

nei suoi frammenti più piccoli, nelle sue variazioni più impercettibili. Il sacro si rivela immanente, presente in ogni frammento del paesaggio per chi sa riconoscerlo.

Presenza fuggitiva e spesso impercettibile, l'uccello è il simbolo della infinita ricchezza del frammento, per i suoi colori, la varietà delle sue specie, soprattutto il suo volo - e si comprende così l'allusione alla gazza di Monet. L'uccello come simbolo di una poetica - non parla forse del «coup de plume calligraphique» dell'uccello? Ogni frammento del paesaggio, ogni istante, ogni uccello richiama il suo poema, distinto dai precedenti ma unito ad essi dal solo scorrere cronologico. Il frammento è infatti nel cuore della scrittura di Robert Marteau, autore di una raccolta di *Fragments de la France*. Tuttavia la costrizione che si è imposto il poeta (ricorso sistematico al sonetto) dà profonda unità alla raccolta, come se ogni frammento di scrittura dovesse essere il riflesso di una stessa armonia: così la pratica quotidiana di scrittura diviene "liturgia".

V. H.

JEAN RACINE, *Fedra*, introduzione di Marguerite Yourcenar, traduzione e cura di Roberto Carifi, Milano, UniversaleEconomicaFeltrinelli 1993, L. 11.000

Veramente bella questa nuova traduzione della *Fedra* (si ricordano i due

prestigiosi precedenti di Ungaretti e Raboni: il primo "prestigioso" più per la personalità poetica firmante che non per la realizzazione); profondamente sentita, dall'inizio alla fine vibra con una tensione unica che rende la lettura appassionante quasi quanto il testo originale. La riproposta della rima baciata, secondo un'operazione avviata recentemente anche nelle traduzioni di Maria Luisa Spaziani del *Britannico*, *Bajazet*, *Atalia* (Milano 1986), ripete il martellamento conclusivo degli alessandrini raciniani, resi in versi lunghi per lo più di 13 o 14 sillabe. La lingua media, che evita generalmente preziosismi o aulicità, ripropone con freschezza la forza del testo francese, gareggiando con questo per maestria, specialmente nei punti più patetici. Vale la pena citare direttamente dalla traduzione un ampio estratto della famosa rivelazione dell'"amor tremendo" per il figliastro Ippolito che Fedra fa alla nutrice: dall'Atto I, scena III, vv. 273-290: «Lo vidi, arrossii, sbiancai per averlo veduto: / Un turbamento scosse il mio cuore sperduto; / I miei occhi non vedevano, non potevo parlare; / Sentivo il mio corpo raggelarsi e bruciare; / Riconobbi Venere e il suo fuoco mortale, / Del sangue che perseguita tormento fatale. / Con assidue promesse mi lusingai di sviarlo; / Le eressi un altare e mi curai di adornarlo; / Iostessadi vittimecontinuamente cinta, / Nei loro fianchi cercavo la mia ragione vinta: / Rimedi impotenti per un amore insano! / Inutile incenso

bruciò la mia mano: / Se la mia bocca implorava il nome divino / Adoravo Ippolito, lo vedevo vicino. / Ai piedi di quell'ara che facevo fumare, / Offrivo tutto a quel dio che non osavo invocare. / Colmo della sventura! sempre l'evitavo / Ma nel paterno aspetto il suo volto trovavo».

Raramente la costrizione alla rima va a scapito del testo: si veda per esempio il v. 436 («Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son fils»: «Ma suo figlio, ancora, non avevo incontrato») dove si perde la funzione primaria, stilnovistica, degli occhi, protagonisti attivi dell'innamoramento. O ancora al v. 543 («Dans le fond des forêt votre image me suit»: «La vostra immagine mi segue nella foresta vaga»), in cui l'aggettivo improprio «vaga» tradisce l'intento di instaurare la rima col «dilaga» («La luce del giorno, l'ombra della notte che dilaga») del verso successivo: ma qui si tratta del petrarchesco bosco selvaggio, oscuro, in cui rifugiare il proprio dolore, senza alcuna sfumatura attraente o piacevole. Tutto sommato, le osservazioni possono riguardare, però, pochissimi e localizzati punti, su cui l'esperto traduttore (e si vedano altri suoi ottimi lavori, come quelli su Georg Trakl, Simone Weil, Hesse, Rilke) nonché poeta affermato, cede un po' alle lusinghe e alle necessità (peraltro primarie) della forma.

Isabella Becherucci

POESIA SLAVA

a cura di Stefano Garzonio

VASILISK GNEDOV, *Sobranie stichotvorenij* [Raccolta delle poesie], a cura di N. Chardžiev e M. Marzaduri. Introduzione e commento di S. Sigej, Trento, Dipartimento di Storia della Civiltà Europeadell'Università di Trento 1992, pp. 210

Per molti decenni le avanguardie russe hanno avuto in patria vita difficile e le opere di carattere più propriamente sperimentale dei loro corifei non sono state riproposte al lettore o, come nel caso di Majakovskij, sono state spesso travisate

nel loro più genuino significato storico e culturale. Solo in anni recentissimi si è assistito ad una ripresa della pubblicazione delle opere (è il caso di Chlebnikov, Livšic, Bol'šakov, Severjanin, Charms, Vvedenskij) o alla ristampa anastatica di raccolte originali (Kručnych, Majakovskij, Kamenskij). Per molto tempo il lavoro di riedizione e di riproposta delle opere di quegli autori (Chlebnikov, Kručnych, Elena Guro, Vaginov, ecc.) è stato pieno appannaggio dei paesi occidentali dove, specie negli Stati Uniti e in Germania, si

sono pubblicate raccolte e studi, opera spesso di critici sovietici impossibilitati a pubblicare in patria. Anche in Italia si sono avute importanti iniziative in questo senso, specie per merito del compianto Marzio Marzaduri che, attivo prima a Venezia e poi, negli ultimi anni, a Trento, ha prodotto notevoli studi sulle avanguardie russe ed ha curato la pubblicazione di una vera e propria collana di studi e testi sul futurismo russo. In particolare, vorrei ricordare la raccolta delle opere di Igor' Terent'ev (*Sobranie socinenij*, a cura di M. Marzaduri e T.

Nikoľ skaĵa, Bologna 1988) e la recentissima *Raccolta delle poesie* di Vasilisk Gnedov oggetto qui della nostra attenzione.

Vasilisk Gnedov (1890-1978) fu una figura assai originale nel complesso firmamento dell'avanguardia russa. Sincero ammiratore del maestro riconosciuto dell'Egofuturismo Igor' Severjanin, commistione irripetibile di frenesie innovative ed epigonismo decadente, il giovane Gnedov dalla natia regione del Don era giunto a Pietroburgo verso la fine del 1912 e ben presto era diventato uno dei piú originali rappresentanti del gruppo egofuturista di Ivan Ignat'ev, a metà strada tra una sincera venerazione per Severjanin ed un interesse creativo verso le tendenze piú sperimentali della scuola cubofuturista di Burljuk, Chlebnikov, Majakovskij e compagni. Ad esempio, già nel 1913 aveva pubblicato nell'almanacco *Doni per Adone*, sotto lo pseudonimo di Joséphine Gante d'Orsaille, la curiosa «poesia con pause» *Gurebka Proklenuškov*. A lui si debbono le raccolte *Regalo per i sentimenti e Morte all'arte* (entrambedel 1913). Certo è che Gnedov, essendo fra i personaggi-guida dell'Associazione dell'egofuturismo, ebbe un ruolo significativo nella chiasmata vita culturale dei cabarets e della sua poesia fu apprezzata dai contemporanei (Majakovskij, Mejerchol'd e Chlebnikov che si ispirò al suo poema *Kuk* e inserì il giovane poeta nella sua società utopica dei *Presidenti dell'orbe terraqueo*) e fu di riferimento per i gruppi d'avanguardia successivi, ivi compresi *oberjuty* (Charms, Vvedenskij). Nelle sue poesie di estremistico sperimentalismo Gnedov raggiunse un qualche risultato nell'ambito del gestualismo poetico, ponendosi alla base di quell'arte sintetica contemporanea che ai giorni nostri ha in Russia una sua vivace espressione nella cosiddetta scuola poetica minimalista. È il caso, ad esempio, del noto *Poema della fine*, costituito da un foglio lasciato in bianco ed eseguito dal poeta, come ricorda V. Pjast, con un unico movimento della mano che «velocemente si solleva sopra i capelli per cadere bruscamente in basso e poi a destra sul fianco». In esso il poeta, rinunciando al senso razionale, arriva, come farà poi in alcuni esperimenti poetici Isidore Isou, ad abbandonare com-

pletamente la lingua; analogamente, nel *Primograndramma* (1913) Gnedov anticipa la «musica del silenzio» di John Cage. La lingua poetica di Gnedov ha una qualche analogia con il linguaggio transmentale e con le innovazioni linguistiche chlebnikoviane. Commistione di forme culte e popolari, di ucrainismi e dialettismi, il linguaggio poetico gnedoviano in alcuni testi sperimentali ha come proprie unità non piú parole, bensì interi versi trasformati attraverso la fusione delle diverse unità verbali in un unico conglomerato, una sorta di neologismo composito. Tale procedimento è riconducibile anche all'esempio scrittorio della tradizione slava ortodossa, e costituisce un'ulteriore conferma dell'attenzione rivolta dallo sperimentalismo russo, sia al livello lessicale sia a quello grafico-compositivo, alla tradizione anticorussa. Attivo nelle *tournées* futuriste in Crimea (anche insieme al giovane Viktor Šklovskij), Gnedov partecipò alla guerra mondiale e poi, tornato a Mosca negli anni della rivoluzione, pubblicò proprie opere insieme a Burljuk e Majakovskij. Successivamente la carriera poetica di Gnedov si interruppe. Trasferitosi in Ucraina e divenuto membro del partito comunista, Gnedov lavorò negli anni dell'edificazione socialista come ingegnere, fu poi arrestato e rimase nei campi staliniani per circa vent'anni. Fu restituito alla vita civile solo negli anni cinquanta e tornò alla poesia. Fu specie grazie al contatto con Nikolaj Chardžiev, massimo esperto del futurismo russo, amico fraterno di Mandel'stam e Anna Achmatovae lucido testimone di un'epoca irripetibile, che Gnedov tornò a trovare fiducia nel proprio dono poetico. Negli ultimi anni di vita egli riprese a scrivere versi, ma non piú la poesia *éclatante* delle zuffe futuriste, bensì una poesia che nella sua parvenza dimessa, ordinaria, del verso tradizionale, si sviluppa in una sua «perfida semplicità» a metà strada tra l'afflato del poeta innovatore e la dimessa arrendevolezza del vecchio che scrive solo per sentirsi in vita. Gnedov giunse così, non perdendo bensì riscoprendo la propria autocoscienza futurista, a divenire, come è stato scritto, una sorta di «epigono di se stesso». La sua poesia si realizza così in una curiosa combinazione di banali costruzioni metrico-sintattiche e ardite fioriture transmentali. La raccolta si sud-

divide in tre sezioni, la prima "Egofuturalia", è costituita dalle poesie del periodo futurista (1913-19), la seconda e la terza da versi finora inediti (la seconda ha i versi privi di datazione, la terza, dal titolo "Senza il berretto del condannato", i versi del periodo 1938-78). La raccolta presenta inoltre un ricco apparato iconografico, ampi commentari e brani della corrispondenza in versi tra il poeta e l'amico Nikolaj Chardžiev.

S.G.

LA "BARKOVIANA" RUSSA. NUOVE PUBBLICAZIONI

A. PUSKIN, *L'ombra di Barkov*, a cura di Cesare G. De Michelis, Venezia, Marsilio Editore 1990, pp. 91;

«*Letite, grusti i pečali...*». *Nepodcenzurnaja russkaja poezija XVIII-XIX vv.* [«*Volate, tristezza e malinconie...*» *Poesia licenziosa russa dei secoli XVIII-XIX*], a cura di K. Ch. Krasuchin, Moskva, 1992, pp. 223;

I. BARKOV, *Devič'ja igruška* [Il *trastullo della fanciulla*], pref. di A. Bitov, a cura di V. Sažin, Sankt-Peterburg, 1992, pp. 208;

Tri veka poezii russkogo Erosa [Tre secoli di poesia dell'Eros russo], a cura di A. Šcupov e A. Iljušin, Moskva, 1992, pp. 159;

Devič'ja igruška, ili Sočinenija gospodina Barkova [Il *trastullo della fanciulla, ovvero le opere del signor Barkov*], a cura di A. Zorin e N. Sapov, Moskva, 1992, pp. 412.

Ancora non molti anni or sono una casa editrice pirata occidentale pubblicò un volumetto dal semplice titolo *Poesia* senza fornire dati attendibili sul luogo e sulla data di pubblicazione, ma con il simbolo contraffatto del *Gospolizdat* (Editrice Politica di Stato), la data 1969 e la nota: «Opera edita per decisione del *Politburo* del CC del PCUS con tiratura limitata, destinata agli attivisti del partito e agli studiosi del retaggio letterario patrio». All'interno, con presentazione, ovviamente posticcia, dell'allora Ministro della Cultura sovietico E. Furceva, veniva pubblicato il poemetto pornografico *Luka Mudiscev* (alla lettera "Luka Stogranpardj"), attribuito al noto poeta pornografico settecentesco, fine traduttore di Fedro e Orazio, Ivan Barkov (1732-

1768), ma, come ampiamente documentato dagli studiosi, risalente invece agli ultimi anni dell'epoca puškiniana. Il poemetto si inserisce in una tradizione più che secolare, dapprima legata ai generi eroicomici e parodistici, poi per gran parte automatizzatasi, dando luogo ad una sequela di scurrili e ripetitive riletture in chiave goliardica dei maggiori capolavori letterari nazionali (dalla *Dušen'ka*, stilizzata narrazione del mito di Psiche, opera di Ippolito Bogdanovič, fino all'Eugenio Onegin di Puškin). E tuttavia a questa tradizione avevano volto la loro attenzione anche scrittori di prima grandezza, quali Puškin, Lermontov, Dostoevskij, Nekrasov, ed addirittura il filosofo religioso Vladimir Solov'ëv (alcune sue poesie licenziose, presenti nella corrispondenza del poeta con S. N. Trubeckoj, sono state recentemente pubblicate sulla rivista "De Visu", n. 8, 1993), per non parlare dei poeti esteti del primo Novecento. Se in patria, per ovvi motivi di censura, prima zarista e poi sovietica, i testi pornografici circolavano solo in raccolte manoscritte (ed oggi gli archivi letterari russi sono ricchissimi di questi florilegi), una buona parte di queste opere riusciva invece a vedere la luce all'estero (è il caso della nota antologia londinese di N. Ogarëv del 1861 o della raccolta *Eros Russe*, Ginevra, 1879, con testi, tra l'altro, di M. Lermontov, I. Mjatlev). Questo è stato il destino di tutta una tradizione poetica, più ricca di quello che si possa immaginare, e che in Russia viene abitualmente indicata con il termine 'barkoviana' con qualche confusione, talvolta sostanziale, specie quando si tende a fare di tutta l'erba un fascio, attribuendo al succitato "Piron russo", Ivan Barkov, tutta una produzione letteraria pornografica russa che invece andò accrescendosi anche nei secoli successivi. Nel corso degli ultimi decenni il numero delle edizioni di questo tipo, quasi sempre prive di veri e propri apparati critico-filologici e dunque di scarso pregio per gli studiosi, è andato crescendo, specie per merito dell'editrice londinese Flegon Press, ma con "fioriture" negli Stati Uniti e addirittura nel "lontano" Giappone. Non sono mancati studi generali come quello dell'americano W. H. Hopkin, *The Development of «Pornographic» Literature in XVIII and Early XIX Century Russia*, Indiana University, 1977.

In Russia si è assistito ad un risveglio editoriale solo in anni più recenti, quelli del postcomunismo, con una crescita turbinosa nel biennio 1991-92 ed un evidente calo nell'ultimo anno. Sono apparse numerose antologie di testi pornografici, raccolte delle opere di Barkov o a lui attribuite, cretostomazie di testi erotici folklorici (specie delle *častuški*, sorta di stornelli cittadini) e un numero speciale della rivista moscovita "Literaturnoe obozrenie" [La Rassegna Letteraria] (novembre 1991), dedicata alla pornografia nella letteratura russa (dalle origini all'epoca sovietica).

Accanto al fatto di costume, questo fenomeno ha avuto una certa rilevanza anche per gli studiosi. Da un lato, si è giunto a chiarire il ruolo effettivo e l'importanza di Barkov in questo particolare ramo della poesia russa, dall'altro si è posto in risalto l'interesse di alcuni poeti di prima grandezza in questo genere letterario ed infine si è affrontato il problema assai complesso dell'edizione critica di questo filone poetico, caratterizzato da un'ampia diffusione manoscritta ed un alto grado di variabilità dei testi.

Proprio il problema del ruolo dei grandi scrittori russi nel genere pornografico presenta un antecedente "italiano" di grande rilevanza. Mi riferisco alla discussa ballata puškiniana *L'ombra di Barkov*, discussa perché ancora oggi, malgrado le più che convincenti prove addotte da grandi studiosi di Puškin come Lerner, Tomaševskij e Čjavlovskij, e altri, c'è ancora chi ne mette in dubbio la paternità. Proprio in Italia, nell'aprile 1990, per i tipi della Marsilio di Venezia, e per merito del noto slavista Cesare G. De Michelis, è apparsa la prima edizione critica di questa ballata (testo russo, varianti e traduzione italiana), la cui rilevanza estetica certo non deve essere sopravvalutata, ma che risulta ineludibile per ricostruire nel suo insieme la cultura poetica del giovane Puškin. Per onor del vero va detto che il testo della ballata era già giunto alle ultime bozze per una edizione destinata ai "soli addetti ai lavori" preparata nel 1937 da Čjavlovskij, ma quel testo non aveva poi visto la luce ed è stato proposto ai lettori per la prima volta solo nel già ricordato numero speciale di "Literaturnoe obozrenie" e dunque dopo l'edizione curata da De Michelis. Bisogna inoltre rilevare che un'edizione-

ne assai improvvida dello stesso testo è uscita anche nei Paesi Bassi nel 1991 (*De Tweede Ronde*, Zomer 1991, pp. 72-81) senza che il curatore olandese conoscesse l'edizione italiana. Curiosamente di questa edizione si è data notizia anche in Italia (A. Rabino, *Porno-Puškin a colpi di scoop: uno spettro s'aggira per l'Europa*, "La Stampa", 9 agosto 1991, p. 16). Il testo edito dal De Michelis è stato poi riproposto in Russia nella raccolta curata da Krasuchin, seguito dall'ampio saggio sugli aspetti storico-letterari ed ecdotici del problema, che Čjavlovskij aveva preparato per la propria edizione critica della ballata. Nel suo complesso l'edizione del De Michelis chiarisce con ricchezza di dettagli e argomentazioni l'importanza di questo breve testo puškiniano nell'ambito del dibattito letterario del tempo, evidenziandone i tratti parodici e innovativi. Ed infatti la ballata, incentrata sulle gesta di uno spretato sessuomane cui compare in aiuto l'ombra del priapesco Barkov, si costruisce in forma di parodia rispetto ad alcuni celebri testi del caposcuola romantico Vasilij Žukovskij (*Le dodici vergini dormienti* e il *Bardo nel campo dei guerrieri russi*) e, nel contempo, è ricca di spunti critici nei confronti della scuola arcaista, rivelando abbondanti connessioni con la tradizione poetica nazionale (da quella settecentesca, ivi compreso Barkov, alla poesia del Romanticismo russo) e con le altre opere del poeta. Il merito dello studioso, come era stato anche per la precedente edizione della fiaba licenziosa puškiniana dello *Zar' Nikita e delle sue quaranta figlie* (Puškin A. S., *Fiabe in versi*, Venezia, Marsilio Editore 1990), è anche quello di inquadrare l'esperienza della poesia erotica puškiniana nell'ambito della più ampia tradizione europea, evidenziandone come per tutta la tradizione barkoviana russa che viene sinteticamente ripercorsa, i tratti comuni al resto delle tradizioni letterarie e i tratti più genuinamente nazionali.

Sull'onda del crescente successo delle edizioni licenziose in Russia le edizioni delle ballate si sono moltiplicate. E tuttavia esse sono per lo più filologicamente inattendibili, come, ad esempio, quella proposta da V. Sažin nel suo volume barkoviano seguito da una postfazione del noto scrittore Andrej Bitov. E l'edi-

zione di Sažin non solo presenta una redazione assai guasta dell'opera, servendosi di un solo testimone chiaramente tardo e incompleto, ma è corredata da un apparato critico che va oltre ogni accettabile diletterismo: ad esempio, di Virgilio si dice: «editore (sic!) del poema epico *Eneide*». Filologicamente più curata è l'edizione della ballata puškiniana pubblicata nella raccolta di A. Iljušin e A. Ščupov che tra l'altro propone due saggi tra loro contrapposti, il primo di A. Černov nel quale la paternità puškiniana è messa in dubbio (in modo poco convincente, aggiungiamo noi) e di A. Kacis che invece la sostiene.

Ma l'interesse di queste raccolte non è incentrato tanto sul testo puškiniano, quanto sulle poesie licenziose del Barkov. E d'altronde le antologie finora citate, seppure in maniera diversa, si costruiscono tutte intorno alla raccolta dal titolo *Il trastullo della fanciulla*, tradizionalmente attribuita a Barkov, ma nella quale sono confluiti materiali assai diversi, come ad esempio il ciclo di Ivan Danilovič tradizionalmente ricondotto al Segretario di Stato di Caterina II, Adam Olsuf'ev. E tuttavia, in quest'ambito - a me pare - solo un'edizione, quella di Zorin e Sapov, può considerarsi pienamente soddisfacente. Essa si costruisce infatti come una vera e propria edizione accademica

e rispetto alle altre raccolte presenta il corpus completo de *Il trastullo della fanciulla*. Vi troviamo tutte le odi più celebri di Barkov, da quella *Al pugilatore*, vicina ai generi eroicomici, a quella più propriamente scurrile *ABacco*. Zorin e Sapov corredano l'edizione di un notevole saggio introduttivo, di una rassegna di tutta la tradizione barkoviana manoscritta e di esaurienti commenti ai singoli testi con inoltre un'interessante appendice che ripropone la celebre *Ode à Priape* di Piron, la sua traduzione di Barkov, i testi poetici non pornografici del Barkov-discepolo di Lomonosov e un'ampia cernita di testi attribuiti al poeta. Da sottolineare il fatto che Zorin nella sua introduzione respinge la lettura in chiave parodicadelle odi barkoviane rispetto alla tradizione dell'ode solenne. Il critico ne rileva tratti fortemente arcaici e conservativi che farebbero della poesia di Barkov - diversamente da quanto avviene per la ballata puškiniana - un fenomeno rigido e normativo formalmente coerente con la poetica classicistica, sebbene tematicamente ai suoi antipodi.

Le altre raccolte hanno invece uno spettro molto più ampio di testi e autori, risultano dunque assai più eterogenee e meno rigorose nel definire i limiti tra produzione di Barkov e tradizione barko-

viana. Tutte presentano de *Il trastullo della fanciulla* solo una scelta. La raccolta di Iljušin e Ščupov inserisce inoltre una scelta dei poemetti osceni ottocenteschi più noti (dal già citato *Luka Mudiš'cev* fino al *Re Quinto Bordello*) e una raccolta di *častuški*; l'edizione di Krasuchin propone invece in versione integrale, ma senza alcun apparato critico-filologico, il poemetto *Saška* di Aleksandr Polež'ev, per il quale il giovane poeta contemporaneo di Puškin fu severamente punito da Nicola I in persona, e che era stato pubblicato con ampi tagli. Curiosa la circostanza che nessuna raccolta riproponga i tre poemetti pornografici di Lermontov, mentre vale la pena qui segnalare la ristampa (Mosca 1990) della raccolta *Erotoidy* (1788) di Nikolaj Strujskij (1749-96) e degli introvabili *Sonetti erotici* (1922) di Abram Efros (Leningrado 1991). Tra le nuove ricerche nell'ambito dei generi poetici erotico-pornografici significativa la scoperta e pubblicazione dell'almanacco *Lica* ["*Volti*", n. 2, Mosca-Pietroburgo, 1993] del poemata di M. Longinov *Le nozze del poeta* e di altri frammenti in versi dei suoi amici letterati attivi presso la rivista "Il contemporaneo", Nikolaj Nekrasov, Ivan Turgenev e Aleksandr Družinin.

S. G.

POESIA DI LINGUA SPAGNOLA

JORGE EDUARDO EIELSON, *Poesia scritta*, a cura di Martha L. Canfield, Firenze, Le Lettere 1993, pp. 189, L. 27.000

La comparsa di un'antologia di un poeta ispano-americano merita sempre di essere festeggiata, se non altro per la sua rarità nel nostro panorama editoriale. Viene fatto di pensare, a questo proposito, a un memorabile intervento pronunciato da un grande poeta peruviano, Emilio Adolfo Westphalen, una quindicina di anni fa, in occasione di un convegno organizzato a Roma dall'Istituto Italo Latino-americano e dalla Sorbona. In quella circostanza, in mezzo a un coro di esaltazioni ambigue e indiscriminate della narrativa ispano-americana, Westphalen aveva proclamato pro-

vocatoriamente la sua opzione per l'ocultamento deliberato della poesia, nella consapevolezza che quella autentica avrebbe saputo aprirsi una strada nel corso del tempo, per trovare i suoi lettori. Era evidente la polemica, non certo contro la narrativa ispano-americana, ma contro una concezione mercantile dei valori letterari, che ha penalizzato pesantemente la poesia.

Queste considerazioni risultano assai opportune nel caso del peruviano Jorge Eduardo Eielson. Nato nel 1924 a Lima, risiede in Italia da molti anni. Eppure, prima di questa raccolta, per trovare qualcosa di suo tradotto in italiano bisognava riandare all'antologia di Marcelo Ravoni e Antonio Porta, *Poeti ispano-americani contemporanei*, pubblicata da Feltrinelli nel 1970. Con questa *Poesia*

scritta, che riprende il titolo delle raccolte apparse in Perù nel 1976 e in Messico nel 1989, è possibile finalmente formarsi un'immagine adeguata di uno dei maggiori poeti ispano-americani di oggi.

Il tratto che forse più colpisce nell'itinerario di Eielson è la radicalità delle sue scelte artistiche. Come appare chiaramente dalle prime poesie riportate in questa antologia, il suo è un esordio folgorante. A meno di vent'anni, il poeta appare dotato di una straordinaria maturità stilistica. Si avverte il dialogo con la tradizione poetica immediata e con quella più lontana, ma al tempo stesso troviamo già quella capacità di assimilare e superare creativamente le esperienze altrui che sarà una costante di tutto il suo percorso. Si pensa inevita-