

# RECENSIONI

a cura di:

LORENZO AMATO, Università di Firenze (Poesia finlandese); PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese post-coloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCONI, Syracuse University (Poesia degli Stati Uniti d'America); STEFANO GARZONIO, Università di Pisa (Poesia russa); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); NICCOLÒ SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris (Poesia italiana).

SINDIWE MAGONA, **Please, Take Photographs**, Athlone (South Africa), Modjaji Books 2009, pp. 79.



«At that time, when Independence arrived – 15 August 1947 – even before that, Calcutta was bathed in blood. Everywhere. All over India. But that day all of Calcutta was on the streets, there was jubilation all around –

Independence was here. After that first day's excitement, we learnt to hate that independence.»

Mahasweta Devi (An Interview with Naveen Kishore, 2010)

«[In 1981] Antigua got its independence from Britain, making Antigua a state in its own right, and Antiguan are so proud of this that each year, to mark the day, they go to church and thank God, a British God, for this.»

Jamaica Kincaid (*A Small Place*, 1988)

Independence and its subsequent decolonization process are not always celebrated by intellectuals and writers from the ex-colonies of the British Empire. Both Mahasweta Devi and Jamaica Kincaid, among others, see the contradictions brought by the aftermath of those pi-

votal historical events. Similarly, the Xhosa short story writer, novelist and poet Sindiwe Magona greets South Africa's liberation from apartheid, in 1994, with suspicion and suspense. Her poems *Fear of Change* and *The taste of change* explore the possibility of a less rosy future than expected at that time. While asking questions about an uncertain future for the people of her country, where ghettos, violence, hatred and poverty are not likely to disappear, Magona laments that «On these people was performed a / National lobotomy that has left them with no tongue of their own...»; «we die.»! As a poet Magona is as sharp and crude as in her short stories: about motherhood and women she has no consoling nor reassuring statements.

Her searched for rhymes are sadly, yet not melodramatically, hammering on the violation of rights of women – to whom she wishes «Freedom to live free of fear» –, of men humiliated when working (*Mine boys*) as well as when unemployed (*Men at the corner of the road*). The past and the future of «Afrika» are her concerns, village and communal life are nostalgically idealized, AIDS is the threat behind the cynical poem that gives the title to the collection, where she incites people to take and preserve pictures of children before they are all gone. Brothers who are bad fathers, polygamy, photo-reporters in Africa, all are passed under scrutiny with a «sharp tongue», so that even her poems on the act of writing (*Writing* and *Why I write*) sound superfluous. These poems are straightforward, denouncing, resisting interpretations from «your / Black Studies Department».

(Carmen Concilio)

BIANCA RIZZARDI PERUTELLI (a cura di), **Il paesaggio immaginario. Poesia contemporanea in lingua inglese**. Supplemento a *Soglie. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria*, anno XI, n. 1, aprile 2009.



Ventisette sguardi su altrettanti paesaggi, geografici e dell'anima, di autori anglofoni provenienti da Africa, Australia, Canada, Caraibi, India, Irlanda, Nuova Zelanda e Scozia, compongono questa raccolta di poesia contemporanea. Spesso non rassicuranti, iscritti in una lingua globale e tuttavia connotati per lessico e immagini dalle culture locali, sono paesaggi che di volta in volta sovrachiano l'essere umano, ne permettono l'identificazione con la terra, mostrano equilibri compromessi dalla modernità, corrispondono a spazi contesi infestati da fantasmi.

La raccolta, assai varia, non intende fornire una rassegna storica, né presentare l'evoluzione del genere: nessuna pretesa di esaustività dunque, bensì una selezione operata in base al gusto di singoli lettori – gli studenti del Master in Traduzione di Testi Postcoloniali in Lingua Inglese dell'Università di Pisa – che ne sono anche stati i traduttori.

La scelta del testo poetico – considerato il limite estremo della traducibilità –

quale saggio di un periodo di formazione, sia pure di alto livello, non è esente da rischi. A fronte di traduzioni efficaci, che rendono significati e, in certa misura, sonorità, ci pare infatti di poter affermare che alcune soluzioni, pur gradevoli nel singolo verso, indeboliscono il senso del testo o trascurano tratti fondamentali nella sua economia generale. Sarebbe ingiusto criticare i traduttori sulla base di prove così brevi, ma varrebbe la pena far risaltare, per esempio, il senso di rassegnata attesa davanti all'incombente minaccia della montagna nella chiusa di *Nella foresta* (*Bushed*, A.E. Birney); la gioiosa sensualità di *Summer* (P.K. Page), o la contrapposizione fra aborigeni e bianchi in *Ce ne stiamo andando*, (scomparsi il possessivo «their», il sostantivo «tribe», l'immagine dei fantasmi che tornano), aspetti importanti dato l'attivismo della poetessa O. Noonuccal.

Pur con queste osservazioni, la qualità illustrativa del testo ne fa una lettura assai interessante.

(Paola Brusasco)

**ELIAS LÖNNROT, Kalevala. Il grande poema epico finlandese**, a cura di Marcello Ganassini, prefazione di Luigi G. de Anna, introduzione di Elias Lönnrot, Roma, Edizioni Mediterranee 2010, 378 pp., euro 24.50.

Si è già avuto modo in questa rubrica (nel n. 39, a proposito della sciagurata riedizione della versione di Pavolini edita dai tipi de Il Cerchio), di trattare del celebre poema finlandese *Kalevala*, composto da Elias Lönnrot nella sua versione definitiva, o *Uusi Kalevala*, nel 1849, e suddiviso in 50 canti per un totale di 22.795 versi. Creato sulla base della ricombinazione dell'antica tradizione dei canti epici di lingua finnica in metro tetrametro trocaico, nel 1909 il poema fu integralmente tradotto da Igino Cocchi in endecasillabi sciolti; nel 1910 da Paolo Emilio Pavolini in ottonari; nel 1912 da Francesco di Silvestri-Falconieri in prosa; e nel 1988 ancora in prosa da Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, che utilizzarono largamente le traduzioni di Falconieri e di Pavolini. A distanza di cento anni dalla traduzione pavoliniana, considerata la versione italiana classica per eccellenza, vede la luce una nuova versione integrale a cura di Marcello Ganassini, che si distingue dalle precedenti sia per diversità delle scelte traduttive, sia per il dotto apparato di commento nel quale sono spiegati (anche con rimandi bibliografici) gli elementi tradizionali, religiosi e mitici evocati o sottintesi dai versi ka-

levaliani. Il che risulta di grande aiuto sia per meglio comprendere le vicende e le motivazioni dei canti, sia per approfondire le conoscenze delle radici di una civiltà affascinante, quella baltofinnica, che oggi si considera europea per mera inclusione geopolitica, ma che è del tutto peculiare per origini storiche, linguistiche e religiose. Precede il poema, oltre alle due introduzioni di Lönnrot (scritte nell'ambito delle edizioni del 1835 e del 1849) una prefazione di Luigi de Anna, studioso dei rapporti letterari fra Italia e Finlandia, che in poche pagine delinea una rapida ma efficace storia delle versioni italiane del *Kalevala*, inclusi gli adattamenti minori e gli esperimenti metrici abbondanti soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento.

La scelta di Ganassini di tradurre il tetrametro trocaico in un verso libero che, pur tendente alla prosa, cita gli schemi dell'ottonario senza evitare versi maggiori o minori, è dettata dalla programmatica fedeltà all'originale. Fedeltà intesa tuttavia, a differenza di quella pavoliniana, non come aderenza alla partitura metrica del tetrametro finnico, quanto piuttosto come restituzione delle connotazioni storiche e antropologiche del lessico kalevaliano. Illuminante il raffronto con le altre principali proposte traduttive: si veda ad esempio il celebre brano del canto V nel quale la fanciulla Aino, divenuta pesce, rivela a Vänämöinen la sua vera natura poco prima di abbandonare il vecchio e scomparire per sempre nelle gelide profondità lacustri. Pavolini interpreta: «"O tu vecchio Vänämöinen / Io non ero già venuta / che, salmone, mi tagliassi, / come il pesce mi affettassi / per il pasto del mattino, / per la prima colazione, / per godermi al desinare / e con quello per cenare /.../ Certo venni perché fossi / colombella nel tuo braccio, / per passar la vita teo / ...»; così invece il Cocchi: «"Fatta non fui per esser messa in pezzi, / Cotta e mangiata, come vil salmone, / Ne' tuoi pasti diurni e vespertini! /.../ Per essere tua sposa fatta fui; / Per riposare su '1 tuo seno, eterna / Compagna...»; così infine il Ganassini (p. 68): «"Oh tu vecchio Vänämöinen! / Non ero destinata a diventare / Un salmone perché m'affettassi, / un pesce perché mi tagliassi, / per finir nel pasto del mattino, / dentro alla ghiotta colazione, / nel pranzo a base di salmone, / nella grande cena della sera. /.../ Avrei dovuto diventare / una colomba tra le braccia, / un'eterna compagna / ...». È evidente, rispetto al rigido e cantilenante ottonario di Pavolini, la maggior naturalezza del verso libero del Ganassini, e di contro la miglior aderenza al dettato e allo spirito dell'origi-

nale finnico rispetto alle ambizioni classicheggianti degli endecasillabi del Cocchi (si noti in questi ultimi l'impegnativa citazione dantesca, nonché la sostanziale assenza della figura del parallelismo). Nel complesso la versione del Ganassini è, rispetto alle precedenti, sia più leggibile che più fedele al dato filologico del lessico e del contesto narrativo originari, a scapito ovviamente di quella coerente rimodulazione ritmico-melodica che era la scopo dei poeti-traduttori del primo Novecento.

Nel complesso la proposta di Ganassini va accolta come un notevole arricchimento del panorama italiano di traduzioni del *Kalevala*. Si spera che questa nuova edizione dell'*Uusi Kalevala* stimoli ulteriori edizioni di poesia classica finlandese. Sarebbe auspicabile, in particolare, la traduzione dei canti raccolti dalla viva voce di Arhippa Perttunen, Ontrei Malinen, e degli altri *laulajat* che forniscono a Lönnrot il materiale per costruire il *Kalevala* e che, essi soltanto, possono fregiarsi dell'abusato titolo di poemi orali del popolo finnico.

(Lorenzo Amato)

**HELENA SINERVO, Väärän lajin laulut**, Helsinki, WSOY 2010, 75 pp., euro 19.60.

Helena Sinervo (n. 1961) è già conosciuta in Italia per la piccola selezione di poesie tradotte in *Quando il sole è fissato con i chiodi*, a c. Antonio e Viola Parente (cfr. «Semicerchio» 30, 114-115). Gli stessi Parente recensivano (*ibid.* p. 115) la raccolta *Oodeja korvalle*, offrendo un saggio di traduzione di questa poetessa complessa e poliedrica, attenta alla poesia tradizionale finlandese ma anche alle suggestioni della tradizione europea. Nel 2010 nella sua ottava raccolta la Sinervo sceglie di giocare con lo spettro illimitato delle parole e delle vibrazioni sonore originanti da una natura che in questa occasione è anche protagonista assoluta. Sostanza stessa dell'essere ed essenza, grammatica fondamentale e in apparenza logica del cosmo, la natura rivela in questi versi la sua bizzarra imprevedibilità.

Il titolo dell'opera risulta, di per sé, volutamente enigmatico e densamente polisemico. Due lemmi del lessico biologico (*väärän lajin* – 'dell'errata specie') sono accompagnati dalla parola 'canti' (*laulut*): le poesie sono infatti veri e propri canti, ovvero motivi che esaltano la musicalità e l'armonia della natura, seguendo apertamente l'eredità animista della lirica popolare finnica. I componi-

menti sono, però, *della specie errata*, ladove l'aggettivo *väärä* va inteso non in senso stretto come 'logicamente erroneo' quanto piuttosto come l'attributo di fenomeni che esulano dalla consueta prevedibilità degli eventi naturali. *Laji* è il primo e chiaro riferimento alla materia prettamente biologica dell'opera: *specie*, in senso darwiniano.

La natura procede secondo un sistema di regole che l'uomo arriva faticosamente a conoscere senza essere in grado di comprenderle appieno, essendone lui stesso parte: accade a volte qualcosa d'inspiegabile, di 'sbagliato', d'insolito e imponderabile, che esula dagli schemi e sfugge a ogni imbrigliamento razionale. Così ad esempio in *Traumspiel*, p. 67, dove lo zigolo perde il legame naturale con la sua specie («sirkkupolo menetti kai yhteyden»). In realtà, argomenta la poetessa, andrebbe ampliato il sistema empirico di osservazione e arricchito il dizionario a disposizione di chi ambisce a decifrare la natura, nei confronti della quale «la lingua risuona come in trappola» (p. 18: «*Kieli kalkuttaa pyydyksiään*). In questo senso la figura del poeta acquisisce una funzione sciamanica, nella sua capacità mistica di gioire, lui solo, dell'irregolarità ciclica dell'Universo e di percorrere e svelare nuove vie al pensiero umano (p. 46: «sono qui da sola e canto / una canzone dell'errata specie»). Da qui prendono le mosse il richiamo al mito, e il bisogno, spesso deriso, di riscoprire una dimensione arcana di avvicinamento alla comprensione di certi fenomeni naturali (p. 43: «chi mai, di questi tempi, potrebbe rubare il fuoco agli dei?»). Per la poetessa la natura è anche cultura: enciclopedia di segni e richiami che l'osservazione diretta può far salire in superficie ma mai penetrare del tutto (p. 41: «*Loogista olisi hajottaa logiikka*» - «sarebbe logico rompere la logica»). Occorre riaprire un dialogo tra l'arte e la natura, e la poesia si pone come strumento eletto di questa sublime intermediazione.

Dalla lettura complessiva del libro emerge una riflessione che è anche un monito: quando la natura fatica a sorprendere ed è incatenata da regole che si vorrebbero razionali e immobili, allora esplose in tutta la sua temibile magnificenza, colpendo duramente l'uomo. Da questo assunto filosofico, al limite del religioso, la Sinervo critica duramente certi aspetti della cosiddetta globalizzazione, e si pone a difesa dei principi ecologici: senza il rispetto per la natura, della quale noi siamo solo un frammento, non può esserci miglioramento ed evoluzione, ma solo stravolgimento e caos.

L'opera è divisa in tre sezioni: la prima parte (*epävakaista virtauksia* - 'correnti instabili') si presenta come un viaggio fisico verso l'emisfero australe; la seconda (*tiedonsiirtoa* - 'trasferimento della conoscenza') è un'ascesi, durante la quale la padronanza sperimentale del mondo fluttua incanalandosi verso percorsi nuovi e non lineari; la terza (*tuntematon lintu* - 'l'uccello sconosciuto') conduce al più alto livello possibile di comprensione della natura, ovvero quello simbolico della mitologia.

Nel complesso la raccolta, pur densa di richiami epici e filosofici, risulta assai scorrevole. D'altronde versi come «potrei dunque essere altro che una marmaglia di dolore? / Non so rispondere, la domanda si è già trasferita altrove» (p. 69) mostrano una raffinata autoironia, che smorza i toni dei pur urgenti argomenti trattati, evitando così il rischio di scadere in un facile patetismo.

(Sonia Sandroni)

PAUL MULDOON, *Poesie*, a cura di Luca Gurneri, Milano, Mondadori 2008, pp. 406, € 15.

PAUL MULDOON, *Sabbia*, traduzione di Giovanni Pillonca, Parma, Guanda, 2009, pp. 184, € 16.

L'universo poetico che ospita una placenta e la vede come un paracadute, o cavalle infuriate come amache di pelle, un fiume come tappeto rosso, colline dormienti come un'anaconda dopo un pasto pesante, e falene come medaglie date ai coraggiosi, è un mondo che merita almeno l'aggettivo di 'imprevedibile', o quantomeno di 'strano'. Paul Muldoon che, fin dal primo libro, *New Weather*, pubblicato nel 1973 all'età di 22 anni, diretta e naturale conseguenza della frequentazione assidua di quella piccola società di letterati e poeti che si era ricostituita attorno allo spirito organizzativo di Philip Hobsbaum, con personalità locali della statura di Seamus Heaney, Michael Longley e, tra gli altri, Michael Allen, è sempre stato un ventriloquo eccellente. Dedito a quella pratica che potremmo definire post-moderna, non ha disdegnato di assumere e mettere in gioco una varietà di voci che lo hanno spesso portato ai limiti del funambolismo linguistico e intellettuale. Di certo il gusto per il 'conceit', o per il 'wit' metafisico, che gli ha fatto amare negli anni tanto Michael Drayton e John Donne quanto T.S. Eliot, ma anche Robert Frost e Craig Raine, lo rendono uno sperimentatore d'eccezione. È vero che in una delle sue prime interviste si trovò a confessare che uno dei suoi doveri

principali come scrittore era stato quello di scrivere ciò che stava proprio di fronte a lui, o proprio dietro le sue spalle - leggi: la sua terra natale, e la sua contea specifica in Irlanda - eppure, egli ha fatto questo sempre con il gusto per lo scarto metaforico, le ardite analogie logico-sintattiche e un melange chandleriano di sequenze quasi cinematografiche. Nonostante si riferisca a quel territorio prospiciente The Moy, che continua a riaffiorare in molte delle sue poesie, terra che diventa il pretesto per leggere l'intero mondo, l'Irlanda che nostalgicamente egli richiama per dire del suo ambiente natale diventa sempre qualcosa d'altro. La tecnica l'aveva già sperimentata Seamus Heaney, suo tutor alla Queen's University di Belfast, amico e mentore, per il quale l'*omphalos* era strategia per dire tutta una poetica non solo personale, ma che abbraccia l'isola tutta.

Fu proprio Heaney a pubblicare in rivista i primi testi del giovane Muldoon, che al tempo frequentava il gaelico più che l'inglese, anche se si rese conto presto che la lingua della sua Irlanda doveva soccombere per lasciare spazio ai funambolismi in inglese che poi lo hanno reso famoso, con quella mistura tutta sua che fa d'ogni singolo testo «un piccolo mondo in sé». «Sono interessato», continua Muldoon, «alla narrazione, alle storie, e alla scrittura quasi di un romanzo dentro una poesia. Mi piace pensare che una società intera stia informando i versi di una poesia, e che ogni dettaglio sia accurato. Mi piace anche usare vari personaggi, per presentare differenti visuali sul mondo».<sup>1</sup>

Di recente pubblicazione in Italia sono due libri che rendono giustizia al grande irlandese, riuscendo a coprire più o meno tutta la sua produzione maggiore: *Poesie* (uscito per Mondadori nel 2008, e curato da Luca Gurneri) e *Sabbia* (uscito per Guanda nel 2009, e curato da Giovanni Pillonca) lasciano fuori dalla scelta solo il recentissimo *Horse Latitudes* del 2006, un libro probabilmente arrivato dopo che i curatori avevano già deciso il loro campo d'azione, e di traduzione. Paul Muldoon non è di quei poeti che si possano tradurre alla leggera, come d'altronde tutti i grandi poeti, e non è poeta che lasci al traduttore tanti successi, visti i giochi di parole, i riferimenti dotti e meno dotti, le ambiguità sottese quasi ad ogni verso, le rime intrecciate dentro quartine, sonetti, e terzine al fulmicotone, allitterazioni alla maniera anglosassone, terze rime e sestine costruite su assonanze e mezze rime piuttosto che su rime giuste. Eppure, i meriti di questi libri sono evidenti, e anche il lavoro sui testi, una pena

traduttiva che Guernerri riassume dicendo come «la misuratissima ambizione di queste traduzioni è di stare dentro nel migliore dei modi possibili a quella pratica di mediazione e di incontro che del tradurre dovrebbe costituire i numi tutelari».<sup>2</sup> Facendo ricorso ad una metafora caproniana, si potrebbe arrivare a dire che per questo tipo di poesia vale la regola che la capacità di tradurla non appartiene al traduttore ma al poeta originale, che «investe» il traduttore e sveglia in lui una parte dormiente, «notturna», così da spingerlo a fungere quasi da «interprete» musicale e trascrivere per violino quanto è stato scritto per flauto, vedendosi «quindi costretto a risolvere o a cercar di risolvere certi passi o effetti tipicamente flautistici con altri tipicamente violinistici, e questo proprio per non tradire l'idea del musicale originale attraverso l'ineliminabile differenza dei timbri e delle relative risonanze».<sup>3</sup> Si leggano a questo proposito due brevi frammenti a firma di Guernerri e Pillonca:

Avevo aspettato in fila l'autobus che attraversa  
[la città  
quando un potente scroscio  
fece del marciapiede un torrente in piena.

E benché contenesse solo la primissima  
vaga idea di questa poesia, sapevo che non  
[osavo  
mettere giù la valigetta  
e smanacciare la tasca alla ricerca di un obolo-  
per paura che strisciasse dentro a una  
[conduttura  
e puntasse lungo l'East River  
verso il mare. E qui intendo il mare 'aperto'.  
(trad. Luca Guernerri)

Probabilmente Bap, che sotterrò due zangole  
come urne funerarie a zigzag  
tra i pali di un cancello,  
voleva ora punirmi  
perché avevo usato confutare  
il mito della vena madre.  
(trad. Giovanni Pillonca)

Snodandosi da *New Weather* (1973) a *Mules* (1977), da *Why Brownlee Left* (1980) a *Quoof* (1983), da *Meeting the British* (1987) a *Madoc* (1990), e ancora da *The Annals of Chile* (1994) a *Hay* (1998) e *Moy Sand and Gravel* (2002), il volume mondadoriano è un'intensa cavalcata attraverso alcune delle poesie più memorabili di Muldoon. Tra queste *Mules* (Muli) in cui il poeta presenta la sua personalissima teoria dell'«ibridazione», poi ripresa in *The Mixed Marriage* (Il matrimonio misto), quindi *Immram* a metà strada tra epica pseudo-autobiografica e romanzo postmoderno, *Meeting the British* (Incontrando i britannici) che

riscrive a suo modo una delle storiche poesie di Heaney (*Act of Union*, Atto d'unione) sull'incontro dei colonizzatori britannici (ma qui anche francesi) in regioni straniere (qui irlandesi e indiani d'America patiscono un trait d'union assai efficace), e ancora *Cauliflowers* (Cavolfiori) in cui s'uniscono memoria e fantasia, mettendo in gioco un «innesto genetico» che, come in *Mules*, circuisce una progressione di associazioni parzialmente autobiografiche, storiche e letterarie, rasentando il nonsense ossessivo. Ian Gregson già diversi anni fa ravvisava in Muldoon quella particolare bravura che infonde alla poesia dell'irlandese «irrequietezza nella forma di una instabilità cosciente, un rifiuto di spiegazione e rivelazione, e un amore per l'inspiegato e l'inspiegabile».<sup>4</sup> L'unico neo di questo libro è che la splendida elegia per la madre di Muldoon, *Yarrow* (Achillea), e il suggestivo quanto onirico *7, Middagh Street*, in cui il poeta intesse un improbabile quanto suggestivo dialogo con Louis MacNeice, Salvador Dalí e W.H. Auden, abbiano subito evidenti tagli nel corso dell'antologizzazione.

*Sabbia* è invece la traduzione integrale di *Moy Sand and Gravel*, il libro che si è aggiudicato il Premio Pulitzer nel 2003, un tour de force che non poteva non attrarre la curiosità di un attento poeta italiano, quel Valerio Magrelli che di certo lo ha in simpatia per una certa rispondenza diretta con la sua stessa strategia scritturale, quella che definisce «rara sapienza compositiva, capace di tradursi, oltre che nel ricorso a forme chiuse, in un vertiginoso, virtuosistico impiego della rima»<sup>5</sup> La contaminazione di voci qui è ancora protagonista, soprattutto nelle elegie *Homesickness*, scritta per i genitori, e *At The Sign of the Black Horse, September 1999*, sulla quale Giovanni Pillonca nota giustamente: «Attraverso questa riflessione, nel raggio visuale del poeta entra l'atroce storia del secolo che sta per chiudersi al momento della composizione. Ma non solo: oltre alle vittime della Shoah, si materializzano, infatti, nei versi anche quelle di altre catastrofi della storia, altri fantasmi, legati al luogo di residenza del poeta, vale a dire gli sterratori irlandesi che tra il 1830 e il 1842 morirono scavando il Raritan Canal nel New Jersey. Giovani in fuga dalla sequela di carestie ricorrenti in patria...».<sup>6</sup> E, infine, quale scarto ulteriore verso la pluralità di voci, Muldoon si muove verso il campo intrigante della traduzione e della riscrittura, traghettando a suo modo le intuizioni di Valéry, Orazio e Montale, traducendo dell'italiano, non a caso, quel testo in cui la sinuosità e la sfuggevo-

lezza dell'*Anguilla* si fa referente e metafora d'una intera poetica, come era già successo ad un altro grande della cintura gaelica, il poeta laureato di Scozia, il post-moderno Edwin Morgan, recentemente scomparso.

Lunga la lista dei premi ricevuti da Muldoon nel corso della sua carriera che si avvicina ormai ai quarant'anni di scrittura. Si ricordino, tra gli altri: il T.S. Eliot Prize nel 1994; l'American Academy of Arts and Letters Award in Literature nel 1996; l'Irish Times Poetry Prize nel 1997; il Pulitzer Prize nel 2003; lo Shakespeare Prize nel 2004; l'Aspen Prize for Poetry nel 2005; lo European Prize for Poetry nel 2006, ecc. Del tutto condivisibile, quindi, la scelta di tributare volumi così prestigiosi ad un autore che, anche se appena sessantenne, esce fuori, e giustamente, come uno dei grandi del panorama mondiale, uno di quei protagonisti ai quali la grande editoria italiana ha dato l'assenso per il penoso 'servizio' sia della traduzione che della pubblicazione, in tempi grami per la poesia, una traduzione che serva non solo il poeta e la sua statura, ma i lettori tutti (leggi: non accademici, non fini conoscitori della lingua straniera, non cercatori di libri di nicchia) che in nessun altro modo avrebbero potuto accedere ad un tesoro di così intensa e pesante preziosità. Questa procedura la si auspicherebbe per tanti altri che, da varie lingue, non hanno ancora ricevuto un simile riconoscimento, pur meritandolo. Qualche nome? Eugénio De Andrade e Manuel Alegre (Portogallo); Norman MacCaig, Douglas Dunn e Don Paterson (Scozia); Richard Murphy e Michael Longley (Irlanda); Patrick Cullinan e Douglas Livingstone (Sud Africa); Chris Wallace-Crabbe e Peter Porter (Australia); G. Elliott Clarke e Margaret Atwood (Canada); Linton Kwesi Johnson (Inghilterra) e, infine, Robert Pinsky (USA). Buon lavoro a traduttori ed editori

(Marco Fazzini)

<sup>1</sup> John Haffenden, *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden*, London, Faber and Faber, 1981, p. 133.

<sup>2</sup> Luca Guernerri, «Camminando sull'aria con Paul Muldoon», in Paul Muldoon, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2008, p. 406.

<sup>3</sup> Giorgio Caproni, «Divagazione sul tradurre», in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 64.

<sup>4</sup> Ian Gregson, «'The Best of Both Worlds': The Hybrid Constructions of Paul Muldoon», in *Contemporary Poetry and Postmodernism*, London, Macmillan, 1996, p. 43.

<sup>5</sup> Valerio Magrelli, «Nota in risvolto di bandella», in *Sabbia*, Parma, Guanda, 2009.

<sup>6</sup> Giovanni Pillonca, «Un disdegno assolu- to per ogni frontiera», in Paul Muldoon, *Sabbia*, Parma, Guanda, 2009, pp. 15-16.

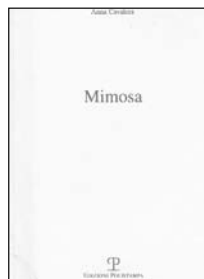
PRISCA AGUSTONI, **Casa delle ossa**, Lugano, Edizioni Opera Nuova 2010, 60 pp. Chf 20,00 / € 14,00.



Certo, la scrittura è fatta di parole con le parole; qui però se la «scrittura» è detta «ossario» delle «parole», non a caso all'inizio della sezione «Varcare la soglia» (quasi un approccio all'atto dello scrivere), allora questo vocabolo ripetuto più e più volte allegoricamente struttura il testo cosicché le «parole», come «ossa», vengono ad essere lo scheletro di un corpo/scrittura: *Casa delle ossa*, un libro-contenitore delle parole. Parole vane, di un mondo vano, cercato di capire invano dal vano della propria 'tana', la casa, il testo o corpo testuale. Le parole sono «nuove», sono «scarne», «scarne come ossa», «poche», «sfilacciate», sono «tregua», «viso intimo», «ossessione» di «spezzare il silenzio»: non dicono cose, non rappresentano qualcosa, non riescono più ad essere, se sono mai state, segni convenzionali per la comunicazione o l'espressione della realtà, interiore, esterna, circostante: «il codice» linguistico è «simbolo senza memoria». Procurano esse sofferenza, perché in quanto ossa sono le parti più radicate del corpo biologico, costituiscono qualcosa che quando si pronuncia si stacca un po' da esso, in un processo di perdita parziale di sé (di rosselliana memoria) tramite una scarnificazione progressiva del corpo che le produce, che le usa, che le sprema – fino all'osso appunto – per originare un'altra «gabbia» (claustrofobico 'spazio spastico' al modo di Gio Ferri, verrebbe da dire), quella «della scrittura» dove talora possono confluire «una alla volta» «tutte le vertebre». «Persi» dunque «nel mezzo del cammin della vita» di un linguaggio che non ha più (ma già da ieri o ieri l'altro) connessione e credibilità comunicativa, l'unica presenza è quella dell'«involucro della voce», della «lingua», «del verbo», della sua risonanza acustica, tanto che l'amplesso viene deflorato nella metafora di un dialogo («Poco oltre la soglia / strisciano i verbi / tra la lingua e l'imene»). Nel regno dell'incomunicabilità «poche sfilacciate parole» divengono «una pausa di piacere».

Rimane dell'esperienza del libro precedente l'ammiccamento al genere thriller: «un coltello tra i denti», «chele», «morsi», una «tenaglia», «ombre, / fantasmi dietro le verande» continuano a tendere agguati dietro l'angolo di una stanza di casa, ossia nelle pieghe o in congedo di componimento. E contribuiscono a mantenere uno stato di sospensione emotiva, l'unico, in fondo, connotato che le ossa, ovvero le parole, possono trasudare fuori dai pori della pelle, o da qualunque altro involucro, sia esso un lenzuolo o le mura domestiche, «per espellere / gli unguenti oleosi / del testo». In ultimo, bisogna rilevare come in un ambiente umano più mediatico che mediato, dove il presente viene archiviato prima ancora di essere interamente svolto, le parole intese come ossa assumono funzione di reliquie, secondo il paradigma «scrittura» / «ossario» / «reliquario», al punto tale che questo breve saggio, per un qualunque lettore dotato di olfatto 'sensibile', potrebbe già emanare odore di indagine archeologica. (Giuseppe Bertoni)

ANNA CAVALERA, **Mimosa**, Polistampa, Firenze 2010, pp. 95, € 7, 50.



Quinta raccolta di liriche della poetessa salentina che tanti consensi ha raccolto sulle prestigiose pagine letterarie de «Il Corriere della Sera» o in antologie internazionali come nelle cerchie amatoriali degli appassionati di poesia di Firenze, la città dove ha studiato, lavorato e sofferto. Anche in questa occasione i temi che impressionano la sua sensibile pellicola fotografica sono le memorie personali e familiari, i paesaggi del mare pugliese o delle piazze fiorentine e i personaggi teneri e angelici che sono apparsi all'improvviso sulle scene di un'esistenza crepuscolare – dal venerato maestro Luigi Baldacci alle creature di un'umanità marginale ma non rassegnata – raggruppati in emblemi elementari e ingenui: fiori, alberi, profumi, dolori accettati, improvvise accensioni di luce. Silvio Ramat nella lucida prefazione ne mette in risalto il linguaggio diretto e soprattutto l'assoluta indipendenza, diremmo quasi indif-

ferenza, alle tendenze e alle mode poetiche del secondo novecento e di questo inizio di secolo, e ben intuisce come questa poesia nasca pulita e definitiva, «già proporzionata in questa frugalità», ma ne coglie in profondo anche la saldezza granitica di paesaggio in miniatura di rocca, la «rientranza favolosa» dove c'è posto anche per Enea e per Clorinda e Tancredi. Quello che si può aggiungere a quanto è stato detto e scritto in questi anni su di lei è forse l'identikit di una dimensione formale che crea nelle liriche di Anna Cavalera una sorta di versione italiana dell'haiku, come si leggeva anche nelle prime raccolte di Donatella Bisutti: recupera dal modello ungarettiano la versicolarità cesellata ma le dona una sorta di astrattezza 'occidentale' grazie alla capacità di creare chiuse affidate a un simbolo o a un movimento inatteso, quello che la retorica classica chiamava 'epifonema', o sospese in una apertura indefinita. Il primo caso è quello di «Ad Andrea», ricordo di un allievo che sembra concludersi ma, dopo il punto finale, aggiunge: «Lo rivedo ancora»; in «Una voce» un breve paesaggio di dolore chiude all'improvviso con «Una voce interiore: / "La luce apparirà"»; in «Ricordo», mentre registra le divagazioni del pensiero sulle ombre rinate, integra in modo inatteso «Un bacio le sfiorerà»; «In campagna», dopo una descrizione nostalgica, sospende con «e il tempo stupito si fermava»; anche «Passano», dove il soggetto è «i giorni», finisce ex abrupto con un verso bellissimo come «I morti non tacciono mai». Ma la forma-haiku si coglie, senza imitazioni consapevoli del modello giapponese, nella sintassi secca e assoluta ma piena di senso di testi come «L'asceta parla con Dio. / Dio gli risponde» o nell'incipit assorto di «La vita»: «Tutti percorriamo delle / scalinate. Si deve raggiungere / il mondo» o nella clausola di «Il carcere»: «non ci è dato giudicare». Dietro la semplicità del dettato, che qualche volta non si emancipa da una tentazione retorica, si nascondono invenzioni acute come «il vigore invisibile», «riconoscenza ... per il folto bosco», che si collega poche pagine dopo a «Ci appagano / le infinite foglie», e ancora «Cammino gesti / ancora gesti», «È lontano il respiro / del mare. Si è dileguato / con i suoi rintocchi / nella mia mente», o come una per la Cavalera fin troppo audace *reduplicatio*: «La mente la mente pura / per luce divina / ha aperto finalmente / i ricordi frantumati». Ma quasi più forte delle memorie affettive è il richiamo linguistico, che ricrea un universo sonoro dove tutte le presenze perdue ritrovano la loro vitalità: «Gli occhi

sono pieni / di mare, il dialetto / irresistibile risuona nella mente. / Il ricordo non appassisce».

(Francesco Stella)

MARCO GIOVENALE, *Shelter*, Roma, Donzelli 2010, pp. 117, € 14,00.

«così nel foglio – non di necessità – / trovano, possono avere riparo sì, parti, la parola ‘come’; come sì / dentro le cliniche bianche i cerchi intorno ai nomi sono i malli / del verbo, persone lasciate felici». Il foglio – bianco quanto le «cliniche» – è non solo *luogo* della parola, ma possibile «riparo». L’idea della separazione, del cerchio che accoglie, circonda e avvolge i «nomi», che contiene e custodisce, è insita in quello che in alcuni appunti di lavoro Marco Giovenale definiva «luogo-parola»: *shelter*, ovvero ‘rifugio’, ‘ricovero’, ‘asilo’, ‘ospizio’. E *Shelter*, luogo che offre riparo e cura, ma al tempo stesso isola e chiude, «ingabbia e protegge», è il titolo di uno dei più densi libri di poesia di Giovenale. Un libro decantato dal lungo lavoro testuale compiuto tra il 2003 e il 2009, e soprattutto un libro concepito e organizzato come tale, dall’architettura elaborata, come è abitudine di Giovenale, basti pensare alle cinque diverse parti che strutturano *La casa esposta* (Le Lettere, 2007). Da tempo nella scrittura di Giovenale, nella sua indagine dei processi di perdita, di spossamento e di lutto, affiora la lezione di due poetesse a lui care; in *Shelter*, particolarmente, si avvertono in finissima eco *Serie ospedaliera* di Amelia Rosselli e *Residenze invernali* di Antonella Anedda. Ma diversa è qui, e vincolante e inderogabile, la cristallizzazione dei testi, diverso il trattamento narrativo ellittico e trasversale che distanzia le singole storie. Uno dei motivi più intensi e ricorrenti della poesia di Giovenale – motivo fondante – è la vulnerabilità, l’esposizione al dolore, l’«essere-senza-difesa», per citare Derrida a proposito dei *Minima moralia* di Adorno. Derrida e Adorno, insieme a Foucault e Deleuze, sono per Giovenale una costellazione filosofica necessaria. Se molti sono i modi di scrivere del dolore, Giovenale ha il merito – ed è scelta morale e politica – di rifiutare soluzioni vulgate e d’effetto, di non servirsi del dolore alla stregua di un espediente strumentale. Di non usare il patetismo diretto dell’evento subito riconoscibile che impone e garantisce adesione sentimentale. Libro asciuttissimo, dal dettato nitido, esatto e affilato, *Shelter* ha un effetto spiazzante. Mentre si muove all’interno e all’esterno del concetto stesso di *clinica* – malattia/salute, normalità/

anormalità –, raggela il *pathos*, fa convergere le emozioni in oggetti e atti minimi, e li le incardina. Le storie da cui è abitato, ellittiche, si condensano in immagini parcellari di spazi definiti e gesti puntuali: «delle pareti come cornee, / come di osso»; «sale d’asfalto, azzurate»; «non si libera dagli aghi, se ne veste»; «la torre giocattolo, il modulo / d’entrata, l’ossigeno, le garze»; «due / fibbie alle scarpe slacciate». Le immagini sono vivide, impresse, come «la luce di lutto del lenzuolo caldo», verso stemmatico, che della sinestesia fa uso non retorico o esornativo, ma sostanziale. Temi e concezione di *Shelter* sono legati alla storia, ma a quella *minuta* del presente e della datità del reale: «Piccoli malati e piccoli prigionieri battuti e illusi sono fitti e finiti nelle pagine, qui nell’andirivieni. Bloccati, narranti, riportati a mutismo. Se ne fa la storia, le vicende puntiformi, non ‘attraverso’ ma ‘da dentro’ la loro voce. Tutti i personaggi che compaiono non sono frutto di immaginazione, si di travestimento. Tutto è reale, diffratto», così l’autore nelle Note conclusive. Il suo *pathos* è nell’esercizio elaborato e filtrato del travestimento; la sua lettura critica nell’inquadrare fotogrammi disvelanti, nel rendere obliqua e ambigua la sintassi, e nel sospettare «il reale / come irrelato»; la compromissione nel ‘dar voce da dentro’ a singoli attanti anonimi, nel render loro rilevanza politica. Chi agisce, ed è agito, è una corallità frantumata, una costellazione di autonome, individue voci che sono *res*, concretezza di storie minute. Il risultato è una tragedia corrosiva e sorda, accanita, che non smette, non smette e riparte. Ogni ossessione muove, inesorabile e severa, da *clinica I* in un dinamismo negato eppure coatto. Interrompere il moto, bloccare il processo significa non vedere esiti, non ingannarsi su potenziali sbocchi. Non c’è orizzonte salvifico, ci sono opposizioni nette e coincidenze: il dentro e il fuori, il bianco e il nero, ciò che è interno e ciò che è esterno all’epidermide. Per questo assume tanta importanza, in una poesia che mette a fuoco immagini esatte e che insiste sulla vulnerabilità e sul ‘riparo-gabbia’, il lavoro di due fotografi come Francesca Woodman e Mario Giacomelli. Il corpo nudo reiteratamente esposto, con finalità anche autoptica, è vulnerabile ed è *per se* ‘clinica-casa’, è un «serrarsi continuo»; il bianco e il nero assoluti e abbacinanti dividono, tracciano linee, pieghe e rughe, spaccano, fendono, si oppongono e allegoricamente coincidono. La scrittura di *Shelter* «completa il bianco» e fa affiorare le cose «viste nel nero», e per farlo si muove «controcampo controtempo», ri-

corre all’asindeto che mette in frizione e all’anfibologia che moltiplica i significati e disorienta. Sembra raccontare e invece «ferma la scena», e se vuole descrivere ambienti d’inquietudine, con volte ampie e bianco-campite, corridoi opachi e vasche come «arche» ingombranti, «entra dove è più buio». È una mira alta, quella di Giovenale, che con la scrittura intende esperire dove e come si raggruma il dolore, mostrando «cretti» e grinze, crepe e piaghe, facendosi «voce che rileva / pietrisco, dal nero del fondale».

(Cecilia Bello Minciocchi)

MARCO GIOVENALE, *Storia dei minuti*, con traduzione in francese di Michele Zaffarano, Massa, Transeuropa 2010, pp. 40 + CD di Claudio Lolli, *La scoperta dell’America*, € 15,00.

A guardia del nuovo libro – una raccolta da leggere e rileggere felicemente – Marco Giovenale ha sistemato una delle sue poesie più mature. Davvero, in assoluto, una delle più belle. E così, sulla soglia del libro, questa poesia addita – è da supporre – una svolta: la (piena) maturità dello stile di Giovenale. A prima vista, l’eleganza compiuta della punteggiatura, con pause ben dosate, l’intonazione ferma e il respiro delle inarcature, il motore a lento giro del ritmo che aggancia la sintassi (mobilissima) sono altrettanti indizi di una nuova stagione. E si ascolta la melodia ‘vetrosa’ del testo, dove il tema dello «scasamento», a cui l’autore ha intitolato *La casa esposta* del 2007, ritorna come tema scopertamente d’autore. «Poi l’ultimo è stato cruciale, / l’ultimo compratore – fa. Per chiarire / sapere la prima volta / (in mezzo secolo, di teatro) / quali fossero i confini della casa, / effettivi, della proprietà, tenuta, lasciandola / si è potuta vedere: intera (altrui). Esattezza, poi / testarda, senza oggetti / nei colori solo millimetrati: / i detriti, il tetro / puro dei dati». Ad apertura del volume si entra d’improvviso, *in medias res*, nella *Storia dei minuti*. Qui, si diceva, fa subito comparsa il motivo della ‘casa lasciata’: da una angolatura, diciamo così, espositiva. Il termine che qui risuona al secondo verso, «fa», ritorna alcune poesie più avanti, a delineare con identica funzione l’atteggiamento narrativo eterodiegetico. «Non hanno messo il gas – fa lui, e copre / con la lana il tubo viola. Cattura gli insetti / e li folgora [...]»: dove la qualità poetica è poi data dallo stile ellittico di Giovenale, con ‘sottrazione’ del soggetto dal primo al secondo periodo. Come nel libro del 2007, anche qui si tratta di «una narrazione continuamente allusa ed

elusa»: che si fonda – lo ha chiarito Cecilia Bello Minciocchi – «sulle ellissi, sulle connessioni negate». Stavolta però, già col titolo, c'è un orizzonte più compatto; e il sottotitolo del libro, (*casa. clinica*), distingue perfino in due tempi. Di quale storia si tratta? Anche questo lo dice il titolo: è una storia che si consuma 'in un lampo'. Un tempo che precipita. Ma è valido anche l'altro significato. È la vicenda dei personaggi «minimi», che riparano nell'ombra della clinica. A conforto della prima immagine, si possono citare versi dal libro del 2007: «Dopo lungo commercio andando / in perdita ha imparato / a entrare solo in quelle / case che stanno per crollare. / In cose corte, per i minuti / che reggono, listate tenute / solo dai raggi, abita. // [...]». Della versione francese di Michele Zaffarano, collocata a fronte nel volume (a cui è anche allegato un CD di Claudio Lolli), si può dire che, là dove la punteggiatura di Giovenale sottrae legami, la tradizione aiuta nel raffronto a disambiguare la frase. Un esempio: «Cosa *creaturale*, attenua»: «Chose à *créature*, elle atténue». Ma ora, per concludere, ciò che importa sottolineare della raccolta è questo. La dimensione compiuta del 'libro'.

(Daniele Claudi)

FRANCESCA MATTEONI, **Tam Lin e altre poesie**, Massa, Transeuropa 2010, pp. 36, € 15,00.



Esce, nella collana «Inaudita» di Transeuropa, la nuova *plaque* di Francesca Matteoni, che prende il titolo da uno dei componimenti finali, *Tam Lin*, a sua volta ricavandolo – si legge nelle note conclusive – dal nome «del protagonista di un'omonima ballata tradizionale scozzese, rapito dalle fate e riscattato da una ragazza umana». L'onomastica esotica e fiabesca collega *Tam Lin* all'opera precedente di Francesca Matteoni, la serie di *Higgiugiuk la lappona*, accolta all'inizio del 2010 nel *Decimo quaderno di poesia contemporanea* curato da Franco Buffoni. Nonostante la vicinanza cronologica delle due pubblicazioni e la comune appartenenza delle figure eponime a un remoto

immaginario nordico, notevole è la distanza formale e tematica fra i versi di *Tam Lin* e quelli di *Higgiugiuk*. Nei secondi prevale la dimensione narrativa, stabilita in primo luogo dai riferimenti a uno spazio e a un tempo avventurosi ma realistici; in secondo luogo, dalla possibilità di rendere descrivibile quello spazio e raccontabile quel tempo, mediante il trasferimento della percezione nella memoria e la trasformazione dell'impressione in dato. Come aveva osservato Fabio Pusterla nella prefazione di *Higgiugiuk*, il segreto di quella poesia stava nella relazione tra l'aspetto del mondo narrato e le risonanze presenti dietro quel mondo. Accadeva cioè che tra il contesto – natura e paesaggio – da un lato, e l'espressione – parola e verso – dall'altro si instaurasse un rapporto di rispecchiamento e quasi di creazione, per cui le piante, gli animali, gli elementi di una suggestiva *res extensa* sembravano esistere per essere inventariati e concretizzati dalla poesia. Un procedimento che presupponeva però una separazione sia spaziale che temporale tra quella *res extensa* e la *res cogitans*, in modo che la seconda potesse contemplare la prima dall'esterno e successivamente ricreare la visione nella poesia. In *Tam Lin e altre poesie* quella separazione viene annullata (con la sola eccezione, forse, della conclusiva *L'orso polare*, più simile per immagini e modalità alla serie di *Higgiugiuk*), anche per via del cambiamento di scenario o meglio di polarità ambientale: gli spazi aperti di *Higgiugiuk*, pur trovandosi anche in alcune poesie di *Tam Lin*, sono quantitativamente e soprattutto tematicamente meno significativi degli spazi forse non chiusi, ma comunque delimitati da confini sia pure estensibili e porosi. *Un'altra Alice*, la poesia iniziale, anche se dissonante nel tono dal resto della raccolta, assume in questo senso un rilievo programmatico, alludendo, attraverso l'ipotesto fiabesco, a uno spazio concluso eppure fantasticamente dilatato: «Era un giorno banale nella stanza. / Aprii il cassetto dove tenevo / l'anima tra le altre cianfrusaglie. / Il gatto mi fissava dal tappeto / vedeva la mia anima in un topo, / un passero stranito dall'inverno». L'estensione è perciò anche *intento*, tanto che i confini, tra l'umano e il vegetale o tra l'animato e l'inanimato, sono aboliti a vantaggio di una simultanea convivenza di due entità in un corpo sottoposto a una continua dinamica di trasformazione. Come in *essere un angelo*, quinto movimento della *Stanza immaginaria*: «Ti spalanco la bocca dissonante / deviandola sui seni cocchi bianchi / il fiato denutrito nei tuoi denti. // C'è un atrio dove dormo sulle assi / le fenditure dritte

di capelli / l'alba si tarma di segni, pietrisco - / fa questi cerchi, corde sopra il collo». Si ha qui un esempio dell'oltranza analogica che caratterizza i testi della *plaque* e che appare non tanto una soluzione tecnica quanto un'implicazione necessaria rispetto alla prospettiva fenomenologica che le poesie esprimono: forse sarebbe più corretto parlare di preretorica o di retorica intrinseca all'oggetto. Così è anche per la carica espressiva che qualifica il lessico: «Dai rigagnoli il fiume incrosta le scarpe / il residuo di scantinati molli / di stalattiti sciolte nelle condutture» (ancora da *La stanza immaginaria*, primo movimento); «Le pelli cozzano, rese nel vetro / squamano tra le ginocchia e il ventre» (*L'uomo senza le parole*). 'Pelle' (e le sue varianti vegetali o genericamente materiali, come 'corceccia' o 'schermo') è appunto una delle parole-chiave di *Tam Lin e altre poesie*: tenue involucro in cui germina la creazione, camera gestatoria in cui la maternità (uno dei temi principali di questi versi, evocato ora in modo implicito ora esplicito, come nella poesia *Tam Lin*: «se mi svuoti in un figlio... sono una madre senza latte / e con un laccio al polso») si nutre tanto di muscoli e sangue quanto di materia disincarnata: «elio», «nylon», «acetilene», «propilene» per citare alcuni degli elementi che compongono la sezione 'chimica' del vocabolario qui impiegato dalla Matteoni. La pelle è descritta come una superficie che non trattiene l'io all'interno e non lo divide quindi né dagli elementi esterni ma con cui senza posa si amalgama e si apparenta (il movente dell'analogia), né tantomeno da un 'tu' privato con cui la fusione diviene gesto erotico. Nessun sospetto di abbandono sensuale o di esaltazione panica, però, in queste poesie dove gli attraversamenti continui della soglia tra io e non-io non suscitano compiacimento ma provocano le dolorose lacerazioni necessarie per 'corporalizzare' il pensiero. Si legga, tra le altre, *Pelle d'asino*: «L'animale fantastico è sformato / le nervature d'oro sul mio sangue / le zampe tumefatte escoriazioni. / [...] / Il mio tanfo irrancidisce il latte / lo fa amaro, spesso sulla lingua. / Mi nutro da sotto la pelle / scavandomi monili nelle ossa». Se la categoria 'poesia femminile' non fosse discutibile, incerta e spesso limitativa come è, si potrebbe dire che in *Tam Lin e altre poesie* Francesca Matteoni ha recepito in modo originale alcuni motivi del presunto genere, soprattutto quelli legati alla grande tematica del corpo, unendoli – per dirlo con le parole della stessa autrice nell'intervista che si legge nel suo libro *Artico* (2005) – all'«espressione di tutte le cose intorno».

(Niccolò Scaffai)

ALDA MERINI, **Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009**, a cura di Ambrogio Borsani, Milano, Mondadori 2010, pp. LXVIII-1112, € 38,00.

A un anno dalla scomparsa della poetessa era più che auspicabile la pubblicazione di un volume che riunisse gli scritti più significativi di Alda Merini facilitando lo studio della sua opera e mettendone in evidenza le linee evolutive. La sfida è stata raccolta da Ambrogio Borsani in un grosso volume di più di mille pagine. Come ricorda il curatore, il titolo del libro fa riferimento a una prosa degli anni Sessanta in cui Alda Merini dichiarava «Ecco l'unica cosa che mi piacerebbe veramente di tenere in pugno, il suono dell'ombra» (*Il ladro Giuseppe*, 1999). Se il riferimento al suono può essere letto come un rinvio alla poesia stessa, alla sua sostanza fonica e musicale, l'ombra ricorda quelle «ombre della mente», con cui Maria Corti aveva indicato la sofferenza psichica di Alda Merini, internata per un decennio in un manicomio della periferia milanese. Ma la sinestesia altamente evocativa del titolo può anche e soprattutto essere letta come un'allusione alla densità espressiva della parte migliore della poesia della Merini. Nell'introduzione Borsani propone al lettore una ricostruzione biografica ricca di dati presentando alcune fini osservazioni sulle caratteristiche dell'universo poetico di Alda Merini. Il volume, inoltre, riunisce non solo dei versi ma anche delle prose e degli aforismi. Ciò permette di rendere conto delle diverse sfaccettature della scrittura meriniana, ma anche di rendere accessibili alcune sue opere difficilmente reperibili. *Il suono dell'ombra* costituisce dunque un importante omaggio a un'autrice dal percorso singolare, talvolta guardata con sospetto dalla critica. Tale diffidenza va ricollegata sia alla prolificità meriniana sia alla diseguale qualità dei suoi scritti, caratteri che si sono fatti sempre più evidenti nell'ultima fase della sua produzione letteraria dominata dall'improvvisazione e dall'oralità. Ambrogio Borsani avventurandosi in questo progetto editoriale si è assunto un arduo compito, quello di mettere un po' d'ordine nella tumultuosa produzione della poetessa, soprattutto nell'ultima fase. Le scelte operate sono in alcuni casi convincenti, in altri discutibili. Alcune considerazioni possono essere formulate in particolare per quanto riguarda la poesia. Le raccolte uscite prima dell'esperienza dell'internamento psichiatrico vengono tutte integralmente riproposte nel volume mondadoriano: *La presenza di Orfeo* (1953), *Nozze romane* (1955),

*Paura di Dio* (1955), *Tu sei Pietro* (1962). Si tratta di opere di indubbio valore dominate dalla spinta religiosa e da quella erotica. Confrontando queste opere giovanili con quelle posteriori all'internamento in manicomio, è possibile notare come lo stile meriniano evolva da costruzioni sintattiche preziose e analogiche verso scelte linguistiche più nude e piane. Si veda ad esempio l'incipit della poesia *S. Teresa del Bambino Gesù*, scritta nel 1950: «Dalla tua adolescenza / fatta di lunghi brividi ai capelli / e d'usignoli infitti alle tue palme, / sgorgava la vertigine di un giglio / esalante profumo di domanda» (p. 25). La produzione poetica degli anni Ottanta si fa stilisticamente più originale e matura. Ambrogio Borsani riprende integralmente delle raccolte come *Destinati a morire* (1980), *Le rime petrose* (1983), *Le satire della Ripa* (1983) e *Fogli bianchi* (1987), che già in passato erano state ristampate assieme a *La Terra Santa*, il 'libro di poesia' più importante di Alda Merini, pubblicato per la prima volta nel 1984 per Scheiwiller a cura di Maria Corti. Ne *La Terra Santa* l'esperienza dell'internamento è associata alla tematica biblica con un rapporto sia di somiglianza che di opposizione tra le due realtà, come si legge nei versi: «il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta» (p. 204). A nome di tutto il popolo dei malati, il soggetto poetico può dichiarare: «Allora abbiamo ascoltato sermoni, / abbiamo moltiplicato pesci, / laggiù vicino al Giordano, / ma il Cristo non c'era: / dal mondo ci aveva divelti / come erbaccia obbrobriosa» (p. 209). Assolutamente condivisibile è la scelta di Borsani di affiancare a *La Terra Santa* curata da Corti *La Terra Santa e altre poesie* uscita nello stesso anno, per la casa editrice Lacaita, a cura di Giacinto Spagnoletti (e non di Michele Pierrì come per errore e per ben due volte si indica a pagina LXVI: il secondo marito della poetessa si occupò infatti della selezione delle prose de *L'altra verità. Diario di una diversa*, libro qui giustamente ristampato nella prima edizione del 1986). Se la ripresa dell'edizione Lacaita curata da Spagnoletti deve essere accolta con gioia, Borsani ha purtroppo deciso di non ristampare le poesie della raccolta presenti anche nell'edizione Scheiwiller curata da Corti senza considerare che alcuni di questi testi presentano delle varianti di grande rilievo. Nel caso più importante, quello della poesia *La Terra Santa*, la versione Lacaita comprende infatti ben nove versi in più rispetto all'edizione Scheiwiller. Negli anni Ottanta inizia un singolare connubio tra critica e poesia: le

raccolte di Alda Merini devono la loro fisionomia sia al materiale di volta in volta fornito dalla poetessa ai curatori senza un pieno controllo del sistema delle varianti, sia al gusto letterario del critico che seleziona i suoi scritti. Per quanto riguarda le opere poetiche pubblicate dagli anni Novanta in poi, Ambrogio Borsani riprende soltanto le raccolte uscite per Einaudi. Oltre alla splendida antologia *Vuoto d'amore* (1991) curata da Maria Corti, lo studioso ristampa integralmente *Ballate non pagate* (1995) a cura di Laura Alunno e due libri che lui stesso aveva curato, *Superba è la notte* (2000) e *Il carnevale della croce* (2009). In quest'ultima raccolta in particolare, il tema erotico e quello religioso vengono di nuovo associati. Benché la poesia meriniana qui in genere non raggiunga le altissime vette de *La Terra Santa* o di *Vuoto d'amore*, alcune poesie spiccano per la loro perfezione e intensità allontanandosi da quella facile religiosità che di tanto in tanto fa capolino nell'ultima fase poetica. Ecco un esempio di alcuni recenti e potenti versi dal forte andamento anaforico: «Gesù, / forse è per paura delle tue immonde spine / ch'io non ti credo, / per quel dorso chino sotto la croce / ch'io non voglio imitarti. / Forse, come fece san Pietro, / io ti rinnego per paura del pianto. / Però io ti percorro ad ogni ora / e sono lì in un angolo di strada / e aspetto che tu passi. / E ho un fazzoletto, amore, / che nessuno ha mai toccato, / per tergerti la faccia» (*Il carnevale della croce*, p. 634). Ambrogio Borsani inserisce nel volume anche una decina di poesie inedite. Alcuni versi però, ingiustamente strappati all'oblio, non fanno onore a una poetessa di grande talento come Alda Merini, anche se certo devono aver fatto piacere al curatore: «I lazzi di Borsani mi hanno spesso ispirata, / lui è come il secolo, fa storia da solo e come qualche / cosa che congiunge gli anelli scomposti della vita» (p. 692). Alda Merini ha pubblicato centinaia di aforismi per la casa editrice Pulcino Elefante. Al posto degli inediti, sarebbe stato forse preferibile operare una scelta testuale più ampia in campo aforistico dove la poetessa sa farsi ora tremenda e solenne «La pistola che ho puntato sulla tempia si chiama Poesia», ora fulminante e paradossale «Se Dio mi assolve lo fa spesso per insufficienza di prove» (p. 1008). *Il suono dell'ombra* è un libro che anche per il peso dell'editore è destinato a costituire un punto di riferimento importante per i lettori di Alda Merini. Per misteriosi motivi, nella bibliografia critica inserita alla fine del volume il curatore cita soltanto prefazioni e articoli di giornale saltando a piè pari i seri contri-



buti critici che negli ultimi anni sono stati pubblicati sia in monografia che sotto forma di saggi. Certo la qualità di molti scritti meriniani inclusi nel volume non potrà che incoraggiare i critici e i lettori a studiare e conoscere meglio i suoi testi, soprattutto nella loro specificità stilistica.

(Ambra Zorat)

**LAURA PUGNO, *La mente paesaggio***, Roma, Giulio Perrone Editore 2010, pp. 96, € 10,00.

Poco prima del finale – a pagina 88 de *La mente paesaggio* – si staglia l'immagine definitiva di una foresta. È l'approdo a un'«oasi» marina. D'improvviso: appare un'isola che si raggiunge varcando una porta di casa... «la spiaggia circonda il bosco / in un cerchio / non puoi passare se non dal mare // e il mare si ripete, / lo specchio ripete / superficie / ti dice // adesso mondo, // ti quieti in sonno / tu-isola / coperta di bosco». Nell'ombra della foresta – lo sappiamo – c'è solitudine estrema e riparo. Si tratta, inoltre, di un'isola. Alberi e piante, col suolo del bosco naturale, qui rappresentano gli spazi irregolari del mondo marginale. (È un rifugio: contrapposto – nel sistema di valori degli uomini dell'Occidente – al luogo organizzato della città.) Il modello di figurazioni di questo tipo, è inutile dire, ha radice lontana. Si origina anzitutto con l'ambiente desertico figurato nella Bibbia in connessione al fenomeno religioso. Come a dire che viene dall'Oriente. In un bel saggio di Jacques Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, leggiamo che «Nel cristianesimo medievale, l'ideologia del deserto si presentò in una forma inedita: [in assenza di grandi distese aride nel mondo temperato] il deserto fu la foresta». Più estrema, oggi, questa radiosia figura uscita dalla penna di Laura Pugno, dove l'ingresso nel bosco – come vedremo – conduce dritto a una fusione col paesaggio. Bene. Seguendo un suggerimento da *Paesaggi, mappe, tracciati* (2010) di Giancarlo Alfano – a cui si deve la cura della collana in cui è apparsa *La mente paesaggio* – «Perdersi nell'oggetto significa consegnarsi all'attività, all'azione, significa concedersi al puro divenire sino a perdere ogni staticità»; mentre ora ci si congeda anche dal linguaggio. Ed ecco allora il finale del libro. «dove sei adesso / il sole cuoce il pane / è perfezione // completato il corpo / e tu lingua puoi perderti / qui e non / altrove». Tenga presente il lettore che *La mente paesaggio* si compone di cinque sezioni, disegnando un viaggio per allegorie – fi-

gura cara a Laura Pugno è infatti l'allegoria – che si chiude nella foresta marina. La prima sezione del volume ruota attorno all'immagine tormentosa della perla, raffigurando «qualcosa» che sta per venire alla luce. L'ostrica ricopre un corpo estraneo, strato su strato, di una sostanza minerale: così viene al mondo l'oggetto desiderato. Ma, davvero, Laura Pugno ne fa un'immagine cruda. «non è pace, non è pace / questa è taglio / soltanto / fino alla perla nuova nel cervello / e tu guscio di calcio». Qui negli ultimi versi l'allegoria si sgrana d'improvviso – è una tecnica consueta a Laura Pugno – e il significato appare chiaro e assoluto. Ciò che struttura è la lingua... Nella poesia che segue – la lingua è, alla lettera, un emblema. È esattamente, nella scena, un segno di riconoscimento fra individui colti nel processo. «alla / perla che quella ha nella mano / rispondi / con la perla sotto / la lingua / dopo è vuoto / non c'è ragione di paura / se questo che è corpo quasi identico – / ti sparge». Ma l'immagine di Laura Pugno è ambivalente. Perché se «io» ridotto a corpo è male; «perdere ogni staticità» vuol dire ad ogni modo consegnarsi al corpo. E addentrarsi nel mondo. Come esattamente? Collocando l'occhio «dietro il paesaggio» (la lezione – lo sappiamo – è quella di Zanzotto). Si prendano questi altri versi. «alza le braccia – / sono i fiumi / in cui si versa il verde // corpi visti da sott'acqua / movimento di capelli, / gambe / verso superficie – // il non mai visto / sta per rompere l'acqua». È in gioco, a ben pensarci, la sovrapposizione di spazio e orizzonti di attesa. L'obiettivo è la frattura degli orizzonti. Tutto il libro è stato scritto per questo. Con quale meccanismo? Ebbene, la prima parte del libro mette in circolo (con la parola «misura») continui tentativi di orientamento: preparazione, ossessiva, degli orizzonti. «dici – è così, dici, / lascia andare / chiudi la misura». Con altrettanta freddezza *La mente paesaggio* comincia poi a ruotare attorno all'emblema del «bianco». L'occhio si dissolve in ciò che è smisurato: privo di misura. E la penna qui si scioglie nell'affabulazione, dallo stile pulito, di figure leggendarie di mutanti. La scena è aurorale. «la pianura / si copre nella stessa misura di erba e sale, / la superficie è piatta, / gli amundsen / entrano nel bianco – // è tutto lento e veloce, / grida di uccelli». Qui è davvero perfetto il cenno obliquo all'Amundsen, esploratore coraggioso, scomparso nell'Artide in un tragico volo. Finito – si può dire – nel paesaggio.

(Daniele Claudi)

**FABIO PUSTERLA, *Corpo stellare***, Milano, Marcos y Marcos 2010, pp. 223, € 16,50.

Ormai quando si va a una lettura di Pusterla, anche i più avvertiti dicono: *poesia civile*. Intendiamoci, non è falso, dato che i temi che toccano la collettività sono sempre più espliciti nel lavoro del poeta ticinese. Riduttiva però, come tutte le etichette, anche questa potrebbe spingerci, per uscire, a inventarne altre (del «poeta civile» Brecht, per esempio, donnaiolo implacabile, si pubblicano raccolte di *Poesie d'amore*). C'è da dire che, rispetto ad altre classificazioni comode per critica e pubblico, quella di «poeta civile» risponde ad una voglia di impegno reale, esprime la nostalgia per lo spazio di intervento sociale che la letteratura ha saputo occupare in quegli anni Settanta che non finiamo di riscoprire. Quegli anni sono quelli della formazione del ticinese Pusterla (n. 1956), che, nello stile, qualcosa deve alla crudeltà romantica di Antonio Porta. Ci vuole un atto di fede per credere che i poeti sappiano vedere cose che politici e giornalisti non possono vedere. Si può però ammettere che, per quanto riguarda il desiderio di «impegnarsi», la poesia abbia il vantaggio, rispetto ad altre forme di espressione, di proporre una gestione delle «emozioni» ancora molto diretta. Ma se l'impegno si fa «di pancia», va subito detto che la ricchezza argomentativa è uno dei tratti più robusti di questa sesta raccolta di Pusterla, tutta di poesie composte negli «anni zero». Annunciammo però «etichette» da incollare accanto a quella «civile». Una può essere senz'altro quella di «poeta territorialista»: perché dal punto di osservazione particolare di un paese che sta tra le montagne, si possono auscultare, per uno strano gioco di ritardi e rifrazioni, gli echi della più tragica storia europea. E c'entrerà che la Svizzera è terra di molte lingue e che di ognuna condivide il repertorio di memorie. Il tempo delle montagne significa sensibilità per il tempo lungo, dare voce a tracce minerali, geologiche (alla Heaney), per raccontare storie sommerse e guerre preistoriche come nella poesia sul sito archeologico di Brassempouy. Lo stesso *corpo stellare* del titolo prende allora la consistenza geologica di un grosso meteorite, come quello contemplato dagli scimmioni all'inizio di *2001 odissea nello spazio*. Ma quel meteorite, siamo noi? Si direbbe di sì, una sorta di versione aggiornata dell'«atomo opaco del male» (pascoliano) è peraltro l'intertesto di *Digitale terrestre* dove affiorano schegge di *Digitale purpurea*. Il racconto delle ere si fa graffiante dove Pusterla (che è in-

segnante), passa al tono didattico, come nella riuscitissima sequenza intitolata all'*Uomo dell'alba*, monologo dove l'uomo nuovo del titolo, una sorta di post-scimmia, riflette sul «mistero evolutivo». Burocraticamente preciso, come la scimmiatore della kafkiana conferenza *Davanti a un Accademia* («a voi tutti miei cari significo / intera la mia ammirazione, / la mia nostalgia»), l'umanoide che siamo noi è capace di un salutare sarcasmo: «Sono lo scherzo a cui tutti crederanno», «Leggetemi al contrario: sono il viaggio / da compiere, la meta non raggiunta, / il corpo da ritrovare», e può, pignolescamente, maledire: «Scrivo una lettera a te, / mio infingardo creatore, / signor avvocato. ... posso informarti che sei un dio dimenticato, / un dio minore. Un niente. // (...) Altri invocavano / il tuo nome, / e non in modo innocente». L'uomo-scimmia si intende di passaggi e situazioni-limite. La gestione dei traumi è infatti una scienza dei confini, delle geografie attraversate dalla mente e dai movimenti esterni della specie, così che abbiamo la possibilità di attaccare un'ulteriore etichetta alle precedenti: quella del poeta di frontiera. Giocano in questo suggestioni serene, ma soprattutto il fatto che Pusterla ha doppia nazionalità svizzera e italiana e dunque uno sguardo rivolto, non solo linguisticamente, all'Italia. Quasi un manifesto è *Aprile 2006. Cartoline d'Italia*, con la rievocazione di quando il voto degli italiani all'estero fece vincere il centro-sinistra all'ultimo respiro (lettori, in piedi!): «che sorpresa! Arriva dall'estero, sui giorni italiani / umiliati, / un po' di civile decenza, la nemesi degli emigrati». Ci ritroviamo, dunque, al tema civile, ed esaurito il gioco etichettatorio ci resteremo perché va visto ora come questa impossibilità di non dire l'esperienza di tutti è tradotta in immagini e in parole. Si può partire dalla constatazione della forte figuratività di questa poesia: visione fatta discorso. Il titolo stesso del libro annuncia una collezione di allegorie. Basti pensare, per fare un solo esempio, all'inesauribile bestiario (cani, furetti, scoiattoli, iene, rapaci, anitre, corvi, cigni, volpi) che lo attraversa. Gli animali sono emblemi, messaggeri di un altro mondo, ma insieme anche testimoni. Prenderne il punto di vista significa dotarli della voce di un'umanità minore, e permette di tornare poeticamente sui temi tragici del secolo: i *maiali deportati* lo sono per Sobibor e per Treblinka, e c'è un eloquente *Lamento degli animali condotti al macello*, e l'anti-corrida di *La pasqua del toro*. Sappiamo che lo stile dell'allegoria è lo stile alto. Un po' di sublime (si veda *Per un operaio precipitato*,

poesia in forma, anche grafica, di epitaffio, quasi da incidere sul marmo) è utile per rapportarsi con una realtà difficile da dire senza banalizzare. Anzi, si può dire che il sublime sia una delle cifre della 'poesia civile', fuori dai moduli populistici e oratori. L'orientamento sugli emblemi e sulle difficoltà traccia un percorso che va da Montale a Fortini a De Siquidibus. Del resto, lo sappiamo da Celan, l'oscurità è uno *shibboleth* da gettare in faccia al nemico. Il ricordo di questo Novecento è in un lessico che accoglie illuminazioni ascensionali e penetra linguisticamente un paesaggio di catastrofi, misteri, epifanie: *balugina, paesi d'arsura*, «il giorno è cavo», «insegue musiche ellittiche / di foglie e pianeti, catastrofi», «Là si accendono forse dei fari». Ma va insieme sottolineato con forza che il labirinto delle ore topiche e degli appuntamenti è espresso anche con una lingua e un atteggiamento più familiari, dove la durezza allusiva della grande tradizione si addolcisce e prende la forza indifesa del finale gandhiano del libro in *Thou Shalt Not Die* «È necessario / che il sentimento delle nostre debolezze ci faccia perdere / quello delle nostre forze». Del resto, un altro grande momento del libro è quando l'allegoria apocalittica incontra la favola per bambini (cioè il linguaggio mitico del privato), con la storia della migrazione dell'armadillo lungo il continente americano («Salve dice l'armadillo al carro armato»). Perché la poesia di Pusterla è molto di più che una variazione sulla lingua della tradizione del Novecento. L'assumerne una certa dose di 'tremendismo', che non è solo della tradizione italiana ma anche tedesca e francese, vale, certo, come atto di resistenza del codice letterario contro la volgarità della lingua di comunicazione o, perfino, delle ellissi del linguaggio totalitario. Vale anche come atto di espressione umanista, consapevole di tutta l'insufficienza, anche etica, del termine. Ma è soprattutto tale lingua, nel navigare a vista nella tradizione e nel non volere mai abbandonare una dimensione insieme affabile e conversativa, una lingua condivisa.

(Fabio Zinelli)

AA.VV., **Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco**, a cura di SANDRO BIANCONI, Bellinzona, Salvioni Edizioni 2009, pp.171, € 16.

Il volume *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco* raccoglie gli atti del convegno tenuto a Locarno il 3-4 ottobre 2008. Queste giornate di studio ave-

vano un duplice fine: da una parte volevano ricordare l'intellettuale Enrico Filippini nelle sue molteplici attività di mediatore culturale e traduttore, dall'altra erano l'occasione per aprire al pubblico l'Archivio Enrico Filippini presso la Biblioteca cantonale di Locarno, anche grazie a una piccola esposizione di libri, carte, scritti e fotografie.

La pubblicazione rispecchia il duplice intento degli organizzatori: i contributi degli studiosi (Renato Barilli, Michele Sisto, Flavio Cuniberto, Anna Ruchat, Sandro Bianconi e Fabrizio Desideri) sono arricchiti dalla presenza in appendice del catalogo dell'Archivio privato e professionale di Enrico Filippini a cura di Sandro Bianconi, il quale ha svolto il lavoro d'inventariazione e di riordino del lascito. Di quest'Archivio scrive lo stesso Bianconi nell'Introduzione: «si tratta di un ricco insieme di materiali importanti e utili per la ricostruzione di trent'anni della vita politica, culturale e letteraria italiana». Infatti, nel corso del decennio 1959-1969, Enrico Filippini ha lavorato alacremente come consulente editoriale, traduttore e scrittore creativo, partecipando alle attività del Gruppo 63. Nell'Archivio è presente la documentazione riguardante gli incontri del Gruppo 63 di Palermo, Reggio Emilia e La Spezia di cui Filippini fu un importante protagonista, ma anche quella relativa al lavoro di Filippini presso Feltrinelli, Bompiani e Mondadori Il Saggiatore.

Gli anni in cui Enrico Filippini lavora come consulente editoriale e traduttore presso Feltrinelli costituiscono uno snodo fondamentale per capire la genesi del Gruppo 63 in Italia. Nel volume, i saggi più completi e interessanti per comprendere questo periodo fervente della sua attività intellettuale sono quelli di Renato Barilli, Michele Sisto e Anna Ruchat, in cui si evidenzia l'importanza di Enrico Filippini come mediatore tra la cultura italiana e quella tedesca.

Nel primo saggio, intitolato «Enrico Filippini e la Neoavanguardia», Renato Barilli traccia il percorso intellettuale di Filippini proprio partendo dalla sua «buona conoscenza della lingua tedesca». Grazie alla quale, in un primo momento, si rese tramite fondamentale nell'operazione di acquisizione e traduzione delle opere del filosofo Edmund Husserl auspicata fortemente da Enzo Paci, suo Professore presso l'Università di Milano. Barilli descrive quindi la figura di Filippini traduttore della migliore letteratura tedesca e l'incontro «fatale, necessario, quasi inevitabile» con Giangiacomo Feltrinelli, per la cui casa editrice diventa un inso-

stituibile funzionario. Il critico chiarisce i presupposti che portarono Filippini a intraprendere un ruolo di protagonista nella formazione del gruppo: la conoscenza diretta che ebbe dell'esperienza del Gruppo 47 e degli scrittori emergenti nel campo della letteratura tedesca lo spinse all'idea di creare qualcosa di simile anche in Italia. Filippini illustrò così a Nanni Balestrini, suo collega alla Feltrinelli, il modello tedesco e gli suggerì di adattarlo alla scena italiana. Barilli afferma: «ed ecco nascere il Gruppo 63, il cui *manager* è senza dubbio Balestrini, ma le regole del gioco le suggerisce Filippini, invitandolo a riprendere i tipici ingranaggi del sodalizio tedesco [...]». L'analisi di Barilli si sofferma poi sui profili intellettuali di Balestrini, Filippini e Sanguineti, sui loro rapporti di amicizia e sulla loro affinità culturale (l'Archivio Filippini raccoglie numerose lettere che attestano una fitta corrispondenza tra Filippini e gli altri protagonisti della neoavanguardia), nonché sulle analogie e sulle differenze tra le loro poetiche, alla luce delle quali fornisce una lucida analisi della produzione narrativa di Filippini.

Il contributo di Michele Sisto *Una grande sintesi di movimento: Enrico Filippini e l'importazione della nuova letteratura tedesca in Italia (1959-69)* approfondisce un aspetto fondamentale della questione accennato da Barilli: la centralità di Filippini ai fini della politica editoriale della nascente Feltrinelli. Secondo Sisto, nel decennio 1959-69 si definirono nuove politiche editoriali che apportarono mutamenti strutturali nel campo letterario italiano. Si crearono nuove collane con l'intento di divulgare opere della letteratura straniera appena uscite e non ancora consacrate dal successo di vendita. Nella politica editoriale di Feltrinelli, l'operazione stessa della traduzione di opere straniere divenne ben presto uno strumento di rinnovamento culturale. Filippini fu al centro di queste dinamiche poiché controllava quasi tutto il processo: dalla selezione dei testi, alla traduzione, alla scelta delle illustrazioni di copertina.

In quel decennio, la linea editoriale di Filippini e della nascente Feltrinelli assunse una direzione coerente; l'impegno, in particolare, fu rivolto alla divulgazione in Italia di una nuova idea di letteratura legata allo sperimentalismo del Gruppo '47, ad esempio quella proposta da un nuovo gruppo di narratori tedeschi portati all'attenzione della critica dalla Fiera del libro di Francoforte del 1959: Günter Grass e Uwe Johnson. Michele Sisto dimostra grazie alla corrispondenza dei consulenti editoriali di Mondadori ed Ei-

naudi (rispettivamente Lavinia Mazzucchetti e Cesare Cases), come Filippini a differenza di essi riconobbe il valore e il carattere innovatore delle opere di Grass, Johnson e di molti altri, e riuscì così ad assicurarli al catalogo Feltrinelli, molte volte traducendoli lui stesso.

Come sottolineano gli studi di Anna Ruchat e di Michele Sisto, in quest'impresa di traduzione non si mirò alla qualità ma piuttosto alla quantità. Infatti, l'impressionante volume di testi tradotti da Filippini si scontrò con critiche molto aspre sulla qualità delle sue traduzioni. I due critici sono concordi nell'imputare le distrazioni di Filippini all'urgenza di tradurre (il contributo di Ruchat s'intitola appunto *L'urgenza di tradurre un mondo*): «bisogna arrivare per primi, far uscire i libri, imporre la nuova letteratura» (Sisto).

In conclusione, il volume *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco* offre svariati punti di chiarimento sulle vicende che legano Enrico Filippini alla nascente Feltrinelli e al Gruppo '63. La traduzione per Filippini e per l'editore Feltrinelli assunse un carattere militante: divenne uno strumento fondamentale per superare i vincoli del neorealismo, e veicolare un'idea nuova di letteratura. Questo impegno per Enrico Filippini si attuò dapprima presso la casa editrice Feltrinelli, e poi si estese nelle iniziative del Gruppo 63 al fianco di altri esponenti della neoavanguardia come Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Valerio Riva. Allo stesso tempo, la pubblicazione lascia aperte alcune questioni di possibile approfondimento relative all'impatto che ebbe l'importazione di alcune opere straniere in Italia, e alle implicazioni della politica editoriale di Feltrinelli nel momento in cui si apprestò a seguire l'impresa della neoavanguardia.

(Marino Fuchs)

**FRANCO BUFFONI, Laico Alfabeto in salsa gay piccante. L'ordine del creato e le creature disordinate**, Massa, Transeuropa 2010, pp. 100, € 14,00

«Perché tengo tanto a coniugare la riflessione sull'omosessualità a quelle sull'ateismo e sulla diffusione della cultura scientifica? Perché sono convinto che una vera e profonda accettazione dell'omosessualità nelle nostre società non possa che conseguire all'affrancamento dal retaggio abramitico». Così Franco Buffoni alla lettera O, Ordine del Creato, del suo *Laico alfabeto*. Se è noto come l'alfabeto sia, da sempre, simbolo stesso della possibilità di descrivere il 'creato',

di proporre cioè una narrazione razionale e relazionale, ecco che Franco Buffoni costituisce per lemmi, in questa brillante e coltissima grammatologia della conoscenza, una nuova alfabetizzazione, una diversa 'genealogia della morale'. Lo studioso e il poeta indossano le fulgide vesti del logoteta (per dirla con Barthes) intento a ricreare un ordine altro del discorso repressivo scaturito dalle culture abramitiche e dai loro protocolli di alterizzazione: si forma così, sotto gli occhi del lettore, un alfabeto laico.

Oggetto della volontà illuministica e decostruttiva dell'autore è non soltanto l'essenzialismo proprio del retaggio abramitico, ma quella «deformazione dei processi di conoscenza che la credenza produce» (dalla voce Ateo). Lettera dopo lettera, Buffoni separa concettualmente l'uso del termine Natura/nature da quello di nurture/nutritimento ambientale, secondo una efficace polarizzazione filosofica usata nel mondo anglosassone. La parola Natura/nature, con la sua semiosi, induce a posizioni fondate su un pre-concetto, atto a mantenere la marginalizzazione del 10 per cento dei cittadini ritenuti non conformi, per l'appunto «disordinati». La volontà illuministica di Buffoni svela l'inganno con cui il retaggio abramitico rigetta il giuspositivismo e il relativismo giuridico in favore dell'obsoleto giusnaturalismo (lettera D, diritto naturale). Ma Buffoni va oltre il dato lugubremente cronachistico rintracciando come sia il monoteismo stesso, con la sua coda di polarizzazioni (Vero vs Falso) e di dicotomie infinite (Inferno/Paradiso, Dannazione/Salvezza) a reificare una pseudo-conoscenza, frutto di «un retaggio mitico, con la sua coda di credenze babbonatalistiche: ordine del creato, diritto naturale, disegno intelligente».

Sono proprio i protocolli descrittivi - all'interno dei quali il soggetto non conforme viene oggettualizzato e reso kristevianamente abietto - ad innescare il processo di pseudospeciazione, quella modalità di sotto-classificazione di alcuni gruppi di esseri umani che ha portato ai campi di sterminio.

Mentre l'autore offre una riscrittura della morale e una sua attivazione dialogica all'interno della coscienza illuministica, ricostruisce anche il versante letterario della cultura omosessuale, disegnando così 'inserti' storici del movimento gay e lgbt. Né passa inosservato il côté autobiografico che Buffoni inserisce nel testo, in virtù del quale l'io autoriale produce l'esperienza omosessuale. Perspicua, a questo proposito, la voce G, Gender Theory, dove Buffoni alza forse uno dei suoi «lai» (Laico alfabeto, come

«Laibeto», raccolta di alti lai) più robusti: «Ma ci rendiamo conto che – quando l'università italiana si deciderà ad aprire ai Gender Studies – dovremo riscrivere interi capitoli di storia della letteratura: da Pascoli a Palazzeschi a Montale, da Rebora a Gadda a Pavese...?». Di fatto, la cultura omosessuale è stata colpita proprio e soprattutto nella sua replicazione culturale, privando i ricercatori della possibilità stessa di compiere ricerche finanziate in aree considerate 'troppo sensibili' per quel 'neutro eterosessuale' a cui tanta accademia ancora indulge. Per questo, l'autore ribadisce con forza che «il concetto che occorre diffondere è quello dell'esistenza di una cultura omosessuale». Da intellettuale lucidissimo quale è, Buffoni sa bene infatti che non solo la conoscenza, ma la coscienza stessa, passa per i testi e si forma attraverso i testi, si tesse nelle narrazioni, nei mondi possibili, nelle simbologie del racconto. E sa bene che per cancellare il desiderio bisogna prima cancellare la possibilità stessa di trama, di sviluppo, di racconto: è noto, a questo proposito, come il 'romanzo omosessuale', abbia fatto per un secolo dell'unhappy end il leitmotiv esistenziale, prima ancora che letterario, delle relazioni gay e lesbiche. Lo studioso, l'intellettuale, il poeta, sottolinea dunque la necessità di trasmissione fra generazioni di omosessuali di quel 'sapere' che permette di 'potere'.

Ma ciò che Buffoni offre al lettore non è solo un grido di incitamento per l'intera comunità lgbt («Noi oggi lottiamo anche perché un liceale possa innamorarsi del compagno di banco senza doversene vergognare»); è al tempo stesso, e in virtù di questo, un richiamo forte alla cultura laica e alle menti libere di questo paese. La volontà filosofica di questo libro risiede infatti nella produzione, *in re*, di nuove pratiche del dicibile, di smontaggio dei dispositivi di marginalizzazione e, al tempo stesso, di una chiara professione di coraggio. Per dirla con Buffoni, e con i suoi versi dedicati a Leopardi, sono queste le armi che abbiamo, «Per eccellenza armi illuministiche / Contro antropocentriche metafisiche».

(Eleonora Pinzuti)

MARCO CEROCCHI, **Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio**, Firenze, Olshki 2010, pp. 158, euro 19,00.

Orchestrato in quattro capitoli, il volume illustra il processo di laicizzazione della cultura avvenuto nel XIV secolo grazie all'analisi tecnico-tematica del ruolo

della musica nelle opere volgari maggiori delle tre corone.

Il primo capitolo – *La concezione della musica nel Medioevo* (pp.1-15) – tratteggia un abbozzo della cultura musicale duecentesca e individua la formazione di una prospettiva antropocentrica del mondo nella *lauda* di San Francesco: in questo genere musicale extraliturgico, scritto in volgare, nelle prove seriori dotato di struttura strofica a ritornello tipica della canzone da ballo di origine trobadorica, la dimensione sacra si intreccia indissolubilmente a quella profana.

In seconda battuta l'A. riflette sulle complesse teorizzazioni musicali della tradizione precedente a Dante – da Pitagora a Platone fino ad Ambrogio, Agostino e Severino Boezio – e focalizza il «ruolo primario della musica nel sistema educativo del popolo» (p.11) che unisce cultura classica e cultura cristiana: tanto per Platone, quanto per i Padri della Chiesa l'elemento musicale, purché orientato dalla ragione, è sprone alla ricerca della virtù-verità.

Nel capitolo successivo – *La funzionalità della musica nella Divina Commedia* (pp.17-46) –, l'episodio di Casella (*Purg.* 2.76-117) mostra il potere suadorio dell'«amoroso canto» capace di amplificare il valore semantico delle parole al punto da modificare l'operazione della volontà umana; tuttavia questo canto, unico esempio di musica profana e non liturgica del poema, poiché distoglie i pellegrini dal viaggio verso Dio viene a rappresentare un «genere corrotto di musica» (p. 36) che contrasta nettamente la dominante liturgica del poema. Il pensiero musicale dantesco, pertanto, secondo l'A. è ancora 'prigioniero' di una *mens* religiosa che, a detrimento del canto profano, approva unicamente la musica liturgica.

Nel terzo capitolo – *Francesco Petrarca, poeta fautore e simbolo di una nuova unione tra parola e musica* (pp. 47-77) – l'A. attribuisce a Petrarca uno scarto ideologico rispetto alla concezione musicale medievale: amico di Ludvig Van Kempen (il Socrate dell'epistolario petrarchesco), cantore e cappellano di Giovanni Colonna, e di Philippe de Vitry, teorico dell'*Ars Nova*, rispetto a Dante egli indugia sulla proprietà musicale del linguaggio per accrescere le qualità comunicative dei suoi componimenti; ne è patente dimostrazione la sua poesia per musica – le ballate dedicate al cantore Confortino – che dà adito al fenomeno definito anche in musicologia «petrarchismo»; l'interprete di maggior spicco di tale movimento è l'illustre Claudio Monteverdi di cui l'A. analizza la resa in musica del sonetto *Zefiro torna*.

Nell'ultimo capitolo – *Boccaccio e la musica: specchio del processo di secolarizzazione della cultura del Trecento* (pp.79-144) – la dettagliata analisi della «colonna sonora» del *Decameron*, sistematicamente tematizzata nella cornice dalle canzoni a ballo proposte dai re e dalle regine di giornata, intende evidenziare la concezione laica del Boccaccio: la musica da una parte svolge la funzione «terapeutica» di medicina che allevia la sofferenza della peste, dall'altra ricopre il compito di soddisfare le esigenze ricreative e di divertimento della «brigata». In alcune novelle essa è impiegata come «straordinario mezzo di amplificazione dei sentimenti umani» (p. 142) e rappresenta l'unico strumento in grado di garantire il successo delle azioni umane, al punto che l'A. individua nell'opera del certaldese la fonte letteraria primaria dell'*Ars nova* italiana. Estraneo al timore dantesco per il canto terreno, Boccaccio affida proprio alla musica profana l'intera vicenda dei suoi personaggi.

È un interessante scorcio tra Medioevo e Rinascimento quello che offre Marco Cerocchi; un punto di vista eccentrico rispetto alla canonica prospettiva letteraria che in modo chiaro e diretto, indagando «la radicale trasformazione del concetto di *musica profana*» (p. 145), focalizza il rapporto fra le tre corone alla luce di un presupposto ideologico di antitesi fra teocentrismo medievale (Dante) e antropocentrismo umanista (Petrarca e Boccaccio), peraltro limpidamente asseverato nella *Premessa*: «il profondo cambiamento nella percezione e, di conseguenza, anche nell'«impiego» della musica, le ha consentito di svolgere un ruolo primario nel lungo e complesso processo di emancipazione della civiltà italiana dal sistema teocentrico medievale» (pp.VII-VIII).

(Pietro Bocchia)

CLAUDIA CORTI, **Esuli. Dramma, psicodramma, metadramma**, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2007, pp. 101, € 8,50.

All'unica opera teatrale di Joyce, *Exiles*, la cui stesura si colloca fra il 1913 e il 1915, è dedicato un recente lavoro di Claudia Corti, che, in uno stile godibile e una chiara articolazione della materia, ripercorre la genesi, la fortuna e i risvolti autobiografici del testo, per indagarne poi le strutture diegetiche, le complessità tematiche e le valenze metadrammatiche. Il punto di forza del saggio è probabilmente la fluidità dell'analisi, che si muove da una puntuale ricostruzione filologica dell'avantesto all'individuazione dei rapporti fra il dramma e l'opera

joyciana nel suo complesso (che Corti conosce per una frequentazione certo non occasionale), e arriva a mettere in prospettiva le reazioni critiche avvicinandosi nel tempo anche attraverso rilievi sulle scelte lessicali, considerate come spie di atteggiamenti estetico-emozionali. Ne è esempio quella percezione della *pièce* come di un'opera musicale, che fa parlare molti di 'orchestrazione' (p. 27), e che Corti più avanti dimostra essere non priva di fondamento, non solo perché misura l'ampiezza delle analogie intertestuali con alcuni luoghi wagneriani (pp. 95-98), ma anche perché, più in generale, questa idea risponde a una concezione drammatica come rigorosa esecuzione di una partitura 'satura', in cui niente è lasciato all'improvvisazione – il che costituisce il limite oggettivo, come pure la sfida più stimolante, per quanti si accingano a metterla in scena. Per questo Corti include nella dimensione testuale anche quelle *Note*, di difficile collocazione cronologica, che accanto a riflessioni più o meno estemporanee sulla vita e sull'arte, sviluppano a margine problemi di caratterizzazione dei personaggi, precisandone la natura profonda, e cioè quella di essere tutti facce della scomposizione prismatica di una stessa soggettività autoriale dispersa secondo il principio joyciano dell'*impersonalization*. Che, come puntualizza la studiosa, è stato spesso frainteso e scambiato per 'spersonalizzazione' (p. 17), laddove l'anomalia dell'etimo rimanda a una differenza concettuale importante che va addirittura in senso contrario, alludendo piuttosto a un'*incarnazione*, all'assunzione, invece che alla perdita, di personalità e maschere identitarie. Del resto l'idea di incarnazione, correlata al mito cristiano, ricorre altrove nel dramma, nella figura cristologica di quel Richard Rowan vittima di un tradimento che però lui stesso ha cercato, complice della propria estraniamento, per cui niente è come sembra e la verità è indecidibile. O comunque non si trova sulla scena, il cui valore veritativo risulta nettamente ridimensionato dall'allusione costante a un fuori-scena, a un non-detto o a un indicibile che sarà il più fecondo lascito al teatro di Beckett e Pinter (p. 26).

(Lucia Claudia Fiorella)

VALERIO MAGRELLI, *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma-Bari, Laterza 2010, pp. 230, € 25,00.

*Nero sonetto solubile* è il suggestivo titolo dell'ultima fatica saggistica di Va-

lerio Magrelli, volume nato per progressiva stratificazione di ricerche legate a un'unica idea-ossessione: la presenza, pervasiva e impalpabile (solubile, appunto, stando alla felice aggettivazione del poeta), del sonetto *Recueillement* di Charles Baudelaire nella letteratura francese del Novecento. Nel capitolo introduttivo, Magrelli si sofferma sui versi di *Recueillement* individuando in essi due fenomeni fondamentali, perlomeno in relazione alla fortuna successiva del testo: un rilevante processo di personificazione allegorica e il rapporto speculare, ma antitetico rispetto alle attese del lettore, che intercorre tra le figure della *Douleur* e del *Plaisir*. A partire da questi rilievi preliminari, il volume si snoda attraverso un percorso che incrocia alcuni tra i maggiori poeti e narratori d'Olttralpe, distribuiti secondo un criterio cronologico che, ci pare, autorizza a leggere *Nero sonetto solubile* anche come una sorta di storia, per episodi esemplari, del 'baudelaismo' nel Novecento francese; una storia che peraltro ha il pregio di unire a una raffinatissima e puntuale strumentazione critica una grande chiarezza espositiva. Particolarmente felici risultano, in questa prospettiva, i capitoli dedicati a Valéry, Michaux e Beckett, dove l'indagine sulla fascinazione per i versi di *Recueillement* diventa pretesto per una più ampia riflessione critica sulla natura delle poetiche dei tre autori. Anche negli altri capitoli Magrelli non di rado fuoriesce dal tema che si è assegnato per allargare il campo di indagine, indugiano spesso in considerazioni teoriche che offrono spunti di sicuro interesse: è il caso dei capitoli sugli esperimenti riproduttivo-interpretativi di Prévoist, sul rapporto tra regola e invenzione in Perec e sul ruolo della punteggiatura nella tradizione francese, il cui esempio più recente è dato dalla maniacale interruzione che caratterizza la scrittura di Michel Houellebecq. Solo apparentemente fuori cornice rispetto a questo quadro franco-centrico, risultano le pagine dedicate al russo Nabokov, tra le più riuscite del volume, con un interessante *excursus* sulla francofilia dell'autore di *Lolita* e una riflessione sul rapporto tra il vero nome della protagonista del romanzo (Dolores) e la personificazione allegorica della *Douleur* nel sonetto baudelaiano. Il limite del libro è invece da rintracciare nei passaggi dove la 'gabbia' tematica che l'autore si è imposto finisce per rivelarsi una *contrainte*, per dirla nei termini cari a Georges Perec, più restrittiva che stimolante: è il caso, ci pare, del capitolo su Colette o di quello dedicato a Queneau, nei quali il pretesto bau-

delairiano, piuttosto esile, invece di essere foriero di spunti finisce per ridurre eccessivamente lo spazio di manovra del saggista. Di contro, Magrelli scrive pagine particolarmente felici, e in certa misura magistrali, quando si esercita nell'analisi metrico-stilistica dei testi poetici: si veda a tal proposito il paragrafo sull'opera di transmetrizzazione di *Recueillement* compiuta da Prévoist, con il passaggio dall'alessandrino all'ottosillabo e il conseguente *devenir squelettique* del testo. Merita poi di essere segnalata, perché compiutamente 'magrelliana', una tesi che il critico avanza nelle pagine della premessa attraverso una spia testuale fuggevolmente evocata (il termine greco *pharmakon*) e poi ripresa con maggiore ampiezza nel saggio finale *Logiche di inclusione letteraria*. L'idea è quella di interpretare la pratica dell'intertestualità alla luce di un paradigma che non risponda più soltanto allo schema edipico sofoleo-freudiano (e dunque, almeno latamente, psicanalitico), ma che accolga l'ipotesi di un modello estetico-cognitivo di tipo virologico, parassitologico (l'autore chiama in causa tra gli altri il nome di Gilles Deleuze, ma viene spontaneo pensare anche ad alcuni protagonisti del Novecento letterario, a partire almeno da William Burroughs). La citazione, e la riscrittura, non sarebbero dunque (o non sarebbero soltanto) esperienze di filiazione più o meno fedeli al loro archetipo, bensì fenomeni infettivi, episodi di un contagio che agisce *intus et in cute*, trasformando il lettore in profondità. In questa prospettiva i versi di *Recueillement* non sarebbero molto diversi da un misterioso agente patogeno che intervenga a modificare il patrimonio genetico non solo di un autore, ma di una comunità intellettuale se non addirittura di un intero popolo, come testimonia la capillare diffusione di questo testo anche al di fuori dei circuiti letterari (Magrelli cita il caso dell'attrice Marie Trintignant che, poco prima di essere uccisa dal compagno, inviò alla madre un sms con i primi versi di *Recueillement*). Difficile non vedere quanto queste riflessioni interessino Magrelli non solo in qualità di studioso, ma anche di poeta e prosatore la cui esperienza autoriale è fortemente segnata dal tema della malattia, e di quella particolare malattia che è il contagio dei testi e delle idee; in quest'ottica bisogna augurarsi che le tesi qui esposte vengano riprese e ampliate nei suoi futuri lavori, fornendo piste di sicuro interesse per gli esegeti della sua opera poetica.

(Riccardo Donati)

CAMILLA MIGLIO, **Vita a fronte.**  
Saggio su Paul Celan, Macerata, Quodlibet 2005, pp. 288, € 22,00.



*Vita a fronte* ripercorre le linee essenziali dell'esistenza linguistica di Celan. L'autore, che ha cambiato il proprio cognome dal rumeno Antschel al nome con cui la letteratura lo conosce, Celan, vagamente francofono-germanico, proviene da uno di quegli stati che a seguito della Seconda Guerra Mondiale vengono cancellati dalle carte geografiche: la Bucovina. Per Celan, come per altri intellettuali e artisti del tempo, questo nuovo riassetto territoriale diviene emblema di una condizione esistenziale.

Il testo ripercorre passo passo le scelte linguistiche compiute, significative per chi proviene da un'enclave multiculturale e non può riconoscersi in una identità linguistica unitaria. *Vita a fronte* richiama il sistema complesso della traduzione fra le lingue perché simile al percorso artistico e privato di Celan stesso.

Nonostante la scelta dell'esilio in Francia, come sopravvivenza, Paul Celan continua a scrivere in tedesco, 'a fronte' di una gestione quotidiana e di vita reale in cui il francese è veicolare. Il tedesco rappresenta la lingua madre, quella della famiglia paterna, la cultura letteraria, ma anche l'isolamento da quando egli risiede in Francia; il tedesco richiama alla comunità di appartenenza, ma è lo stesso idioma parlato dagli aguzzini nei campi di sterminio nazisti.

Dietro il continuo anelito alla ricerca di nuove soluzioni espressive permane la nostalgia della patria orientale perduta, la memoria dello sterminio di un popolo con una forte tradizione della 'lettera', del segno che è portatore di significato: la cultura ebraica.

L'attività della scrittura è condizione del vivere. E per scrittura s'intende anche la traduzione fra le lingue come percorso dialogico, interlocuzione fra linguaggi differenti, interpretazione di se stessi e dei propri pensieri. La vita come testo a fronte della scrittura, il pensiero come testo a fronte della manifestazione scritta del pensiero stesso. La traduzione,

in tal senso, è figura poetica ed esistenziale.

Il libro mette in luce questo aspetto in maniera ancor più evidente proprio per come è strutturato: quattro capitoli sono dedicati all'aspetto di Celan come traduttore di poesia – da nove lingue diverse. Mandel'stam, Valéry, Benn, Ungaretti, quattro poeti con cui egli ingaggia una personale lotta d'identificazione nel tentativo di ricomporre attraverso il dialogo la propria identità scompagnata dal trauma postbellico.

La domanda finale chiude a cerchio l'analisi. È possibile esprimere in forma poetica il trauma, la violenza e l'abnegazione umana dei campi di deportazione e sterminio nazisti?

Celan è la testimonianza della possibilità di raccontare in parola il dolore e darne una memoria. Il libro di Camilla Miglio ricostruisce questa originale interlocuzione con persone lontane nel tempo e nello spazio, con luoghi distanti sulle mappe geografiche, perduti nel tempo e nella memoria, nell'eco di situazioni estreme, quali l'esilio, la morte, lo sterminio, l'ombra della follia e della malattia mentale che ha accompagnato Celan negli ultimi anni della sua vita. Camilla Miglio si basa, nella sua accurata ricerca ai lasciti depositati presso l'Archivio Celan di Marbach. Le fonti sono di varia natura: testi dell'autore stesso, lettere, appunti.

(Irene De Lio)

NEIL NOVELLO (a cura di), **Apocalisse. Modernità e fine del mondo**, Napoli, Liguori 2008, pp. 299, € 28,50.

Il pensiero della fine – dell'umano, del mondano, della storia – segna le arti e la letteratura della modernità con una lucidità straordinaria. L'apocalisse – come già notato da Gian Mario Anselmi nella sua prefazione al volume curato da Neil Novello – si impone *sapientemente* non tanto come rivelazione sulla fine del mondo, ma come «capacità di accettare per vero che viviamo una fine crudamente scalfita sulla pelle dell'attuale ordine del mondo. D'altra parte, intorno all'idea della fine mondana germoglia la sua fisiologica elaborazione: il finire».

La questione centrale dei documenti raccolti nel volume *Apocalisse. Modernità e fine del mondo* è quella che chiama ad intercettare i luoghi, gli spazi, i momenti, il tempo della fine e del finire stesso. Poiché «la maglia del tessuto civile è divelta da poteri politici senza memoria del bene comune, l'economia delle nazioni oscilla tra la stabilità e la reces-

sione, lo stato sociale è sostituito dalla solitaria intrapresa del singolo individuo, mentre sullo sfondo del paesaggio umano vige l'effettiva mancanza al diritto di *produzione*, al diritto di *fare* la storia».

Le stesse citazioni del saggio di apertura firmato da Novello, *Sotto una stella umana*, lasciano le tracce di Marx, Engels, De Martino, e interrogano il pensiero della fine che guarda a «questo» e all'«altro» mondo. Quale dovrebbe essere la strada? Quale il percorso?

Nietzsche, Leopardi, Michelstaedter, Rilke, Kafka e la poesia moderna, da Zanzotto a Pasolini, segnano la prima parte del volume, *Verso il Novecento. Genealogia del disastro*, che raccoglie i contributi di Carlo Gentili, Marco Moneta, Marco Cerruti, Raoul Melotto, dello stesso Neil Novello e di Matteo Veronesi. La modernità si fa storia nella seconda parte, *Olocausto*, con le pagine di Stefano Zampieri, Francesco Lucrezi, Barnaba Maj. Nella terza parte, *Arte, musica e cinema*, sono stati raccolti, tra Scipione e Tarkovskij, i contributi di Dario Trento, Marcello Massenzio, Roberto Calabretto, Fabrizio Borin. Nella quarta parte (*Pensiero filosofico-letterario, pensiero globale-digitale, pensiero poetico*), Fabio Rodda, Angela Michelis, Carla Benedetti, Magda Indiveri, Francesca Rigotti e Vito M. Bonito attraversano i confini della filosofia e della letteratura. Prima di lasciare spazio, nella quinta e ultima parte del volume, *La 'pòlis', la nostra storia*, alle pagine di Antonio Clemente, Edoardo Greblo, Adriana Cavareto.

Francesca Rigotti (nel saggio *Apocalissi, globalizzazione, digitalizzazione: il caso di Vilém Flusser*) riconosce come il fenomeno della globalizzazione – proiezione nel futuro secondo i termini della filosofia della storia – si possa collocare nel luogo stesso dell'apocalisse. Dove l'economia globale minaccia un mondo standardizzato fatto da consumatori di merci sottomessi a un computer onnipotente, paradossalmente, Flusser coglie una premessa di pace per il mondo, già un messaggio di salvezza. «La storia continua con la scoperta della stampa, dei caratteri mobili e poi del computer, con le sue 'conseguenze imprevedibili': segue un elenco delle innumerevoli e straordinarie prestazioni dell'elettronica e dell'informatica e sono proprio quelle [...] che bloccano il millenarismo di Flusser impedendogli di naufragare nella deriva apocalittica». Ma la speranza non è ancora la fine.

L'Emil Cioran di Fabio Rodda (poiché «i più infelici sono coloro che non

hanno diritto all'incoscienza») pensa un essere umano che ha osservato l'infinito che lo precede, l'indistinto dal quale è venuto al mondo. «Prima di conoscere l'insonnia ero una persona normale. Per me è stata una rivelazione. Quando ho perduto il sonno mi sono reso conto di come esso sia una cosa straordinaria. Perché la vita è sopportabile solo grazie al sonno. Ogni mattina inizi una nuova avventura, o la stessa avventura, ma con un'interruzione. L'insonnia è una rivelazione straordinaria perché sopprime l'incoscienza». Dopo essere davvero caduto nel tempo dall'eternità, l'uomo di Cioran rischia la nuova caduta dal tempo. Aggiunge Fabio Rodda: «L'apocalisse sta nello smascheramento. Nel far propria l'esperienza dell'agonia, nel comprendere che non siamo altro che caso generato da caos, che solo il relativismo più assoluto può allontanare dalla menzogna senza pretendere nessuna verità, perché la verità non esiste». Persa la fede in Dio e nelle utopie, l'uomo rimane nudo: in assenza di fede, la grandezza dell'azione diviene possibile poiché scaturita senza altre finalità e senza speranza. (Antonio Maccioni)

REMO PAGNANELLI, **Scritti sull'Arte**, Piacenza, Edizioni Vicolo del Pavone 2007, pp. 79, € 12,00.

Gli scritti di Remo Pagnanelli, opere brevi fuggite dalla temperie semiotica e strutturale, in gran parte risalenti agli anni Ottanta e raccolte in questo caso da Amedeo Anelli in un piccolo volume di recente pubblicazione, si muovono dalle arti in generale al cinema, dalla pittura alla musica per dedicarsi maggiormente ad alcune questioni strettamente legate all'estetica. Nello scritto *Ipotesi (ipostasi) per una definizione della visionarietà*, soffermandosi in particolare sul portato di autori come Benjamin, Gombrich, Eco, Panofsky, Lotman e Uspenskij, Pagnanelli si concentrava sulla visionarietà dell'arte in senso lato: l'intento era appunto quello di dimostrare la visionarietà dell'arte di ogni tempo. Lo statuto della visione – secondo ascendenza freudiana – potrebbe essere una sintesi di poli antitetici dell'esistenza (spinte pulsionali dell'individuo e leggi della società). In questo senso, disturbi o perturbamenti diverrebbero visionarietà nel caso dell'arte, misticismo nella religione, allucinazioni nella psichiatria. Tale percorso porterebbe a considerare l'ordine come base del fatto artistico (anche il caos avrebbe le sue regole ben precise, sarebbe un or-

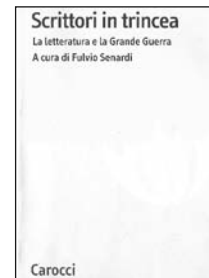
dine diverso ma mai disordine puro). «I fini eversivi e alternativi, rivoluzionari, se volete, del visionario, hanno illuso per parecchio tempo l'artista di poter cambiare il mondo (almeno nelle società in cui l'arte aveva un posto di rilievo), confluenso spesso con il movimento delle avanguardie: in realtà hanno cambiato il modo di vedere e di vivere il fatto estetico e il suo spazio, ma poco hanno potuto contro le omologazioni del potere» (p. 11).

L'arte di Remo Pagnanelli si presenta come un viaggio nell'ignoto: il vero artista si distinguerebbe dal folle o dall'allucinato poiché nel ritornare indietro porta con sé un resoconto personale dello stesso viaggio; formalizza una materia arcaica, tipicamente propria dell'umanità, recuperando un patrimonio straordinariamente vasto e comune. «Oggi che viviamo nella cosiddetta civiltà delle immagini, dobbiamo ammettere un'equazione triste, visionarietà/sembianza (ne segue l'ambiguità e inutilità dell'ermeneutica iper-soggettiva e asistemica). Siamo giunti ad un punto di non ritorno, di impossibilità di trasmissione di valenze semantiche, con aumento incontrollato del fenomeno rumore di fondo o eccesso di immagini. Nell'arte la sovrabbondanza di segnali si ribalta nel grado zero della testualità (testo, per Lotman, è anche l'intera società)» (p. 16).

Le pagine di Pagnanelli (che un editing più accurato avrebbe potuto valorizzare) ammiccano a brevi percorsi tra cinema, musica e poesia, riconoscendo così che, anche quando le arti si intersecano, «i loro specifici rimangono non complementari» (p. 27); il volume curato da Amedeo Anelli lascia concretamente spazio ad artisti come Rita Vitali-Rosati e Guttuso, e in chiusura a Carlo Bruzese, Valerio Cicarilli, Egidio Del Bianco, Pina Fiori, Mauro Puccitelli, Miranda Tesi, Andrea Zega. Del resto, già nei *Presupposti per un'estetica pedagogica*, l'autore predicava una disciplina oramai svincolata dal «ruolo ancillare della filosofia»: si è finalmente resa quale pensiero che riguarda l'arte e quale pensiero che emana l'arte. Il suo destino sarebbe comune a quello dell'ermeneutica: poiché l'opera diviene capace di muoversi e trasformarsi come un organismo, a seconda delle letture che lei stessa è in grado di suscitare; l'estetica guarderebbe in tal modo a qualcosa che si approssima all'origine, che si muove per una selva di simboli e che già precede la ragione.

(Antonio Maccioni)

FULVIO SENARDI (a cura di), **Scrittori in trincea. La letteratura e la grande guerra**, Roma, Carocci 2008, pp. 152, € 16,50



A novant'anni dalla conclusione della Grande Guerra, il 23 aprile del 2008, l'Istituto Giuliano di Storia e Documentazione e il liceo statale Galileo Galilei del capoluogo giuliano hanno chiamato diversi studiosi di storia delle letterature europee a raccogliere e discutere le testimonianze e i messaggi degli scrittori che hanno affrontato e raccontato il conflitto. Il volume curato da Fulvio Senardi raccoglie questi dodici interventi, dedicati a figure europee di scrittori soldati, ma anche di soldati scrittori, cioè di uomini in cui la volontà e la capacità della scrittura sono nate proprio dalla necessità imperiosa della testimonianza, del ricordo, della riflessione. Si tratta di autori non sempre noti al pubblico italiano, dal momento che il volume presta un'insolita attenzione al fronte orientale e alla produzione letteraria di guerra dell'Europa dell'Est; accanto ai nomi familiari di Giuseppe Ungaretti, Clemente Rebora, Giani Stuparich, Carlo Salsa, Henri Barbusse, Erich Maria Remarque e Wilfred Owen, trovano dunque spazio nel volume anche quelli di autori polacchi (Józef Wittlin), cechi (Karel Poláček), austriaci (Georg Trakl), croati (Miroslav Krleža e Miloš Crnjanski), ungheresi (Endre Ady, Mihály Babitz) e sloveni (Prežihov Voranc), sulle cui opere vengono sempre fornite le necessarie informazioni biografiche e i dati storico-geografici utili alla comprensione. Gli interventi, tutti di misura piuttosto breve, riflettono i diversi interessi e le diverse metodologie dei loro redattori: alcuni sono ritratti di un autore, altri sono improntati al *close reading* di un'opera o a indagini di tipo tematico. Ne emerge un quadro articolato, complesso e per diversi aspetti inedito.

Il più ampio saggio introduttivo di Fulvio Senardi completa il panorama e gli dà maggior spessore, sia dal punto di vista della sistematizzazione dei temi che dell'impianto critico e teorico di riferimento. Il contributo del curatore, infatti, grazie all'ottica comparatistica, non solo intreccia

molti dei fili che emergono dai singoli interventi, ma apre anche spunti di riflessione teorica e mostra efficacemente, in autori provenienti dalle condizioni e dai luoghi più diversi, il ritorno di temi, immagini e sentimenti determinati da uno stesso vissuto traumatico e forte.

Sulla scorta degli studi di Mosse, Senardi indaga in primo luogo la funzione identitaria della memoria collettiva, che ha creato non solo le singole identità nazionali ma anche una sorta di koiné culturale europea, dal momento che questa guerra ha generato un senso di «doloroso struggimento che alimenta un senso postumo di vicinanza e condivisione con tutti coloro che ne hanno sopportato il peso» (p. 10). In seconda battuta il saggio introduttivo da una parte limita il campo d'indagine (considerando letteratura di guerra in senso stretto solo la «scrittura di reduci» cioè la letteratura che, nata dall'esperienza del conflitto, la tematizza) dall'altra mostra la varietà delle forme e dei generi letterari coinvolti (memorialistica, lirica e narrativa) e ne scandisce le tappe cronologiche (gli scritti a dominante cronachistica e autobiografica sono più diffusi, come prevedibile, negli anni del conflitto mentre i romanzi tradizionali sono di solito posteriori). Senardi si sofferma poi su un nodo teorico e metodologico importante, ovvero il gioco di intrecci e scambi fra memoria e fantasia, mimesi e fiction: i fenomeni di rifrazione e opacità sono allo stesso tempo 'rumore' e componente essenziale di ogni poetica della memoria, mentre elementi culturali, psicanalitici e biopsichici condizionano allo stesso tempo il «bisogno di rimuovere e la coazione a testimoniare», per dirla con Gibelli. Il curatore del volume entra poi nel vivo dei temi trattati, a partire da quello della fatica e del coraggio di contrastare le operazioni falsificanti delle retoriche nazionaliste, patriottiche e militaresche, mostrando invece il volto più reale e crudo, se non macabro e brutale, della vita di trincea, sul campo e negli ospedali. Infine, Senardi si sofferma sui sentimenti di trincea: il disorientamento, la frammentazione percettiva, lo spossamento fisico e intellettuale, la presenza ossessiva della morte, il cameratismo, l'odio per il nemico ma anche la progressiva consapevolezza che egli sia, soltanto, l'altro lato della stessa medaglia.

(Federica Ivaldi)

SLAVOJ ŽIŽEK, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, ed. orig. 2006, trad. dall'inglese di Marta Nijhuis, Torino, Bollati Boringhieri 2009, pp. 136, € 12,00.

Nel suo racconto più sornione e sur-

reale – *Bobòk* (1873) – Fëdor Dostoevskij mette in scena un personaggio, Ivan Ivanovič, che se ne va a spasso per il cimitero di Pietroburgo e resta affetto da un'incredibile allucinazione sonora. Da sotto le tombe, uno strano parlottio di cadaveri gli rivela che i morti, prima di sparire nel nulla, vivono sottoterra una breve seconda esistenza. «Propongo che si passino questi due o tre mesi nel modo più piacevole possibile e che non ci si vergogni più di niente», dice uno di essi. Interpretato di solito come una farsa sulla morte di dio, questo racconto, secondo Slavoj Žižek, annuncierebbe un'altra verità. Servendosi dell'arsenale concettuale di Jacques Lacan, egli nota come le voci dei morti rappresentino i fantasmi di un Super-io che ha invertito la funzione che gli attribuiva la psicanalisi freudiana: non più istanza sovrappersonale e proibitiva, ma imperativo ineludibile, che nella collettiva coazione a godere cerca di mascherare il trauma di una realtà sempre più inumana.

Spaziando – e spiazzando – dal cinema alla politica, dalla letteratura alta alla cultura popolare, analisi come queste hanno reso Žižek uno dei più influenti e ascoltati studiosi della società contemporanea. Per vocazione inattuali, i suoi libri, in forte polemica con gli approcci di tipo decostruzionista, considerano Hegel, Marx e Freud ancora le migliori guide possibili di una critica del presente. Così come *In difesa delle cause perse* (2009), *Lacrimae rerum* (2009) e *Dalla tragedia alla farsa* (2010) – le altre opere di Žižek recentemente tradotte in Italia – *Leggere Lacan* (2009) è pensato come un omaggio a questi filosofi. Ha cioè la funzione antropologica di un dono attraverso cui, come un mentale cavallo di Troia, stanare le 'cause perse' dal loro stanco passato, e rimetterle in gioco nel mondo di oggi.

Ripensando in particolare alla storia della psicanalisi, Žižek riprende alcuni concetti chiave di Lacan – come la distinzione tra 'reale', 'immaginario' e 'simbolico', oppure la nozione di «grande Altro» – per spiegare come il linguaggio e le azioni degli uomini facciano riferimento a un sistema di attese inconscio e collettivo, che li determina dall'esterno. Il concetto chiave è quello di «interpassività»: sommersi da stereotipi sempre più pervadenti, gli abitanti della società occidentale sarebbero diventati, con le proprie stesse parole, docili ingranaggi dei processi di rimozione della realtà da ogni forma di discorso pubblico. Dietro la frenetica circolazione di immagini manipolate, Žižek vede una sanguinante «piaga della fantasia», che ha ceduto ad astrazioni alienanti. L'invisibile meccanismo di questa resa può essere descritto attraverso la storia di

un operaio sospettato dai suoi datori di lavoro di rubare. Ogni volta che esce dalla fabbrica, i custodi ispezionano la sua carriola. Non trovano niente e lo lasciano passare, finché non si accorgono che è un ladro di carriole. «Non bisognerebbe mai dimenticare di includere nel contenuto di un atto comunicativo l'atto stesso», scrive Žižek: «la prima cosa da tenere a mente a proposito del modo di operare dell'inconscio» è che «non è nascosto nella carriola», ma è «la carriola stessa».

Come può un'opera così complessa divenire uno strumento di critica letteraria? *Leggere Lacan* mostra come la dialettica tra realtà e finzione sia un groviglio inestricabile e contraddittorio, in cui ciascuna delle due parti gioca a scambiarsi e a confondersi nell'altra, come in una trama shakespeariana. Se non mette costantemente in discussione queste categorie, la critica si riduce pertanto a una «credenza destituita» da ogni potere di convinzione: «cultura», scrive causticamente Žižek, «è il nome di tutte quelle cose che facciamo senza crederci davvero, senza prenderle granché sul serio». È questo l'atto di accusa che egli imputa alle poetiche dell'ironia – in particolare di stampo postmoderno – che, smascherando il carattere fittizio dell'arte, cercano di eliminare ogni contatto con il trauma dell'esistenza: «nella letteratura o nel cinema vi sono promemoria autoriflessivi che ci ricordano che quanto stiamo guardando è mera finzione. Anziché conferire a questi gesti una sorta di dignità brechtiana, percependoli come versioni dell'alienazione, bisognerebbe denunciarli per quello che sono: vie di fuga dal Reale, tentativi disperati di evitare il reale dell'illusione stessa».

Rileggere Lacan, nella prospettiva di Žižek, è un antidoto contro queste derive della cultura contemporanea, che nei suoi sforzi di costruirsi come spazio autonomo dalla realtà somiglia al Charlie Chaplin di *City Lights* (1931), quando è colto per strada da un singhiozzo e finge le azioni più assurde per occultarlo. Žižek crede che una cultura e una letteratura che vogliono essere forme di resistenza nei confronti della coazione a godere imposta dalle nuove forme del «grande Altro» debbano al contrario lasciarsi attraversare dal fascio di tenebre che proviene dal proprio tempo, ascoltare la voce di quel «suono spettrale che scaturisce dall'interno del corpo» che è l'inconscio, e accettarne il carattere deviante di «organo autonomo senza corpo, situato nel cuore stesso del corpo, eppure al medesimo tempo incontrollabile, come una sorta di parassita, un intruso straniero».

(Luigi Marfè)