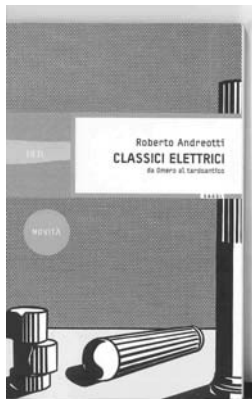


RECENSIONI

(In questo numero per ragioni di spazio le sezioni specialistiche di recensioni sono unificate)

ROBERTO ANDREOTTI, **Classici elettrici. Da Omero al tardoantico**, Milano, Rizzoli 2006



Accade raramente che un libro si presenti al suo potenziale lettore con l'efficacia retorico-comunicativa di questo volume, che all'astuto ossimoro del titolo affianca il nitido corrispettivo figurato della cover, un'immagine-simbolo del classico (le colonne spezzate) come la vede l'occhio di un grande artista pop americano, Roy Lichtenstein. Se *classico* è qualcosa fuori del tempo, e tendenzialmente legato al passato, *elettrico* è viceversa simbolo, se non quintessenza, della modernità. La 'scossa' che deriva dal loro accostamento, e che può generare energia intellettuale utile a capire il nostro mondo di oggi, è l'obiettivo cui punta l'autore, lui stesso un ossimoro, con un profilo biografico-intellettuale che lo vede passare da una severa formazione in filologia classica alla redazione del supplemento culturale di un quotidiano 'militante', da Wilamowitz e Momigliano al *Manifesto*.

Il tratto autobiografico è del resto una componente dichiarata del volume (*Filologia della gioventù* si intitola l'ampia introduzione), che vuol anche disegnare l'orizzonte intellettuale di una generazione, o almeno di una sua fetta significativa, formatasi nelle tumultuose aule universitarie degli anni Settanta. Andreotti rievoca efficacemente, pur con pochi tratti, il clima e le energie diffuse degli anni della sua formazione pisana, il senso di crescita e l'ansia di novità che era parte di un clima intellettuale generale (Barthes, Segre, Genette, Foucault etc.) di cui anche i classici risentivano e beneficiavano («un campo magnetico di corri-

spondenze tra filologia, linguistica ed elaborazioni del mondo», p. 33). Proprio a Pisa nasce nel 1978 «MD», una rivista di filologia e cultura classica destinata a imporsi rapidamente nel panorama internazionale, che puntava a trasferire nello studio dell'antico quelle tensioni intellettuali e che ha contribuito in maniera cospicua al rinnovamento degli studi classici, in particolare di letteratura latina, nell'ultimo trentennio. Su questo sfondo (che dal linguaggio di quegli anni fa riaffiorare qualche frammento nelle stesse formule di analisi: «l'ovidiana strategia della tensione», p. 131), Andreotti abbozza anche una storia degli sviluppi delle tendenze critiche dai '70 ai '90 e oltre (marxismo, strutturalismo, semiologia, intertestualità, antropologia, neo-storicismo, decostruzionismo, ideologia delle forme etc.). Degli sviluppi ma anche dei conflitti, talora aspri (*Un duello anni Settanta*, p. 28), fra le ideologie critiche che si erano faticosamente affermate e quelle che già premevano per sostituirle. Fino all'ultimo sguardo (*Dagli stilisti al Gender*, p. 30) su un panorama critico che si è rapidamente trasformato e ha spostato il suo baricentro fuori del continente, nel mondo anglofono (che rischia di restare sordo a chiunque non parli la lingua dell'impero).

Il corpo centrale del volume, dopo il capitolo introduttivo, è costituito da una serie di schede-recensioni su testi di autori classici (o più raramente di saggi su autori classici) pubblicati da editori italiani nell'arco di tempo fra il 1995 e il 2002, strutturata in 10 capitoli tematici. Andreotti legge e segnala libri di ogni genere, da collane come BUR, Oscar, Grandi Libri Garzanti, il Convivio di Marsilio e altre fino alla «collana molto popolare Superbur» ma anche ad altre più ambiziose, come i *Classici della Valla*, o a commenti di tipo scientifico-accademico, rendendoli interessanti e accessibili a chi non abbia un interesse 'professionale' per i classici. Soprattutto non rinuncia a segnalare senza pedanteria dati filologici e critici che spesso 'danno profondità' a queste schede, invogliando ad andare oltre l'occasione del momento: indica generalmente il testo critico di riferimento (e così i nomi di Leo, Norden, Housman, Winterbottom, Diggle, Zwierlein vengono evocati come personaggi di un panorama intellettuale che Andreotti conosce e rende potenzialmente degni

d'interesse anche per il lettore generico che non li ha mai sentiti nominare) così come non rinuncia a segnalare saggi importanti della recente bibliografia critica internazionale. Un campione specifico di questo settore è il capitolo finale del volume (*Figure della critica*), che discute singoli lavori di quattro star della cultura classica di oggi (Barchiesi, Feeney, Segal, Settis) che sono a loro volta esempi di lettura elettrica dei classici: rappresentano cioè al meglio questo incontro-scontro, quel rapporto tutt'altro che conciliante, pacificamente accomodante di antico e moderno, che Andreotti indica come il modo più produttivo di confrontarsi con il classico.

L'elettricità, della scrittura e del pensiero, è appunto quella che anche in queste pagine scaturisce dal sistematico mettere a contatto direttamente, senza mediazioni, i due poli dell'antico e del moderno: l'effetto di straniamento che ne risulta ci costringe a pensare, a riconsiderare il nostro rapporto col classico sempre attraverso la coscienza del nostro 'essere nel mondo', della nostra modernità. Se c'è un modello di scrittura del miglior giornalismo culturale che qui si riconosce e affiora ripetutamente alla lettura di certi brani (ad es. p. 73 su Terenzio; o p. 85 su Lucano) è quello di Arbasino, con la sua tipica vertigine onomastico-combinatoria («l'ausiliaria Taide di Gustave Doré, che però sembra uscita da una tela di Delacroix e si schermisce con statuaria posa da vamp scosciata agli occhi di un arcigno Dante», p. 73), lo scarto dei registri o l'ebbrezza dell'accumulo e dell'accostamento imprevisto (ma anche qualcuno dei numi del suo pantheon, come Mario Praz). Verve quindi, illuminazioni improvvise e soprattutto spirito, *divertimento*, 'piacere del testo' (un concetto, e un obiettivo, invocato spesso da Andreotti). Un piacere che molto spesso deriva proprio dalla reazione elettrica che il critico sa attivare, e in cui la formula brillante (come in molti dei titoletti: *Medea, un'eroina rashomonizzata*; *Samia, pretty woman dei papiri*; *Il Miles gloriosus alle Frattocchie*; *Defilé d'autunno a Olimpia*; *Trekking teologico in Cappadocia*, etc.) non resta fine a se stessa ma coglie spesso un effettivo nodo critico, ad esempio quando conia etichette frizzanti che sono tuttavia anche formule critiche pienamente pertinenti (come «i turbamenti del giovane Achille» per l'*Achilleide* di Stazio).

Lungi dall'esserne quindi una vestale acriticamente devota, Andreotti prende di petto i classici e li affronta, pretende di averne una risposta valida per il lettore, qualunque lettore, di oggi. Ma il libro ha un effetto salutare anche sotto un altro punto di vista: Andreotti non è per fortuna (sia sua che nostra) un critico-professore, il che gli permette di essere un critico *tout court* che al lettore generico e occasionale, al lettore di un quotidiano, mostra quali possono essere le ragioni che rendono la lettura di Eliano o di Pausania non solo più utile, come investimento intellettuale, di tanta letteratura o saggistica contemporanea destinata a durare lo spazio sì e no di un decennio, ma anche più capaci di situarci *nel* nostro mondo e di farcelo capire, di creare un effetto elettrico che d'improvviso ci illumina. Oltre che naturalmente di farci divertire. Se però Andreotti è integralmente immune dal rischio della pedanteria, non si deve credere che sia corvivo o indulgente verso i vezzi del giornalismo, dalle cui sciatterie intellettuali mette anzi più volte in guardia («oggi, poi, che lo spettro del sensazionalismo si aggira fra noi con le varie Atene nere e le folgoranti Ultime Notizie di comparatisti e antropologi», p. 44).

Un'altra differenza che si percepisce nettamente fra Andreotti e tanti altri recensori distratti dei nostri quotidiani o periodici è nel suo mostrarsi interessato non solo al rapporto diretto del lettore con i testi, con i classici, ma anche con chi glieli presenta e ne media la ricezione, cioè con i curatori. Certo per esser stato studente di filologia lui stesso, Andreotti rispetta le competenze e non fa mai mostra di ritenere indifferente o trascurabile (come molti recensori fanno, passandoli sotto silenzio) il lavoro dei curatori, che apprezza o disapprova liberamente, senza posizioni preconcepite o rispetto di gerarchie accademiche (i traduttori e critici rinomati che scrivono pagine introduttive frettolose e disinformate o «fanno i baffi alla Gioconda», p. 123). Proprio in virtù del senso di cultura militante e di impegno culturale che anima queste pagine, Andreotti prende posizione, valuta e giudica *sine ira et studio* ma anche senza quella melassa di generico consenso-approvazione di tanti recensori superficiali (o incapaci di valutare), bensì con l'attenzione critica di una persona informata, che evidentemente sa cosa accade nei dipartimenti di *classics* nel mondo e quali sono i temi caldi, i settori o gli autori sui quali si lavora più intensamente, quali sono le linee critiche prevalenti. Così come presta molta attenzione all'editoria italiana, alle sue scelte di fondo e allo

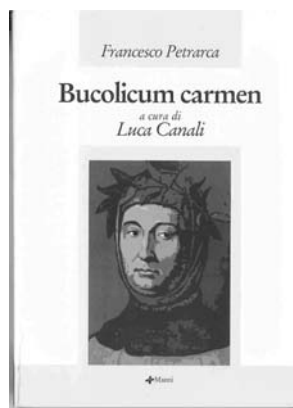
spazio che essa riserva ai classici, segnalandone talora i meriti ma anche la pigritia o la superficialità intellettuale.

E in questo senso questo volumetto è anche un documento prezioso, e anzi pressoché unico, per chi, poniamo, volesse fra qualche decennio avere un'idea della presenza dei classici nella cultura diffusa, presso il pubblico dei lettori generici di un paese in cui nelle edicole delle stazioni ferroviarie si possono acquistare al prezzo di pochi euro le opere di autori come Igino, o Arriano, o Strabone, che nel resto del mondo non sono immaginabili se non nelle biblioteche super-specializzate dei dipartimenti di *classics*. Perché questo libro offre appunto qualcosa che non si ricava dalle riviste di filologia: è anche lo specchio di un microcosmo, del mondo, forse piccolo ma in proporzione certamente meno piccolo che in altri paesi di più solide abitudini alla lettura, di chi in questi decenni si dedica al lavoro sui classici. Un mondo in cui, accanto ai grandi nomi e alle figure di notorietà internazionale, ci sono anche studiosi più modesti, meno noti o addirittura sconosciuti, che pure danno il loro contributo allo studio dei testi classici e alla loro circolazione presso una classe di lettori che vi trova ancora ragione di interesse e divertimento.

Insomma il volume dà davvero quello che promette: l'energia intellettuale che lo anima conferma che i classici *sono*, possono davvero essere elettrici, se solo li si legge con la tensione e la passione di chi vive consapevolmente il proprio tempo.

Gianpiero Rosati

FRANCESCO PETRARCA, **Bucolicum carmen**, a cura di Luca Canali, Lecce, Manni 2005.



Sono uscite a distanza di qualche anno in Francia (2001¹) e in Italia (gen-

naio 2005) due traduzioni del *Bucolicum Carmen* di Petrarca con testo a fronte, e questo a un secolo di distanza dall'edizione critica del testo latino curata da A. Avena (Padova 1906), su cui entrambe le traduzioni si basano. Questo testimonia finalmente un interesse, ancorché tardivo - e probabilmente collegato alle celebrazioni del 2004 - nei confronti di un'opera ingiustamente considerata per anni 'minore' e non di rado esclusa dalle antologie delle opere latine di Petrarca (come avveniva nell'edizione curata da Spegno nel 1936² o in quella a cura di G. Ponte Milano 1968³, oppure come nei tre volumi curati da Antonietta Bufano, Torino 1975). Anche nei casi più fortunati, cioè quando i curatori hanno inserito nelle raccolte qualche brano dal *Bucolicum Carmen*, questo avveniva in funzione delle opere volgari di Petrarca, come esplicitamente dichiarato da Morpurgo⁴ (che propone stralci non tradotti dalla III e dalla VIII), oppure sacrificando le dodici egloghe a pochi versi di una o due, rischiando con i tagli di alterare il senso stesso dell'opera, come nell'*Antologia delle opere latine e volgari* a cura di Ramat (Milano-Messina 1940), che ospita una bella ma purtroppo non integrale traduzione dell'ecloga XI, ma la decurta degli ultimi 10 versi⁵.

Perciò non si può che plaudire all'iniziativa di Manni: ha restituito al pubblico italiano un testo che finora si poteva leggere solo in latino oppure in traduzioni parziali ospitate nelle sillogi delle opere latine di Petrarca, relegando il *Bucolicum Carmen* alla esclusiva fruizione di un pubblico di addetti ai lavori. Anche la precedente e (credo) unica traduzione integrale eseguita da Mattucci per i tipi di Giardini (accademia Piana dell'arte-Sodalizio dell'Ussero, Pisa 1971), ha avuto comunque una circolazione limitata agli ambienti accademici: è una edizione corredata da note e da una lunga introduzione, ma la versione italiana risulta piuttosto rigida, soprattutto per le egloghe escluse da precedenti antologie che quindi il traduttore ha dovuto affrontare senza il supporto di un confronto: «Stupreo:- [...] tanto s'accendeva di rosseggiante murice la tua veste dorata: [...] l'aura ti aveva sparso sugli omeri le nitide chiome. Agghiacciai.[...] M'avvicino: e desiderando svelarti le prime radici del grave malanno, a stento riuscii a trarre parole dall'arido polmone», III 10-25⁶; inoltre una significativa discrepanza tra testo latino e testo italiano in VIII, 70 fa riflettere sui criteri filologici del curatore.

La scelta editoriale di pubblicare un'opera integralmente e con originale a

fronte è sempre da lodare, perché restituisce in maniera più organica l'idea dell'autore; in questo caso motivazioni intrinseche alla natura del testo fanno apprezzare doppiamente questa operazione culturale: la produzione eglogistica mediolatina fino a Boccaccio compreso (relativamente alle due egloghe giovanili) non contemplava l'organizzazione del materiale bucolico in un vero e proprio libro; e infatti la novità non sfuggì allo stesso Boccaccio il cui «apprendistato arcadico» si risolverà nella «realizzazione di una silloge organica secondo la linea nel frattempo indicata dal Petrarca, [...] con una completa adesione agli schemi classicisticamente recuperati dell'amico-maestro». L'aspetto di massima evidenza di questa «formalizzazione classicistica» è proprio la disposizione delle ecloghe «in un autonomo libro alla maniera di Virgilio».

Probabilmente l'editore, consapevole della carenza bibliografica relativa a quest'opera petrarchesca, ha voluto un'edizione destinata ad un numero di lettori più vasto possibile, producendo un libro agile e accattivante, anche a partire dall'impostazione grafica. La cura dell'opera è stata affidata al latinista Luca Canali, coadiuvato da Maria Pellegrini. Il testo è preceduto da una breve introduzione in cui si danno informazioni biografiche indispensabili sull'autore, seguite da qualche notizia sulle altre opere latine e volgari di Petrarca. Le tre pagine dedicate al *Bucolicum Carmen* ospitano una veloce spiegazione di cosa sia e di quando sia nata la poesia bucolica, tratteggiandone sinteticamente i caratteri salienti. Il curatore passa quindi ad elencare le numerose tematiche petrarchesche presenti nell'opera, sottolineando l'importanza delle ecloghe e invitando i lettori a non scoraggiarsi per le difficoltà stilistiche e allegoriche di un testo tanto distante dalla sensibilità contemporanea. Il carattere didascalico, che ci auguriamo aiuti la diffusione del libro, è evidente anche nei brevi riassunti premessi a ciascuna egloga e nelle note premurose che non danno mai per scontato nulla del complesso mondo mitologico, dei travestimenti allegorici o delle allusioni storiche di cui si nutre la poesia del *Bucolicum Carmen*. Nella premessa, così come nelle note esegetiche al testo, l'opera viene analizzata solo in relazione alla produzione petrarchesca o, al massimo, alle ecloghe virgiliane: una maggiore contestualizzazione di questo testo all'interno della tradizione bucolica avrebbe forse reso più evidenti analogie e distanze rispetto ai predecessori, soprattutto perché il *Bucolicum Carmen*

segna un discrimine fondamentale nella storia del genere bucolico. Petrarca non dimentica la tradizione bucolica medievale che lo ha preceduto, né è il primo a confrontarsi direttamente col modello virgiliano (una costante della produzione eglogistica anche mediolatina), ma nel *Bucolicum Carmen* aleggia fin dalla *ecl.* I una consapevolezza nuova, umanistica, del valore della tradizione letteraria classica. In Petrarca ormai la produzione bucolica copre tutti quegli aspetti che le diverranno peculiari nelle successive e numerose ecloghe volgari: forte autobiografismo, critica al regime politico concessa dal velame pastorico (allegoria), evasione dal mondo reale permessa dalla poesia bucolica, forte valore dell'esperienza poetica e volontà di inserirsi in un filone di augusta tradizione lirica, confluenza di tradizione classica e scritturale, tematica amorosa, rapporto maestro-allievo⁸, contiguità del genere bucolico con l'epicedio... per citare solo gli aspetti macroscopici.

Ineccepibili e scrupolosi i tanti rimandi di Canali alla letteratura classica; assenti invece, tranne un veloce accenno generico nella premessa, i riferimenti agli autori mediolatini (lacuna decisiva soprattutto per l'evoluzione allegorica e religiosa subita dal genere bucolico).

La traduzione è molto bella, attenta al latino ma anche al risultato italiano: soprattutto dove Petrarca gareggia più da vicino con il modello virgiliano, la versione italiana di Canali restituisce una poesia di pacata e distesa eleganza, rendendo giustizia all'altissimo livello dell'originale. Ecco come Petrarca canta la forza della poesia: «[...] E vidi spesso / le caprette lasciare l'arbusto, vinte dalla dolcezza del mio canto e fissarmi attornite, le api / non curarsi del citiso, e in estate le cicale tacere» (*Ecl.* III, 65-70); l'oggetto premio del certame poetico tra pastori, un topos della letteratura bucolica completamente rivisitato da Petrarca: «G:-[...] io ardo dal desiderio di una simile cetra; se tu vuoi privartene / (ciò mi sarebbe molto gradito), ho lane delicate e capretti, / e potresti tu stesso fissare un prezzo, anche alto rispetto / a un piccolo oggetto: ti sarà dato senza esitare. T:- Un grande prezzo per un piccolo oggetto, hai detto? [...] Nessun gregge di capre o di pecore, per quanto grande sia / e ovunque esso pascoli, né lane delicate o agnelli / potrebbero valere quanto la mia cetra, e neppure tutti i vasti / campi che l'Erebo lambisce e irrorà di acque auri-fere» (*Ecl.* IV, 35-45; 50-55); la vita agreste: «Dura sorte quella del pastore! Frenate le caprette, radunate / le irrequiete greggi, e al tempo stesso fate che siano

rigonfie / di latte le loro mammelle!» (*Ecl.* VI, 10-13), la quiete nel locus amoenus: «ora ci chiama, / l'ora del riposo. Affrettati: l'irto gelo ricopre i colli. / Stretti in un abbraccio abbandoniamoci sulla molle erba lacustre» (*Ecl.* VII vv. 141-143); oppure *Ecl.* VIII vv. 121-126: «Amiclate: Nel pieno dell'estate solitario me ne starò seduto su un colle / verdeggianti, o in una valle ombrosa e sulla sponda di una limpida / sorgente cantando sotto la fronda apollinea e pascolerò / il gregge lanoso, imitando nei prati fioriti le api / produttrici di miele».

Petrarca, lo vediamo anche dal *Canzoniere*, era particolarmente versato nella composizione bucolica, perché sapeva gestire le minime variazioni su un tema più o meno fisso: la struttura formalmente e tematicamente chiusa delle ecloghe non lo sacrificava; la difficoltà della trasposizione italiana stava anche nel riprodurre un testo agile e piacevole senza incorrere in una lingua monotona ma eludendo contemporaneamente la tentazione di impennate auliche o tragiche che rimangono estranee al registro bucolico, cosa in cui Canali è perfettamente riuscito. Le soluzioni lessicali adottate sono infatti pienamente condivisibili: con estrema perizia il traduttore ci offre un testo in italiano, e non in quella lingua strana e macchinosa, con parole arcaizzanti o preziose, che troppo spesso abbonda nelle traduzioni soprattutto da testi classici: per esempio in I, 88 *anguicomae simul furias* giustamente Canali scioglie l'aggettivo *anguicomae* e traduce *Furie dalle chiome intrecciate di serpi*, oppure in XI, 17 *umbræ silenti* è reso con la bella soluzione *muta ombra di lei*.

Lo stile è piano a leggersi ma molto sorvegliato, offrendo anche a chi si accostasse solo alla traduzione il senso e il tono del testo poetico originale, che è decisamente alto, e di cui l'autore stesso era consapevole⁹. Un piccolo confronto con traduzioni precedenti e con quella francese¹⁰ lo renderà evidente:

Egloga I: vv. 70-74

M:-Hunc igitur, dulci mulcentem sidera cantu, / Illa tulit tellus; licet experire, iuvabit

S:- O! Ego novi hominem.Cives et menia parve / sepe Jerosolime memorat, nec vertitur inde; / Semper habet lacrimaset pectore raucus anelat.

Martellotti: vv. 70-74

M:- Ebbene colui che incanta con la dolce voce le stelle, è nato in quella terra. Ti piacerà se l'ascolti.

S:- Oh, lo conosco. Spesso ricorda i cittadini e le mura della piccola Gerusalemme, e non s'allontana da lì. Sempre ha pronte le lagrime e rauco sospira.

Canali: vv.70-74

M: - Dunque quella terra generò il pastore che accarezza le stelle / con il suo dolce canto: prova ad ascoltarlo, ti piacerà.

S: - Oh, lo conosco! Ricorda spesso i cittadini e le mura della piccola Gerusalemme, né mai distoglie da essi il pensiero. / Ha sempre lagrime e trae fiocchi sospiri dal petto.

François-Bachman: vv. 70-74:

M: - Eh bien donc! Ce poète, qui si doucement charme les étoiles, naquit dans ce pays. Tu es libre d'en faire l'es-sai: tu ne le regretteras pas!

Sono tre valide soluzioni per *dulci mulcentem sidera cantu*, mentre la soluzione di Canali sembra preferibile per *licet experiare, iuvabit* dove «prova ad ascoltarlo» rende bene l'accurato interesse di Monico.

Egloga I vv. 103-104

M: - *Hunc meus ille canit; neu raucum dixeris, oro: / Vox solida estpene-transque animos dulcore latenti.*

Martellotti vv. 103-104

M: - Questo Dio canta il mio pastore; non dirlo rauco, ti prego, forte voce è la sua che penetra negli animi con arcana dolcezza.

Canali vv. 103-104

M: - Il mio pastore / canta questo dio, né potresti dire, ti prego, che il suo canto sia flebile. / La sua voce è forte e penetra nell'animo con celata dolcezza.

François- Bachmann vv. 102-104

M:- Voilà le Dieu que glorifie mon poète: ne lui reproche pas, de grâce, des accents caverneux. Sa voix ferme n'en pénètre pas moins les cœurs d'une douceur secrète.

Raucum è reso in traduzione francese con *caverneux*, con un significato leggermente diverso da quello scelto nelle versioni italiane; è identico alla traduzione del v. I, 74: *pectore raucus anelat*: «Ce ne sont que larmes et soupirs caverneux. Valide le tre soluzioni per *pene-trans animos dulcore latenti*».

Egloga XI vv. 5-8

N: - *Enecat artatus mentem dolor; optima mesti / Pectoris est medicina palam lugere [...] Numquam hec precordia torpor verteret in silicem.*

Martellotti vv. 5-8

N: - Il dolore contenuto è morte dell'anima; piangere apertamente è la miglior medicina d'un cuore triste [...]. Il torpore non muterebbe in selce questi precordi (*precordia torpor verteret in silicem*).

Canali: vv.5-8

N: - Il dolore represso / invece annienta la mente. Per un cuore triste non v'è medicina migliore che piangere senza ritegno [...]. Il lungo torpore non avrebbe trasformato in pietra / questo mio cuore.

Egloga XI vv. 48-50

Fusca: - Mors adimit curas, mors omnia vincla resolvit. / Iam satis est fletum, nostros mors fregit amores.

N: - *Fregissetque utinam nostros mors equa labores!*

Ciafardini¹¹ vv. 48-50

Fusca: - la morte toglie via gli affanni, la morte scioglie tutti i legami. Ormai s'è pianto abbastanza: la morte ha spezzato i nostri amori.

N: - Oh se la morte avesse similmente infranto le nostre *fatiche*.

Canali: vv. 48-50

Fusca: - la morte / cancella la passione, scioglie ogni vincolo. Hai pianto abbastanza, / la morte ha spezzato i legami del nostro amore.

N: - Oh se anche la mia morte avesse posto fine al mio dolore!

François-Bachmann: vv. 48-50

Fusca:- La mort enlève les soucis, la mort dénoue tous les liens. Et maintenant, assez pleuré! Avec la mort finissent nos amours.

N: - Que n'a-t-elle aussi, cette mort, en bonne justice, mis fin à nos peines?

Si perde purtroppo in entrambe le versioni italiane il gioco di rimandi del verbo *frango* al verso 49 e al successivo, rafforzato dalla posizione simmetrica e rilevata in fine di verso dei due opposti sostantivi *amores/labores*. Viene mantenuta in quella francese almeno una somiglianza dei verbi *finissent/mis fin*. La traduzione francese conserva comunque un tono più prosastico (*equa* = en bonne justice).

Egloga XI v. 52

Vivo, sed infelix, et luctus servor in omnes.

Ramat: Vivo, ma infelice, e la mia vita è ormai serbata al pianto.

Martellotti: Vivo, ma infelice, e sono riserbata a tutti i dolori

Canali: Io vivo, ma infelice, sono serbata a ogni patimento.

Egloga XI vv. 78-88

Fulgida: - Hic liquit Galatea suum pulcherrima corpus; / Libera iamque polos et regia tecta tonantis / Ipsa quidem superumque choros mensasque frequentat. / Mors roseos artus, mors candida colla genasque/ sidereosque oculos tetigit, vultusque serenos / Obscura demersit humo. [...] Omnia contigerat; manus abstulit omnia mortis. / Nuda, domum repetens, e carcere fugit amato.

Martellotti vv. 78-88

Fulgida: - Qui la bellissima Galatea lasciò il suo corpo, ed essa ormai libera frequenta il cielo e la reggia del tonante, i cori e le mense degli dei. Morte toccò le rosee membra, il candido collo, le guance,

gli occhi stellanti, e immerse il volto sereno nella terra oscura.

[...] Tutto le era toccato, tutto le portò via la mano della morte. Nuda fuggì dall'amato carcere, ricercando la sua *casa*.

Canali vv. 78-88

Fulgida: - La bellissima Galatea ha abbandonato qui il suo corpo / ormai libera vive nel cielo, nella stessa reggia del Tonante, partecipe dei cori e delle divine mense. La morte / ha toccato le sue rosee membra, il niveo collo, le gote, gli occhi stellanti, e coperto con oscura terra / il suo volto sereno.[...]. Tutto le era stato concesso, tutto le ha tolto la mano della morte; / nuda ella fuggì dall'amato carcere per tornare alla sua *patria*.

François- Bachmann vv. 78-88

Fulgida: Ici Galatée, beauté non pareille, abandonna son corp. Libéré désormais, son être fréquente les sphères, les royales demeures du Tonnant, les chœurs et les tables des divinités. La mort, la mort¹² a touché ses membres vermeils, son col et ses joues d'éclatante blancheur, ses yeux lumineux comme des astres, et son visage dans l'obscur de la terre est plongé... [...] Elle avait tout reçu. Le bras de la Mort lui a tout ravi. Nue, elle retrouve sa demeure, échappée d'une prison tant aimée.

Il motivo dell'anima che sale nuda al cielo è ricorrente nel *Canzoniere*, e infatti anche i curatori francesi in nota citano il sonetto CCLXXVIII v. 5, come fa anche Canali che aggiunge pure il CCCI, entrambi in morte di Laura.

Ramat è l'unico che traduce «nuda per ritornare al suo albergo, fuggì dal carcere amato», ricordandosi del verso 19 della canzone CXXVI «e torni l'anima al proprio albergo ignuda»; la canzone è tematicamente vicina al concetto espresso nei versi latini (anche se l'anima in oggetto è quella del poeta), e tra le più note poesie di Petrarca; non viene ricordata da Canali o dai traduttori francesi forse perché precedente alla morte di Laura.

Ultimo strumento messo a disposizione del lettore è la bibliografia, definita «essenziale», ma piuttosto trascurata e ferma al 1987.

¹ *Bucolicum Carmen*, traduzione e commento a cura di M. François e P. Bachman, Honoré Champion, Parigi.

² *Dalle Rime e dai Trionfi e dalle opere minori latine*, pagine scelte e commentate, Firenze 1936. Infatti anche nel *Trecento Spigno* dà un giudizio piuttosto riduttivo del *Bucolicum Carmen*: «Fra gli scritti latini quello che più rimane entro i confini dell'esercizio letterario e meno attinge alla sostanza intima,

morale e poetica dello scrittore è la raccolta delle Egloghe; [...] il velo pastorale che le riveste, privo affatto di valore poetico, copre quello che non corrisponde a un sentimento ispiratore, bensì ad un mero proposito pratico» Vallardi, Milano 1933¹; si cita dall'edizione rivista e aggiornata Milano 1982, pp. 205-6. Mitigato il giudizio in *Rime, Trionfi, Poesie latine* a cura di Spegno, Bianchi, Martellotti, Neri, Milano-Napoli 1961. Le egloghe (I, VIII, XI) sono a cura di Martellotti.

³ L'edizione a cura di Bigi-Ponte, Milano 1963 ospitava invece una antologia dalle egloghe.

⁴ *Antologia petrarchesca* Società Editrice Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli 1925

⁵ La selezione dei brani di un'opera è sempre operazione ingrata da svolgere, ma sottrarre la risposta finale di Niobe (XI, vv. 90-100) significa alterare il senso e il tono dell'intera egloga, perché la beatitudine ultraterrena promessa dalla fede (e qui da Fulgida) è accostata (nelle parole di Niobe) al tema ormai umanistico del canto e della poesia che preserverà Galatea dall'oblio. Inoltre, sul piano stilistico, il monologo finale di Niobe chiuso da un *adynaton* costruito con immagini di vita agreste, rappresenta anche un ritorno alla *medietas* bucolica dopo gli accenti tragici delle parole di Fulgida.

⁶ Ecco la traduzione di Canali: «Così fiammeggiava di rossa porpora la tua veste adorna d'oro [...]; il vento aveva sciolto sulle spalle le tue auree chiome. Rimasi immobile. [...] Mi avvicino, e mentre desidero rivelarti i sintomi della mia grave malattia, a stento riesco a trarre le parole dalla gola riarsa»

⁷ *Bucolicum Carmen* a cura di G. Bernardi Perini in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, vol. V p. 692, Milano 1994.

⁸ Componente molto marcata nella produzione mediolatina fino a Boccaccio, in Petrarca come poi successivamente in Sannazaro il rapporto maestro-allievo muta leggermente come rapporto giovane poeta (allievo) con un'autorità che accoglie il poeta come suddito, ma ne riconosce il valore letterario e gli tributa onori e amicizia (qui il cardinale Colonna, cfr. *Ecl.* VIII). La stessa *Divortium* interessa una vicenda biografica di Petrarca-maestro con un suo diletto allievo (il Malpaghini, copista delle *Rime* nel Vat. 3195), che al momento di staccarsi da lui citò a sua scusante i versi dell'*Ecl.* VIII. Sembra però che a Petrarca suonassero vuoto pretesto.

⁹ Cfr. la lettera a Boccaccio del marzo 1363 in *Seniles* II, 1 oppure la prefazione alle *Sine Nomine*.

¹⁰ Non è questo il luogo per un'analisi più precisa quale l'opera meriterebbe; dal confronto delle traduzioni emerge che la versione francese di François Bachmann sembra orientata a una immediata comprensione del significato del testo, piuttosto che alla ricerca delle sue complesse armonie linguistiche. Questo è dovuto probabilmente al fatto che gli autori devono avvicinare a quest'opera un pubblico che, rispetto a quello italiano, ha meno familiarità con Petrarca.

¹¹ Petrarca, *Le rime, i trionfi le opere latine*, a cura di Ciafardini, Firenze 1940.

¹² Troppo enfatica la ripetizione *la mort, la mort*, e oscillante l'uso delle maiuscole (per esempio tre righe sotto: *Mort*).

Elisabetta Bartoli

SALMA KHADRA JAYYUSI (ed.), **Modern Arabic Poetry. An Anthology**, New York, Columbia University Press 1991 (reprint), 498 pp.

Dopo aver prodotto l'ormai fondamentale studio sulla poesia araba *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*¹³, in questo volume Salma Khadra Jayyusi presenta al pubblico anglofono le voci più significative della poesia araba del Novecento. *Modern Arabic Poetry. An Anthology* rientra nel PROTA, Project of Translation from Arabic Literature, fondato dalla stessa Jayyusi nel 1980, per promuovere la traduzione di una letteratura che sembrava praticamente assente dalla scena editoriale americana e occidentale in generale.

Curare un'antologia della poesia araba moderna significa anzitutto imbattearsi in una produzione estesa sia sul piano temporale che spaziale, confrontarsi con un'area che va dal Golfo Persico all'Atlantico e, nell'impossibilità di dar conto di tutti gli autori, delineare le proprie scelte. Salma Khadra Jayyusi ha voluto presentare, oltre ai poeti affermati, anche i nuovi talenti, cercando di proporre di tutti poesie inedite in inglese, salvo per quei componimenti ritenuti particolarmente significativi, che sono stati pertanto ritradotti. La pratica traduttoria è stata finalizzata alla leggibilità nella lingua d'arrivo: i testi sono stati prima tradotti da un esperto bilingue, poi resi in poesia da un poeta di lingua inglese, secondo l'idea, affermata dall'autrice, che solo i poeti possono tradurre poesia. L'antologia è divisa in due sezioni: *Poets Before the Fifties* and *Poets After the Fifties*, la seconda molto più ricca della prima. In entrambe i poeti sono presentati in ordine alfabetico, e i loro versi sono preceduti da una breve introduzione, in cui si ripercorrono la vita e la produzione dell'autore. Nella maggior parte dei casi, alla fine di ogni poesia, si trovano i nomi del primo e del secondo traduttore¹⁴ e, eventualmente, le note esplicative. Sempre per rispondere al criterio di leggibilità, la traslitterazione dei nomi arabi non è scientifica, ma adattata ai lettori di lingua inglese¹⁵.

Nell'introduzione al volume, Salma Khadra Jayyusi, curatrice dell'antologia nella quale è lei stessa inclusa in qualità

di poetessa e traduttrice di alcune poesie, ripercorre le tappe fondamentali della rinascita poetica araba, fornendo un'ampia rassegna degli autori più rappresentativi e soffermandosi su alcune figure centrali. La bipartizione dell'antologia è giustificata dall'eccezionalità della rivoluzione poetica degli anni '50, in cui la pubblicazione della raccolta *Schegge e cenere* della poetessa irakena Nazik al-Mala'ikah inaugurò la poesia del verso libero. Ma la suddivisione in prima e dopo gli anni cinquanta è legata anche ad una data che segnò in maniera decisiva l'evoluzione della storia, della cultura e della coscienza nel mondo arabo: il 1948, la *nakba* («la disfatta»), la sconfitta degli eserciti arabi ad opera del nascente Stato d'Israele.

La prima fase è attraversata da tre importanti movimenti: il classicismo, il cui massimo rappresentante è l'egiziano Ahmed Shawqi, il romanticismo, con il celebre Gibran Kahlil Gibran, e il simbolismo, con il libanese Sa'id 'Aql, solo per citare i maggiori. Dopo questa fase di gestazione, inizia un periodo particolarmente fecondo per la poesia araba, ben documentato nell'antologia, ove sono presenti quasi tutti i paesi arabi, anche se in misura diversa: l'area mediorientale predomina, con paesi quali il Libano, la Siria, la Palestina, l'Iraq, sull'area occidentale, il Maghreb. Seguono i poeti del Golfo (Bahrein, Kuwait), della penisola araba (Arabia Saudita, Oman, Yemen), di un paese africano come il Sudan e, naturalmente, i poeti d'Egitto. Tale fase è attraversata da alcune figure d'eccezione, oltre alla citata Nazik al-Mala'ikah, che insieme al connazionale Badr Shakir al-Sayyab diede inizio alla poesia del verso libero, si segnalano l'altro grande poeta irakeno 'Abd al-Walid al-Bayyati, il siriano Adonis, il libanese Yusuf al-Khal, il palestinese Mahmoud Darwish e l'egiziano Salah 'Abd al-Sabur. Non mancano le voci di donne (tra le altre Fadwa Tuqan, Huda Na'mani, Saniyya Salih, Salma Khadra Jayyusi, ecc.), ma sorprende l'assenza di una poetessa che seppe coniugare femminismo e letteratura, la palestinese di origine libanese Mayy Ziyadah.

I temi dei componimenti sono i più vari, anche se il contenuto politico sembra prevalere: la poesia araba diventa una poesia del desiderio, del desiderio di giustizia e di liberazione, e la tragedia palestinese è sempre in primo piano nella produzione dei paesi arabi. Come nei poeti modernisti occidentali, ai quali il rinnovamento della poesia araba deve molto (numerosi poeti arabi furono anche traduttori di Eliot, Pound, Eluard, Aragon, ecc.), la città, sia araba sia occidentale (si veda il lungo poema scritto da Adonis

dopo il suo viaggio a New York, incluso nell'antologia), è un luogo di alienazione, miseria e sfruttamento. Solo la città palestinese non è connotata negativamente, anzi è il luogo delle radici individuali e storiche. Lontano dalle metropoli, in alcune poesie riecheggiano i luoghi e i protagonisti della poesia araba antica: il deserto, la gazzella, il cammello (al-Munif al-Wahaiby, Yasin Taha Hafiz).

In un mondo privo di libertà potrebbe non esserci più spazio per l'amore, ma non è così: il poeta più famoso in tutto il mondo arabo, il siriano Nizar Qabbani, scrive soprattutto d'amore e di donne, della loro libertà anche sul piano sessuale. La vena mistica si avverte invece in autori come i sudanesi Yusuf Bashir e Muhammad al-Majdi al-Majdhub.

Dal punto di vista della forma poetica, dal verso libero si approda alla poesia e al poema in prosa, mentre sul piano linguistico si delineano due tendenze fondamentali: da un lato, la predilezione per un linguaggio complesso e raffinato, ricco di metafore, il cui caposcuola è Adonis, e che in alcuni suoi epigoni si sclerotizza fino a diventare astruso; dall'altra, la scelta di un linguaggio chiaro e semplice, in cui eccellono i già citati Qabbani e Bayyati. Nei poeti contemporanei si avvertono i germi di un cambiamento, rispetto per esempio alla poesia degli anni '70: essi affermano la possibilità di dire la violenza senza usare un linguaggio violento, di abbandonare la voce epica per una più sommessata, più semplice e diretta, che sappia trasferire sul piano individuale le angosce collettive, come testimonia la poesia degli irakeni Hameed Sa'id, Yasin Taha Hafiz, 'Abd al-Razzaq 'Abd al-Walid ecc., che aprono la strada al più giovane Kamal Sabti; quella del poeta del Bahrein Qasim Haddad, dell'egiziano Amal Dunqul, e dei tunisini al-Munif al-Wahaybi e Muhammad Ghuzzi, che riprendono la poesia *sufi* e quella modernista, ma evitando lo stile metaforico e il tono altisonante.

Questo, in breve, l'ampio panorama delineato nell'antologia, utile strumento di conoscenza di un mondo *altro* da sé, e di godimento estetico, seppure in traduzione, della sua produzione poetica. La molteplicità delle voci rappresentate riflette un universo composito, fatto di etnie, religioni o sette diverse (cristiani, musulmani, drusi, alawiti), di stili e dialetti differenti, che ritrova tuttavia la sua fondamentale unità sul piano culturale, e poetico in particolare.

Marianna Salvioli

¹³ Salma Khadra Jayyusi, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Leiden, Brill, 1977, 2 voll.

¹⁴ Talvolta il poeta-traduttore non ha ritenuto necessario intervenire sulla resa del traduttore bilingue, e pertanto è stato indicato solo il nome di quest'ultimo.

¹⁵ La traslitterazione scientifica dei nomi dei poeti è tuttavia riportata alla fine del volume.

MERJA VIROLAINEN, **La pelle e altre poesie**, a cura di Antonio Parente e Viola Parente Čapkova, Pistoia, Via del Vento Edizioni 2004, 32 pp., euro 4,00.

Di Merja Virolainen, prolifica componente del gruppo di poeti raccolti attorno alla rivista *Nuori Voima*, ci si è rapidamente occupati in questa sezione a proposito dell'antologia *Quando il sole è fissato con i chiodi*, dedicata alla poesia finlandese contemporanea (cfr. «Semicerchio» 30-31 2004, pp. 114-115). In tale occasione segnalavo come due poesie presentate in traduzione fossero precedentemente inedite anche in Finlandia, segno di un attivo rapporto di collaborazione della Virolainen con i curatori dell'antologia, Antonio e Viola Parente. La piccola raccolta che qui recensisco, *La pelle e altre poesie*, approfondisce tale rapporto, fornendo ai lettori italiani la possibilità di conoscere più a fondo una poetessa giovane (n. 1962) ma già assai nota e apprezzata in patria.

Fin dai primi componimenti presentati in *La pelle e altre poesie* emerge con chiarezza la specificità della voce poetica della Virolainen: un impasto linguistico e ritmico che affonda le proprie radici nel ricco repertorio orale del popolo finnico, e nella religione animista e sciamanica che ancora ne costituisce il sostrato, ma che non ignora le esperienze della recente tradizione scritta e i movimenti internazionali contemporanei. Questa ricerca formale si esplicita e si concretizza in immagini fortemente erotiche, laddove per *eros* si intende soprattutto un tipo di rapporto fisico ed emotivo dell'io nei confronti della realtà umana e naturale circostante. Il paesaggio nordico, descritto nella sua vastità e nel suo mistero con il linguaggio tecnico della botanica e delle altre scienze naturali, e così vividamente ricreato con arte di fine pittrice simbolista, è trasformato dalla poetessa in metafora del proprio corpo messo a nudo, il quale a sua volta si diluisce in uno sconfinato paesaggio che tramanda con il suo mistero i più arcani segreti della terra e dei suoi antichi abitanti.

Ne è un esempio *Dopo la sauna* (p. 3,

tratta dalla raccolta *Hellyyttäsi taitat gardenian – Con la tua dolcezza spezzi una gardenia*, 1990), che riporto per intero:

Dopo la sauna
o in quietudine la notte è
un'isoletta di saliva sul petto
Ontani sulla riva, giuncheto,
dalla classica bruma emergono uccelli
d'acqua

si dileguano nella nebbia,
un bosco che cala sul declivio,
un'imbarcazione catramata,
nella quale da ragazza immaginavo
le spose remare.

Come sono diventata più donna
senza accorgermene: con le punta delle
dita

spargo la saliva sul petto,
con indifferenza
gli uccellini si puliscono il piumaggio
sui rami che sovrastano l'acqua.

Gli elementi tradizionali, erotici e naturalistici, si alternano e si fondono in un adagio che, prendendo avvio dalla visione che la poetessa ha del proprio corpo, passa attraverso la rievocazione di un mondo mitico e assoluto, e torna infine a un presente la cui sensuale fisicità relega la visione diafana delle spose che remano in una dimensione altra, raggiungibile solo nel torpore allucinatorio del dopo sauna.

Si veda anche *La pelle puoi, la pelle mia baciare* (p. 5, tratta dalla raccolta *Tervapeili – Lo specchio di catrame*, 1995), nella quale la poetessa, in un'invocazione dettata dall'eccitazione sessuale, si definisce con immagini naturalistiche e, soprattutto, con sensazioni tattili, in un tentativo di autocoscienza assoluta che è anche anelito all'annichilimento di sé nell'orgasmo: «puoi la mia pelle, la pelle baciare, / se apri le mie natiche, spingi il tuo organo fino al cuore! / [...] / io sono un tocco, il senso / una gocciola di rugiada / non più io, e nemmeno tu, / soltanto gioia, / solo il più breve momento di agonia».

In *Conosco questa notte da sempre* (p. 8, dalla raccolta *Hellyyttäsi taitat gardenian*) la natura panica entra materialmente a far parte della poetessa, rendendola elemento naturale: «Conosco [...] / La stoppia, che mi fa lacrimare la fica / l'odore tremante del pino sotto le ascelle, / l'impronta digitale del vento che sprofonda nell'ombelico».

Anche il linguaggio unisce e confonde diverse epoche del popolo finnico: come evidenzia Viola Parente nella postfazione della raccolta, versi come «dal muso, dalla fronte cola il sangue della palude», da *Di notte, nel momento più lu-*

minos del giorno (p. 9, dalla raccolta *Tervapeili*) «richiamano alla mente sia una delle più toccanti poesie della tradizione popolare finlandese, *Se arrivasse il mio compagno* (*Jos mun tuttuni tulisi*), sia *La sposa del lupo* (*Sudenmorsian*) di Aino Kallas».

Proprio nei primi versi di *Di notte...* troviamo un richiamo palese alla mitologia finnica: «Di notte, nel momento più luminoso del giorno, / vanno alla deriva ignare della sponda / le scintille della luna nelle mie vene, / zattere smarrite di Tuonela, / fiume della morte»; il ricorso all'immagine lunare allude tuttavia a una concezione più occidentale dell'astro notturno, 'femminilizzato' sulla base della tradizione latina. D'altronde l'ambivalenza fra giorno e notte, luce e tenebra, vita e morte è la caratteristica principale del componimento: la compenetrazione degli opposti è ricerca di quello stato mediano che corrisponde alla *trance* di origine sciamanica, che costituisce la condizione cognitiva fondamentale del sensismo della Virolainen. Non per nulla nel prosieguo del componimento la poetessa dichiara di giacere «supina in una gora di argilla, / la testa, le braccia / per metà al di là della mia ombra», e, più oltre, «Se mi vedessi adesso / [...] / vedresti la luna piena come l'aureola / attorno alla testa infangata»: descrizione di una donna-lupo che ha varcato la 'linea d'ombra', limite fra umano e animale e fra mondo dei vivi e mondo dei morti.

Gli stessi elementi sono alla base di *Salisti sulle spalle dell'Orsa minore* (p. 10, da *Quando il sole è fissato con i chiodi*, cit., inedito in Finlandia), che esordisce «Salisti sulle spalle dell'Orsa minore, / per me partisti / per un viaggio, stella mia / già prima che io esistessi». Ma al termine del componimento la fisicità di tutti i giorni riprende il sopravvento, e il tempo presente confina i versi precedenti in un passato remoto che sembra doversi esorcizzare per poter apprezzare il dato freddo e realistico della vita di tutti i giorni: «Il più grande eroismo, e tuttavia la meraviglia delle meraviglie: / lunedì sera, la lavatrice che ronzia, / cerchiamo per un momento di non litigare».

Topoi classici, di origine europea, sono utilizzati in modo ironicamente e oscenamente ribaltato in componimenti quali *Dalle crepe dei pannelli alle pareti* (p. 22, dalla raccolta *Olen tyttö, ihanaa!* – *Sono una ragazza, che bello!*, 2003), nel quale l'atto sessuale 'rubato' è descritto con un linguaggio sacralizzante e dissacrante al tempo stesso: «mi sento afferrare tra le gambe, / un lamio cherubino spinge / la trombetta tra i pannelli, / fa risuonare il suo purpureo Mendelssohn, / [...]». In

modo analogo in *Pendo dal ramo di Antonovka* (p. 23, dalla medesima raccolta) il mondo è capovolto in modo apparentemente giocoso, così come i simboli cristiani, poiché «La mela ha morso Eva»; ma «anche la morte arriva, / prende fiato dai polmoni, / poi passa: / mi lascio cadere sulle palme / in piedi».

Se il tatto, senso erotico e quindi sacro, è strumento privilegiato di conoscenza del mondo, non sorprenderà il richiamo palese ai *Racconti del cuscino* in *Oh schiena, pergamena scintillante* (p. 25, da *Tervapeili*): «Oh schiena, pergamena scintillante, / ti scrivo con la punta delle dita / così rimani pura / rigo su rigo». Già nei *Pillow books* infatti lo scrivere è atto tattile ed erotico per eccellenza, e la pelle umana il supporto scrittoria più prezioso. Ma poiché la scrittura è anche espressione di uno stato d'animo, la seconda parte del componimento si sofferma sul tempo del sentire e del comporre, ovvero la notte, invocata come corporeo contenitore e veicolo di quegli affanni e quelle meditazioni che in poesia seppero esprimersi: «Oh notte, fibroso masso, / ascolto / attraverso queste parole / ciò che in te fu scritto in precedenza, / parola dopo parola in bella copia». La citazione michelangiolesca (cfr. il celebre sonetto *O notte, o dolce tempo, benché nero*) potrebbe esser stata ispirata dalla lettura del componimento *Notte, serena ombra* (sic in originale) della poetessa finlandese modernista per eccellenza, Eeva Liisa Manner, la cui conoscenza e interpretazione della poesia europea classica e moderna costituisce un punto di riferimento imprescindibile per tutti i poeti e le poetesse contemporanei.

Il gusto del ribaltamento del *topos* classico è ribadito con forza espressivistica in *È probabile che Narciso il foruncoloso* (p. 15, da *Pilvet peittäivät sisä-änsä pilvet* – *Le nuvole celano le nubi in sé*, 2000), che con il suo *incipit* «Narciso il foruncoloso / si riflette nella pozza di vomito», sottolinea il contrasto fra l'astrazione dell'uomo puro e bellissimo e vanesio, e una realtà fatta di foruncoli e vomito, con quell'accento di realismo e di analisi sociale che costituisce il tema portante di una serie di componimenti che sembrano mettere in crisi l'idea che alla 'sacerdotessa dell'eros', come fu soprannominata la Virolainen dai primi critici, possano competere soltanto poesie prettamente erotiche. Viola Parente parla di «critica sociale [...] indiretta [...] ma non per questo meno efficace» (p. 28). D'altronde la lettura di testi come *Il Parco dell'orso* (p. 16, tratta dalla medesima raccolta), che descrive l'addormentamento di un barbone ubriaco seduto su

una panchina del Parco dell'orso, rivela una suggestione 'magica' che non può essere ricondotta esclusivamente al dato sociale del protagonista – spettatore:

Dopo aver guardato per tanto, tanto
tempo

nella magica fonte del chiosco
Kimmo si toglie la giacca a vento,
seduto sulla panchina del parco
tira gli ultimi sorsi dalla bottiglia.
E guarda, l'orso di pietra salta via dal piedistallo,
una volpe e il suo cucciolo sbucano furtivamente dal cestino.
Tutt'intorno fiorisce la felce,
la strada crepata sprigiona il mirtillo.
Il tram notturno solca fino alla fermata tra la leggera bruma del migliarino,
le porte si aprono fragorosamente,
tassi, ricci, bestie pelose
balzano nel boschetto.

Un'ondata di creature di bosco straripa
dalla biblioteca,
martore, leprotti, urogalli
sfrascano dalle ombre del parco della chiesa.

L'organo inizia a muggiare,
l'intonaco si sfalda e turbina
come farfalle verso il cielo.
La testa si china sul petto,
il giovane barbuto si sveglia dal sonno,
e due fate lo sollevano, sconosciute,
nella barca in attesa in via Fleming.

Lo squallido mondo della periferia urbana si colora dell'anomala presenza delle creature del bosco, che irrompono sulla scena in modi bizzarri e onirici. Per qualche istante il barbone sfiora un mondo più colorato, più leggero e vivace, cullato nella sensazione 'panica' di esser parte di uno spettacolo bizzarro ma rassicurante. Ma è un'illusione alla quale egli non può lasciarsi andare, visto che lo scioglimento nel sonno e la conseguente caduta in avanti della testa hanno l'effetto di risvegliarlo. Il finale a doppia lettura (realistica e fantastica) è un addio fiabesco a un mondo che, oltre che nei sogni del barbone, sussiste nell'inconscio collettivo finlandese: è il mito del primigenio rapporto di coesistenza con la natura che, perduto con la vittoria della modernità sulla tradizione antica, è oggetto di costante rimpianto nella modernissima Finlandia contemporanea. Il vero tema della poesia parrebbe quindi non tanto l'emarginazione sociale di un individuo, quanto il rapporto di un'intera società con una natura ormai muta e distante, e l'anelito a un'armonia, prima di tutto fisica ed emotiva, che qui vediamo crearsi artificialmente nello stato allucinatorio causato dall'alcol, e che non può non risolversi

con una disillusione 'post-orgiastica', sintomo di un fallimento prima di tutto cognitivo ed esistenziale. La penetrazione nel mondo fantastico pare svolgersi in modo non diverso da quanto accade in *Dopo la sauna*, pur dovendosi accettare le differenze ambientali delle due poesie e quindi le implicazioni sociali de *Il Parco dell'orso*.

Nella piccola antologia i componimenti tradotti sono 24. Questa ridotta selezione ha tuttavia il merito di rappresentare tutte le opere della Virolainen, e ogni singola versione italiana diviene *exemplum* di una produzione già ampia e di grande varietà formale e tematica. Come già accennavo nella recensione di *Quando il sole è fissato con i chiodi* («Semicerchio» 33-34, 2004, p. 115), un linguaggio così profondamente finnico, come quello di una poetessa che continuamente allude a motivi orali che per molti finlandesi hanno connotazioni non solo tradizionalistiche e romantiche, ma anche magiche e mistiche, non può essere reso in italiano senza una profonda risemantizzazione del lessico, e una ricostruzione del respiro poetico che una lingua quantitativa come il finlandese comunque impone. Le soluzioni italiane di Antonio Parente sono quindi sorprendentemente puntuali nel riprodurre ora musicalità distese, ora ritmi spezzati e volutamente bizzarri, spesso in sintonia con un lessico che va dai tecnicismi più esatti a termini sessuali 'volgari', che riescono sorprendenti e spiazzanti anche nelle versioni italiane. Alla speranza che questo piccolo libro possa avvicinare i lettori nostrani al mondo poetico di Merja Virolainen, ma anche a quello della tradizione pagana dei popoli finnici, del tutto sconosciuto in Italia, aggiungo l'augurio che il rapporto privilegiato di Antonio e Viola Parente con questa poetessa possa continuare a offrirci nuove traduzioni di un'opera così profondamente venata di motivi tradizionali e al tempo stesso così sorprendente e innovatrice.

Lorenzo Amato

IN FORMA DI PAROLE. Mappa della poesia lituana del Secondo Novecento. Le generazioni di mezzo, I, a cura di PIETRO U. DINI. Anno ventiseiesimo, la quarta serie, numero primo, gennaio febbraio marzo 2006, 228 p. **IN FORMA DI PAROLE. Mappa della poesia lituana del Secondo Novecento. Le generazioni di mezzo**, II, a cura di PIETRO U. DINI. Anno ventiseiesimo, la quarta

serie, numero secondo. aprile maggio giugno 2006, 272 pp.

Si tratta di un'importante impresa editoriale, la prima del genere in lingua italiana, che raccoglie in due volumi una selezione delle poesie di 26 poeti lituani del Novecento, in traduzione italiana con testo a fronte. L'autore dell'antologia, Pietro U. Dini, ha circoscritto la silloge ai poeti nati nel (tragico) periodo dagli anni '30-'50 (I, p. 28), e ha privilegiato la presenza di autori operanti in Lituania piuttosto che nella diaspora, senza con ciò rinunciare a voci significative della «letteratura dell'esilio» (I, p. 26).

L'introduzione ai due volumi documenta con estrema chiarezza le premesse storiche e letterarie che informano la produzione dei poeti antologizzati: da un lato, la vicenda della loro patria, resa libera alla fine della Prima Guerra Mondiale e poi nuovamente occupata dagli stranieri: in successione, dai sovietici (1940-1941), dai nazisti (1941-1944), nuovamente dai sovietici (1944-1990); dall'altro, la tensione creativa degli intellettuali lituani, dal movimento esistenzialista degli *žemininkai* («poeti della terra») e dal gruppo futurista dei «quattroventisti», sino alla letteratura di dissidenza e a quella di esilio. Dini mette bene in chiaro che cosa abbia significato poetare sotto il regime, quale grande peso abbia avuto il canto della poesia nei periodi krushoviano e brezneviano: le pubblicazioni di questi letterati si diffondevano con tirature di migliaia di copie ed erano lette e apprezzate da un pubblico assai vasto. Oggi — e questo è interessante (o ominoso) anche, si direbbe, per altri paesi dell'Unione Europea — l'impatto della poesia sulla società lituana appare forse ridimensionato. È sintomatico quanto rileva l'antologista, che una rivista gloriosa come *Metai* faticò a trovare abbonati (I, p. 24).

Per ogni poeta della raccolta, dopo la selezione delle poesie, Dini aggiunge una scheda biografica e critica sull'autore, accompagnata da una lista delle opere. Non viene offerta una bibliografia specifica della critica, ma il lettore si rende agevolmente conto che le brevi informazioni di Dini sono il frutto di una profonda conoscenza della letteratura sul poeta in discussione, assimilata e esposta con limpidezza.

Il panorama che si costruisce nella lettura è insieme unitario e vario: i poeti dell'immediato dopoguerra, antologizzati nel vol. I, si muovono all'interno di una cornice storica spesso presente sullo sfondo dei testi, cioè la perdita della libertà e il ricordo bruciante della guerra ci-

vile. Le risposte degli artisti sono varie: mesto patriottismo (Marcinkevičius), nichilismo (Mackus), simbolismo (Juškaitis), tenero intimismo autobiografico (Bogutaitė), incontro panico e inquieto con la natura natia (Strielkūnas) e molto altro. Man mano che la tragedia degli anni '40 si allontana nel tempo, il mondo poetico degli autori si dilata a polemizzare con la modernità stranianti (certo Geda, e altri) e nello stesso tempo si racchiude a esplorare l'io, come nelle liriche (bellissime) della Baliukonė e della Miliauskaitė e di altri poeti. Una sintesi delle voci è appunto impossibile, ma è evidente che Dini ha cercato di scegliere dei testi che caratterizzassero l'individualità degli autori.

Come ho detto, Dini ha ricercato la chiarezza, sia nell'introduzione che nelle schede sintetiche agli autori: lo stesso deve dirsi della traduzione che accompagna i testi. La correttezza delle versioni è fuori discussione: Dini è del resto uno dei maggiori specialisti italiani delle letterature baltiche. Direi che l'antologista abbia per lo più rinunciato, in nome (appunto) della chiarezza, alla caratterizzazione espressiva delle traduzioni, anche se si intravedono degli sforzi per comunicare lo stile dell'originale. Ma in generale ha prevalso, e direi a piena ragione, la necessità di informare il lettore, piuttosto che di affascinarlo con virtuosismi letterari.

Quando può, Dini cerca anche di riprodurre l'ordine delle parole dell'originale, direi principalmente al (lodevole) scopo di facilitare al lettore l'incontro con l'originale. Solo ad esempio: vol. I, 202 *augo mokslo ir meno pirmi veikalai* «crebbero d'arte e scienza le prove prime»: l'ordine italiano, un po' aulico, mi sembra giustificato dal modello — a meno che anche in Strielkūnas non si voglia contrapporre *mokslas* («scienza») e *menas* («arte») alla radice familiare vagheggiata e che Dini non intenda appunto evidenziare quel contrasto; vol. II, 136 *supasi jūra* «cullasi il mare».

Pochi i refusi e i (moderati) dissensi: I, p. 60: *lege* Kavafis. Sulla traduzione: I, p. 89 «luccica un albero da frutto», aggiungere «innervato» (*apsnigtas*); I, p. 214: è omessa la traduzione del distico *Esu banga / nepasiekianti kranto* («sono un'onda / che non raggiunge la riva»); II, p. 56 *nusileidusi pakeli akmenį / slenkščio iki debesų* «disceso tu elevi la pietra / della soglia sino alle nubi»: direi forse «discesa sollevi la pietra / sino alla soglia delle nubi»: credo che si riferisca alla *skaidri / ryto katedros gotika* («trasparente / gotico d'una cattedrale mattutina»), che si eleva appunto sino al cielo; II, p. 96 *širdies boružė, virpanti ant smil-*

gos... «una coccinella del cuore che trema s' un filo d'erba»: direi forse «la coccinella del cuore», cioè il cuore che batte è paragonato a una coccinella; II, p. 112 *dar / kartą atsisuku, paskutinį, koks ilgas / sudie* «ancora / una volta mi rigiro, un ultimo e lungo / addio»: forse meglio «ancora mi volto per l'ultima volta, che lungo addio»; II, p. 138 *O neša, vis neša, žvaigždėms pastūmėdamas širdį* «O portami, e ancor mi porta, sospingendo stelle il cuore»: forse «ma lui mi conduce, mi conduce sempre, spingendo il cuore con le stelle».

Non è stato certo facile per Dini operare una selezione tra le moltissime liriche dei molti poeti lituani, ma il risultato è senz'altro felice: il lettore riceve un'immagine chiara di gran parte della poesia lituana contemporanea, meritevole da tempo di essere resa più nota al pubblico italiano.

Claudio De Stefani

TOMMASO LISA, Scritture del riconoscimento, Su Ora serrata Retinae di Valerio Magrelli, Roma, Bulzoni, 2004 - 192 pp., € 14,00



Scritture del Riconoscimento, di Tommaso Lisa, è una disamina attenta dei temi e delle forme che animano e sostengono la raccolta *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli. Il saggio, infatti, si divide in due parti: nella prima, *Temi*, le poesie di Magrelli sono percorse e analizzate secondo diverse e complementari costellazioni semantiche che ne illuminano le componenti filosofiche e le trame intertestuali e allo stesso tempo ne restituiscono la cifra originale. Attraverso una catalogazione precisa delle ricorrenze lessicali (ma non si pensi ad un asettico inventario) Tommaso Lisa analizza la prima raccolta poetica di Magrelli alla luce di grandi nuclei tematici e concettuali che ricorrono ossessivamente

(mente, spirito, corpo, oggetti, malattia sono solo alcuni). La scrittura di Magrelli sembra avere, come primo progetto, quello di unire corpo e pensiero, immagine e parola facendone una sola materia, quella della scrittura. Il foglio, confuso con la stanza in cui scrive e con la mente che accoglie l'idea, ma anche la penna e la matita, prolungamento delle dita che le muovono e fuse al pensiero che detta, sono saldate in un'unica sensibile entità in bilico fra corpo e segno, fra *soma* e *sema*. Se Magrelli considera il momento della scrittura, del tracciare fisicamente il segno sul foglio, una delle immagini principe della sua poesia, Lisa ne analizza le implicazioni poetiche e filosofiche, riflettendo sul confine fra linguaggio e corpo, e verificando come i temi della vista, della morte, della malattia e del sonno siano i necessari corollari, oltre che i presupposti biografici, di una scrittura che nasce come «auscultazione», come «diario di una patologia». Il saggio mostra come Magrelli, miope dall'età di dieci anni, fondi la propria poesia e la riflessione su di essa su una particolare poetica dello sguardo e su una particolare percezione e come da qui derivino anche i titoli della raccolta e delle sue sezioni, attenti a un gergo da manuale d'anatomia, che lungi dallo sminuirne la portata poetica la sostengono con nuova corporea concretezza.

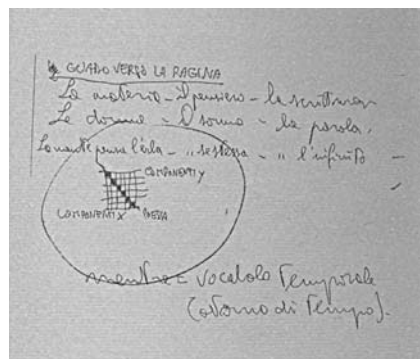
La seconda parte del saggio, dedicata alla 'forma' del testo, risulta strettamente connessa alla prima: l'analisi mostra come la disposizione ed organizzazione di testo e paratesto (a partire dalla scelta del lessico, dei titoli e dell'illustrazione della copertina, fino alla disposizione dei componimenti e alle strutture metriche e sintattiche) indirizzino il lettore verso una precisa idea tematica (l'occhio, lo sguardo, la miopia) e allo stesso tempo lo predispongano alla «sfumatura trattatistica» della scrittura, impegnata in una «accurata battaglia contro il verbalismo» in nome di una superiore esigenza di comunicazione. Così la sintassi «cristal-

lina» di *Ora serrata retinae* e il lessico poetico modulato sull'italiano standard si aprono all'analisi senza mai appiattirsi (e l'unica critica che si può muovere al saggio di Lisa è proprio quella di non aver seguito l'insegnamento di Magrelli che fa «strage dei termini indefiniti e vaghi della tradizione del poetichese» per indulgere spesso al gusto della citazione, al lessico e alla sintassi del «critichese»). Anche le figure predilette da Magrelli (similitudine, metafora, analogia, allegoria) sono funzionali e consustanziali alla poetica: si tratta di «figure di pensiero» che connettono il pensiero e la materia, la parola e l'immagine, attraverso il principio, psicologico e semiologico insieme, dello spostamento e della relazione fra esperienze e campi semantici disparati.

A queste due sezioni centrali (*Temi* e *Testo*) ne vanno aggiunte altre due. Nella prima, introduttiva all'intero volume, Lisa ci accompagna nel laboratorio dello scrittore, fra fogli e correzioni, riscritture e revisioni, per ricostruire la genesi della raccolta, sottolinearne le motivazioni e introdurre la poetica che la muove, e per sottolineare il «carattere edilizio» della scrittura di Magrelli, in cui i materiali si accalcano e si sommano nella scrittura e nelle correzioni che riempiono il foglio (il testo offre anche la riproduzione di alcuni fogli di appunti). Nella seconda, *Scritture del riconoscimento*, breve e conclusiva summa del saggio, *Ora serrata retinae* è vista principalmente come indagine sulla relazione fra l'io e la scrittura, intesa nella volontaria fusione di corpo e poesia, come strumento di conoscenza e di riconoscimento oltre che sorta di «impronta digitale», «strumento biologico di identificazione».

Chiude il volume una *Mini-antologia di testi sparsi* che conferma la centralità dei temi scelti come punti di accesso privilegiati alla poesia di Magrelli.

Federica Ivaldi



Tommaso Lisa, Particolare della IV di copertina