con la sua voce scabra a parlare al pubblico italiano con la raccolta *Nel Sogno in bilico* (curata da Amedeo Anelli per la collana «Argani», diretta da Guido Oldani) nelle belle traduzioni rese da un gruppo importante di interpreti della sua parola: un collega e amico poeta, Enrico Piccinini, altre importanti traduttrici-scrittrici, da Anita Raja a Maria Teresa Mandalari e Paola Quadrelli, da Maura del Serra a Daniela Marcheschi, e infine il traduttore-scrittore Silvio Aman. Christine Koschel perpetua così la tradizione dei suoi grandi sodalizi letterari. Si pensi a Ingeborg Bachmann, di cui fu amica e poi curatrice, o a Cristina Campo e Elémire Zolla, suoi primi traduttori.

Christine Koschel è nata nel 1936 in un luogo di frontiera, un luogo 'in bilico', sin dalla pronuncia del toponimo. Breslau, Slesia tedesca, oggi Wrocław, città polacca, ma già Wrotiza, Wretslav, Presslaw asburgica. Lo storico Norman Davis ha dedicato a questa città un libro notevole, *Microcosmo* (Bruno Mondadori 2005). Christine Koschel è nata, dunque, in un microcosmo di tormentate vicende nel cuore d'Europa. I cambiamenti di nome della città natale evocano invasioni, insediamenti misti e conquiste militari sanguinose. Il caleidoscopio etnico è stato la norma in una terra che divenne grande asilo della comunità ebraica europea, scenario di lotte tra stati deboli e potenti imperi dinastici che si contendevano i ritagli della sua geografia aperta. La vita culturale di Breslau era stata intensa al tempo della generazione dei genitori di Christine Koschel. Ci erano nati Edith Stein, Eugen Spiro, Balthus (ovvero Balthasar Klossowski). Ci aveva insegnato Oskar Schlemmer prima di andare al Bauhaus.

Nel 1944, appena prima della disfatta delle linee tedesche a Breslau, Christine Koschel, bambina, è costretta a emigrare verso occidente. Prosegue gli studi in Germania, mentre la città d'origine sparisce dalla geografia tedesca, cambia nome e appartenenza, lasciando nell'aria i suoi fantasmi.

Christine Koschel è sin dall'infanzia un soggetto nomade. Avendo portato con sé il bagaglio della lingua, sviluppa l'arte della traduzione per tenersi in bilico. Dopo spostamenti tra Germania e Inghilterra si accasa in Italia, a Roma, dove vive tutt'ora. Dei suoi spostamenti e radicamenti precari ma altrettanto profondi resta traccia non solo nelle poesie ma anche nelle traduzioni, da Michael Hamburger, Djuna Barnes, Silvia Plath, George B. Shaw, Oscar Wilde, e dagli italiani Eugenio Montale e Andrea Zanzotto (il suo più recente lavoro, apparso nel 2010, è la traduzione del volume *The T.E. Lawrence Poems* di Gwendolyn MacEwens, per le edizioni rugerup).

Comprendiamo così le radici lontane del rapporto tra spostamento geografico e culturale, sradicamento profondo senza prospettiva di ritorno e consapevolezza linguistica.

Resta costante nella scrittura di Christine Koschel la ricerca dell'*oikos*, che non è casa, ma ambiente che possa avvolgere. Chi si sia trovato tutta la vita – una vita d'artista e studiosa – a fuggire dal proprio *oikos* perduto per sempre, sarà impegnato a riconfigurarlo. In questo libro lo troviamo ri-sillabato in immagini e parole severe, ridotte all'osso, a volte invece in proliferanti invenzioni linguistiche che felicemente si ritrovano, reinventate, nelle traduzioni. A volte il seriale, minimale scarto che s'innesta

in ripetizioni di fonemi, o d'immagini, apre uno spazio 'abitabile'. La casa è in questo libro la dimora dell'instabilità, dell'angoscia, cui restiamo sospesi come su un'altalena a due, la «Angstwippe», ribattezzata nella traduzione di Enrico Piccinini «bilicangoscia». La consapevolezza della precarietà si fa, nella parola misurata, occasione di vita autentica («forse solo nella nostra caducità / irrompe davvero la vita»).

Il microcosmo della poesia di Christine Koschel è circoscritto da quattro elementi tra loro collegati: la disciplina della parola, il peso della storia, le domande dell'esistenza, che sono anche le provocazioni del presente. Il suo punto di partenza è sempre insieme estetico, etico e politico,

BARBARA PUMHÖSEL,
Gedankenflussabwärts,
Horn, Edition Turnhof, 2009,
pp. 40, € 24,-.



Il fiume è luogo geografico, spaziale, e al tempo stesso, con il suo perpetuo fluire, simbolo per eccellenza della dimensione temporale. Ma è anche luogo storico-culturale, confine politico, o – al contrario – elemento di unione, di traffico commerciale e trasporto di persone. Infine, il fiume può essere semplicemente spazio di vissuto e memoria personale, oppure, ancora, natura che identifica e rispecchia. Questo complesso di motivi, che ha segnato in proporzioni diverse tanta parte della storia della poesia, costituisce il nucleo del volume di liriche di Barbara Pumphösel *gedankenflussabwärts*, sorta di crasi linguistico-concettuale delle parole tedesche *Gedankenfluss*, «flusso di pensieri», e *flussabwärts*, «seguendo la corrente, secondo la corrente». Il sot-

secondo l'idea gramsciana, trasformata in verso da Christine Koschel, per cui «l'uomo è il processo delle proprie azioni». Azione, processo della propria vita è anche la scrittura. Scegliere le parole che stanno dentro e fuori di noi. Le metafore si intridono dei lutti del Novecento, delle chimere degli anni zero. Perdono il loro status aureo di metafore e diventano sintomi improvvisi e instabili di un disagio, illuminati da un bagliore di voce. La poesia, attento sensore che cattura la cattiva coscienza delle immagini, recupera la funzione benjaminiana di 'segnalatore d'incendi'. Ci costringe a leggere la violenza subliminale dell'informazione: «Quello che accade / lo inquina a morte il flusso di no-

totitolo esplicito della raffinata plaquette, corredata da litografie originali di Walpurga Orttag-Glanzer, recita «Erlaufgedichte», ovvero «poesie della Erlauf», affluente del Danubio che scorre nelle regioni della Bassa Austria e della Stiria. Il volumetto, pubblicato dalle edizioni Turnhof, è in effetti interamente dedicato al fiume Erlauf, sia nell'aspetto grafico, sia ovviamente per le poesie, che ruotano tutte attorno a questo tema: si tratta di un avvicinamento a un luogo geografico, culturale e personale con cui evidentemente è in rapporto l'io lirico, ovvero l'autrice, che è appunto nata sulle rive dell'Erlauf, a Neustift presso Scheibbs.

Dall'iniziale *Ursprung* («Origine») all'ultima poesia del volume, *Mündung* («Foce»), tutte le liriche tematizzano in modo più o meno evidente o diretto la Erlauf, ma con stili, forme, modalità diverse: da approcci personali a richiami storici, da forme narrative a frammenti lirici, da giochi linguistici all'istantanea di un simil-haiku: «es kommt vor, dass / sich die Schatten / zweier Fichten auf / seinen Grund / berühren» (talvolta accade che / le ombre di due / abeti / si tocchino / sul fondo). E non sono esclusi nemmeno interventi più ludici, come un acrostico («Rückkehr») o il gioco con la disposizione strofica nella poesia «Sackgasse» con un rientro a destra di alcuni versi a mimare formalmente uno spazio chiuso, il «vicolo cieco» del titolo. Troviamo inoltre liriche dedicate a personaggi o eventi storici che sono in relazione con la Erlauf,

tizie. [...] Ci inondano il campo visivo fatti / di menzogna e impostura; / tutti alla fine diventano ciechi».

Contro la cecità, contro parole che non dicono nulla e ci ammutoliscono, contro la violenza della rimozione del dolore, della responsabilità, dei pesi della storia, contro il complice volto da saltimbanco dell'establishment letterario, Christine Koschel prende le parti di chi si è «ripiegato», di chi procede deciso ma «in punta di piedi»; dei bambini che vedono più degli altri; dei morti; dell'«esserino piumato sul binario / la testa col becco / infossata / nella solitudine più fonda / l'occhio in allarme».

(Camilla Miglio)

come il musicista Johann Heinrich Schmelzer, nato a Scheibbs, o l'esecuzione, nella regione attraversata dal fiume, di un centinaio di ebrei ungheresi da parte dei nazisti il 15 aprile 1945. E, infine, ci sono momenti più personali, in cui emergono legami, affetti dell'io lirico, alcuni esplicitati, altri afferrabili solo intuitivamente dal lettore.

Nella raffigurazione poetica di uno spazio geografico che è anche storico, politico e personale, il volume si collega in modo implicito – probabilmente grazie anche a consonanze geografico-culturali – a una tendenza poetica contemporanea in lingua tedesca che non a caso si è sviluppata in particolar modo in Austria e Svizzera, e che conta, tra i rappresentanti più noti, poeti come Peter Waterhouse o Michael Donhauser. Tuttavia, nei poeti citati (per non dire di altri) la bilancia poetica è sensibilmente spostata verso l'elemento linguistico: la natura, gli spazi storico-geografici, pur in presenza di riferimenti concreti, sono soprattutto quelli che la lingua stessa crea; Barbara Pumphösel agisce invece in modo inverso (si potrebbe anche dire: in modo più tradizionale, ma non è così): alle liriche spetta qui il compito di cogliere e riprodurre uno spazio fisico, sociale e umano definito, filtrato tuttavia dalla percezione personale dell'autrice e affrontato da varie e diverse angolature. Le differenti modalità liriche di cui Pumphösel si serve sembrano in tal senso rappresentare il tentativo di moltiplicare i punti di vista, le prospettive, gli sguardi da cui