

# SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LXVI-LXVII (2022/1-2)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Univ. di Pisa), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Hochschule der Künste, Bern), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Linguafra), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli, Firenze), Salomé Vuelta García (Univ. di Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

Comitato di consulenza

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

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

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

## DANTE FUORI DI SÉ

Premessa  
di Francesco Stella 3

### Dante in Oriente

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

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

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

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

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

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

### Dante in Europa

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

Inferno  
di Pedro Eiras 47

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

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

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

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

### Dante verbiconico

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

### Saggi

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

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

### Rassegna

Poesia australiana 95

Poesia francese 96

Poesia italiana 98

Poesia statunitense 120

Strumenti 122

Riviste/Journals 131

Abstracts 133

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

**Direzione:**  
piazza Leopoldo, 9  
50134 Firenze, Italia

**e-mail:** semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura* (CRIC)

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

**Amministrazione:** Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1  
56121 Ospedaletto – Pisa, Italia – tel. +39 50 313011  
www.pacineditore.it

**Abbonamenti:** Pacini Editore  
abbonamento Italia: euro 45,00  
abbonamento estero: euro 60,00  
singolo fascicolo: euro 45,00

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

**Realizzazione grafica**



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

**Fotolito e stampa**  
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di ottobre 2022

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

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

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

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

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

**Volume realizzato con il contributo di:**



ATENEU INTERNAZIONALE  
Università per Stranieri di Siena

### Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume e di articolo vanno in corsivo (*Ossi di seppia*), quelli di singola poesia e di sezione di libro fra virgolette alte ("I limoni", "Sarcofaghi");
- le virgolette per le citazioni sono uncinata (« »), mentre nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief* si usano le virgolette alte "...";
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]). In caso di testo a fronte l'originale va in tondo, la traduzione in corsivo.

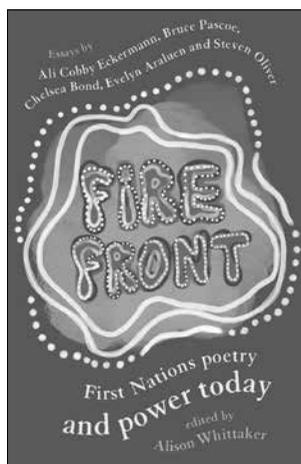
Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive. In caso di consuetudini (nazionali o individuali) differenti la redazione si attiene a un criterio di uniformità all'interno del singolo contributo.

# Recensioni

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

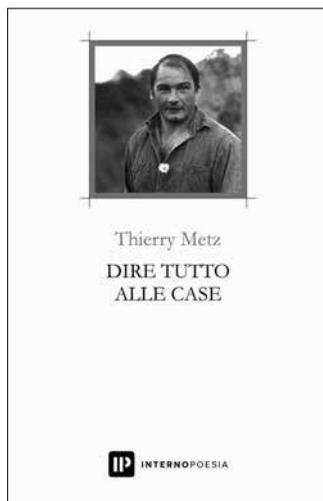
(Margherita Zanoletti)

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

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

<sup>3</sup> Alexis Wright 2020, cit.

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



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

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

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

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

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

(Manuel Paludi)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

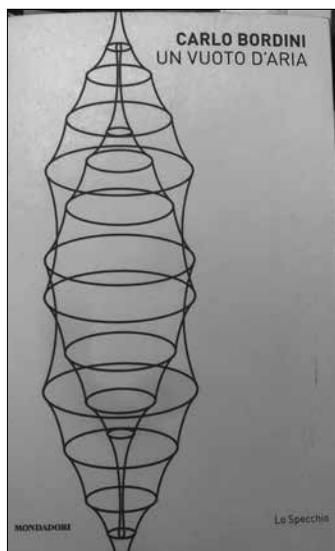
mento in cui Eros entra dentro di noi. [...] Nel gestirlo, entriamo in contatto con ciò che è dentro di noi, in modo improvviso e sorprendente. Percepriamo ciò che siamo, ciò che ci manca, ciò che potremmo essere. Cos'è questa percezione, così diversa da quella ordinaria, che può essere definita come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

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

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

(Claudia Crocco)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ora, proprio questi rilievi sullo stile portano a considerare come *Vuoto d'aria*, al di là del costituire una tappa importante nella storicizzazione di Bordini, porti con sé un'altra questione che è quella dell'eredità dell'opera del poeta romano. È proprio Mazzoni che la pone nemmeno troppo indirettamente misurando la posizione di Bordini come docente con salario 'garantito' («noi garantiti») a quella propria e di una buona squadra di poeti (a partire dallo stesso Mazzoni) che, dalla posizione di dottorando (molto poco garantito) a quella di docente, gravitano attorno all'Università. La constatazione ha evidenza sociologica e porta con sé anche quella della fruibilità di Bordini come possibile modello. La ricetta di *Vuoto d'aria* potrebbe essere quella di un orientamento verso una trasparenza linguistica utile non solo per metabolizzare la delusione della Storia ma anche per equilibrare riflessione ed emozione privata secondo la linea della poetica neomodernista. D'altra parte, non mancano proposte per un recupero di Bordini a favore della causa dell'avanguardia, magari con avvicinamento a una figura di fine ironista quale quella di Corrado Costa (così Marco Giovenale sul «il verri» 76, 2021). Insomma, polarizzando e semplificando: la poesia di Bordini può portare un po' di 'avanguardia visuta' nella poesia di espressione lirica, oppure, al contrario, costituisce un'occasione per infondere un po' di 'neoromanticismo' ed 'emozione' nella ricerca d'avanguardia? La domanda è legittima (bisogna qui reprimere l'idea di un Bordini che risponderebbe: «mah, è uguale»), non solo perché con le emozioni non si scherza, soprattutto da quando sono diventate indicatori di controllo sociale e di mercato, ma perché tutta la poesia di Bordini può apparire come un articolato discorso sulle emozioni: dalle emozioni politiche a quelle private, ma sempre sottotraccia e con l'ironia di chi nevrosi della Storia e della sconfitta ha cercato di raggiungere (secondo la metafora della 'difesa berlinese' che dà il titolo alla raccolta di prose pubblicata nel 2018) una posizione di sostanziale parità.

(Fabio Zinelli)

**GABRIEL DEL SARTO,**  
*Tenere insieme*, Fanna,  
 Pordenonelegge-Samuele  
 Editore 2021, pp. 194,  
 € 13,00.



*Tenere insieme* è una 'pala poetica' divisa in tre ante, ciascuna delle quali incornicia un lasso di otto anni – *Uno* (1995-2002), *Due* (2003-2011) e *Tre* (2012-2019) – ed è scandita da cinque sottosezioni. Sarebbe improprio considerarla un'auto-antologia dato il lavoro di riscrittura e risistemazione concettuale cui Del Sarto sottopone la propria opera pregressa (ma non mancano inediti). Non è del resto la prima volta che lo scrittore apuano rivede componimenti già pubblicati e li articola in un nuovo assetto. Un agile volumetto di *Poesie scelte* (1996-2013) è apparso giusto otto anni or sono (2014) per i tipi delle Edizioni Progetto Cultura; la silloge ospitava testi tratti dal libro d'esordio *I viali* (Atelier, 2003) e dal successivo *Sul vuoto* (Transeuropa, 2011), montati secondo una diversa disposizione. Al 2017 risale poi *Il grande innocente* (Aragno), lavoro accompagnato da un intervento critico di Laura Pugno. A detta dello stesso autore, le tre raccolte compongono «una sorta di *trilogia del tempo*» centrata sulla «vicenda di Gabriel, personaggio che assume in sé l'arcangelo biblico, il Gabriel de *I morti* di Joyce, il narratore (voce spesso assai prossima all'autore storico, in carne ed ossa) ed altri Gabriel che la letteratura e la vita mi hanno fatto incontrare» (così la *Nota* che chiude *Il grande innocente*). Ma più che a un tentativo di storicizzarsi, il disegno stratificato di *Tenere insieme* risponde a un'esigenza di rincorrersi avanti e indietro lungo l'asse temporale: registra cioè un

percorso esistenziale per vedute successive, per progressivi slittamenti biografici e memoriali. Lo si potrebbe paragonare a una tela pittorica, a un autoritratto che ai raggi X rivela un sovrapporsi di forme (gesti, vicende, pensieri, patimenti e malattie) sepolti ma non perduti. I ritratti più recenti non annullano i più antichi: semmai li inglobano, e i tanti sé che il calendario e le circostanze moltiplicano sono 'tenuti insieme' dalla fedeltà al personaggio-Gabriel, la cui ombra si distende ovunque – *et pour cause*, se consideriamo che l'angelo dell'Annunciazione è il patrono delle comunicazioni e che l'autore si occupa professionalmente di consulenza e formazione. La *Ghost Track* conclusiva chiude il cerchio onomastico-identificativo su una nota luttuosa, ma non lugubre, e anzi di apertura vitale, forse addirittura di redenzione.

Rileggendo in questo nuovo assetto (e alla luce delle varianti) l'insieme della produzione di Del Sarto troviamo confermata l'impressione di un pronunciato montalismo su cui si innestano suggestioni provenienti da voci avvertite come affini (un canone privato che comprende, tra gli altri, Vittorio Sereni, Pier Luigi Bacchini, il compagno di strada Guido Mazzoni). Si tratta di una scrittura ad alta temperatura spirituale centrata su un profondo bisogno di contemplare e interrogare l'esistente, scandagliandolo con allarmata intelligenza. Una poesia dell'appartenenza, segnata da una fedeltà totale ai luoghi che imprigionano tracce più o meno vistose di biografia. I paesaggi familiari sono percepiti, per così dire, contro sole: epifanie di un momento, soggette alla labilità fenomenica della meteorologia e della vita. Queste variazioni infinitesimali avvengono però entro un sistema di coordinate saldo ed essenziale: la marmorea verticalità dell'Alpe e l'orizzontalità smaltata di luce della spiaggia, le sagome dai cromatismi squillanti della vegetazione e la spenta volumetria degli insediamenti umani (tra stanze domestiche incastonate di presenze care e l'intarsio geometrico di quei teatri della solitudine che sono i non-luoghi globalizzati).

Il *corpus* – a oggi – complessivo dei versi di Del Sarto evidenzia una prassi autoriale che poco aspira al racconto, e che semmai opera per condensazione, assemblando aree di esperienza appa-

rentemente molto distanti, rispetto alle quali il soggetto scrivente è chiamato a fungere da agente federatore. Tra i motivi conduttori, e aggregatori, spiccano la natura, la famiglia, il mestiere, le circostanze esistenziali, l'avvicinarsi ipnotico delle stagioni in una località balneare («quest'estate è il quotidiano ripetersi / delle età e quant'altro chiamo casa»), le epoche non vissute ma sognate con forza, il confronto frontale con le ceneri fumanti della Storia. Ampio spazio occupa il trauma antenatale e per così dire primigenio della morte del nonno, caduto giovanissimo durante la lotta di Liberazione, figura che si accampa sulla pagina come modello inarrivabile, genio custode, interlocutore ideale anche perché mancato.

Immersi in un mondo che è una totalità indivisibile, ma eterarchica – secondo il concetto di 'eterarchia' proposto da Hofstadter – di bellezza e orrore, i vari Gabriel sono ombre fugaci, rincorse nella loro trascorrente esistenza. Eppure il transeunte non è la dimensione ultima di questa poesia. Nell'atomizzarsi delle esperienze, causa di smarrimento continuo, la pagina di Del Sarto si proietta oltre la temporalità del presente, al di là degli strati superficiali della realtà, imprimendosi su un fondale metafisico di matrice vetero e neotestamentaria. Ricognizioni empiriche e introversioni meditative, sintesi concettuali e *stupor* creaturale sollecitano una forma di empatia, di intimità col mondo, e, traguardo ultimo (aspirazione e rovello), lasciano intravedere un'incerta promessa di salvezza: «come ci stringe questa attesa, e come / si tramuti ancora la speranza / nella disperazione di un avvenire infinito». La prospettiva di un'«altra salvezza» di cui si legge in uno degli ultimi componimenti, *The Lasting Life* (che credo debitore del pensiero di James Hillman), evoca un'idea di parola come scommessa sulla raffigurabilità del destino creaturale prossima all'ottica energetico-archetipale del Bachelard di *La poétique de la rêverie*.

Stilisticamente quella di Del Sarto è una scrittura accorta, controllata, sensibile agli effetti di *pathos* che tuttavia non vengono perseguiti programmaticamente. Qualche costrutto, qualche scelta lessicale mira in maniera un po' forzosa al conseguimento di un prestigio tonale secondo canone (soprattutto nelle prime prove), ma perlopiù la voce autoriale rie-

sce a modularsi con naturalezza in strutture coese, nitide e bilanciate, distribuendo con felice misura le proprie risorse espressive, giocando quando opportuno la carta della reticenza. Tra le costanti della sua tecnica espressiva emergono la predilezione per lo stile nominale, gli infiniti con funzione tra il narrativo, l'ingiuntivo e il meditativo, un sistema analogico che fa balenare cortocircuiti tra paesaggio e soggettività (conta forse qui la lezione di Turoldo). Talora l'esperienza è brillante-

mente risolta in immagine; un caso per tutti: «estero su estero», sintagma commerciale che fotografa una condizione esistenziale. Il carattere gnomico di alcune liriche è denotato grammaticalmente dal presente assoluto, cui il poeta affida il compito di fissare in sentenza certe consapevolezza faticosamente acquisite: «le virtù rinfrancano, ci fanno più miti», «tramandare è dolore e non lo sapevo», «soffrire fonda la serietà della vita», «la rabbia, sempre, cancella la bontà», «la memoria

è non ricordare tutto quello che vorrei». Nei componimenti legati in serie si avverte talvolta una caduta di tensione sul piano dell'invenzione ideativa e realizzativa, ma i testi più riusciti per tono, ispirazione, tenuta formale e fermezza della voce, tra i quali annovererei *Le velate lontananze*, *Basket* e l'intero ciclo *Il grande innocente*, appartengono alla vena migliore della poesia italiana degli ultimi decenni.

(Riccardo Donati)

## GUIDO MATTIA GALLERANI,

*I popoli scomparsi*, Ancona, peQuod 2020, pp. 102, € 15,00.



Uno dei dilemmi più intricati che coinvolge il discorso contemporaneo sulla poesia è se il testo – nel suo scaturire e nel suo fissarsi in forma linguistica – sia originario oppure originato: veicolo d'istantanea, spirante trascendenza o *langue* che diventa *parole*? E soprattutto: manufatto creaturale e 'verticale' o prodotto di alto artigianato, mosso da un'istanza primariamente dialogica? Guido Mattia Gallerani, con il recente *I popoli scomparsi* (che a distanza di qualche anno rafforza il già promettente esordio di *Falsa partenza*), sceglie senza esitazioni di sperimentare il corno secondo del dilemma. Inoltre, grazie all'assertività pacata e sicura della sua intonazione, egli mira a distaccarsi tanto dall'approdo esteriore di una poesia solo tematicamente 'civile', quanto dal mito lirico dell'io sensibile che raggiunge ed

esprime le zone più abissali del suo essere, attraverso la mancanza di un desiderio inesausto. Nei termini tutti nuovi di una dialettica dell'illuminismo disposta oggi ad annettersi anche il pensiero oscuramente rituale dell'antropologia plurimillennaria, Gallerani s'impegna piuttosto a risalire alle origini genetiche e storicamente residuali di quei 'popoli' (attenzione: l'accezione nella quale lui introduce il termine qui deriva direttamente da Gramsci) che hanno inciso le loro peculiarità nel nostro dna contemporaneo, per poi scomparire tra le fraglie e le contraddizioni della *Dissipatio humani generis* (per dirla col rimosso Guido Morselli), non di rado senza alcuna apparente ragione 'esterna'. Nella sua visione, non c'è dubbio, Jung prevale su Freud (e Benjamin su qualunque storico hegeliano), perché per l'autore è sempre preferibile risalire a un inconscio e a un trauma collettivi piuttosto che indirizzare la propria semantica poetica sulle tracce frammentarie delle sensibilità e delle reazioni individuali. E già in via preliminare è opportuno riconoscere che i "popoli scomparsi" nell'attuale (in)cultura di massa che pervade il mondo occidentale possono essere identificati di volta in volta nei punk, negli hipster o più generalmente nei *superstiti*, vale a dire in coloro che «Modulano futuri propositi / che corrono di bocca in bocca» e che «Ballano al ricordo di noi».

Nel portare a compimento un progetto tanto ambizioso e tanto radicalmente epico, Gallerani non rinuncia ad alcuna risorsa della lingua poetica contemporanea, rifuggendo da qualsivoglia arcaismo o anacronismo gratuito; evitando la monotonia di ritmi naturalmente ripetitivi; non trascinando mai le singole parti del

suo insieme nelle secche di un'erudizione da wikipedia; abbattendo ogni residua barriera tra paesaggi interiori e cesellati esercizi di èkphrasis oggettiva; ed infine elaborando una serie di congegni metrici perfettamente concertati nella loro varietà e nella necessità interna della loro forma versificata. Efficacissima, in chiave puntualmente narratologica, a guida di metro-nomo del recitativo, risulta per esempio la fitta trama degli enjambement. Dal punto di vista della sua orchestrazione complessiva, piuttosto, *I popoli scomparsi* si colloca nella sfera di quella che già più di mezzo secolo fa il grande e imprevedibile Michel Foucault (in *Le parole e le cose*, 1966) definiva «inchiesta archeologica», nei cui termini un principio di estraneità viene a introdursi in tutti i campi che il genere umano – nel corso del suo movimento di civilizzazione – si è illuso «di circoscrivere e possedere». Si provi a porre il termine *archeologia* in contrasto metodologico e gnoseologico con il principio della consequenzialità cronologica e ci si troverà subito nell'area semantica non meno che immaginativa di una *geologia* da considerare come parte essenziale del lavoro poetico, in accordo con la capitale ricerca svolta per tutta la sua lunga vita di autore da Andrea Zanzotto. Senz'altro, è da presupposti simili che il men che quarantenne Gallerani prende le mosse: ma, nel momento in cui mette a punto l'assetto teorico della propria originalissima intrapresa, entro il cui dipanarsi non privo di suspense s'intrecciano macroforma annalistica e geografia 'mondiale' dell'immaginario, emerge come in filigrana la necessità di un approccio linguistico e non di rado metaletterario. Tale necessità s'identifica da un lato con la libertà che

deriva all'autore da un capovolgimento del punto di vista tipicamente occidentale in virtù del quale la storia la scrivono i vincitori. Gallerani sembra suggerirci che è meglio se però la poesia la compongono i vinti. Dall'altro lato, affiora una delle meglio mimetizzate – ma più attive – armonie recondite del libro, quella prodotta dalle tracce delle lingue morte solo in superficie e indotte dai popoli scomparsi a cozzare e intrecciarsi con le lingue dei vincitori. Non a caso, quasi al centro della sequenza, si colloca uno dei nuclei più esplosivi, / *Longobardi*, preceduto da un cartiglio in cui viene dichiarata una possibile poetica

generale, derivata dal Manganelli delle *Interviste impossibili*, «in cui gli scrittori intrecciavano dialoghi postumi e fantastici con i personaggi del passato»: una poetica della glossa postuma tramite cui si constata subito che «di quella lingua impronunciabile / e fatta per vincere, / non è rimasto nulla, / nemmeno il suo mistero», perché poi – oggettivamente – «ne spari la voce e la scritta / con qualche chilogrammo / di oggetti lavorati, un tempetto / a Cividale, un'iscrizione attorno alla vera / di un pozzo bolognese».

Il piccolo miracolo laico che sorregge questo libro è che il Gallerani professore

di letterature comparate nell'Università di Bologna non fa mai premio sul Gallerani poeta, molto libero e non di rado ironico, scintillante, 'leggero' nelle sue pertinentissime allegorie immaginative, fino ad azzardare in clausola una piccola profezia a esorcismo del nostro presente piuttosto apocalittico: «Perirono così, aspettando il bisbiglio / della pioggia e che le bolle del vapore / s'involassero, centellinassero dal cielo / un raggio di sole, una bugia / sulla fine dell'epidemia».

(Alberto Bertoni)

**ROSARIA LO RUSSO,**  
*Anatema*, Pavia, Effigie 2021,  
 pp. 131, € 15,00; *Unamedea*,  
 Installazioni di Riccardo  
 Bargellini, con una nota di  
 Paolo Maccari, Livorno,  
 Premio Ciampi - Valgie Rosse  
 2021, pp. 53,  
 € 10,00.



Dalla performance al libro (e ritorno), Rosaria Lo Russo ha saputo inventare uno spazio 'pagina/palco' unico, identificativo di una scrittrice che va considerata come 'aumentata' dall'artista performativa. La presenza di 'due artiste in una' porta con sé una sorta di condanna all'amplificazione che ha come manifestazione più

immediata l'abbondanza quasi barocca di timbri, voci e registri che caratterizza da sempre i libri della poetessa fiorentina. L'invenzione linguistica non deve però fare dimenticare l'investimento, crescente, sulla forma progettuale dei testi. I due libri più nuovi, usciti a breve distanza nel 2021, sono formalmente molto diversi ma hanno però una figura tematica/strutturante in comune: quella della sposa. L'autrice posa in abito bianco sulla copertina e poi, corsettata in sinistri corpetti anatomici, nelle pagine interne di *Anatema* (foto di Enrico Donzellotti). Medea, la principessa barbara sposa di Giasone, è quindi abbandonata in vista di un altro matrimonio, quello con la grecissima figlia del re di Corinto, in *Unamedea*. Il messaggio non può essere più chiaro: la figura della sposa è quella della vittima sacrificale (il delitto di Medea che uccide i figli e la rivale è rubricabile come 'legittima difesa') e si offre dunque come condensatore di una lettura propriamente *gendered* di entrambi i libri. Mentre in *Anatema*, il filo è scopertamente autobiografico (il tema matrimonio di per sé non sembra avere rilevanza se non aneddotica), nel secondo, la rivisitazione del mito non deve ingannare. Come scrive Paolo Maccari nel saggio di presentazione del volume: «l'autobiografia» è «un tratto fondamentale dell'ispirazione di Lo Russo», l'«interferenza teatrale» crea una «continua dialettica tra confessione e camuffamento». Insomma, anche Medea, in quanto performata, è figura autobiografica.

In *Anatema*, la storia personale di un'educazione (o diseducazione) fioren-

tina e sanfredianina, conosce il suo prolungamento generazionale (e la scoperta del 'noi' è tematicamente una novità in Lo Russo): «Noi del baby boom siamo nati nell'età dell'utopia»; dai tumultuosi anni Settanta (con «linus e gli indiani metropolitani») si va incontro al riflusso dei decenni successivi (in quarta di copertina, Vito Bonito, che già si è misurato con l'esperienza degli 'Anni di piombo' nel suo *Di non sapere infine a memoria*, 2021, parla di «forte chiasmo tra autobiografia e storia»). Il percorso inizia nel segno di un'iniziazione sessuale e politica che intreccia libido e violenza, soprattutto subito ma liberata/sublimata nella lingua, un declamato in cui il *lapsus* («Mangio le polpette della colpa // le colpette // è quaresima») prende uno spazio quasi assillante, in tono con la rappresentazione di una caduta, dall'infanzia alla nevrosi adulta. Saliscendi nell'uso dei registri, come al solito, non mancano: dal triviale *ralenty* da spaghetti-western alla Morricone (l'indimenticabile «sciom sciom», colonna sonora di *Giù la testa*), al vernacolo (la traslitterazione «la tìciar», la prof d'inglese), al mistico («Mi rinchiuderò nel recinto di Dio»). La costruzione abbandona gli spazi metrici rosselliani delle ultime raccolte per riannodare il filo metrico palazzeschi, dove la voce si fa querula. I vuoti metrici tra un verso (o gruppo di versi) e l'altro potrebbero invece avere un valore installativo, se rappresentano plasticamente quel «vuoto-pieno» descrittivo del campo neurofisiologico dell'orgasmo femminile. Pesa qui l'omaggio a Valerie Solanas e al suo *Scum Manifesto*. Il fat-

to che il libro appaia come tappa della *Bildung* dell'autrice impedisce comunque (fortunatamente) di farne un 'concetto guida' rigido e strutturante, tanto più che il maschio fallocrate (ed è questa la vera eredità di Solanas) non è un nemico serio. O agisce per ragioni sociali (come i ragazzi delle case popolari che 'stuprano' la bambina borghese all'uscita della scuola) o è un cinico borghesotto come il Giasone di *Unamedea*. Anche la violenza, quella vera, sembra un affare da donne. La sua liberazione mitica e sensuale nella figura di Medea la barbara, ha un ambiguo rovescio nella cugina Francesca di *Anatema*, amica e stupratrice e ha, nello stesso libro, una sua caricatura nella menade da palcoscenico, «parrucchiera e parrucona», che sembra adombrare fenomenologie festivaliere alla Mariangela Gualtieri («Ave poeta, piena di gioia / avvocata nostra di impegno civile e umana empatia / ammantata di vacua eloquenza e umana semplicità / allupata di successo nelle / gare nazionali e internazionali / di calocagazia performativa»). La lezione fiorentina di *Scum manifesto* è insomma che è inutile prendere a revolverate il nemico che per manifesta debolezza trova già abbondante smascheramento e punizione.

Proprio per questo, la sconfitta di Medea non è tanto dovuta alla maschia vigliaccheria di Giasone («devi portare a termine il tuo compito di oggi, omarino greco, franco e civile»), ma, in modo felicemente riuscito, è di natura sociolinguistica. Medea, «la ragazza ferragna dai seni pesanti e i capelli ammassati / come nasse gonfie di sale nero, nasse in risacca / la tua pelle scabrosa, escoriata nei boschi», portatrice di una sensualità animale («Quando stavamo laggiù con quelle tue tettone dure mi ricordavi le pecore d'oro dei vostri pascoli immaginari, mi facevi godere forte quando mi sbattevi in faccia le tue tettone sode»; «ti ho trascinato per boschi di pornografia e di riproduzione») soccombe perché è la rappresentante dell'altro, di tutto ciò che è straniero e diverso. Giasone è infatti «Il primo colonialista della nostra storia leggendaria». Nella lingua sono la sconfitta e l'oltraggio patiti da Medea. Tecnicamente e con traduzione in una sensualità stavolta 'elegante': «se Medea fosse esistita e avesse parlato forse avrebbe parlato megrelino, una lin-



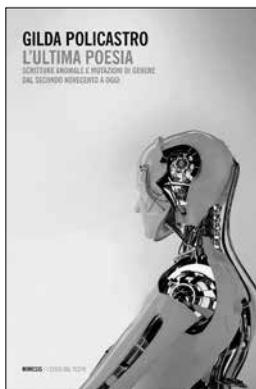
gua cartvelica, una lingua subcaucasica, quella della attuale Georgia occidentale, una lingua piena di suoni vertiginosi e con un alfabeto dalla grafia lussureggiante e deliziosa come una mela... ». Fuori contesto, diventa invece: «Straniera, allora e sempre, linguisticamente straniera Medea. Estranea a tutti noi, l'assassina di maschi. Nemica della nostra civiltà, così l'hanno voluta». Medea parla male il greco e resta per questo esclusa dall'educazione dei propri figli («Potevo neniare con i miei suoni i loro primi sonni, i loro mal di pancia dei primi mesi. Ma poi, anche se lo facevo male, dovevo parlare loro in greco, così ho parlato poco e male con loro»). La conseguenza logica e imparabile è che Medea, non più madre perché privata della possibilità di trasmettere la lingua materna, non è più un'assassina: «i tuoi figli greci sono morti, non i miei bambini».

Proprio da uno dei monologhi di Medea preleviamo un elemento importante che ci riporta a *Anatema* e svela, insieme, un concetto applicabile a buona parte del lavoro di Lo Russo. Medea si esprime in una finta barbarolesse, fatta in realtà tutta di elementi italici dialettali/arcaicizzanti ma con effetto di pseudo-greco (si notino gli accenti, le uscite in *-oi*, *-ei*): «uccido i mei figli mèi mèi me uccido distrutta uccido me/te figli tòi mèi me mèi filii tòi filii fiilliii», cui corrisponde altrove il greco-greco *me mèdomai*. Anche *Anatema* contiene

un esempio di barbarolesse di cui è facile ritrovare l'origine nel libro dell'etnomusicologo Steven Feld, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli* (originale 1982), frutto delle ricerche sulla lingua dei Bosavi (Papua Nuova Guinea) ispirata a patterns del canto degli uccelli. Il libro figura infatti, con *Scum manifesto*, nella nota finale di *Anatema* tra i testi ispiratori di tutta una vita. Ecco i versi in questione: «Questi non sono versi / ma voci nella foresta // ne ade kibabe // ne adeloma // ne ade malobo // ne ademaka kemi // ne adeloma // Supplica ustione // se avessi \* non avrei più fame». Si tratta di citazioni di frasi Kaluli tratte dal libro di Feld, il cui denominatore è la presenza dell'elemento *ade*, ancipite dal punto di vista del genere perché cumulativo delle nozioni *ao* 'fratello' e *ado* 'sorella', o piuttosto portatore di una «shared substance». Utilizzato in allocuzioni di uso reciproco, non è *gendered* grammaticalmente e di per sé anche se il suo uso dipende contestualmente di una ripartizione dei ruoli per sesso e per età. Soprattutto, Feld ha forgiato il concetto della *mimesi schizofonica* che descrive la separazione di un suono dalla sua fonte emittente e la sua ricontestualizzazione in una situazione diversa. Vale anche, banalmente, per ogni tipo di registrazione e dunque, pensiamo per Lo Russo, anche per la traccia transmediale che il suono lascia sulla pagina. Il riflesso sociale della decontestualizzazione del suono può portare tanto alla creazione di una lingua nuova (come nel caso della mimesi operata dai Bosavi), che, su un piano politico, allo spossamento della libera voce. Per Lo Russo, la voce, all'atto di passare sulla pagina si trova comunque al centro di una situazione di schizofonia: porta l'impronta forte di una mimesi radicata nella storia della dizione scenica e insieme la sua esposizione sanguinosa e vitale a educazioni, repressioni, iniziazioni storiche e biografiche. La possibilità stessa di perpetuare una tale mimesi (che il prefisso *schizo-* lo porta a meraviglia) è, di tutta la poesia di Lo Russo, il motore intelligente e la fonte di ogni arricchimento possibile della parola scritta.

(Fabio Zinelli)

**GILDA POLICASTRO,**  
*L'ultima poesia. Scritture  
 anomale e mutazioni  
 di genere dal secondo  
 Novecento a oggi,* Venezia,  
 Mimesis 2021, pp. 200,  
 € 18,00.



«Sono così scontento delle enciclopedie, che mi sono fatto questa enciclopedia mia propria e per mio uso personale. Arturo Schopenhauer era così scontento delle storie della filosofia, che si fece una storia della filosofia sua propria e per suo uso personale». Così Alberto Savinio segnalava in calce alla sua *Nuova enciclopedia*, e lo stesso si potrebbe dire dell'*Ultima poesia* di Gilda PolICASTRO, salvo che qui – differenza non da poco – l'uso auspicato, indirizzandosi alla comunità dei lettori e degli studiosi di poesia, è collettivo, con l'intento dichiarato di agire sul dizionario delle *idées reçues* e su alcune durature ipostasi storiografiche.

Nonostante, infatti, già in uno scritto teorico inserito nell'antologia dei *Novissimi* Elio Pagliarani affermasse icasticamente che «non ha senso negare l'identificazione lirica = poesia senza reinvenzione dei generi letterari», nella percezione comunemente diffusa la poesia continua a corrispondere *in toto* ad un'idea "tradizionale" di lirica, solitamente nobilitata da un alone patetico-sentimentale. Reagendo a questa durevole opinione, il libro di PolICASTRO muove dal tentativo di articolare un giudizio di valore: all'interno del campo plurale della poesia contemporanea, l'autrice perimetra il campo di quelle scritture capaci di porsi consciamente "all'altezza dei tempi".

Per far questo, PolICASTRO traccia una storia della poesia dal secondo Novecento ad oggi coniugando la prospettiva storico-culturale – cioè l'individuazione di eventi simbolici, gruppi, pubblicazioni significative – con la storia delle forme e delle pratiche poetiche. Alla premessa iniziale (*Per una poesia contemporanea* pp.9-20) seguono quattro capitoli disposti diacronicamente: si prende le mosse dagli autori antologizzati nei *Novissimi* (1961), di cui si affrontano la poetica e la poesia (*Scomposizione e ricomposizione nella poesia degli anni Sessanta*, pp.21-66), si passa alle pratiche performative diffuse a partire dagli anni Settanta fino agli anni Zero, il cui controverso punto ombelicale è il festival di Castelporziano del 1979 (*Corpi e anticorpi dagli anni Settanta agli anni Zero* pp.67-90) fino a giungere, dopo aver ripercorso la poesia dei più significativi autori sperimentali francesi come Tarkos e Quintane (*Ritorno al cut-up: la post-poesia degli anni Dieci* pp.91-112), alla poesia italiana contemporanea, all'interno della quale si compie una scelta – tuttavia così ampia che non se ne può dare qui un resoconto esaustivo – che predilige, lo si è capito, le scritture più innovative, ponendo al centro quelli che vengono definiti i *Novissimi 2.0*, e cioè Gherardo Bortolotti, Michele Zaffarano, Andrea Inglese e Marco Giovenale (quattro dei sei scrittori di *Prosa in prosa*, opera collettiva del 2009) Sara Ventroni e Vincenzo Ostuni (*Appropriazione e rimozione: l'avanguardia nell'età del remix* pp.113-174). In questo modo PolICASTRO fornisce un'approfondita esplorazione di un continente ancora poco visitato dalla critica – tra i volumi dedicati si ricordano *La poesia italiana degli anni Duemila* di Paolo Giannetti (Carocci 2017) e, più impegnato sul versante teorico, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività* di Gian Luca Picconi (Tic edizioni 2020) – sia redigendo dei profili degli autori trattati, sia mettendo in luce le principali questioni concernenti la pratica poetica contemporanea.

A questo primo intento di mappatura, si intreccia il fine, solo all'apparenza secondario, di «restituire una tradizione recente all'avanguardia» (p.18), ed in particolare ai cinque poeti "novissimi" (Sanguineti, Pagliarani, Balestrini, Porta e Giuliani) che nel 1961 si riunirono per scrivere sulla e dalla fine dei tempi. Nonostante, infatti, come già l'autrice aveva messo in evidenza in *Polemiche letterarie.*

*Dai Novissimi ai lit-blog* (2012), i *Novissimi* abbiano per molti aspetti iniziato la più recente modernità letteraria in Italia, la loro influenza tende ad essere misconosciuta anche dagli stessi poeti sperimentali contemporanei: ne sono un esempio gli autori di *Prosa in prosa*, che preferiscono indicare in poeti francesi e statunitensi (ad esempio Quintane, Tarkos, Silliman e, di qualche generazione precedente, Ponge) i loro precursori.

L'abolizione dell'io, il ripensamento dei generi e l'ibridazione tra le arti sono entrate nel dibattito sulla poesia con la pubblicazione dell'antologia dei *Novissimi* (1961) e il Gruppo 63, aprendo la strada alle avanguardie del secondo Novecento. Come nota l'autrice, molta della più interessante poesia recente deve qualcosa ai cinque apocalittici autori, anche nei casi in cui non sia particolarmente evidente. È anche il caso della dimensione performativa – con l'eccezione di Pagliarani, pure non particolarmente praticata dai *Novissimi* in prima persona – che a partire dagli anni Settanta ha acquistato sempre maggior peso fino ad esplodere negli anni Dieci (tra gli autori, molto eterogenei, richiamati, Gabriele Frasca, Lello Voce e i vari esponenti del Gruppo 93, fino ai più giovani Sergio Garau, Luigi Socci, Adriano Padua). I *Novissimi*, infatti, promuovendo la mescolanza tra le diverse forme artistiche (poesia, arti plastiche, musica) avevano ricercato «una nuova modalità di interazione, più viva e partecipata» rispetto ai soliti paludati contesti (p.71). Non a caso, come ricorda PolICASTRO, Simone Carella, ideatore insieme a Franco Cordelli del già citato Festival di Castelporziano, «si era reso [...] fin da subito disponibile a riconoscere a poeti come Sanguineti e Pagliarani un debito nella concezione della poesia come esperienza concreta, alla maniera del teatro e della musica, cui fece seguito l'esigenza di un confronto en plein air coi poeti, fuori dalla ricezione auratica e "seduta" delle occasioni istituzionali» (p.71). Una funzione-*Novissimi*, questa avvertibile nella poesia performativa, che è testimoniata dall'operato di Lidia Riviello e Sara Ventroni, due importanti poeti dalla spiccata propensione performativa, in cui l'influenza della Neoavanguardia (in particolare modo di Sanguineti e Pagliarani), è ben avvertibile.

Ugualmente, anche le recenti ripropo-

sizioni dell'installazione devono molto alle sperimentazioni portate avanti per più di cinquant'anni da Nanni Balestrini, che tanto ha ibridato la poesia con le pratiche dell'arte visuale, sdoganando in particolare modo il *cut-up* nella poesia italiana (oltre a meritarsi il riconoscimento di padre italiano della *poesia ex machina*: si pensi agli esperimenti compiuti negli anni Sessanta di *Tape Mark I* e del romanzo al computer *Tristano*). La tecnica del montaggio, infatti, mettendo da parte o comunque limitando l'espressione della soggettività dell'autore, pone al centro l'interazione tra i vari linguaggi e le sottese ideologie, e nel contempo richiede al lettore uno sforzo maggiore di "attività" per cogliere continuità e contrasti dei pezzi montati. Difficile, allora, non riconoscere in questa pratica la progenitrice delle moderne forme ipertestuali di poesia, dove il segno e il significato non sono più disposti linearmente ma "disseminati". Da qui, infatti, la pratica del *googlism* interroga «l'inconscio virtuale custodito nelle server farm della Silicon Valley» (p.62), matrice in buona sostanza di altre operazioni poetiche come il *flarf*, la *found poetry* e la *sought poetry*.

È in particolar modo sul terreno del montaggio che per Policastro l'eredità negata dei Novissimi si incontra con i poeti francesi Tarkos, Quintane e Suchère, di-

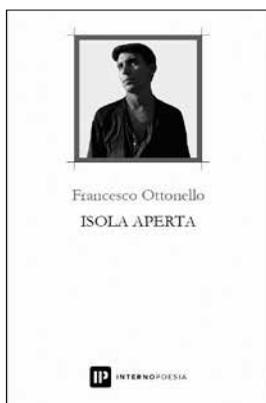
chiarati predecessori degli autori di *Prosa in prosa* (d'altra parte *prose en prose* è un'espressione coniata da Jean-Marie Gleize, altro poeta d'Oltralpe), che più di altri hanno fatto propria l'"esposizione" oggettuale dei significanti e dei significati. I testi di questi autori si occupano difatti di aspetti e oggetti solitamente esclusi dall'ambito del poetico, il cui contenuto non viene allegorizzato ma lasciato alla propria *letteralità* (altro concetto che si deve alle riflessioni di Gleize) il che conduce, come ha notato Paolo Zublena, «alla redazione di testi che sono sommamente chiari e enigmatici a un tempo» (Paolo Zublena, *Poesia in prosa / Prosa in prosa*, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html)). Si attua, in questi testi, anche attraverso un'ironia "raffreddata", una «virgolettatura del reale [...] quasi che leggendo questi testi sia possibile intravedere, attraverso i significanti esposti, un fondale di cose insignificanti, scadenti o, all'opposto, presenti, utili, concrete [...] restituite in forme stranianti o fin troppo vicine e familiari» (p.97).

Post-poesia, prosa in prosa, letteralità, *cut-up*, *asemic writing*, *sought poem* e molto altro: è questo il lessico e l'armamentario teorico con cui deve diventare familiare chi si vuole addentrare in uno dei

settori più interessanti della scrittura dei nostri giorni, per il quale si può vedere alle pp.175-182 il meritorio *Glossario ragionato delle procedure sperimentali (1960-2020)*: davvero una piccola "nuova enciclopedia" della poesia contemporanea. E, per finire, volendo porsi una domanda scavalcando l'estremo "oggi" del titolo: che futuro aspetta la poesia? Evidentemente, non è possibile dare una risposta che non sia tacciabile di chiromanzia. Tuttavia in chiusura Policastro, seguendo a tratteggiare le proprie linee critiche, offre un auspicio che si potrà rivelare fecondo per una "futura poesia contemporanea": «che la chimera dell'ibridazione dei generi valga come strategia di sopravvivenza della poesia ultima, non solo di quella degli "ultimi arrivati" [...] E dunque [di] quei poeti che, aggirando lo spregio post-neoavanguardista nei confronti dei territori emotivi, ne sappiano estrarre e valorizzare un senso (o "sentimento") del tempo, anche e non soltanto attraverso la centratura sulla pratica della scrittura» (p.172). «Mi piegherò al lavoro / che non può mai finire», si potrebbe obliquamente concludere con il *Taccuino del Vecchio* dell'alluso Ungaretti. Aura (e Laura) a parte, ci sarà sempre da lavorare.

(Lorenzo Morviducci)

**FRANCESCO OTTONELLO**, *Isola aperta*, Prefazione di Tommaso Di Dio, Latiano (BR), Internopoesia 2020, pp. 108, € 11,00.



*Isola aperta* di Francesco Ottonello ha una costruzione rigorosa. Dopo l'epigrafe, troviamo la plurivoca poesia liminare, costituita da un primo verso sentenzioso e lugubre (enunciato da un personaggio esterno), dal grido del poeta (quello primordiale della nascita: è la poesia d'apertura, d'altronde) e dai versi finali, che con il tono del manifesto assorbono e ricompongono il grido. La poesia liminare è seguita da cinque sezioni, dopo l'ultima delle quali è posto il congedo dal titolo ricco (tra figura etimologica e poliptoto): *Affrancati Franco, affranchiamoci tutti*. Le sezioni sono organizzate a gruppi di due, eccetto la quinta, che è solitaria – non a caso contiene poesie scritte dalla regione più solitaria d'Italia: la Sardegna. Che l'organizzazione sia binaria è dimostrato dal fatto che dopo ogni coppia è collocato

un testo formalmente connotato da quattro caratteristiche: è in prosa (le poesie delle sezioni sono organizzate in versi e strofe; le strofe sono spesso intervallate da un trattino che ha la funzione di separare e unire: serve a ricreare visivamente l'idea della poesia-arcipelago); è ancipite; al contrario delle poesie, in questo si dà risalto al luogo e alla data della composizione; un'ultima differenza riguarda il supporto iconografico: i testi in prosa, che in tutto sono tre, sono affiancati da una fotografia (stampata sulla pagina sinistra per facilitare l'interazione col testo). Le prose sono imparentate anche dal punto di vista del contenuto: rappresentano i capitoli di una riflessione sul tema dell'isola. Sono in continuità anche per l'uso di metafore riprese dalla scienza: la neurobiologia nella prima prosa («L'insula è una pic-

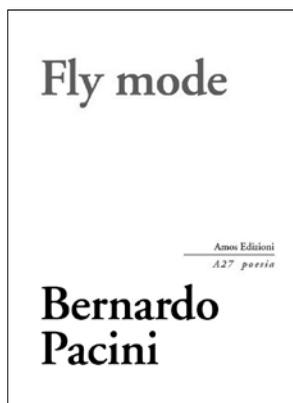
cola regione nella corteccia cerebrale, si situa all'interno del solco laterale», p. 37); la fisica nella seconda («I quark non si manifestano mai isolati. [...] Il processo è detto adronizzazione», p. 65); la geologia nella terza («Attiva è ogni faglia che dà vita a spostamenti attuali», p. 87). Le prime due sezioni hanno titoli odeporici, *Traversata* e *Il viaggio di Romeo*, mostrano accenni di *Bildung* e cantano un'esperienza amorosa tra elegia e kitsch. Seguono la foto e il testo in prosa, quest'ultimo con le due indicazioni di luogo e di tempo: Schwarzwald, 2015. Le due esistenzialistiche sezioni successive sono intitolate *Censurato* e *Fermi nella secca*, e anch'esse sono accompagnate da una foto e da una prosa, che riporta in calce: Milano, 2018. L'ultima sezione, *Una riproduzione acerba*, felicemente asimmetrica, è seguita, come le altre, da una foto e da una prosa, presentata come scritta curiosamente nel 2070 e nel luogo archetipico della raccolta: la Sardegna. I cronotopi meritano una riflessione. A livello cronologico, il 2015 e il 2018 sono spie diaristiche che offrono al lettore (insieme alla *Nota* finale) la possibilità di capire che il movimento dell'io-lirico nel tempo è stato lineare: è un tempo realistico, quindi. Significano anche altro. I toponimi hanno un valore tautologico: la loro etimologia esprime la condizione esistenziale del poeta. In altre parole, se Dante inizia il percorso di redenzione da un'allegorica 'selva oscura', l'io di *Isola aperta* termina la prima tappa del suo nella 'foresta nera'; il purgatorio di Ottonello è la latina città di mezzo, *Mediolanum*, che è anche strutturalmente in mezzo alla raccolta. La strategia costruttiva sarebbe stata fallimentare se Ottonello

si fosse limitato a questo: così concepita genera un effetto contrario allo spaesamento («io che faccio le radici / [...] per portarmi via», p. 17), implicato nel concetto di 'isola aperta'. La strategia invece funziona grazie alla terza sezione e alla terza prosa. Comprendiamo che le indicazioni topografiche e temporali sono uno strumento non tanto diaristico, quanto tecnico, che Ottonello impiega per rendere meglio la dimensione e la natura del distacco dal luogo originario, e per mappare con precisione il disorientamento: solo specificando e datando Foresta Nera, Friburgo e Milano è possibile dare al lettore la misura dell'allontanamento, della frattura («e il mare era e era e è», p. 82) e della non pacificabile contraddittorietà del ritorno e della partenza («qui nulla cambia, resta / nuovo come prima [...]', p. 74). La terza sezione conferma la logica della tripartizione della raccolta: la dimensione paradisiaca è rappresentata dall'isola sarda, dall'isola-madre (paradiso nel significato topografico che l'etimologia suggerisce – luogo chiuso – non nel senso cristiano di luogo della beatitudine eterna). Isola e madre sono termini inanellati in uno stesso campo magnetico: la madre è interlocutrice e controversa ragione che induce a restare o a fuggire (la figura paterna compare solo una volta e molto in minore: «mio padre si è fatto sempre più piccolo», p.75); la madre, come recita la strofa più bella della raccolta (p. 73), è l'origine di un mantra e al tempo stesso avverbio avversativo e vocativo («per questo ho sempre amato le zattere madre / ma sono sceso dalla zattera, ma ho indosso l'armatura / ma non so amare l'immenso che voglio, / mamma mamma sono ondiva-

go mamma»); è il piano paradigmatico della lingua e la (paraetimologica) radice linguistica del ma-re; ciò che aiuta la scrittura e che la ostacola («mamma sono solo uno spazio sfinito / tra le tue lettere e il mare»). Se i dati temporali (la memoria che guida i testi è inaffidabile: lo suggerisce, oltre all'epigrafe da Hart Crane, il ricorso massiccio alla dimensione onirica; inoltre la «poesia converte i soggetti che tratta in anacronismi», diceva Goethe) designano una linearità (anche il salto al 2070 dell'ultima prosa, pur se sciamanico e distopico, è posteriore al 2015 e al 2018), i dati spaziali designano una circolarità (è uno sguardo geodetico, verrebbe da dire, quello di Ottonello): la raccolta inizia dall'isola e termina sull'isola (la ciclicità è uno dei temi portanti: «a sicut erat at semper a torrare», 'così com'era non torna più', p. 76). L'insistenza fisico-geografica adombra la dimensione storica: trovare un proprio centro («quel punto piccolo»; p. 87) è possibile, ciò che è impossibile è trovarlo collettivamente e con il mirino della parusia. Il traguardo all'isola-paradiso coincide con una salvezza laica e morale, nella misura in cui è considerato salvo chi conquista la consapevolezza della necessità di divenire un soggetto disposto a espatriare «oltre il latte materno e le galassie», e, per restare alla mitologia, che il verso suggerisce (la via Lattea come latte versato dal seno di Era), di divenire un soggetto capace di metamorfosi. È salvo chi non si impianta in un «vaso impossibile» (p. 50), ma recide sé stesso per aprirsi alla ricerca, al ritorno («domu mea»), alla ripartenza: «[...] dischiudi la tua isola / torna agli uomini di oggi alla città» (p. 61).

(Riccardo Deiana)

**BERNARDO PACINI,**  
*Fly mode*, Novara, Amos  
Edizioni 2020, pp. 104,  
€ 11,40.



Dopo il felice esordio con *Cos'è il rosso* (Edizioni della Meridiana, 2013), Bernardo Pacini ha pubblicato un libro d'arte, *Perfavore rimanete nell'ombra* (Origini Edizioni, 2015), e la plaquette illustrata *La drammatica evoluzione* (Oèdipus, 2016). Silenzio poetico e sperimentazione estetica legano *Cos'è il rosso* a *Fly mode*, la seconda silloge del poeta uscita nel 2020 nella collana A27 di Amos Edizioni, e accompagnano l'intero tessuto lirico delle sue cinque sezioni (*Alto levato drone*, *DCIM*, *Vite in 4K*, *FAQ*, *Appendice*).

Se, da un lato, il silenzio poetico è diventato voce tra il 2014 e il 2019 – a cui si devono aggiungere «alcuni testi recuperati da bozze precedenti: rimasti in quiete, sono ora compiuti in questa forma» (*Visual Line of Sight*, *Il filo di Kevlar*, *La circostanza*, cfr. *Note al testo*, p. 87) –, dall'altro la sperimentazione estetica si manifesta a più livelli nella raccolta sotto forma di prose, epigrafi, citazioni inter, extra e intratestuali, sospensioni, riprese e pause, frazioni dialogiche, all'interno di un complesso poetico di impostazione lirica che risente fortemente di quella che si potrebbe chiamare la 'fenomenologia della vista'. L'esperienza vissuta del soggetto lirico, infatti, muove da un'idea di mondo veicolata dagli effetti visivi e dalla visione che l'io sviluppa attraverso il contatto tra i propri occhi e la realtà delle cose; e qui non ci si riferisce semplicemente alle visioni di *Postproduction* (pp. 63-64), ispirate all'opera dell'artista Nicola Verlato,

in particolare *Atteone* (2019), ma all'intero apparato lirico – il titolo *Fly mode*, in questo senso, deve essere letto come un vero e proprio modo di vedere le cose attraverso il volo.

La raccolta si apre attorno a una manovra, l'*hovering*, eseguita da un aeromobile a sostentamento verticale, di cui l'io si appropria nel testo eponimo per dichiarare la propria poetica: «Abissato in questo sogno meridiano / immobile / nella tratta dei venti / io vedo tutto» (p. 15). Muovendosi tra interno ed esterno, e osservando, fin dall'epigrafe di Hannah Arendt, «la lezione della spaventosa, indicibile e inimmaginabile banalità del male», il soggetto diventa un io «sono» (p. 16), «ved[e] tutto» (p. 18), si realizza, meccanicamente, come «uno spettacolo atroce» tra «ciò che non esiste» e «ciò che non sa più d'esistere», «diventerà una fase standard del discorso» (p. 17).

Essere, divenire e accadere, attraverso la visione dall'alto e dal basso: l'io è un drone («Io, drone alto levato / sono un prototipo-campione / di umanità», p. 25), un quadricottero («questo penso», p. 22), utilizza l'aerofotogrammetria per scrivere in prosa («E io? "Drone utilizzato per scopi ricreativi" pensa, eppure so di avere un compito da svolgere per lui», p. 20), e rimarca la precarietà, necessaria, di questo *specimen* conoscitivo («credo sia tutta una questione / di bassa autonomia la batteria che cala troppo presto / il falso peso di una pietà virtuale dello sguardo / che quanto più registra tanto meno guarda / eppure ammetterai / che tale elevazione / è pura trascendenza», p. 25). L'orizzonte è in ogni caso laico; eppure, la corrispondenza tra corpo dell'io e corpo del drone suggerisce una linea d'ordine superiore alla realtà delle cose, il cui materialismo mira in un certo senso a fondare una nuova idea di trascendenza laica, tecnocratica (che però prenderà forma totale e totalizzante nell'appendice: «Avrei voluto già avverti, drone, per vedere ciò che non mi era dato», p. 80), sul piano poetico – del resto, i *DCIM*, titolo della seconda sezione, non sono altro che una nuova anatomia dell'io (la cartella per le 'Digital Camera Images' di macchina fotografica o fotocamera digitale).

Dopo la visione, dunque, si verifica il momento del salvataggio. Diversamente da Antonella Anedda, però, non ci trovia-

mo di fronte a dei labirinti della memoria; in Pacini, le impressioni sono fenomenologiche e vanno salvate digitalmente in sequenze liriche che tendono alla sovrapposizione, all'accumulo sinestetico di sensazioni visive e, successivamente, acustiche («Quando sente», p. 31; «Quando si accorgeva», p. 34; «Così scandice con le labbra / nel silenzio», p. 36; «dichiara guerra alla circostanza», p. 38; «ronzio di colpa», p. 42; «(Per me è questo il grido», p. 43). Questa forma duale di conoscenza sottolinea la dimensione sperimentale del soggetto lirico: una volta trovata la sede della foto all'interno della memoria digitale dell'esperienza, bisogna capire «l'assetto» delle cose: «un motivo ci sarà, se stanno così» (p. 39). Ma come stanno effettivamente le cose rispetto al mondo dell'io?

Pacini non ritorna alle cose stesse, né propone soluzioni rigide e/o assertive. Al massimo, la proposta, empirica, è di rendere più nitida e totalizzante l'esperienza visiva del passato (o del presente); e una volta acquisita, di verificarne gli esiti. Per esempio, nella terza sezione, le vite sono rappresentate in 4K (ultra high definition) e rappresentano la realtà attraverso la televisione digitale, il cinema digitale e la computer grafica in un formato che approssima la realtà alla perfezione tecnologica (attuale). Il tono della serie muove tra lo «splendido incantesimo» e «la scena apocalittica» (p. 48): lo spazio si popola di «besti[e]» (p. 49), il digitale produce forme di immanenza costanti che annullano ogni forma di individualità – l'io è un essere in serie che si ripete identico a sé stesso in ogni casa, anche quando si confronta con l'alterità («Sei sempre dentro di me, letteralmente: / salvata in *DCIM*, in ordine per data. / Appari all'incirca al minuto 17 / eccetto il martedì – che prendo un'altra strada», p. 54).

Le istruzioni per l'uso che chiudono la parte lirica (*FAQ*) dispongono in versi «un'esistenza a circuito chiuso» (p. 62) che ha origine in una comprensione preliminare del «silenzio: possiede una sua retorica e genialità, un calore e un'immortalità, una giustizia e un'incomprensibile alfabeto» (p. 56), scrive Pacini nella prosa che apre le 'frequently asked questions'. *FAQ* riprende sistematicamente il tema del volo, come matrice e grimaldello, per verificare, si direbbe, gli effetti fenomeno-

logici delle foto salvate nella memoria e della vita rappresentata in alta definizione: la postura dell'io è fortemente apostrofica e si rivolge provocatoriamente a varie forme di tu che usano la tecnologia per vedere il mondo («ti vedo: sei di spalle, al computer / con le dita sfiori il piumaggio duro di un pomelo. / Intanto Google Street View: tu che spiri come bora per le strade / assorbito da un grottesco punta e clicca», p. 66). La chiusa di questo testo è particolarmente emblematica: «Si sta bene qui? C'è un buon clima? Si può essere felici / senza essere mai stati? Essere felici senza esserci mai» (p. 67). Sulla falsariga di questo interrogativo categorico, l'Appendice, infine, non è altro che il diario

del dronista, come recita il sottotitolo di *Memoria interna* – titolo che è accompagnato a sua volta dall'epigrafe di uno dei principali storyteller del Novecento (W.G. Sebald). L'io diventa un osservatore di secondo grado e osservando sé stesso e il mondo alterna prose, poesie prosa, prosa in prosa, brevi versi che destituiscono di ogni primato conoscitivo l'esperienza mediale; ad essa si sostituisce un'esperienza esplicitamente personale e familiare, dove il soggetto ritorna a una soggettività ipertrofica attraverso, però, la distruzione della forma lirica.

Pacini conosce molto bene i meccanismi della poesia, della prosa e dell'interdiscorsività intermediale. *Fly mode* è un

libro estremamente maturo, rispetto tanto all'esordio quanto all'età del poeta (1987); e, forse, questa estrema consapevolezza dei meccanismi della poesia sembra, a tratti, limitare la novità della proposta dell'io: le epigrafi, le citazioni, le riprese di modelli e fonti talvolta formano una sorta di bolla macrotestuale (la raccolta è volutamente costruita secondo determinate strutture che rispecchiano l'idea, contemporanea, della forma-libro di poesia) da cui l'io sembra voglia liberarsi. Ma forse la bellezza di questa raccolta risiede proprio in questo costante conflitto, lirico, tra l'anima e le forme.

(Alberto Comparini)

**CETTA PETROLLO,**  
*Giochiamo a contarci le dita,*  
 Genova, Editrice Zona 2021,  
 pp. 118, € 15,00.



Dopo la parentesi in prosa nel 2019 di *Margutta 70*, Cetta Petrollo torna alla poesia pubblicando sempre con l'Editrice Zona questo *Giochiamo a contarci le dita*. Ricordare in apertura il libro di memorie 'romane' non deve essere considerato come un puro compitare le tappe bibliografiche dell'autrice: c'è infatti un filo robusto che lega questi due testi successivi, pure così differenti, ed è quello della proiezione del passato nel presente e, anzi, di un presente come unica (persino caoticamente tale) dimensione del tempo, che arriva quindi ad annullare il rimpianto per ciò che è trascorso ed ignora, infine, di conseguenza, lo scorrere stesso delle ore, originando l'ossimorica autodefinizione che apriva *Margutta 70* di

«giovane anziana». Semmai andrà sottolineato che in *Giochiamo a contarci le dita* l'ossimoro si è fatto ancora più radicale e si è diffuso (come cercherò di indicare tra poco) anche ad altre figure coinvolte nel testo. Questa raccolta si presenta, insomma, come un libro al contempo infantile e senile: aggettivi entrambi da intendere, però, in una loro declinazione assolutamente euforica: e viene in mente per certi versi, pur con tutte le evidenti differenze, l'ultima, meravigliosa e purtroppo non sufficientemente valutata raccolta di Francesco Leonetti, quei *Versi estremi*, in cui rivivevano nello spazio chiuso e felice delle mura domestiche il presente del «buon vecchio» e il passato militante e letterario. Il libro della Petrollo parla insomma del tempo: ne fa, anzi, un vero e proprio elemento di struttura, visto che le ultime due sequenze che lo formano (*A memoria (1978-1989)* e *Baci baci baci (1928-1937)*) sono collocate, almeno per quel che suggeriscono le date poste dall'autrice (che non sono ovviamente di composizione) in ordine inverso. *Giochiamo a contarci le dita* si organizza in sette sezioni, e anche se mancano segnali paratestuali in questo senso, a sottolineare la relativa impermeabilità di esse probabilmente anche dal punto di vista dei tempi di composizione, risaltano evidenti elementi di compattezza stilistica interna a ciascuna e di varietà, per contro, tra una e l'altra sezione quanto a registri e persino a forme metriche e strutturazione del testo. Un libro disomogeneo quindi, se vogliamo, per lo meno dal punto di vista dello stile, stratificato, ma non discontinuo. Il nucleo forte è costituito da due sezioni non consecutive nella succes-

sione ma evidentemente correlate, *Il patri-monio dello sbandato* e quella eponima. Al centro di esse troviamo due figure familiari, la figlia divenuta madre e il nipote, che si pongono pertanto e come ovvio in una successione generazionale con l'autrice. Non fosse che, appunto, la percezione di questa successione è radicalmente straniata. Tra i testi più rappresentativi in questo senso c'è *Adesso sono due*, che credo sia bene citare quasi integralmente: «Adesso sono due / e vanno e vengono per casa. / In tre non abbiamo più di quarant'anni / siamo due mamme giovani / e un piccolo bambino che si diverte / con le due mamme giovani / una è tornata a riprendersi il letto / dove in ammucchio / ci dicevamo buongiorno / l'altra è tornata a far versi / da somaro o da cavallo / e sceglie i pennarelli per dipingersi / il pollice come un sioux. / [...] / Abitano la casa / che ci sia l'una o l'altra / è indifferente (l'odore il sapore le connessioni) / Si portano dentro tutte le case di prima / quando c'erano gli uteri. / Uno non ancora spento / l'altro non ancora acceso». Il momento del gioco collettivo origina una sovrapposizione dei piani cronologici tutti proiettati e realizzati in un unico, multiforme presente in cui tutti i piani biografici (e tutti i tempi, e tutti i luoghi) finiscono per convivere interferendo reciprocamente. Si può quindi avere nel contempo «non [...] più di quarant'anni» tutti insieme ed essere «due mamme giovani» ma nel contempo non smettere di essere madre e figlia, e madre e figlio, e nonna e nipote, in un accavallarsi di ruoli che si salda nel presente, nella «casa» abitata che si porta però «dentro tutte le case di prima». Che il tempo sia

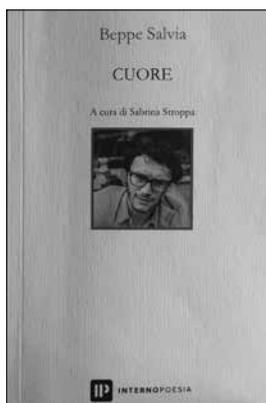
multiforme non significa però che sia negato. Il presente continua naturalmente ad esistere ed essere percepibile e lo stesso vale per il passato, come ricordano appunto icasticamente i due versi che chiudono la poesia, solo che sono percepiti soggettivamente dall'io che li (de)scrive. Ma non sono solo i tempi ad essere ripetuti e poi fusi insieme: lo stesso vale per i soggetti, riassunti dall'io che li registra e che può arrivare a sostituirsi (o, meglio ancora, a sovrapporsi) a loro: «siamo due mamme giovani», appunto, ma anche «Abbiamo avuto l'infanzia: / cioè tu l'avevi, io la rifacevo» (*Abbiamo avuto l'infanzia*). Da qui il ricorrere del motivo dello sdoppiamento e della moltiplicazione dei soggetti («ho nostalgia della mia bambina / del nostro essere in tre / del nostro essere in due», *Ho nostalgia della mia bambina*; «Certe volte mi fa strano / che ti sei raddoppiata. / E lui ha così tanti segni del raddoppio / che poi è una triplice moltiplicazione», *Certe volte mi fa strano*) e l'ossessione per i numeri che si manifesta persino nella deliziosa sezione para-rodariana delle *Favole in una frase* («C'era una volta un papà / che giocava coi numeri / e scappa di qua e scappa di là / i numeri si misero a ridere»). La felicità individuale (perché questa è una poesia felice in maniera persino ingenua: «Lo dico in modo diretto. / Sono felice», *Lo dico in modo diretto*) si realizza allora nella continuità del tempo, nel suo andare ben oltre la contingenza dell'individuo (e anche qui si possono citare

soprattutto alcuni memorabili avvisi: «Butta la pelle vecchia / la nuova è già sotto», «Gli spiragli del futuro / non si chiudono mai») e che il presente vive letteralmente e contemporaneamente in un unico punto insieme tanto col passato che col futuro (come nella bellissima *Mio nipote si sposerà a Farfa*, con la sua epigrammatica conclusione: «La pietra conserverà la memoria / e mio nipote si siederà / su questa pietra / a Farfa, un giorno»). Ad innescare questa etimologica contemporaneità è proprio la figura del nipote, «nato l'anno che muoiono alcuni» e destinato perciò a compensare la frattura tra le generazioni (sullo sfondo di questa raccolta riaffiora spesso la morte, ma senza particolari inquietudini) con il suo presente senza passato, colui per per cui si inventano storie e giochi, il naturale destinatario delle sezioni *Stregghine* e *Favole in una frase*. Questa felicità dell'oggi lascia spazio solo a rarissimi momenti di nostalgia, ed è su uno di questi che vorrei chiudere. Si tratta del finale di *Una poesia una sola poesia*, inclusa in quella specie di sghebo canzoniere amoroso che è la sezione *Quei bravi ragazzi, quelle giovinette. Una poesia...* è una specie di autobiografia intellettuale costruita per accumulo di sostantivi e predicati, quasi un *Margutta 70* in estremo compendio, in cui affiora come prevedibile una forma di rimpianto per quanto trascorso. Ma proprio nel finale il discorso subisce un'improvvisa torsione: «Ma non guardiamo / Non guardiamo Indietro! //

Sull'asse d'equilibrio / in altro mare / noi dobbiamo / "dobbiamo continuare"». Il verso finale, non a caso tra virgolette, è in realtà un'esplicita citazione dalla sezione conclusiva della *Ballata di Rudi* di Pagliarani, da cui riprende anche la rima *continuare : mare* («Ma dobbiamo continuare / come se / non avesse senso pensare / che s'appassisca il mare»). Elio Pagliarani, così ovviamente centrale nell'esistenza di Cetta Petrollo, è invece quasi del tutto assente tra le coordinate stilistiche di questo libro, fatta salva la sezione conclusiva, *Baci baci baci*, con il suo impianto narrativo e il suo ricorrere a forme idiolettiche che rimandano alla prima stagione di Pagliarani, tra *Cronache e altre poesie* e l'avvio della *Ragazza Carla*. Proprio questa sostanziale latenza rende pertanto il recupero che ricordavo particolarmente significativo e impedisce di considerarlo un semplice, neutro omaggio. Il fatto è che la disperata esortazione a ignorare il presente come unica possibilità di continuare a viverlo che siglava appunto la *Ballata di Rudi* viene presa da Cetta Petrollo e letteralmente ribaltata, trasformandola tutto al contrario in un invito a proseguire, per quanto precari, nel presente, facendo sì che i ricordi, il passato, smettano di essere «zavorra» (per usare un'altra parola pagliaranesca) e diventino invece sostanza vitale del presente e del futuro.

(Marco Berisso)

**BEPPE SALVIA**, *Cuore*, a cura di Sabrina Stroppa, Latiano, Interno Poesia 2021, pp. 208, € 12,00.



A quindici anni dall'uscita di *Un solitario amore* (a cura di F. Giacomozzi, E. Trevi, Roma, Fandango, 2006), volume nel quale per la prima volta era in sostanza riunita tutta l'opera di Beppe Salvia (Potenza 1954-Roma 1985), viene riproposto nella collana «Interno Novecento» dell'editore Interno Poesia quello che rappresenta senza dubbio il più importante dei libri del poeta, *Cuore*. Non si tratta però di una semplice ristampa, bensì di una nuova edizione, la prima filologicamente affidabile. A curarla è Sabrina Stroppa, fondandosi soprattutto sui materiali salviani adesso conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Oltre cento carte dattiloscritte con correzioni manoscritte che Salvia, prima del suo tragico suicidio, aveva organizzato in un *dossier* preparatorio alla pubblicazione. La curatrice interviene fin dal titolo,

laddove ripristina la volontà dell'autore. Gli amici avevano stampato postuma la silloge (premessa di A. Colasanti, Roma, Rotundo, 1987) con il titolo di *Cuore (cieli celesti)*, che all'intestazione del menzionato incartamento di liriche raggruppate da Salvia aggiungeva tra parentesi quella della sua parte maggiore, *Cieli celesti*, appunto. La determinazione si doveva al fratello del poeta, Rocco Salvia, persuaso che il solo titolo attestato dalle carte suonasse eccessivamente sentimentale. Cogliera nel segno un entusiasta recensore del libro, Andrea Zanzotto, allacciando invece l'intitolazione all'impegno profuso nei suoi versi da Salvia per tentare di «riprendere contatto con il "cuore" del mondo».

La travagliata genesi della raccolta è ripercorsa da Stroppa nell'introduzione, *Tra frantumi e grande stile: il libro «Cuo-*

re» di *Beppa Salvia*. Il saggio introduttivo traccia inoltre un sintetico quanto efficace profilo del poeta e offre di fatto un'aggiornata rassegna bibliografica (felicitemente segnalando come, anche grazie ad alcune tesi di laurea magistrale discusse a Torino e a Siena, negli ultimi tempi si sia riaccesa l'attenzione per l'opera di Salvia). Si ha poi una preziosa *Nota al testo*, in cui la curatrice dà conto della consistenza delle carte dell'autore, registra (integrando il lavoro di tesi di Simona Bianco) le stampe antecedenti delle poesie accolte nella silloge e giustifica i suoi misurati interventi: alla pari della *princeps*, la presente edizione mette a testo la lezione testimoniata dal fascicolo approntato dal poeta e rispetta l'ordinamento dei componimenti stabilito dall'indice autografo che vi è accluso; Stroppa ha tuttavia l'accortezza di emendare i testi dati alle stampe da Salvia dopo l'allestimento della cartellina sulla base della versione uscita in rivista, che pare rispondere all'ultima volontà dell'autore. Questi prolegomeni a un vero e proprio apparato critico risultano, già così, imprescindibili per chi intenda d'ora in avanti studiare – e non soltanto con gli strumenti della filologia d'autore – la poesia di Salvia.

Una poesia nata e sviluppatasi tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta in seno alla cosiddetta scuola romana, ovvero nell'ambiente orbitante attorno a riviste quali «Braci» e «Prato pagano», di cui Salvia (insieme a Claudio Damiani, Arnaldo Colasanti, Gino Scartaghiande e Gabriella Sica) era tra i principali animatori e condivideva in pieno le istanze poetiche e ideologiche. Il gruppo mirava da una parte a superare la fiammata neo-avanguardistica e dall'altra a ripensare più liberamente il rapporto con i classici e la tradizione in genere al fine di ritrovare uno spazio alla soggettività lirica. Emblematici in proposito i versi di Salvia, da *la mia cultura è poca e la mente fioca*, reintegrati a testo da Stroppa: «(dei nostri poeti amo Ungaretti / e odio Umberto Saba. apprezzo / d'inverno leggere Montale e forse / Pasolini m'ha reso l'amarezza, / il dolore che da me a poco a poco m'aliena, / e la bellezza ho appresa da tutti / i grandi poeti della nostra lingua, / scrittori spesso senza alcuna eleganza, / tra i più antichi scrittori sulla terra)» (p. 156). Sui due periodici nominati compaiono molte

delle poesie o delle serie di poesie delle tredici sezioni numerate di *Cuore: Inverno dello scrivere nemico, Lettere musive, Inverno, Canzone d'estate, Versi, Ultimi versi*, la ricordata *Cieli celesti, Primavera, Volare*, l'eponima *Cuore, Ninfale, Silabe* e un'ultima di varie, cui segue un'*Appendice* di ulteriori due sezioni, *Ore ed Estate*, inserite nel dattiloscritto preparato da Salvia, ma non collocate dall'indice redatto dall'autore. Pressoché in ciascuna di tali intestazioni, non esclusivamente in quelle rematiche o di più esplicita meta-poeticità, Salvia ha a ben vedere disseminato un accenno alla sua poesia, giacché anche nelle notazioni stagionali si dovrà cogliere un tratto inerente alla riflessione incessante del poeta sulla propria scrittura, giusta la formulazione di un'illuminante prosa auto-esegetica dell'autore puntualmente citata nell'introduzione del volume: «in vita mia ho scritto versi di quattro stagioni. inverno fu la prima, e dello scrivere nemico. Venne dunque l'estate [...]. e per la primavera un semplice e celeste quadernetto, cieli celesti suo poverissimo titolo. l'autunno ahimè io non l'ho scritto. perché, come tutta la poesia grande, esso è l'implicito, sta dietro assai a tutti quanti i miei versi nella mia vita vana». L'avvicinarsi delle stagioni (con un opportuno distinguo per il costante sottotono autunnale) va quindi di pari passo in Salvia con un cambiamento nella scrittura poetica.

*Cuore* appare non a caso un libro davvero composito dal punto di vista stilistico, oltre che inevitabilmente disorganico nel complesso della sua forma-libro (meno per quanto riguarda le singole partizioni, in tanti casi tenute insieme almeno da un criterio metrico evidente: si vedano i sonetti o pseudo-sonetti di una sezione neo-metrica come *Inverno dello scrivere nemico* o, all'opposto, le poesie in prosa di *Inverno*). Questa grande eterogeneità, che spazia dall'iper-letterario («ottobre s'inghirlanda, s'infredda / un nuovo aire ch'è fratello all' / occaso di quel giorno inusato ch'ora / palesa un suo destino pretto», *Chiude l'alba una notte troppo fredda*, p. 51) al tono colloquiale («È primavera ormai e passo il tempo / libero a girare per strada», *I miei malanni si sono acquietati*, p. 148), ha da sempre interessato la critica (Roberto Galaverni, Pietro Tripodo e, di recente, Pietro Cardelli nella sua tesi). Le varie parti del libro sono

state ricondotte a diverse modalità della scrittura di Salvia. Essenzialmente: il *trobar clus* delle sezioni iniziali (professato in *dal metro*: «Non scriverò un sonetto di minime / armonie», p. 65), il manierismo di alcune di quelle centrali (l'intera, compatta sequenza di *Versi* esibisce ad esempio un profondo debito con *Il sogno del prigioniero* di Montale: «Prigioniero in una torre deserta, | e altre torri il comune atrio circondano», p. 91), l'inflessione verso una dolente serenità nella contemplazione di un quotidiano dimesso ravvisabile nelle postreme («viva le povere ore di malinconia», *viva le lunghe ore della scuola*, p. 119; «il gatto s'inchina e la coda è la luna», *il gatto s'inchina*, p. 124; «e le corolle dei fiori / e i fuochi e i fuchi / e i ronzii», *l'ombra di rame ellittiche*, p. 132; «Ma io ho nostalgia / delle cose impossibili, voglio tornare / indietro. Domani mi licenzio e bevo / e vedo chimere e sento scomparire / lontane cose e vicine», *M'innamoro di cose lontane e vicine*, p. 149). Un'ispirazione, l'ultima, che si potrebbe situare tra Sandro Penna e una sorta di neo-crepuscolarismo (con anche una punta di tenue maledettismo un po' attardato, cui, per altro verso, non sarà comunque estraneo il fatto che il poeta si sia trovato a essere testimone del dilagare del flagello dell'eroina: «È presa la vena, carezzala, fa / arco col braccio [...] la lamina d'argento s'è scaldata, è / la bianca fiamma che adesso mescola / a una goccia che tersa traspare / la bianca bianca eroina, la vena / è radice il laccio la stringe l'ago / riluce brilla buca il braccio», *È presa la vena, carezzala, fa*, p. 71; «anche una carta stagnola che luccica», *l'ombre di rame ellittiche*, p. 134).

È in specie a tale espressività semplice che ha finito per legarsi il nome e il piccolo culto sorto intorno alla figura di Salvia, portando talvolta a sacrificare, nell'inquadramento della sua poesia, le restanti sfumature di una gamma altrimenti complessa – forse, nondimeno, a ragione. Lo suggeriscono in qualche modo i dati messi a disposizione da questa edizione di *Cuore*. Il libro dimostra come Salvia fosse un poeta capace di destreggiarsi quasi in contemporanea su più tavoli, stilisticamente e tonalmente molto distanti l'uno dall'altro. La stratigrafia della raccolta fornita da Stroppa nella *Nota al testo* (in linea di massima: i testi iniziali si direbbe-

ro anche i più antichi, quelli delle sezioni avanzate i più tardi) invita però a leggere oggi in *Cuore* il documento del progressivo schiarirsi della voce di Salvia, che in quel dettato facile, eppure a tratti sollevato dalla complicazione delle precedenti esperienze (nonché sempre sorvegliatissimo nel comparto metrico), sembra infine trovare la sua autentica, sofferta cifra. Scrivendo nel 1986 della nuova serie di «Prato pagano» (con un accenno al defunto Salvia), Franco Fortini metteva severamente in guardia dalla leziosità, dall'in-

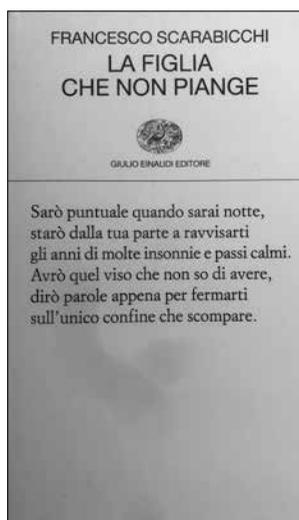
genuità a suo parere finte e rivendicate astutamente da taluni propugnatori della rivista: le parole – diceva da par suo – non sono mai innocenti. Il percorso delineato da *Cuore* non elude una simile consapevolezza. Alla semplicità Salvia, l'io lirico che mette in scena giunge anzi passando attraverso la complessità e le antinomie del reale. Recita così una delle sue poesie maggiormente note e belle: «A scrivere ho imparato dagli amici, / ma senza di loro. Tu m'hai insegnato / a amare, ma senza di te. La vita / con il suo dolore m'insegna

a vivere, / ma quasi senza vita, e a lavorare, / ma sempre senza lavoro. Allora, / allora io ho imparato a piangere, / ma senza lacrime, a sognare, ma / non vedo in sogno che figure inumane. / Non ha più limite la mia pazienza. / Non ho pazienza più per niente, niente / più rimane della nostra fortuna. / Anche a odiare ho dovuto imparare / e dagli amici e da te e dalla vita intera» (*A scrivere ho imparato dagli amici*, p. 145).

(Michel Cattaneo)

## FRANCESCO SCARABICCHI,

*La figlia che non piange*,  
Torino, Einaudi 2021, pp.  
160, € 13,00.



Apparso postumo, a pochi mesi dalla precoce scomparsa dell'autore, *La figlia che non piange* segna, fin dal titolo, una continuità con le numerose opere precedenti ma insieme un sussulto che si potrebbe definire quasi sperimentale. A partire dal libro d'esordio, *La porta murata* (del 1982), molti dei titoli di Scarabicchi sono stati caratterizzati da una forma ricorrente: un sostantivo, seguito poi da un aggettivo o da un sintagma non di rado negativi: *La porta murata*, *Il viale d'inverno*, *Il prato bianco*, nei quali l'assenza, la cancellazione, la precarietà (indotti dall'azione inesorabile del tempo, nel primo caso; o dall'intervento del campo metafo-

rico dell'inverno, negli altri due) sono immediatamente dichiarate. Così è anche in questa raccolta, che tuttavia affida la negazione a una citazione da *Stella variabile* di Vittorio Sereni: primo elemento di anomalia nella continuità e probabile allusione al valore quasi testamentario dell'opera, come accadde al grande libro di Sereni. Ancora prevale, in quest'opera per molti versi estrema, il tema dell'assenza, della vita affermata e negata, e anzi condotta al suo limite ultimo; ma in passato l'assenza che premeva sull'io proveniva innanzitutto dall'esterno (il trauma fondativo dell'orfinità, cui seguiranno altri motivi di lutto e di mestizia, altre scomparse brucianti), accendendo nei testi poetici la costante coscienza della finitezza, della scomparsa, del nulla e, per converso, potenziando a partire da lì l'istante luminoso e irripetibile, la cosa che davvero conta, splendida nella sua fragilità. In questo libro, invece, l'assenza che si respira, soprattutto nella sezione forse maggiore dell'opera, significativamente intitolata *Lettere dall'esilio*, è legata alla coscienza della fine imminente, al prossimo venir meno dell'io: «qui regna il tempo che scompare» recita un *incipit* memorabile, cui fa eco poco dopo «Si disfa ad ogni passo, vita d'ogni altra vita», o ancora, nella sezione *Dediche*, «Ah, il tempo che passa alle mie spalle».

Una simile, dolorosa meditazione su quella che con Antonio Porta potremmo chiamare *L'aria della fine* porta con sé un altro motivo fondamentale dell'opera, cioè il motivo del *tempo*, che in questo libro è contemporaneamente tema costante e elemento strutturante. Sin dal *Prologo*, infatti, il tempo è chiamato alla sbarra nella sua essenza impalpabile, inarrestabile

e sfuggente, responsabile del venir meno di tutto: «Si decida il contabile del tempo / a restituirci gli anni non vissuti, / tutti i sogni, le cose, i persi sguardi, / le idee che vanno, veloci, a scomparire. / Che si decida presto a rimborsare / quanto ognuno ha mancato, / smarrendo dell'amore il caro nome». La parola poetica, secondo un'antichissima dialettica, prova ad opporsi a questo inesorabile svanire delle cose e della vita stessa, con «l'illusione precaria di ogni verso / credendo di salvarlo almeno in parte / quel lucente frammento tolto al buio, / quell'oro di granelli che si perde, / quel segreto mistero inesistente» (sono i versi conclusivi di *Una residenza*): ma è una lotta impari. Il tempo, tuttavia, agisce anche in altro modo, come vero e proprio collante dell'intero assetto del libro: che inizia e finisce con due sezioni marcate da una data (1990, all'inizio; e *Album 1980*, in chiusura di volume), e che contiene nella parte centrale un'altra ampia sezione in cui il suo fluire è subito rilevante, cioè i *Frammenti dei giorni, dei mesi e delle stagioni*.

I lettori di Scarabicchi non faticeranno a ritrovare, nei versi de *La figlia che non piange*, la voce esatta, scandita, che è da sempre uno dei tratti riconoscibili di questo poeta: la voluta chiusura nel giro dei metri canonici (l'endecasillabo, l'amatissimo settenario), la lingua media, che non prevede escursioni notevoli verso l'alto o verso il basso, e insomma la fedeltà a dei modelli che retrocedono verso Saba e Leopardi, passando per le stazioni intermedie dell'amico e maestro Franco Scataglini, di quel Giorgio Caproni cui è dedicata la sezione iniziale, e di una non vastissima famiglia che ha scelto di

interpretare in modo volutamente anomalo la modernità, deviando rispetto all'asse portante del '900 italiano. Eppure questa scelta di nitore e cantabilità, in Scarabicchi come negli altri ora accennati, non fa che intensificare la forza drammatica del verso, «la smarrita armonia / che non esiste» (*Visas per Francesco Scodanibbio*), «l'aspro del melograno e la dolcezza / del sonno della vita, ramo e soglia», creando un costante cortocircuito tra perfezione ritmica e tragicità del dettato. Tuttavia, anche su questo piano formale, e anzi soprattutto qui, *La figlia che non piange* offre un ventaglio tutto sommato inedito di soluzioni e di esperimenti espressivi: le forme che si affiancano lungo le pagine della raccolta sono in effetti assai variegata, se dai versi-versi si può trascorrere fino alle prose di *Album 1980* (e la *Piccola premessa* che inaugura sottolinea infatti che «chi scrive versi abita la prosa come una seconda casa nascosta»), passando attraverso la terra di mezzo dei *Poemetti*, testi tendenzialmente lunghi, dalla metrica ora regolare ora spuria, in cui un tratto narrativo può venire alla luce parcamente. E ancora, nelle sezioni *Dediche* si trove-

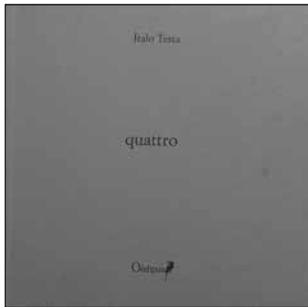
ranno poesie che convocano esplicitamente, quasi per un ultimo saluto, alcuni degli amici e compagni di via, da Gabriele Zani a Valeriano Trubbiani, a molti altri; mentre nei *Giorni* Scarabicchi si concederà all'esercizio dell'acrostico. Non si tratta, si può credere, di un cedimento finale, o della compresenza casuale di tratti stilistici divergenti; piuttosto, in un autore che aveva sempre, caparbiamente tentato di perseguire un'uniformità e una coerenza espressiva perfettamente riassunte in un sintagma tutto suo, come «il garbo e la misura», si potrà leggere questa sobria apertura sperimentale come un ultimo gesto di libertà, un estremo tentativo di opporre alla disgregazione provocata dalla malattia e dal tempo una sorta di ilarità creativa, di serissimo gioco. Del resto, si potrà ricordare come anche in passato, in maniera forse più dissimulata, Scarabicchi non si era affatto negato qualche felice scorribanda compositiva: ne fanno fede la *Via Crucis* (edita nel 1994 con incisioni dell'amico Giorgio Bertelli per L'Obliquo, e poi ripresa nel 2018 per L'Arcoiaio) e il libro apparentemente più anomalo, quella rivisitazione in versi della vita

e dell'opera di Lorenzo Lotto che si intitola *Con ogni mio saper e diligentia. Stanze per Lorenzo Lotto*, (Liberilibri, 2013); ma si potranno ricordare anche i *Frammenti dei dodici mesi*, che prima di giungere al presente libro erano apparsi, in dialogo con le fotografie di Giorgio Cutini, sempre per i tipi de L'Obliquo.

«Un'altra età del tempo adesso chiama, / di passi e di parole, un altro viaggio, / nell'intento clamore del mattino»: tre versi soltanto, ma un'intera poesia, che forse meglio di altri riassume la postura dell'io che parla in questo libro, la fermezza della sua voce; ma c'è, in questi versi, anche qualcosa che riguarda il lettore, il lettore fraterno che ora scrive di Francesco Scarabicchi, nella coscienza che la sua scomparsa apre davvero «un'altra età del tempo», dentro la quale *La figlia che non piange*, insieme a tutta l'opera di questo poeta che troppo a lungo ha atteso di essere pienamente riconosciuto, saprà ancora interrogarci, guidarci, prenderci per mano.

(Fabio Pusterla)

**ITALO TESTA,**  
*quattro*, Salerno, Oèdipus  
 edizioni 2021, pp. 84, € 11,50.



Dopo due raccolte variegata per forme e contenuti e sedimentate in lunghi archi di tempo come *L'indifferenza naturale* (Marcos y Marcos 2018) e *Teoria delle rotonde* (Valigie Rosse 2020), Italo Testa propone un'opera molto unitaria nei procedimenti e nei soggetti, che va in primo luogo descritta almeno sinteticamente. *Quattro* il titolo; quaternaria la suddivisione principale (*uno, due, tre, quattro* i titoli delle sezioni o movimenti, volendo sottolineare l'analogia

con il genere musicale del quartetto); ogni sezione è costituita da quattro pannelli, articolati in quattro testi divisi tra loro da linee orizzontali, e ogni pannello è inaugurato da una sorta di titolo-indice composto dai primi quattro numeri interi positivi incolonnati, seguiti ognuno da una parola, a volte accompagnata da articolo o preposizione (il primo caso che si incontra ad apertura di libro: *1. aprire 2. un vetro 3. luce 4. giorno*): parola che solitamente si ritrova, spesso ma non sempre in prima posizione, nel testo numericamente corrispondente. Rappresentando in cifre questa configurazione gerarchica movimento-pannello-testo, potremo dire che il testo incipitario sarà I.1.1, e così via contando. Per ogni pannello di sedici testi ci sono sette parole-titolo (come le lettere che compongono la parola "quattro"), alternate secondo uno schema variabile di permutazione che presenta però due regolarità interne: al passaggio da un quartetto all'altro tre parole rimangono uguali (uguali nella variazione, in realtà: permane la radice, può cambiare la categoria grammaticale; considero per esempio *aprire* e *aperto* una sola parola, o meglio una sola

sostanza semantica, così come *respira* e *respirando*, e così via) e ne entra una nuova (così da I.1.1 a I.1.2: *aprire, un vetro, luce, giorno; giorno, aperto, una luce, respirando*), e l'ultima parola del quartetto che precede è anche la prima di quello che segue. Regola, quest'ultima, confermata anche nella transizione tra un movimento e il successivo (sempre con piccole eccezioni). L'ultima parola-titolo del quarto pannello è identica alla prima del primo pannello; e si tratta, non casualmente, di *aprire*. Dunque due cose insieme: il libro è chiuso, doppiamente, per la quadratura ribadita su tutti i suoi livelli strutturali e per la ripresa anulare tra inizio e fine; ma tale chiusura viene modulata e ammorbidita (non frontalmente contrastata) dall'*aprire* che si trova ai due capi e da una serie continua di variazioni che lo innerva nel suo stesso ramificarsi. Riguardo alla seconda tendenza, va segnalato che i sessantaquattro testi hanno tutti schemi di raggruppamento versale differenti, che vanno dalla sequenza astrofica di versi singoli brevissimi fino alle quartine e al caso-limite di un sonetto (IV.1.1). Non c'è però uno schema lineare o evolutivo

che guidi questa molteplicità; la tendenza a una progressiva estensione della misura del verso, e a un progressivo aggregarsi dei versi in strofette (con moderata reintroduzione dei segni interpuntivi, per un buon tratto del libro del tutto assenti), che si può leggere nello sviluppo della raccolta, viene offuscata nei testi conclusivi, dove ritornano i versi molto brevi e addirittura la parola singola può essere spezzata su due versicoli (in IV.4.3).

Comprendere la fattura e i criteri di funzionamento del libro di Testa è indispensabile, perché solo la buona intelligenza di un progetto così formalizzato e rigoroso permette di vedere fino a che punto *quattro* sia immerso in e sostanziato da una materia che rifugge alla formalizzazione e alla cattura definitoria. Niente di più lontano da questo libro, infatti, dell'opposizione binaria tra forma fredda e materia calda. D'altra parte secondo i Greci la divinità del numero e del logos (dell'azione del raccogliere e misurare) era quello stesso Proteo che governava le acque, le metamorfosi e il divenire. E il numero non era soltanto l'entità astratta che indica la quantità degli elementi di un insieme, ma era anche preposto alla rappresentazione di fenomeni di diminuzione e crescita di grandezze, di sequenze e di progressioni (sono considerazioni di Paolo Zellini nei suoi libri *Numero e logos* e *Gnomon*).

Di cosa parla *quattro*, e come? Certamente è il resoconto di un avvenimento comunissimo, ma ogni volta diverso, come quello della nascita dei figli (in questo caso

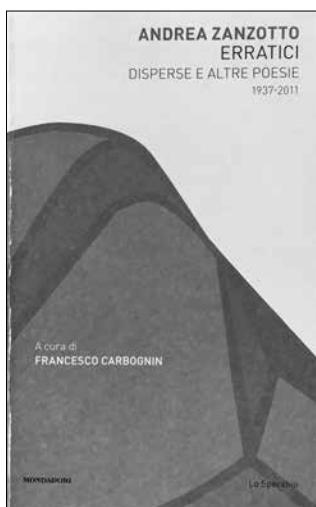
una coppia di gemelli), dei loro primi anni di vita, del raggiungimento della postazione eretta, dell'ingresso nel linguaggio. Così come, dal punto di vista dei genitori, è il referto di un'invasione, di uno spostamento tellurico di tutti gli equilibri, di uno stato di prolungata *trance*. Tutto questo è vero ma non basta. C'è di sicuro uno strato insostituibile di esperienza vissuta alla base del libro, ma Testa lavora con cura ad evitare il racconto biografico, a neutralizzare tutti i riferimenti personali e i radicamenti psicologici. L'articolo indeterminativo è predominante, insieme al pronome indefinito: «un vetro aperto», «un taglio d'aria», «un lampo» (I.1.2); «qualcuno apre le imposte», «qualcuno dietro la porta», «qualcuno entra» (I.2.2). E l'indeterminativo, diceva il Deleuze di *Critica e clinica*, è «la determinazione del divenire», «la potenza di un impersonale che non è una generalità». Ci sono quattro esseri umani dei quali non si fa mai il nome in uno spazio abitativo: un uomo, una donna e due bambini piccolissimi: «un giorno / entrano/ nella / vita // un giorno/ varcano/ la / soglia // un giorno/ dormono/ tra / noi // un giorno/ vegliano / nel/ buio // un giorno / aprono / le / mani // un giorno / camminano /nel / mondo // un giorno / parlano / un / giorno» (I.2.1). Il tempo trascorre, ma non è misurato/misurabile (è una costante della raccolta, che non segue gli eventi calendario alla mano ma si muove in un fluire privo di punti di riferimento); il cambiamento interviene di continuo, a partire da quello discriminante,

la nascita, ma a noi si presenta una serie di stazioni, o di istantanee coordinate, prelevate da un flusso che non si fa disciplinare, come confermano struttura seriale e finale aperto del testo. Gli stessi corpi non sono spesso che ombre stagliate contro le pareti, sagome incerte nel processo del divenire. Lo spazio non è soltanto quello della casa, sebbene questa sia il *set* centrale, e i protagonisti non sono soltanto i quattro umani. Tutti i margini e i confini sono sensibili, permeabili; tutti gli oggetti vengono intessuti in trame di relazioni orizzontali e non gerarchiche: le luci e i rumori che entrano dalle finestre, gli alberi che crescono sulla strada, il vento, le tende, i letti, i giocattoli, le lampade, il latte che cola dalla bocca, le foglie cadute sul davanzale, i segni di un morso...

«si versa / nel giorno / come tempo // si versa / negli occhi / come luce // si versa / nel buio / come ombra // si versa / nel corpo/ come sangue //si versa / nel cielo / come stella // si versa / sulla strada / come nebbia // si versa / nella bocca / come latte // si versa» (II.2.4). Questo elemento, a cui la scrittura non dà nome, dovendosi per forza accontentare di definirlo per analogia e comparazione, è forse il vero soggetto della meditazione poetica di *quattro*. Di questo sono fatti i corpi, i pensieri, i legami, i fenomeni così intensamente sentiti e osservati.

(Federico Francucci)

**ANDREA ZANZOTTO,**  
*Erratici. Disperse e altre poesie 1937-2011*, a cura di Francesco Carbognin, Milano, Mondadori (Lo Specchio) 2021, pp. 344, € 20,00.



Le numerose iniziative in omaggio al centenario della nascita e decennale della morte di Andrea Zanzotto hanno portato a diverse pubblicazioni. Molti dei saggi usciti per l'occasione compongono un deciso *renouveau* di studi zanzottiani che si addentrano in zone ancora poco esplorate, come lo Zanzotto critico approfondito da Matilde Manara, o l'ultimo Zanzotto che un libro collettaneo diretto da Alberto Russo Previtali si propone di cominciare a leggere in modo sistematico, o ancora lo Zanzotto Signore (anche) dei significati, che uno dei suoi critici più raffinati ed attivi, Andrea Cor-tellesa, affronta in un libro-mondo.

Su di queste e molte altre utili letture, si stagliano due regali offerti dal poeta stesso, a ridosso del suo compleanno:

un prezioso quaderno di traduzioni e una raccolta di poesie disperse, entrambi editi per Lo Specchio di Mondadori. Si potrebbe gettare un ponte fra questi due libri che ci raggiungono attraverso l'ultratermpo' rileggendo qualche riga tratta da *Europa melograno di lingue* (1995), traccia scritta del discorso di inaugurazione pronunciato ad un corso di perfezionamento di traduzione letteraria dell'Università di Venezia. In quell'occasione, attraverso il prisma del passaggio tra le lingue, Zanzotto aveva dato ancora una volta una visione forte della poesia con l'idea di una scrittura in/[come esercizio di] traduzione permanente di cui i volumi in questione sono i precipitati chimici. Una poesia sempre spinta da versatilità e insoddisfazione, che proviene da un imprevedibile *gnessulogo*: «Lasciamo pure che ci sia anche questa zona [di 'non-definizione'], in cui sta e deve essere conservato il nostro *non* sapere (né chi siamo, né da dove veniamo, né dove andiamo). La poesia ci ricorda sempre questo fatto e ci porta tuttavia ad attraversare i vari strati della nostra personalità, ci spinge ad enucleare delle formulazioni, lasciando però il discorso aperto, e aperto verso gli altri e l' 'altro'. È per questo che [...] io non sono mai stato affezionato al concetto di definitività di testo poetico. Pronunciare il *ne varietur* mi turba. Ho sempre la sensazione che si sarebbe potuto compiere un passo, se non anche più in su, almeno verso una certa variazione laterale interessante come quella che è stata data per centrale».

Non c'è illustrazione migliore di *Erratici* per questa volontà di non irrigidire mai la poesia, che rimarrà spalancata fino all'ultima raccolta del 2009, dove il movimento variantistico presente almeno dalla fine degli anni Ottanta continua a funzionare a pieno ritmo. Quella «sopravvenuta sfiducia nel concetto stesso di opera» di cui parla Stefano Dal Bianco per *Me-teo* (1996) non è estranea a una nuova scrittura attraversata da due tensioni contrapposte. Alla pulsione architettonica che struttura le grandi raccolte degli anni Sessanta e Settanta si affianca infatti una pulsione frammentistica, di cui danno conto il testo veneziano come anche altre riflessioni critiche di quegli stessi anni. E la pratica di un'opera fluida perseguita da Zanzotto da un certo punto in poi trova in

*Erratici* una nuova, decisiva, dimensione.

Il cuore del volume mondadoriano risiede in circa un centinaio di poesie disperse che vanno dalla 'preistoria lirica' del poeta, (anti)datata al 1937, passando da testi gravitanti attorno alle prime raccolte e poi limitrofi alle opere successive, dalla pseudo-trilogia fino alla trilogia dell'oltremondo che ne conclude il ricchissimo percorso poetico. Da uno Zanzotto rimbaldianamente sedicenne, nonché molto pascoliano, allo Zanzotto novantenne di una scrittura geologicamente 'alla deriva': il ventaglio è al massimo dell'apertura. Sono «divertimenti di tempi diversi» (*Sì, deambulare*, da *Conglomerati*) che vanno dai *divertissements* neo-metrici o arcadizzanti – come l'ode pariniana in dialetto dedicata a Noventa o il *Sonetto pseudo-elisabettiano* All'incita Nice *infastidita da troppi mosconi* – alle varie diversioni ma con tonalità e temi presenti nell'intera opera: dal multilinguistico al pop, dal meteorologico all'ecologico (dove accanto ai consueti paesaggi collinari trova posto anzitempo quella «Venezia Venedig Venise», già dal '62 «squamante vampirica» all'ombra di Marghera). Il registro spesso ironico, de-sublimante, di molte pagine è alimentato anche da vene erotiche, o politiche, e da quella originalissima dell'uso zanzottiano del dialetto con tappe fondamentali come gli *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto* (1969-1971) e *E, strac, podà su la firiada*, un inedito del 1938 pubblicato poi nel 1982.

Alla silloge delle *Disperse* fanno seguito una più esigua sezione di *Altre poesie*, che ripropone in particolar modo la plaquette de *Il Vero Tema* (2011), e infine un'appendice bipartita contenente diverse note del poeta legate ad alcune liriche e un insieme di varianti notevoli delle disperse, nell'accezione data al termine da Zanzotto stesso, che estendeva la correzione all'intero testo «concepito come momento autonomo della sua vicenda editoriale». Il tutto è accompagnato da rigorosi apparati critici e filologici, che aiutano a percorrere agevolmente questo complesso organismo stratificato. La curatela di Francesco Carbognin è all'immagine dell'attenta devozione con cui il critico ha da sempre studiato l'opera zanzottiana e consiste qui nell'organizzazione con intelligenza un materiale dispersato,

raccolto grazie a una ricerca a tutto tondo il cui perno è l'Archivio privato di Andrea Zanzotto a Pieve di Soligo, rintracciando poesie non confluite nelle raccolte maggiori ma pubblicate nel tempo in svariate sedi editoriali: riviste, quotidiani, volumi collettivi, libri d'arte, ma anche contesti e supporti tra i più diversi che spaziano sino a piastrelle e a piatti di maiolica.

Non ci troviamo quindi di fronte al recupero di resti scartati o di frammenti incompiuti (salvataggi che nel caso di grandi poeti hanno comunque tutto il loro senso), ma a un altro tipo di operazione. Trattandosi infatti in gran parte di testi che, pur non convergendo nel corpus principale, vivono di vita propria in spazi paralleli, è un'idea di opera a delinarsi nel volume. Il meccanismo di contiguità che alimenta lo sciame di incroci, contaminazioni, innesti la dice lunga su una scrittura emorragica come i papaveri (sì, ancora loro) di uno degli haiku dispersi più belli: «Ultimi papaveri / dolcissimamente emorragici, / che seguite altri pensieri, disagi – / Voi, disperse, fedeli umiltà». Il volume mette in risalto la fedeltà del poeta di Pieve di Soligo alla poesia, che non si accontenta mai della strada maestra, ma imbecca umilmente tutti gli *holzwege* possibili e dolcissimamente vi si (dis)perde. Il lettore zanzottiano può quindi fare la stessa cosa, immergersi in echi multiple di singole parole o interi versi della sua memoria poetica oppure osservare le cristallizzazioni provvisorie di progetti dai tempi lunghi, lo smembrarsi o agglutinarsi di testi che si intrecciano a un certo punto della loro evoluzione; come può seguire le diramazioni delle tante poesie «interlocutorie», così le definisce lo stesso Zanzotto, nel loro cercare a tentoni un orientamento ancora incerto. Interlocutorio è anche lo «sforzo di revisione del già edito» che attraversa l'opera a partire dagli anni Sessanta e che qui si fa più che evidente. Tra i mille spunti di riflessione offerti dal volume, le piste per transitarvi si moltiplicano. Si pensi alla serie giovanile: le tredici poesie che aprono il libro scritte tra il '37 e il '38 non saranno inserite in *A che valse? (Versi 1938-1942)* a causa di una certa loro immaturità, ma il denso e funebre pascolismo di queste prime e acerbe prove illumina ulteriormente la componente criptologica di *Dietro il Paese*. Il merito poi di certi parallelismi

è di far emergere contemporaneità ma anche persistenze: sono molti gli esempi di poesie pubblicate insieme a testi affluiti poi alla raccolta in corso ma che da questa vengono escluse perché ancora nel raggio d'azione della raccolta precedente (*Le crudità*, ancora debitrice de *La Beltà*, accanto a *Faine*, *dolenzie*, *lòghia* entrata di diritto in *Fosfeni*; o *Pur ieri nel sole*, uscita in rivista con due ecloghe ma affine alla stagione precedente, ecc). Biforcazioni di questo tipo mostrano bene la coesistenza di tempi diversi peculiare del cantiere zanzottiano di cui ottimi studi genetici (Venturi, Stefanelli) hanno insegnato l'estrema importanza. L'edificio poetico globale si rivela insomma estremamente mobile senza per questo perdere la forte natura progettuale che conferisce ad ogni raccolta una coerenza e una forma specifiche.

Innumerevoli i percorsi da segnalare

*Poesia contemporanea. Quindicesimo quaderno italiano*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Marcos y Marcos 2021, pp. 352, € 25,00.



Chi segue la poesia italiana contemporanea conosce i *Quaderni* di Franco Buffoni: creati nel 1991 presso l'editore Guerini e Associati, poi passati a Marcos y Marcos (dopo un breve periodo con Crocetti), negli ultimi trent'anni hanno pubbli-

cato i testi di alcuni fra i più famosi poeti italiani (Stefano Dal Bianco, Italo Testa, Alessandro Fo, Marco Giovenale, Massimo Gezzi, Laura Pugno, ecc). Per Buffoni è sempre stato importante che queste selezioni poetiche non fossero rappresentative di un gruppo (inteso sia in senso letterario sia come gruppo detentore di un privilegio, ad esempio maschile), di una scuola o di una regione geografica, e che fossero in qualche modo "neutrali" rispetto agli schieramenti del dibattito letterario. Le ultime edizioni hanno rispecchiato questa attenzione di tipo sociologico: il numero di autrici e autori è stato quasi sempre bilanciato, le differenze di *gender* ben rappresentate, la poesia lirica di tipo tradizionale alternata a forme sperimentali molto eterogenee fra loro.

Un'opera in balia di continui spostamenti tettonici, quella che ci mostra il volume, per la quale la metafora geologica si

revela pertinente ancora una volta. Come spiega il curatore, i massi erratici, sradicati durante le fasi interglaciali, si depositano altrove mantenendo le caratteristiche del luogo di origine. *Erratici* era anche un titolo possibile per *Conglomerati*, termine questo che indica la «proprietà di rocce formatesi per progressivo accumulo e sedimentazione di elementi di diversa provenienza». Zanzotto, insomma, che già aveva oltrepassato virtuosamente il Meridiano dedicatogli nel 1999 con tre raccolte fondamentali (di cui l'ultima, quasi in un gioco di scatole cinesi, fa intravedere il tomo delle Opere Complete nella vetrina di una sua poesia) riesce un altro numero di magia, con questo libro oltre *Conglomerati*, grazie a una contiguità senza fine.

(Giorgia Bongiorno)

sempre più autori poliglotti, sia perché traduttori (è il caso di Del Sarto, che traduce dal polacco), sia perché italiani che vivono o studiano all'estero (ad esempio Sermini, che studia in Svizzera, o Ottonello, che ha studiato inglese in Germania). I *Quaderni* sono rappresentativi di una tendenza – l'internazionalismo, se così lo si può chiamare – che è effettivamente generazionale (*Come un Erasmus* è il titolo di un testo di Burratti; «in affitto in una città non mia» si legge, invece, in una poesia di Ottonello) e che riguarda molti dei nati fra il 1986 (come Sermini) e il 1994 (anno di nascita della più giovane del gruppo, Del Sarto).

A proposito della geografia di questo *Quindicesimo quaderno*, Franceschetti e Bertini sono senz'altro poeti urbani, Burratti addirittura è antibucolico, mentre Meloni è il più tradizionale nella rappresentazione dello spazio naturale. A questi tre autori si affianca Ottonello, i cui testi alludono più volte allo spazio di un'isola, la Sardegna; non si tratta, tuttavia, di una rappresentazione ingenua o romantica: lo spazio e il tempo di Ottonello sono un «eden digitale», una invenzione futuristica e tecnologica. Anche i fiori di Sermini sono «[...] fiori finti e vasi e foglie / da spazzare, estirpare», oppure fiori veri, come «la pervinca del Madagascar», ma visti come al microscopio, quasi che lo scopo della

poesia fosse la correttezza della definizione botanica (Antonella Anedda, nella prefazione ai suoi testi, parla di una poesia di «erbari»). Per quanto riguarda Del Sarto, infine, sembrerebbe che lo spazio e il tempo siano assenti nei suoi testi d'amore; in realtà la natura è presente come repertorio di metafore («La mia vita è il rampicante/ che ho avvinghiato qui alla mano») proposte con ironia, a volte evidenziata da rime e assonanze («Belli mondi possibili che andate - / vi chiedo una nuova terra madre»; «non importa l'apparenza della cosa - / ho ancora da innaffiare la mia rosa»).

Come si intuisce da questa breve rassegna, i sette selezionati sono distanti fra loro sia dal punto di vista stilistico, sia per

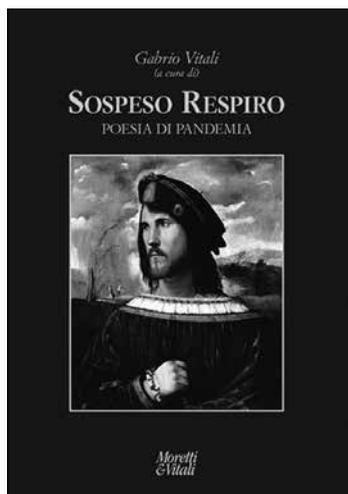
il soggetto enunciativo dei testi. Meloni, Franceschetti e Del Sarto sono fedeli a una lirica più tradizionale, ma quella di Del Sarto è anche una forma di parodia, mentre i testi di Franceschetti (il più de-angelisiano del *Quindicesimo quaderno*) sono più filosofici. Nelle poesie di Bertini e di Sermini, in modi diversi, è presente una riflessione sul piano morale, mentre Ottonello sembra credere più degli altri nell'oltranzismo formale (e linguistico) come principio di poetica. Le poesie e le prose di Burratti, invece, sono quelle più sperimentali dal punto di vista del soggetto dei testi. Le prose quasi totalmente paratattiche e nominali, che cercano l'azzeramento del punto di enunciazione (*Asparagi, Come un epilogo*), influenzate

da autori come Broggi e Bortolotti, si alternano a testi (sia in versi sia in prosa) nei quali Burratti si sforza di costruire un io al passo dei tempi, come notato da Mazzoni nelle pagine introduttive.

Da *Poesia contemporanea. Quindicesimo quaderno italiano*, in conclusione, vengono fuori idee di poesia molto diverse fra loro. Il merito del curatore e del comitato di selezione (che comprende, oltre a Buffoni, Umberto Fiori, Massimo Gezzi, Fabio Pusterla, Claudia Tarolo e Marco Zapparoli) è proprio quello di conciliare attenzione alle differenze – sia poetiche sia sociologiche – rappresentatività generazionale e valore dei testi.

(Claudia Crocco)

*Sospeso respiro. Poesia di pandemia*, a cura di GABRIO VITALI, Bergamo, Moretti&Vitali 2020, pp. 282, € 25,00.



La conformazione di questo volume, curato e ideato da Gabriele Vitali, rispecchia una chiara volontà di smarcamento rispetto al concetto di 'antologia di versi a tema'. Questo libro, infatti, non è soltanto un libro in cui alcuni poeti vicini al curatore riflettono sullo shock della prima ondata di Covid-19 (marzo-giugno 2020). Già dalla prefazione intitolata *L'abbraccio vuoto di Piazza san Pietro*, Gabriele Vitali indica come al cuore di questo progetto

vi sia la necessità di opporre al silenzio della pandemia la parola poetica, insieme epica e lirica, capace di fronteggiare e di pronunciare ciò che la moderna società rifiuta e teme, la morte sempre rimossa e allontanata. Nelle quattro sillogi che compongono il volume, epica e lirica si congiungono, legando l'io alla comunità e alla collettività, offrendo una narrazione corale per resistere al timore e alla paura. Gabriele Vitali, che offre per ognuno dei quattro autori un esaustivo profilo critico, conduce il lettore all'interno delle motivazioni per cui questi poeti offrono uno sguardo altro sulla pandemia, rivelandone la forte carica di novità e di possibilità.

Il *Diario poetico e impoetico* di Alberto Bertoni, tale perché i versi sono sempre preceduti da una nota in prosa, parte da una riflessione del 2015 intitolata «Gli aforismi di Birkenau». Il senso di afasia e di terrore provato nel campo di concentramento viene superato soltanto dal meccanismo di reazione della lingua poetica. Seguendo poi cronologicamente lo sviluppo della pandemia, la sensazione di vivere in un tempo di peste e, al contempo, in un universo concentrazionario con cui si apriva l'opera si intensifica, trovando però nel senso di «orfanezza» – come riconosce Vitali – una possibilità di uscita: «Il mondo topizzato: 'La peste' di Camus, il 'Maus' di Spiegelman, ma quando sulla clausura inizia a esplodere la luce della primavera». La clausura e l'oppressione sono al centro

anche di *Fiabucce per una madre* di Paolo Fabrizio Iacuzzi, una silloge composta da sette sezioni di tre poesie modellate tutte su uno schema sonettistico. La prima e la terza sono aperte entrambe dal *refrain* «Siamo ancora vivi». Il senso claustrofobico di questa struttura è mimetico della situazione pandemica. Il poeta, che trascorre con la madre il *lockdown*, intreccia esperienze personali di malattia alla cura della madre e alla situazione. «Avevo previsto il lupo»; e il lupo diventa sia la malattia che colpisce il mondo, sia il lupo di Cappuccetto Rosso, la fiaba che, insieme ad altre, Iacuzzi immagina di raccontare alla madre per tenerle compagnia, facendo «rumore per inventarci il mondo». È sempre sotto il segno della sfida alla solitudine che si snoda il diario in prosa (con un paio di eccezioni in versi) di Giancarlo Sissa, *Senza titolo alcuno*. Ripercorrendo a ritroso le tappe della pandemia, Sissa si appoggia al proprio diario come a un bastone per rivelare il senso dell'origine dell'atto poetico e comunitario. Tornare indietro dalla fine serve per guarire. Nella pagina del 27 aprile 2020, Sissa afferma: «Ma noi abbiamo un problema con l'origine delle cose. Rattoppiamo continuamente un tessuto ormai logoro di miserie e di abitudini e stordite ruberie». L'ultima silloge, *Presa di fiato* di Giacomo Trinci, richiama nel titolo lo spasimo che segue l'interruzione dell'apnea. Nella sua metrica serrata e carnale (la presenza di rime e di

forme chiuse è costitutiva e necessaria alla sensazione di soffocamento), Trinci parte da un «Antefatto» per discendere (lo scenario infernale della catabasi è presente, per lessico e stile, nelle successive sezioni «Atti di commedia», «Moduli al pettine» e «Quartatto») nella bolgia di corpi che si ammassano negli ospedali, nelle case, soffocando per troppa densità e per «smodata ansia di tornare alla normalità» che è a sua volta volontà di mascherare

una situazione antropologica in crisi.

Seguono i versi un *Percorso Iconografico* a cura di Maria Cristina Rodeschini, in cui vengono riprodotte e presentate le opere dell'Accademia Carrara di Bergamo, sfida della bellezza artistica all'orrore, e un saggio antropologico di Mario Ceruti, intitolato *Un groviglio inestricabile*, che intreccia complessità del reale e situazione pre-pandemica accordandosi, così, alle battute iniziali di Gabrio Vitali. Una con-

clusione che rimanda all'inizio, rilanciandolo. *Sospeso respiro* si propone come una riflessione sul senso del vivere civile, sui valori della collettività, sul ruolo della poesia nella comprensione della svolta antropologica che la pandemia ha messo in luce. La poesia si occupa di parlare anche quando sembrerebbe regnare il silenzio della fine.

(Michele Bordonì)

**ROSARIA LO RUSSO,**  
*Figlia di solo padre,*  
introduzione di Loredana  
Magazzeni, Macerata, Serì  
Editore 2021, pp. 329, € 15,00.



la sua «fago-citazione» e uccisione, atto di nascita voce incarnata nei testi (quella di una *poetrice*, neologismo che «serve per distinguere l'autrice dalla poetessa in quanto personaggio», p. 240). *poema* raccoglie la produzione poetica di Rosaria Lo Russo nel decennio 1990-2000: e cioè coeva ai nove saggi pubblicati in rivista fra il 1994 e il 2000, recentemente riuniti nel volume *Figlia di solo padre*. Il motivo per cui si è scelto di cominciare dai versi è che questi costituiscono una sorta di *mise en abyme* degli interventi critici, così come gli interventi critici sono leggibili nei termini di un unico manifesto poetico: in altre parole, il filo conduttore che lega insieme i nove saggi riconduce a quel fantasma creatore all'origine del gesto poetico di Lo Russo, vale a dire il processo partenogenetico del Sé e la rivendicazione del «diritto alla parola automusiva» (p. 293) come approdo finale di un'inedefessa «interrogazione sulla musività» (p. 283).

stesse della voce delle *figlie novecentesche*.

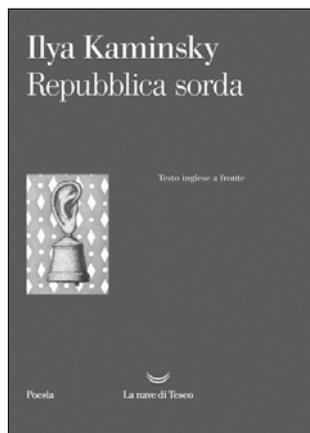
«Se la ricerca del Padre è intrapresa dalla Figlia novecentesca, se il punto di vista filiale è quello delle poetesse, l'atto stesso della scrittura si configura come ricerca della propria identità poetante tramite la ricostruzione dell'identità del Padre» (p. 143), osserva l'autrice nel saggio eponimo del libro: *Figlia di solo padre* è un titolo (di memoria eschilea) che porta subito nel cuore delle cose, in quanto, come scrive Lo Russo nell'ultimo saggio, un dichiarato «atto di autopoietica» che prende le mosse da un confronto con il modello della *Commedia* dantesca, il principio delle poetiche *confessional* femminili è un atto di ri-fondazione di una soggettività transpersonale che agisce in «sovversione del pensiero dominante della tradizione maschile» (p. 223). «Nel non-nome del Padre, per irrisolta inibizione partenogenetica, l'Infanta innominata diventa finalmente, nel mezzo del cammino del Sé nascente, Donna Rosarina Poeta, Donna e Poeta, un po' perché, come vorrebbe la letteratura femminista, poeta in latino è femminile, un po' perché la definizione poetrice non è giustamente esentabile da parodizzazioni grottesche» (p. 318); per citarne almeno una, a sigla della circolarità dialettica tra gli interventi critici e i versi, ecco come recitano i versi finali di *Epitaffio*: «Dedizione ed arresto sono le conseguenze della contemplazione dell'immagine. / Smetto di masturbarmi allo specchio del Padre» (da *Epitaffio*, in *poema*, p. 195).

(Giulia Martini)

«una sbiobbina cammina tutta di trache, / non sarà mica la storpia / di quella poesia di mio padre?» (da *Le parti ignobili*, in *poema*, Arezzo, Editrice Zona, 2013, p. 49). Se Cavalcanti si domandava «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa tremar di chiaritate l'ære», chi dice «io» in *Le parti ignobili* di Rosaria Lo Russo, reagendo all'apparizione grottesca di una figura femminile che incede in modo diversamente maestoso, vale a dire una gobbetta («sbiobbina») che cammina tutta di traverso («di trache»), viene colto dal sospetto che si tratti proprio della claudicante «poesia di mio padre». Quella del padre è una figura fondamentale nell'opera di Rosaria Lo Russo; o meglio, è fondamentale

I nove interventi critici si ripartiscono, all'interno del volume, in due sezioni: *Sulla tragedia (trittico pirandelliano)* e *Sulla poesia*. Gli interventi del *trittico* prendono in esame le matrici figurali delle persone pirandelliane (soffermandosi in particolare sul personaggio della Primadonna) e sui processi identificatori tramite i quali queste si riconoscono e immedesimano (o ancor meglio, si riconoscono per immedesimazione). I meccanismi di identificazione sono l'oggetto d'indagine anche dei sei articoli sulla poesia: partendo da una riflessione critica sull'opera di grandi *auctoritates* come Sylvia Plath, Anne Sexton, Amelia Rosselli, Karen Hesse e Dorothy Porter, Lo Russo riprende e varia un unico grande discorso, che risale fino alle origini

**ILYA KAMINSKY,**  
*Repubblica sorda*, testo  
 inglese a fronte e traduzione  
 di Giorgia Sensi, Milano, La  
 Nave di Teseo 2021, pp. 176,  
 € 17,00.



*Repubblica sorda* è la seconda raccolta di poesie di Ilya Kaminsky, pubblicata negli Stati Uniti nel 2019 dall'editore Graywolf Press. In America il libro ha collezionato molti premi e riconoscimenti e – fatto non comune per un'opera in versi – conta già più di venti traduzioni in tutto il mondo. Il suo autore è nato nel 1977 e cresciuto a Odessa, nell'Ucraina allora sovietica; vive però negli Stati Uniti dal 1993, anno in cui è stato costretto a espatriare, insieme con la famiglia di origine ebraica, per timore di persecuzioni razziali e religiose. In un'intervista uscita di recente sul quotidiano «la Repubblica», Kaminsky ha raccontato di avere ascoltato da bambino la caduta dell'Urss con gli occhi: all'età di quattro anni, infatti, un'infezione dell'orecchio lo ha lasciato quasi del tutto privo della capacità uditiva. Nel suo libro affronta il tema della sordità da un'ottica decisamente inconsueta: quella cioè di un popolo che, aggredito, sceglie di diventare sordo per opporsi all'invasore esterno. Vediamo più da vicino di cosa si tratta.

*Repubblica sorda* è un postmoderno crocevia di generi: fra essi i più riconoscibili sono il racconto in versi, del quale ha l'andamento, e il dramma, a cui la partizione in due atti si rifà. Vi si racconta, con toni oscillanti fra tragedia

e commedia, e una forte presenza di umorismo nero, la storia dell'immaginaria città di Vasenka: a partire da quando essa viene improvvisamente occupata da un esercito di soldati che sostengono di volerne difendere la libertà e parlano una lingua che nessuno capisce. In realtà costoro mostrano fin da subito di non esser altro che uno spietatissimo esercito di invasori. Nel disperdere la gente che assisteva a uno spettacolo di burattini, un soldato uccide un ragazzino, Petya, non udente. Da questo momento in poi i cittadini, nel nome di Petya e in risposta alla disumanità affatto priva di fine e di ragione del potere autoritario appena instauratosi, decidono di non sentirci più. Sordi, dunque, per scelta.

Scelta autolesiva? Resa silenziosa? Tutt'altro: «I sordi non credono al silenzio. Il silenzio è un'invenzione degli udenti», annota Kaminsky in fondo al libro. Leggendo l'opera ci accorgiamo effettivamente che la sordità diviene, per i cittadini di Vasenka, una risorsa inaudita: una strategia controffensiva. La sordità – germe di ribellione, misterioso contagio, fantasma che si sfilava dalle catene – arriva perfino a mettere paura ai soldati (e a mettere in ridicolo la loro fantoccia cattiveria). Sembrerà paradossale eppure tale sordità si configura come una reazione incoercibilmente vitale, che consente agli oppressi di riconquistare la propria dignità umana, di non soccombere, sottraendosi alla trappola tesa dall'oppressore. Ciò si realizza attraverso l'invenzione di uno strumento inafferrabile e sconosciuto alle autorità autoritarie: una nuova lingua dei segni, ideata per sostituirsi al linguaggio verbale, ormai degradato e inservibile. Per inciso diciamo che il lettore troverà nel libro le illustrazioni del sistema dei segni, a mo' di controcanto ai testi.

*Repubblica sorda* è un'opera ispirata da un'intensa riflessione etico-morale, avvicicabile per questa sua intonazione civile all'allegoria politica. E invero per alcuni l'immaginaria repubblica raffigurerebbe un mondo distopico nato dall'alligazione dei due mondi contrastanti (più all'apparenza che nella sostanza) conosciuti da Kaminsky, ossia l'ex Unione Sovietica e

l'America. Sicuro è che Kaminsky ha voluto comporre un inno alla resistenza e un libro di rivendicazione dell'amore per la vita contro le atrocità della guerra, le oppressioni e gli abusi di potere. Questo amore il poeta rappresenta attraverso un mobilissimo quadro umano di moti, impulsi, istinti, passioni, desideri, contatti, legami – insomma tutto un complesso di vitali e indispensabili manifestazioni, in un attaccamento alla libertà che non conosce rassegnazione. Leggiamo, per esempio, questo passaggio: «Ci sarà testimonianza, ci sarà testimonianza. / Mentre gli elicotteri bombardano le strade, qualunque cosa apriranno, si aprirà. / Cos'è il silenzio? Qualcosa del cielo in noi».

Impossibile individuare nella raccolta un punto di vista permanente e un centro magnetico dell'azione; al suo posto troviamo piuttosto un insieme dinamico di storie, saldate fra loro dal destino comune, il racconto delle quali è affidato ora a un personaggio collettivo, il «noi» corale dei cittadini, ora ai singoli personaggi che a turno si passano la parola e la prima persona. Vi leggiamo così la vicenda del burattinaio Alfonso Barabinsky, di sua moglie Sonya e del frutto del loro amore, Anushka, che viene alla luce al termine del primo atto (e diviene simbolo di vita contrapposto al buio della morte). Nel secondo atto leggiamo la storia di Momma Galya Armolinskaya, la proprietaria del teatro di burattini, donna tenace e senza paura, instancabile istigatrice dell'insurrezione, e che cresce Anushka senza l'aiuto d'alcuno; e ci sono poi le tresche delle giovani e belle burattinaie, che insegnano ai cittadini il controlinguaggio dei segni dal balcone del teatro, e che amreggiano con i soldati dietro le quinte per poi eliminarne quanti più possibile.

Quindi: *Repubblica sorda* è un'opera multiprospettica, carica di voci, vibrante di molte note di oralità. Un affascinante impasto che riesce a far presa sul lettore e a convincere; e dove anche l'aspetto metrico-formale riflette la molteplicità dei generi e degli influssi, di forme colte e di forme popolari, con il variare alternato dei ritmi e delle misure che slittano dal narrativo (oltre al verso lungo troviamo anche inserti di prosa) al recitabile, dal lirico all'aforistico.

Giungiamo poi a una più chiara configurazione degli elementi principali dell'opera se, oltre a quanto detto finora, aggiungiamo il folklore e le leggende della tradizione slava, e le reminiscenze dei testi sacri, ma soprattutto un consistente grado di analogismo. Tale analogismo è legato evidentemente al surrealismo e riecheggia in modo particolare quello di Charles Simic, anch'egli emigrato in America dall'Europa orientale, anch'egli ispirato dal retaggio culturale est-europeo. Non stupirà quindi che i testi assumano non di rado un tono che confina con il favoloso. A confermarlo, fra le altre cose, l'impressione che il lettore avrà di essere introdotto in una storia senza tempo. I fatti raccontati sembrano accadere in una sorta di presente assoluto, alla confluenza di passato e futuro, memoria e profezia.

Spesso e volentieri Kaminsky fa spiccare pennellate analogiche che rivelano la capacità del poeta di accostare, all'improvviso e in modo spiazzante, cose e significati apparentemente distanti fra loro. Alcuni esempi: «Cos'è una bambina? / Una pausa tra due bombardamenti»; «il vento ha già una bici tra le gambe»; «Questo corpo da cui testimonia è un binocolo da cui tu puoi guardare, Dio». Questa germinabilità figurativa spiega i termini usati dall'American Academy of Arts and Letters, che ha definito Kaminsky «una controparte letteraria di Chagall in cui le leggi di gravità sono state sospese e i colori riassegnati, ma solo per rendere la realtà quotidiana molto più indelebile».

Per questo autore il registro della visione è fondamentalmente duplice; nei suoi testi convivono immagini di morte e di nascita, d'amore e di sofferenza, in una contiguità di crudezza realistica e perfetta ingenuità, tra limpidezza dello sguardo e specchio oscuro dell'immaginazione, tra mistica e minimalismo. Da una parte appaiono dunque strofe

come: «Questa è una storia fatta di carparietà e di un po' d'aria – / una storia firmata da chi ha danzato senza parole davanti a Dio. / Da chi ha piroettato e saltato, dando voce a consonanti che nascono / prive di protezione salvo le orecchie di ciascuno». Oppure si possono leggere questi versi: «Sali su un tetto in Central Square di questa città bombardata, e vedrai – / un vicino ruba una sigaretta, / un altro dà a un cane / una pinta di birra illuminata dal sole. // Mi troverai, Dio, / come il becco di un piccione muto, io sto / beccando / stupore da ogni lato». L'«io» che coglie certe briciole d'esistenza – la grazia è in sé cosa minuta – vuol trattenere qualcosa che documenti una «dimostrazione di felicità». È il paradosso della speranza nella crescente difficoltà del genere umano di testimoniare la propria stessa umanità.

All'estremo opposto si collocano invece scene forti e cupi emblemi del pathos. *Repubblica sorda* soffia sul lettore un'atmosfera tetra di allerta costante, di soprusi e di violenza. Di più, vi si respira un senso di imminente tragedia – e forse anche vi è alluso il senso di una colpa, che ha del biblico. Vasenka è uno scacchiere di strade deserte; inerti burattini ciondolano appesi alle finestre e alle porte delle case dei cittadini uccisi. La morte, nelle vie, è incalzante, vorticosa. Petya giace sull'asfalto come una «mappa di ossa e valvole aperte». Sonya cade fucilata; «il corpo di Alfonso penzola ancora da una corda come un burattino al vento». Ma il necrologio è destinato a ingrossarsi spaventosamente. Servirebbe una spiegazione di tanto male: «Al giudizio di Dio chiederemo: perché hai permesso tutto ciò / E la risposta ne sarà l'eco: perché avete permesso tutto ciò? Nessuna spiegazione, soltanto la neve: «Nelle orecchie della città, cade la neve», silenziosa, sorda – il sigillo del silenzio ostinato del cielo. Anche Dio ha scelto

di esprimersi attraverso un sistema di segni incomprensibile. Così la risposta è elusa, la domanda rimandata al mittente ha l'aspetto del mistero insolubile. Né sembra in grado di potersi assolvere l'individuo posto di fronte a una fatale alternativa fra due mali, uccidere o essere ucciso. Il male si accumula progressivamente, simile alla posta avvelenata di una partita d'azzardo da cui nessuno uscirà vincente. L'unica verità palesabile, come suggerisce il poeta, è questa: ammazzare è sempre e comunque brutale. Perché, il lettore lo vedrà, nessuna forza in campo è capace di conservare sempre una valenza univoca: chi subisce violenza può, a sua volta, trovarsi a compierla.

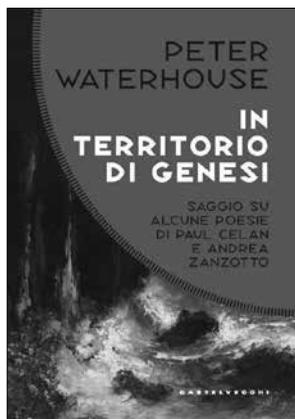
In una fra le più belle e toccanti poesie del primo atto, Sonya è inginocchiata accanto al cadavere di Petya e noi leggiamo questa concentrazione di figurazioni simboliche potenti e delicate al tempo stesso: «Sonya gli bacia la fronte – il suo grido è un buco // lacerato nel cielo, fa luccicare le panchine del parco, le luci dei portici. / Nella bocca di Sonya noi vediamo // la nudità / di un'intera nazione. // Lei si distende / accanto al piccolo pupazzo di neve che sonnacchia in mezzo alla strada». La neve pare proprio cadere attraverso lo squarcio aperto nel cielo dal grido; e quel candore, visto attraverso il respiro della poesia, ammanta lo scenario cittadino sferzato dalla morte e trasfigura il corpo senza vita di Petya in un'immagine di pura grazia e di chiarezza quasi immateriale. Il grido lancinante di Sonya si è mutato nel rumore del silenzio: la cui eco pervade tutto il libro e si propaga anche oltre: in un mondo in cui l'io, Dio e ogni significato vengono insistentemente violati – ci invita a resistere, a esprimerci contro qualunque tentativo di cancellazione.

(Federico Edgar Pucci)

**CAMILLA MIGLIO,**  
*Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet 2022, pp. 400, € 20,40



**PETER WATERHOUSE,** *In territorio di genesi. Saggio su alcune poesie di Paul Celan e Andrea Zanzotto*, a cura di Camilla Miglio, Roma, Castelvecchi 2021, pp. 100, € 12,82.



**ANDREA CORTELLESA,**  
*Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*, Roma/Bari, Laterza 2021, pp 440, € 20,40.



Questi tre libri delimitano un triangolo rettangolo: sui cateti ci sono Celan e Zanzotto (studiati rispettivamente da Camilla Miglio e da Andrea Cortellessa) e sulla ipotenuosa Celan-Zanzotto-Celan perlustrati da un poeta in dialogo da sempre con questi due autori, cioè Peter Waterhouse, a sua volta poeta tra le lingue: tedesco e inglese.

Se ho potuto leggere i libri di Andrea Cortellessa e Camilla Miglio nel loro conglomerarsi, la lettura del libro di Waterhouse si è configurata come una radura in cui tre forze diverse ma sorelle si intrecciavano fino a formare un noi reale, non fittizio, forse quel coro minimo che Franz Kafka indicava come il raggiungimento di una quasi verità.

Kafka è solo uno dei tanti interlocutori di questi saggi. Primo fra tutti è Mandel'stam, nella cui mandorla sono racchiusi Dante ma anche Darwin e Petrarca avvistato da Celan, amato e difeso da Zanzotto, e Holderlin-Scardanelli amato e temuto dall'ultimo Zanzotto. I nomi sono una tale foresta e le cicale delle citazioni (Mandel'stam) cantano in modo talmente fitto che è difficile restituire la loro ricchezza, ma in tutti la traccia da fiutare e che essi stessi indicano è quella di un "ricercar per vita attraverso

lo scandaglio geologico delle parole" (Miglio) di un canto dentro la terra che viene decifrato da Andrea Cortellessa, di una lettura che traducendo trova, e ritraducendo modula e rimodula il mondo, in Peter Waterhouse.

Fossile ma non morto: questo è il discorso sulla poesia che i tre libri intavolano (verbo centrale-matematico-musicale-materico nel Ricercar di Miglio) con i loro autori. Quale sia la direzione la indica Cortellessa quando dice di non voler leggere Zanzotto sotto il segno di Lacan o di Heidegger ma al contrario Lacan attraverso Zanzotto. Cosa significa? Significa capire (è il lavoro che ha fatto anche Manuele Gagnoli in *Amor che move* leggendo per diffrazione Pasolini, Morante e Dante) quanto in Zanzotto come in Celan agiscano e reagiscano non solo altri autori ma altre letture apparentemente distanti, dall'astronomia alla geologia, dalla psicanalisi, alla fisica). In questo senso tutti e tre i libri si configurano come un Midrash: affondo, svisceramento, distensione: orizzontalità dopo la verticalità della prima lettura, indagine degli spazi e non solo dei tempi, ascolto di una musica che non è musicalità, di un canto dissonante e di una ininterrotta serie di domande relative alla tradizione,

di timbri e toni, di distensione sul tavolo di lettura di strumenti diversi.

Fossili ma non morti questi tre saggi dichiaratamente (e finalmente) vogliono saggiare il terreno dei testi che percorrono, come ha fatto Massimo Palma nel suo libro *I tuoi occhi come pietre. Trauma e memoria* senza narcisismo ma anche senza nascondersi dietro un'imperturbabilità accademica.

Fossili ma non morti Celan e Zanzotto si parlano a dispetto dello spazio e del tempo. Uno sembra anticipare le domande dell'altro e l'altro rispondere nella distanza. Entrambi sono la dimostrazione che scrivere poesia dopo Auschwitz e dopo Hiroshima è possibile a patto che non sia "un canto di usignoli", una riproduzione di presunta armonia ma che si scriva da dentro quelle esperienze. Accusato di *trobar clus*, Zanzotto è diventato uno dei testimoni della "mattanza del nostro paesaggio" in grado di mostrare il degrado proprio attraverso lo smottamento del linguaggio.

La consapevolezza della inutilità, marginalità della poesia si consuma brevemente in Celan, morto nel 1970, si attarda nella biografia di Zanzotto in una condizione invernale, saturnina, inospitale ma non inaridita del tutto perché attraversata

da un “eppure” che detta quel capolavoro della senilità che è *Conglomerati* del 2009.

Fossili ma non morti, oscuri ma non ermetici, spesso non accolti, spinti fuori dal cerchio della realtà fino a una zona palude in cui regnano l’insensatezza e quell’irrealtà – che è – chi la conosce sa di cosa parlo – una delle esperienze più infernali che la nostra mente può attraversare Celan e Zanzotto si parlano a distanza e nella distanza si differenziano. A Zanzotto dobbiamo uno dei primi riconoscimenti di Celan, ma lui che di Celan sarebbe stato il traduttore ideale, quasi predestinato, a quella traduzione si sottrae e – dice Cortellessa – si salva.

C’è una novità che si può intuire in questi testi, un movimento nuovo, un andare verso quella critica inquirente e amante di cui parla Marina Cvetaeva in *Il poeta e il tempo*: un’opera va letta interamente prima di emettere un giudizio attraverso uno sguardo formato, informato, ma non distante: niente plurali, nessuna affettata impersonalità ma anche nessun autoscatto in posa. I critici e il poeta-saggista di questi tre libri dicono, senza per questo perdere

di autorevolezza, che hanno messo il loro tempo che significa il loro corpo, la loro vita, a fronte di questi libri, che si sono da loro lasciati urtare, modificare, impressionare come “lastre” (lo scrive Alessandro Baldacci a proposito di Zanzotto).

La malattia travolge Celan, l’accusa di plagio da parte della vedova Goll scardina le apparenti sicurezze, rosicchia persino i riconoscimenti. In *Ricerca per verba* Camilla Miglio ricostruisce le connessioni, le citazioni, i richiami, le trasformazioni di questa poesia in un discorso che riflette (e quanto tutto questo sia attuale non ha bisogno di commenti) su geografie divoratrici di storie, confini. La poesia non è mimesi, ma realtà, non solo non si impone ma lascia passare (alla relazione con l’ebraismo Camilla aveva dedicato la sua attenzione già in *Vita a fronte*) attraverso la sua porosità di poesia-pelle, ma anche attraverso le grate di un linguaggio ferita-feritoia.

Scrivere è sempre stringere insieme. La tradizione per Celan come per Zanzotto è ripetizione nel senso di un ripetere- chiedere di nuovo ai testi. Entrambi (Cortellessa) non solo ricordano ma anticipano le loro fonti. Tra tutte queste reti lanciate a nord

del futuro, una constatazione: Zanzotto che invecchia sembra realizzare, portare a compimento una delle tante possibilità dell’opera di Celan. Cortellessa si addentra, e giustamente cita Ripellino che si addentra nei territori di Chlebnikov, paragonandosi a Livingstone, nel tardo Zanzotto fino ad afferrare il suo diverso, mutevole rapporto con la morte. Il tempo è ferita, taglio, *temnos* ma anche tempio dei luoghi. L’attrazione-repulsione verso la morte lascia spazio a una domanda sul nostro essere paesaggio per quanto continuamente sbarrato. La poesia, dice Zanzotto è un contagio, parola medica vicina al suppurare che troviamo in *Matière de Bretagne*, il testo scandagliato, smembrato da Waterhouse (e cardine del trattato di economia poetica tra Simonide e Celan in *The Economy of the Unlost* di Anne Carson). Dunque macerie, margine, mal-adattamento della poesia alla società del guadagno ma anche un vocativo che continua nell’ospitalità, nel sorriso scaleno di Zanzotto che può ricordare il riso sommessissimo-fruscante come carta che sembra avesse Kafka.

(Antonella Anedda)

**ROSANNA BERTINI CONIDI**, *Mulieres: un viaggio alla scoperta dell’universo femminile*, Prometheus, Milano 2019, pp. 257, € 28,00



Nella società contemporanea e, soprattutto, nel dibattito culturale odierno è difficile trattare di un argomento così complesso come la presenza e l’importanza della donna nel corso del tempo senza cadere in banalizzazioni o sommarie generalizzazioni. Nei moderni prodotti di massa si tende a costruire icone di *girl power* vuote e sterili e a offrire al pubblico le immagini di donne perfette e invincibili, non approfondendo, tuttavia, il percorso dell’emancipazione femminile e mostrando figure che, a ben vedere, risultano irrealistiche. Non così sono le donne descritte da Rosanna Bertini Conidi in *Mulieres: Un viaggio alla scoperta dell’universo femminile*, ma donne “vere”, autentiche, caratterizzate da una grandezza d’animo e da doti intellettuali tali da suscitare l’ammirazione dei loro contemporanei. Tuttavia, come viene

specificato dall’autrice, queste figure sono state dimenticate o trascurate dalla storia (o meglio, dai libri di storia) a causa dei pregiudizi e degli schemi culturali e sociali che nel corso dei secoli hanno posto la donna in una posizione di subordinazione rispetto all’uomo. Come afferma Bertini Conidi, “le donne, infatti, hanno pari facoltà intellettive, ma poiché godono di minori possibilità di erudizione e esperienza, divengono vittime, anziché dominatrici, del proprio destino” (p. 32). Ecco allora che si delinea il fine di questo libro: riportare alla luce la memoria di donne che si sono distinte in diversi ambiti e sottolineare l’influenza del “gentil sesso” nelle diverse epoche, considerando senza qualunquismi gli svantaggi sociali, culturali ed economici a cui andavano incontro le donne.

Il libro si presenta come una raccolta

di saggi elaborati dall'autrice in un periodo compreso, approssimativamente, tra gli anni '90 e i primi anni del 2000. Nonostante la non recente datazione di questi scritti, il dibattito sulla donna che Bertini Conidi delinea dalla preistoria fino all'età contemporanea risulta estremamente attuale sia per la scelta di trattare figure femminili estremamente moderne (come le sante Marcella e Fabiola), sia per lo stile asciutto, ma chiaro ed esplicativo adottato. Dopo un breve saggio introduttivo in cui si descrive con puntigliosità la condizione femminile nel corso dei secoli, ogni capitolo dell'opera presenta esempi di donne relativi a un determinato periodo storico (l'età romana, l'età paleocristiana e cristiana, l'età umanistica e rinascimentale) o a uno specifico ambito culturale (la donna nella storia dell'arte). Sebbene tutti i capitoli mostrino le loro unicità, Bertini Conidi dà il meglio di sé nella trattazione della donna

in età cristiana (sottolineandone i punti di contatto con la donna romana dell'età imperiale) e delle figure femminili nella storia dell'arte. Nel capitolo *Clarissimae feminae: una preparazione evangelica* la scrittrice sottolinea come la libertà raggiunta in campo religioso da alcune donne della casata imperiale (ad esempio quelle appartenenti alla dinastia giulio-claudia e a quella flavia) abbia creato un terreno fertile per l'emancipazione della figura femminile nella società paleocristiana. Gli ultimi due capitoli del libro, invece, sono dedicati alle artiste che si sono susseguite nel corso del tempo e delle quali molte, purtroppo, sono state relegate a poche righe dei libri di storia dell'arte. A tal proposito, Bertini Conidi ridà lustro a queste donne, come Sofonisba Anguissola e Rosalba Carriera, che, in un modo o nell'altro, hanno portato innovazioni nel mondo dell'arte.

Una critica che si potrebbe muovere

all'opera potrebbe riguardare la ripetitività di alcune sue sezioni che trattano, seppur sotto un'ottica diversa, argomenti simili tra di loro. Tuttavia, tale caratteristica, più che essere un difetto, manifesta l'intenzione di Bertini Conidi di essere il più precisa e oggettiva possibile. Grazie alla chiarezza con la quale l'autrice espone tematiche complesse, la lettura risulta piacevole e fruibile anche per coloro che non sono specialisti del settore, come, ad esempio, gli studenti liceali. In sintesi, se un lettore ricerca un libro in cui la questione femminile viene analizzata in maniera non approssimativa, ma originale, sicuramente *Mulieres: Un viaggio alla scoperta dell'universo femminile* rappresenta un ottimo volume a cui rivolgersi.

(Gabriella Lipari)

**RICCARDO CASTELLANA,**  
*Fiction e non fiction. Storia, teorie, e forme*, Roma, Carocci 2021, pp. 260, € 26,65.



*Fiction e non fiction. Storia, teorie, e forme* è un volume che riesce ad esaminare un genere di scrittura da angolazioni teoriche, filosofiche, politiche, e storiche con un lessico e orientamento adatti sia agli studiosi sia agli appassionati di lette-

ratura. L'accessibilità del testo è evidente sin dal primo capitolo in cui Riccardo Castellana, il curatore del volume, paragona la fiction con "il gioco" in cui "il bambino manipola oggetti e conferisce loro significati diversi da quelli che possiedono nella vita quotidiana, e qualcosa di non molto diverso accade quando leggiamo un romanzo" (15). La questione centrale che viene esplorata attraverso vari punti di vista nei nove diversi saggi della raccolta è l'intreccio inevitabile di finzione e fatti nella scrittura narrativa.

Questo problema viene approfondito con la creazione di una definizione teorica della fiction: i contributi di vari studiosi contenuti nell'opera si soffermano, fra l'altro, sulle caratteristiche che distinguono questo genere, la terminologia che occorre usare nell'analisi, e le sottocategorie della fiction. Nel primo capitolo Castellana affronta la domanda ad ampio raggio di "Cos'è la fiction?" e stabilisce che la creazione di una definizione della fiction è un processo che è complicato dal confine labile tra scrittura fattuale e finzionale. I fatti abbondano nei romanzi storici, ad esempio, come il racconto dell'epidemia nel romanzo classico *I promessi sposi*, eppure quest'opera sembra un esempio lampante di fiction (17). Avendo dimo-

strato che la mancanza di referenze esterne e/o vere non può essere il tratto distintivo della fiction, Castellana elenca delle particolarità indicative di finzionalità, citando il volume *The Distinction of Fiction* di Dorrit Cohn. Tra esse viene sottolineata la conoscenza delle vite interiori dei personaggi del narratore di una fiction, informazione di cui gli storici non sono al corrente. Il compito della dissezione della fiction continua nel secondo capitolo, "Le narrazioni pseudofattuali e le origini del novel," in cui Riccardo Capoferro traccia la creazione e l'evoluzione della fiction nel tempo. Capoferro si sofferma sulla creazione di questo genere, concentrandosi soprattutto sui romanzi fondamentali dell'Inghilterra sei e settecentesca quali *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift e *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, l'autore che Capoferro elogia come "il più innovativo" tra tutti gli scrittori della sua epoca che "avevano meglio intuito le potenzialità della retorica empirica" (48). I successivi contributi passano a esplorare alcune sottocategorie della fiction, come il romanzo storico (Capitolo 3, "L'ora della verità. Storia e romanzo nell'Ottocento" di de Cristofaro e Viscardi) e il romanzo saggio (Capitolo 4, "Fiction e non fiction nel romanzo saggio" di Cavalloro). Nel terzo capitolo emergono

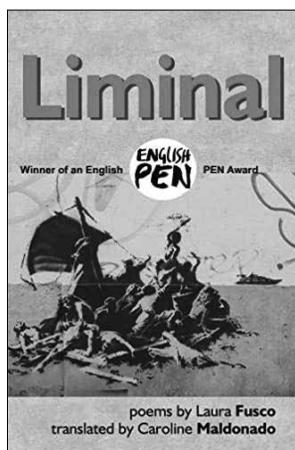
questioni etiche riguardo il compito della fiction, aggiungendo un'altra dimensione filosofica al discorso. In particolare, di de Cristofaro e Viscardi espongono la convinzione di Alessandro Manzoni che "l'opera d'arte dovrà essere pedagogica, aiutare l'uomo a conoscere meglio sé stesso e il mondo," – un'ideologia che l'autore formulò nel saggio *Del romanzo storico* (66). Nella seconda metà dell'Ottocento, nacque una nuova forma, il romanzo saggio, che determinò nuovi punti di contesa nel discorso sui generi narrativi. Cavalloro sottolinea la riflessione come tratto distintivo del romanzo saggio e propone tre forme di questi interventi soggettivi (il "dialogo tra eroi intellettuali", "l'intromissione del narratore onnisciente" e il "saggismo indiretto libero"). Nei capitoli successivi viene dato spazio anche alla "scrittura ibrida" (Capitolo 5 - "Nonfiction novel e New journalism" di Mongelli; Capitolo 6 - "La non fiction" di Palumbo Mosca; Capitolo 7 - "La biofiction" di Castellana; Capitolo 8 - "L'autofiction" di Marchese). Questi quattro contributi esplorano l'evoluzione dei sottogeneri della fiction che non solo contengono elementi reali ma li accolgono come parte fondamentale delle proprie forme. Mongelli traccia questo sviluppo sia nell'ambito giornalistico,

sottolineando l'importanza della raccolta di saggi di Tom Wolfe *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, sia nella scrittura del "nonfiction novel" i cui autori pionieristici sono, secondo Mongelli, Truman Capote e Norman Mailer (117). Curiosamente, questi scrittori avevano approcci molto diversi; Mongelli mette a confronto il ruolo distaccato del narratore di *A sangue freddo* di Capote e il coinvolgimento del narratore de *Le armate della notte* di Mailer. Nel contributo successivo, Palumbo Mosca espone gli elementi caratterizzanti della non fiction contemporanea italiana, sottolineando in particolare il celebre romanzo di Saviano – *Gomorra* – l'opera che ha rotto con tante norme della scrittura fattuale e che è emblematica degli elementi stilistici unicamente italiani della non fiction. Il capitolo successivo riguarda la biofiction, genere che Castellana definisce come "ogni finzione narrativa, generalmente in prosa, incentrata sulla vita di una persona reale (distinta dall'autore) seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti significativi" (158). Una delle questioni centrali di questo contributo è il differenziamento dei diversi tipi di biofiction, fra i quali Castellana individua "l'eterobiofiction" (in cui c'è un narratore esterno) e "l'omobiofic-

tion" (in cui il narratore fa parte dell'azione). "L'omobiofiction" viene divisa ancora nell'"autobiofiction," in cui il narratore è anche il soggetto centrale dell'opera, e, nell'"allobiofiction," in cui il narratore svolge qualunque altro ruolo nella narrativa. Infine, Condello e Toracca esaminano le tecniche della finzione giuridica e la finzione letteraria e i loro risvolti da un punto di vista filosofico. Questo contributo torna alla riflessione ampia sviluppata all'inizio del volume e invita il lettore a riflettere sui temi ricorrenti, fra i quali le conseguenze della finzione narrativa sulla vita quotidiana, soprattutto negli ambiti politici, conseguenze che vengono esposte alla fine di ogni capitolo. Come afferma con risolutezza di de Cristofaro, infatti, il legame fra il mondo narrativo e quello reale è coesistente al romanzo, "il genere letterario che più di tutti si è interrogato sulla distanza fra le esigenze dell'immaginario e le contingenze della vita materiale" (81). Nel complesso, *Fiction e non fiction. Storia, teorie, e forme* costituisce un'unione armoniosa tra la teoria e la storia letteraria in cui la teoria viene usata come un attrezzo per illustrare le caratteristiche della forma oltre alla sua potenzialità di influenzare la realtà.

(Ann Webb)

**LAURA FUSCO**, *Liminal*, Grewelthorpe, Smokestack Books 2020, pp. 88, £ 7,99.



*Liminal* di Laura Fusco è una raccolta di poesie che, riprendendo esperienze

vissute, scritte sui muri, su pezzi di cartone o storie viste alla tv, racconta le rotte migratorie e i campi profughi.

Perlopiù verso l'Europa, i migranti (o meglio, i rifugiati) siriani, iracheni, afgani e nord africani vivono la loro vita in un limbo, tra il luogo di partenza e il luogo d'arrivo, un viaggio inframmezzato da posti letto fatiscenti, coperte termiche di plastica dorata, attese, preghiere e inchiostro sulle dita dopo aver lasciato le proprie impronte digitali alla polizia.

Già la copertina è eloquente: *La Zattera della Medusa*, ma non quella dipinta da Géricault, bensì quella di Banksy. Un graffito che riprende un'opera dell'Ottocento, delle poesie che raccontano la storia di rifugiati. La commistione tra poetico e pop, tra lirica e manifesto politico; un ultracontemporaneo che non permette di incasellare questo piccolo libro in una specifica categoria.

Le poesie -trentadue in tutto- sono fotografie di spezzoni di vita e il lettore si trova a dormire in un materasso a stelle e strisce gettato per terra, a camminare tra le bouganville e gli oleandri di Ventimiglia ma anche catapultato e inerme tra i rumori assordanti della città di Parigi, tra sigarette, clacson, polvere, polizia e *Mamma Merkel*.

In un universo dove i giovani rifugiati per passare il tempo guardano YouTube (l'unico vero mondo senza confini di questo tempo è senza dubbio quello del Web), l'autrice mostra e denuncia l'innalzamento di muri, quella polizia che *chiude un occhio per un po'* ma che poi fa dire ai protagonisti che non potevano immaginare che la vita in Europa sarebbe stata così dura.

Laura Fusco ha collaborato più volte con Amnesty International e Libera ed è da sempre interessata alla sensibilizzazione sulle storie dei rifugiati; *Liminal* nasce

infatti dalla volontà della poetessa, e direttrice teatrale, di dare voce a coloro che non ne hanno una. È proprio per questo motivo che nel 2016 inizia un viaggio tra i campi profughi, un agglomerato di storie che hanno dato vita a questa raccolta che le è valsa l'assistenza finanziaria del programma dell'English PEN "PEN Transltes" per la pubblicazione, un'istituzione che promuove la letteratura, la libertà degli scrittori in giro per il mondo e che fa campagne contro la persecuzione e l'imprigionamento di autori.

La raccolta è tradotta in inglese da Caroline Maldonado, traduttrice dal francese, dallo spagnolo e dall'italiano, anch'essa poetessa. Nella prima pagina viene affermato che -poiché nelle poesie vengono riportate scritte originali dei rifugiati realizzate su striscioni e muri- vi si troveranno refusi ed errori che non sono stati corretti, in quanto questo avrebbe alterato l'istantanea reale ed immanente di ciò che il libro vuole raccontare e di ciò

che il libro è.

I componimenti sono scritti in versi liberi, scollegati da qualsiasi tradizione; ciò è indicatore di un nuovo modo di riportare in poesia la tematica delle rotte migratorie e dei campi profughi. Poesie più lunghe sono inframezzate dall'immediatezza di componimenti brevi, spaccati di vita quotidiana cruda, di emozioni violente e di attese interminabili. Il linguaggio, allo stesso modo, colpisce il lettore per la sua subitanità e per la rappresentazione emotiva universale, che lo rende intellegibile a tutti. Ciò permette di strappare il genere poetico dal suo piano aulico e astratto, riportandolo al reale dell'esperienza umana.

*Liminal*, che nella versione originale in italiano e francese s'intitola *Limbo* (pubblicato nel 2018 da Éditions Unicité), è dedicato alle donne migranti che Laura Fusco ha incontrato, ed è nato durante il suo soggiorno a Parigi. Lei stessa dichiarerà in un'intervista che la genesi della raccolta è stata molto diversa rispetto ai

suoi lavori precedenti: immediata, rapida e dinamica. L'obiettivo dell'autrice non è quello di produrre un'immagine monodimensionale delle rotte migratorie e dei campi profughi; l'affresco che si viene a creare infatti non è solo tragico, ma lascia anche grande spazio a elementi positivi come una ninna nanna, il momento dell'allattamento, le canzoni, le sigarette fumate tutti assieme o anche le cover del telefono glitterate. *Liminal* è un'opera che la stessa scrittrice ama chiamare *reportage* di ritratti, storie e forza della corallità: drammaticità, dignità, forza di sognare e proiezione verso il futuro: ecco ciò che Laura Fusco imprime nelle sue pagine.

I rifugiati di *Liminal* non vogliono annegare, essi vogliono un futuro, vogliono vivere e respirare, ma si ritrovano a cantare *Lanciate i desideri contro il cielo* o a dire *Non più gli occhi dei nostri figli in fondo al mare*.

(Bianca Francalanci)

**STEFANO LAZZARIN, PIERLUIGI PELLINI, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, introduzione di Simona Micali, Roma, Editoriale Artemide 2021, pp. 152, € 25,00.**



Nella sua struttura bipartita, "duale" - come la definisce Micali nell'introdu-

zione (p. 7) -, il libro di Lazzarin e Pellini trova la propria ed efficace chiave per ricostruire la storia ottocentesca di una categoria millenaria, quella di verosimiglianza.

Sebbene già nel corso del Settecento il vincolo ai precetti del verosimile classico cominci a dar segni di cedimento, il magistero aristotelico continua a rappresentare anche in seguito, almeno fino alle soglie del XX secolo, un riferimento ineludibile per le nuove estetiche. La tradizione classica esercita ancora un largo influsso sulla letteratura dell'Ottocento, e gli autori dei due saggi accostati in questo volume scelgono di indagarne la persistenza focalizzando la propria attenzione su due generi narrativi - il romanzo realista e il racconto fantastico - nei quali la dialettica tra universalità ed eccezionalità, tra verosimile e vero riveste un ruolo fondamentale.

Nella prima parte del libro, Pellini conduce il lettore in un affascinante percorso attraverso le teorie della rappresentazione dal classicismo al modernismo che si svolge tra due estremi simbolici: da una parte *l'Art Poétique* di Boileau, dalle cui pagine echeggia

un'irrevocabile condanna del vero inverosimile, dall'altra l'«Avvertenza sugli scrupoli della fantasia» posposta da Pirandello all'edizione Bemporad del 1921 del *Fu Mattia Pascal*, dove l'autore rivendica per l'arte la totale emancipazione dall'imperativo categorico della verosimiglianza. Tra questi due poli opposti, lo studioso ci guida attraverso una zona intermedia occupata da alcuni dei maggiori autori della tradizione realista ottocentesca (Balzac, Flaubert, Maupassant e Zola), in cui «il rapporto fra individuale e universale, fra norma e eccezione, fra tipico e strano, fra logica del racconto e assurdità del reale, rimane (in modi diversi) un problema irrisolto» (pp. 25-26). Soffermandosi sulle trasgressioni al dettame della verosimiglianza cui tali scrittori programmaticamente dichiarano di attenersi, e finemente analizzando quei casi nei quali - tra giustificazioni, dissimulazioni e formazioni di compromesso - l'eccezionalità, il fatto singolare, l'episodio inspiegabile, smarcandosi dal veto aristotelico, sono ammessi alla narrazione, ci rivela come, contro ogni pretesa schematizzatrice, il processo di affrancamento dell'arte dalla vocazione all'u-

niversalità si configuri come «tutt'altro che lineare, anzi lento, contraddittorio e molto graduale» (p. 59).

Diverso il territorio esplorato invece da Lazzarin, il quale, nel suo saggio, per ripercorrere la storia dei rapporti tra la letteratura del soprannaturale e il principio aristotelico di verosimiglianza, si muove pionieristicamente lungo il sentiero ancora poco battuto, benché ricchissimo, delle teorie sul fantastico elaborate dagli stessi esponenti del genere.

Alla base del percorso proposto, l'assunto che anche il racconto fantastico, al pari di quello realistico, è governato dalla logica del verosimile,

un verosimile che però non riguarda tanto il piano del contenuto (la storia raccontata), quanto piuttosto quello formale (l'organizzazione narrativa). Se per definizione il genere racconta eventi che si pongono al di là della *doxa* del possibile, di quali mezzi servirsi per presentare al lettore tali accadimenti come credibili, così da suscitare l'adesione? L'autore passa in rassegna i diversi modi in cui alcuni dei più grandi scrittori fantastici del XIX secolo hanno risposto a questo interrogativo. «Dalla mente lucida e raziocinante del poeta fantastico hoffmanniano alle ricette della cautela rappresentativa secondo Scott, dai piedi ben piantati sul terreno

del reale di Gautier alla verosimiglianza sincronica, strana, perversa di Poe, dalle menzogne in numero dispari di Mérimée alla vivida intensità rappresentativa di Henry James, per arrivare fino al precetto della contemporaneità relativa di M.R. James» (p. 137), Lazzarin ricostruisce il repertorio degli espedienti attraverso i quali gli scrittori fantastici dell'Ottocento hanno permesso all'eterodosso di avere accesso al testo letterario conferendogli «i colori del vero, la patina seducente del verosimile» (p.86).

(Gloria Bonaguidi)

**SIMONA MICALI**, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake edizioni 2022, pp. 356, € 18.00.



Antropocene, postumano, ecocritica, Environmental Humanities, Science Fiction Studies: sono tutte etichette d'importanza recente che si stanno diffondendo con straordinaria rapidità nel dibattito critico italiano, in particolar modo – ma non solo – nell'ambito degli studi culturali. Già nel 2000 Paul Crutzen, chimico e premio Nobel, aveva reclamato il bisogno di parlare di Antropocene e non più di Olocene; senz'ombra di dubbio negli ultimi vent'anni si è assistito in campo accademico a molti

contributi di letterati e studiosi provenienti da tutto il mondo. Anche se con un leggero indugio, sono arrivate anche in Italia riflessioni su questo tema e su quello strettamente correlato del postumano; il discorso sul postumanesimo difatti ha fatto il proprio ingresso nel dibattito italiano intorno al 2014, anno di pubblicazione della traduzione italiana del volume di Rosi Braidotti (*Il postumano*, DeriveApprodi), alla quale negli anni seguenti si sono aggiunti i volumi di una serie di studiosi di letteratura, filosofia ed estetica (Serenella Iovino, Leonardo Caffo, Francesca Ferrando). Per ulteriormente enfatizzare l'importanza di questo tema si può inoltre ricordare la collana dedicata di Mimesis Edizioni (*Postumani*) e la nascita nel 2020 della sezione italiana del *Global Posthuman Network* (<https://www.retepostumana.org/>). Il fervore dimostrato per questo campo di studi non ha portato solamente alla creazione di un filone di studi accademici, ma ha fatto da ponte di collegamento anche a importanti riflessioni di natura culturale e più propriamente politica; ne risulta tuttavia una difficoltà nell'orientarsi data la moltiplicazione di titoli e di etichette pressoché identiche sotto le quali si celano orientamenti spesso e volentieri diversi. Con *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Simona Micali (studiosa di letterature comparate e immaginario speculativo) presenta però un inquadramento chiaro del campo di studi e si colloca in maniera chiara ed esplicita, sottolineando la centralità del tema

dell'Antropocene e del postumano.

Nel capitolo introduttivo di *Creature*, l'autrice pone come premessa il fatto che "la rielaborazione del reale sia una attività conoscitiva fondamentale, che – tra le sue altre funzioni – ci consente di oggettivare, rappresentare, divulgare ma anche problematizzare i fantasmi culturali e ideologici" (19). Il suo lavoro quindi procede campionando esempi, accuratamente scelti e argomentati, e verificando i modi secondi i quali le problematizzazioni precedentemente accennate vengano effettivamente innescate. È importante sottolineare che il materiale sul quale lavora è contemporaneamente vasto e vario, comprendendo quasi duecento anni di produzioni letterarie e interpretazioni mediatiche.

Nella prima parte, *L'incontro con il non-umano*, vengono presentate tre sfaccettature cardine di cosa siano le 'creature' prese in considerazione e come queste vadano a far parte del non-umano: visti come meno che umani o inferiori (mutanti o mostri), come altro dall'umano (alieni) e come la simulazione o contraffazione dell'umano (simulacri o androidi). In base a queste tre macrocategorie vengono quindi illustrati esempi dalla letteratura, dalla filmografia fantascientifica e dalle serie televisive. Viene quasi impossibile riassumerli; queste diverse iterazioni costituiscono gli archetipi delle categorie precedentemente accennate. Sono prototipi che si sono consolidati, in modi diversi, col passare degli anni nelle loro varie elaborazioni e rielaborazioni. Nonostante la vastità del

materiale, Micali dimostra un certo agio e padronanza nel spostarsi da un esempio all'altro e nel concatenare tutto in un unico discorso fluido.

La seconda parte del volume invece, *Ibridazioni e mutazioni*, presenta un ragionamento di carattere più comparatista dove vengono non solo enfatizzate le diverse trasformazioni subite dalle tre categorie, ma anche la reciprocità del binomio umano non-umano. In una ottica che collega analisi narrativa e storia della ricezione delle opere, l'autrice arriva a parlare di postumano; le creature prese in considerazione sono quindi "esseri raffigurati come il prodotto di una evoluzione dell'uomo naturale o artificiale, prossima o collocata in un lontano futuro" (211). È proprio questa riflessione a dare a *Creature* il suo rilievo: si è facilitati a pensare al potenziale dell'umanità, all'evoluzione, a ciò che avviene dell'uomo dopo l'uomo, in termini di narrativa e di immaginario speculativo, di fantastico e di fantascientifico, il tutto ricondotto alla dimensione attuale dell'Antropocene.

La domanda che viene quindi proposta nel volume è come sia possibile pensare in termini non antropocentrici o

comunque raccontare o scrivere una prospettiva non-antropocentrica. A riguardo, Micali suggerisce di prestare più attenzione al genere del *new weird*; questa "formula fluida e ibrida costituisce il contesto ideale in cui sviluppare delle speculazioni fantastiche incentrate sulla contaminazione e la mutazione biotecnologica, sull'identità e l'alterità, e più in generale sulla trasgressione dei confini di specie, genere, categorie" (245). È in questo genere letterario, l'ultimo nato nell'ambito della letteratura speculativa, che la problematizzazione dei fantasmi culturali e ideologici proposta all'inizio del volume può ancora creare nuovi spunti di dialogo e nuovi modi per comprendere la realtà in costante evoluzione che ci circonda.

*Creature* usa un linguaggio che, nonostante la specificità, risulta sempre accessibile e scorrevole; quindi può anche essere letto come una guida delle rappresentazioni in campo fantastico e fantascientifico del non-umano e del postumano, suddivisa in base alla tipologia di 'creature' appunto trattata. Le tavole e le illustrazioni scelte, per la maggior parte prese dai grandi *cult* cinematografici, si compenetrano con il te-

sto per creare una visualizzazione migliore delle argomentazioni proposte. Nonostante l'analisi venga presentata con chiarezza e i punti focali narrativi delle opere vengano riassunti sommariamente, *Creature* si presta più facilmente ad una maggior comprensione con una conoscenza pregressa dei libri e film citati.

Una chiave importante di lettura del testo rimane quella della rappresentazione, la raffigurazione delle 'creature' all'interno dell'immaginario popolare, che prendendo spunto dalla letteratura riesce a passare a quella del grande schermo e a prendere forma davanti agli occhi del lettore divenuto spettatore. Passo dopo passo ed esempio dopo esempio, Micali porta i suoi lettori a scoprire la realtà dietro a queste rappresentazioni e alle loro evoluzioni; i volti delle creature vengono messi a nudo, le immaginate biodiversità degli alieni spiegate, gli ingranaggi degli androidi scomposti e ricomposti, il mondo fantastico e fantascientifico diventa in primis umano per poi proseguire nella direzione naturale del postumano.

(Bogdan Groza)

**EDOARDO ZUCCATO,**  
*Trasferimenti in loco: saggi sulla traduzione, il dialetto e la poesia*, Modena, Mucchi Editore 2022, pp. 270, € 18,00.



La raccolta di saggi di Edoardo Zucato, docente di letteratura inglese presso lo IULM di Milano, si prefigge il compito di offrire una panoramica delle attuali condizioni del panorama letterario italiano e mondiale, entrambe realtà minacciate da un dilagante processo di omologazione che ne pone in pericolo la pluralità di voci, e del ruolo che in tutto questo ricopre la traduzione. È proprio la dimensione «globale» che l'autore intende problematizzare nei quattordici capitoli in cui il volume si divide, a loro volta ripartiti in due sezioni: una prima parte di carattere generale, dedicata alla cosiddetta «world literature» e alla poesia dialettale; e una seconda parte, che l'autore stesso definisce come più personale, contenente impressioni legate alla sua esperienza diretta con la materia.

Zucato apre la prima serie di saggi proponendo un quadro generale dell'ecosistema linguistico mondiale («Tradurre sé stessi sul palcoscenico del mondo. Letteratura globale e lingue minoritarie in Italia, Scozia e Irlanda»), tratteggiando il profilo di un mondo globalizzato in cui si assi-

ste a un'ipertrofia di traduzioni provenienti dall'inglese, la cui ingerenza condiziona inevitabilmente il processo di creazione e ricezione letteraria: le opere vengono scritte e tradotte (al giorno d'oggi questo avviene in simultanea) presentando determinate caratteristiche comuni, orientate al facilitare la fruizione e a livellare le particolarità, esercitando una forte influenza tanto sull'aspetto economico del mercato letterario, le politiche editoriali e la scelta dei testi da immettere, quanto il valore delle opere stesse, stabilendo determinati criteri estetici ai quali attenersi per incrementare le vendite. Tutto questo comporta una svalutazione sempre maggiore di altre lingue nazionali le quali, nonostante possano contare sul riconoscimento statale e su un ampio bacino di parlanti, si ritrovano in una posizione «minoritaria», poiché poco tradotte. Queste premesse servono, oltre che a fornire una cornice di partenza, anche a inquadrare e a demistificare fin da subito il concetto di «minore» rispetto a quello di «maggiore», rapporto che vede il primo subordinato al secondo

per motivazioni tutt'altro che qualitative, e che l'autore adopera come struttura fondante del libro, la cui prospettiva oscilla costantemente fra locale e globale.

Proprio in nome di questa duplice prospettiva il libro si muove verso il particolare, e i saggi successivi sono incentrati sulla poesia italiana dialettale («Come traducono e come si traducono i poeti dialettali in Italia»), la cui condizione minoritaria rispetto allo standard riecheggia il rapporto di disparità delle lingue nazionali meno tradotte con l'inglese. Zuccato se ne fa portavoce perché, oltre a insegnare e tradurre letteratura inglese, e quindi a essere un fine utilizzatore della «lingua globale», è anche autore di poesie in alto-milanese, racchiudendo in sé entrambe le sopracitate dimensioni. Grazie a questa vicinanza l'autore fornisce un'interessante disamina della letteratura in dialetto (propone parallelismi con l'altro contesto culturale a lui scientificamente vicino, quello anglofono, trattando del rapporto fra inglese, scozzese e irlandese), da tempo rilegata nell'ombra della produzione letteraria sia perché, in alcuni casi, è priva di riconoscimento e supporto da parte dello stato; sia a causa di forze centrifughe che la spingono ad avvicinarsi allo standard. Proprio per poter raggiungere un pubblico più ampio, gli autori che scrivono usando il dialetto sono soliti fornire un'auto-traduzione di quest'ultimo in italiano che viene pubblicata simultaneamente al proprio testo, creando un secondo originale che, per necessità linguistiche, risulta sempre differente dal primo. Questo porta alla creazione di un «bi-testo», come lo chiama Zuccato, composto da due poesie provenienti dalla stessa matrice, ma appartenenti stilisticamente a due tradizioni letterarie diverse: da una parte i dialetti, lingue strettamente legate all'oralità e alla vita concreta; dall'altra l'italiano standard, lingua elaborata sulle grammatiche e pertanto più astratta. Nonostante la disparità fra le due parti del bi-testo, l'autore della raccolta ritiene che si tratti di due componenti strettamente legate l'un l'altra e indispensabili per comprendere appieno il senso della poesia originale. L'auto-traduzione è testimonianza di una volontà duplice, ovvero «da una parte è una forma di resistenza verso la letteratura globale; dall'altro, la traduzione immediata e l'auto traduzione indicano il desi-

derio di far parte dello scenario globale». Questa dinamica, causata principalmente dal fatto che i poeti dialettali non vengono tradotti da una seconda persona, è radicalmente diversa rispetto a quella che si sviluppa, per esempio, in Irlanda: la coesione fra i poeti irlandesi crea un fronte letterario compatto, in cui gli autori traducono le opere dell'altro per promuovere sé stessi e la lingua che utilizzano come veicolo. Cosa che risulterebbe impensabile in Italia, dove il localismo la fa ancora da padrone. A coronamento di questa riflessione vengono poi proposti diversi esempi pratici dei fenomeni illustrati, sia tramite l'inserimento di «poesie con testo a fronte» all'interno del corpo del saggio, che mostrano le potenzialità espressive delle traduzioni in dialetto commentando le varie strategie adoperate, sia in una piccola appendice di coda dedicata, contenente traduzioni in dialetto da diverse lingue del mondo. L'autore si sofferma poi su alcuni casi esemplari, quali quello di Francesco Loi e Piero Marelli («Auto-traduzione e poesia in Franco Loi»; «Se canta no sènza bèla müsega. Traduzione e poesia in Pietro Marelli»), descrivendone gli interessanti percorsi poetici.

Il quinto saggio («La scena dell'oralità. Teatro e traduzione nei dialetti italiani») viene dedicato invece alla componente orale della traduzione, di cui i dialetti sono particolarmente pregni e per questo adatti per essere utilizzati in ambito teatrale. Il forte legame con la dimensione orale e con il contesto socioculturale di provenienza rende molto complicato il tradurre da un dialetto, e questo conduce in seguito Zuccato a chiedersi, all'interno della parte successiva («*Si parva licet*. Lingue minori, traduzione e *world literature*»), se non sia arrivato il momento di affidarsi ad una traduttologia non più basata esclusivamente sulle grandi lingue di cultura, ma che accolga nel proprio orizzonte metodologico anche idiomi con una minore tradizione scritta (o assente), per verificare se le strategie teorizzate nel corso degli anni siano effettivamente efficaci: «l'idea di traduzione letterale, di lingua letteraria e di tradizione non significano e non indicano le stesse cose nelle grandi lingue nazionali e nei dialetti italiani».

I saggi successivi («Non in nome delle minoranze. Scrittori postcoloniali per un pubblico globale»; «Spezie per la cucina

globale. Lo spazio internazionale della cultura locale») si focalizzano sulla commercializzazione del locale una volta che quest'ultimo viene immesso nel globale. È il caso degli autori bilingue che rinunciano alla lingua madre «minore» in favore della L2 «maggiore», la quale gli permette di avere una risonanza di pubblico maggiore. L'autore critica questa posizione, ne indaga le cause e ne descrive le conseguenze sul mercato letterario. Lo scrittore post-coloniale sceglie quasi sempre di scrivere nella lingua dominante, rinunciando tuttavia a una parte integrante della propria identità ed esprimendo la sua cultura di origine attraverso una voce che non le è propria. Legata a doppio filo a questo fenomeno è anche la fortuna all'estero delle opere italiane in dialetto, di cui Zuccato propone come esempio quelle di Andrea Camilleri, Dario Fo e Raffaello Baldini. Se nel caso di Camilleri la particolare commistione fra italiano regionale ed espressioni dialettali, nonché l'immagine stereotipata dell'Italia che questo crea, ne garantisce il successo sul mercato internazionale, nel caso di Fo e Baldini la situazione è completamente opposta: a causa di problemi legati all'adattamento, i loro testi vengono proposti all'estero in delle traduzioni «di servizio» nella lingua standard d'arrivo, che ne appiattiscono l'espressività e li privano della possibilità di spiccare agli occhi del pubblico straniero.

A conclusione di questa prima parte, Zuccato riprende la riflessione sul ruolo della traduzione all'interno del mondo globalizzato («Insegnare la traduzione nell'epoca della globalizzazione»), proponendo una serie di dati statistici che ne mostrano svariati aspetti: quello prettamente economico, legato alle vendite e al numero dei tiraggi, ma anche quello socioculturale, riportando il risultato di alcuni sondaggi volti ad indagare l'opinione che il pubblico ha della traduzione. Ne emerge un quadro completo e alquanto allarmante: la traduzione non solo non ha perso di valore ma, al contrario, proprio perché vi si ricorre così spesso c'è bisogno che essa vada insegnata con ancora più rigore. L'autore stila quindi una lista di punti che ritiene fondamentali per poter svolgere una traduzione correttamente e, soprattutto, con la giusta consapevolezza: tradurre significa anche produrre cultura e, pertanto, la trasposizione di un testo

artistico è un delicato procedimento che va trattato con estrema cura, se si vuole che l'opera tradotta abbia un impatto significativo sulle menti dei lettori.

La seconda parte della raccolta presenta gli argomenti già trattati sotto una luce diversa e più ravvicinata. Edoardo Zuccato offre qui il frutto di anni di riflessioni ed esperienze che l'hanno accompagnato nel corso di tutta la propria carriera da studioso e poeta. I saggi si muovono da testimonianze su diverse modalità di lavoro che una traduzione può comportare («Le occasioni della traduzione poetica: una tipologia personale»), fino a riflessioni sulla storia della lingua italiana, sulla sua evoluzione e sull'eredità con cui questa ha influenzato la tradizione letteraria («La poesia lirica in Italia oggi»; «Una lingua platonica. L'italiano, i dialetti, la poesia»). Poiché apre una finestra sull'immediato futuro, la parte più interessante è quella che riguarda la nuova generazione di poeti («Chiusa la questione? Riflessioni sulla lingua e sulla poesia italiana recente»), che Zuccato, in quanto esponente della «vecchia guardia», saluta con ottimismo: si tratta di autori che si trovano decisamente a loro agio nell'utilizzare il dialetto, spesso

accanto all'italiano, senza che questa risulti una scelta forzata o guidata da fini polemici. La lingua sgorga spontaneamente da questi giovani autori, in virtù di un nuovo atteggiamento verso di essa che «non è un fatto stilistico né una scelta poetica, ma un sentimento che le precede, sul quale poi ciascun autore sta costruendo la sua scrittura». Ma da cosa scaturisce questo nuovo modo di porsi rispetto alla lingua? Se da un lato l'ingente quantità di letteratura tradotta ha fornito un modello di scrittura economicamente vantaggioso a discapito dell'estetica del testo, dall'altro ha anche rappresentato un impulso per liberarsi da tali vincoli e per riscoprire, di conseguenza, una lingua che permetta di esprimersi in maniera autentica. Sulla scorta della propria esperienza, caratterizzata dal ritrovato bisogno di scrivere in dialetto proprio mentre si trovava in un ambiente anglofono, Zuccato propone questa seconda chiave di lettura del globale il quale, minacciando l'integrità identitaria degli autori, è capace allo stesso tempo di far riemergere in essi la lingua locale, come se quest'ultima venisse innescata da una sorta di meccanismo di autodifesa linguistico.

In generale, «Trasferimenti in loco» cattura proprio grazie alla vicinanza che l'autore dimostra nei confronti della materia trattata e che lo colloca al centro dei fenomeni descritti, rendendo la lettura decisamente più piacevole e coinvolgente rispetto ai classici saggi teorici sull'argomento. Questo taglio «narrativo» è, allo stesso tempo, coadiuvato da un solido rigore scientifico, che rende il libro ricco di informazioni utili sia per gli addetti ai lavori, sia per lettori non specializzati ma curiosi di sapere che aspetto ha questo mondo «tradotto» nel quale viviamo. Una soluzione intermedia fra saggio e racconto autobiografico, una favola scientifica che rispecchia strutturalmente la dimensione sospesa nella quale si trovano molti poliglotti (traduttori, scrittori e non), costantemente scissi fra più realtà culturali e perseguitati dalla sensazione di essere stranieri ovunque essi vadano. Proprio questo costante stato di transfer sul posto li rende tuttavia degli spettatori privilegiati, capaci di percepire l'Altro (e sé stessi) con una lucidità che non ha eguali.

(Matteo Anzecchiarico)

# RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

**Aracne. Rivista d'arte on line,**  
<http://www.aracne-rivista.it>



Tra le novità presenti nel sito, si segnalano due articoli di Valerio Ciarrocchi dedicati rispettivamente alla musica greca e alla musica ebraica e ai loro rapporti con la musica cristiana: in entrambi i contributi di agile lettura il musicologo usa un taglio comunicativo e enciclopedico per informare i lettori sugli strumenti, la trattatistica musicale, le notazioni e le principali peculiarità culturali – come i rimandi scritturali in ambito ebraico – che attribuiscono alla musica un ruolo decisivo nelle due civiltà.

**Commentaria Classica.**  
**Studi di filologia greca e latina**  
[http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria\\_Classica](http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria_Classica)



Nel fascicolo 2022 si segnalano due saggi: il primo è di Paola Gagliardi, che si sofferma sui lamenti di Anna per Didone e Giuturna per Turno nell'*Eneide*, due personaggi comprimari a cui viene con-

cesso spazio proprio nella manifestazione luttuosa, che Virgilio innova, lasciando sospeso il lamento con la sua inanità davanti al fato. Il poeta si ritaglia così uno spazio originale, in sapiente equilibrio tra prassi funebre reale, modello omerico – che permette l'inserimento trenodico all'interno dell'epica - ed esigenza poetica. Enrico Simonetti indaga l'*Eroide* di Ipermestra, l'unica delle Danaidi che non uccide il marito: essa è un personaggio quasi assente dalla poesia erotica, con esigue testimonianze in epoca augustea. La minuziosa analisi del testo, uno dei più complessi ma meno battuti dalla critica, conferma l'assenza, nel lessico dell'Ipermestra ovidiana, dell'amore e il frequente ricorso ai concetti di *timor*, *pietas* e a *topoi* elegiaci.

**Kamen'. Rivista di Poesia e filosofia.** Numero 60 2022. Direttore Amedeo Anelli. [Contattiinfo@libreriaticinumeditore.it](mailto:Contattiinfo@libreriaticinumeditore.it). pp. 109, € 10,00



Questo fascicolo ospita una piccola ma ricca silloge inedita di Elio Pecora, *Accordature*: tredici poesie composte tra il 21 marzo e il 10 maggio del 2020. I testi recano una traccia persistente del momento storico, ma

stemperano il dato evenemenziale proiettandolo in una riflessione universale sull'uomo, sul suo rapporto col mondo e con la poesia. A testi come *Flagello*: «la sventura è sventura / e tocca subirla, / o al più reclamare: 'O natura, O natura'» o *Il Confine*, in cui si avverte l'urgenza del presente, si alternano brani in cui prevale una dimensione che travalica il qui e ora, come *La Memoria, Poesia, L'Alleanza*: «Ed è un patto chiaro l'andare: l'alleanza di una stagione che (...) lega al suo tronco il glicine viola». La cifra stilistica della raccolta è l'ossimoro: i testi sono disseminati da immagini dicotomiche («il troppo del suo niente»; «mentre grida ar-rochisce»; «un liquore aspro e dolcissimo», «mappe insicure, risposte definitive» e così via) che riconducono ai concetti tematici dell'alleanza - minacciata - tra uomo e natura e del viaggio (partenza, ritono, casa, luogo aperto vs. chiuso).

**Italian Poetry Review** xv, 2020 Società Editrice Fiorentina. [Italianpoetry@columbia.edu](mailto:Italianpoetry@columbia.edu), pp. 581, € 25,00



Nella sezione dedicata ai testi poetici si leggono alcune poesie tratte da *Erbario*, di Antonello Borra: brevi componimenti illu-

minati da immagini evocate all'io poetante dalla pianta. Siano suggestioni mitologiche (*Peonia, Artemisia* «le lacrime di questa stella, diana dei boschi», *Lauro, Verbena*), paronomastiche (*Salvia* «si salvi chi può»), cromatiche (*Girasole* «impazzire di luce... per arrivare a Van Gogh») l'autore se ne serve con aggraziata *variatio* alla ricerca della nobile e letteraria intensità della poesia dei semplici. Nella sezione dedicata alle traduzioni Simon West propone alcune poesie di Fortini da *Paesaggio con serpente, Composita solvantur* e *Poesie inedite*. West delinea nelle brevi note introduttive la fortuna anglo-americana della poesia fortiniana, cominciata alla fine degli anni '70 con alcune traduzioni proposte da Michel Hamburger. Lo studioso si sofferma inoltre su alcuni motivi che il lettore incontrerà nei testi scelti, come - citando Lenzini - la tensione tra storia personale e storia collettiva che segna il percorso non solo poetico di Fortini o il tema della morte e della dissoluzione, centrale nella produzione tarda (*Composita solvantur*).

**Letterature d'America.** XLI Numero 184, 2021. Direttore Maria Caterina Pincherle, ISSN 1125-1743 pp. 142, 15 euro



Questo numero della rivista trimestrale contiene diversi saggi dedicati alla poesia e, in particolare, alla scrittura di Jones Very, Ralph Waldo Emerson, Edith Warthon e Williams Carlos Williams. Luigi Sampietro approfondisce in particolare gli aspetti principali della produzione poetica del New England nel XIX secolo in "Jones Very e il fiore mistico della poesia nella Nuova Inghilterra di metà Ottocento", mentre Giuseppe Nori offre un'ampia presentazione dei canti di primavera di Emerson nel suo saggio "La rivale della rosa: i canti di primavera e i fiori di Emerson". Julie Olin-Amentorp torna sulla poesia di Wharton,

"Edith Wharton's flowers: poetry, perennials and place", mentre Cristina Giorcelli presenta "Iris", un testo davvero singolare nella produzione di Williams nel suo scritto critico "Williams Carlos Williams: la potenza dell'Iris". Carla Francellini

**Parole rubate. Rivista semestrale on line,** numero 25 giugno 2022 <http://www.parolerubate.unipr.it/>



In questo fascicolo si segnala il saggio di Silvia Lilli sulle riprese delle laudi di Jacopone in Testori: la studiosa si sofferma in particolare sull'ultimo dei *Tre Lai, Mater Strangoscià*, un intenso monologo teatrale in dialetto milanese che trae spunto dalla lauda iacononica *Donna de Paradiso*. La trilogia, dedicata a tre raffigurazioni femminili (Cleopatra, Erodiade, la Vergine), culmina con la pièce mariana, unica donna capace di superare l'amore per sé stessa proiettandosi completamente nell'amore per l'altro, trovando e mostrando così una via per la salvezza. Giandomenico Bovi analizza alcune riprese del carne V di Catullo in Torquato Tasso (in particolare nell' *Aminta* e in alcuni sonetti tra cui *Viviamo, amiamci; Orazio è morto* e *Rogo amoroso*): si osservano riprese sul piano tematico che mostrano bene in filigrana il modello, con alcune trasposizioni *ad litteram* («Viviamo, amiamci, o mia gradita Hielle; (...) Baciarmi, e i baci e le lusinghe taccia / Chi non ardisce numerar le stelle») che diventano più evanescenti nella produzione tarda, a testimoniare un uso diverso ma costante del modello.

**RSAJournal,** Numero 32 2021, pp. 231. General Editor Valerio Massimo De Angelis



Questo numero della *Rivista di Studi di Americani* dell'Associazione Italiana di Studi Nordamericani è dedicato ad un'ampia indagine critica sul romanzo americano contemporaneo, ma lo segnaliamo comunque perché nella sezione "L'Inedito" (pp. 211-215) pubblica la poesia di Pasquale Verdicchio dal titolo "Sense of support" con l'introduzione critica di Leonardo Buonomo. Il testo, non esente da una certa nuance confessionale, si iscrive nell'ampia produzione del poeta, critico e traduttore nato a Napoli nel 1954 ed emigrato in Canada con la famiglia nell'adolescenza. Verdicchio. Vive negli Stati Uniti dove insegna all'Università di San Diego (California) dal 1986, quasi interamente dominata dall'idea del movimento - *Moving Landscape* (1985), *A Critical Geography* (1989), *Nomadic Trajectory* (1990). Carla Francellini

**RHUTHMOS. Plateforme internationale et transdisciplinaire des recherches sur le rythme dans les sciences, les philosophies, les arts** <https://rhuthmos.eu>



La piattaforma *Rhuthmos*, ideata da Pascal Michon, sviluppa il concetto di *Rhythmanalisi*, originariamente legato al linguaggio architettonico (Lefebvre 1922) ma che ha trovato, fin dagli anni '60 del Novecento, un'applicazione a campi diversificati del sapere. In Francia, dopo un lungo silenzio, come scrive Michon nel suo contributo (25 giugno 2022), grazie alla critica che Bachelard fa della nozione bergsoniana di durata e poi ai lavori di linguistica (Benveniste) e di storia sociologica (Vernant, Le Goff), la *Rhythmanalisi* torna a suscitare interesse nella comunità scientifica, analogamente a quanto accade adesso nei paesi anglosassoni e nordici, dove la riflessione generale sul ritmo coinvolge ambiti disciplinari molto diversi tra loro. Nella piattaforma, che viene aggiornata con regolarità, si possono leggere in open access articoli dedicati allo studio dei ritmi in numerose discipline tra cui quelle letterarie, scientifiche, musicali e cinematografiche.