

## POESIA GRECA E LATINA

a cura di Gianfranco Agosti

OMERO, **Iliade**, a cura di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezzù, Venezia, Marsilio 1990, pp. 1142, L. 60.000

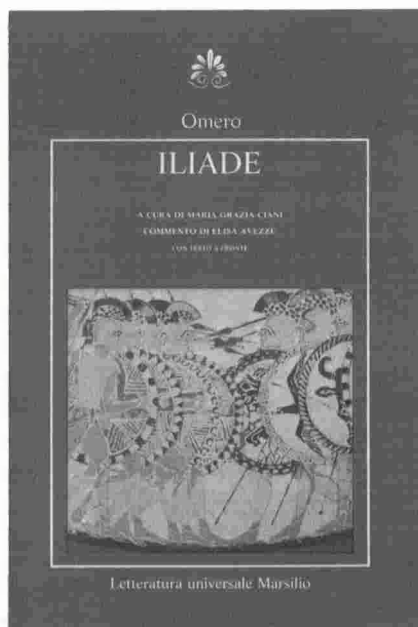
OMERO, **Odissea**, traduzione di Enzo Cetrangolo, introduzione di Franco Montanari, Firenze, Sansoni 1990, pp. XXIX + 445, L. 18.000

**Inni Omerici e Batracomiomachia**, traduzione di Enzo Cetrangolo, introduzione di Franco Montanari, Firenze, Sansoni 1990, pp. XI + 126, L. 18.000

OMERO, **Odissea**, nella versione poetica di Giovanna Bemporad, introduzione di Maurizio Perugi, Firenze, Le Lettere 1990, pp. XX + 272, L. 38.000

Il 1990 è stato un anno fortunato per Omero: una traduzione dell'*Iliade*, due dell'*Odissea*, più gli *Inni* e la *Batracomiomachia*; se si aggiunge la traduzione di alcuni eccellenti studi stranieri (di filologi tedeschi in particolare), si può senz'altro dire di aver avuto un vero e proprio *annus homericus*.

A una grecista di valore quale M. G. Ciani si deve una traduzione integrale dell'*Iliade*, col testo a fronte, e una bella introduzione, che costituisce, con la sua impostazione narratologica e antropologica, uno dei migliori avviamenti alla lettura dell'*Iliade* apparsi negli ultimi anni; molto buona l'idea di mettere in fondo al volume delle letture tematiche (opera di E. Avezzù), dettaglio antropologico e storico-religioso, che mettono a frutto le più recenti ricerche. Nella traduzione la Ciani ha optato per il registro medio, sforzandosi di offrire la più ampia leggibilità: conseguente l'utilizzo di una prosa quasi mai segnata da sintassi pesante o ingarbugliata. Se frutto di scelta precisa e meditata appare la comparsa della «rissa» (al posto della solita «contesa») nel proemio, delle «belle armature» al posto degli «schinieri», o del «signore dell'arco» invece dell'ominoso «lungisaettante», a volte la ricerca di scorrevolezza porta a eliminare epiteti, anche minuzie, che però sono essenziali alla *Kunstsprache* omerica, e che forse in una traduzione in prosa (in cui cioè non c'è cifra formale sovrapponibile all'originale) andavano mantenute (ad es. la



«riva estesa», o l'oratore «in piedi»; «simile alle dee» è un po' più ampio di «bella come una dea»; il «cuore infelice» di Briseide non può diventare solo «cuore», etc.). Ma in sostanza si tratta di un lavoro di ottima qualità, che avrà senz'altro notevole diffusione.

Fra le carte di un grande traduttore dai classici come Enzo Cetrangolo sono state ritrovate l'*Odissea* e gli *Inni omerici* con la *Batracomiomachia* (ambedue edite con prefazioni informative di Franco Montanari). Si tratta, probabilmente, di traduzioni che non hanno ricevuto l'ultima mano: sicché è da chiedersi se la sintassi e il lessico spesso troppo classicheggianti non sarebbero poi stati rivisti dall'autore. Così, ad es., il proemio dell'*Odissea* presenta un andamento sintattico non solo prosastico, ma francamente pesante. Altrove il tocco di Cetrangolo risalta in alcune scelte molto felici: in Calipso che tiene «segreto» Odisseo (con la resa etimologica), o nell'episodio di Iro, che presto sarà «il Fu-Iro», ed è comunque «un gran bue» (dove si avverte la mano del traduttore d'Orazio: analoga *verve* nella traduzione dell'*Inno a Hermes* o in quella della *Batracomiomachia*, decisamente ben riuscita), magari accanto alla «voce alata» (che non so se sia meglio del famigerato «alate parole») o a «Circe canora» (più modestamente solo «dalla voce umana»), o al ventre

«villuto» dell'ariete, e a macchinosi iperbati.

Ma la vera novità nel campo delle traduzioni omeriche è la versione in endecasillabi di Giovanna Bemporad, un'opera destinata a lasciare il segno (e che ci si augura al più presto completata). La Bemporad è traduttrice per vocazione, sino alla scelta-limite di abdicare dalla poesia in proprio per dedicarsi totalmente ai classici. *L'itinerarium mentis in Homerum* dell'autrice è stato lungo e travagliato, ed è ben al di là dall'essersi compiuto: dalla traduzione del '70, fino alle correzioni sulle bozze di questo volume, è stato un lavoro incessante e inesausto, come testimonia il bel saggio di "critica delle varianti" di Maurizio Perugi, premesso come introduzione. La scelta di eliminare ogni residuo di classicismo ottiene un risultato prodigioso: una lingua media, lontana da ogni tentazione di aulicità, ma capace di rendere anche le minime sfumature del testo omerico, e un endecasillabo estremamente duttile, che mettendo a frutto suggestioni diverse (dalla lezione simbolista a un basilare leopardismo di fondo), si pone nelle sue realizzazioni come il naturale corrispettivo dell'esametro greco. Le soluzioni sono di pari semplicità e efficacia: la "chiora dei denti" (ancora presente, ad es., in Cetrangolo) cede il posto a una più nostra "cerchia"; scompaiono le parole alate, ciò che però avviene in un coerente processo di deomerizzazione (ben altra cosa quindi che la semplice ricerca di *variatio* di una traduzione in prosa); la cauta dilatazione del discorso permette il recupero di epiteti essenziali dello stile omerico, come l'"astuto" Ulisse o "re di popoli"; al contrario, la concentrazione, mai gratuita, restituisce essa sola altrove il vigore dell'originale, con una naturale vividezza (vd. l'inizio del canto 13). Né va persa la *gravitas* epica: è solo mantenuta per altre vie, magari negli epiteti (da sempre "zona franca" per i traduttori), cfr. Poseidone "Scuotiterra", o il "deiforme" Polifemo. Il procedimento di aggiunta e sottrazione consente alla Bemporad di farsi a volte, in modo discreto, quasi alessandrino, esegeta: a

p. 6 (c. 1) "Duramente Telemaco intervenne", o a p. 182 "qualcuno disse, ironico, al vicino", l'avverbio e l'aggettivo, assenti nel greco, anticipano al lettore il tono dei discorsi. Il pregio di questa lingua è la sua capacità evocativa, pur (o forse dovrei dire grazie a) nella sua immediatezza: quando nella resa dell'"Antro delle Ninfe" (un luogo di capitale importanza nell'immaginario della tarda antichità) le acque si rivelano petrarchescamente "fresche", questa fonte sacra ci rampolla davanti. La Bemporad dichiara che l'*Odissea* è stata per lei il ritorno alla poesia "attica", assoluta: ciò che si traduce in una lingua italiana cristallina, che quanto più è lontana dalla lingua d'arte omerica tanto più ne restituisce il senso, perché è davvero Omero il nostro quotidiano.

Gianfranco Agosti

ARTURO CARBONETTO, **La poesia latina: storia e antologia**, traduzione di A.C., introduzione di Donato Gagliardi, Firenze, La Nuova Italia 1988, pp. 1343 (I);

Idem, **La poesia latina nell'età di Augusto**, traduzione di A.C., introduzione al periodo storico di Donato Gagliardi, Firenze, La Nuova Italia 1990, pp. 793 (II)

La traduzione in versi del Carbonetto è limpida, lineare e composta, lunga quanto serve, non restia alla parafrasi; non ci sono cadute di stile, sì invece unità di gusto e di progetto: cosa non facile in presenza di testi così diversi e di tanto varia cronologia. E va anche sottolineato, a maggior merito del Carbonetto, che gli autori poco familiari non sono trattati con minor cura di quelli arcinoti. La scelta dei brani è largamente panoramica, e molto ricca sia per la latinità arcaica che per la latinità tarda. Particolarmente equilibrata è la campionatura di Lucrezio, rappresentato attraverso un buon numero di pezzi dottrinali, a fianco di quelli inodici e "poetici", più vulgati. Per Ovidio, le *Metamorfosi* sono poco rappresentate (ma in II questo non è più vero). Forse sarebbe stato opportuno inserire qualche passo dell'*Appendix Vergiliana*, che invece manca del tutto sia in I che in II. Dispiace il trattamento riservato a Lucano, di cui vengono tradotti solo tre

brani, per un totale di ca. 250 vv., e che viene così superato persino da poetastri come Rutilio Namaziano (ca. 275 vv.) ed Ausonio (ca. 360 vv.): è proprio vero che il pregiudizio antilucaneo non vuol morire. Quanto a Marziale, il Carbonetto evita con cura gli epigrammi più sconci, e quindi i più saporosi. È una scelta rispettabile, ma così si rischia di presentare il poeta in modo poco rispondente al vero. Tornando alla traduzione, ho trovato da obiettare solo su qualche minuzia, come Catullo 65.24, in cui, visto che sono di scena un amante e un'illibata fanciulla, non era forse il caso di attribuire a quest'ultima un rossore "che tradisce il suo fallo", come anche, in Catullo 64.118-119, il quadro di un'Arianna che fugge "l'amplesso della sorella e infine della madre" è un po' edipico: "abbraccio" sarebbe andato benissimo, anche per Ovidio *Her.* 13.12: "Son costretta a rinunciare al tuo amplesso, o Protesilao". Più in là, al verso 57, *raucae, tua cura, palumbes* è tradotto "le colombe, oggetto di tua cura, pur rauche", che è troppo latineggiante: al lettore sprovveduto vien da pensare ad una terapia veterinaria (praticata a colombe giù di voce). Pochi dunque i difetti, anzi i difettucci, della traduzione; molti invece i meriti, tra cui la resa di *Eneide* 2.119-227 (l'episodio di Laocoonte), un vero capolavoro, e 4.522-553 (monologo di Didone); ma i passi qui tradotti di Virgilio spiccano tutti per ispirazione, e talvolta toccano altezze davvero notevoli. I brani dello spento Tibullo, poi, sono decisamente più belli nella versione del Carbonetto che nell'originale. Alcuni errori di stampa, già presenti nelle edizioni utilizzate, non sono stati rimossi: un esempio per tutti Virgilio, *Ecl.* 1.54 *apilus* per *apibus*. Le sviste sono tutte di questo tipo, cioè insignificanti. In II le introduzioni ai singoli autori sono ripetute identiche, tranne quella di Ovidio, leggermente ampliata, e quella di Manilio, leggermente ridotta. Per i testi, al contrario, l'autore ha cercato di non riprodurre in II ciò che già si trovava in I; le ripetizioni sono limitate (viene ripetuto tutto Manilio). In II, stranamente, Ovidio *Metamorfosi* 8.444-513 precede 3.370-401 e 5.572-642. Due volumi realmente utili, belli a vedersi per la veste tipografica e le cure editoriali, che ben si integrano a vicenda.

Walter Lapini

OVIDIO, **Poesie dell'esilio**, Milano, Bompiani 1990, pp. 205, L. 11.000

Come ricorda Beniamino Placido nella postfazione, l'influenza di Ovidio esule si rintraccia ancora ai giorni nostri in Canetti, Thomas Mann, Joyce, Gramsci, Mandel'stam (fino alle liriche di Jacques Reda tradotte per *Semicerchio* nel 1987 da Isabella Becherucci). Si tratta qui di una scelta, equilibrata e abbondante, dai *Tristia* alle *Epistulae ex Ponto* (tutte in distici elegiaci, esametro più pentametro), scritte da Ovidio durante la sua relegazione alle foci del Danubio: poesie del lamento, del rimpianto, della supplica. Poesia ripetitiva e monotona che tuttavia ha fondato un genere della cultura europea e creato la figura emblematica del poeta che continua a scrivere anche in terre fredde e inospiti, fra i barbari. La traduzione di Maria Grazia Iodice Di Martino, è in prosa ma verso per verso (alla Canali), precisa e sicura, stilisticamente adeguata. Cenni metapoetici sulla compenetrazione poesia-retorica (*Ex P.* II 5), sulla libertà creativa dell'artista (*Ex P.* III 9), della funzione stimolante dell'uditorio (*Ex P.* IV 2), dell'ispirazione data dall'osservazione diretta (*Ex P.* III 4, 18). Le vette si trovano, più che nella celebrata poesia alla moglie (*T.* III 3), nelle lettere agli amici. Tenera e commovente la figura di Tuticano, compagno d'infanzia il cui nome non entra nell'esametro.

Francesco Stella

**Carmi priapei**, Milano, ES 1991, pp. 196, L. 24.000

Raccolta completa (secondo le edizioni Cazzaniga, Pascal, Salvatore e Maggi) degli anonimi testi metrici recitati dal dio Priapo, il temibile dio della fecondità rappresentato da un'erma superdotata, posta tradizionalmente a guardia dei raccolti nei campi dei coltivatori romani. Gran parte della silloge è costituita appunto dalle minacce dello spaventapasseri ai presunti ladri di frutta, e rischia la monotonia. Si riscatta però con qualche sortita metaletteraria, come il n. 60, in cui attribuisce la sterilità del campo ai versi di un pessimo poeta, o il n. 41, che vale la pena di citare: «Chi viene qui dovrà fare il poeta / e dedicarmi versi giocosi.

/ Chi non lo fa, tutto ulceroso / vada a passeggio con i poeti severiosi». I metri sono il distico elegiaco e il tipico priapeo (gliconeo+ ferecrateo). La traduzione, di Iolanda Insana (cui si deve una concisa e succosa postfazione) è giustamente libera; risulta tuttavia un po' sforzata nel lessico triviale e inficiata qua e là da inutili latinismi (uno, citato sopra, è «severiosi»).

Francesco Stella

La **'Cosmogonia di Strasburgo'**, a cura di Daria Gigli Piccardi, Firenze, ediz. del Dipartimento di Scienze dell'Antichità "Giorgio Pasquali" 1990, pp.202, L. 40.000

In età imperiale la poesia greca subì una vistosa riduzione della propria autonomia a tutto vantaggio dell'oratoria neosofistica. Alla poesia toccò

spesso una effimera collocazione agonale che non garantì alcuna persistenza nel tempo. I frammenti raccolti dallo Heitsch (dal I al VI sec. d.C.) ci danno solo un'idea della varietà e ricchezza del materiale naufragato. Questo lavoro di Daria Gigli offre una di tali poesie frammentarie (testo diplomatico ed edizione critica a fronte) corredata di una stimolante introduzione, di una traduzione e di un commento accuratissimo. Si tratta di un testo in esametri, conservato da un papiro non molto più tardi dell'età di composizione (fine del IV sec.), nel quale, allo scopo di lodare la città egiziana di Ermupoli (certo è il rapporto col genere dei *patria*), si narra di come Hermes abbia messo in opera la volontà di Zeus creando il mondo e scegliendo per l'epifania del sole il luogo dove si trova la sua città eponima. Il risultato è una poesia filosofica di qualità non trascurabile, che fa rim-

piangere le miserevoli condizioni in cui il testo ci è giunto. Si legga ad esempio come viene descritto il percorso di Hermes nell'oscurità primordiale: «avanzava attraverso l'aria grigia, non da solo, con lui andava il suo illustre figlio, il Logos, ornato di ali veloci, sempre veritiero - sulle labbra franche la santa persuasione». La rilevanza culturale del brano è notevole e la curatrice ha saputo chiarire in maniera convincente le complesse questioni che esso solleva, dai legami col pensiero ermetico e platonico e con le tradizioni religiose egiziane (papiri magici), ai rapporti coi modelli letterari, omerici ed ellenistici. Assai verisimile ci sembra anche l'attribuzione del testo, anonimo nel papiro, ad Andronico di Ermupoli, allievo di Libanio e corrispondente di Simmaco.

Fabrizio Gonnelli

## POESIA MEDIEVALE

a cura di Francesco Stella (Università di Siena)

AUDRADO DI SENS, **Il Fonte della Vita**, a cura di Francesco Stella, Firenze, Le Lettere 1991, pp.157, L.25.000

Della rinascenza carolina tutti hanno più o meno sentito parlare, eppure se uno vuole accostarsi direttamente alla produzione letteraria di tale periodo si trova subito dirottato verso collane accademiche di scarsissima diffusione, inaccessibili a gran parte del pubblico colto. Dunque già per il solo fatto di diffondere una voce di tale momento culturale, questa edizione sarebbe più che benemerita. Ma una rilevanza particolare ha la scelta proprio di questo poemetto all'interno della vasta produzione poetica del IX sec. Audrado di Sens era corepiscopo, ovvero prelado con dignità vescovile ma senza soglio, verso la metà del IX sec. Il suo *De fonte vitae* è un poemetto di 403 esametri (non molti i modelli classici, attiva piuttosto la memoria dei poeti cristiani tardoantichi) che narrano un percorso mistico alla ricerca del fonte della vita e di colui che può forgiare l'unico vaso in grado di attingerne l'acqua. Su questa trama si innesta la soluzione di un



"segreto", che è poi il modo di calcolare la data pasquale, esposto nella parte finale del testo. È questa ai nostri occhi una stranezza, forse da connettere con la dedica dell'opera a papa Leone IV in coincidenza col periodo pasquale, ma è evidente che anche per A. il "baricentro" del testo non stava in tale nozione,

riconducibile facilmente ad Isidoro e Rabano Mauro, bensì nel rievocare un *iter* conoscitivo, adattando le tappe fondamentali della storia sacra ad un disegno di emancipazione spirituale e culturale. Il poemetto ci appare come un prodotto letterario insolito che si colloca fra la visione, genere praticato dallo stesso A. nel suo XII libro, le *Revelationes*, e l'ecloga, nella sua forma allegorica quale era già stata provata in quegli anni da Pascasio Radberto, abate di Corbie (segno di tal genere innanzitutto il ritornello, a partire dal v.145, allusione evidente a quello dell'VIII ecloga virgiliana). Il poeta inizia parlando in prima persona e svolge poi i luoghi di raccordo, ma lascia per il resto ampio spazio ai discorsi dei personaggi introdotti: la voce di Dio che conforta A. abbandonato e spero sul monte dalle sette vette (come non pensare all'errore dantesco!) e il maestro Incmaro, potente prelado dell'epoca, identificato col mistico vasaio, all'interno del cui discorso si alternano le parole dirette di Dio, di Cristo, del Demonio e della Morte, rievocando la creazione dell'uomo, la sua caduta e la sua salva-

zione. L'importanza data al tema della ricerca spirituale è così grande che, come nota lo Stella, la stessa narrazione biblica viene forzata in tal senso: Dio si rivolge all'uomo che ha peccato e lo ammonisce direttamente ad intraprendere questa *quête* (v.197 s. «flecte, miser, cursum, quo sol consurgit eoo, / est ubi nostra domus et vivi fontis origo»), descrivendo il *locus amoenus* dove si trova il fonte. È chiaro che in un contesto del genere il peso simbolico di ogni elemento è accentuato al massimo. Senza sopravvalutare le corrispondenze numerologiche come ha voluto fare lo Haubrichs, il curatore sottolinea piuttosto l'uso narrativo di alcuni archetipi mitico-simbolici: il monte, la fonte, le palme, e, innanzitutto, il vaso, la cui ricerca sembra anticipare quella del Graal. Le cure offerte da Francesco Stella a questo fascinoso poemetto sono di pregevole qualità scientifica e chiariscono, oltre quanto si è detto, anche questioni linguistiche e stilistiche particolari, dando un'idea dell'interesse che avrà il suo studio generale sull'epica biblica carolingia: fra l'altro, pubblica una selezione degli scoli inediti dal codice Vaticano reginense lat.1424, con buona probabilità risalenti ad una auto-esegesi dell'autore. Un discorso a parte merita poi la traduzione poetica che lo Stella ha voluto riservare a questo poemetto, sfidando probabilmente certi ambienti accademici, e considerando i lettori non bisognosi di una versione pedissequa. Ha usato a tale scopo misure italiane più o meno regolari basate su una alternanza libera di endecasillabi e settenari. L'effetto è per ampi periodi decisamente attraente, benché una scelta del genere non possa evitare tutti i tranelli del lessico italiano. L'"altezza" viene infatti talora forzata rispetto al livello, per così dire, naturale garantito dal codice esametrico. Troviamo così, ad esempio, una stranezza sintattica (ripetizione di «come») fuori luogo nel v. 58, o, nel v. 311, un brutto «a sempre» (= per sempre) aggiunto inutilmente rispetto all'originale. Sono debiti da pagare per forza ad un'operazione comunque ben riuscita, che conferisce una gradevole impronta personale ad un lavoro di alta divulgazione. Più criticabile, semmai, la scelta editoriale di porre apparato e glosse prima del testo, rendendo scomoda la consultazione.

Fabrizio Gonnelli

E. KÖNSGEN, *Die Gesta Militum des Hugo von Mâcon*, Leiden-New York-Kobenhavn, E. J. Brill 1990, pp. 572.

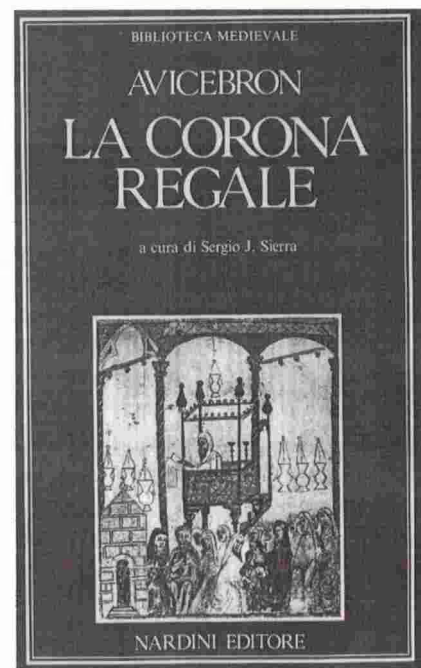
Prima edizione di un poema finora ignoto di un autore francese attivo intorno al 1250. Nove libri in oltre 3000 distici elegiaci raccontano il cammino di un cavaliere verso la perfezione, con numerosi episodi che si sviluppano senza grande compattezza narrativa proponendo un ampio quadro del mondo cavalleresco che si stava affermando in quel periodo, con frequenti digressioni filosofiche, teologiche e naturalistiche, come è abituale nella poesia medievale. Vi ritroviamo materiale narrativo dei romanzi, dei *fabliaux*, degli *exempla* come il cavaliere del cigno, la figlia del demonio, l'angelo e il fratello dei boschi. Modelli sono Ovidio e i poeti mediolatini Alano da Lille e Matteo di Vendôme. La tecnica del verso è piuttosto impacciata, il periodo è frammentato. Comincia con la ricerca di una sorgente spirituale: «Solis spirat odor, menti calor incidit, uxor».

Francesco Stella

AVICEBRON, *La corona regale*, a cura di Sergio J. Sierra, Firenze, Nardini 1991, pp. 82, L. 15.000

Solo nel XIX secolo si è identificato il filosofo Avicebron con l'ebreo spagnolo Shelomon Ibn Gabirol, vissuto in Spagna nell'XI secolo. Oltre alle opere teologiche, che influenzarono la scolastica europea, compose il poema *Chester Malchut*, tradotto ora dall'ebraico in italiano. È un poema sapienziale e religioso considerato una primizia del periodo aureo della poesia ebraica medievale. I versi, privi di testo a fronte, esaltano Dio, «che sostiene il cielo col suo braccio / come tu in silenzio sostieni il corpo» e pregano per l'uomo, «pietra silente / ombra fugace / vento che va senza ritorno / veleno d'aspide». Scopo ultimo dell'esistenza è la Sapienza, del cui aspetto astronomico Avicebron ci illustra molti elementi. Unisce la cultura neoplatonica alla tipica metaforicità biblica, per cui la luna «si rinnova tornando come prima / simile ad uno sposo che esce dal baldacchino nuziale».

Francesco Stella



**Polythecon**, ed. A. P. Orbán, Turnhout, Brepols 1990, pp. 286 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis 92).

Prima edizione di un florilegio tematico anonimo in dieci libri, risalenti al XIII secolo. Attinge a poeti antichi e mediolatini, soprattutto all'onnipresente Ovidio, e sembra poter essere stato uno strumento didattico in una scuola ecclesiastica "aperta". A dispetto della fama di scarsa leggibilità delle antologie medievali, questa presenta nei raggruppamenti tematici alcuni soggetti di notevole interesse socio-culturale: *L'arroganza dei sapienti; L'esilio è dolce agli infelici; I difetti degli altri vanno tollerati (qualche volta); È peccato accumulare denaro; Per diritto naturale la proprietà di tutto è in comune con tutti; Non bisogna imporre a tutti i vizi di pochi (cioè delle donne); Non bisogna combattere la lussuria (!); Quello che è proibito è attraente; Lo studio eccessivo logora il fisico; La dieta degli studenti; Perché la lussuria delle mogli è minore di quella media delle donne*. Un medioevo più ironico e disinvolto di come ci piace immaginarlo. Il testo latino è in edizione critica, senza traduzione.

Francesco Stella

**Inno Acatisto**, a cura di Maria Donadeo, Genova, Marietti 1991, pp.104, L.14.000.

Benché in una collana come "Le voci della preghiera" non ci si possa aspettare lavori scientifici o comunque caratterizzati da una spiccata attenzione all'aspetto formale del testo, ci sembra francamente eccessivo che questa nuova edizione del più celebre canto liturgico bizantino, un inno alla Madre di Dio di indiscutibile forza espressiva, non dia la minima informazione non dico sui

problemi concernenti l'età e l'attribuzione dell'opera (si varia dal VI al X sec. e si continuano a fare molti nomi, fra cui quello del più famoso innografo, Romano), ma nemmeno in generale sul tipo di tradizione in cui essa si inserisce (quella del *kontakion*) e sui criteri estetici che ne sono guida. Qualche pregio ha la traduzione, tutto sommato elegante, benché non possa rendere nemmeno un decimo di quel profluvio verbale, manieratissima miscela di teologia ed eufonia, che il lettore di buona volontà potrà apprezzare nell'o-

riginale greco a fronte (tratto da quale edizione?). Poteva essere un'occasione per avvicinare qualche lettore alla troppo dimenticata innodica bizantina, estranea e quasi muta per un pubblico moderno - anche per quello pio che si aspetta la Donadeo - se non la si forniva almeno di un minimo sussidio storico e retorico-stilistico. Lo scopo del libretto, lo ammettiamo, non è questo: per noi resta comunque un'occasione sciupata.

Fabrizio Gonnelli

## POESIA ROMANZA

a cura di Lino Leonardi (Università di Firenze)

**Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise**, cur. Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Le livre de Poche 1989, pp. 667.

La storia di Tristano è senz'altro la più vitale, fin quasi ad oggi, tra le leggende medievali non solo francesi. Il fascino dell'incontro, la tragicità dell'amore irrealizzabile, la sua necessità per via del filtro bevuto per errore, il suo perpetuarsi nel tempo, anche nell'assenza e nella lontananza, il suo rinnovarsi ad ogni raro incontro, la morte drammatica di entrambi: Tristano e Isotta diventano immediatamente (e saranno a lungo) figure paradigmatiche dell'amore assoluto e impossibile, cui si oppone con forza Chrétien de Troyes, soprattutto nel *Cligès*. Ma dei testi a cui egli fa esplicito riferimento, i testi originari della leggenda poi tante volte riscritta, non ci sono rimasti che dei frammenti. In due casi, i più importanti, si tratta di opere di cui ci restano solo manoscritti lacunosi: così è per i romanzi di Béroul (ca. 1150) e di Thomas (1173), prime elaborazioni letterarie della leggenda. In altri casi abbiamo opere compiute, che si limitano però ad un episodio della storia: nel sec. XII le due splendide *Folies* e il *Lai du Chèvre feuil* di Maria di Francia, centrati su uno degli incontri tra i due amanti ormai separati. Numerosi sono i tentativi di ricostruire la leggenda originaria, l'*Ur-Tristan*, tra cui rimane insuperato (ed ancora ri-

stampato) quello di Joseph Bédier, primo editore critico dei frammenti. Ma ottima è la scelta della nuova collana tascabile francese, di presentare invece uno dopo l'altro i testi che possediamo, con un'ottima traduzione a fronte. Per dare l'idea dell'insieme, i curatori hanno accluso (in traduzione francese) la versione norrena della leggenda (ca. 1226), che non è altro che una traduzione dell'intero romanzo di Thomas.

CHRÉTIEN [DE TROYES], **Guglielmo d'Inghilterra**, a cura di Gian Carlo Belletti, Parma, Pratiche 1991, pp. 266, L. 24.000

Il frontespizio non tragga in inganno: l'identificazione del *Crestien* autore di questo romanzo (si nomina egli stesso all'inizio) con Chrétien de Troyes è discussissima, con pari argomenti pro e contro; anzi il curatore del volumetto si dichiara senz'altro contrario (p. 31 n. 9). Ma a parte gli *escamotages* editoriali, il *Guillaume d'Angleterre* è un bel romanzo, in cui s'incrociano le tradizioni più disparate, dall'agiografia monastica alle peripezie dei romanzi bizantini (e l'analisi più completa risale fino ai testi indiani e mediorientali storici, oltre a numerosi testi folclorici), nella costruzione di un *Bildungsroman* per molti versi antitetico a quelli composti dal Chrétien noto, con una maggiore apertura sulla realtà extrafeudale e "non ideale". È quanto mette bene in

luce l'introduzione del curatore, autore anche di una buona traduzione, attenta alla resa sintattica ma non letterale. Il testo, a fronte, è quello dell'ed. Wilmotte (1927), riprodotto anastaticamente (senza nemmeno correggere i refusi, pur segnalati a p. 53!).

**Poeti del Dolce Stil Novo**, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori 1991, pp. 385, L. 11.000

Già tentata, su scala maggiore e con maggiore eleganza tipografica, da Einaudi qualche anno fa, riappare in questo Oscar l'opera di estrazione dalla grande silloge dei *Poeti del Duecento* (Ricciardi 1960). Di lì si riproduce anastaticamente la sezione dedicata allo Stil Novo, e la scelta può ancora, a distanza di trent'anni, risultare felice: non solo perché cade, com'è ovvio, sui testi più leggibili e vicini al comune lettore di poesia, - conclusivi infatti dei due volumi dell'antologia, alla soglia estrema insomma di un Duecento prima in genere più ostico - ; ma anche perché non si ha a disposizione a tutt'oggi un'altra silloge stilnovistica di tale livello. Certo, la raccolta del Marti (Firenze 1969) ha il vantaggio di essere completa, e per diversi autori sono ora uscite edizioni con ampi commenti, ma forse la purezza delle note di Contini, scarse e talvolta elusive, è tuttora il miglior tramite per avvicinare questi

testi nella loro qualità essenzialmente poetica. Oltre a Guinizzelli e Cavalcanti, la silloge contiene Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e Cino da Pistoia (per i due ultimi ci si limita ad una scelta antologica); a questi si è aggiunta anche l'altra sezione della raccolta continiana, intitolata ai "vicini degli stilnovisti", ovvero il cosiddetto "Amico di Dante" e Lippo Pasci de' Bardi (secondo un'ipotesi successiva, i due sarebbero la stessa persona), nei quali però è ancora pesante un'eredità guittoniana, a quest'epoca arcaizzante. Sono opportunamente riprodotte anche le introduzioni e le note ai testi di Contini; e dispiace che non si sia affrontata la minima fatica di allestire un incipitario.

**La Castellana di Vergi**, a cura di Giovanni Angeli, Roma, Salerno Editrice 1991, pp. 170, L. 11.000

Considerata una delle più raffinate testimonianze narrative brevi del secolo XIII, la *Chastelaine de Vergi* è un poemetto anonimo in *octosyllabes* baciati che ha avuto una notevole fortuna di rifacimenti, in Francia come in Italia, fino al Quattrocento inoltrato. Il *plot*, risolto in non più di sei scene, si gioca tutto fra i dialoghi e i monologhi di quattro personaggi, innominati: la castellana, che concede il suo amore al cavaliere a patto che egli non lo riveli a

nessuno; la duchessa di Borgogna, che s'innamora del cavaliere e, rifiutata, lo denuncia a suo marito come molesto, e di fronte all'incredulità del duca lo sfida a dimostrare che il cavaliere ama qualcun'altra; il cavaliere, costretto dal duca a dire la verità, pena l'espulsione dal ducato (e quindi l'allontanamento dalla castellana), che si fa giurare il mantenimento del segreto; il duca di Borgogna, che cede alle lusinghe della moglie e le svela il segreto del cavaliere: del che la duchessa si premura d'informare immediatamente la castellana. La scena finale presenta la morte della castellana, che si vede costretta dal patto che lei stessa aveva imposto a lasciare il cavaliere, ma che non sa vivere senza di lui, e il suicidio del cavaliere sul cadavere di lei, mentre il duca furioso, «sans plus tenir nule parole» uccide la duchessa rea d'aver tradito la sua fiducia. Il tema centrale è fornito dal *celar*, uno degli ingredienti più tipici dell'amore trobadorico, qui costituito come tabù iniziale e scatenante della tragedia, secondo un motivo folklorico ben noto, e già diversamente attestato in un famoso *lai* di Maria di Francia (un buon inquadramento nell'Introduzione della Angeli). Davvero notevole la finezza psicologica e narrativa con cui si sviluppa, in un crescendo di inesorabili tensioni, la tragica vicenda. La traduzione rende ottimamente questo tono, rinunciando alla letteralità.

**Libro de Apolonio**, a cura di Patrizia Caraffi, Parma, Pratiche 1991, pp. 234, L. 22.000

Databile attorno alla metà del secolo XIII, l'anonimo *Libro de Apolonio* ha come fonte diretta l'*Historia Apolloni Regis Tyri*, di cui segue la traccia principale: la scoperta dell'incesto tra Antioco e la figlia, la fuga e le mille vicissitudini per mare e per terra, il ricomporsi degli affetti nel gioco a incastro del lieto fine. Si tratta di uno dei più antichi esempi di ripresa della leggenda, già diffusa nel medioevo latino, in una lingua volgare, inizio di una fioritura che in Francia, in Italia, in Inghilterra, arriva fino al *Pericles, Prince of Tyre* di Shakespeare. Il recupero della favolosa storia è operato in ambiente colto, da un clerico che si dichiara esperto della "nueva maestria", ovvero appunto quel "mester de clarecia" tipico della letteratura non popolare in Castigliano, che trovò il suo metro congeniale nella lenta, cadenzata, spesso categorica quartina monorima di alessandrini ("cuaderna via"). Ciò non toglie che nella pagina traspaiano ad ogni passo immagini e situazioni della quotidianità contemporanea, specialmente dell'ambiente urbano e della vita borghese-mercantile: «fragmento hermosissimo de la vida del siglo XIII», lo ha definito il suo maggiore studioso. La traduzione a fronte (il testo è quello dell'ed. Monedero, Madrid 1987) non è rigorosa, ma scorrevole. Brevi note.

## POESIA FRANCESE

a cura di Valéry Hugotte, École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud

JEAN-CLAUDE RENARD, **Métamorphose du monde et autres poèmes**, La Différence 1991, pp. 124, 29 F.

La quantità di premi ricevuti da Renard e i saggi dedicati alla sua opera attestano l'importanza di questo poeta nel panorama attuale. L'interesse di questa antologia consiste nel fornire un quadro della sua opera anteriore alle grandi raccolte (*La Terre du Sacre* del 1966 e *Le Dieu de Nuit* del 1973). Dispiace tuttavia che alcune poesie non siano

presentate integralmente, mentre l'ampiezza delle liriche talvolta è per Renard essenziale. Si capisce che fin dalla prima opera il giovane poeta sia stato apprezzato da Paul Claudel: si annuncia subito pieno sia dell'ispirazione che dei sentimenti religiosi propri dei grandi poemi di Claudel. La poesia tende alla preghiera. Ne risultano tre caratteristiche formali decisive: anzitutto il ritmo assume un'importanza estrema, e Jean Claude Renard ricorre per la maggior parte del tempo alla metrica

francese classica, in particolare all'ottinario e ovviamente all'alessandrino, come in questo splendido verso che potrebbe far pensare a Racine: «Je ne marche vers moi qu'en marchant vers le feu». Certamente il poeta utilizza talvolta il verso libero senza punteggiatura, ma si ritrova sempre un ritmo classico, talvolta una prevalenza del senario:

«Je sens qu'elle s'approche  
j'entends monter vers moi  
ses pas de femme

comme des eaux  
pour m'ôter de la tête  
ces mains qui nous séparent».

Il secondo tratto formale dovuto al carattere incantatorio di queste poesie è la musicalità del verso: «Le charme qui mûrit dans mon corps innocent / L'attire sous l'hiver, l'accuse, le défie» (*Magie*). Infine, le poesie sono spesso estremamente ampie, alla maniera di Péguy, come se la lunghezza della poesia fosse necessaria a imporre un ritmo, a rendere efficace il potere quasi magico che si presuppone nel Verbo.

Nonostante l'importanza della struttura, non si può trascurare la rete di immagini che attraversano il complesso dell'opera di Renard. L'ossessione della morte, la tensione verso un fuoco purificatore e i paesaggi esotici sono così fra i segni della sua poesia e la avvicinano a quella simbolista, cui si ispira largamente. È del resto questa la riserva che si potrebbe formulare riguardo a un'opera forse troppo lontana dai traguardi della poesia attuale - malgrado la lucidità di un componimento come *La peur* del 1943, sull'orrore del nazismo: «Non c'è più giustizia / non c'è più amore / qui». Come se la profondità teologica potesse sostituirsi al progresso poetico...

JAQUES DUPIN, *Echancré*, P.O.L., pp. 125, 75 F.

Già dal titolo questa raccolta di Dupin si presenta come il prolungamento di una tematica di cui *Les Brisant* (1958) aveva già dimostrato l'importanza. Infatti i due titoli, così come *L'embrasure* del 1969 o *Une apparence de soupirail* del 1982, mostrano la necessità di un'avanzata, audace e pudica insieme, verso un Ignoto che provoca in lui la parola, impedendo ogni espansione superflua, dal momento che per Dupin la poesia è come per René Char un "mestiere di punta". La scrittura qui è estremamente discreta, presentando come unici contrassegni formali un'assenza di maiuscole e un gran numero di puntini di sospensione, con un chiaro rifiuto di ogni enfasi. La poesia di Dupin è sempre concisa, ogni avanzamento è seguito immediatamente da una ritirata che espande il senso della parola mentre la conserva. Poesia fine e sfuggente, cui

corrisponde il motivo ricorrente della seta: con l'«affinamento di un filo scintillante» il poeta indica sia la tessitura che una poetica della riservatezza basata su una tensione verso l'indicibile. Tuttavia questa discrezione non esclude un'altrettale audacia: così la prima parte della raccolta nasce e si sviluppa su una serie di parole provocate dall'omofonia fra il baco (*ver*) da seta e il verso (*vers*) della poesia. Ma si è lontanissimi dai giochi gratuiti di Robert Desnos. Le parole vengono accostate solo per rivelare una catena di immagini che costituisce uno degli approdi più lucidi della poesia di Dupin, anche se questo sguardo riflesso si unisce sempre a uno sguardo immediato, preciso ed attento ai fremiti più nascosti della vita: un usignolo, un paesaggio notturno e un incontro insolito nella metropolitana sono così un medesimo appello a questi «occhi che si aprono, che scoprono, e si stupiscono...».

La poesia di Dupin obbedisce solo alla legge del contrasto: così la delicatezza delle immagini si associa a una certa rozzezza della parola. L'assonanza è evitata, a vantaggio di qualche omofonia sempre significante, e queste poesie in prosa (con l'eccezione di pochi versi liberi) rifiutano ogni ritmo regolare. Certamente la raccolta si apre con una serie di endecasillabi, e si potranno notare sottili grovigli di quinari e ottonari: «Ecrire que tu étais moi, que tu étais nue, que je / n'étais rien, que l'ombre d'un cep, que le délié / d'une lettre, que la fleur de givre sur le carreau...». Ma l'assenza delle maiuscole e la quantità delle sospensioni, le quali più che fermare il discorso ne svelano le fratture e i respiri in contrasto, suggeriscono piuttosto il sorgere di una frase unica, sempre rilanciata non dal ritmo imposto da una metrica, ma da una tensione necessaria. Una tensione a mantenere la parola persino di fronte all'indicibile: «non so niente, bisogna scriverlo...». Scrivere nonostante tutto, scrivere sempre per non ricorrere, secondo l'espressione di Jean Tortel citata dal poeta, all'«inutile clausola». In questo la poesia di Dupin, questa poesia nuova che sembra inaugurare la raccolta, appartiene sia all'eredità di Artaud che a quella di Char, una poesia dolorosa che lotta senza tregua per dire l'ineffabile che lo distrugge, una poesia

nello stesso tempo prima e ultima, secondo l'espressione forte di Dupin: «una scrittura originaria, oscena, agonica».

ANDRÉ DU BOUCHET, *Carnets 1952-1956, choix et postface de Michel Collot*, Plon 1990, pp. 121, 100 F.

Da *Air* del 1951 a *Une tache* del 1988 André du Bouchet ha composto poesie fra le più originali e più forti degli ultimi anni, parallelamente al suo lavoro di traduttore (Hölderlin, Shakespeare...). Il poeta ha sempre portato con sé dei taccuini sui quali scriveva annotazioni vicine all'aforisma, o abbozzi di poesie. La scelta presentata in questa raccolta non è solo un documento sulla genesi dell'opera, ma una parte essenziale di essa: questi taccuini non spiegano la poesia che essi accompagnano; come scrive du Bouchet: «i miei taccuini servono solo a far bruciare il mio fuoco». «Che tutto sia "frammentario" o che ci sia un'unica frase. Ecco l'alternativa» si legge all'inizio della raccolta. Una scelta è quindi necessaria fra lo slancio che non ricade e una scheggia di luce che vada al cuore delle cose. In entrambi i casi si impone un netto rifiuto di ogni taglio logico. Lo esprime l'esplosione delle parole sulla pagina: «...non ho potuto lavorare se non per distruggere la mia poesia ...Ho lavorato tanto per distruggere quel che c'era di troppo - avevo creato l'aria - fatta spazio».

Mediante spazi bianchi tipografici, come la decomposizione della sintassi, una poesia simile sollecita l'immaginazione, invita a un rapporto immediato con le parole e le cose - a un rapporto puramente poetico col mondo. Per questo non si possono distinguere qui gli abbozzi di poesie e le riflessioni "teoriche" sulla poesia, dal momento che i due tipi di testo sono chiamati da una stessa necessità. Necessità di un dire minimale (un "linguaggio bianco"), perché un dire eccessivo ci priverebbe della semplicità dell'Unità. Necessità di parole sparse sulla pagina, perché è una verità che appartiene solo al silenzio: «solo la ferita respirerà»; la poesia dev'essere lacunosa perché la vita vi circoli. Necessità, infine, di una «poe-

sia riparatrice», secondo il poeta. Poesia anche distruttrice, con i suoi continui cambi di ritmo, col suo rifiuto di facili effetti sonori e la sua sintassi spezzata - e del resto come potrebbero essere regolari il ritmo e la sintassi, se la poesia si costruisce intorno a parole

*assenti?* Si tratta infatti di rivitalizzare la lingua («vorrei che le parole facesse paura») e le cose velate dall'abitudine. La poesia di André du Bouchet distrugge quindi per *restaurare*. «... i punti ciechi della mia poesia / - è attraverso di essi che voglio vedere». Un

simile progetto è anche un appello al lettore, appello ad accettare i vuoti del testo, a perdersi in essi per reinventare la poesia, fino allo «iato della fine del libro».

## POESIA SPAGNOLA

a cura di Martha L. Canfield (Università di Firenze)

In coincidenza con il cinquecentenario della Scoperta dell'America, piace rilevare un'intensa attività editoriale concentrata principalmente su autori del Quattro e Cinquecento spagnoli che hanno segnato per la loro grandezza buona parte della letteratura mondiale dei secoli successivi.

JORGE MANRIQUE, **Stanze per la morte del padre**, a cura di Luciano Allamprese, Torino, Einaudi 1991, pp. 55, L. 12.000.

Questo scrittore, nato nel 1440 e morto in battaglia nel 1479, deve la sua fama principalmente a una elegia funebre in onore del padre, *Coplas por la muerte de su padre*. In essa, con il ritratto del perfetto cavaliere, viene fatta anche una struggente evocazione della vita della corte, dei tornei, dei poeti, delle dame profumate e seducenti, che risulta l'estremo omaggio a un mondo che sta per finire. L'aria opprimente e gotica di questa forma letteraria viene così superata annunciando l'umanesimo. Giusta la riflessione del curatore, secondo cui questa poesia inizia quelle «due tendenze che, contrapposte e complementari, renderanno tutta la misura morale del Cinquecento: l'umanesimo malinconico ed epicureo di Garcilaso de la Vega e la poesia mistica [...] di Fray Luis de León e San Juan de la Cruz» (p. XXIII). La lettura delle *Coplas* - a trent'anni dall'indimenticata edizione di Mario Pinna - è agevolata da una buona traduzione e soprattutto da un ricco corredo di note storiche e letterarie.

GIOVANNI DELLA CROCE, **Cantico spirituale**, a cura di Norbert von Prellwitz, Milano, Classici Rizzoli 1991, pp. 386, L. 60.000.

Juan de Yepes (1542-1591), carmelitano scalzo al tempo della riforma di Santa Teresa, prende il nome di Juan de la Cruz per ricordare che la sofferenza è la fonte di redenzione dello spirito. La sofferenza l'ha colpito fin dall'infanzia - è cresciuto in un orfanotrofio - e la proverà a fondo tutta la vita - conosce la persecuzione e la prigione, la fame e la malattia. Di ciò che egli intendeva per "redenzione" e delle sue visioni della beatitudine parlano le sue poesie e i suoi commenti alle proprie poesie. La sua opera pone quindi un primo problema: il rapporto fra poesia e prosa e fra simbolo (opera aperta, poetica dell'indeterminato) e allegoria (opera chiusa). In secondo luogo, la cultura religiosa di San Juan de la Cruz ripropone il problema dei rapporti fra cattolicesimo e metafisica neoplatonica. Il fatto poi che il commento alle poesie abbia per l'autore un carattere provvisorio, passibile di revisione, poiché si tratta di un'interpretazione a posteriori, quindi non vincolante, rende conto dell'attualità di quest'opera, indipendentemente dal fascino senza tempo della poesia d'amore - sacra o profana che essa sia.

Di tutto questo informa il curatore nella sua densa, esemplare introduzione. Le versioni rimangono, per quanto possibile, fedeli al metro originale - combinazioni di endecasillabi e settenari - e ad alcuni peculiari stilemi quali la ripetizione, le endiadi, la costante ricorrenza alle proposizioni relative. Particolarmente riuscita l'emblematica strofa VIII: «Ma come sopravvivi, / o

vita, se non vivi dove vivi, / se ti fanno morire / le frecce che ricevi / da quel che dell'Amato concepisci?».

RUBÉN DARÍO, **Azzurro...**, a cura di Maria Rosaria Alfani, Napoli, Liguori 1990, pp. 275, L. 30.000.

Con *Azul* (1888) inizia il Modernismo, il primo dirompente movimento letterario ispanoamericano, i cui influssi sono riconoscibili anche nei poeti spagnoli della Generazione del '98. Di questo movimento, che spontaneamente coagulò le aspirazioni di scrittori di tutto il continente (dal cubano José Martí ai messicani Díaz Mirón e Gutiérrez Nájera, al colombiano J.A. Silva, all'argentino Lugones, all'uruguayano Herrera y Reissig), Darío è anche il massimo rappresentante, sia per il suo disgusto di fronte a certi valori della società borghese che allora si andava consolidando nell'Isipanoamerica del positivismo (*Il re borghese* di *Azzurro...* ne è il primo esempio), sia per la straordinaria varietà delle sue innovazioni metriche, sia pure per la fondazione di quel "cliché" modernista, segno e limite del suo stile.

Questa traduzione italiana di *Azul* è incredibilmente la prima, pur avendo il libro un valore così emblematico: merito quindi della pregevole collana di letteratura ispanica diretta da Mario Di Pinto e Laura Dolfi. Nelle versioni, non sempre letterali, si sente la difficoltà, per altro inevitabile, di rendere la perfezione armonica del tessuto fonico dariano. encomiabile invece l'introduzione dove la curatrice affronta i principali problemi critici sollevati attorno alla figura del grande guatemalteco.



RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, **Aromi di leggenda - Il passeggero**, a cura di Giovanni Allegra, Palermo, Novecento 1991, pp. 207, L. 15.000.

Esce nella collana «Narciso» di Novecento la seconda edizione di uno splendido libro del grande scrittore spagnolo Valle-Inclán, che contiene due raccolte poetiche *Aromas de leyenda* (1909) e *El pasajero* (1920), tradotte per la prima volta in italiano da Giovanni Allegra. Anche attraverso il linguaggio allusivo del simbolismo o le figure legendarie ereditate dalla tradizione galiziana, quale il santo eremita Gundíán, l'insieme delle raccolte permette di ricostruire un itinerario spirituale nel quale si rispecchiano alcuni frangenti esistenziali di Valle-Inclán, dall'attraversamento della meseta castigliana e il viaggio in Messico, alla ricognizione elegiaca del luogo natio, di modo che possiamo leggerlo come una decantata e trascesa biografia interiore. Nelle varie tappe spirituali si configurano motivi eccezionali o quasi nella Spagna di allora, ma in sintonia con alcune tendenze europee: la continuità della fede gnostica - suggerita nello stesso titolo *Il passeggero* -, l'orfismo e il pitagorismo percepibili in tante pagine memorabili di altri modernisti, la lezione antimeccanicistica e anticronologica di Schopenhauer, la ricerca della perdita coscienza aurorale dell'uomo e del mondo, l'antiutopia di una natura sovratemporale e comunitaria - in cui si esprime quella "barbarie" che l'amico Rubén Darío aveva individuato nell'opera di Valle-Inclán e della quale Thomas Mann, più o meno negli stessi anni, difendeva il carattere mistico e sensoriale in lotta contro l'*esprit* o "civiltizzazione" borghese. Il percorso - che è anche quello che porta dalla prosa alla poesia di Valle-Inclán e che nella poesia vede la via al ritrovamento dell'archetipo - appare ricostruito e commentato dal curatore in modo molto convincente. Illuminante il breve ma denso tracciato delle affinità biografiche e spirituali con Yeats, nonché l'inciso sui

movimenti rosacruciani e sul simbolismo della rosa. Ineccepibili le traduzioni.

JOSÉ MARÍA VALVERDE, **Insegnamenti dell'età**, a cura di Francesco Tentori Montalto, Roma, Fondazione Piazzolla 1991, pp. 164.

Il volume - della collana diretta da Giacinto Spagnoletti, «Poesia europea vivente» - ripete il titolo di una raccolta pubblicata nel 1971 da Valverde (nato in Estremadura, Spagna, nel 1926), ma in realtà costituisce un'antologia di tutta la sua opera, dal giovanile *Hombre de Dios* (1945) - tutto arrovellato nella sete del divino - alle raccolte più recenti, dove al cruccio dell'esilio si somma la costrizione di nuove lingue (v. *La torre di Babele si abbatte sul poeta*) e lo sgomento di fronte alle atrocità del quotidiano (v. *Il cielo avvelenato*). Malgrado l'eco machadiana è la sua una voce piuttosto solitaria in Spagna, nella quale anzi è più facile riconoscere uno "spirito" ispanoamericano che, felicemente intuito negli anni giovanili del poeta da Oreste Macrí, è stato poi confermato in quello che si potrebbe chiamare il destino nicaraguense di Valverde: le amicizie di José Coronel Urtecho, di Pablo Antonio Cuadra, di Ernesto Cardenal; i vari soggiorni in Nicaragua; i legami affettivi e familiari con quella terra. La scelta delle poesie è frutto di collaborazione fra il poeta e il traduttore. Le traduzioni sono spesso, come è solito fare il poeta Tentori, bellissime riscritture dell'originale.

MIGUEL CABRERA, **Noche contra noche**, Madrid, Devenir 1990, pp. 80.  
FANNY RUBIO, **Dresde**, Madrid, Devenir 1991, pp. 94.

Nella collana di poesia diretta da Juan Pastor non è difficile scoprire nuove voci originali e incisive. È il caso di

Miguel Cabrera (Lima, 1945) e di Fanny Rubio (Linares, 1949). Il primo con un linguaggio aggressivo e su una catena quasi sempre sbalorditiva di metafore, sviluppa una compiuta poetica della notte. Si associa quindi a quella linea novecentesca che si fa erede del notturno romantico rinnovato e "spoeitizzato" attraverso la tenebrosità maligna di Lautréamont e dei surrealisti. La notte di Cabrera, poiché associata all'amore e alla "fiamma d'amore", riecheggia anche, naturalmente, San Juan de la Cruz - citato due volte, in epigrafe e nel testo di uno dei componimenti. Ma lo specifico è qui, da una parte, la visione della notte, non come spazio agognato - utopia della perfezione -, bensì come proiezione di se stesso («el cielo de noche que soy»); e dall'altra, la visione della donna, forza della natura, vastità cosmica, regina o dea poderosa, inconsapevole e fuggente. Anch'essa notturna, sorta di rovescio della donna-natura di Neruda, tutta solare tenera vitale. Qui l'uomo si perde «enigmatizado por esta mujer, la diosa, que es la bruma». E il rapporto non può che stabilirsi come lotta a morte, "notte contro notte", per la quale, finalmente, non c'è altra soluzione che la riduzione - con sottile ironia - del cosmico al quotidiano. Quindi l'esorcismo e poi lo smembramento simbolico del corpo amato, con il conseguente recupero della capacità maschile di dominio e di possesso: «Doy la vuelta a la cómoda, para ver si todavía encontraré tu mano gentil...».

Il secondo libro invece propone l'amore come una via d'uscita verso la città-utopia. Dresda allora, distrutta e ricostruita, diviene un luogo interiore, simbolo di un paradigmatico discorso paligenetico. Citazioni di nomi e di luoghi, anche se danno la misura intellettuale di questo percorso, non ne travisano la natura, più psichica che storica.

I due libri coincidono nella radice surrealista e nella tendenza a sconfinare nella prosa poetica.

## POESIA INGLESE

a cura di Edward Levy (Università di Siena)

ANDREW MOTION, *Love in a Life*, Faber 1991

Andrew Motion viene descritto sulla copertina di *Love in a Life* come «il fondatore della Scuola Narrativa Moderna». Questa etichetta ha origine nell'introduzione del *Penguin Book of Contemporary British Poetry*, curato con Blake Morrison nel 1982. Lì Morrison e Motion identificarono "una riforma del gusto poetico", in netto contrasto con la poesia "confessional", grezza e tagliente, esaltata da A. Alvarez nella sua antologia *The New Poetry* (1962). Vent'anni dopo, Motion e Morrison individuavano in una schiera eclettica di poeti un gusto delle possibilità linguistiche, del gioco della fantasia e della presentazione dell'esperienza, non "in un candore bianco di confessionale", ma come drammaturghi e narratori.

Nella stessa introduzione Motion e Morrison riconobbero il dilemma dei poeti regionali davanti al duplice richiamo delle proprie radici linguistiche e di classe, e del cosiddetto "Standard English". Tuttavia nel libro non si trovava nessuno dei poeti di colore che affrontavano e affrontano tuttora un simile dilemma, e quest'omissione può essere costata cara ai suoi curatori. In un saggio recente, intitolato *On Not Being Milton: Nigger Talk in England Today* (che prende il suo titolo da una poesia di Harrison; il saggio è in *The state of the Language: 1990s edition*, a cura di Christopher Ricks e Leonard Michaels, Faber 1990) David Dabydeen esalta il gergo etnico con il quale certi poeti di colore hanno preso posizione contro il mondo letterario londinese, "la struttura razionale e il linguaggio comprensibile". Dabydeen sceglie Motion, che identifica con quel mondo, per un attacco alla "malattia della gentility". Non a caso, la parola "gentility" veniva usata da Alvarez nelle sue critiche contro una poesia inglese che considerava senza sangue, senza audacia esistenziale.

Il bersaglio polemico di Dabydeen è *Anne Frank Huis*, pubblicata da Mo-

tion nel 1982. Per Dabydeen questo componimento è tipico di «una tradizione di colonizzazione dell'esperienza degli altri per gratificazione delle proprie sensibilità letterarie»; Motion viene accusato di "opportunismo", perfino di una specie di "oscenità". *Anne Frank Huis* descrive una visita fatta nella casa di Amsterdam dove Anna si nascose dai nazisti, e registra la negazione del diritto più fondamentale di uscire da una casa e camminare lungo la strada, diritto permesso a Motion ma non ad Anna. Dabydeen considera la poesia un atto di "colonizzazione". Collegata esplicitamente al contesto storico della poesia, la parola acquista una forte connotazione razziale.

La mancata discriminazione critica da parte di Dabydeen è sintomatica di una discriminazione culturale che egli può aver subito, ma che pratica anche. La poesia di Motion in realtà pecca soltanto di rispetto e compassione, mentre l'argomento - le possibilità mancate, una vita troncata - riecheggia sue liriche che trattano della morte tragica della madre, poesie nelle quali Motion ritorna ai vecchi luoghi, proprio come fa visita alla casa di Amsterdam. Eppure Dabydeen tenta di screditare anche questo legame, con un elenco banalizzante delle cose che interessano poeti come Motion: «The play of the light of memory upon pine furniture, touching vignettes of domestic life, elegiac recollections of dead relatives, wonderment at the zig-zag fall of an autumn leaf».

In *Love in a Life* Motion mostra tutt'altro che la "gentility" di cui è accusato. Il libro tratta di due matrimoni, e offre immagini di un presente dirottato continuamente dal passato, di un disordine che minaccia un ordine personale prezioso, ma precario. Motion è uno dei più autobiografici poeti inglesi odierni, ma evita il monotono sentimentalismo della confessione, facendo ricco uso di quelle strategie narrative e drammatiche indicate nell'antologia del 1982. I ricordi e i sogni si intromettono nell'ordine quotidiano, sia il lettore che lo scrittore vengono spostati a scatto da

momenti apparentemente sereni ad immagini intraviste di episodi violenti accaduti a personaggi eccentrici e fuggenti. Pur volendo, Motion non potrebbe "colonizzare" l'esperienza di nessuno. Le liriche presentano, anzi, una serie di immagini di disorientamento, che, nel contesto narrativo più ampio, sono anche tentativi di un riorientarsi continuo.

Questa tensione si riflette nelle varie modulazioni metriche. Motion è esperto nel condurre una frase estesa per i versi corti di una serie di strofe, seguendo sempre i ritmi del discorso parlato. Questo processo si verifica in poesie con strofe di una sola lunghezza o dove si trovano quartine, terzine o strofe più lunghe in un'unica poesia. Il verso corto e schietto si presta bene al racconto inquieto dei sogni: «Other times / I am underground: / when green minutes / drip from the clock / and wear me down / to the sort of bone / a scavenger dog / picks out of muck / and buries for later / but clean forgets...». Ma Motion può anche passare, nel corso di una singola poesia, da una scarna essenzialità a versi di misura maggiore. È chiaro dunque che Motion non snobba l'eloquenza né le possibilità immaginative offerte dalla "struttura razionale e il linguaggio comprensibile". C'è però una certa ambiguità nel suo atteggiamento verso la tradizione e l'idioma nativi. La dedica convenzionale c'è, ma non è rimasta al suo posto: Jan e Joanna, l'attuale e la prima moglie di Motion, dedicarsi nelle raccolte precedenti, sono passate ormai al testo principale, dove giocano ruoli cruciali, sempre sotto i propri nomi. (Il rapporto tra presente e passato acquista una maggiore risonanza dalla similarità pur del tutto casuale fra i nomi delle due donne). Inoltre, Motion sceglie il titolo e l'epigrafe da Browning, ma si mostra scettico sulla tendenza a recitare un ruolo come "erede" di un poeta della tradizione isolana per il quale le sue prime poesie mostravano affinità: «When first we were married / and I was Edward Thomas...». E questa distanza da tendenze troppo letterarie si estende alla

ricerca voluta di immagini poetiche: «She's in my life / like rock in a hill, / like leaves in a bud, / like heat in the sun, / like pips in a pear, / like ... Sod it; who cares?».

Qui Motion offre la sua riflessione, aspra e colloquiale, sulla "gentility". E la "colonizzazione"? Tali vocaboli aiutano poco a capire la complessità

delle diverse poetiche e dei singoli poeti. Dopo gli anni Ottanta ci sono, sicuramente, bersagli legittimi per chi si oppone ad un Inglese "standard" che maschera l'insensibilità verso problemi sociali, culturali, razziali. Ma chi ritiene che la poesia di Motion sia una specie di salottino nella residenza di un governatore coloniale, ha sbagliato casa. Un tale

lettore farebbe bene, comunque, a soffermarsi in questa casa dei fantasmi con molte stanze, o meglio, in questa serie di dimore su terreno inglese instabile, che Motion rivisita e fruga, nel tentativo di trovare una coerenza in ciò che gli sta tuttora accadendo.

Edward Levy

## POESIA RUSSA

a cura di Tatiana Alifanova (Università di Siena)

### La fioritura della perestroika

Agli inizi degli anni cinquanta, sulle pagine delle maggiori riviste letterarie, si verificò ciò che potrebbe essere definito un risveglio di "stagione primaverile". Il fenomeno non ebbe, tuttavia, il suo naturale e consequenziale sviluppo: i poeti che, per restare nella metafora, avevano provocato il primo "disgelo" dovettero, ben presto, interrompere l'iniziale, euforica produzione in modo repentino. Oggi, sfogliando le pagine delle principali riviste letterarie (le prime oppure inedite pubblicazioni di poesie o romanzi avvengono sempre prima sulle riviste letterarie e, poi, in volume), sembra di rivivere la lontana "primavera" degli anni cinquanta. La nuova "primavera" dell'attuale epoca della *perestrojka* è assai più rigogliosa e produce versi notevoli, non solo su *gulag* e, in genere, sull'atmosfera asfissiante degli anni quaranta, ma anche sui non "dimenticati tesori" delle avanguardie storiche degli anni venti e trenta, e persino, cosa finora impensabile, poesie di emigrati russi di varie correnti migratorie verificatesi fin dal 1917. Lentamente, sta ritornando quel "passato" al quale, all'epoca, non fu consentito di essere un fecondo "presente". Non si tratta, evidentemente, di gusto "passatista", ma è un fatto incontestabile che la letteratura sovietica di oggi è, in buona misura, retrospettiva. Da notare, inoltre, che oggi anche la poesia affronta le tematiche di vita e di condizione umana. Così la lirica coglie con prontezza situazioni di dolore, insicurezza e paura, rifiuta le creazioni "contemplative", vuole anzi, come la

prosa, riprodurre la vita quanto più oggettivamente possibile, utilizzando il genere epico.

Le poesie del cosiddetto stile *lagernyj* (del lager) di Aleksander Gladkov (nella rivista *Znamja*, Mosca, aprile 1991), ad esempio, riproducono scene angosciose di vita durante le purghe staliniane attraverso le quali passarono milioni di russi: «Baracche, passarelle e steccati / I ricami di fil di ferro, / l'orrore della vita quotidiana, le disgrazie e la morte / E le lettere che non arrivano subito / Come al lavoro il tempo per fumare». Nel numero successivo della stessa rivista c'è una serie di poesie di Aleksander Soprovskij dal titolo simbolico *Černaja ravnina* (*Pianura nera*); l'autore sviluppa analoghi pensieri sulle persone scomparse durante le repressioni staliniane oppure sopravvissute alla stagnazione brezneviana: «Sono sopravvissuto sotto la pietra, come un verme / Sono cresciuto da sotto la pietra come l'erba / E sono diventato una tenebra interstellare / che si intravede dietro il cielo blu».

Insicurezza e paura si traggono dalle poesie di Gennadij Stupin e di Aleksandr Mežrov (nella rivista *Novyj mir*, n. 2, Mosca, 1991): «Accortezza, alienazione, paura / Tutto un elenco interminabile di fenomeni / Quando sono uguali la nullità e il genio / Brancola nel buio l'umanità».

Il primo numero della rivista letteraria *Nas sovremennik* (1991), si apre con una raccolta di poesie di Sergej Vikulov dal titolo *Posev i zatva* (*Semina e raccolta*) che ci fornisce amare riflessioni sulla storia della Russia post-rivoluzionaria e sulla collettivizzazione

forzata dei villaggi: «E esplose e si rizzò la Russia! / Esultando buttò giù dal trono lo zar / E Dio anche. E rispose con la forza alla forza. / Andò in guerra semplicemente parlando. / E caddero le teste come il trifoglio / [...] Il Kolchoz! Ci fu un miracolo - ma che miracolo! / Sembrava che una disgrazia ne portasse un'altra / [...] / Si misero a rivoltare la campagna quell'anno».

I poeti giovani e meno giovani si dedicano inevitabilmente alla realtà d'oggi: «Sotto il brontolio dei commessi / Tu, Russia stai / timidamente in fila / sognando il cibo? / [...] / E mentre si propaga sopra il paese l'appello della marcia militare: / Cantare una canzone oppure / Riuscire a sopravvivere?». Così vede la poetessa Olga Postnikova il suo paese lacerato dalla fame e da un interminabile disagio (raccolta di poesie nella rivista *Znamja*, Mosca, gennaio 1991).

La paura però non abbandona Julia Dremina e diventa sempre più insistente: «Ho una terribile paura per la Russia, / E questa paura è una paura fondata: / Come è dissanguato ed esaurito / Il Colosso con le gambe di argilla». E ancora: «Il cuore gela / Fa molto freddo durante le ore di paura... / E i vostri occhi sono come quelli di un monaco / Non ho mai incontrato occhi simili». Questo stato d'animo, come una reazione a catena, si trasmette anche al poeta Gennadij Russakov nella serie di poesie dal titolo *Vremja boli* (*Le ore del dolore*, pubblicata sulla rivista *Znamja*, Mosca, febbraio 1991): «Si dice che oggi i tempi sono inquietanti, / Mia moglie fece provviste di mezzo pud [1 pud, antica misura di peso russa, corri-

sponde a 18,6 kg] di grano saraceno / [...] / Io piango sopra la pagina del tempo in cui sono vissuto».

La poetessa Maria Rudenko non può trattenersi dal descrivere l'immagine, abbruttita per la vita insostenibile, della donna russa: «Con i piedi bagnati, stanca, / trascinando il bottino con il cibo (le mani mi fanno già male), / io salgo in uno sgabuzzino buio all'ottavo piano».

Il poeta Jurij Arabov parla della "penultima ora" prima di grandi e sconosciuti cambiamenti: «Ed ecco che è giunta / la penultima ora. / Gli amici se ne vanno nel paese del nemico» (in *Znamja*, Mosca, marzo 1991. Nello stesso numero vi sono anche poesie di Elena Usakova).

Alle poesie di Boris Sluckij sono dedicate le pagine di due riviste letterarie, *Novyj mir*, n. 1, 1991 e *Nas sovremennik*, n. 2, 1991. I versi del poeta riflettono sia la fede nella rivoluzione mondiale che la progressiva delusione in essa e l'amore trattenuto, quasi ascetico per il "piccolo uomo". Dopo il "disgelo" i suoi versi traboccano di stanchezza e di pessimismo storico. Ma l'epoca della quale Sluckij era cantore se ne va, anzi se ne è già andata come profeticamente aveva detto il poeta già prima della *perestrojka*: «E così! C'era una volta un'epoca e se n'è andata, / Ed io assieme a lei me ne andrò goffamente e coraggiosamente».

Il tono generale dei poeti si alza alquanto, ogni qual volta parlano della fine di un'epoca in una "pianura nera". E gli aggettivi superlativi di cui ci si è serviti un tempo negli slogan governativi, assumono contorni ironici nel salutare «la più nera» epoca della Russia: «Il secolo più lungo struscia nel buio sopra il mio paese / la più bianca neve, la più pesante afa, il più nero pane / la più rossa bandiera, il distintivo a cinque punte, la paura a cinque ali, / Il nemico interminabile il buio disperato, il vuoto e la paura». Le poesie di Evgenij Kudasov sono pubblicate nella rivista *Nas Sovremennik*, n. 3, Mosca 1991.

SERGEJ BIRJUKOV, *Poesie*, in *Sovetckij zirk*, n. 2, Tambov 1991

Sergej Birjukov è uno dei tanti poeti dell'avanguardia russa, che, finalmen-

te, vedono pubblicate le loro poesie sulle rispettabili riviste letterarie alle quali i critici dedicano alcune pagine dei propri lavori. Birjukov è della città di Tambov, una delle tante piccole città della Russia centrale: ciò dimostra che i fermenti d'avanguardia non sono una esclusiva di Mosca e della ex-Leningrado, oggi nuovamente San Pietroburgo. Leggendo alcuni componimenti del poeta si notano subito l'assenza della punteggiatura, la discordanza grammaticale, una deviazione, insomma, dalla tradizionale composizione dei versi, fatto probabilmente dovuto all'influenza del poeta futurista Velimir Chlebnikov.

Birjukov sente molto bene la parola, è un conoscitore attento del linguaggio popolare ed elabora il proprio discorso folcloristico; nel suo linguaggio poetico si possono trovare alcuni esempi di parallelismi tratti dalla poesia popolare russa, ma trasformati nel contesto dei suoi versi: «Vstan' s poraranku, / zatopi peč, / Uslyšiš' reč'; / S cetyrech storon- / ot neba, lesa / polja, reki!» («Alzati presto, / accendi la stufa; / sentirai un discorso: / da quattro parti: / dal cielo, dal bosco / dal campo, dal fiume!»).

Il poeta riempie la sua grammatica poetica di forme e parole antiche che rimandano il lettore alle origini della poesia russa: «No voda polaja/bo znat' čto delaet»... «ti zamuzni, ti smeslivy / jagodu sobirari da / v kuzova skladyvali da / platki rastilali» («Ma l'acqua piena / lo so cosa fa»... «Alcune sono sposate, altre sono ridanciane / le bacche raccoglievano / nei cesti le mettevano / i fazzoletti stendevano»). Qui il pronome «ti», che ora è in disuso, si trova accanto alla congiunzione arcaica «da» che sopravvive tuttora nel folklore russo.

Birjukov possiede l'arte di trasformare la prospettiva temporale, e in alcuni versi i piani lontani si trovano inaspettatamente a sostituire i primi piani, in altri versi egli li sovrappone all'interno di una sola dimensione senza alcuna difficoltà (per esempio in *Tizian Tabidze* e in *Priezd Deržavina*. Ecco l'inizio di una poesia, *Vnov' sbliženy* (Nuovamente ravvicinati), che vive come un testo autonomo:

Vnov' sbliženy  
do boli vremena  
do chusta pal'cev -

scepleny i pobeledi  
Ah, vse by chorošo,  
Kogda by ne vina  
za to čto i drugie  
ne uspeli.

(«Nuovamente sono ravvicinati / fino al dolore i tempi, / fino allo scroccchiare delle dita - / sono agganciati e diventati bianchi / Eh, tutto sarebbe bene / se non ci fosse la colpa / per quello che gli altri / non fecero in tempo».)

Un'altra particolarità che distingue il poeta è la capacità di potersi rallegrare e stupire di fronte alle semplici vicende umane. La poesia *Mezdu ognem i vodoj* (Tra il fuoco e l'acqua) si potrebbe paragonare ad alcuni quadri di Mare Chagall per il suo linguaggio espressivo: «Riposa sul fieno pulito un vitello / Si estende nell'aria dalle fasce appena lavate / il vapore. / Su questa terra rotonda / quasi come un pallone / sul suo fianco sporgente / si è sistemata una casa, / ecco un bambino / dal boccale ha bevuto dell'acqua / e s'è incamminato, non è caduto. / La corda si è sciolta / il secchio è caduto nel pozzo: / Una voce lontana / qualcuno ha chiamato. / Si è versata nel secchio / dal mastello l'acqua gelata, / e freme fra il fuoco e l'acqua la mica - / una piccola foglia rossastra dal giardino eterno, / protegge il mondo dalla disgregazione - / un bambino nudo»).

Nella poesia dell'*underground* russo si osserva la tendenza alla svalutazione ed alla diminuzione dell'"io" poetico, e perciò il personaggio lirico diventa una qualunque persona della strada. A tale tendenza non si sottrae neanche Birjukov nel poema *Belyj voron* (Corvo bianco) in cui egli sperimenta il suono delle parole. A differenza però di altri esponenti dell'*underground*, Birjukov non offusca il proprio "io" né nei versi tradizionali, né in quelli sperimentali. Egli parla con i lettori a nome di questo "io".

## POESIA TEDESCA

FRIEDERICH HÖLDERLIN, **Inni e frammenti**, trad. di Leone Traverso, Firenze, Le Lettere 1991, L. 35.000.

Tra le numerose traduzioni italiane delle poesie di Hölderlin (Errante, Contini, Vigolo, Lupi, Mandruzzato) viene riproposta la versione di Leone Traverso, pubblicata da Vallecchi nel 1955 e ristampata nel 1974. Il volume è corredato, oltre che dal già noto e sempre valido saggio con preziose note di Leone Traverso *Sugli ultimi inni di Hölderlin*, da una bella introduzione di Laura Terreni. La traduzione - con testo tedesco a fronte - si basa sulla grande edizione di Stoccarda (a cura di F. Beisner, 1943-1974), preferita da chi vuole un testo "leggibile" alla meno accessibile e tanto discussa nuova edizione critica di Francoforte (a cura di D. E. Sattler, 1975 sgg.). Le poesie scelte da Traverso rappresentano la tappa più importante dell'evoluzione holderliniana, gli anni di piena maturità (1800-1803), prima che iniziasse la tragica lotta contro il caos della follia. Fra il primo gruppo *Forme singole* spicca *Metà della vita* (p. 25), una delle poesie più famose della letteratura tedesca, che non manca mai nelle antologie, dove, dietro l'apparente semplicità, si afferma il grande rigore dell'antitesi tra le due strofe.

La sezione degli *Inni* (14, più varie stesure) si apre con il ditirambo *Come al giorno di festa* (pp. 28-33), la prima delle grandi poesie scritte in ampie strofe libere. Dopo il distacco dal modello dei lunghi inni ritmati schilleriani, Hölderlin adotta la metrica pindarica, già usata da Goethe e Klopstock, e da lui studiata come traduttore di letteratura greca classica, in particolare Sofocle e, appunto, Pindaro. Di *Conciliatore tu che, mai creduto* (pp. 51-71) vengono proposte tre stesure assai diverse. Soltanto la prima parte, che contiene una grandiosa teofania, rimane invariata. Dalle successive rielaborazioni nasce *La Festa della Pace* (pp. 72-83), scoperto nel 1954 a Londra, che suscitò tante interpretazioni contrastanti, mitologico-cristiane o storico-politiche. Le varie elaborazioni degli inni sono spesso interrotte da lacune,

naturalmente più frequenti nelle sezioni *Abbozzi di Inni e Frammenti*. Il traduttore rispetta questi silenzi del poeta e mantiene così l'incompiutezza e l'ambiguità dei testi.

In *A Zimmer* (p. 327), una delle *Poesie ultime* scritte dopo il 1803, dedicata al falegname che si prese cura di Hölderlin negli anni della follia a Tubinga, sembra che il poeta voglia nascondere le sue emozioni dietro alla regolarità formale della rima. Rimane l'ultimo grido: «Solo ora intendo l'uomo, che, lontano/Da lui, in solitudine vivo!» (p. 347). La fama di Hölderlin nel XX secolo si basa soprattutto su questa tarda produzione innica, presa a modello e ispirazione da molti poeti, oltre che di lingua tedesca, italiani, tra cui Luzi, Bigongiari, Macrì, Gatto, Paronchi e Zanzotto. E, come scrive Laura Terreni nella sua introduzione, è stato proprio Leone Traverso, traduttore-poeta, «a dare all'esemplare holderliniano quella voce italiana che ha permesso al nostro Novecento di appropriarsene e strumentalizzarlo immediatamente sino all'assorbimento e alla citazione automatica» (p. LII).

Helga Hess

HELGA M. NÖVAK, **Märkische Feemorgana**, Frankfurt am Main, Luchterhand Literaturverlag 1989, pp.90

La pianura brandemburghese conserva vivo il ricordo delle epoche glaciali tanto da ispirare alla Novak, che torna nei luoghi dell'infanzia, immagini intense, magmatiche: uomini e manufatti, animali e piante tornano alla luce per raccontare storie affascinanti fra le tracce di una modernità sbiadita, svigorita al confronto. Il linguaggio poetico e la disposizione delle singole poesie imitano il lavoro della terra (che «conserva qualsiasi cianfrusaglia» nei millenni), con stratificazioni di sensi e parole da far riemergere - modificate ma riconoscibili - in ere diverse del pensiero. Figure vigorose isolano poi i singoli eventi e personaggi in altorilievi icastici: memorabile la «riverenza» dell'ominide, l'estinzione del tarpàn nella palude da cui origina il cavallo, i riti

magici attorno a dolmen e menhir, il tempo scandito dal topo-orologio. I versi suonano freddi e spigolosi, certo curatissimi, cristallini, frutto di una lunga esperienza poetica (l'autrice è alla sua settima raccolta di poesie), ma anche evocativi di un animo appassionato e forte che le è valso l'appellativo di *pasionaria* da parte di un critico militante del livello di Karl Krowlow.

Oltre alla sezione da cui prende titolo il libro - sicuramente la più interessante - altre due sezioni: *Epigrammi per te e per me* (per lo più epigrammi amorosi) e *Elegie islandesi* dedicate al paese dove la Novak, dopo il matrimonio, ha vissuto e lavorato come operaia per cinque anni.

Barbara Bramanti

JOHANNES SCHENK, **Spektakelgucker**, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1990, pp.73

Le 27 poesie della raccolta sembrano piuttosto dei piccoli racconti, a causa della loro struttura narrativa e delle dettagliate descrizioni che vi si incontrano. Il lettore è introdotto nel mondo qui rappresentato tramite la prospettiva di un "Spektakelgucker": una persona per cui il mondo è solamente una rappresentazione. I temi della rappresentazione riguardano sia il mondo della navigazione che il rapporto uomo-donna: in molte poesie si incontrano le immagini di navi, di marinai, viaggi e ritorni a casa. In questo contesto l'autore parla di frutta, spezie, ortaggi esotici. I marinai, con la loro vitalità, sono contrapposti alla monotonia della vita paesana. La realtà è data da alcuni riferimenti geografici (quasi sempre Berlino e dintorni); per il resto il poeta si lascia andare a visioni esotiche. Le poesie sono sempre molto lunghe, in quanto contengono spesso descrizioni dettagliate: frequenti sono le enumerazioni di oggetti e anche di eventi. È da notare l'abitudine che l'autore ha di unire due sostantivi tramite la congiunzione "und", così da formare una parola composta, uso non abituale nella lingua tedesca.

Michaela Frese

**Was sind das für Zeiten. Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre**, München-Wien (Hanser), Hans Bender 1988

A differenza di numerose antologie degli ultimi anni, questa non adopera un criterio tematico o formale, ma segue semplicemente la cronologia degli autori, fornendo così un panorama abbastanza vasto e rappresentativo della poesia tedesca del decennio 1978-1988. Spetta al lettore individuare i filoni tematici e le tendenze poetiche predominanti. Va detto che né la troppa sintetica postfazione, né le scarse note bio-bibliografiche gli facilitano molto questo compito. Comunque, grazie alla successione generazionale, seguita dalla raccolta, si percepisce l'evoluzione del linguaggio poetico, l'emergere di certe tematiche e l'esaurirsi di altre. Se fino agli anni settanta la poesia tedesca era stata dominata dagli incubi del passato nazista, e successivamente aveva dato voce ad una violenta denuncia della società materialista e consumistica stabilitasi sulle macerie da esso lasciate, i testi qui raccolti risentono invece più o meno palesemente della svolta moderata verificatasi nella società te-

desca dell'ultimo decennio. Ciò non significa per forza un ripiegamento dei poeti nell'intimismo e nell'evasione, ma quasi sempre un tono scettico, a volte cinico, a volte malinconico. Le tematiche brechtiane riecheggiano ormai solo nelle poesie dialettiche di Erich Frief e di pochi altri. La critica della società, laddove permane, si fa più "modesta", più concreta, meno retorica. Prendendo spunto dal degrado ecologico, dalla xenofobia e dal militarismo, oppure dall'autoritarismo realsocialista della (non ancora ex) RDT, essa si unisce quasi sempre all'espressione molto personale di un disagio, di un senso di estremeità e di impotenza. Ma il vero tema dominante non sono i "tempi" brechtiani cui allude il titolo della raccolta, ma il "Tempo" con la T maiuscola: il tempo esistenziale che scorre e non lascia scampo a nessuno, la fugacità della vita, cui l'individuo cerca di opporre qualche punto fermo, qualche momento di pienezza, di realizzazione, di felicità. Titoli come *Liebe Zeit* (Hermann Lenz), *Nach so viel Zeit* (Heinz Piontek), *Von der Zeit* (Elisabeth Borchers), *Drittes alexandrinisches Sonett über die Zeit* (Ludwig Harig) o *Halbzeit* (Ulla Hahn) sono assai indica-

tivi al riguardo. Se in alcuni dei più giovani tale lamento pare l'espressione, ora ironica, ora patetica, di una minacciosa *midlife crisis* (Karsten Witte, Ursula Krechel, Karin Kiwus, Thomas Rosenlöcher), ciò non vale per un poeta come Peter Rühmkorf, che sa mantenere il difficile equilibrio fra giocosa ironia e malinconica saggezza. Poesie come *Lass leuchten* oppure *Diese vorüberraschende blaue...* sono insieme dense e leggere e sembrano destinate a fare da *trait d'union* fra la poetica della generazione celaniana (Rose Ausländer, Ernst Meister, Peter Huchel, Erich Arendt), in cui predomina l'intensa forza magnetica della metafora, e i più giovani che si servono di un linguaggio meno ermetico e nelle cui poesie non di rado troviamo forme metriche regolari e la rima finale come segni di un rapporto giocoso con la tradizione. Il tempo scorre? Ebbene, sembra voler dire Rühmkorf, non sarà il compito del poeta scoprire l'acqua calda: «Wie mir die Welt in die Augen da sticht, / Wünsche, die wir verscheuchten, / Mach nicht so blödes blindes Gesicht. / Lass deine Anlagen leuchten!».

Hermann Dorowin

## POESIA ITALIANA

a cura di Natascia Tonelli (Università di Pisa)

GIORGIO CAPRONI, *Res amissa*, Milano, Garzanti 1991, pp. 228, L. 32.000

*Giorgio Caproni: l'ultimo transito*

La lettura che Agamben propone di *Res amissa* è suggestiva e intrigante, tesa com'è a ruotare attorno ad un nucleo tematico, una sorta di paradosso concettuale che è certo alla base dello strutturarsi del testo, anche se non ne assorbe in blocco ogni possibile sviluppo.

Ciò che è 'amissibile', e si può dunque perdere - questo lo spunto ideativo - è in realtà spesso già perduto perché troppo amato e posseduto: «troppo gelosamente riposto» insinua Caproni, e perciò irre recuperabile, «accuratamente perso». Il motivo, centrale al punto da



imporsi nel titolo della raccolta, viene illustrato dal curatore nei risvolti prevalentemente speculativi (la Grazia e la sua perdita nel dibattito agostiniano e pelagiano), autorizzati peraltro dallo stesso autore. Laconico come di consueto, e sottilmente beffardo, Caproni vi faceva cenno in un'intervista recente (a Domenico Astengo, l'11-2-1989, per il *Corriere del Ticino*), trasformando - così, senza parere - un argomento di tale pregnanza (il Bene, la Grazia) in pretesto di modulazione libera da *eseguirsi* anche - l'indicazione tecnica è, non a caso, precisa - *ad libitum*: «È un tema - diceva -, nella sua apparente elementarità, molto ambizioso, ne convengo, specie per le "variazioni" che può generare». E proseguiva: «Sarebbe, questa volta, non più la cac-

cia alla Bestia, come nel *Conte di Keverhüller*, ma la caccia al Bene perduto. Un Bene del tutto lasciato *ad libitum* del lettore, magari identificabile, per un credente, con la Grazia, visto che esiste una "Grazia amissibile". Con la Grazia o con chissà altro del genere. (Non è comunque, quest'ultimo, il mio caso, credo)».

L'interpretazione in termini di resa musicale pare tanto meno arbitraria quanto più ci si riconduce alle ragioni concrete del testo: di un testo che dissimula, da sempre, i confini della presenza e dell'astrazione, che discute, dall'interno delle strutture ritmiche, sintattiche, lessicali, rimatiche, il valore effettivo dei nessi e delle relazioni, rivelandone la natura instabile, la consequenzialità solo apparente.

*Res amissa* (un appunto autografo suggeriva un diverso titolo, in questa direzione davvero significativo: *Le dissimulazioni*) non fa che confermare, nella veste in cui viene ora proposta, la volontà di dissimulare, consentendo ad una voce divagante, intermittente, perennemente in transito, di dare corpo, di volta in volta, ad un segno subito eroso, ad un dire taciuto, a uno scarto fonico che dissipa il senso, o insegue, per slittamento, il «senso del non senso». E non c'è dubbio che la veste non definitiva di un testo postumo, la disposizione stessa delle poesie (o dei frammenti) secondo una successione autorizzata solo da scarni segnali, finisce per accentuare il carattere di precarietà della stessa operazione di scrittura e degli interventi critici che ad essa si applichino. Mi atterro, per questo, a pochi rilievi sicuramente consentiti dal testo. Se è vero, come rileva Agamben, che l'ultima maniera di Caproni si assesta su una divaricazione massima rispetto allo stile, confinandolo in versicoli intenzionalmente trasandati, in rime facili, o in cesure e *enjambement* dilatati in modo abnorme, è vero anche che la dissonanza, lo sconfinamento, sono spesso compresenti - insieme con la misura - all'interno di uno stesso testo, di un medesimo periodo prosodico o andatura versale.

Il percorso segue diverse gradazioni: si va dallo scarto sorridente, dal *lapsus* rimatico davvero 'occasionale' di *Complimento, o dedicatoria* («[...] Ah rosa sempre in cima / ai miei pensieri... //

Mia Rina...//[...] // Mia rosa sempre in cima ai miei pensieri... / Mia rima») al sorvegliato rincorrersi delle assonanze, rime interne, responsabili del mancato sviluppo lineare del rapporto senso-suono, sino a sticmi articolati e complessi, che meritano un indugio. Mi riferisco, in particolare, alla frequenza di una climax ascendente spesso contraddetta, dall'interno, da una pausa che ne smorza l'eccezione. Lo scopo può essere ottenuto, come in *Quattro appunti*, tramite l'inserimento di una parentetica in stile dimesso, strutturalmente in frizione con l'ascesa e semanticamente incompatibile, per le limitazioni circostanziali che la definiscono (2.: «(in queste mie estreme ore corte)»; 3.: «Qui, in questo mio preciso istante»), con il superamento del limite (l'«oltre»), l'interscambiabilità spaziotemporale: «Son già oltre la morte. // Oltre l'oltre. // Già oltre / (in queste mie estreme ore corte) / l'oltre dell'oltre-morte...» (*Quattro appunti*, 2). L'appartenenza (le mie ore, il mio istante) rallenta, per un intervallo breve, la disappropriazione: come quando si affida ad avverbi e locuzioni frenetiche, prevalentemente temporali, spaziali, dubitative, che nell'esclusione della forma modale negano di fatto la possibilità di una condizione stabile, di un consistere qualitativamente significativo.

«Già dove» - «già quando» - «poi» - «più» - «una volta» - «quasi» - «forse» - «soltanto»...: al più il permanere si contrappone all'andare, l'attendere (nel ricordo, nella memoria) all'essere già oltre l'attesa. Un modo discreto, in fondo, di morire la morte («(Non me la sento, d'ucciderla.)», *Clausola*), ponendosi transitivamente, con effrazione grammaticale, dentro di lei: ed è un dentro così intimo e riposto, così eccedente lo statuto della fine, da indurre a identificare per un istante quel complemento oggetto improprio con la cosa «gelosamente riposta»: il dono, *res amissa* («Tanto per non finire: la morte, già così allegra a viverla, ora la dovrai morire? [...]»).

Semmai compito della poesia è procedere per intensificazione, allora, verso la scomparsa: di qui una seconda modalità di climax, in cui l'ascendere in forma di ampliamento del verso, di iterazione impercettibilmente dilatata

(«Non ne trovo traccia / [...] / Non ne trovo più traccia / [...] / Non ne scorgo più segno. / Più traccia», *Res amissa*) è un segnale d'ansia: si protrae solo la scomparsa dell'oggetto, il suo progressivo svanire (esemplare la Kellerina, nello stesso testo: «Rivedo [...] l'esile faccia / biancoflautata»; «Rivedo / esile l'esile faccia / flautoscomparsa...»). Oppure si comincia da un sospetto di presenza, di spessore in progressiva dissoluzione («Quelle impalpabili voci / quasi trasparenti...») per lasciare poi al verso il compito di autocancellarsi, nella negazione dell'immagine, del suono («Soltanto vuote figurazioni / di suoni senza più suono...») o della pronuncia («Lontana / - sempre più lontana - / da sé, la mente / ne ha perso il nome...», *Invenzioni*).

*Res amissa*: la cosa perduta è dunque anche il nome, la voce, la parola. Il "maestro di contorsioni" svela, per un istante, prima di riprendere il cammino verso l'insidioso, ultimo transito, il suo ironico, straziato congelamento dalla poesia: «Ahi mia voce, mia voce. / Occlusa. Rinserrata. / Anche se per legame / mosaico armonizzata».

Niva Lorenzini

GIOVANNI ORELLI, *Concertino per rane*, Bellinzona, Edizioni Casagrande 1990, Fr. 14

Il *Concertino per rane* di Giovanni Orelli si situa in una linea satirica che muove tematicamente dallo Pseudo-Omero della *Batracomiomachia*, da Esopo e da Luciano per continuare in epoca moderna con Swift e con Leopardi. Da un punto di vista stilistico e strutturale, il suo referente più diretto deve invece essere identificato nel lombardo Lucini, autore di quei *Drami delle Maschere* che furono testi capitali per la sperimentazione - nell'ambito italiano di fine secolo - di un verso libero composito e drammatico, "armonico" e poligenetico, fondato sulla varietà delle intonazioni piuttosto che sulla semplice violazione della misura sillabica. E a meglio definire la stretta parentela luciniana intervengono anche la suddivisione del poemetto in undici parti, oltre al *Preludio*, ognuna delle quali è intitolata ad un passo di danza popolare, dall'*Allemanda* alla *Bourrée*,