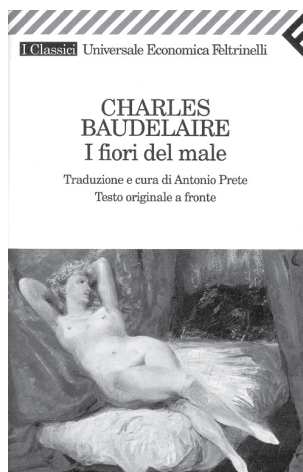


# POESIA FRANCESE

a cura di Michela Landi

CHARLES BAUDELAIRE, **I fiori del male**. Traduzione e cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli 2003, pp. 422.



Baudelaire resta, in Italia e in Europa, uno degli autori più 'tradotti', intendendo per traduzione, in senso lato, anche una annessa opera ermeneutica. Molteplici e differenti tentativi di comprendere – abbracciare – l'opera baudelairiana nella sua costitutiva 'modernità' si sono avvicendati nell'ultimo ventennio, mossi dalla necessità di penetrare quello che si presenta come uno dei fenomeni più affascinanti di eccedenza psicologica di una forma. Tradurre Baudelaire – scommessa che ha tentato in Italia, prima di Prete, grandi nomi: da Bufalino a De Nardis, da Bonfantini a Raboni – significa non solo disporsi a trattare con la peculiare drammaticità di tale forma (restando sul crinale tra referenzialità e metascritturalità), ma anche, e soprattutto, fare i conti con un autore che è, a sua volta, ermeneuta e traduttore, e che fa della critica una metafisica. Non si può insomma cimentarsi con Baudelaire senza aver preso coscienza del fatto che ogni suo testo è già una 'riscrittura', vuoi a partire da un presunto «dictionnaire de la nature», com'egli ama definire l'universo da cui attinge cromaticamente Delacroix, vuoi da un patrimonio filosofico e culturale che il poeta sapientemente rielabora e reinterpreta; il che fa della produzione baudelairiana il massimo esempio della parola intesa come vertice simbolico e sintetico delle concordanze universali. Con tali presupposti, quel-

l'equilibrio tra visione idiosincratica del reale e forma-senso dell'opera d'arte, che in Baudelaire si rivela costitutivamente instabile come un edificio in perpetuo ed imminente crollo, fa della traduzione una paradossale conservazione dell'instabile: un funambolico destreggiarsi tra una percezione individuale sempre ridondante e la sua resa artistica, governata dal nerbo della prosodia e, nondimeno, recalcitrante. Antonio Prete presenta, in una preliminare «Nota sulla traduzione», il dilemma che gli si è prospettato e che, pur presente di per sé in ogni esperienza di traduzione poetica, il caso di Baudelaire accentua per i risvolti metapoetici appena evidenziati: cedere al dispotismo della visione o a quello della forma; dell'immagine culturalizzata o della prosodia. Mentre sostiene implicitamente – con Leopardi, lo stesso Baudelaire e tutta la corrente ermeneutica – che non vi è miglior riflessione sulla traduzione che l'operazione stessa, Prete ammette, sul piano teorico, l'impossibilità di perseguire, *in unum*, la forma e la visione e privilegia, tra i due termini complementari, il primo. Tale 'umiltà' teorica è, a nostro avviso, sconsigliata – e per la prima volta – nella resa: che si rivela senza dubbio, ad oggi, la più equilibrata e la più soddisfacente. È vero che, per ottenere tale equilibrio l'interesse – fin qui prevalentemente centrato sull'immagine e sul referente – deve adesso essere spostato sugli aspetti ritmici e prosodici: la loro incidenza metapoetica, fortissima nella costituzione del senso delle *Fleurs du mal*, è ciò che il traduttore ha ben compreso. Di contro ad una tradizione tesa a privilegiare l'impatto emotivo della visione, la scelta traduttiva di Prete, teoricamente 'parziale', è insomma quella dell'elaborazione stilistica. Egli infatti ha ben intuito, penetrando i segreti della scrittura baudelairiana, che tale scelta non sminuisce, nei risultati, quell'impatto; anzi, ne incrementa la capacità. Infatti, la perdita della componente metapoetica, che fa di molte traduzioni un prodotto di superficialità referenziale (quella che, frequentemente, si ha del Baudelaire vulgato), è, qui, finalmente compensata. Se fino ad ora potrebbero essere segnalati, nella traduzione di Baudelaire, rarissimi casi di mirabile congiunzione tra ritmo e immagine (i quali si riducono a rese idiosincra-

tiche di singoli componenti: l'endecasillabo di Luzi che asciuga gli attardamenti vocalici della *Vie antérieure*, facendone un gioiello della poesia italiana) è questa un'esperienza traduttiva che, estesa ad un'intera raccolta, dimostra come una profonda conoscenza dell'officina poetica unita ad una lunga e paziente frequentazione dell'autore possa fornire non solo felicissime – quanto inevitabilmente sporadiche – risposende ma, soprattutto, un tenore costante di alta resa. L'indole 'teatrale' e tendenzialmente narrativa del doppio settenario, che risulta quasi sempre il metro italiano più congeniale all'alessandrino, è ammorbidita e diluita, ovvero adeguata in tal modo a sopportare la scarsa ritmicità del verso sillabico francese; mentre, come nella stessa lingua di Baudelaire giocoforza avviene, l'impatto ritmico si condensa nella clausola rimica (ahimé, costitutivamente povera di variazioni). Mostrando una non comune abilità a rimare (in ciò soccorso dalla maggiore varietà dell'italiano) nonché una profonda intuizione plastica della parola e del testo, Prete per primo riconosce e restituisce la funzione compensatoria della rima nella poesia francese. Baudelaire, infatti, la coltivò con idolatria pari a quella dei suoi altri oggetti-culto, comprendendo che senza almeno quell'impatto, dinamico e salutare, i versi sillabici, pari ai vermi omonimi (*vers/vers*) e ai serpenti striscianti che popolano le visioni del malato d'angoscia, non facevano della poesia il riscatto etico dell'arte ma il simulacro estetico di una pigrizia morale.

Michela Landi

YVES BONNEFOY, **Seguendo un fuoco. Poesie scelte 1953-2001**, a cura di F. Scotto, Milano, Crocetti 2003, pp. 254.

YVES BONNEFOY, **Il disordine. Frammenti**, a cura di F. Scotto, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani 2004, pp. 42.

Nella postfazione a *Seguendo un fuoco*, che ripercorre tutte le sue tappe poetiche da *Douve* alle *Planches courbes*, Bonnefoy ricorda di aver molto scritto «in memoria». Egli cerca infatti di riportare alla presenza, attraverso una parola epi-

fanica e sgravata dal suo differimento concettuale, eventi dalla significanza viva e pungente che hanno costituito, per lui, un momento iniziatico. Di qui un legame profondo, e quasi materiale, al vissuto significativo; un *affectus*, nel suo più autentico designare: *ad-ficere*. Tale 'affezione', filo immaginario dello spazio-tempo che rapporta il soggetto agli eventi o alle presenze oggettive: freccia, voce, viaggio, unisce, religiosamente, il passato che 'colpisce' con il presente della scrittura. Quest'ultimo, cristallizzando tale dimensione vivificante, si fa pietra viva e incandescente, nella quale si iscrivono – e mirabilmente consistono – tutti i passaggi: luoghi, volti, e voci che, pur nella loro transitorietà, rappresentano nella mente dell'autore l'attimo bruciante che prelude ad una fissazione memoriale. Bonnefoy parla, nella stessa postfazione, di «poesia transittiva», come evocazione di una rosa di istanti i quali abbiano segnato, qua e là, dei punti di convergenza, di incontro tra il soggetto e la presenza di quel luogo, di quel fatto. Per questo egli accoglie favorevolmente, e quasi come un ulteriore evento significativo, la proposta di una silloge da parte del traduttore. Si tratta, infatti, di una 'raccolta' di momenti esemplari nei quali «la poesia ha vissuto il suo rapporto con l'evento che la abita». La motivazione dell'autore aggiunge, insomma, un valore intrinseco all'apparente arbitrarietà della 'raccolta' poetica, feconda messe di istanti pungenti, di *memorabilia*. Erompe infatti, da questi testi, quel *punctum* barthesiano che, stagliandosi dalla piattezza bidimensionale del testo come da una fotografia, costella di concomitanze un vissuto lineare, affidandolo all'esemplarità. Come ancora il poeta sottolinea, vi è un impensato che sottende a queste stesse concomitanze: vergini misteri, silenzi infralinguistici evocati come segni di una verità insondata, ed accolti umilmente – misticamente – dal poeta come enigmatica fenomenicità. Molti temi percorrono trasversalmente – costanti e consistenti, a dispetto di tempi e luoghi occasionali – la poesia di Bonnefoy. L'«elementalità presocratica» – diremmo piuttosto eraclitea – che a buon diritto il traduttore sottolinea nella prefazione, si manifesta spesso in una costitutiva sacrificialità della materia, nutrimento ontologico dell'umano. Il poeta invoca, a più riprese, Demetra-Cerere affinché quella desertificazione, pietrificazione e incenerimento della vita organica (alberi bruciati, carbone, terra petrosa) siano compensati dai riti di fecondità che la

poesia presentifica contro la deiscenza e la senescenza di ogni bene vivo. Testimone, il frutto del legno della vita da cui si estrae, viva sostanza, il succo sacrificale che nutre e avvisa, nuovamente, i frigidissimi corpi: «Come una mano piglia un grappolo, mano divina, / Da te dipende il vino; da te, che la luce / non sia quest'unghia che lacera» (pp. 162-163). Simulacro del rituale presentativo della parola mediante la spremitura del frutto è, alla stregua della poesia, la pittura (l'invocazione al «Peintre» di *Dedham vista da Langham*, II, pp. 164-168 ha un corrispettivo in prosa nell'omaggio all'uva di Zeusi in *La vie errante*). Qui, la mano dell'artista dall'esterno «lacera» e «macchia di sangue l'immagine», in una vendemmia sacrificale del senso come materia viva (e ci soccorre, qui l'idea del «céleste vendange» baudelairiano, nonché il chicco d'uva svuotato dal fauno di Mallarmé). La sensibilità cromatico-pittorica di Bonnefoy produce un contrasto ontologico tra il grigio – segno della costante e sorda presenza – ed il rosso nella sua sacrificale, violenta pungenza e transitorietà. È quest'ultimo che è capace, mediante la sua viviscenza sublimata, di addensarsi plasticamente nel fuoco interno del sasso vivo: ctonia profondità del vero insondato, pietra che, misteriosamente, si 'spetra' (esemplare il neologismo denominale per parasintesi: «désempierrer», di p.106). Come la pietra trasuda sangue, la parola si fa corpo consistente, minerale e vivo: di contro all'edificazione – materiale e simbolica – con il sasso sordo ed inerte, la poesia, pietra scartata dai costruttori, si affaccia sul deserto del dicibile come una pietra-ostacolo; materia refrattaria che coniuga – come nella filosofia eraclitea – scontro e conoscenza. Mineralità e liquidità, dunque, come due verità inseparabili: testimone il pozzo, la pozzanghera, la fonte; o l'uccello, *liquida vox* che il canto tra le pietre rifugia e conserva (p. 142). L'idea sacrificale del frutto, sorta di liquidità minerale non ancora consistente è duplicata, in *Les nuées (Dans les leurs du seuil)*, 1975, pp. 122-123, da quella della barca che lo trasporta. Si tratta di un viaggio iniziatico della parola viva e ignara, *fructus oris*, verso il suo destino referenziale: stasi, soglia concettuale fondatrice di negazione e di assenza (pp. 122-123). E come non riconoscere, nelle *Planches courbes*, che conclude cronologica-

mente (2001) il percorso poetico di Bonnefoy qui rappresentato<sup>1</sup>, l'immagine salvifica del *lignum vitae*? Come la nave dei folli fonda, col suo viaggio iniziatico, la società simbolica (e ciò non può certo sfuggire a Bonnefoy, grandissimo conoscitore di miti), è la barca del sacrificio che il «leurre du seuil», miraggio di una terra e di una pietra liminare, fa salpare. E la barca è, di per sé, legno vivo, piegato dalla volontà creatrice dell'uomo, che costruisce una fluttuante consistenza sul corso del tempo e del senso. Tra la barca – che trasporta, metabolicamente, il senso verso la forma – e l'acqua – sua regressiva inconsistente materialità – vi è, intanto, uno scontro elementare che induce, come in sogno, la conoscenza: «Ora, nello stesso sogno / Sono disteso sul fondo di una barca, / La fronte, gli occhi poggiati contro le sue assi ricurve / Su cui ascolto frangersi l'acqua bassa del fiume».

I frammenti dal titolo *Le désordre*, che Bonnefoy affida a F. Scotto nella primavera del 2003 quali inediti destinati alla rivista «Europe» in occasione degli ottant'anni del poeta (nn.890-891, giugno-luglio 2003) siglano, come afferma il curatore e traduttore nello scritto introduttivo, una «prossimità fra poesia e teatro». Tale prossimità, che proprio lo scorso numero di «Semicerchio» ha studiato (*Il verso recitato. Teatro di poesia nel Novecento europeo*, n. XXIX, 2003/2) è, per Bonnefoy, anche una complementarità. Il vantaggio che la poesia ne trae, è il suo affrancamento dal concetto quale che si fissa e si aggrega nel testo come scrittura, per rifondare una corporeità agente del linguaggio. Bonnefoy, che ha frequentato a lungo Shakespeare e, attraversandolo, ha colto la trasversalità unificante tra le lingue, medita ora sulla presentificazione dell'essenza attraverso una parola che si confronta, corpo a corpo, con l'azione. A buon diritto Scotto osserva, come duplice corollario della dissipazione del nucleo semantico della parola mediante la sua vivificazione gestuale, sia una «indecidibilità del referente» (come in molta produzione tra Otto e Novecento il tema, denotativamente eluso, si dissemina nella predicazione) sia, sul piano stilistico, la marcata tendenza alla sostanziazione dell'infinito. In ciò Bonnefoy conferma, anche sul piano formale, quella indole anti-idealistica e anti-metafisica da lui manifestata (noto il suo *Anti-Platon*) che caratterizza il cosiddetto *style concret* e che si distingue, fra l'altro, per la rinuncia al suffisso astrattivo (*le déchirer* per:

<sup>1</sup> Pubblicato nel 2001 per le Edizioni Mercure de France, *Les planches courbes* è riedito, nel 2003, per la collana «Poésie» di Gallimard.

la déchirure), così frequente, invece, nell'italiano. Il «disordine» di questi frammenti è evocato dal poeta nella didascalia iniziale: si tratta di vociferazioni confuse. Un'eterofonia che sale da più luoghi, sollevando, con sé «scontri, enigmi, e il desiderio che questi si risolvano»; desiderio accompagnato dal timore che le voci restino invece «avviluppate per sempre nel 'flutto mobile' del linguaggio». L'immagine visiva che il poeta associa all'immagine uditiva appena evocata, è quella di una quindicina di uomini e donne; un gruppo serrato, dal quale qualcuno si stacca, per poi rientrarvi. I volti, indistinti: «potremmo crederli mascherati» (p. 17). Le figurazioni che via via prendono corpo dalle voci, addensandosi in presenze tematiche, sono per lo più nuove epifanie di entità che, costantemente, si ripresentano nell'itinerario di Bonnefoy: il colore come *substantia* viva ed organica dell'oggetto («Le coffre ouvert dont des couleurs ruissellent. [...] À travers la couleur la forme se brise», p. 18); la consunzione organica, qui soprattutto evocata attraverso la dispersione umorale, lacrimale («Je pleure / Pour tous ceux et pour toutes celles qui ont pleuré, / Pour les morts qui n'en finissent pas de mourir», p. 22) di contro alla desertificazione, alla stratificazione della materia immemorabile e all'aridità minerale (ricorrenza della sabbia e del fuoco). Infine, il sacrificio fondatore: accanto all'evocazione dell'auleta Marsia scorticato dal citaredo Apollo (il tema si ripropone attraverso la metafora delle superfici raschiate), ritorna costantemente anche l'immagine biblica di Ezechiele e dell'Apocalisse; a significare, attraverso la metafora della pergamena inghiottita (oltre che raschiata come un palinsesto) il dolore, in *chartam*, della scrittura che, facendosi voce, si tinge del sangue della parola viva. Di qui le svariate immagini del sacrificio cartaceo: oltre al raschiamento di carta da parati, fogli accartocciati, fotografie bruciate, pagine di giornale infilate, spiegate, strappate. La teatralità del testo infatti non si risolve solo nella drammaticità stilistica *tout court* (sensibile presenza di allocutivi e deittici che, accanto a grida e mormorii, alludono ad un referente generatore sottratto alla denotazione e ad uno sforzo vocale, incessantemente *in fieri*, della nominazione), ma anche nelle implicazioni metapoetiche di una scrittura-consunzione: nella voce come nel fumo. La teatralizzazione del segno come metaletteralità si incontra, infine, nell'immagine dell'accaschia (omonime in fran-

cese: *hache*), dove sono assimilate funzione disgiuntiva del fonema (*hache disjonctif*, che si traduce in un'aspirazione interna alla parola ad indicare la presenza di un dittongo: *trahir*) e azione 'disgiuntiva', separatrice dell'utensile. In quel *flatus* primordiale – in quello spazio franco che sta tra i due termini disgiunti – abita forse il disordine prima ch'esso venga composto nel significato, univoca e morta referenzialità: «Mi volevo da ogni lato l'ascia / Che sfaldasse la massa di ciò che è / L'ascia sorda, infinita, / Di cui s'ode il rumore nella valle».

Michela Landi

## SEGNALAZIONI

### Opere

Il n. 304 di «Encres vives» (Colomiers, dicembre 2003), collana di *plaquettes* diretta da Michel Cossem, presenta una nuova opera di **Chantal Danjou**, dal titolo: *D'ocre et de théâtre*. Autore di una decina di raccolte e di alcuni saggi critici, nonché animatrice di varie attività culturali legate alla poesia, l'autrice si è trasferita da Parigi in un piccolo paese della Provenza, dove ha udito affacciarsi alla coscienza nuove voci. La cultura degli amerindi, che costituisce la principale fonte di ispirazione di questi componimenti, si innesta nella tradizione provenzale, ricreando un passato primitivo e sincretico. Si intrecciano infatti due tradizioni ancestrali, dominate dalla pratica culturale della danza e siglate da una testimonianza di R. Oneida, che Chantal Danjou rielabora immaginativamente: «è dai nostri piedi che ci vengono i pensieri e le poesie, ed è ciò che la terra ci insegna». Accostando, com'è sua consuetudine, testi in poesia e riflessioni in prosa, l'autrice constata, nella riflessione conclusiva, gli esiti di una re-iniziazione culturale che abbatte i pregiudizi antropocentrici dell'Occidente: tutti noi siamo «locataires de notre corps et de la terre».

Segnaliamo, altresì, la seconda silloge di **Didier Ayres**, *Comme au jour accompli* (postfazione di J.-Y. Masson, Paris, Arfuyen, 2003), che giunge dopo *Nous* (éd. William Blake and Co, 1997); con *Les Parvis* (Gallimard, 2003) **Jean Grosjean** ritorna, dopo *Messie*, sul tema biblico, che costituisce un presupposto sia tematico che stilistico. Alla traduzione di versetti del Vangelo di Giovanni segue un commento poetico, nel quale l'autore fa parlare il Figlio in prima persona. Per le

edizioni Le Temps qu'il fait, **Gérard Macé** propone *Mirages et solitudes* che rielabora, trasponendola all'immagine poetica, la sua esperienza fotografica (2004). **Jean-Yves Masson**, poeta e traduttore (a lui si devono molte versioni francesi di M. Luzi), ritorna con *Le Chemin de ronde* (Voix d'encre, 2004), tutto incentrato su percezioni uditive: ascolto di rumori e vociferazioni che costituiscono il «langage de notre appartenance à la terre». *Pris dans les choses* di **Gérard Noiret** (Obsidiane, coll. «Les solitudes», 2003) è il risultato di una meditazione di due decenni, che ha corso parallela a *Le Commun des mortels* (Actes Sud, 1990) e a *Toutes voix confondues* (Nadeau, 1998). Il richiamo tematico a Ponge, consono alla poetica delle cose di Noiret, ha una rispondenza formale nel componimento breve e asciutto. Una militanza della poesia civile sembra proporre **Christophe Hannah** con *Poésie action directe* (Al Dante éd., 2004), mentre lo stesso sguardo disincantato, rielaborato in forma aforistica, è quello di **Patrick Wateau** (*Abruption*, Atelier la Feugraie, 2004) autore, tra l'altro, di un recente saggio su B. Noël (*Bernard Noël, l'expérience extérieure*, Corti).

La collana «Poésie» di Gallimard celebra i grandi nomi, riproponendo sia *Les planches courbes* di **Bonnefoy** (2003), sia il *Cahier de verdure* di **Jaccottet**, seguito da: *Après beaucoup d'années* (2003).

Segnaliamo, infine, l'ennesima antologia curata da **Henri Deluy** nell'ambito della consueta «Biennale internationale des poètes en Val-de-Marne» (*Autres territoires, une anthologie*, Farrago, 2004), che si aggiunge al cospicuo numero di sillogi pubblicate negli ultimi anni in Francia. Il suo criterio preferenziale resta quello della 'scoperta' del talento giovane – già consacrato dall'invito alla «Biennale» stessa – nonché l'attenzione alle tendenze del momento. Il suo pregio è un panorama aggiornatissimo sulla poesia francese.

Tra le opere critiche relative alla poesia contemporanea, ricordiamo il volume collettaneo diretto da Pierre Vilar: *L'Espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban* (Farrago, Léo Scheer, 2003), che rende omaggio a uno dei più grandi poeti della precedente generazione, nonché critico, filosofo, traduttore. Vi figurano testi di autori celeberrimi, quali Guillén, Char, Paz, oltre ai contemporanei Dupin e Hocquard. La rivista «Prétexte» diviene una casa editrice, mantenendo la sua linea, sensibile alla poesia contemporanea.

Escono così due volumi dal titolo: *Pluralités du poème. Huit études sur la poésie contemporaine* (Prétexte, 2003), dedicati ad autori quali P. Commère, Y. Di Manno, J.-M. Reynard, con particolare attenzione alla pluralità di intenti e registri che caratterizza la vocazione poetica più recente. Un panorama del *lettrisme* dall'Ottocento alla contemporaneità è quello che delinea Jean-Pierre Bobillot (*Trois essais sur la poésie littéraire. De Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Al Dante, 2004), con riferimenti al *cut-up* di Burroughs, o alla tradizione francese orale cui attinge Heidsieck.

### Traduzioni italiane

Chiara de Luca presenta, per la collana «poeti&narratori» delle edizioni Gedit di Bologna, la traduzione de *La vie promise* (1991) di Guy Goffette (*La vita promessa*, 2004). Corredata di testo originale a fronte e introdotta da uno scritto a cura della traduttrice nonché da una nota alla traduzione, la versione italiana, accurata e sensibile, è frutto di una lunga e assidua frequentazione della scrittura del poeta belga. Ne risulta una parola fedele alla poetica goffettiana: asciutta, nitida ed essenziale.

Per la serie dei «Quaderni del Gallo Silvestre» dell'editore leccese Manni (2004), A. Lollini e A. Prete rendono omaggio al poeta egiziano Edmond Jabès, scomparso a Parigi nel 1991. Dopo il noto volume collettaneo edito da Sansoni nel 1985, che contiene, oltre ad un'intervista all'autore ed un inedito, interventi di Luzi, Bigongiari, Zanzotto, Pasi, Risset, la stessa collana di Manni ha già pubblicato, di Jabès, *Poesie per i giorni di pioggia e di sole e altri scritti*, a cura di C. Agostini, con un saggio dello stesso A. Prete. Questa volta, sono le *Chansons pour le repas de l'ogre*, editate a Parigi da Pierre Seghers nel 1947 (*Canzoni per il pasto dell'orco*, 2004) ad essere proposte al pubblico italiano. Si tratta dei primi testi non sconfessati dal poeta e composti nei primi anni della guerra dove l'orrore storico, reinterpretato in un'ottica culturale e regressiva, ispira giaculatorie rivolte ad una divinità primitiva (Thot?), assetata di sangue umano. Ma la pratica rituale ed espiatoria del canto come glossolalia collettiva di cui il poeta si fa interprete prova, come scrive Jabès in una prefazione del 1985 qui riproposta, che dalla morte ci riscatta lo sguardo puro dell'infanzia. L'opera, di difficile approccio traduttivo in ragione

della forte componente fonico-ritmica, presenta esiti non sempre uniformi, dovuti alle diverse sensibilità interpretative dei due traduttori. La 'paternità' di ciascun testo è, comunque, debitamente segnalata.

### Traduzioni francesi

Da qualche tempo dedito anche alla prosa di Montale, Patrice D. Angelini – principale traduttore del Nostro in Francia – presenta, per le edizioni La fosse aux ours (Lyon, 2004), degli estratti da *Prose e racconti* (t. I: *Fuori di casa*, Mondadori, coll. «I Meridiani», 1995), dal titolo *En France*. Come P. Angelini specifica nella sua prefazione, si tratta delle impressioni montaliane ricavate dai viaggi in Francia: dal suo primo soggiorno nelle Alpi dell'estate del 1929, a quello parigino che segue la morte di Mosca, nel 1964. Lo sguardo del poeta, appassionato e critico al tempo stesso costituisce, per i francesi, un punto d'osservazione straniero, che coglie i tratti distintivi di un'«exception culturelle» ancora attuale.

### Riviste

I numeri 3-4 di «Balises», «Cahiers de Poétique des Archives & Musée de la Littérature» (Bruxelles, Didier Devillez éd.) costituiscono la prima parte di un tema che interessa due pubblicazioni successive della rivista. Si tratta, attraverso la ripresa tematica di una nota «variation» mallarmeana, di rendere conto di una «crise de vers» (*Crise de vers* 1, 2003), ovvero dello statuto critico che, dal secondo Ottocento – testimone Mallarmé – ha assunto la versificazione nella poesia occidentale. La prima sezione, di carattere teorico e generale, si apre con uno scritto di H. Meschonnic («Vous avez dit une crise de vers?»), mentre nelle sezioni successive si alternano testimonianze di poeti (A. Anedda, Ph. Jaccottet) e interventi critici (su Pessoa, Beckett, Noël e Mallarmé, Mohammed Dib). Nel numero successivo (uscito nell'autunno 2003 ma non pervenuto in redazione), figurano interventi di J. Borel (noto verlainista) e, tra gli altri, dei poeti J. Darras e V. Magrelli.

Sotto l'egida simbolica del basilisco prosegue costantemente e puntualmente la sua attività editoriale «Basilic», Gazette de l'Association des Amis de L'Amourier (nn. 15-17, Nice-Coaraze, settembre 2003-mai 2004): un bollettino di informazione che testimonia della febbrile attività poetica della Provenza e oltre (pensiamo senz'al-

tro al «Centre International de Poésie de Marseille»). Oltre agli aggiornamenti su editoria ed eventi culturali, vi si leggono interventi – spesso in forma di *entretien* – dei più noti esponenti della poesia francese che sono legati, per nascita o adozione, alla Francia del Sud: A. Freixe, F. Bon, Y. Huges, M. Butor, B. Noël.

È al suo debutto editoriale la rivista «Formes poétiques contemporaines» (Les impressions nouvelles éd., sept. 2003), che si propone, in controtendenza rispetto ad una certa militanza imperante nell'area parigina, di esaminare la creazione poetica contemporanea soprattutto da un punto di vista formale. Il suo impianto non è attivista o difensivo come «Action poétique» ma, piuttosto, descrittivo e tecnico. Scopo principale è fornire degli strumenti di lavoro; si cerca, ad esempio, di stilare un repertorio e, in seconda istanza, proporre un'analisi di tutte le forme metriche attuali, confrontandole con quelle tradizionali o con le prime forme del *verslibrisme*. Un dossier monografico è dedicato a J. Roubaud, nel quale si delineano le peculiarità stilistiche dell'autore in rapporto alla tradizione *oulipienne*.

A testimoniare di un diffuso, recrudescente *penchant* per la violenza in poesia, la rivista «Moriturus» (Association Fissile, 2 impasse Troy, 31200 Toulouse) presenta, alla sua seconda uscita, un tema dal titolo *Le sens en sang* (reminiscenza probabile di *Le Sens la Sensure* di Noël, protagonista di questo numero). Il titolo del periodico, ispirato all'omonima opera di un altro autore 'crudele', H. Michaux, è un titolo programmatico che, sulla scia di Bataille, Artaud e lo stesso Noël, si propone di studiare il tema della morte come propulsore drammatico della creatività. I «Sonnets de la mort» di Noël sono, ancora una volta, ispirati alla guerra d'Algeria, capitolo tragico del colonialismo francese, che resta a tutt'oggi una ferita aperta. Con questa produzione, Noël sfida la celebre frase di Hölderlin rivisitata da Adorno: vi sono dunque ancora poeti in questi tempi di miseria; poeti della crudeltà.

Si segnalano, infine, tra le riviste di poesia o dedicate alla poesia: «Grèges», n. 8 (ed. Grèges, 2003); «Le Mâche-laurier» nn. 20-21 (Obsidiane, 2003); «Niocque» 1-9/2-0 (Leo Scheer, 2003), sempre improntata sugli aspetti performativi e corredata di CD; «Nunc», Revue spirituelle 3 (éd. de Corlevour), che omaggia P. Oster.