

Rassegna di poesia internazionale

a cura di STEFANO GARZONIO, Università di Pisa (Poesia russa); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); FRANCESCO STELLA Università di Siena (poesia latina antica e medievale; Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (poesia italiana).

FRANCESCA SIVO, *Follia d'amore, La fabula di Ero e Leandro nella versione di Baudri de Bourgueil*, Foggia – Campobasso, Il Castello 2018, pp. 192, € 20,00.



Follia d'amore è un titolo certamente rivelatore del contenuto della *fabula* di Ero e Leandro nella elegante rielaborazione del poeta mediolatino, prima abate e poi vescovo, Baudri de Bourgueil, che Francesca Sivo introduce, traduce e commenta.

In poco più di cinquanta distici elegiaci all'interno di un carne molto più ampio, il 154, il poeta mediolatino ha riscritto o, meglio, trasposto in versi le *Mythologiae*, opera prosimetrica composta tra V e VI secolo dal grammatico africano Fulgenzio. L'autrice dell'edizione offre in una valida traduzione italiana centoquattro versi che appaiono senza dubbio rappresentativi dello stile, della personalità poetica e dei temi di cui sono intessuti i *carmina* di Baudri. La traduzione, benché in prosa, non per questo è disattenta nel restituire il gusto del poeta per le figure di suono o di posizione. Ne è un buon esempio la triplice allitterazione con vocale variabile che viene conservata in italiano al v. 1146 (Nocte natat nudus tactus amore gravi): «di notte nuotava nudo, preso da una forte passione d'amo-

re». E non è meno significativo il chiasmo che viene mantenuto ai versi 1169-1170 (Nam quia tutus amor nusquam nec femina tuta, / lam nec amatori credit amica suo): «Infatti, poiché l'amore non è mai sicuro, né è sicura la donna, ecco che ormai l'amica diffida del suo amante».

Ed è proprio da questo stesso distico, dopo una trentina di versi introduttivi, che Baudri passa a narrare più diffusamente la tragedia dei due giovani innamorati, il racconto di un tormento che trasforma la passione in pazzia, una vicenda che attrae, «ridesta in noi le risonanze più profonde e sopite e suscita i quesiti più temuti e intricati» (p. 12), e riesce a farlo ancora oggi, a distanza di quasi dieci secoli.

Il poeta mediolatino, vescovo di Dol, già abate di Bourgueil, nasce negli anni Quaranta dell'undicesimo secolo e si distingue tra i protagonisti di quella che a tutti gli effetti può essere definita la rinascita culturale dell'Europa mediolatina a cavallo dei secoli XI e XII, condividendo con gli altri due poeti della Valle della Loira, Marbodo di Rennes e Ildeberto di Lavardin, una parabola esistenziale del tutto affine: da poeti, che compongono carmi d'amore ispirati ai modelli classici, a vescovi che, in quanto tali, si sentono in dovere di ridurre lo spazio dedicato a questo genere di testi, per rivolgersi all'agiografia o alle riscritture bibliche. La *fabula* di Ero e Leandro appartiene naturalmente al primo momento della scrittura di Baudri. Il poeta della Loira, nell'indagare il legame oscuro che unisce amore e morte, e nel tentativo di comprenderne le ragioni, non cela il suo debito nei confronti degli *auctores* classici, di Ovidio soprattutto. I versi di Baudri, come emerge in modo efficace dal commento di Francesca Sivo, non sono semplicemente ricamati, bensì strutturati e innervati di *iuncture* e di richiami a opere ovidiane, le *Heroides* in particolare. Spesso la ripresa di Ovidio passa attraverso alcuni termini che sono fortemente connotati nell'epistolario elegiaco del poeta latino e che Baudri fa rifiorire nei suoi versi. Tra i numerosi esempi rinvenibili nel commento al testo, forse due sono i più eloquenti:

Nam citius solito veniens properantior Hero
 Lumine succenso sustinuit iuvenem,
 Lentius et solito tardavit adesse Leander
 Et vada tranabat ut pigrior solito.
 (vv. 1161-1164)

Ero si affretta, ma Leandro, più lento del solito, tarda ad arrivare. È proprio *lentius* l'aggettivo che tradisce il debito di Baudri nei confronti di Ovidio. Non potrà essere un caso se *lentus* non è solamente la prima parola della raccolta delle *Heroides*, ma è anche l'accusa canonica rivolta dall'eroina trepidante all'amante che la lascia consumare nell'attesa. Il tema dell'impazienza per il lento scorrere del tempo, uno dei temi portanti della *fabula*, è enucleato dai distici immediatamente seguenti, che offrono la seconda significativa occasione per riflettere su un altro termine ovidianamente connotato:

Expectans quid non dubitaverit anxia virgo?
 Quid non sollicito pectore rettulerit?
 Infelix virgo quid non simulaverit Hero?
 Nam quid non semper cor muliebres timet?
 (vv. 1165-1168)

Se quella dello *spectare* è la condizione delle eroine ovidiane abbandonate che guardano lontano speranzose, in attesa di un ritorno, ma anche quella di Radegonda, personaggio che Venanzio Fortunato nel *De excidio Thoringiae* costruisce sul modello delle *Heroides* e che «guarda aspettando» l'amato cugino Amalfrido, l'*expectare* di Ero nel verso di Baudri è un «guardare volto all'attesa» che non può che inserire la fanciulla di Sesto nella schiera delle eroine abbandonate che aspettano, «in conflitto tra impazienza e paura del rischio, tra speranza e timore dell'abbandono e del tradimento» (p. 109).

La ripresa dei classici però non si limita ad un fatto di lessico o di stile. I miti che il poeta mediolatino riceve in eredità dal mondo classico, infatti, rappresentano gli strumenti privilegiati per «indagare le verità più profonde che vi si celano, per ricondurli

alla psiche individuale, ai suoi problemi e alle sue esperienze, attraverso l'individuazione della chiave esegetica idonea alla società e alla cultura in cui egli si colloca» (p. 20). Nel rielaborare il mito di Ero e Leandro il poeta della Loira ne fa un *exemplum morale* sul solco già tracciato da Virgilio, che l'aveva adoperato nelle *Georgiche* in funzione di una didattica antimorosa, e da Fulgenzio, che aveva interpretato la *fabula* come un'allegoria dei rischi dell'amore passionale, «inesorabilmente bollato come fonte di sofferenza e turbamento tali da provocare conseguenze estreme in chi li subisce» (p. 51). Francesca Sivo nota come Baudri sveli immediatamente, sin dai primi due distici, la chiave di lettura moraleggiante della sua rielaborazione del mito:

Excepto quod amat, amor improbus
omnia vitat;

Excepto quod amat, nulla procurat amor.
Nulla procurat amor, nisi quae mandverit ipse;
Excepto quod amat, nulla procurat amor.
(vv- 1165-1168)

All'*exemplum* di Ero e Leandro viene così impresso un significato che va oltre Virgilio e Fulgenzio per virare in direzione di una morale cristiana. Il poeta di Bourgueil, nel biasimare le passioni smodate e distruttive, difende e promuove «i legami che nascono da un sentimento d'amore inteso nel senso cristiano e 'conservativo' del termine: vale a dire l'amore come *caritas*, non l'amore come bruciante, cieca

ed imprudente passione» (p. 52).

Come si può facilmente desumere da quanto detto fino a qui, il focus dell'edizione sembra orientarsi soprattutto sul *Fortleben* e sulla rielaborazione dei classici nell'opera poetica di Baudri. Non mancano tuttavia accenni alla ripresa di alcuni temi nella lirica trobadorica. Se i *topoi* della separazione, del sospetto e del dubbio, già ovidiani, non vengono considerati nell'ottica delle riprese cortesi, trovano però spazio alcune riflessioni sul termine *fides* (p.117), che subisce una netta risemantizzazione dal significato che aveva in antico e nella poesia elegiaca in particolare a quello che acquisisce nel mondo feudale. Significativa è a questo proposito anche l'osservazione sul *topos* dei *gradus amoris*, che viene richiamato ai versi 1151-1154 del carne:

Optato iuvenis sic litoro sepe potitus,
Optatis etiam colloquis potitur;
Virginis optatae paulo recreatus amore
Cras regressurus nando redit iuvenis. (vv. 1151-1154)

Il *topos* delle «cinque linee d'amore», che ha goduto di ampia fortuna nel Medioevo nei più disparati generi letterari, ha visto nel *De Amore* di Andrea Cappellano una tappa fondamentale per la sua sistematizzazione e per la sua consegna alla lirica cortese.

Se dunque la fortuna dei *topoi* nella poesia trobadorica non conquista ampio spazio nell'edizione, la novità più originale

del carne di Ero e Leandro viene accortamente individuata. L'autrice valorizza l'abilità di Baudri non soltanto nel rielaborare e ripensare a fondo la tradizione antica e tardoantica, ma anche nel discostarsene in un particolare snodo diegetico, apparentemente banale, ma a uno sguardo più attento, foriero di grandi novità per la cultura del tempo. Non è il vento, ma è Ero che, esasperata dall'attesa, angosciata dal sospetto del tradimento di Leandro, volontariamente, spegne il *lumen*, unica guida ed insieme meta dell'amato, che così non potrà che finire inghiottito dai flutti, mentre, per raggiungerla, *compulsus amore*, nuota nelle tenebre della notte:

Extinctis facibus ad limina virgo recedit
nec superexpectat qui properans aderat.
(vv. 1179-1180)

Il folle e disperato gesto di Ero si staglia icasticamente come simbolo di un «risveglio della coscienza, che diviene asse e criterio della moralità, con le sue ingenuità e intime peculiarità [...]» (p. 62). Ed è forse proprio questa capacità di risvegliare un senso di intima comunione con le fragilità e le debolezze umane la ragione più profonda del fascino della *fabula* di Ero e Leandro nella riscrittura di Baudri, che Jean-Yves Tilliette non esita a giudicare «en mesure de parler aujourd'hui à notre goût e a notre sensibilité».

(Irene Spagnolo)

Musa medievale. Saggi su temi della poesia di Venanzio Fortunato, a cura di Donatella Manzoli, Viella, Roma, 2016. pp. 204, € 21,25



Inserendosi con rilievo nella vasta ma non immensa bibliografia su Venanzio Fortunato, il lavoro costituisce il risultato finale della partecipazione di un gruppo di studiosi di area romana al progetto *Memoria poetica e poesia della memoria. Ricorrenze lessicali e tematiche nella versificazione epigrafica e nel sistema letterario* (PRIN 2010-2011), che ha visto la sezione mediolatina della Sapienza Università di Roma impegnata sulla schedatura degli XI libri di *Carmina* venanziani. Il lavoro di schedatura si è concluso con un seminario dal titolo *Venanzio Fortunato musa medievale*, tenutosi nella medesima università di Roma il 15 Giugno 2015; successivamente gli interventi sono stati rielaborati fino a costituire questa raccolta di saggi. Che Venanzio Fortunato con la raffinatezza dei suoi carmi di occasione o delle sue agiografie, si fosse eretto fin dai primi decenni

del VII secolo e poi per tutto il Medioevo, a modello per gli autori che si sarebbero cimentati con l'arte del versificare, non è una novità se si pensa a studi come *Venanzio Fortunato nella poesia mediolatina*, di Francesco Stella; eppure questi giovani studiosi, indirizzati e accompagnati dalla curatrice Donatella Manzoli, hanno saputo cogliere nuovi spunti di riflessione.

Una delle tipicità della produzione poetica di Fortunato, ben chiara a quei pochi, ma non pochissimi, frequentatori della sua poesia, è la varietà tematica e stilistica che la contraddistingue. Si tratta di un bisogno quasi camaleontico di adattarsi a contenuti differenti o di indirizzarsi ad un pubblico disomogeneo come quello della Gallia ex provincia Romana, ancora potente cassa di risonanza dei versi della poesia latina più erudita (si pensi a Sidonio Apollinare), ma anche nuova patria per il rozzo popolo dei

merovingi. Nel periodo in cui i regni barbarici tentano di colmare il vuoto smisurato lasciato da Roma, facendo proprie la nomenclatura delle cariche pubbliche tardoantiche e molte delle leggi imperiali, il poeta italico è costretto a intraprendere la strada della referenzialità, ossia quell'aderenza comunicativa al contesto che Roman Jakobson a metà Novecento individuerà come una delle componenti imprescindibili della struttura del linguaggio. La ricchezza dei temi, e forse lo stile di un latino ricercato ma anche sintatticamente semplice, sono il mezzo con il quale Fortunato spera di compiacere i propri uditori, o almeno di ottenerne il plauso.

Nel primo dei contributi (*Venanzio musa medievale* pp. 15-38), Donatella Manzoli guida il lettore, con completezza di informazioni, alla scoperta di questo mondo venanziano. Inizialmente sono esposte le utili precisazioni biografiche, successivamente l'analisi del suo stile retorico e poetico. La studiosa correda il lavoro di una bibliografia ragionata per temi che costituisce una assoluta novità in questo campo.

La complessa struttura del libro VII dei *Carmina* è indagata da Emanuele Riccardi D'Amanti (*Iustitia ed eloquentia dei dignitari laici della corte austrasiana nel VII libro dei Carmina di Venanzio Fortunato* pp. 39-58). Se da una parte lo studioso fa risaltare lo scopo del poeta di Valdobbiadene, che con i carmi di questo libro si assicura favori e protezione presso i dignitari della corte d'Austrasia, dall'altro non si limita a una analisi stilistica, che pure è

ben elaborata e divisa per temi, ma cerca di individuare la logica ispiratrice di Fortunato: l'impegno del poeta in ogni componimento è in rapporto alla potenza del destinatario. Degna di nota risulta la *Postilla* finale, nella quale è felicemente avanzata una plausibile congettura per VII, 12, 87.

Elena di Bonaventura (*Munus e munificenza nei carmi di Venanzio Fortunato: doni e obblighi di un Italus in terra di Francia* pp. 59-79) affronta la tematica del dono in Venanzio avvalendosi di studi antropologici e filosofici, rivelando la varietà di espressione di un tema tipicamente fortunaziano.

Benché la produzione poetica di intrattenimento risulti oggi la più conosciuta, di Fortunato non va tralasciato l'importante ruolo di agiografo e Mariangela Lanza (*Due dossier agiografici nei Carmina di Venanzio Fortunato: san Martino e san Germano* pp. 81-106), ha esplorato all'interno della produzione dei *carmina* proprio le interessanti interazioni con la agiografia, in particolare con le vite di Martino e Germano. La ricognizione della Lanza mira a ricostruire il sentiero agiografico presente nei carmi e, per questa ragione, la studiosa effettua un accorto confronto sia dal punto di vista tematico, sia da quello storico con le *vitae* agiografiche.

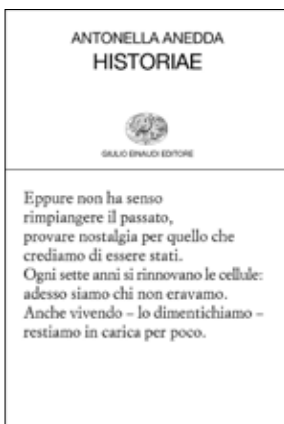
Nella raccolta dei *carmina* il tema elegiaco si intreccia, inevitabilmente, con quello della *dulcedo*, considerata una delle massime peculiarità venanziane. A riguardo Martina Pavoni (*Un nuovo ideale di donna. La dulcedo da Venanzio ai poeti della Loira* pp. 107-25) illustra con chiarezza

metodologica le posizioni degli studiosi che sono a volte molto contrastanti tra loro: l'amore venanziano è un preludio a quello che avrebbero cantato i poeti trobadorici? O si tratta di un sentimento, esaurito dall'eros elegiaco classico e mosso più dall'amicizia e dall'ossequio? La studiosa individua sagacemente i confini della diatriba e sposta l'attenzione su un ulteriore aspetto: la reale affinità o differenza tra la figura della donna in Venanzio e nei cosiddetti poeti della Loira del XII secolo.

A conclusione del volume, Francesca Tarquinio («*Omnes una manet sors inreparabilis horae*»: il tema della morte nella poesia di Venanzio Fortunato, pp. 126-166), prende in esame il «tema dei temi», così icasticamente definito, ossia quello della morte. Dopo aver chiarito lo stato dell'arte per gli studi medievali inerenti all'argomento, che in fondo non è così ampiamente affrontato, la Tarquinio, con spiccata sensibilità, passa in rassegna i diversi aspetti della morte nella poesia di Fortunato. A corredare il saggio sono inserite tre preziose appendici: la prima illustra le fonti venanziane sul tema, la seconda sulla fortuna di Venanzio nei successivi autori e infine la terza è un vero dizionario del lessico della morte nei *carmina*. Chiudono utilmente il volume la bibliografia e l'indice di nomi e luoghi.

(Matteo Saracini)

ANTONELLA ANEDDA,
Historiae, Torino, Einaudi,
 pp. 94, € 11,00.



Historiae, sesta raccolta di Antonella Anedda, porta un titolo insieme domestico e terribile. Terribile perché si riferisce al racconto tacitano che va dagli imperatori del dopo-Nerone (per lo più morti ammazzati) al dubbio rinascimento dei Flavi: un'epoca marcata da un sentimento di 'fine della storia' facilmente sovrapponibile all'ombra dell'impero globale del XXI secolo e alle sue guerre sui confini che la polarità *Occidente/Levante* promuove a muro portante del libro. È un titolo domestico perché contiene anche 'storie' che fanno di casa e a cui il riferimento tacitano porta semmai il sapore delle versioni di latino, di una pedagogia di prossimità in virtù della quale non tanto il concetto di umanesimo, ma soprattutto quello di stile come mezzo di registrazione del reale, riveste ancora un qualche significato.

L'intreccio tra quotidianità e terribilità o tra una dimensione *vernacolare* ed una storico-epocale è tematizzato nelle principali sezioni del libro senza comunque costituire una struttura rigidamente bipartita e trovandosi invece immerso nelle forme e nelle atmosfere abituali della poesia di Anedda. Si impone infatti prima di tutto, nella prima sezione dal titolo 'astronomico' di *Osservatorio*, il tema cosmico-paradisiaco con uso di una lingua tersa e lucidissima (che ammette venature lucreziane «scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci»; altri *atomi* sono nell'immagine della folla dei morti e dei vivi di *Nel freddo*, p. 57), che è insomma, vista proprio la presenza massiccia di elementi 'paradisiaci', come incominciare la lettura della *Commedia* dalla fine. Colpisce in particolare

la visione della terra dall'alto (*Galassie*, p. 16: «Sognavo di osservare la terra da lontano»), dove il soggetto, con epigrafe dal cielo di Venere di *Paradiso IX*, ma dichiarando la sua preferenza per Saturno, finisce per apparire come una sorta di Beatrice che ha dimenticato in terra il suo Dante («Ero lassù già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti»): «Volevo raggiungere Saturno, il mio pianeta / di fuoco e piombo, dunque nutro la malinconia. / Ruotavo nella nebbia per cercarti ed eri giù / tra i vivi. Amavi chi non ero o non sarei mai stata».

Viene quindi, centrale in tutti i sensi, la poesia dei morti. Tutta la poesia di Anedda sembra infatti provenire da una spiaggia sereniiana (dietro a ogni «voi» sentiamo memorabili apostrofi sereniiane: «voi morti non ci date mai quiete»). L'evocazione stessa della Sardegna, antropologica, geologica e vacanziera, è sempre quella dell'altrove dell'isola dei morti. E molte delle atmosfere delle poesie di Anedda sono quelle di una *nekuia*, una discesa in un classicismo degli archetipi che nel libro segue anche le tracce virgiliane di *Lacrime* (p. 29 «Rileggendo il sesto libro dell'*Eneide*») che è fatalmente un incontro con spettri (qui, il ricordo di generazioni di lavandaie, ma la traccia si continua in un testo per la morte della madre: «Due volte strinsi a vuoto il suo nulla / due volte mi abbracciai / finché mi vinse il freddo», p. 50). Sappiamo che il *classicismo* è anche una forma per venire a patti col dolore, di 'metricizzarlo'. D'altra parte, discorrere della morte, il far scorrere come sabbia tra le dita il discorso dell'essere per la morte, sposta quasi la poesia di Anedda dalla sponda della letteratura al bordo di una riflessione filosofica, una riflessione frammentaria, naturalmente, fatta di foglietti, appunti e taccuini. La morte della madre occupa la parte centrale della sezione *Historiae* ed impressiona per il suo carattere cronachistico (*Perlustrazione I*: «Entro con mia madre nella morte»), dall'agonia alla composizione del corpo *post-mortem* (*Stars*, p. 56: «Da morta – come insegna un sito funebre francese – / le ho ricomposto il viso / infilando molto cotone nella gola: ha funzionato, / a un tratto era di nuovo giovane»). Affiorano la fisicità del dolore (*Gli armadi dei morti*, p. 48: «stringersi / al nero dei

cappotti, masticare in letargo / la pena lasciata come cibo. Farsi una tana / e lì aspettare che ritorni l'amore per i vivi») e il suo allontanamento nel *fading* di una ripetizione onirica (*Quando mia madre nuotò per l'ultima volta*, p. 46, sogno di una morte per acqua immaginata) o di un'apparizione spettrale in contesto domestico («Se l'avesse vista / se avesse visto la sua forma mortale / spalancare stanotte il frigorifero / e quasi entrare con il corpo / in quella navata di chiarezza», p. 53) o triviale (*Eppure*, p. 59: «Quando sembra che la memoria di lei sia spenta / eccola tornare in un suo doppio / mentre spinge un carrello in un supermercato»). Corollario al trattamento domestico del tema 'filosofico' della considerazione della morte affiora quindi – in accordo con la sua rilevanza nel dibattito intellettuale e di società – il tema della vita animale. Sappiamo che (a partire da Derrida) la condizione animale è investita di un ruolo decostruzionista nei confronti dell'ontologia metafisica di tipo heideggeriano. L'animale accede alla morte (condizione riservata all'umano) piuttosto che semplicemente cessare di vivere. Il cambiamento di prospettiva ha come effetto non di umanizzare l'animale ma di legare insieme il destino di specie diverse di fronte al dato biologico ed esistenziale. È un percorso che, nei testi, va dalla semplice compassione affiorante dal quadro di una *vanitas* fiamminga (p. 69 «Ho cotto un pesce chiamato gallinella [...] Tanta prossimità mi riguardava. / Con le mani ferme sul bordo del lavabo / m'interrogavo sulla natura della compassione»), alla sovrapposizione delle percezioni dell'animale domestico e di chi scrive (*Te lucis ante*, p. 78, «ma la luce che filtra dalle scale / basta per acquietare le nostre anime tremanti di animali»).

In questo mondo domestico si fa strada il tema *politico*, la cui presenza è quasi unanimemente invocata dalla critica, e che è definibile più esattamente come politicizzazione o estensione politica del mondo lirico. Non che manchi qualche elemento (linguistico) pragmaticamente militante come, per esempio, nel quasi fortiniano «Resistono gli schiavi / intenti a costruire le nostre piramidi di beni» (p. 47), se richiama la clausola o l'atmosfera di *Ringraziamenti di Santo Stefano*: «sazi

nei doponatali / vi ringraziano gli schiavi», dove si parla anche di «merci sigillate nei mercati» come di «supermercati con le merci scontate» si legge in *Occidente* (p. 64-65). Proprio in quest'ultimo testo Anedda compie la superposizione, nei termini indessicali di una *photographie du réel* (che è come dire documentari ma con in più il valore di indicizzazione semiotica inerente alla riproduzione di un universo di segni – la realtà e la fotografia – in un altro), di un paesaggio di periferia romana con l'immagine uguale e contraria di una *villa miseria* alla periferia di Buenos Aires. L'inventario è esatto e punteggiato di commenti («In realtà cercano ferro in questa età dell'oro», «Dietro il condominio / si stende il nostro mondo occidentale») che stringono lo spazio della descrizione allargandolo a quello dell'autore (che si concede qui un finale aperto alla speranza di una rigenerazione, la visione 'incantata' che toglie però un po' di forza al gesto di indicizzazione: «Ogni goccia rintocca di un ancora, / ancora respiriamo dentro l'aria invernale. / Ancora una lepre drizza le sue orecchie alla luna, / ferma, come in pensiero in una radura»).

La poesia di Anedda funziona e convince sempre in un uso raffinato del 'grande stile' capace di tenere insieme, come un grande inconscio stilistico, cose che la lingua normale fatica ad avvicinare. Abbiamo detto di Sereni, e infatti è difficile parlare con pudore, mistero (e amore) dei morti senza riferirsi a Sereni. Ma ci sono anche semplici segnali nascosti come è la citazione 'crittata' di Andrea Zanzotto in *Oikos* (p. 42): «Dormirete tra poco, cullati dal *senza-niente* del televisore che *nessun baratro eguaglia*», una critica *mediale* costruita recuperando, oltre alle parole, il 'tono arcanista' dell'originale (cfr. Zanzotto, *Totus in illis*, *Sovrimpressioni* 2001, «Ora, totus in illis / torno a pensieri di ieri / quali frammenti di diamanti-misteri / imprigionati come in un'apnea. / Intorno è un *senza-niente* / che nessun baratro eguaglia»). Soprattutto, il 'grande stile' serve al meglio la costruzione del testo quando si tratta di gelare in *stills* che hanno la freddezza e la bellezza argentea di Serrano, l'orrore della 'morte per acqua' di due profughi, «due dei tanti morti affogati» nella *Waste land* del Mediterraneo (*Esili*), con sovrapposizione al «cielo d'ac-

ciaio delle foto» di un libro di medicina legale: il *livor mortis* dei soggetti dunque e l'effetto di *freezing* della fotografia da obitorio.

Proprio quest'ultimo esempio segna quali sono i limiti fissati per l'uso del 'grande stile' che funziona alla perfezione quando è legato all'elaborazione della dimensione visiva di un testo. La familiarità di Anedda con le arti visive contemporanee promuove una fattualità oggettuale e transmediale dei testi, non tanto installati (parole come oggetti concettuali), ma scritti come 'oggetti lirici' a contatto con materiali concreti (l'io poetico stesso si trova assimilato a «una busta / come quelle usate per la spesa – pieno di verdura o pesce surgelato»). Come nella precedente raccolta *Salva con nome* c'erano testi quasi di stoffa, di taglio e cucito, ci sono nel libro testi-cucina (p. 38 «le parole sulla carta troppo povere / chiedono un lavoro immediato. Impegnarsi / a preparare il mattino come si prepara il caffè / premere polvere nera sull'acciaio»), testilista (indessicali, come detto: *Geografia 2* «E meglio annotare», o *Nel freddo III* e la citata *Occidente* p. 64-65), e, soprattutto, testi-casa (come appunto la famosa *donna casa* di Louise Bourgeois): «Più tardi sistemerò la poesia, ne farò una casa / con tetti a punta esatti per la neve» (*Artica* p. 51). Questi ultimi, legando *poesia a casa* ed entrambe alla *donna* che scrive, cuce e cucina, assolvono alla funzione di scrittura di *gender* considerata come distintiva dell'opera di Anedda. Del resto, la solidarietà dei ruoli tra scrittrice e donna di casa è resa tanto più convincente dalla sovrapposizione dei gesti ripetuti dalla scrittrice e già della madre, eroina degli anni '50 assimilata alla figurina femminile della scatola del brodo di dado *Star*, un'immagine che costituisce un esempio ulteriore di come i testi tendano continuamente alla visività: qui con riferimento al piccolo capolavoro di *affiche art* in miniatura realizzata sulla scatoletta.

Anedda è un poeta 'figurativo' anche quando non propone le sue *ekphrasis* magistrali o costruisce 'testi concreti'. Sembra infatti distintivo del libro il timbro metallico evocato dal paragone tacitano, la costruzione e quindi il suono, l'atmosfera del latino

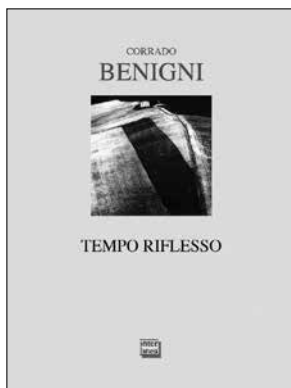
argenteo, post-classico e post-repubblicano, dunque imperiale. Il testo chiave è *Annales* (p. 34): «Rileggendo Tacito durante questa estate di massacri / il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti, l'assenza o quasi / di aggettivi, il gerundio che evita inutili giri di parole. / Confrontando la traduzione con l'originale, il testo / italiano colava più lentamente di quello latino sulla pagina. / In giorni pieni d'insegne levate in diversi schieramenti / la sintassi agiva come un laccio emostatico, / frenava enfasi e lacrime». Ci sono in effetti alcuni passaggi di scorciature tacitiane nel libro, come quando si ritarda (fino a simulare l'assenza) l'intervento del verbo finito o nell'uso (raro) di nessi brachilogici/poveri: «fuoco-amico, come quello nemico ignaro di bambino» (*Lesbos 2015*, p. 36; con effetto, questo sì, sintatticamente emostatico). Pare invece nel complesso meno rilevante che l'effetto di 'metrica barbara' derivante dall'uso di versi lunghi nelle versioni circolate su internet di alcuni testi del libro, quasi a imitazione di esametri virgiliani, sia stato eliminato con a capo più consoni all'impaginazione della 'collana bianca' einaudiana: lo spazio metrico del testo rimane infatti quello del *box* ritmico/visivo inventato da Amelia Rosselli. Ma soprattutto è il colore dei fatti che conta: «Il grigio libro di Tacito scritto quando il suo autore aveva sessant'anni / dice soltanto ciò che deve», dove il colore grigio del libro evoca forse anche – ed è ulteriore dato domestico, quotidiano – il colore delle copertine dei classici della BUR. Sono soprattutto i colori che legano (nel senso di una lega metallica) lingua e costruzione visiva del testo. Ci sono i colori, neri, verdi, grigi (con varie trasformazioni di rosso, scarlatto e corallo), ma soprattutto freddi, metallici, minerali: diciamo pure alchemici. Perché questo è un libro di metalli e di leghe (l'autore manipola oro, non come gli squinternati cercatori di metalli utili nelle periferie «In realtà cercano ferro in questa età dell'oro»). L'alchimia dei metalli si riflette nella testura mercuriale delle parole. Sono tanti i passi che, con accurata 'punzonatura' di allitterazioni, sfiorano l'anagramma (*Galassie*: «mi struggevo ancora viva d'invidia per la vita», p. 16; «Divago, così vado

dall'altra parte della casa» p. 64, «visi morti e morti vivi», p. 41), le immagini sinestetiche («pulsare del nero», «memoria di verde» e ipallagi «i piedi gelidi nell'acqua»), da considerare dunque come rifunzionalizzate rispetto alla loro comune matrice lirica, e tante le rime. Mescolate infine come una lega, anche all'interno di uno stesso testo, sono le lingue italiana/sarda. Accanto all'evocazione dell'ombra del latino, i testi in lingua sarda (che scavano nell'antropologia ma insistono sulla funzione mitica di un archetipo lirico primitivista di molta poesia in dialetto del '900) rappresentano di fatto uno strato romanzo arcaico prossimo alla lingua dei romani («Comenti in tempos de Roma» 'Come al tempo di Roma', p. 6).

Ci troviamo insomma a un livello di costruzione, stilistica e visiva dei testi, di una padronanza impressionante. L'impatto visivo porta a una rivisitazione originale del 'grande stile' e si spinge fino a riattivare la funzione magica della lingua poetica. L'effetto illusionista che ne segue, stringe insieme l'incanto dell'immagine e la registrazione per video/pupilla di frammenti tremendi di reale interiorizzati e resi percepibili da un soggetto che è comunque specializzato in linguaggio. La poesia di Anedda non è dunque una 'poesia civile' nel senso che riveste la forma di una parola pubblica (come, per esempio, può esserlo parte della poesia di Fabio Pusterla), ma si configura come civile quando nasce nel soggetto la visione come esperienza di una cosa vista o vissuta anche solo esternamente. L'incontro con gli altri (i lontani, i massacrati irraggiungibili) si realizza da questa parte dello schermo, il testo li 'vede' ed arriviamo a vederli (per immaginarli morti, dice Judith Butler, dobbiamo prima immaginarli vivi). In generale, sono le folgoranti sovrapposizioni di immagini velate dai nomi iconici *Occidente/Levante* che collocano la presenza fantasmatica della guerra nel cuore della poesia (dal titolo della prima raccolta *Notti di pace occidentale*). Il luogo dove la guerra accade è dunque la poesia e, metonimicamente, il teatro d'operazioni quotidiano di una cucina dove la luce del forno si confonde col video di un televisore. Interni borghesi e clinici si sovrappongono, con i loro purgatori, in queste lunghe notti di cucina occidentale.

(Fabio Zinelli)

CORRADO BENIGNI,
Tempo riflesso, Novara,
Interlinea, 2018, pp. 81,
€ 12,00.



Corrado Benigni dimostra la coerenza di una poetica tesa alla decifrazione del segno e alla disamina del vero: dalle unità dell'alfabeto (*Alfabeto di cenere*, LietoColle 2005), alle prove da vagliare in tribunale (*Tribunale della mente*, Interlinea 2012), Benigni giunge con *Tempo riflesso* all'auscultazione e all'osservazione della traccia-documento custode delle storie («Detriti, pietruzze, segni, questa è la forma in cui il passato ci conserva», «Rovescia i sassi del sentiero dove camminare, leggi le superfici lisce, il bianco delle venature, distingui la sagoma dei fossili»), servendosi del pensiero lucido di chi è consapevole e responsabile dei linguaggi che lo circondano; di chi indaga un senso delle cose («Sospendete per un attimo il giudizio, leggete / tra le righe di questo sonno. Troppa vita / è sepolta sotto falso nome») e insieme è oggetto dell'indagine («Siamo scrittura da decifrare»); con l'assertività di chi procura un'anamnesi («Lo dicono queste pietre / che abitano il presente prima di noi») e – inevitabilmente – dispera di divinare una prognosi («Uno scarto ci separa dal vero, pellegrini nella materia»).

Tempo riflesso dichiara già dal titolo il perno da cui muove: quel «tempo che agisce, / fabbro infaticabile», che «ci scrive, mentre cancella». È dalle immagini che ci arriva palpabile l'esperienza del tempo: come un riflesso – come un raggio, per dirla col Barthes de *La camera chiara*. Il tempo è la forma residuale delle vite umane che è registrata e custodita

nelle cose – nella natura, nelle parole, nelle immagini, nelle fotografie – e da queste recita agli uomini il loro passato, le ragioni e la statura del loro presente. Il segreto che si perpetua lega tutte le cose tra loro: esiste un'«unica sintassi» che connette gli enti e gli eventi macro- e microscopici, («C'è una vita che trionfa e dura in tutto ciò che esiste di minuscolo o molecolare», «Quanta vita gli annali della storia non registrano»), la «nostra pulviscolare presenza» con ciò che l'ha preceduta e ciò che seguirà («l'acqua che si gela e torna acqua»). Tuttavia, non è dato conoscere le forze segrete che regolano e difendono questo ecosistema di esseri in successione o in coesistenza: la poesia si nutre in un tentativo di scandaglio che non giunge mai alla scoperta ultima; e a sua volta lo *spectator* – colui che secondo Barthes contempla l'immagine – si rovescia in *spectrum* – il referente che è fotografato o immortalato – poiché è «messo a fuoco» dal passato e «perché a nostra insaputa, / quello che è stato ci vede».

La raccolta è divisa in tre sezioni: *Pietre vive*, *Dall'invisibile* e *Apparenze*. Le *pietre* si fanno metafora di una pluralità, della serialità delle esistenze che subiscono l'azione del tempo: ognuna di loro veicola una cronistoria che si palesa nella foggia, nella forma quale risultato dell'erosione; espongono un documento all'occhio di chi le osserva. Dietro la traccia più patentemente fenomenica, pure, si nasconde una *cosa in sé* indefinibile, e la consapevolezza che esista una forza sotterranea, *invisibile*, a muovere i destini. L'unico livello di comprensione accordato all'uomo è quello dell'*apparenza*, che determina l'esercizio scopico infaticabile del soggetto di *Tempo riflesso*. In particolare, l'ultima sezione della raccolta – con un esergo dal Benjamin di *Piccola storia della fotografia* – si compone di molti testi costruiti per *ekphrasis* (sono citati dipinti e fotografie di Lorenzo Lotto, Edward Hopper, Luigi Ghirri, Sebastião Salgado, Mario Giacomelli, André Kertész). Il *Tempo* che nella raccolta viene riflesso dalle cose («qualunque cosa è uno specchio se guardata a lungo») evoca il concetto di *punctum* espresso da Barthes ne *La camera chiara*: dall'immagine conosciamo che qualcosa è stato, contempliamo il tempo compresso che ferma un *hic et nunc*: qualcosa è stato, lo è anche nel

momento presente in cui lo *spectator* contempla l'immagine; ma è solo nella dimensione che si confina a quell'immagine. La foto ci testimonia un'esistenza in un dato momento, ma «non sa dire ciò che dà a vedere»; e così per Benigni «In uno scatto / tutto si confonde, si somiglia, / perché dentro l'immagine ogni cosa resta implicita».

La parola e l'immagine non riescono, per quanto preziosa sia la loro resa della cosa fenomenica, a restituire la verità *in sé* dei referenti sui quali agiscono. Nella prosa *Riverbero*, Benigni scrive che «I nomi che scegliamo non sono mai giusti fino in fondo», perché «Veritas est in puteo»; e nei versi di *Dettagli*, invece, «C'è sempre un luogo più a fondo, confuso con l'immagine, / un essere perduto nei dettagli, che chiede la parola – / il tuo nome». E tuttavia, la parola e l'immagine si fanno strumenti d'indagine precipui in virtù della loro funzione documentaria: «L'immagine, come la parola, dice di noi cosa non tornerà mai più», perché «In ogni istante comincia il passato».

Nel procedere da una sezione all'altra, il lettore viene posto di fronte a un passaggio di stato che vede il verso allungarsi nella prosa e poi tornare verso. Le poesie di *Pietre vive* sono modulate su una forma prevalentemente monostrofica (a eccezione di *Prova*, organizzata in due quartine, dell'eterostrofismo di *Nomos* e dei distici di *Nodo*) che registra un'oscillazione del verso dalle misure della tradizione al verso-frase, fino a raggiungere 19 sillabe, ad aderire alla prosa; e prose poetiche sono quelle che compongono la sezione centrale del libro, *Dall'invisibile*, nelle quali pure si riconoscono, nel mezzo o in chiusura di componimento, alcuni endecasillabi isolati dalla sintassi (ne *Gli alberi* leggiamo l'inciso finale: «– la nostra pulviscolare presenza»; *Su una prosa di Beckett* nasconde al centro: «Nessuna risposta soffia nell'aria»; *Riverbero* chiude con: «Il tempo ci scrive, mentre cancella»; e *Indizi* con: «non fingere che nulla ti appartenga»); *Apparenze*, infine, ripristina il verso inclusivo della prima sezione, l'organizzazione monostrofica e quella eterostrofica. Attraverso una sintassi piana, sostanziata da imperativi, inviti all'indagine rivolti al lettore e a sé stesso («leggete», «Ascolta», «Decifra», «distingui»), Benigni restituisce una dualità: l'apparen-

za esteriore che è proiezione dell'interno inintelligibile; e lo fa con la plasticità del termine esatto, della parola che provi a carpire il più possibile circa lo spazio precluso all'uomo, all'occhio; con l'allusione al nesso sotterraneo di tutte le cose tra loro («Afferra i nessi tra le cose»; «Tutto è più coeso di quanto immagini. Ogni tassello rimanda a un altro, ogni continente si riallaccia a un'altra parte della terra»).

Quello di Benigni è un lirismo di pensiero: i versi-frase, le prose della sezione centrale non sono tramite di una narrazio-

ne; piuttosto, il discorso emotivo riguarda il soggetto, il suo rovello, e si estende a un'evidenza a spettro più ampio, si allarga all'interno di una prima persona plurale, dilata una storia individuale affiancandola alla schiera delle altre storie individuali con le quali convive nel tempo.

Il tempo non arriva a farsi scavo a ritroso per una ricostruzione in senso proustiano; è invece documento, traccia di un passato che può offrire un'esegesi del presente: è attraverso l'eteroscopia che il soggetto tenta un'autoscopia («Sei te

stesso che lentamente ridisegni, rimetti in ordine, a te stesso che dai una possibilità. Una forma. Un inizio»), pure parziale, perché coglie solo un fermo-immagine, perdendo la continuità nella durata. La ricerca del senso ultimo, di una verità, non può raggiungere il suo compimento, ma si alimenta nello squarcio montaliano che è temporaneo, nella tensione dell'indagine: «Non possiamo parlare in nome della verità, ma possiamo dire il vero, custodire una voce».

(Francesca Santucci)

FRANCO FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata, a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 367, € 26,00.



L'edizione critica e commentata di *Foglio di via e altri versi* di Franco Fortini curata da Bernardo De Luca è un lavoro importante. Anzitutto perché inizia a riempire una lacuna durata troppo a lungo. Unico dei poeti italiani maggiori del suo tempo, di Fortini ancora mancavano sia un'edizione critica integrale, sia un commento, fosse pure antologico. Sul versante della filologia si avevano quantomeno le prove di apparato condotte su singoli testi comparse su «L'ospite ingrato», la rivista del Centro Fortini di Siena. Nulla, comunque sia, in confronto agli strumenti esistenti per

Sereni, Bertolucci, Caproni, Luzi o Zanzotto.

Del resto, tutta l'opera fortiniana sembrava da tempo avviata a una sorta di oblio (da alcuni ricondotto a un tentativo di censura della sua alta valenza politica). Ciò nonostante il Centro abbia dedicato un impegno continuo alla diffusione del lavoro dell'autore e alla valorizzazione dei materiali d'archivio del Fondo Fortini. Nel 1985 Romano Luperini scriveva del poeta: «Comincia appena ora il suo momento». Invece ancora non troppi anni fa le poesie di Fortini risultavano pressoché introvabili. Chi avesse voluto disporre per intero della sua opera in versi avrebbe dovuto rivolgersi al consuntivo *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, che includeva le prime quattro raccolte fortiniane: giustappunto *Foglio di via*; *Poesia e errore*; l'eponima *Una volta per sempre* e *Questo muro*. Un volume non ristampato più dal 1987. Sarebbero in ogni caso mancate le ultime due sillogi organiche messe a punto da Fortini, *Paesaggio con serpente* e *Composita solvantur*, oltre che l'antefatto dei *Versi primi e distanti* recuperati dal poeta e le *Poesie inedite* pubblicate postume da Pier Vincenzo Mengaldo.

Questo vuoto editoriale ha avuto fine solo nel 2014, in concomitanza dei vent'anni dalla morte dell'autore, con la providenziale uscita di un «Oscar poesia» dedicato a *Tutte le poesie* fortiniane a cura di Luca Lenzini. In un'intervista seguita alla pubblicazione del tomo era di conseguenza naturale che venisse domandato al curatore se per la poesia

di Fortini iniziasse allora una stagione favorevole. «Me lo auguro», rispondeva Lenzini. Ma proseguiva: «ci vorrà tempo, ancora, perché [...] si compia un rischiarimento del potenziale che» Fortini «ha dissimulato in ogni singolo verso [...] intanto i versi circolino così, ancora per un po', senza commenti, senza apparati, in un grosso *paperback*; ostici spesso, refrattari a ogni connivenza equivoca o compiacente, ma fermi nella loro attesa, nel loro esilio». Un'attesa e un esilio che, prolungando l'onda delle numerose iniziative del centenario della nascita di Fortini caduto nel 2017, De Luca ha finalmente interrotto. Giusto di qui uno dei considerevoli meriti dell'edizione. E benemerita va senz'altro riconosciuta anche a Quodlibet, ormai specializzato in cose fortiniane (ad esempio ha di recente riportato in libreria, a cura di Sabatino Peluso e con uno scritto di Matteo Marchesini, *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, il primo, capitale volume di saggi di Fortini). Con *Foglio di via* l'editore di Macerata inaugura, in una veste grafica chiara ed elegante, una nuova serie di «Fonti e commenti» che ci si augura prospera.

Venendo nel dettaglio alla curatela di De Luca, il volume (frutto di una ricerca dottorale svolta all'Università degli Studi di Napoli Federico II) si apre con un ricco saggio introduttivo in sei paragrafi. Trattano rispettivamente della genesi del libro; della struttura macro-testuale cui rispondono le tre sezioni della raccolta; dei temi e delle forme, in

equilibrio tra gli influssi provenienti dal contesto ermetico fiorentino, la possibilità mai davvero realizzata di una poesia neorealista e il formarsi della poetica classicista che contraddistinguerà il Fortini maturo; delle fonti, con particolare rilievo attribuito al magistero del Montale delle *Occasioni*; della metrica, analizzata sulla scorta dei saggi fortiniani in materia; e della fortuna di *Foglio di via* e della poesia di Fortini in genere presso i poeti contemporanei. L'adozione di un impianto simile, che ricorda da vicino quello dei capitoli delle *Opere della Letteratura italiana* Einaudi, si rivela molto efficace per vagliare in via preliminare i diversi aspetti del libro e tiene in giusta considerazione anche il fatto che, nel presentare l'opera di un autore come Fortini a un pubblico auspicabilmente non composto da soli specialisti, sia necessario fissarne da subito le coordinate essenziali. Coordinate che anticipano le principali traiettorie del commento. Indicano difatti una serie di punti poi ripresi nei cappelli introduttivi e nelle note ai singoli testi, le quali hanno il pregio di riuscire esaustive senza cedere a quell'«ansia di totalizzazione» che talvolta coglie i commentatori.

Di singolare interesse la parte iniziale dell'introduzione, intitolata «Foglio di via ovvero la poesia dell'evento». Qui viene appunto ricostruito il contesto di elaborazione della silloge. Le liriche di *Foglio di via*, pubblicato per la prima volta nel 1946 ma più volte rimaneggiato dall'autore, sono scritte quasi tutte negli anni della Seconda guerra mondiale; in particolare dopo l'Armistizio, quando il tenente di complemento Franco Lattes trova rifugio a Zurigo. De Luca consiglia quindi di situarli in un «quadro dal respiro europeo» (p. 10), anche perché durante l'esilio svizzero Fortini ha modo di leggere e tradurre i poeti della Resistenza francese, dai quali apprenderebbe «un modo di fare poesia radicalmente diverso da quanto aveva scritto lui stesso negli anni precedenti» (*ibid.*). I moventi del libro sono dunque esaminati alla luce di un articolo di Jean Starobinski, *Introduction à la poésie de l'événement*, del 1943, che

Fortini, entrato in contatto epistolare con il critico ginevrino nei mesi trascorsi in Svizzera, aveva probabilmente letto. De Luca constata come «il progetto poetico complessivo» di *Foglio di via* «corrisponda alle linee direttrici tracciate da Starobinski» (p. 12), il quale nel suo saggio sosteneva che il ruolo del poeta davanti alla tragedia della storia dovrebbe essere quello di conferire all'evento storico la qualità di evento interiore. È invero lo stesso Fortini, nella prefazione del 1967 alla seconda edizione di *Foglio di via* (un testo riprodotto in un'appendice al volume), a individuare il soggetto della raccolta nella «relazione fra la propria individualità [...] e grandi eventi collettivi» (p. 313).

L'attenzione debitamente riservata ai momenti istaurativi del libro porta il curatore a compiere in sede di edizione critica una scelta che merita di essere discussa. De Luca adotta come testo base *Foglio di via* del '46. Nei non molti casi di liriche delle quali sia conservata una redazione autografa o che abbiano una stampa in rivista antecedente a quella in volume è contemplata anche una fascia genetica. Altrimenti si ha (in calce alle poesie, con la descrizione dei testimoni rinviata a una *Nota al testo*, e perciò di agile consultazione) un apparato evolutivo che tiene conto delle varianti sostanziali e di forma introdotte nelle edizioni successive alla prima. La raccolta viene da principio rifiuta secondo un ordine cronologico nelle tre sezioni iniziali di *Poesia ed errore 1937-1957*, del 1959, dopodiché, come accennato, è ristampata autonomamente in edizione riveduta nel '67 e infine confluisce in *Una volta per sempre* del 1978, mantenendo lo status di silloge indipendente. Numerose poesie di *Foglio di via* vengono inoltre accolte nell'antologia d'autore dei *Versi scelti* del 1990; mentre i testi esclusi nel passaggio da una forma all'altra del libro si ritrovano tra i *Versi primi e distanti* (viceversa De Luca riunisce in un'appendice i componimenti aggiunti in seconda battuta da Fortini).

Ora, la preferenza per la prima stampa di *Foglio di via* potrebbe apparire problematica da più di un punto di

vista. Il testo del '46 non corrisponde all'ultima volontà dell'autore, rappresentata da *Una volta per sempre* del '78 e, per i testi che vi figurano, da *Versi scelti*. Quel testimone nemmeno detiene un eminente «prestigio storico», accordabile semmai all'edizione del '67, per differenti ragioni meglio assimilate dalla tradizione. Il *Foglio di via* di De Luca non è poi l'opera che interagisce con il macrotesto complessivo di *Tutte le poesie* di Fortini. Nella *Nota al testo* il curatore tuttavia motiva con argomenti convincenti la sua decisione, rivendicandola come un gesto critico teso a recuperare, con il conforto della disponibilità nell'«Oscar poesia» del testo conforme all'ultima volontà di Fortini, «la fisionomia originale del libro» e a ripresentare in questo modo «un percorso poetico e interiore in parte oscurato dalle successive scelte d'autore e racchiuso, invece, nella disposizione e selezione dei testi così come apparse nel '46» (p. 52).

In definitiva, il lavoro di De Luca si propone quale viatico formidabile alla lettura e allo studio di *Foglio di via*. Per quanto concerne l'edizione critica si sarebbe certo anche potuto considerare di mettere a testo la lezione di *Una volta per sempre* del '78, ma la soluzione del curatore ha il vantaggio di restituirci, con un'operazione di grande valore storico-documentario, il libro in una «fisionomia poetica più vicina all'immagine esordiale di Fortini» (p. 17). D'altra parte il lettore di professione interessato a seguire l'evoluzione e il riordinamento dei testi nelle versioni posteriori riuscirà a farlo con facilità in un apparato di estrema chiarezza, nelle appendici e in un'utile *Tavola di concordanza* degli indici delle varie edizioni. Con questa curatela dovranno inevitabilmente misurarsi i curatori futuri degli altri libri di poesia di Fortini. E si tratterà di un confronto che non potrà che giovare agli studi fortiniani, al cui rilancio l'edizione critica e commentata di *Foglio di via e altri versi* fornisce un contributo essenziale. Che comici appena ora il momento di Fortini?

(Michel Cattaneo)

PAOLO FABRIZIO IACUZZI, *Folla delle vene*, Reggio Emilia, Corsiero editore, 2018, pp. 92, € 13,00.



Folla delle vene è la quinta raccolta di una serie inaugurata con *Magnificat* (I Quaderni del Battello Ebbro 1995) e proseguita con tre volumi pubblicati per Aragno: *Jacquerie* (2000), *Patricidio* (2006) e *Rosso degli affetti* (2008). Questa silloge è uscita nella collana «Strumenti umani» diretta da Alberto Bertoni, per l'editore Corsiero di Reggio Emilia.

Paolo Fabrizio Iacuzzi, critico, redattore editoriale e operatore culturale, si è ritagliato negli anni uno spazio distinto nella scena poetica contemporanea grazie a una poesia generosa, di ampio respiro, che racconta senza essere narrativa. La prima caratteristica che colpisce in questa silloge è un'architettura straordinariamente coerente. Nella prima poesia si fa riferimento a ponteggi, mattoni, cemento; elementi costitutivi di un edificio reale che è anche l'ossatura, l'impalcatura della costruzione letteraria: «Il rantolo della betoniera // che inquadra la vita. Impasto le lacrime / e il canto sordo. Fo la rosa (...)» («Maestro della rosa»).

In un libro così sapientemente disegnato assume un'importanza rilevante il paratesto. Viene spontaneo chiedersi, riflettendo sul felice titolo, cosa sia la folla (gli altri, il pubblico, i ricordi?) e cosa siano le vene (il privato, l'interno, tutto ciò che scorre e passa?). Ci viene in soccorso l'epigrafe generale, tratta da Mandel'stam: «Tutti tastavano il polso della folla, in lei credendo» in cui quel «tutti» fa riferimen-

to a una sublime compagnia di letterati e musicisti del passato (Mozart, Schubert, Goethe, Shakespeare...). La folla, quindi, è l'umanità vista in stretta relazione con un novero di figure archetipiche, le stesse che 'scorrono' nelle vene del poeta, ma è – al tempo stesso – una moltitudine di vene, di filoni auriferi, gli affluenti o tributari culturali che ci rappresentano e ci determinano. La nostra realtà, sembra dire l'autore, è mediata e resa reale attraverso il fluire dell'arte, attraverso la dialettica incessante con personaggi e forme, letterarie come artistiche. Anche il sottotitolo *Il museo che di me affiora*, allude a un rapporto privato, soggettivo con l'arte, con riferimento alle opere e alle immagini (i «quadri») che ci formano, che costituiscono il nostro modo di essere, come si evince anche dal titolo di serie: *La vita a quadri n. 5 – rosa*, che mette questa raccolta in relazione con le altre opere di Iacuzzi, ognuna caratterizzata dalla predominanza di un colore. Perché il rosa? Oltre alle ovvie denotazioni coloristiche e botaniche, non è peregrino pensare anche a una 'rosa di nomi', un repertorio di oggetti e persone cari al poeta, in sintonia con le varie accezioni del termine «folla» esposte in precedenza. Il rosa rimanda anche fatalmente al femminile (in questo caso la presenza muliebre nella vita di un uomo) e al confronto con la figura materna, all'omosessualità e all'omofobia (il triangolo rosa), al ciclismo e alla bicicletta (la maglia rosa di Pantani).

Le caratteristiche salienti dello stile di Iacuzzi, in coerenza con questo profluvio di connotazioni e rimandi, sono liquide e fluenti: anafore, *enjambement*, parole ricorrenti, riprese formulaiche (con un tributo alla musicalità tipica del *trobar* provenzale). Il linguaggio, pur senza rinunciare alla leggibilità, è sempre liricamente carico, sempre piacevolmente inaudito, e tale effetto è reso attraverso forzature sintattiche, inversioni, deviazioni semantiche, slittamenti di senso, dotte allusioni, in un ricco e coerente tessuto intertestuale. Poeta avveduto e padrone dei propri mezzi espressivi, Iacuzzi opera una sintesi fra tradizione e tecniche contemporanee e, nelle parole di Roberto Ruffilli, fra «intento comunicativo e virtù liriche».

Il volume è suddiviso in nove sezioni seguite da altrettante didascalie. La prima sezione, «Maestro della Rosa», è dedica-

ta a Sebastiano Aglieco, poeta e maestro elementare, ma anche 'mastro di bottega' di un fine artigianato poetico. Il dialogo che si attua nella poesia di Iacuzzi non è solo tra le arti, ma anche tra poeti presenti e passati. Nella prima poesia, come detto, c'è già tutto. La necessità di un'architettura, di una costruzione, di un impianto di riferimento. Esattamente come in Leonardo, come in Michelangelo. In questo contesto tutto il repertorio di correlativi oggettivi ricorrenti (folla, rosa, vene, bici, scarpe) sono i chiodi che tengono insieme l'impalcatura lirica della raccolta. La collaborazione e il sodalizio poetico è alla base anche della seconda sezione, «Il tempo degli amici», in cui si rievocano nove momenti di un'esperienza collettiva italo-francese di traduzione reciproca tra poeti. Nella ripresa: «non c'è più tempo amici per le cose» si sottolinea il fluire del tempo, giurato arcinemico del *poiein*. La traduzione, in un vertiginoso alternarsi di inopinati successi e catastrofiche cadute, viene presentata come atto etico, esistenziale e ontologico. Come un arduo gesto creativo e ri-creativo in cui le parole sono «dolci ma impervie» e i poeti sono «fuoco e cenere del senso». La terza sezione, «Folla rosa», anch'essa ispirata alle arti figurative, nella fattispecie alle sculture di Antonio Crivelli per un'edizione fiesolana dell'*Edipo Re*, presenta la ripresa significativa: «Cosa cerchi nel mondo» a rappresentare la *quest* dolorosa che ogni vero artista non smette mai di intraprendere; la quarta sezione, «Magliarosa Frankenstein», si avvale di un linguaggio piano, domestico, nell'evocazione di quell'eroe tragico moderno che è stato Marco Pantani, col suo essere allo stesso tempo eroe e trasgressore, proprio come lo scienziato senza limiti di Mary Shelley. Sempre ispirati e determinati dalle arti figurative i testi della quinta sezione: «Meditazione sopra il mosaico di Teodora a Ravenna» e della sesta «Meditazione sopra la Vergine delle Rocce di Leonardo» in cui i celeberrimi dipinti assumono connotazioni allo stesso tempo nuove, intime e universali.

La settima sezione «La bici con le scarpe» e l'ottava «Scarpette rosa» enfatizzano gli elementi privati, i dati autobiografici, all'interno di un tessuto di riferimenti intertestuali che fanno da trama indissolubile alla nostra esistenza, in

bilico tra i piccoli eventi quotidiani e l'epopea della nostra formazione culturale e umana. Nella terza poesia si riprende con esiti poeticamente assai felici la metafora ricorrente del costruire, estendendola dall'arte alla vita: «Stare dentro una casa / e scavarsi gli archi dentro il rosa delle pareti. / Perché ritirarsi dentro è sognare ancora di più / la luce. Non esiste amore senza architettura.» Nella nona sezione, «Salva con il cognome», la petrarchesca Laura è descritta come la ninfa di Vaucluse e il poeta («!:) che sta per 'io' e per l'iniziale del cognome) si offre come suo interlocutore.

Rimane da dire delle didascalie, contrappunti in corsivo al termine di ogni sezione che offrono un'ulteriore riflessione, un punto di vista a volte eccentrico, a volte riassuntivo rispetto al tema affrontato nel quadro principale. A volte sono correlate

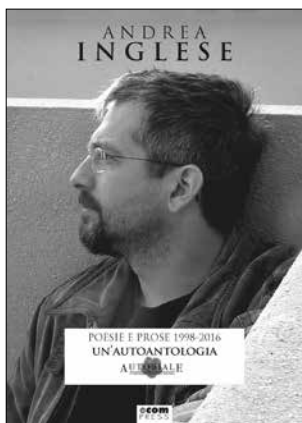
tra loro in una specie di dialogo a distanza. In *Fuoco di ferragosto*, ad esempio, nel ricordare un episodio dell'infanzia del poeta e alcuni gesti quotidiani della madre, si ritrovano alcuni elementi simbolici (le tende, il fuoco, il rosa) già introdotti ne *Il museo che di me affiora*. O in *Folla di migranti*, per il tondo Doni di Michelangelo conservato agli Uffizi, in cui si attua una superba trasposizione di significato e ricontestualizzazione della celebre opera michelangiolesca. Il bambino che «non sa dove viene o dove va» «scavalca la madre» e ambiguamente, è «salvo dalla madre» (ne viene salvato o ne è salvo? Rimarrà – come il poeta – ancorato alla impronta materna o se ne affrancherà?) mentre gli «ignudi» sullo sfondo sono equiparati a «migranti» appena giunti da dove «il paradiso è finito».

Durante la lettura ci si accorge come lo sguardo del poeta sulla realtà sia allo

stesso tempo serio e faceto. Alcuni versi rivelano con ironia (e autoironia) quanto sia vana e anacronistica la ricerca di un senso: «Salto sul primo verso che passa. / Faccio l'autostop» («Il tempo degli amici» VI); quanto sia ardua la ricerca della poesia: «Al poeta di luce // resta la sola scia dei rifiuti lanciata / da una crociera in transito» (*Fondamenta Venezia*) e quanto anche le tragedie della Storia siano riconducibili a un banale sollievo: «Ho pensato questa / volta l'ho scampata bella.» («Maestro della rosa»). Uno sguardo, quello di Paolo Iacuzzi, che ci appare allo stesso tempo appassionato e disincantato, concentrato sulla folla di figure esemplari, di modelli artistici ed esistenziali che servono da paradigmi, da chiavi di lettura per l'ineine frivolezza dei nostri giorni.

(Andrea Sirotti)

ANDREA INGLESE,
Un'autoantologia. Poesie
e prose 1998-2016, Milano,
Dot.com Press, 2017, p. 175,
€ 15,00.



Per Andrea Inglese la poesia è «il proseguimento del punk con altri mezzi, con mezzi molto più meditati, sofisticati se vogliamo» e il poeta è «un nemico dell'ordine costituito», «in grado di scavare dentro di sé in modo forsennato» e «capace di vivere diversamente dalla maggioranza delle persone», secondo «un mito ancora attivo», romantico e

adolescenziale ma «irrinunciabile» (*Poesie e prose 1998-2016*, Milano, Dot.com Press, 2017, p. 171). Cos'hanno in comune punk e poesia? «La continuità tra punk e poesia – secondo l'autore – è data dalla matrice libertaria, dalla rabbia anarchica e sovversiva» (*ibid.*, p. 172). Con queste affermazioni Inglese testimonia una concezione extraletteraria della poesia e quando è chiamato a spiegare cosa sia la poesia, si schernisce, affermando: «lo non ho mai saputo cosa fosse la poesia, e l'ho sempre imparato dagli altri» (*ibid.*, p. 146). La poesia, in senso letterario, si definisce a partire dalla tradizione della poesia, *si impara dagli altri*. In senso extraletterario Inglese la definisce in quanto imperativo categorico: il mito del poeta nemico dell'ordine costituito è per lui «irrinunciabile», vorrebbe conservarlo nella sua «scrittura poetica, e soprattutto nel [suo] modo di connettere scrittura e vita» (*ibid.*, p. 171). Nella connessione tra scrittura e vita è da ricercare, dunque, una delle chiavi per interpretare la sua opera, antologizzata nella collana Autoriale, diretta da Biagio Cepollaro per i tipi di Dot.com Press, con il titolo *Poesie e prose 1998-2016*. Seguendo

la biografia di Inglese, perciò, potremmo forse trovare le matrici esperienziali per decifrare la sua scrittura e comprenderla nelle sue ragioni profonde. *Poesie e prose* si apre con testi tratti da un libro del 1998, che ha un archetipo letterario in Bartolo Cattafi: «il poeta che mi ha aiutato di più a scrivere *Prove di inconsistenza* – afferma l'autore – è stato probabilmente Cattafi» (*ibid.*, p. 174). Non si può pensare a un aiuto in presenza, visto che Cattafi muore nel 1979 e all'epoca Inglese ha solo 12 anni, essendo nato nel 1967. Si deve concludere che le sue prime esperienze siano state non con un autore in carne e ossa ma con i suoi libri o, se si preferisce, con un «morto vivente», se diamo retta a Tiziano Scarpa, per il quale «la letteratura è un amorevole duello con i morti viventi, cioè con gli autori che ci hanno preceduti» (*Lo scrittore e il mondo*, «Argo» n. 2, 2002, www.argonline.it).

Già da *Inventari*, però, libro del 2001, si fanno evidenti le relazioni con autori contemporanei, che rappresentano la connessione di Inglese con determinate comunità letterarie: «Un poeta molto presente negli *Inventari* – segnala – è Biagio Cepollaro [...] ma con lui anche

il più comico-grottesco Paolo Gentiluomo» (*Poesie e prose 1998-2016*, op. cit., p. 174). Cepollaro, all'epoca direttore della rivista «Baldus», e Gentiluomo furono i promotori del Gruppo 93, insieme a Marco Berisso e Lello Voce. Da Gentiluomo Inglese ha tratto la poetica dell'inclusione e da Cepollaro la «poesia come forma dell'*underground*» (ivi). *Inventari* nasce quindi dall'incontro con un gruppo che si richiama in modo esplicito alla neoavanguardia, al Gruppo 63, come racconta Alfredo Giuliani (*Nasce il gruppo 93?*, in «la Repubblica», 23/9/21989).

Nella quarta sezione di *Poesie e prose 1998-2016* troviamo testi pubblicati in *Prosa in prosa*, un libro che raccoglie anche contributi di Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Raos e Michele Zaffarano, tutti coinvolti, insieme a Inglese, nella redazione di Gamm.org, una non-rivista di «ricerca». Se il Gruppo 93 lo formò, il gruppo di Gamm.org è una formazione di Inglese: entrambi i gruppi, per quanto non-avanguardie, si sono proposti di intervenire nel discorso sulla poesia per prendere posizione e indicare una tendenza, escludendone altre. In Gamm.org trovano ospitalità «frammenti, installazione, non performance, non spettacolo». Il poetry slam, forma spettacolare di poesia performativa, dovrebbe essere escluso dall'orizzonte di Inglese, invece troviamo il suo nome e i suoi versi in *Superfast poetry*, un'antologia curata da Luigi Socci per i tipi di Pequod, raccogliendo i testi degli autori che hanno partecipato a un poetry slam internazionale, ospitato dal festival Adriatico Mediterraneo, il 4 settembre del 2008 ad Ancona.

Segno che in Inglese c'è una tendenza a fare gruppo ma mantenendosi libero e prospettando «comuni anarchiche» in cui realizzare il «connubio arte-vita», perché «l'esperienza della scrittura poetica, che è assai difficile, solitaria, e in gran parte insensata, non potrebbe essere portata avanti senza l'amicizia con certi morti e certi vivi» (*Poesie e prose*

1998-2016», op. cit., p. 175). Chi sono i morti e i vivi che hanno insegnato cos'è la poesia a Inglese, oltre agli autori già citati? Gabriele Frasca, Robert Pinget, Christophe Tarkos, Massimo Rizzante con «l'elogio del gesto arbitrario» e Giancarlo Majorino con la sua «noncuranza» e la sua «indipendenza nei confronti di correnti e fazioni» (*ibid.*, pp. 172-173), il Jonathan Culler di *Theory of Lyric*, il Salinger di *Fanny e Zoey* per cui «l'artista crea esclusivamente alle proprie condizioni» (*ibid.*, p. 151), Franco Buffoni perché è «colui che con più pazienza ha *dissacrato* la poesia, ha svuotato di fantasmi e risvolti mitologici il ruolo del poeta», portandolo «a concepire, programmaticamente e storicamente, l'esistenza di un campo poetico, entro cui si tracciavano percorsi e si configuravano opere» (*ibid.*, p. 172). Se, tuttavia, Inglese cerca un connubio fra arte e vita, tiene distinte la scrittura d'arte, che sviluppa nella direzione di una «scrittura intransigente» (*ibid.*, p. 151), difendendo «l'idea di una criticità permanente nei confronti della pratica di scrittura che si muova da o verso ciò che la tradizione chiama "poesia"» (*ibid.*, p. 171), e la «scrittura "referenziale"», la «scrittura critica sulla "realtà"», in cui «le parole hanno un peso tremendo, hanno il peso della verifica collettiva, in quanto possono essere contestate immediatamente e da tutti, in base a contro-prove e contro-argomentazioni», mentre le parole della scrittura d'arte «spesso non pesano niente, e al massimo produrranno qualcosa di brutto, banale e inutile» (*ibid.*, p. 148). Fra i mezzi di cui si è servito Inglese per diffondere la sua *scrittura referenziale*, particolarmente significativo, per la sua opera e per la storia della letteratura italiana, è il lit-blog «Nazione Indiana», in cui l'autore fu introdotto da Antonio Moresco.

La separazione fra scrittura intransigente e referenziale ha prodotto l'esclusione dall'antologia delle prose saggistiche, che «Nazione Indiana» ospita in decine di esemplari e che avrebbero meritato un posto nella *crestomazia*. Non

includendo le prose saggistiche, Inglese si dimostra incoerente rispetto al suo assunto di poetica che mira a «connettere scrittura e vita», cedendo forse al timore reverenziale nei confronti della letteratura. Sulla soglia dei cinquant'anni l'autore, in effetti, traccia un bilancio «abbastanza in passivo» della sua carriera di poeta, constatando l'assenza dei suoi libri dalle librerie e l'esclusione dal circuito dei festival italiani e internazionali di poesia (*ibid.*, p. 169-170). L'intransigenza si paga, specie se nella traiettoria di *Prosa in prosa* la scrittura diventa «letteralità» (Jean-Marie Gleize, citato da Paolo Giovannetti nel saggio *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017, p. 90). Verrebbe da pensare che, nonostante la ricerca del connubio arte-vita, la scrittura d'arte resti scrittura e la vita non la penetri, confinata com'è nella scrittura referenziale. La poesia enumerativa e sintattica di Inglese, in cui un testo può contenere un intero discorso, svolto con grande lucidità e puntigliosità metrica, come in [*Progettiamo, anche per questo giorno*] (ne *La distrazione*, Bologna, Luca Sossella, 2008) e [*Tutto l'errore teorico è stato questo, averla*] (in *Commiato di Andromeda*, Livorno, Valigie Rosse, 2011), trova in realtà la sua ragion d'essere nell'etica che riverbera nella scrittura referenziale. Ed esiste un filone narrativo-riflessivo che percorre tutta la produzione poetica dell'autore, con le punte di *Bildungsroman di un punk* (in *Inventari*, op. cit.), *Macchine* e *Ateismo per tutti* (ne *La distrazione*, op. cit.). Scrittura intransigente e referenziale trovano, però, la loro sintesi compiuta solo nel genere dei generi, in cui tutte le scritture possono confluire: il romanzo, a cui anche l'intransigente Inglese cede, pubblicando per Ponte alle Grazie 2016 *Parigi è un desiderio*, che non è un antiromanzo. Anche il punk è morto, del resto, e il sogno svanisce al risveglio. Resta, per ciò che riguarda l'opera di Inglese, la traiettoria di una scrittura rigorosa e una costante militanza.

(Valerio Cuccaroni)

GIANCARLO MAJORINO,
La gioia di vivere, Milano,
Mondadori, 2018
(Lo Specchio), pp. 120,
€ 18,00.



Se si dovesse scegliere una figura che sappia sintetizzare, a mo' di primo reagente critico, l'impressione complessiva prodotta nel lettore dal testo de *La gioia di vivere*, si potrebbe far ricorso all'immagine del vortice. Ciò in riferimento non tanto ad una forza distruttiva, quanto ad una dinamica ove all'inesausta tensione energetica si associa la capacità di prendere assieme una molteplicità di elementi frammentari, e continuamente sommuoverli, rimularli in un impulso centrifugo ininterrotto.

In effetti, fra le varie costanti storiche della poesia di Majorino che tornano nella raccolta, ancora una volta prioritario pare essere il motivo di fondo della sua poetica, vale a dire la volontà titanica di restituzione della totalità. Spesso i versi di Majorino tornano, secondo la modalità della riflessione metatestuale che è una delle cifre del libro, sulla possibilità di resa della molteplicità 'dispersa' del tutto, a partire dal più volte ripetuto (con minime variazioni): «L'Universo è da esporre su più che si può». Programma di cui si specifica il metodo nei versi, ancor più emblematici, immediatamente successivi alla sua prima occorrenza: «come posso? / con qualche trama comune di tutto». Il turbinare del «pensarescrivere» si dà allora come ulteriore tentativo di costruire una forma che aspiri ad afferrare tale eterogeneità. Un'eterogeneità, si badi bene,

di cui il soggetto fa parte. E dunque (lo rilevava Biagio Cepollaro qualche anno fa) entro la quale il soggetto si disperde, o meglio disperde la sua supposta unità, ed il supposto privilegio della propria interiorità. Un'altra scansione dell'immagine del vortice è infatti quella dell'abbraccio, del legame circolare fra l'io poetico e le cose. Non c'è più un osservatore che si pone a distanza e che 'oggettiva' il mondo. Se da una parte resta fortissima, nel libro, la vocazione etica da sempre riconosciuta alla poesia di Majorino, cioè lo sforzo conoscitivo di un soggetto che interroga la realtà in cerca di una forma totalizzante in grado di figurarla («l'io teso a conoscere» recita un verso del libro), dall'altra lo stesso soggetto che di quello sforzo si fa carico, finisce con il fondersi, nella scrittura, alla totalità del tutto: «non più partiti né chiese, il DAPPERTUTTO / muoversi da qui, sentendo ognuno ovunque», o ancora: «come faccio esser allegro? vivendo / nella molteplicità».

Tuttavia, per quanto i versi de *La gioia di vivere* prendano insieme, nello stesso movimento-tensione della scrittura, i dati 'esterni' della realtà e il moto interiore dell'autore, quest'ultimo pare possedere una rilevanza prioritaria. La spezzatura del dettato testuale, costruito spesso per spunti, per frammenti di riflessioni, a volte quasi per massime, sembra delinarsi in qualche misura come la cronografia del pensiero autoriale. Un pensare, certo, per aggregati verbali che in quanto costruzioni formali sono già un esito, (siamo lontani dall'automatismo surrealista), ma in ogni caso un pensare di cui si coglie il lavoro continuo. Un esempio: «I / L'enorme radunarsi di semiuguali / così spesso le frange dei viventi, i loro polsi simili... / l'autore entra tramite stile? non solo // "il mondo giungente" ci lavoreremo / l'universo è da esporre..? più che si può // II / il Dappertutto // III / e da un momento all'altro fine di vivere / scrivendo mi sento ogni volta portato in salvo / "il licenziato e poeta" quasi titolo // IV / l'agire ripreso di chi studiascrive / tutta avvolta può la lingua penetrare / agire ripreso l'agire ripreso».

A mostrarsi è qui la traduzione del movimento irregolare, franto e zigzagante del ragionamento; un pensiero-movimento, appunto, uno «studiascrivere» dove la scrittura si vuole il gesto di continuazione ideale, fisica della riflessione. Quest'ultima investe oggetti diversi: l'oceano della real-

tà e degli uomini («l'enorme radunarsi di semiuguali»), ma anche il lavoro poetico in farsi, attraverso l'annotazione di espressioni o frammenti di versi da riprendere («ci lavoreremo»), quasi appunti di un lavoro in progress; le parole d'ordine della poetica di Majorino («Il Dappertutto»), ma anche la registrazione dello stato emotivo dell'io poetico (il senso di prossimità della morte, la percezione della scrittura come ciò che «porta in salvo»). Due elementi formali mi pare contribuiscano a generare quest'impressione di un pensiero colto nel suo turbinare, ulteriore declinazione dell'idea del vortice: il primo è il ricorso, molto frequente, all'autointerrogazione, come manifestazione a un tempo del modo di procedere del ragionamento (un procedere incoativo, per approfondimenti, dubbi, correzioni) e dell'incertezza, di fronte all'interpretazione del reale o alla previsione del futuro. Il secondo è la figura della ripetizione, declinata nella raccolta in diverse forme (ripetizione ravvicinata o a distanza, ripetizione identica o con minime variazioni). Versi interi, singole espressioni, spunti, ritornano in contesti diversi, ripresi e riattivati, reinvestiti d'energia. Un funzionamento a spirale, insomma, per rinnovamento d'impulsi, una *ressassement* visto non come ripetizione sterile («salgono silenzi di vita stracotta / con ripetizioni prive di nascita») ma come possibile principio di creazione.

D'altronde l'idea del ripresentarsi, e ancor più della ri-presentificazione di ciò che è stato, si manifesta in modo forte anche applicata all'orizzonte più ampio del rapporto fra presente e passato, del tempo storico o di quello biografico individuale. La lettura di Howard Zinn dà l'occasione all'io ragionante di riattraversare frammentariamente gli eventi della storia americana a partire dalla sua nascita, mischiati talvolta a memorie personali («tra loro, noi solo pronti a uscire / tenendoci per mano girando per Londra / corteo bellissimo Sessantotto e/prim'incontri con tele profonda Bacon / Enrica Villain e 'I Majorino, sempre// "esseri umani organizzati in Vietnam" / millenovecentosettantadue sconfissero / lo stato più ricco e potente del mondo»). Un percorso che si vuole occasione di rifertilizzazione del presente da parte di un passato a sua volta reinvestito di senso e di attualità: «continua: vecchio e malato, sono anco-

ra / per comprendere e scrivere quanto tempo ancora? / questo suscitante raddio di Zinn, "riepilogo"; / posso devo spanderne gli alimenti, oggi per es.; / nel neolibro, parlando eccetera». «Spandere gli alimenti» di una riflessione su ciò che è stato, dunque, in una dimensione poetica e cognitiva in cui «vari passati tornano presenti» (un altro dei frammenti che si ripete, nel testo, in molteplici varianti), ed in cui la linearità cronologica è messa in discussione da una visione della temporalità profondamente alternativa.

È poi da rilevare come la riflessione sul tempo si leghi anche a un altro, importante motivo del libro: l'Utopia, la capacità di

immaginare e dar forma, quasi convocandolo, al possibile: «cosa potrebbe essere / pensiamoci / la fine delle distanze finanziarie / il fluire e il rifluire dell'uguaglianza / lo spegnersi crescente dell'io io scemo // le meraviglie tutte a venire ignote / della convivenza amica, amorosa giorni/anni / da reinventare». Non siamo, qui, così distanti dal precedente tentativo di presentificazione, ma in questo caso è al futuro che lo scatto vitale del linguaggio chiede di attualizzarsi («un presente-futuro qui con chi ne ha voglia»), di prendere vita. È anche questo il senso di quello «scossone blando» che Majorino dichiara voler realizzare con i propri versi (anche definiti

come «versi scossi»). La sperimentazione linguistica spinta all'estremo, lo spettro vastissimo dei procedimenti, assieme di rottura e reinvenzione, lessicale e sintattico testuale, aspirano a configurare, certo, un paesaggio di parole che possa corrispondere al «dappertutto» esplosivo della realtà, ma sono anche gli strumenti attraverso i quali il linguaggio, manipolando, forzando se stesso, aggredisce il mondo, «assedia» la realtà da cui è assediato, per fornirne un'immagine inedita, mai schiacciata sul già visto e cercare di dare presenza a ciò che ancora non esiste.

(Giovanni Solinas)

FRANCA MANCINELLI,
Libretto di transito, Amos
 Edizioni, 2018, pp. 55,
 € 12,00



La poesia di Franca Mancinelli potrebbe sembrare, ad una prima lettura, quasi respingente. I pochi luoghi evocati ossessivamente, le figure che si accavallano, perfino la forma del paragrafo in prosa, dove il suono offre solo per accidente un appiglio melodico alla lettura, che per il resto scorre piana e asettica: tutto questo contribuisce a creare un'atmosfera sospesa che già si riconosce come la marca espressiva più evidente della poetessa di Fano. Eppure, addentrandosi nello smilzo libretto, una forza nuova, quasi come un sospetto, assale il lettore di questi abbagli privati. Quello che sulle prime ci aveva respinto, ora ci attira per un motivo misterioso. L'esattezza paradossale di questa scrittura svela un ritmo diverso, più lento

ma non meno coinvolgente dei versi. E le immagini, che prima si presentavano oscuramente correlate, si dipanano a scoprire il cuore di una poesia assorta nell'abisso del dettaglio e nella ripetizione dei gesti.

A cosa allude, ad esempio, il tema del 'transito' che si imprime sull'intera raccolta? Se il primo dei sette momenti che compongono il *Libretto* (tutti indicati da una pagina bianca, senza numeri né intertitoli) ci indirizza alla più immediata metafora del viaggio, questa referenza va presto a diluirsi in uno scorrere rapido e obliquo di immagini e situazioni, colte dallo sguardo acuto di Mancinelli (ecco un'altra parola tema, 'sguardo', insieme a 'fiume', 'acqua', 'ombra') e poste in una geometria segreta, a riverberarsi una nell'altra. Il transito è allora il flusso, o meglio, la sospensione della vita, della morte, della memoria e della natura, costantemente evocata attraverso una presenza vegetale che si proietta nelle intercapedini, riempiendo i vuoti e legando i vari aspetti dell'esistenza all'auscultazione involontaria di un *dopo*, e perfino di un *prima*. La persona dell'io poetico può essere così una e molteplice, riflessiva e diretta a un tu, partecipe e distaccata.

Ma i sogni a occhi aperti di Mancinelli, che in certi punti ricordano quelli di un attonito Sandro Penna alle prese con i colori su un treno all'alba, precipitano inevitabilmente nella consistenza pastosa della realtà, entro la quale l'autrice di queste poesie si infila aderendo faticosamente ai vestiti, calzando scarpe pesanti,

mangiando. E la realtà produce l'effetto ansiogeno di un soffocamento, l'accelerare spropositato del cuore che non riceve più ossigeno, il blocco infinitesimale della vita, il piccolo trauma del quotidiano: «Lo so che parli e apri la bocca, come un bambino che scoppia in pianto mentre è costretto a mangiare. In quella poltiglia che ti chiude la gola, c'è tutto quanto ti portavo sulla tavola [...]» (p. 29), ma anche: «Ero una casa abitata da piante che si sporgono ai vuoti, sottili si avvolgono dentro il franare dei muri. Si è dimenticata la porta, questa casa, l'ha inghiottita come un boccone messo un po' di traverso» (p. 20).

La materia rappresenta la grande tentazione e il grande interrogativo di questa poesia. Come può trasformarsi in spirito, vita, morte e memoria? Come può, ad esempio, un uovo («Allineato ai punti cardinali, in possesso di tutte le tue forze, concentrati: rompi un uovo», p. 42) diventare la sostanza insondabile ed eterna del transito? Una possibile risposta a questa domanda è fornita dalla materialità della parola, che, tra l'altro, rappresenta anche la novità più solida di questa poesia. La parola che diventa frase. E sulla capacità della frase è giocata questa come molta della migliore poesia italiana contemporanea (penso, ad esempio, a Marco Giovenale): «Le frasi non compiute restano ruderi. C'è un intero paese in pericolo di crollo che stai sostenendo in te. [...]» (p. 34). Spettatrice assonnata del racconto spontaneo e silenzioso della vita che si dipana sotto

forma di paesaggio, Mancinelli sa forgiare frasi precise nella loro perfetta volontà di evocare un pensiero. Come un infante, ne appaia di concrete e di “fantasiose”, ottenendo un effetto di galleggiamento del senso che apre scenari nuovi nella descrizione delle situazioni poetiche. La modulazione di un suono melodioso o martellante tipico della poesia in versi è compensata dalla potenzialità di reazione insita nel contatto fra l’immaginazione magmatica e fluorescente della poetessa e la prosa, depositaria, per convenzione,

dell’accesso più accreditato alla Realtà: «Sei stanca. Stai facendo spuntare le gemme. Le scorze si frangono, non resistono più. Con gli occhi chiusi continui a lottare. La terra è una roccia, si sbriciola in ghiaia sottile. È una parete e una porta. Continua a dormire. Le foglie si parlano fraterne. Dal cuore alla cime della chioma, stanno iniziando una frase per te» (p. 55).

Libretto di transito sembra presentarsi come una sorta di progetto intermedio dopo *Mala kruna* (2007) e *Pasta madre*

(2013) e le due apparizioni in *Nuovi poeti italiani 6* (2012) e *XIII Quaderno italiano di poesia contemporanea* (2017) in cui, tra l’altro, si anticipano i versi di quest’ultima uscita. I frammenti di transito cui ci invita lo sguardo ingenuo e sorvegliato di questa creatrice di frasi coinvolgono il lettore come fossero il palinsesto di un grande romanzo possibile, una storia che non rinuncia ad essere narrata.

(Fabrizio Miliucci)

GIULIA MARTINI,
Coppie minime, prefazione
di Francesco Vasarri, Latiano,
Interno Poesia, 2018, pp.
136, € 13,50.



In linguistica, il metodo delle ‘coppie minime’ è un procedimento empirico e analitico che serve a determinare quali sono i fonemi di una lingua: «Quando due suoni ricorrono nelle medesime posizioni e non possono essere scambiati fra loro senza con ciò mutare il significato delle parole o renderle irricognoscibili, allora questi due suoni sono realizzazioni fonetiche di due diversi fonemi», scriveva nel 1939 il linguista russo Trubeckoj. *Coppie minime* di Giulia Martini sperimenta le forme della poesia, senza cedere al potere ludico della combinazione né alla molteplicità dei significanti, per creare un orizzonte lirico linguisticamente plurale, teso a esplorare le possibilità metamorfiche e relazionali dell’io: se, da una parte, l’utilizzo frequente di marche deittiche pronominale

minime sembra suggerire un tipo di soggettività ipertrofica, dall’altra, l’io *esiste* sempre in relazione ad altre entità testuali e *muta* in rapporto ai suoni e alle tradizioni poetiche che Martini inserisce nel suo percorso ‘minimo’.

Alla soggettività imperante di tanta poesia contemporanea, fondata sull’annullamento o sul potenzialmente dell’io, nonché su una costruzione profondamente macrotestuale (o narrativa) del libro di poesia – anche in *Coppie minime* si può ricostruire uno schema di questo tipo, ma l’autrice procede programmaticamente per negazione (o decostruzione) della tradizione –, Martini contrappone un io mediale che si manifesta e si nasconde *nel* testo attraverso i testi e alle loro possibilità linguistiche, grammaticali e retoriche: «Mi mitigo / il tuo deserto con moti per luogo – / diverto ogni tuo niente in desinente / di caso e numero, nome persona / e tempo nel verbo, / se è vero il Verbo / che non di solo pane vivrà l’uomo / ma d’ogni diavolo di parola. // (E così via, e così via *dicendo*)» (p. 24).

Le traiettorie dell’io descritte da Martini seguono un paradigma specificatamente fenomenologico che trova nella *differenza* il proprio *trait d’union*: «Deserto come sfondo del tuo desktop / che popoli d’icone e di risorse – / risorgo proprio lì, da qualche pixel / sgranato per stanchezza in un miraggio» (p. 21). La frattura mediale di cui il «pixel / sgranato» è cifra si traduce sul piano lirico in una continua ricerca di combinazioni tra l’io e l’altro, sia a livello pronomiale («Un’altra cosa che mi resta: / il tuo nome nel mio cognome», p. 39), sia relazionale («Lasci il tuo nome / nel frigo insieme agli Smarties. // Tutto quello

che ha un rito / ti ripropone», p. 52); parallelamente al piano della combinazione, Martini attraversa questi confini osmotici dell’io anche sul piano della sostituzione («Sono il tuo nome come un rimorso / dal sottosuolo. / Sopravvivono / a dozzine le mie parti di te // nelle nove parti del discorso», p. 59), sicché ogni tessera testuale diventa una «flessione» (p. 73), una forma di riscrittura («Vado a riscriverti tra qualche / mese, da qualche casamento», p. 79) che trasforma il «mistero del nome» (p. 104) in un cosmo di «parole» (p. 122), strutture di significato che permettono all’io di rimodulare il proprio discorso lirico intorno alla dualità (plurale) degli assi linguistici («Ma mi rivolgo a loro e parlo io», p. 122); non sarà un caso, allora, che la poesia conclusiva del libro abbia come titolo *Adorno, Wittgenstein, Genette*: la dialettica di Martini è squisitamente negativa; il mondo delle coppie minime è, wittgensteinianamente, «tutto ciò che accade»; l’io è, genettianamente, un palinsesto, un ente trans-testuale che racconta e si racconta lungo cinque livelli (intertesto, metatesto, architetto, paratesto, ipertesto).

La silloge di Giulia Martini si può leggere attraverso queste tre componenti che estendono il processo lirico dell’autrice oltre gli spazi testuali di *Coppie minime* e creano un tessuto linguistico plurale, fortemente proiettato verso il futuro e a successive forme di riscrittura: «Tutti quelli che silenziosi siedono [...] / [...] mi chiedono quando pubblicherò il prossimo libro» (p. 121). In questo senso, la produzione lirica di Martini è diacronicamente intertestuale, formalmente instabile, una sorta di «breve spazio tra un ancora e un già» (p. 110), dove la temporalità sincro-

nica è parte di un orizzonte aperto che si definisce in termini dialogici e *negativamente* dialettici. La forza della poesia di Martina risiede, dunque, in questo sforzo *negativo e differenziale*, nella sua coscienza

Mallarmé. Versi e prose.

Traduzione italiana di F.T. Marinetti, seconda stesura inedita a cura di Giuseppe Gazzola, Firenze, Società Editrice Fiorentina («Ungarettiana» 14), 2018, pp. 162, € 15,00.



Le cose in letteratura vanno spesse volte come nella vita. È la legge edipica: allorché il Padre invecchia e le sue forze scemano, il figlio, dopo averlo avversato, se lo porta sulle spalle. Se Mallarmé, as-surto dapprima a Padre del modernismo (ché di modernità *tout court* aveva già parlato Baudelaire) diventava per Marinetti un passatista, è perché bisognava innanzitutto, per riscattarlo, concluderne la vetustà. Indi, scovare il nuovo in lui sepolto e trarlo, *obstetricante manu*, da quel fetale mondo cui il poeta della Rue de Rome sembrava essersi ritirato. Marinetti traghetta dunque un poeta opaco e polveroso, esponente della più intimistica ed estetizzante retroguardia ottocentesca, in una dimensione giovane, militante e smagliante; verso quell' avanguardia che vuol essere un eterno presente. Poco importa ch'essa sarebbe retrocessa di lì a poco e sepolta in un'altra piega della storia, assumendo appunto l'infamante aggettivo

te opposizione alle canoniche forme macrotestuali della lirica contemporanea, cui l'autrice oppone, strenuamente, un «[c]anto», «questo che sento come carcere / lacuale per irrigarti chance. / Nel deserto,

retroguardista di «avanguardia storica». Nell'atteggiamento di Marinetti verso Mallarmé si coglie insomma sin d'ora lo stesso demone della contraddizione che anima l'*Antitradition futuriste* di Apollinaire: siamo avanti, e siamo indietro; si affossa e si scagiona il passato. D'altronde, c'è un «simbolismo» passatista (segnato dal ritorno del rimosso formale dopo la lunga parentesi vitale del romanticismo), e un «simbolismo» futurista: quello, per intenderci, che ripromuove il verso libero.

Mallarmé è, nell'ottica sopra detta, futurista quando si mette a spezzare il dettato a colpi di martello (nel *Coup de dés*, esempio di «lirismo multilineo», secondo l'espressione marinettiana) prefigurando così quel verso libero che i suoi seguaci (René Ghil, Gustave Kahn, Vielé-Griffin) praticarono dapprima, illustrarono e normarono poi, e che Mallarmé stesso disdegnò (si vedano il famoso «avant-dire» al *Traité du verbe* del versoliberista René Ghil e le lettere che i due si scambiarono). Mallarmé è romantico-passatista quando sperimenta l'unità formale del sonetto e fa dello scavo, ossia dell'implicitazione («J'ai creusé le vers à tel point...») la sua bandiera. Nello stesso «avant-dire» a René Ghil Mallarmé aveva del resto constatato «le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel». Di certo l'invettiva, intesa come parola-propaganda *scagliata* contro l'Altro, come parola-oggetto o parola d'ordine, appannaggio di una poesia militante d'impronta bellica, era quanto di più lontano si potesse immaginare dalla poetica del recedimento autoriale propria di Mallarmé. Il quale preferiva alla parola come fendente e come esponente la parola-cuscinetto, che resta sullo sfondo («peindre non la chose, mais l'effet...»); e alla giaculatoria la pacata perifrasi in cui, come egli scrive nello stesso «avant-dire», «l'objet nommé baigne dans une clairvoyante atmosphère». Basti poi ricordare la «garanzia della sintassi» da lui rivendicata («Il faut une garantie – La syntaxe», scriveva in una delle sue *Divagations*) per misurare la distanza, almeno

la quale ti battezza, // non mai dimenticarmi sola cosa: / prigione vale di cantiere aperto / il nome» (p. 18).

(Alberto Comparini)

d'acchito, tra le due figure. Eppure, come si è detto, la coppia antifrastica dinamismo-stagnazione che sembra configurare questa relazione è solo un fatto di prospettiva: quello che si chiama ora con gran fervore «movimento», sarà stasi; se il controverso rapporto tanto dei futuristi quanto degli ermetici italiani con il loro necessario Mallarmé non desta, nei figli della psicoanalisi e della sociologia quali noi siamo, particolare sorpresa, è perché la storia della letteratura è essa stessa una storia di riposizionamenti, riconoscimenti e disriconoscimenti in un sempre rinnovato gioco di ruoli, come bene ha mostrato Pierre Bourdieu.

Inutile rievocare a tal proposito lo spartiacque storico dell'esperienza bellica la quale, con la sua mobilitazione di pulsioni vitali, agisce da detonatore sulle forme come la ghiottina in Francia tra Sette e Ottocento. Fu proprio questa nuova estetica bellica, foriera d'invettive e di parole d'ordine, che indusse Marinetti a pronunciare, come Apollinaire, il suo proclama ostracizzante nei confronti della frangia formalista, e invece il più febbrile inneggiamento alla frangia vitalista e versoliberista, in cui si coniugavano rottura della sintassi ed esaltazione della macchina. Inutile rievocare, del pari, l'antagonismo franco-italico (o meglio il ritorno del rimosso italico nel mondo culturale francese) se non per notare, nella fattispecie, che l'Accademico d'Italia che fu Marinetti rinnegò il padre del modernismo francese allorché, facendosi interventista, venne a rivendicare, come conseguenza del patriottismo, un'idiosincrasia letteraria nazionale.

Che mai Marinetti abbia potuto, di fatto, sbarazzarsi di Mallarmé (come d'altronde Apollinaire di Marinetti) è quel che si desume da dati oggettivi, forniti con ammirevole dovizia dal curatore Gazzola. Anima del confronto edipico, la traduzione è il segno più tangibile del desiderio mimetico. Alla stregua del *pastiche* rivendicato e praticato da Proust, l'atto traduttivo è un duello ermeneutico: un corpo a corpo con la parola dell'Altro da cui si

esce, il più delle volte, trionfanti come il presente trionfa sul passato. Il quale, come abbiamo visto, è un presente che va perdendo un po' delle sue forze. Vi è dunque, in Marinetti, come una coazione a tradurre il poeta francese, quasi a condannarlo e redimerlo insieme. Il desiderio mimetico è una simmetria rovesciata: si ama per antagonismo, per via di rivalità. Ed è molto opportunamente che Giuseppe Gazzola, curatore dell'edizione e autore dell'introduzione, convoca la bloomiana *anxiety of influence* (p. 18) nel ricordare che qui si tratta soprattutto di «una malcelata ansia per un conflitto di attribuzioni» (p. 17). Poiché il desiderio mimetico si scatena a partire da un'omologia di fondo (si desidera ciò che ha un «air de famille») ma basta, come vede Freud, un solo punto in cui tale desiderio possa attecchire, è in un punto in particolare che i due saldamente si appigliano, facendo sì che la battaglia della traduzione possa essere ingaggiata. Al solito, sono le cose a noi più contigue che ci suscitano avversione. È nel contiguo che il sé rifiutato o superato ci tormenta. Così, se Marinetti finiva per rinnegare Mallarmé, ancor più polemicamente ripudiava quel componimento di rottura, il *Coup de dés*, che tanto gli doveva richiamare alla coscienza i suoi propri desideri di affermazione in campo letterario. Ricorda Carlo Martini, testimone qui chiamato in causa dal curatore: «Guai a ricordargli *Un coup de dés*» (*ibid.*). Si trattava ora di sbarazzarsi di quel testo che, pubblicato in volume nel 1914, era divenuto troppo ingombrante. Si trattava ora, altrimenti detto, di affermare ad ogni costo «la razza italiana» di «artisti novatori» contro modelli *fin-de-siècle* e d'oltralpe, novatori storici che pure inneggiano, anziché alla palingenesi e alla gioventù, alla decrepitezza e alla decadenza. E fu così che, come ancora molto opportunamente nota Gazzola, i Padri della modernità «furono, letteralmente, i capri espiatori dal cui sacrificio nacque la costruzione della nuova estetica» (p. 18). Tanto che, riporta lo stesso Marinetti, «oggi odiamo dopo averli immensamente amati i nostri gloriosi padri intellettuali: i grandi geni simbolisti Edgard Poe, Baudelaire, Mallarmé», colpevoli di aver nuotato nel fiume del tempo con la testa all'indietro (*ibid.*).

Sta di fatto che «in contraddizione sia con i propri detrattori che con se stesso,

Marinetti continuò a leggere e tradurre Mallarmé» (p. 19). Ne uscì l'edizione del 1916, intitolata *Versi e Prose* e pubblicata dall'Istituto Editoriale Italiano; una versione «da tempo di guerra»: «scarna e senza note» (p. 20). Una nuova versione accresciuta era destinata alla pubblicazione per Mondadori a titolo di risarcimento per un Flaubert mai consegnato. Ma proprio mentre Marinetti si apprestava a seguire Mussolini nelle sue campagne belliche, Arnoldo Mondadori pronunciava la sua parola d'ordine: poneva, per ragioni di convenienza politica, il suo veto alla pubblicazione. I libri di autori francesi erano infatti sgraditi alla propaganda tedesca. E fu così che l'«appunto in lapis rosso»: «francese - no», doppiamente sottolineato dall'editore (p.30), determinò il fallimento dell'impresa editoriale. Questa seconda versione, rimasta dunque inedita, accresciuta rispetto alla precedente e in parte manoscritta, è stata riscoperta di recente dal curatore, Giuseppe Gazzola, in una libreria senese (p. 7); ritrovamento cui è seguito un lungo e paziente lavoro di ricostruzione filologica.

In rapporto alla prima versione, segnata dall'allontanamento e lo straniamento, questa seconda versione marinettiana attesta, secondo il curatore, un nuovo «avvicinamento» a Mallarmé (p. 21): Mallarmé è ora nuovamente ritenuto da Marinetti, con un'inattesa concessione, il precursore delle poetiche futuriste. È quel che si desume dalla prima stesura dell'introduzione qui presentata in apertura: «pur sorseggiando con labbra fini l'amore nelle sue forme di squisita ricercatezza», Mallarmé «scaglia (il corsivo è nostro) il suo potente genio visionario e la sua sensibilità tentacolare a mille sfumature fuori e sopra la Francia alla conquista dell'ideale città impossibile» (pp. 27-28 e 37). Si tratta di nuovo, come si vede, di far di Mallarmé un poeta della rottura; un poeta espressionista, non lontano da quella poesia deambulatoria, polidirezionale, che praticheranno un Cendrars o un Apollinaire. Potremmo allora raccomandare l'applicazione, anche a questo specifico caso, della lezione benjaminiana: se la traduzione è la trascendenza stessa di una forma data come precipitato storico (ovvero il suo stesso potenziamento), quel che Marinetti propone di Mallarmé è una sorta di realizzazione intensiva: l'at-

tualizzazione di quanto sarebbe rimasto inespreso e impastoiato nell'anima del vecchio secolo. Liberando una materia eruttiva trattenuta ermeticamente nella forma, e da essa vitrificata, Marinetti riattiva Mallarmé, lo rende futuribile. Ed è alquanto indicativa, nella fattispecie, la riabilitazione del «padre simbolista» come supervisore del baldo atletismo marinettiano: il poeta del *Coup de dés* assurgerebbe ora al ruolo di allenatore della giovane «squadra» futurista (p. 29). È quanto auspica lo stesso Marinetti allorché conclude, nella stessa introduzione, che il «cerebralismo francese» può attendere ora a una certa «solidità virile» (p. 38). E che «Stefano Mallarmé può allenare utilmente i poeti alla massima follia di balzi fantasiosi immensificando le analogie e accelerando l'immaginazione senza fili». Sta di fatto che questo Mallarmé non nuota più con la testa all'indietro ma sembra lanciarsi, *volens nolens*, in avanti, sulla avventurosa scia tracciata dal suo stesso lancio di dadi.

La ricaduta in termini traduttivi di questo potenziamento atletico è assai interessante. Il curatore fa notare, con felice messa a punto, che «Marinetti scioglie i nodi metrici» mallarmeani «dipanandoli nella prosapoesia futurista» (p. 25) limitando al minimo, per il meno traducibile dei poeti, «l'approccio ermeneutico». La soluzione ottenuta è, effettivamente, quella di un prosaismo anonimo, di grado zero: una parafrasi secca, letterale, enuclea ed esplicita (diremmo, in termini mallarmeani: esplica) con voluta piattezza minimalista le preziose implicazioni mallarmeane presentandole in semplici sequenze paratattiche. Ci piace riprendere un esempio riportato dallo stesso curatore nella sua introduzione (pp. 25-26). Con riferimento a quel manifesto inaugurale della metatestualità che è *Salut* («Rien, cette écume, vierge vers/À ne designer que la coupe;/ Telle loin se noie une troupe/De sirènes mainte à l'envers») Marinetti sembra proporre una sorta di autoparaphrase: «Nulla soltanto questa schiuma, vergine verso, che serve solamente ad indicare la coppa; così in lontananza una frotta di sirene si annega molte capovolte» (pp. 40-41). In assenza dell'autore, «receduto» dalla sua opera secondo la poetica mallarmeana, si cede ora «l'iniziativa alle parole»; come lasciato a se stesso dall'anonimo testimone, il di-

scorso poetico oscilla tra la riproduzione meccanica e l'autoparodia. Nella ricerca di un provocatorio infantilismo desublimante Marinetti insiste sul registro neutro, o mette a nudo certe velature o attenuazioni di registro: «bêtise» in *Les fenêtres* è reso ad esempio con «cretineria» (pp. 56-57); «déplumée» con «spennata» in *Don du poème* (pp. 86-87). Gli fa eco, in *Sainte*, il celebre «plumage», singolarmente astratto diventato «penne» (pp. 106-107); mentre il denominale «dédorer» è letteralmente «sdorato» sia in poesia (*Sainte, ibid.*) che in prosa (*Frisson d'hiver*, pp. 128-129). La parola è esposta o per meglio dire esibita nella sua nudità letterale sino al calco palese: nella stessa *Frisson d'hiver* l'indicazione temporale «treize heures» è resa con «tredici ore»: e Marinetti conosceva troppo bene la lingua di partenza per poterci far credere a una *méprise*. Il grande gesto di irruente, infantile negligenza salvatrice si coglie proprio in quest'ultimo testo, allorché il «Vilain, tu dis souvent de méchantes choses. /

(Je vois des toiles d'araignées au haut de grandes croisées.)» diventa: «Brutto! Tu dici spesso delle cose cattive.../(Vedo dei ragnateli in alto alle grandi finestre»..) Questa incuranza ci appare come un rituale catartico: disinvestimento, iniziazione e propiziazione insieme. L'italiano futurista, lingua primeva, vergine e smagliante, sembra voler realizzare, col suo colpo d'ala su una superficie gelata, le attese mallarmeane: quelle del fulgido oggi («Le vierge, le vivace...», pp.116-117). Un Mallarmé ammodernato, minimalista, prosaico, e come rinvigorito da un'innocenza e veemenza fanciullesche, sembra ora volersi sbarazzare della sua famigerata coperta a quadri passatista; mirabilmente atletico, rompere la sua ottocentesca crisalide; sciogliere i nodi gordiani del suo dettato e consegnarsi, limpido e dispiegato, al lettorato futuro. «Colla gamba e le braccia, limpido nuotatore infido, in balzi molteplici, rinnegando il cattivo Amleto!» (*Il pagliaccio punito*, p. 52-53). La macchina traduttiva marinetti-

tiana (in cui ci sembra di poter cogliere qualche anticipazione dei traduttori informatici già messi alla prova da Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa*) non sembra tuttavia voler ringiovanire solo Mallarmé. Sembra voler piuttosto rinvigorire l'atto traduttivo, mostrandocelo come un atto non più appropriativo ma, semmai, come un atto d'espropriazione. Con la sua discreta effrazione compiuta su una parola storica e reverenziale, insieme intima e inviolabile, Marinetti sembra attuare il progetto presentista mallarmeano. Nell'anonimato autoriale («Je suis maintenant impersonnel...» come Mallarmé scrive a Cazalis nel 1867) si rivendicava già quella disidentificazione che appariva necessaria per essere traghettati verso il Novecento. Io – aveva detto un contemporaneo, fuggendo dal paese amato e rinnegato in cerca di altre purezze – è un Altro, o forse nessuno.

(Michela Landi)

MARIJA STEPANOVA
Spogliatoio femminile.
Poesia e prosa 2001-2015

cura e traduzione di
 Claudia Scandura, Roma
 Gattomerlino/Superstripes,
 2017, pp. 112 € 12,00



Il volumetto di versi di Marija Stepanova *Spogliatoio femminile. Poesia e prosa 2001-2015*, costituisce il terzo volume della serie "I poeti della Fonda-

zione Brodskij" dell'editore romano "Gattomerlino". Anche questo titolo, come i precedenti, dedicati a Sergej Gandlevskij e Elena Fanajlova, è a cura di Claudia Scandura, che anni orsono curò anche una bella antologia in russo delle opere dei vari poeti ospiti a Roma della *Fondazione Joseph Brodsky*.

Marija Stepanova è una delle voci più interessanti nell'attuale panorama letterario russo e un suo recentissimo libro, *In memoria della memoria*, nato dal progetto di riscrivere la storia del XX secolo sulla base della storia della propria famiglia, ha ottenuto un buon successo di pubblico e critica.

La bella silloge con i testi originali a fronte proposta da Claudia Scandura rivela al lettore italiano un'autrice originale e allo stesso tempo capace di assimilare e riproporre i toni e le atmosfere della grande tradizione poetica nazionale.

Già nelle ballate del primo ciclo, *I canti dei meridionali del nord* (2001), che, nota Claudia Scandura, "possono essere letti anche come sketch, brevi sceneggiature", si notano reminiscenze dalla tradizione romantica e allo stesso tempo da quella della poesia dei bardi dell'epoca del

disgelo, da Galič a Vysockij. Nei suoi componimenti la Stepanova crea complesse trame narrative supportate da un arduo concatenamento di immagini allusive, sostenute da un linguaggio che attinge ai diversi registri del quotidiano (si vedano le ballate *Il pilota* e *Il fuggiasco*) e che poi si sviluppa anche in un elegante gioco di etimologie e assonanze. A questa vitalità espressiva fa da contraltare un rigore metrico che tende a incastonare il fluire della narrazione in strutture tradizionali come le sestine, le terzine e la strofa di dieci versi della poesia panegiristica settecentesca. Da qui uno specifico effetto di dinamismo deformante cui corrisponde una inusitata e prorompente energia di un ricordare visionario e collettivo nella ricostruzione del passato. Si potrebbe pensare anche a una cosciente trasgressione dei collegamenti tematici tradizionali delle forme poetiche al fine di mettere a nudo il carattere in fieri, incompiuto, dell'io lirico.

Tale tendenza non è evidente solo nel genere della ballata, ma anche nella lirica (la poesia della Stepanova si articola in testi narrativi, liro-epici e ballate, da un lato, e testi propriamente lirici, dall'altro). Il critico Dmitrij Bak ha parlato di uno specifico

“denudamento dei nuclei semantici” alla ricerca di proto-immagini, antecedenti, eidos emotivi della tradizione poetica russa in un processo disgregativo di atomizzazione dell’espressione iconico-verbale.

Tale processo è evidente nel ciclo *Fisiologia e piccola storia*, dove il tema della memoria, centrale in tutta l’opera della poetessa, acquista una ricchezza di intonazioni e variazioni, grazie anche alla spezzatura del principio narrativo, all’inserimento di forme gergali, all’irrompere della quotidianità e alla riproposta mutevolezza dei riferimenti dell’io lirico. La chiarezza espositiva è come nascosta dallo scorrere della coscienza, ma la concretezza dei concetti è mantenuta pur in una trasformazione delle corrispondenze, delle dimensioni. Il profondo interesse per

i tratti fisiologici, per la materialità, è contrapposto all’esigenza di una piena libertà di trasposizione che spinge l’io lirico alla metamorfosi, alla relatività dei riferimenti, dei riconoscimenti e delle agnizioni. Del mondo materiale rimane il ricordo, e del ricordo il suono, la voce. A questo tema è dedicata la sezione *Quattro opere e due poesie* (desunta da una raccolta intitolata *Kireevskij*, il celebre folclorista del XIX secolo, raccogliitore di canti popolari russi), nella quale risuonano, a mo’ di canto, le voci dei morti (le opere sono *Carmen*, *Aida*, *Fidelio* e *Ifigenia in Aulide*). Il volume si conclude con un breve testo prosastico intitolato, – e per noi italiani il pensiero va subito al Foscolo, – *Davanti ai sepolcri*. Il breve scritto che fa riferimento al saggio di W.G. Sebald *Campo Santo*, si conclu-

de con un breve excursus nel Cimitero Acattolico di Roma alle cui lapidi è offerta l’opportunità di parlare.

Il tema dell’essere e del non essere è centrale in tutta la produzione della Stepanova. Claudia Scandura intitola il suo saggio introduttivo *Dal punto di vista del non essere*, e nota come la poetessa definisca la poesia “orazione funebre pronunciata ai propri funerali”. Questa disincantata e, allo stesso tempo, tragica “leggerezza del non essere” attribuisce alle testimonianze di vita dell’io lirico, alle situazioni, al mondo circostante e alla memoria che tutto riproduce, una inusuale concretezza emotiva e artistica.

(Stefano Garzonio)

HONE TUWHARE, *Piccoli buchi nel silenzio.*

Traduzione e curatela di Antonella Sarti Evans. Roma: Ensemble, 2018, 139 p. ISBN 9788868812614, € 12,00.



Fra le letterature cosiddette post-coloniali, quella neozelandese è particolarmente interessante. La Nuova Zelanda è infatti l’ultima in ordine cronologico tra le colonie inglesi, e dopo la prima, turbolenta fase di invasione e occupazione, oggi la sua letteratura fornisce un efficace esempio di integrazione tra le due anime della cultura neozelandese: quella indigena māori e quella di origine europea. La visione māori della letteratura è stata

dapprima sovvertita: depositari di una tradizione esclusivamente orale, per competere con i colonizzatori i māori si sono dovuti adattare all’utilizzo della scrittura, e la lingua indigena è stata in gran parte soppiantata dall’inglese. La letteratura māori scritta nasce all’inizio del diciannovesimo secolo, ma per lungo tempo è limitata ad ambiti *stricto sensu* extra-letterari, come la politica, la religione e la genealogia. Mentre l’autodeterminazione māori all’interno del panorama letterario post-coloniale risale al 1973, anno di pubblicazione del romanzo di Witi Ihimaera, *Tangi*, fuori dalla Nuova Zelanda la scrittura degli autori indigeni è stata veicolata e diffusa grazie all’utilizzo della lingua inglese.

In Italia questa vicenda è ancora poco nota. Mentre scrivo, la mia ricerca del sintagma virgolettato “*letteratura maori*” in Google restituisce 130 risultati. Pochi, pochissimi gli studi, i testi e gli autori kiwi e in particolare māori tradotti sinora in italiano, e una buona fetta di questo lavoro pionieristico è stato svolto da Antonella Sarti Evans, traduttrice, scrittrice e insegnante italiana di stanza a Wellington, specializzata in letteratura neozelandese. La sua edizione italiana di una selezione di poesie tratte dall’antologia postuma di Hone Tuwhare *Small Holes in the Silence* (2011) è un piccolo grande passo, che introduce un autore nel nostro Paese sconosciuto, ma in Nuova Zelanda considerato tra i portavoce più significativi della cultura māori del Novecento.

Autore non soltanto di versi, ma anche di teatro e narrativa, Hone Tuwhare è tra i poeti neozelandesi più celebrati. Il nome completo è lungo, ma le origini sono umili. Hone Peneamine Anatipa Te Pona Tuwhare nasce nel 1922 nell’estremo nord della Nuova Zelanda in una famiglia Ngapuhi e, senza poter seguire un percorso d’istruzione completo, inizia a scrivere e pubblicare nel 1956, dopo la militanza nel Partito Comunista e l’esperienza tra le file dell’esercito in Giappone, durante la Seconda Guerra Mondiale. La sua prima raccolta poetica *No Ordinary Sun* (1963), opera d’esordio di un operaio māori sprovvisto di formazione secondaria, ha una risonanza inaspettata. Si tratta del primo libro di poesia pubblicato da uno scrittore indigeno e, in generale, di una delle raccolte poetiche più di successo in Nuova Zelanda. La settemila copie vendute nei primi dieci giorni dalla prima pubblicazione sono, riferisce Antonella Sarti Evans, “le prime poesie a essere indirizzate a un pubblico māori, provenienti da un autodidatta in letteratura, assolutamente anticonvenzionali nel modo di ritrarre il paesaggio, l’amore e le questioni di attualità politica e sociale”. Da allora in poi, con quattordici raccolte poetiche pubblicate, numerosi riconoscimenti internazionali e sino alla morte nel 2008, l’iter biografico e letterario di Tuwhare è un corposo, totalizzante contributo alla rinascita della *Maoritanga*, cioè della cultura e identità māori.

Graficamente impeccabile, a partire dalla copertina, ma stranamente priva di indice, l'antologia intitolata *Piccoli buchi nel silenzio* di Edizioni Ensemble raccoglie trentasette poesie di Tuwhare in lingua originale (inglese) con la traduzione italiana a fronte. Tre componimenti compaiono in tripla versione, corredati anche della resa in lingua māori. I testi sono racchiusi tra un'agevole quanto necessaria introduzione e la nota biografica sul poeta, entrambe a cura della curatrice/traduttrice.

La chiave di lettura fondamentale per accostare l'opera di Tuwhare è suggerita nell'introduzione del libro, dove la sua poetica è presentata come un esempio di interpretazione e conciliazione tra cultura indigena e cultura dei colonizzatori. Questa conciliazione è immediatamente evidente nell'utilizzo della lingua inglese, disseminato però di vocaboli māori (quasi mai tradotti in italiano, bensì spiegati in nota). I testi differiscono non solo per lunghezza (dai brevissimi haiku *Haiku (I)*, *Hai-Kukua* e *Desdemona* a componimenti più estesi e prosastici, come *Visita in campagna* e *Canto di fabbricante di pioggia per Whina*) ma anche per argomento (dalla denuncia socio-politica di *New Zealand Rugby Union*, *Martin Luther King* e *Le Città Sante*, alla mitologia indigena di *Noi, che viviamo nelle tenebre*; dalla rievocazione paesaggistica di *Notturmo* a quella animista-intimista di *Non dal vento devastato*, *Figlia luna*, *Richiamo del mare* e *Pioggia*; dalla riflessione metapoetica contenuta in *Canzone di vento e pioggia* alle elegie sentimental-erotiche *Papa-tu-a-nuku*, *Scienza del sentimento*, *Annie e Sfaccettature*).

Ma la varietà non si limita al formato e ai temi. La campionatura più affascinante riguarda infatti l'eleganza espressiva e, in particolare, la capacità del poeta di alternare registri linguistici differenti, dal linguaggio più informale a quello più aulico, e di modulare immagini e metafore spesso in combinazione con giochi di parole, difficili da tradurre e per questo particolarmente stimolanti se letti nella doppia versione, in inglese e italiano. Immagini fantasiose e suggestive impreziosiscono tutto il libro, a partire dai versi di *Pioggia* che danno il titolo all'antologia:

*I can hear you
 making small holes*

*in the silence
 rain*

(Ti sento / fai piccoli buchi / nel silenzio / pioggia)

L'abilità di Tuwhare di evocare con vividezza miti e immagini māori è particolarmente evidente in *Mi sento come un pā vulnerabile*:

*I feel like a vulnerable
 pā-site, sacked, by
 an unforgiving enemy
 force & razed to a level
 unbecoming to a warrior-force,
 but – freed at last,
 to accept – with humility –
 the earth-smelling pungency
 of that Grand Dame – mother,
 of us all: Papa-tū-ā-Nuku:
 our Earth-mum.*

(Mi sento come un pā vulnerabile / saccheggiato da / una forza nemica che non / perdona e abbattuto a livello / di indecenza per un corpo guerriero / ma – liberato infine, / per accettare – con umiltà - / l'acredine che sa di terra / di quella Gran Dama – la madre / di tutti noi: Papa-tū-ā-Nuku: / la nostra mamma Terra.)

La parola *pā*, come indicato in nota dalla traduttrice, significa villaggio māori fortificato. L'utilizzo di parole māori innesta nella lirica la presenza viva della cultura d'origine del poeta, che in questo caso usa l'immagine ribaltata della fortificazione divenuta vulnerabile per parlare della propria fragilità. L'immagine del corpo guerriero saccheggiato dalla forza nemica precede il finale in cui protagonista è la Madre Terra (il cui primo epiteto francesizzante *Grand Dame* conferisce grandiosità), presenza pervasiva nella raccolta e qui evocata con il nome indigeno *Papa-tū-ā-Nuku* (nome che coincide con il titolo di un'altra poesia, impregnata di sensualità, sulla madre Terra, presente nell'antologia). Da notare l'uso nella versione originale della & commerciale (non riprodotta in italiano), che abbassa i toni a un livello di colloquialità, e che accanto a *razed* funge essa stessa da metonimia di vulnerabilità. Ulteriore dato interessante è la presenza ripetuta dei trattini (-) che, mimando graficamente la ā e la ū māori,

scandiscono la poesia ritmicamente, frantumando i versi e le singole parole. In ultima analisi, le allitterazioni più evidenti non sono vocaliche (of / of), ma tipografiche.

Altro tratto distintivo dei versi di Tuwhare è, in parallelo all'incrociarsi di registri, forme e generi, l'internazionalizzarsi delle prospettive, con una forte tensione tra dimensione locale e internazionale, individuale e collettiva, visionaria e narrativa. Una tensione dialogica rispecchiata, a livello formale, dallo slancio vocativo e conversazionale. Un esempio evidente è *Martin Luther King*, poesia che richiama le vicende della guerra in Vietnam e l'assassinio dell'attivista afroamericano con una narrazione prosaica e dolente, tra elegia funeraria (un registro molto presente nella raccolta, che riprende le antiche forme del *tangi*, il lamento funebre māori) e venerazione della natura, eros e invettiva:

*That bullet wasn't meant to grunt an
 apology,
 the meanie. When you slumped down,
 mankind
 was hurled back a billion years, to a
 jelly fish.*

*Let's face it King: when news of your
 death
 came through, lovers all over the world
 turned each other on, rolled over, and
 turned
 the radio off.*

(Quel proiettile non intendeva grugnire una scusa, / perfido. Quando ti accasciasti, l'umanità / fu scagliata indietro di un milione di anni, allo stadio / di medusa. // Diciamoce, King: quando giunse la notizia / della tua morte, gli amanti di tutto il mondo / si arrapparono, rotolarono l'uno sopra l'altro e spensero / la radio.)

Accanto al ruolo di commentatore culturale, il poeta non rinuncia alla dimensione più spiccatamente metapoetica. Di rappresentativa bellezza la definizione di poesia contenuta in *Canzone di vento e pioggia*:

*A poem is
 a ripple of words
 on water wind-huffed
 But still water*

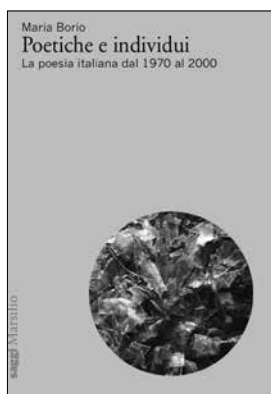
is a poem winded: a
mirrored distortion
of sky
and mountain
trees and a drowned

face waiting
for a second wind
(a second coming?)
rain
oblivion

Ripple of words
on water

(Una poesia è / un'increspatura di parole / sull'acqua che il vento fa ansimare// Ma l'acqua ferma / è una poesia senza fiato: una distorsione specchiata / del cielo / della montagna / degli alberi e un volto // annegato in attesa / che torni il vento / (una seconda venuta?) / pioggia / oblio // Increspatura di parole / sull'acqua)

MARIA BORIO, *Poetiche e individui*, Venezia, Marsilio 2018, pp. 334, € 30,00.



Poetiche e individui di Maria Borio offre una ricostruzione di tre decenni di poesia italiana, scegliendo come date simbolo il 1971 (già consacrato dalla critica come anno di uscita di alcuni libri a loro modo spartiacque: in particolare *Satura* di Montale, *Trasumanar e organizzar* di Pasolini e *Invettive e licenze* di Bellezza) e il passaggio di secolo. I due termini del titolo definiscono la doppia prospettiva lungo cui si muove l'intero lavoro: i mutamenti nel campo poetico sono seguiti a partire da un'attenzione specificamente rivolta ai

La creazione di immagini nella poesia di Tuwhare è anche legame ecfrastrico con la pittura e la fotografia, come testimonia la poesia *Hotere*, dedicata a Ralph Hotere (1931-2013), uno dei maggiori artisti neozelandesi, di origine māori, e illustratore di svariate raccolte poetiche di Tuwhare:

and even though my eye-balls
roll up and over to peer inside
myself, when I reach the beginning
of your eternity I say instead: hell
let's have another feed of mussels

(e anche se le mie pupille / s'inca-
no e ruotano per scrutare / dentro di me,
quando raggiungo la cima / della tua eter-
nità mi dico: al diavolo, / mangiamoci un
altro po' di cozze)

Questa lirica, un vero e proprio "a tu per tu" con Hotere, è un omaggio tra lo spiritoso e il metafisico, in cui la descrizione dei dipinti sembra voler scalfire la

singoli autori, secondo un'impostazione che prova a fondere il modello sociologico e anti-idealistico di matrice bourdieusiana con un metodo fondato sull'analisi di campioni esemplari, e qui il punto di riferimento esplicito non può che essere Auerbach (p. 13). La struttura del libro è determinata da questo doppio sguardo: ciascuno dei tre decenni studiati viene introdotto da un paragrafo che delinea la fisionomia del campo, anche in rapporto ai mutamenti storici, sociali e culturali dell'Italia del tempo; ma quando il discorso entra più nel merito a imporsi sono le individualità. Individualità testuali, innanzitutto: in ogni capitolo sono i singoli autori e di essi i singoli testi campione ad avviare la ricerca. Si parte dalla lettura serrata di una poesia esemplare per poi sfruttarne gli agganci ed estendere la riflessione all'opera complessiva dell'autore e, eventualmente, alla poetica più o meno unitaria di un gruppo. Se insomma il punto di arrivo del saggio è quello di una panoramica storica, il *focus* primario rimane il testo nella sua concreta specificità. L'autrice rivendica più volte il carattere induttivo di questo metodo, ed è quasi superfluo rimarcare come un tale approccio sia imprescindibile per qualsiasi ricostruzione che non voglia ridurre il testo a pretesto: merito di questo libro è averne fornito, meglio ancora che una giustifica-

fagocitante narrazione etnografica della critica occidentale dominante.

Nella ricchezza poetica di Tuwhare, fil rouge è certamente la voce del poeta, ma anche la presenza permeante della natura: a partire dai moltissimi riferimenti alla botanica endemica neozelandese, sino alle personificazioni del mare, della terra, della pioggia e del vento, lineamenti della spiritualità animistica propria della cultura māori. In una continua transazione tra piani temporali differenti, Tuwhare celebra il passato rendendolo presente e vivificandolo. Una testimonianza che per il lettore italiano sarà preziosa per accostare una letteratura, quella neozelandese, in cui cultura indigena, globalizzazione e modernità sono protagonisti di un incontro di affascinante complessità.

(Margherita Zanoletti)

zione teorica, un'applicazione pratica che parla con la validità dei risultati.

Va poi sottolineato che, per quanto *Poetiche e individui* sia un saggio dalle ambizioni sostanzialmente descrittive, la militanza critica dell'autrice si afferma perentoria a più livelli. Il primo, macroscopico, è nella scelta del canone. Se fino agli anni Settanta la rassegna rimane abbastanza aperta, con i decenni successivi e soprattutto con gli anni Novanta si fa decisamente più esclusiva, non tanto per il numero di autori trattati (da questo punto di vista sono gli Ottanta il periodo penalizzato, e anche questa scelta non è scevra di giudizi impliciti), quanto per la linea globalmente unitaria che, al netto delle differenze individuali, come sempre ben enucleate, accomuna i vari Pusterla, Riccardi, Fiori, Anedda, Buffoni e Benedetti. Si arriva qui alla singola proposta critica più interessante del libro, ovvero quella categoria di «lirica rifunzionalizzata» che viene usata per descrivere, con la dovuta flessibilità, le scritture dei sei poeti citati. Con le parole dell'autrice, il termine vuole indicare un tipo di poesia dove «diventa importante il rapporto tra la rappresentazione lirica e la scrittura come forma speculativa e critica di conoscenza, che non è mai ricondotta da un sapere universale, ma a cui si perviene attraverso un'indagine, potremmo dire

fenomenologica, che l'individuo raggiunge attraverso l'esperienza» (p. 243). Una problematizzazione dello statuto del soggetto lirico, quindi, e del rapporto tra scrittura e conoscenza, in particolare per quel che riguarda le modalità opposte dell'accensione epifanica e della riflessione: «Ma il problema delle nuove forme liriche è: l'ispirazione, quella che soprattutto fonda la conoscenza sull'illuminazione epifanica, come può farsi portatrice di una conoscenza che apra i limiti dell'io alla realtà, che ponga sempre la scrittura in confronto con la storia che suggerisca una riflessione ermeneutica?» (p. 251). In questo senso, «la questione della conoscenza oppone la lirica rifunzionalizzata tanto all'orfismo [ma anche ai cascami dell'espressionismo e del neo-individualismo] quanto allo sperimentalismo. Se le scritture di ricerca lavorano su una torsione disarmonica dello stile con un'attitudine soprattutto polemica e tendono a rompere i confini della parola scritta dando risalto all'oralità, le forme liriche mantengono la semantica del testo come principio compositivo essenziale e attribuiscono un ruolo imprescindibile al testo scritto» (*ibid.*). Da quest'ultima citazione si può vedere come quella di Borio sia una scelta che valorizza la ricerca di un equilibrio, di un nuovo bilanciamento che permetta la sopravvivenza di una linea centrale della poesia moderna. È un atteggiamento critico non inedito per il Nove-

cento: negli anni Sessanta, per esempio, quella della 'via di mezzo' era l'opzione di chi, nel conflitto delle interpretazioni e/o nella propria stessa pratica di scrittura, non si riconosceva né nel lirismo scaduto degli epigoni dell'ermetismo né nella 'mimesi schizomorfa' dei Novissimi, puntando invece su una poesia che fosse in grado di aprirsi alla realtà storica conservando però una tensione costruttiva e semantica forte, secondo il modello dei rinnovati Luzi e Sereni. In *Poetiche e individui* non si troverà una presa di posizione così netta, ma, se si considerano la selezione degli autori e i giudizi più o meno impliciti, il parallelismo può senz'altro reggere. Il lirismo immediato ed estroflesso del neo-individualismo espressionista, così come quello pseudo-orfico e 'innamorato', emergono come momenti circoscritti sia sul piano cronologico che su quello qualitativo. Ma anche la linea strettamente avanguardistica – che pure dà ancora oggi risultati di alto livello – è marginalizzata, ridotta all'esperienza tutto sommato trascurabile del Gruppo 93 e ottenendo risalto solo per quegli autori più difficilmente inquadrabili, come Frasca.

Siamo di fronte, insomma, a una categoria interpretativa forte, di sicura utilità per i discorsi a venire sul campo poetico odierno. In questa sede non è possibile discuterla come meriterebbe: ci si limiterà a sollevare una questione di massima, che non riguarda tanto la sostanza della

categoria quanto più la sua contestualizzazione storiografica. Anche in un'analisi attenta e bilanciata come quella di Borio, si profila talvolta il rischio connaturato a ogni discorso critico che voglia evidenziare una faglia storica, soprattutto nell'estremo contemporaneo: il rischio cioè di appiattare il passato su posizioni regressive per enfatizzare il carattere di novità delle esperienze che seguono. Il problema è del resto risolvibile se non ci si concentra sulla rottura e si considera piuttosto la continuità, e la stessa autrice mostra di tenerne conto, quando per esempio indica Montale e Fortini come «modelli dell'incontro tra epifania e saggio» (p. 252). In quest'ottica, mi pare, tiene perfettamente l'idea di una «lirica rifunzionalizzata» come momento della lunga evoluzione secondonovecentesca della poesia lirica, che almeno fin dagli anni Sessanta, tra messa in crisi del monologismo, apertura alla prosa e alla storia, ibridazione con strutture narrative e drammatiche, cerca incessantemente di formulare risposte all'altezza dei tempi. Che una delle ultime di queste risposte consista in un tentativo di fusione tra accensione lirico-epifanica e speculazione saggistica appare senza dubbio convincente, anche alla luce dei più recenti sviluppi della nostra poesia.

(Marco Villa)

GIULIO CAMBER BARNI, *La Buffa e altre poesie*, a cura di Lorenzo Tommasini, prefazione di Walter Chiereghin, con un saggio critico di Fulvio Senardi, Trieste, Il Ponte rosso 2017, pp. 260, € 18,00.



Le poesie della *Buffa* di Giulio Camber Barni, pubblicate per la prima volta in dodici puntate sul periodico triestino «L'Emancipazione», a cavallo tra il 1920 e il 1921, e poi raccolte in un volume curato da Virgilio Giotti nel 1935, hanno goduto negli anni di varie riedizioni. Memorabile quella pubblicata da Mondadori nel 1950 con una lunga prefazione di Umberto Saba; molto curata quella di Anita Pittoni per le Edizioni dello Zibaldone nel '69. Più recentemente (nel 2008) Francesco Cenetiempo se ne è occupato per Il Ramo d'Oro. La nuova edizione curata da Lorenzo Tommasini per Il Ponte Rosso si propone di valorizzare un autore ingiustamente relegato a una posizione marginale nella cultura italiana e persino nel contesto a lui più pertinente: quello della letteratura della Grande Guerra. D'altronde, se la *Buffa* – il cui titolo rimanda al soprannome della fanteria italiana – non ha mai goduto di un grande successo di pubblico, né durante la vita

dell'autore né dopo la sua morte, è stata comunque confortata da alcuni illustri giudizi critici, come quelli di Giani Stuparich, Giacomo Debenedetti, Umberto Saba ed Eugenio Montale.

A settantacinque anni dalla morte dell'autore e nel centenario dalla fine del conflitto, questa nuova pubblicazione intende qualificarsi per la prima volta come edizione critica. Tommasini, infatti, confronta le due edizioni della *Buffa* pubblicate in vita dall'autore, quella già citata del 1920-21 sulla rivista «L'Emancipazione» e la prima edizione in volume, emendando il testo da refusi tipografici e dotandolo di un apparato genetico che mette in rilievo alcuni aspetti utili per una reinterpretazione del libro di Camber Barni. La lezione si basa appunto sulla stampa del 1935, considerata la «più compiuta a livello stilistico, espressivo e di riflessione sui contenuti». Accanto all'opera che dà il titolo alla raccolta vengono inoltre presentate due ap-

pendici: una che offre le poesie della *Buf-fa* pubblicate in rivista ma non accolte in volume; l'altra che raccoglie le liriche tratte da *Anima di frontiera*, uscite postume nel 1966 a cura di Vanni Scheiwiller.

Lo scrupoloso lavoro filologico è accompagnato da due saggi che approfondiscono in maniera puntuale la storia e la genesi del testo: un'introduzione dello stesso curatore e una postfazione scritta da Fulvio Senardi, critico che a più riprese si è occupato di autori giuliani. Si tratta di due contributi molto rilevanti poiché propongono un'interpretazione rinnovata dell'autore e della sua opera. Giulio Camber, nato a Trieste nel 1891, mutò il suo cognome in Barni dopo aver disertato l'esercito asburgico ed essersi arruolato volontario in quello italiano. Negli anni precedenti lo scoppio della guerra aveva aderito a un irredentismo di stampo mazziniano, professato a Trieste da un gruppo di repubblicani che invocavano il compimento del processo risorgimentale, mossi da ideali di libertà e fratellanza fra popoli. Questo gruppo trovava proprio nell'«Emancipazione» un importante luogo di incontro e di dibattito. Non a caso è Scipio Slataper, in una delle sue *Lettere triestine*, a sottolineare l'importanza di questa rivista, definendola la sola a Trieste che fosse animata dall'«ansia bollente di un entusiasmo» e dalla «fede di una gioventù» per molti versi accostabili ai tratti con cui aveva immaginato la «Voce»: uno strumento di formazione etico-politica per un ceto intellettuale che potesse proporsi quale nuova classe dirigente. Camber Barni, perciò, costruisce i propri ideali morali e sociali ispirandosi all'ambiente vociano-fiorentino, e in particolare giovandosi della frequentazione dei fratelli Stuparich,

pure loro orbitanti attorno alla *couche* intellettuale dell'«Emancipazione».

Dai due saggi, allora, emerge un Barni «irredento e colto», che oltrepassa le interpretazioni di matrice biografica formulate da Saba, in particolare la nozione di «poeta di popolo» contenuta nella famosa prefazione alla *Buf-fa* (scritta nel '46 ma uscita solo nel '50 con il titolo *Di questo libro e di un altro mondo*) e successivamente affermatasi in gran parte della critica. L'idea sabiana di un uomo «d'azione» più che «di riflessione», i cui scritti testimonierebbero una «semplicità ignara di sé e della propria efficacia», è un altro dei pregiudizi che questa nuova edizione contribuisce a sconfermare. Il confronto tra i testi in rivista e quelli in volume ha infatti permesso di sottolineare come nel '35 l'autore giunga a una diversa considerazione della propria opera letteraria, mostrandosi più attento all'affinamento del risultato poetico. In altre parole, i componimenti della «seconda» *Buf-fa* testimoniano una maggiore disposizione letteraria e uno sforzo di aggiornamento culturale, ponendoci di fronte ad un poeta che parte dalla tradizione per cercare nuove vie, cioè per tentare un rinnovamento linguistico e formale. Già Carlo Muscetta nel 1950 aveva parlato di una poesia di stile popolare, ingenuo e spontaneo, ma non incolta, data la presenza di «certi umori del primo Palazzeschi e di altri scrittori fiorentini di avanguardia», concordando così con l'opinione debenedettiana di una «contaminazione fra la poesia dotta [...] e la poesia popolare». A questi giudizi si aggiunge la formula espressa nello stesso 1950 da Montale, che – reagendo allo scritto di Saba – rintracciava nella *Buf-fa* i caratteri della «poesia popolare», ben

diversa dalla poesia popolare», poiché non priva di moderni artifici. Più recentemente Senardi, nel saggio *Scrittori giuliani nella Grande Guerra*, ha scorto in Barni «una consuetudine al verso, ma con uno spirito goliardico», con una definizione che tiene insieme le peculiarità dell'uomo e quelle del letterato.

Camber Barni, quindi, è un autore che ha poco a che vedere con l'uomo di sola azione tratteggiato da Saba, che riteneva le poesie della *Buf-fa* composte immediatamente in trincea. Ciò è dimostrato da quel processo di rielaborazione e affinamento a cui si è già fatto cenno, volto a costruire strutture retoricamente più elaborate e a ricercare un più accurato ordine strofico e versale. A questa revisione di natura formale se ne affianca una di natura contenutistica e prospettica, finalizzata a dare maggior risalto a una rappresentazione propriamente corale attraverso una soluzione stilistica pressoché unica nel panorama della lirica italiana della Grande Guerra. Il «noi», infatti, è raccontato attraverso un concerto plurilinguistico in cui l'autore diventa semplice voce di una vicenda collettiva che lo comprende e lo rispecchia. Il poeta presenta empaticamente episodi e comportamenti di uomini quotidianamente confrontati con un'esperienza tragica, senza però ricorrere a toni di denuncia né a crude descrizioni, anzi conservando l'immagine della guerra come azione romantica, dura necessità a cui lui e i suoi commilitoni non vogliono sottrarsi, in quanto mossi da un assillo etico e da un grande senso del dovere.

(Stefano Minotti)

MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Fine Musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Fellowship Marco Praloran 2, Quaderni di Stilistica e Metrica Italiana 8, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 439, € 58,00.



La sensibilità metrica di autori e appassionati di poesia è argomento quanto mai sfuggente e delicato. Oggi si fatica a definire cosa un verso sia, e, in virtù dell'a capo tipografico, ogni conformazione stichica è potenzialmente accettabile. Anche riguardo alla poesia italiana delle origini, nella quale la forza prescrittiva dei generi aveva ben altro peso, vi è largo margine di ambiguità, perché le consuetudini metriche, se di esse si può parlare, non furono né immutabili, né universali; inoltre, la profondità dell'intreccio con la forma me-

lodica, a noi che non possiamo assistere a quelle esecuzioni o declamazioni, è in gran parte precluso. A tali delicate questioni sono dedicati i nove capitoli, tra loro indipendenti rispetto al metodo di ricerca utilizzato, di *Fine musica*.

Nel primo capitolo, *Norme più o meno strutturali*, l'autrice parte da un confronto tra il *De vulgari eloquentia* di Dante e le glosse metriche ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, tentando di ricostruire la norma metrica e il livello di astrazione raggiunto alla fine del XIII secolo. I due autori risultano sostanzialmente concordi, ma il *De vulgari* rimane incompiuto nel suo processo di sistematizzazione, e le glosse dimostrano un'incapacità di trasmissione del sapere che vada oltre l'esempio pratico: la trattatistica rivela dunque «l'insufficienza degli strumenti concettuali non solo dell'autore ma di tutta la cultura dell'epoca» (p. 12).

In *La canzone alle origini* (cap. II) la Camboni analizza la sensibilità formale e il rapporto con la melodia dei poeti federiciani e nella poesia galloromanza rispetto alle modalità compositive della canzone; individua in tal maniera la tendenza dei Siciliani ad allungare la durata dei piedi (e dunque la misura media della stanza), correlata a una maggiore attenzione agli elementi che potevano demarcare la strofa, perché «non potendo predeterminare le forme prese dall'esecuzione melodica, hanno scelto di condizionarle» (p. 62).

Nel capitolo successivo, *Forme eteromodulari, musica e danza*, la studiosa applica la stessa disamina alle poesie in cui non vige il principio dell'isostrofia ed è consentito l'utilizzo del ritornello; anche qui l'ipotesi di fondo è la medesima: nella lirica italiana delle origini l'autore, nel tentativo di vincolare l'eventuale esecutore della propria opera ed evitare la caduta di sue parti, mette in atto una serie di meccanismi per collegare le strofe e per mantenere intatta la conformazione delle stesse. La forma diversa, dunque, sottintende spesso differenti modalità di fruizione e, conseguentemente, di conservazione.

In *La tradizione e la novità* (cap. IV), l'orizzonte di attesa e la sensibilità metrica sono indagati tramite la rima interna, quale elemento strutturante o meno le strofe, passando in rassegna esempi sia gallo-romanzi, sia italiani: «L'indifferenza verso la modalità intraversale della rima inter-

na viene quindi messa in relazione con il progressivo ridursi del numero di misure versali utilizzate nei testi» (p. XIV), sino a giungere al sistema sostanzialmente binario (endecasillabo e settenario) del Trecento. Nell'interessante capitolo V, *Sive cum soni modulatione proferatur, sive non*, l'autrice principia con un'affermazione di Pietro Beltrami sul rapporto fra metrica e musica: il divorzio non è un aspetto fondante, bensì «uno sviluppo successivo a tale fondazione, che si presenta scalato per generi» (p. 196). Il genere, anzi, oltre a informare il testo secondo caratteristiche proprie, ne determina le modalità performative, di circolazione e, dunque, anche di conservazione. I brani composti per una fruizione non slegabile dalla melodia, come quelli per danza, senza il canto perdevano delle caratteristiche strutturali, rendendo la semplice lettura non perspicua, e furono perciò tendenzialmente esclusi dalle raccolte dei grandi canzonieri. Altri, invece, quali le canzoni, seppur associabili alla musica, erano già sviluppati in una forma complessa, pienamente godibile col solo testo scritto; il progressivo svincolarsi dall'elemento melodico, anzi, ne permetteva una maggiore articolazione formale, sia dal punto di vista strettamente metrico, sia nel rapporto tra questo e la sintassi. Per la poesia che prevedeva un'esecuzione cantata, nonché riguardo alla sua conservazione, l'autrice passa al vaglio la cosiddetta 'tradizione occasionale', dove la trascrizione avviene non copiando un testo scritto, ma in base alla memoria di una determinata *performance* musicale. La studiosa mette fruttuosamente a confronto la tradizione occitana con quella dei memoriali bolognesi e propone poi un'interessante, e in parte nuova, analisi dell'eziologia degli errori che si riscontrano in questi ultimi e del rapporto tra i testi verbale e melodico nella memoria di chi trascriveva questi brani. Persino la provenienza dei Canzonieri può essere la spia di una predilezione per una delle due forme esecutive (recitazione o canto) nelle diverse regioni e nei circoli poetici, così come la scelta del tipo di performance e di trasmissione poteva incidere sulle modalità compositive e sulla percezione della partizione del brano, sia negli autori, sia negli ascoltatori/lettori. L'autrice rileva, grazie ad esempi soprattutto guittonianici, un progressivo slitta-

mento della percezione della struttura dal piano musicale a quello verbale, sino alla costruzione di testi nati per la lettura individuale, specie per le canzoni a tema morale, civile o religioso.

In *Significanze dell'anomalia* (cap. 6), la Camboni continua a riflettere sull'interrelazione tra sensibilità metrica e modalità esecutive, sollevando l'ipotesi, con dovizia di esempi riguardanti le anomalie, di una trasmissione del sapere avvenuta per via eminentemente pratica e basata sull'*usus*, che condizionava l'orizzonte d'attesa ben più delle regole esplicitate nella trattatistica, con una conseguente *parcellizzazione della norma* – affrontata nel capitolo settimo – e una scarsa tenuta di essa nel tempo e al di fuori di piccoli nuclei elitari e socialmente coesi. Questi dati le permettono di affermare che in alcuni casi, considerando l'ambiente di provenienza e di fruizione, le anomalie non sono portatrici di significati, ma testimoniano piuttosto l'opera di un compositore 'periferico', mentre in altri, è il caso di Cavalcanti, possono avere un valore semantico quanto e insieme alla sintassi.

La veloce evoluzione delle forme e delle norme che ne consegue è esemplificata, in *Forme tendenti all'amorfismo* (cap.8), nel rapporto che i rimaneggiatori del trattato di Antonio da Tempo ebbero con il testo originale e tramite la comparazione fra il suo ambiente padovano, maggiormente legato alla tradizione d'Olttralpe e alla polimetria che la caratterizza, e quello toscano, dove le forme accettate si rarefanno verso i soli endecasillabo e settenario.

Infine, un esempio di rapporto con le norme e di scelta consapevole riguardo alla loro prescrittività è presentato in *Le radici dell'avvenire* (cap. 9), nella persona e nell'opera poetica in volgare del Petrarca. Sulla scorta degli studi di Tonelli, Soldani e Zuliani, del poeta è evidenziata la «volontà di distinguersi sul piano formale dagli altri rimatori della sua epoca», che formalmente si esprime tramite «l'adesione del Petrarca a un'estetica che potremmo definire "duecentesca"» (p. 376), valida soprattutto per la forma sonetto.

Quando la questione della sensibilità metrica s'intreccia con quella musicale, assai problematica per quel che concerne la produzione italiana – in *Fine musica* il periodo preso in esame spazia dagli

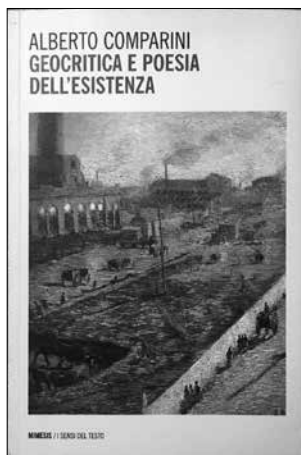
esempi della scuola federiciana sino al *Canzoniere* di Petrarca –, si va a risvegliare il drago semi-assopito, l'annoso problema della veridicità e totalità del “divorzio tra poesia e musica” evocato per primo da Contini. Occorre innanzitutto definire cosa si vuol comparare: l'oggetto scelto dalla Camboni riguarda le strutture «di misura superiore al verso, e quindi le diverse forme metriche e le loro suddivisioni, ed esclude dal suo raggio d'azione le questioni relative alla fisionomia del verso medesimo» (p. VII). A sua volta il metro è analizzato sia nella sua formulazione astratta, se questa esiste – cercando di comprendere quanto essa facesse parte del modo di pensare e comporre poesie, nonché di rilevare le differenze topiche e croniche – sia negli esempi concreti giunti sino a noi. La selezione è comprensibile, dato che le anomalie inerenti al ritmo interno del verso, all'anisossilabismo, al vario conteggio delle sillabe atone specie quelle dopo l'ultima tonica, presenti soprattutto in certa poesia italiana delle origini meno legata al lascito dei Siciliani,

meriterebbero una trattazione a parte altrettanto esaustiva. D'altro canto si rischia così di perdere il legame tra la percezione metrica e il genere della poesia stessa, in quei casi in cui il trattamento inusuale dei versi sia una spia indicativa dell'appartenenza a un genere particolare, magari poi caduto in disuso o modificatosi perché ancorato a una sensibilità legata al passato o a poetiche non italiane (nella fattispecie mediolatine, in lingua d'oc e d'oïl). Nel capitolo V, a p. 259, ad esempio, l'autrice rileva che, dopo la conversione, Guittone preferisce schemi rimici semplici, con serie formate da rime bacciate, perché l'attenzione è ormai incentrata sul singolo verso e solo secondariamente sull'architettura strofica, dato che la possibilità di un'esecuzione musicale si rivela sempre più remota: sarebbe stato interessante indagare le origini di questo tipo di rima e la parentela con la produzione paraliturgica, che avrebbero potuto anche invertire i rapporti di causa effetto. Lo sguardo retrospettivo è dunque molto selettivo, può giungere sino alle liriche d'oltralpe, ma

solo al livello della strofa, se si escludono le considerazioni sulla polimetria riscontrata nella *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo. Pur con queste delimitazioni segnalate giustamente sin dalla prefazione, l'argomento rimane comunque vastissimo in tutte e tre le dimensioni spaziali e altrettanto lo è la bibliografia attinente; molto è già stato scritto e, per mantenere il largo respiro dell'opera, l'autrice si muove molto cautamente tra le tante teorie dei suoi predecessori (talvolta forse anche troppo, con il rischio che le ipotesi perdano raramente il loro status di ipotesi per consolidarsi in tesi). La mole del materiale spinge la studiosa ad affrontare le diverse problematiche con metodologie e dunque con esiti differenti: se nei primi capitoli si sente talora mancanza di esempi e di dati raccolti, nella seconda parte del lavoro la difficoltà iniziale è bilanciata tuttavia da un'analisi serrata e ben documentata.

(Irene Volpi)

ALBERTO COMPARINI,
Geocritica e poesia
dell'esistenza, Milano-
Udine, Mimesis Edizioni,
2018, pp. 356, € 30,00.



Per parlare dell'ultimo libro di Alberto Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, è utile iniziare dalla sua struttura e dal metodo che l'autore ha adottato. Il saggio è formato da quattro capitoli che

possono essere raggruppati in due sezioni principali. La prima indaga la diffusione dell'esistenzialismo in Italia a partire dagli anni Trenta (capitolo I), ed esamina in particolare la fenomenologia e l'esistenzialismo nella 'scuola Banfi' (II). La seconda parte del libro approfondisce le interferenze tra filosofia e poesia nelle opere di Antonia Pozzi (III) e Vittorio Sereni (IV). Sulla scia degli studi di Frémont, Westphal, Löw, Schlögel e Soja, il taglio metodologico è di stampo esplicitamente geocritico. Questo approccio è assodato e diffuso, ma non scontato per studiosi di formazione storico-filologica italiana, che, come dichiara l'autore, devono sforzarsi per concedere il «primato epistemologico alla Geografia» piuttosto che alla Storia.

Il saggio comincia seguendo le tappe del rapporto fra esistenzialismo e letteratura nel Novecento italiano, e procede con un percorso attraverso i centri propulsori dell'esistenzialismo: Roma, Firenze, Milano, Torino e Padova. Le ultime quattro città si identificano per uno sguardo personale sull'esistenzialismo: la ricezione fiorentina è propriamente estetica, la padovana metafisica, la torinese «r-esistenziale» e marxista, mentre la mi-

lanese 'scuola Banfi' legge l'esistenzialismo in chiave fenomenologica. A partire da questa ricostruzione fino ad arrivare al capitolo su Sereni, il lavoro dell'autore si distingue per una notevole ricerca bibliografica: Comparini ha censito una consistente quantità di testi utili per approfondire i temi trattati. Peccato che il volume non preveda una bibliografia finale: in più di mille e quattrocento note a piè di pagina gli spunti rischiano di smarrirsi, mentre un'organizzazione sistematica avrebbe reso agevole la consultazione di un così nutrito apparato bibliografico.

Durante gli anni Trenta e Quaranta, nel macrocosmo di una «filosofia della crisi», il problema dell'esistenza ha occupato gli studi e l'insegnamento di Banfi, il cui orizzonte epistemologico aveva la «pretesa filosofica di ricongiungere l'essenziale e l'esistenziale». Per Banfi il piano estetico è il *trait d'union* tra esistenzialismo e fenomenologia, la quale diventa il «metodo per interrogare l'essere». Il linguaggio – in particolare il linguaggio della poesia, depositario di un'«istanza profondamente legata all'apertura della ragione» – è il mezzo che permette di approfondire i meccanismi dell'esistenza. In generale, il pensiero di Banfi

concepisce l'arte e la poesia necessariamente intrecciate alla vita: come da titolo del volume, si tratta di *poesia dell'esistenza*.

Se molte cose sono già state dette sull'opera di Sereni, anche in relazione alla 'scuola Banfi', mancava ancora un saggio che ne analizzasse in maniera sistematica gli spunti filosofici. Per quanto riguarda Pozzi, invece, Comparini sottolinea come il suo rapporto con la scuola di Milano non sia stato adeguatamente affrontato sul piano filosofico, «sebbene la produzione lirica della poetessa abbia attraversato, storicamente e testualmente, la transizione [...] dalla fenomenologia all'esistenzialismo». Il percorso poetico di Pozzi, infatti, si apre con una negazione dell'idealismo crociano e un'affermazione della vicinanza alla realtà fattuale – identificate da Comparini nei versi di *Filosofia*, risalente al 1929 –, e attraverso in seguito un 'periodo fenomenologico' (1929-1933). Una prima apertura all'esistenzialismo viene rilevata dall'autore nel campo semantico di *Limiti*, poesia datata 1932; in questo periodo Pozzi avverte la debolezza filosofica di una «postura unilateralmente fenomenologica del soggetto, incapace di cogliere a pieno la datità del fenomeno fino a una potenziale comprensione del senso dell'essere». Attraverso la lettura dei testi di Pozzi, Comparini individua il movimento

che porta la poetessa a intrecciare la fenomenologia con l'esistenzialismo, negli anni successivi, fino al suicidio (1938).

I passi dedicati a Pozzi e Sereni sono direttamente proporzionali alla consistenza della loro produzione poetica: mentre il discorso sulle *Parole* si esaurisce in poco più di trenta pagine, il capitolo dedicato a Sereni occupa più della metà del saggio. L'autore percorre le quattro raccolte sereniane nella loro interezza e le affronta come «mezzo di indagine storico-estetica del proprio tempo»: «dopo aver esperito la fenomenologia del mondo e la postura dell'essere dell'esserci in *Frontiera*, l'essere-in-situazione-limite del *Diario d'Algeria* e il relazionismo con i morti degli *Strumenti umani*», in *Stella variabile* si «partecipa alla fenomenologia del mondo secondo un 'nichilismo metodico', nella misura in cui la riflessione estetica parte in principio dal nulla (e non dall'essere) senza alcuna pretesa di risoluzione dialettica e di superamento del vuoto».

L'indagine ravvicinata dell'opera poetica di Pozzi e Sereni fa sì che anche per chi si occupa di poesia contemporanea, ma non propriamente di interazioni fra letteratura e filosofia, il saggio di Comparini possa essere uno strumento di studio e approfondimento. Mentre nella prima parte del libro l'autore concede il primato

alla geografia, alla quale è spesso associata una pratica di *distant reading* – basti pensare al lavoro fondamentale di Franco Moretti –, nella seconda Comparini riesce a coniugare questa prospettiva con il *close reading*. La qualità che spicca nei capitoli III e IV è, infatti, la presenza costante del riferimento testuale, che segue l'ordine delle poesie nelle raccolte esaminate. Questo approccio fa in modo che non si perda la geometria della raccolta poetica, la sua precisa disposizione testuale che segue un certo ordine del discorso. Inoltre, l'analisi di moltissime poesie – quasi tutte, sicuramente le più significative – permette all'autore non tanto di riscontrare nei versi ciò che sostiene, quanto piuttosto di elaborare una tesi a partire dai versi, ed evitare così il rischio di argomentazioni distanti dall'evidenza testuale: è il testo il punto di partenza che permette di sviluppare il discorso.

Come si augura l'autore nella premessa, si spera che questo saggio possa essere un primo, incisivo, stimolo a costruire le fondamenta di un'«ermeneutica letteraria basata sulla geocritica di scuola francese e tedesca», magari seguendo l'esempio della felice congiunzione con una solida pratica di analisi del testo.

(Francesca Del Zoppo)

Margherita Dalmati, Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí, a cura di Sara Moran, Firenze, FUP 2017, pp. 327, € 17,90.



Poeta, clavicembalista, traduttrice, saggista... Margherita Dalmati (pseudonimo di Maria Niki Zoroyannidis), personalità eclettica del panorama culturale europeo, era nata a Calcide (Grecia) nel 1921 approdando per la prima volta in Italia nel febbraio '52. Diretta inizialmente a Parigi, dopo aver sentito suonare il Maestro Ferruccio Vignanelli nella chiesa di San Carlo al Corso a Roma decise di iscriversi al corso tenuto dal Maestro presso l'Accademia di Santa Cecilia. Gli incontri, le letture, la musica segneranno i rapporti della Dalmati con la cultura italiana: il primo contatto con importanti poeti-narratori-intellettuali avverrà grazie alla mediazione di Vittoria Guerrini (vero nome di Cristina Campo, amica di una vita insieme a Margherita Pieracci Harwell e Gabriella Bemporad) che, dopo la lettura di *Opera buffa* (prima raccolta poetica italiana della Dalmati), vorrà incontrare l'autrice, presto introdotta nella cerchia degli amici fiorentini:

Luzi, Gatto, Bigongiari, Traverso, Macrí...

Nel 2017 la Firenze University Press ha pubblicato (nel volume *Lettere agli amici fiorentini*), curati da Sara Moran, tre bellissimi carteggi intercorsi tra la Dalmati e i fraterni amici Luzi, Traverso, Macrí.

Le 133 lettere che compongono il carteggio tra Mario Luzi e Margherita Dalmati (*Lettere 1956-1996*, pp. 35-153) sono scandite da tre motivi ricorrenti: l'impegno politico, i morti, il lavoro. Dal 1955 al 1960 l'isola di Cipro lotterà per l'indipendenza dal dominio inglese e l'annessione alla Grecia, col sostegno di molti intellettuali europei: da qui l'impegno politico della Dalmati testimoniato nelle numerose lettere a Luzi atte a denunciare le violenze subite dai giovani isolani («Ora è di nuovo tutto estremamente difficile, in un punto critico e tragico nello stesso tempo. Non mi interessa affatto, Mario, l'annessione di Cipro alla Grecia; soltanto che quei disgraziati [i ciprioti] abbiano il diritto di

sentirsi esseri umani, di poter insegnare ai figli la loro lingua e poter accendere una candela alle tombe dei loro padri. Questo *solo* è anche il significato della nostra lotta» [lettera della Dalmati a Luzi, 1 febbraio 1957]. La Dalmati affiancherà la lotta politica al lavoro di concertista, alla poesia, all'insegnamento; e proprio l'insegnamento la porterà sovente in Italia come lettore di neogreco presso l'Università di Palermo, permettendole una maggiore vicinanza agli amici fiorentini e (in modo particolare) alla famiglia di Luzi, colpita (nel maggio '59) da un grave lutto: la morte della madre del poeta. Come sottolinea Sara Moran, spesso le lettere della Dalmati assumono il tono della *consolatio*: così quelle intense del 18, 19, 26 maggio '59 che, oltre a consolare il poeta per la perdita della madre, le consentono di rievocare i propri morti allestendo un dialogo continuo tra il *di qua* e il mondo ctonio avvertito come presente, pur nel dolore costante per la perdita alleviata dalla fede in Dio e dal lavoro («Ora bisogna che ti parli ancora [...] della mamma. E avevo detto che mi spaventa la tua calma. [...]. Succede anche che uno sia a volte geloso delle proprie sofferenze e chiude in se stesso tutto il dolore e si tortura dalla maniera con cui fanno male al corpo gli asceti e più gli fanno male più la loro anima gode. No Mario. Tu non dovrai fare così. Io l'ho fatto anche questo. E il male viene dopo e rischi di perdere il controllo poi. [...] l'essenziale è che nulla ti rimanga dentro di te di quanto ti potrebbe fare male. E poi il lavoro. Il lavoro è l'unica medicina. Non c'è altro. Solo il lavoro salva» [lettera della Dalmati a Luzi del 19 maggio '59]). La Dalmati fin dall'inizio dell'amicizia con Luzi si è impegnata nella divulgazione della sua opera poetica presso i lettori greci attraverso le traduzioni – esercizio costante e affine al linguaggio musicale («[...] non esiste un'opera di poesia che non sia concepita nello spirito della musica. Le varie lingue sono gli strumenti musicali della parola. Tradurre è scrivere da uno strumento in un altro»; Dalmati, p. 292) -, contribuendo a diffondere (in volumi, giornali, riviste...) i versi dell'amico e, di conseguenza, ad incanalare il loro rapporto nel segno della «fraternità» («fratello»/«fratellino» sarà Luzi per la Dalmati, «sorellina» la Dalmati per il poeta) trasfigurando il tempo storico in

mitico: da qui i *noms de plume* di Odisseo/Nestore (Luzi), Nausica (Dalmati) che i due si scambieranno nel corso di una vita di amicizia.

Sub specie affectuum si iscriverà, subito, il rapporto epistolare tra la Dalmati e Leone Traverso/Khane (*Lettere 1955-1966*, pp. 161-221): l'amicizia, la morte, il lavoro sono i fili che legano le 79 lettere. La vita di entrambi è scandita dal dolore, dalla perdita («Caro / apprendo in questo momento della disgrazia [il suicidio della sorella di Traverso]. [...] Non voglio ripetere tante parole che forse avrai sentito molto in questi giorni, ma cerca di lavorare. / È l'unica "uscita" da circostanze così dolorose. Non c'è altra salvezza. [...] C'è anche un destino più forte della nostra volontà, e perfino una Divinità al di sopra di tutto. [...] La tua sorella, caro, ha fatto *bene*. Così doveva fare. Era la sua strada: quella di morire. / La tua è di lavorare e di *vivere*. [...] Questo periodo è per me uno dei più dolorosi della mia vita. Ci siamo visti per pochi minuti. Non mi conosci. [...] Neppure io ti conosco ma con queste righe in fretta, voglio soltanto dirti che ti sono vicina» [lettera della Dalmati a Traverso del 21 gennaio '57]), da una comune vicinanza alla cultura greca: per la Dalmati come fatto di nascita («Sei veramente della stirpe di Antigone, e mai prima di leggere la tua lettera [del 21 gennaio '57] ho penetrato la profonda verità dei Greci antichi» [lettera di Traverso alla Dalmati del 23 gennaio '57]), per Traverso mediata dalle traduzioni dei classici («Il tuo lavoro su Pindaro è meraviglioso! È il Pindaro nella lingua di Petrarca, grandioso, ricco e virile. Nulla è perduto dell'originale. [...] Ora ti conosco un po' meglio» [lettera della Dalmati a Traverso del 3 aprile '57]). Traverso considera la Dalmati una creatura aerea, «d'aria e di fuoco», sorretta da una *pietas* non comune, che sa compatire «la pesantezza delle altre»: da ciò i *noms de plume* di allodola, gabbiano (ma anche Persefone: per la vicinanza al mondo ctonio – «Muoi ogni tanto, poi mi sveglia e mi metto a "enumerare" la mia "famiglia": qualcuno manca, altri non rispondono, qualche nuovo sta aspettando sulle soglie e aspetta che io lo chiami. Questo si chiama vita – per me sempre «venerabile», anche sotto terra se si debba vivere qualche volta» [*ibidem*]); e sibilla, per la capacità di *intelligere* mediante la

«scienza del cuore») contrapposti a ippopotamo, soprannome che Traverso si era scelto per rientrare nella schiera di coloro che necessitano di perdono.

Lo scambio di lettere tra Simeone/Oreste Macrì e la Dalmati (*Lettere 1959-1998*, pp. 227-302) è bilanciato da due tempi, spesso compenetranti: del ricordo e del presente. La quotidianità sarà scandita dal tema ritornante del lavoro, dalle traduzioni dei poeti contemporanei (Gatto, Luzi...) approntate nel corso degli anni dalla Dalmati («Carissima Margherita, / bellissime le versioni di Affò [Alfonso Gatto] e di Cavafis [Kostantinos Kavafis]» [lettera di Macrì alla Dalmati del 15 marzo '59]; «Carissima Margherita, / di cuore ti ringrazio delle bellissime versioni della poesia di Mario [Luzi]; le sto leggendo con profonda emozione, quasi ritornare a una loro fonte ellenica» [lettera di Macrì alla Dalmati del 10 marzo '62]) e dalle sue stesse opere poetiche («Carissima Margherita, / vario tempo di risposte e aliene occupazioni e preoccupazioni mi ha distratto dal rispondere al dono del tuo *Delfino* [raccolta poetica: *Il delfino del museo e altre poesie*]. [...] Mi ha commosso e intenerito la memoria biblico-classica della tua musa triste e limpida; la poesia *Anch'io* è bellissima; mi rammenta qualche essenza di lirica ellenicità passata nel cuore di un poeta inglese» [lettera di Macrì alla Dalmati dell'8 settembre '67]). Il tempo del rammemorare sarà scandito da luoghi (il fiorentino Extra Bar/Caffè Paszkowski, posto di ritrovo di importanti letterati), momenti conviviali («C'è speranza che io torni presto in Italia per... la zuppa di pesce!» [lettera della Dalmati a Macrì del gennaio '65]), discrete figure – quasi presenze lariche – («Non dimenticherò mai quel pranzo col Baffino [gatto di Macrì] che voleva stare proprio con noi! Ho l'impressione che vi conosco da secoli – ma questo non lo immagino, lo sento» [lettera della Dalmati a Macrì del 26 novembre '59]), dolorosi addii («Quanto ad Albertina [Baldo, moglie di Macrì] sono triste e desolato, perché l'infermità si è molto aggravata, quasi non mi riconosce e... non prega più; «si è voltata dall'altra parte», come disse Juan Ramón Jiménez [...]. Ultime sue parole l'altro giorno: «Mi sembra di sognare»» [lettera di Macrì alla Dalmati del 24 ottobre '94]; «Non ti posso dire quanto sono addolorata [per la mor-

te di Albertina]. [...] c'è il vuoto, ma nella vita esiste un'altra "realtà": quando sarà passato il primo tempo, vedrai, la sentirai di nuovo vicina, e prenderai a parlare con lei come se fosse viva. Io "vivo" con i miei – da anni e anni nell'altro mondo [...] e lo sai che faccio a loro perfino dei regali [...]. Cerco una cosa bella, che avrebbe fatto piacere a loro se fossero vivi, entro nel negozio e chiedo il prezzo. Non la compro, vado alla Posta e spedisco i soldi a un orfanotrofio, un asilo per i vecchi bisognosi. Questo è il mio dono a loro. C'è un'altra dimensione nella vita, che non si può spiegare razionalmente» [lettera della Dalmati a Macrí del 16 novembre '94]. L'amicizia tra Macrí e la Dalmati (come quella con Luzi: lui fratello, lei sorella) penetra nella dimensione parentale: «Oreste Macrí era [...] per me il "cugino", e sai

perché? Mia nonna materna si chiamava Marigò Macrí; Oreste che era di Lecce, era di discendenza greca, così dicevamo che eravamo parenti, cugini!»; «Greco è anche il mio cognome; un famoso attore di Atene si chiamava come me [...] mi ha detto l'amica greca Margherita Dalmati» (cfr. n. 1 p. 250).

Sara Moran – da tempo impegnata nello studio della Dalmati e dell'intero mondo poetico fiorentino (cfr. di S. Moran, *Margherita Dalmati, amica di una generazione*, in *L'ermetismo e Firenze*, I, FUP 2016; *Margherita Dalmati. Lettere da un paese lontano*, in *Ricordare Betocchi – Edizioni dell'Assemblea*, 2018 - e *Il carteggio fra Carlo Betocchi e Margherita Dalmati (1964-1985)*, in «Ciò che occorre è un uomo...» - Raffaelli, 2018) – dopo attente, impegnate e fortunate ricerche

(cfr. la n. 8, p. 152) ha rintracciato presso l'Associazione degli Amici della Musica Antica «ERATO» di Atene gran parte delle lettere degli «amici fiorentini» alla Dalmati che incrociate con quelle della poetessa/musicista... greca a Luzi, Traverso, Macrí (conservate presso enti privati e pubblici, tra cui il fiorentino Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti») hanno consentito di restituire la 'cromia' di una figura poliedrica e umbratile, tra il dire e il lasciare intendere: «le ombre che si nascondono / tra le parole, imprevedibili, / mai palesate, mai scritte, / mai dette per intero, [...] non hanno né un prima né un dopo / perché sono l'essenza della memoria» (così Eugenio Montale – *Botta e riposta III*, in *Satura* – a Margherita Dalmati).

(Andrea Giusti)

RICCARDO DONATI,
La musica muta delle
immagini. Sondaggi critici
su poeti d'oggi e arti della
visione, Lentini, Duetredue
 «Quaderni di Arabeschi»
 2017, pp. 163, euro 12,00.



Come ricorda Daniela Brogi nella sua nota introduttiva a *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione* (Duetredue, 2017), nel 1972 John Berger scriveva che «nel corso della storia nessun'altra forma di società ha avuto una tale densità di messaggi visivi». Siamo così abituati a essere circondati dalle immagini da esserne ormai assuefatti; investiti continuamente dal flusso visivo

veicolato anche dai mezzi tecnologici, abbiamo finito per non prestarvi più attenzione. Se l'atto di vedere è diventato superficiale e distratto, la sinergia fra letteratura e arti visuali, auspicata da Riccardo Donati in questo saggio, permette di soffermarsi a osservare le immagini attraverso il filtro della parola (poetica ma non solo): ecco che le immagini riprendono il loro spessore, la loro rilevanza, ritornano a parlare.

Con *La musica muta delle immagini*, Riccardo Donati compie un'ulteriore tappa del suo percorso di analisi incrociata fra arte della parola e arte delle immagini. Infatti, l'autore prosegue la ricerca intrapresa nel volume precedente *Nella palpebra interna* (2014), che indagava il rapporto fra letteratura italiana novecentesca e arti visive, e la estende alla produzione poetica della recente contemporaneità. Fin dal titolo, un verso ricavato dalla raccolta *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda, Donati sottolinea il metodo che prevarrà lungo tutta la durata del testo: la pratica del commento, il contatto diretto con i versi dei poeti in esame e con gli spunti visivi su cui questi poggiano.

Il saggio si compone di una serie di riflessioni autosufficienti benché legate dal tema comune ed è diviso in tre sezioni, ossia in tre percorsi d'analisi con impianto differente. La prima sezione si dimostra la più ricca di spunti e suggestioni. Qui Donati illustra brevemente l'antologia *Nell'occhio di chi guarda*, che contiene prose poeti-

che composte a partire da stimoli visuali (fotografici e soprattutto pittorici) da poeti contemporanei quali Frasca, Magrelli, Mazzoni e Buffoni; nella seconda parte, l'autore dedica maggiore spazio ad alcune raccolte poetiche di Antonella Anedda e Mario Benedetti, due poeti che intrattengono un fecondo rapporto con il *medium* visivo. In particolare, Donati considera *La vita dei dettagli* una raccolta centrale nella produzione di Anedda perché la poetessa vi definisce e mette in pratica la propria poetica, intimamente legata alla cultura visuale: al centro dell'atto creativo vi è il «fatto figurativo», che per la poetessa si realizza nel dettaglio e viene ricavato sia dalla realtà circostante che dalle opere vive a lei più care (ad esempio quelle di Mantegna e Velázquez); il dettaglio è il motore per un movimento interiore di avvicinamento estremo all'oggetto che conduce l'io a confondersi con la realtà esterna. In questo modo, nell'occhio di Anedda le immagini acquistano vita e movimento, mentre il ricordo e l'immaginazione si intersecano con ciò che l'occhio vede caricandolo di sensi ulteriori.

Anche per Benedetti, Donati sceglie due raccolte paradigmatiche del rapporto fra il poeta e le immagini: *Umana gloria* e *Pitture nere su carta*. Nella prima, Benedetti ricerca un rapporto con artisti visuali, soprattutto nord-europei, con cui vede consonanza di temi, materiali, e la medesima sensibilità figurativa: il poeta, ad esempio, condivide con Ilya Kabakov

la predilezione per i luoghi colti nel loro momento rivelatore. Nella pratica poetica, Benedetti si serve dei nomi di pittori e artisti visuali in quella che Donati definisce «funzione *aggettivale*», poiché le citazioni onomastiche precisano e aggiungono attributi all'oggetto in scena; più in generale, Donati sottolinea come Benedetti cerchi di restituire sulla carta il nucleo tematico che lo accomuna ai 'suoi' artisti attraverso un processo di economia del materiale verbale. Un procedimento simile si manifesta in *Pitture nere su carta*, dove la figura di Goya, nume tutelare della silloge, emerge dal procedimento di scarnificazione metrica e sintattica: infatti, Benedetti assimila la capacità di Goya di assumere su di sé «il nero, il tenebroso dell'esistenza, gli spazi cancellati dalla storia, l'orrore del vivere», che nella pagina del poeta si manifesta nella *reductio* metrica e nei «procedimenti iterativi delle figure di ripetizione». Indicando ancora una volta una decisa essenzialità stilistica quale cifra peculiare di Benedetti, la figura dell'elenco permette al poeta di convocare una serie di immagini, oggetti e situazioni per creare 'scenari globali', ossia per ricostruire interi universi culturali ed esistenziali.

In *Interferenze*, seconda sezione del saggio, attraverso «cinque esperienze di commento» Donati indaga il rapporto fra poesia e arti della visione nei componimenti di altrettanti poeti della generazione nata fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta. I testi di Francesca Matte-

oni, Luigi Socci, Francesco Targhetta, Federico Italiano e Francesca Mancinelli sono seguiti da commento e riproduzione del materiale visuale di riferimento; su queste basi il lettore può verificare la tenuta delle linee teoriche proposte da Donati e, grazie a queste, illuminare di luce nuova gli stessi componimenti. Un esempio su tutti: in *Crepare dentro d'amore*, Targhetta accosta, in apparenza inspiegabilmente, la figura del bugiardo e il *Geslachte Os* rembrandiano. La carcassa macellata dipinta dal pittore fiammingo è inserita, secondo Donati, perché crea «un cortocircuito percettivo-emotivo»: il dipinto incarna la condizione esistenziale del bugiardo protagonista della lirica. Il riferimento pittorico permette di comprendere la situazione del protagonista del testo. L'immensa sofferenza emanata dalla carcassa, sulla quale si riflette la sofferenza del bugiardo della lirica, è mitigata nel dipinto dalla presenza della testa della ragazzina che sbuca da un angolo: è in quel dettaglio pittorico emerso da secoli di distanza, e non nella realtà intorno a sé, che il bugiardo di Targhetta riesce a trovare consolazione e compartecipazione al proprio dolore.

Attraversamenti e divagazioni, terza e ultima sezione, raccoglie una serie di interventi eterogenei in parte già pubblicati in altre sedi. Se il tema-guida resta sempre il discorso sull'immagine, in quest'ultima parte Donati allarga il campo d'indagine, oltre la poesia, alla scrittura romanzesca e saggistica e spinge il proprio sguardo

oltralpe. Tutte le riflessioni prendono le mosse da altri testi che hanno creato un dialogo fra scrittura e arti della visione: il volume che raccoglie i disegni di Kafka, i saggi di Littell sull'opera di Francis Bacon o il volume *Lezioni di fotografia* di Luigi Ghirri con uno scritto di Gianni Celati. Quest'ultimo testo, che contiene le lezioni tenute dal fotografo all'Università di Reggio Emilia fra il 1989 e il 1990, permette a Donati di approfondire una 'terza via' nel rapporto fra scrittura e immagine, quella portata avanti da Ghirri in fotografia e dal correggionale Celati in letteratura. A differenza del *regard détaillant* del poeta, che penetrando nell'immagine la carica di possibilità significanti, Ghirri propone uno «sguardo naturale» che, lungi dall'imporsi con una qualsiasi intenzione predefinita, si prenda il tempo di approfondire ciò che incontra; lo sguardo così concepito quasi arretra davanti al suo oggetto instaurando un dialogo fra pari con la realtà. La cognizione del «disastro visivo colossale» contemporaneo, che Ghirri cerca di superare attraverso i suoi scatti, accomuna il fotografo e il narratore: anche Celati, infatti, ha continuamente tentato con la sua scrittura di guardare la realtà liberandosi dalle pastoie avviliti della modernità, consentendo al proprio sguardo di andare alla deriva per recuperare, finalmente, il «sentimento di stare al mondo».

(Angelica Lo Sauro)

MIA LECOMTE, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018



Con il bellissimo titolo, *Di un poetico altrove*, la poetessa e studiosa Mia Lecomte ci presenta la rielaborazione della sua tesi di dottorato, discussa alla Sorbona nel 2016. Il sottotitolo *Poesia transnazionale italoфона* ci introduce in un campo letterario poco studiato finora, quello appunto della letteratura e più precisamente della poesia in lingua italiana, scritta da autori di varia provenienza geografica che hanno scelto di esprimersi in italiano. Il concetto chiave di transnazionalità, ormai accettato da tutti, dopo quello superato, di letteratura migrante o di letteratura della migrazione usato intorno agli anni Novanta da precursori quali Armando Gnisci, è lungamente indagato, insieme ai criteri di analisi e di delimitazione del corpus. La premessa e soprattutto il capitolo

introduttivo, che potrebbero già costituire per l'immensità e la novità del lavoro un saggio a sé tanto è ricca la riflessione e brillante l'esposizione, fanno il punto su un certo numero di concetti e sulla ricezione quasi inesistente nell'ambiente accademico e nella critica in Italia.

Le ibridazioni linguistiche e culturali, come ci ricorda giustamente l'autrice erano in atto ben prima delle migrazioni planetarie a cui assistiamo oggi e hanno nutrito la letteratura italiana fin dagli anni Sessanta. Così sotto il nome di *Dispatri poetici* è raggruppato un certo numero di scrittori, noti o meno noti, alcuni bilingui o multilingui, nati fuori dall'Italia che hanno conosciuto percorsi migratori originali, fra cui Edith Bruck, Amelia Rosselli e Toni Maraini da una parte o Arnoldo de Vos

e Heleno Oliveira dall'altra, studiati da un'angolatura inedita.

Tuttavia la parte più innovativa di questo studio riguarda la produzione poetica dall'inizio degli anni Duemila a oggi che ci fa scoprire una miriade di poeti di provenienza eterogenea — dal Corno d'Africa ai Balcani, dall'Europa dell'Est al Sudamerica, fino all'Iran — di cui l'autrice analizza in maniera approfondita le opere in base al criterio ineludibile di letterarietà. Nell'impossibilità di elencarli tutti, ricordiamo le pagine dedicate con ampie citazioni all'albanese Gëzim Hajdari, al brasiliano Julio Monteiro Martins e allo straordinario percorso di Barbara Serdakowski, dalla Polonia natia al Marocco, dal Canada al Venezuela, che si stabilisce definitivamente a Firenze nel 1996.

Se colpisce l'estrema varietà di queste

scritture nondimeno si possono individuare delle linee comuni — oltre le varie formulazioni dell'esilio, dell'appartenenza e dell'immaginario — come quelle espresse nei numerosi testi metapoetici che testimoniano della consapevolezza e della ricerca inerenti all'espressione poetica.

Il forte incremento delle voci femminili nell'ultimo periodo, ha portato Mia Lecomte a fondare con altre nel 2009 la Compagnia delle poete, un'officina poetica caratterizzata da una dimensione collettiva che si è fatto conoscere con spettacoli e performance transculturali e translingue, luogo per eccellenza di contaminazioni e di ibridazioni infinite e di una profonda riflessione sulla corporeità.

Nel volume sono stati mano a mano esplicitati numerosi concetti come ad esempio quelli di *identità in transito* o di

disappartenenza e, data l'evoluzione costante di questo campo letterario, appare evidente il superamento di alcune categorie letterarie e la necessità di emanciparsi da un angusto canone letterario italiano, non solo per accogliere nuove voci e confrontarle con voci italiane, ma per riconoscere finalmente che quelle transnazionali con le loro dinamiche innovative, sono un elemento imprescindibile per il futuro dell'italofonia letteraria tutta. Corredato da appendice, indice note e ricca bibliografia, questo volume che abbraccia un materiale immenso e complesso, costituisce una bella sfida e un prezioso strumento per studiosi e amanti della poesia in un mondo sempre più globale.

(Marie-José Hoyet)

CARLO TIRINANZI DE MEDICI (A CURA DI), Antonio Prete, scrittura delle passioni.

Una conversazione, una bibliografia e due saggi inediti, Roma, Artemide, 2018, pp. 180, Euro 25,00.



Il libro curato da Carlo Tirinanzi De Medici *Antonio Prete, scrittura delle passioni*, segna un momento importante non solo ovviamente per l'opera di Prete, ma altresì per la ricostruzione della sua carriera e delle sue opere. Questo volume, il cui sottotitolo *Una conversazione, una bibliografia e due saggi inediti* esplicita ciò che vi è contenuto, si allontana ben

presto dalla semplice operazione accademica per ripercorrere in maniera complice («Compilare la bibliografia di uno studioso è un lavoro che può sembrare freddo e distaccato, anche noioso. [...] Ma dietro ogni titolo si intravede una tappa dell'itinerario intellettuale dell'autore: e quello di Antonio Prete, così lungo e significativo, è stato particolarmente interessante da ricostruire» (11)), il lungo percorso intellettuale di Prete. Il lavoro di Tirinanzi De Medici è molto importante e prezioso, sia per la corposa bibliografia degli scritti dell'autore, che percorre gli anni dal 1963 al 2017 (opportunamente divisa per anno e con un'appendice di interventi dell'autore su media non cartacei, di interviste, pubblicazioni in lingua straniera e di traduzioni), che per la lunga intervista, che corrisponde forse al cuore del volume, che mostra chiaramente come il percorso biografico di Prete si leghi inestricabilmente a quello letterario; all'intervista, che occupa il posto centrale, si aggiungono due saggi di Prete e due di Tirinanzi De Medici. In particolare il saggio di Prete che apre il volume, *Un'apertura. Lungo il cammino*, e quello che invece lo chiude, *Un epilogo. La lettera, il cielo: fisica e poetica del libro*, sono due testimonianze importanti degli autori, dei temi e delle poetiche che hanno attraversato tutta la sua vita, e sono costruiti su un intreccio di fatti personali e studi prediletti.

Nel primo l'autore disegna una sorta

di autobiografia del suo percorso intellettuale relativo agli anni della formazione, come i legami con amici e maestri, e ricostruisce il suo itinerario personale di giovane professore di ruolo nella scuola negli anni delle proteste giovanili. Nel mezzo del racconto sulle proficue frequentazioni con Edmond Jabès, Mario Luzi e Yves Bonnefoy, trovano spazio squarci poetici di grande statura, come il racconto, fulmineo, dei lunghi viaggi dalla Puglia natia a Milano con un treno notturno, «con i vagoni affollati di emigranti» che «da un lembo estremo della penisola» portava a Milano: «l'ascolto di voci dialettali e il colloquio con esse, la percezione dell'appartenenza a una terra di povertà, già fatta acuta nella vita quotidiana del paese, e di là da essa il delinearsi di altri mondi possibili o solo illusori, avranno forse influito nel prendere forma di un'idea di letteratura che cerca di non separare l'affabulazione dalla condizione umana, l'invenzione dalla corporeità e dalle sue ferite» (9).

Il saggio conclusivo invece, *La lettera, il cielo: fisica e poetica del libro*, trascrizione della conferenza tenuta dall'autore presso il Castello di Copertino durante le giornate di studio a lui dedicate, oltre a confermare ancora il legame tra Prete e la Puglia (di cui è fulgida testimonianza il recente *Torre saracena. Viaggio sentimentale nel Salento* edito nel 2018 da Manni), squaderna le corde più profonde della sua esplorazione sul tema del libro, luogo

sul quale Prete porta avanti un'interrogazione incessante sulla scia dell'amico e sodale Jabès a cui, tra l'altro, l'intervento è dedicato: «Al libro, ai suoi fogli, alla sua scrittura, è consegnata la storia dell'uomo sulla terra: ferite e desideri, invenzioni e passaggi di stagioni e epoche, memoria e utopia» (169).

Nella conversazione Tirinanzi De Medici è preciso nel guidare lo scrittore tra i momenti essenziali non solo della sua vicenda, ma anche del secondo Novecento italiano. Si segue così l'arrivo a Mi-

lano da Copertino, gli studi all'Università Cattolica, l'esperienza militare a Firenze nell'anno dell'alluvione del 1966, la febbre del 1968, l'insegnamento prima liceale e poi all'Università di Siena, i fuochi delle numerose riviste (da *Il gallo silvestre* a *Il semplice* con Celati), risalendo fino al momento presente con una riflessione sull'importante saggio di Prete *Compassione* (Bollati Boringhieri, 2013), ovvero una riflessione, secondo le parole dell'autore, sul «prender forma, nell'arte, di un pensiero della relazione con l'altro che

passa attraverso la condizione dolorosa» (54). Hanno infine uno spazio centrale gli incontri con quelli che poi sono diventati i maestri e gli amici di Prete, «uno dei protagonisti del dibattito critico dell'ultimo quarto del Novecento» (123) come meritoriamente lo definisce Tirinanzi De Medici in uno dei suoi saggi, da Gianni Celati a Romano Luperini, da Mario Apollonio a Franco Fortini.

(Matteo Moca)

NICCOLÒ SCAFFAI,
Letteratura e ecologia.
Forme e temi di una
relazione narrativa, Roma,
Carocci, 2017, pp. 270,
€ 26,00



La funzione socialmente necessaria degli studi letterari consiste, secondo Scaffai, nell'interazione con le altre discipline e gli altri campi del sapere, attraverso un continuo tentativo di dialogo tra le due culture, umanistica e scientifica. Mentre in ambito scientifico cresce l'attenzione verso l'interazione tra uomo e ambiente, in ambito letterario si sta affermando una coscienza ecologica da parte di intellettuali che impongono questi temi al centro del dibattito pubblico. Da un lato il discorso ecologico si sviluppa e si diffonde attraverso l'adozione di costruzioni narrative tipicamente letterarie, dall'altro, la letteratura trova nell'ecologia argomenti originali, come la proliferazione dei rifiuti, o possibilità di rivisitazione di temi classici, come l'apocalisse. In questa prospettiva,

è compito della critica comparata mettere i testi in relazione con l'orizzonte realtà, senza trascurarne le caratteristiche specifiche ma anche senza asserragliarsi in una concezione nostalgica della letteratura come "monumento" distaccato dal modo e separato dalle altre discipline.

Senza dubbio il legame tra arte e natura è antico quanto la storia dell'umanità: dai tempi più remoti la rappresentazione della natura interseca mimesi e invenzione, interpella timore e dominio, venerazione e controllo. Queste opposte tensioni, che ancora oggi intervengono nella relazione tra uomo e ambiente, hanno trovato nella letteratura e nelle altre arti una forma di rappresentazione. La proposta di Scaffai non consiste in una storia letteraria del paesaggio, né tantomeno dello sguardo sulla natura, ma si concentra piuttosto su quelle opere che raccontano le relazioni tra individui e ambiente circostante: attraverso quali modalità la letteratura esprime la relazione tra uomo e ambiente? Come le opere narrative entrano in rapporto con l'ecologia?

La riflessione sulle connessioni tra ambiente e letteratura si sviluppa attraverso una prospettiva autonoma rispetto all'*ecocriticism*; l'obiettivo della ricerca è di mettere in relazione la tematica ambientale con i dispositivi formali che ne definiscono la presenza nelle opere letterarie: in particolare, il procedimento dello straniamento permette di decostruire i paradigmi tradizionali di percezione e rappresentazione della natura, quali il controllo sulla natura esercitato da parte dell'uomo, l'idealizzazione edenica del paesaggio, la distinzione tra naturale e artificiale. Per rintracciare esempi di rappresentazione letteraria della dimensione ecologica che mettono in risalto il tema dell'*oikos*, senza aderire a rappresentazioni convenzionali,

si spazia da Calvino a Tournier, da Mc Carthy a DeLillo, da Sebald a Frazen.

Il capitolo 1, *Effetti di natura*, introduce le definizioni e i principi di metodo, individuando i motivi centrali in relazione agli elementi formali del testo letterario.

Il capitolo 2, *Per una critica ecologica della letteratura*, esamina le diverse prospettive critiche che danno rilievo alle questioni legate all'ambiente e allo spazio: l'*ecocriticism*, la geocritica, la critica postcoloniale.

Il capitolo 3, *Uomo e natura: le prospettive originarie*, affronta alcune costanti del rapporto tra uomo e natura, fissate nei testi religiosi, letterari, filosofici, che contribuiscono a orientare la nostra percezione dell'ambiente naturale.

Il capitolo 4, *Mondi sconosciuti: il tema apocalittico e le forme della narrazione*, prende le mosse dal concetto di "apocalisse culturale" di Ernesto de Martino e analizza il motivo della rivelazione di un ordine nascosto, sotteso al reale conosciuto, nell'immaginario letterario e cinematografico contemporaneo.

Il capitolo 5, *Entropia dei rifiuti: contenere l'incontenibile*, si concentra sul tema della spazzatura e delle deiezioni, attraverso *Le città invisibili* di Italo Calvino, *Gomorra*, di Roberto Saviano, *Le meteore* di Michel Tournier, *Underworld* di Don DeLillo.

Il capitolo 6 *Ecologia e modernità nel Novecento letterario italiano*, esamina il ruolo del paesaggio nella definizione dell'identità culturale italiana e lo *shock* della sua rapida alterazione nel corso del XX secolo, individuando nella letteratura recente tre prospettive: la contemplazione della natura, la tematica industriale, la presentazione rischio ambientale attraverso un immaginario distopico e apocalittico.

(Luisa Sarlo)