

POESIA CLASSICA

a cura di Gianfranco Agosti

Lirici greci tradotti da poeti italiani contemporanei, a cura di Vincenzo Guarracino, vol. I-II, Milano, Bompiani 1991, pp. 722, L. 25.000

Per la realizzazione di questa nuova grande antologia di poesia greca è stato messo in moto quasi un reggimento di uomini (e donne) di lettere (novanta, addirittura, per ottantotto autori selezionati), alcuni famosissimi, altri quasi ignoti, poeti, ma anche prosatori, studiosi e cultori di letteratura in senso lato, le cui versioni abbracciano un arco cronologico insolitamente ampio che va dal VII sec. a.C. fino al VI d.C. In linea di principio, dunque, si è preteso che ciascuno scrittore-traduttore trovasse una sintonia di qualche tipo con un poeta greco, distillandone una versione personale, eventualmente anche un rifacimento nel proprio stile. L'effetto caleidoscopico che ne deriva - costato certo enorme fatica organizzativa - è sembrato al curatore opportuna mimesi della molteplicità delle voci antiche. La cosa ha di per sé un fascino innegabile, e rappresenta una soluzione nuova, dopo che per quasi l'intero secolo hanno tenuto banco, non sempre meritatamente, versioni di singoli poeti o filologi-poeti (Romagnoli, Valgimigli, Pontani e, soprattutto, Quasimodo). Evitato del tutto il pericolo di essere monocorde e di appiattare età e personalità diversissime in un unico codice poetico di traduzione, questa antologia accetta in pieno il rischio opposto, cioè quello della varietà fine a se stessa, in contrasto con le norme dei generi letterari antichi. «Perché questi traduttori e non altri? Per un sottile intreccio di corrispondenze, che è parso di poter individuare tra l'antico e il suo moderno "traditore", sulla base di consonanze tematiche e talvolta perfino stilistiche, di un'evidenza davvero sbalorditiva in certi casi» (p. 709): questo il criterio, credibile quanto elastico e non poco soggettivo, in base al quale si sono realizzati gli abbinamenti. Cogliere i motivi delle varie scelte può essere un ulteriore motivo di curiosità: ci si poteva attendere, infatti, che Luzi traducesse Sinesio (*Inno IV*, molto belli sia l'originale che la versione) e Bevilacqua l'*Ero e Leandro* di Museo (inverso senza particolari impennate), meno, forse,



che a Bufalino spettassero quattro epigrammi del poco noto Crinagora (e la sua resa è quasi migliore dell'originale), che Cucchi si sobbarcasse Teognide (prestandogli, fra l'altro, un ritmo efficace) o che Jolanda Insana volesse misurarsi con Callimaco (ma non mi sembra lodabile la scelta di tradurme solo epigrammi). Di un'antologia così vivace e poco accademica non meriterebbe forse mettere in discussione i criteri secondo cui si sono selezionati gli autori antichi; non si può tuttavia passare sotto silenzio il fatto che in nome di una concezione astorica di lirica come poesia per eccellenza vi si è fatto entrare un po' di tutto, dai canti conviviali di Alceo ai contaci di Romano il Melode, escludendo solo la poesia epica e didattica di grandi dimensioni e quella scenica (ma ci si è infiltrato un coro di satiri di Pratina, e anche il *Lamento dell'esclusa*, tradotto bene da Rina Li Vigni Galli, è scenico!). Un po' scontato anche il privilegio accordato agli autori dell'*Antologia Palatina* (non sarà perché c'è a portata di mano la monumentale versione einaudiana?), che diventa colpevole allorché si lascia spazio, ad esempio, agli oscuri Alfeo ed Oneste (I d.C.?) e si ignora invece un autore come Mesomede, che lirico è propriamente, anche nel senso antico, e che reca accenti di notevole forza nella palude della poesia greca d'età imperiale. Nel complesso, comunque, questa antologia si segnala in modo positivo per la presenza di testi e autori di solito messi da parte

nella divulgazione sulla greicità, sia per quanto riguarda l'età arcaica e classica (i versi aurei attribuiti a Pitagora, il peana a Igea di Arifrone, Prassilla, Ananio, Parrasio, sul quale Enrico Baj ha voluto provare dei ghiribizzi futuristi) che per l'età tardoantica. Fra i grandi nomi hanno goduto, mi sembra, di cure piuttosto felici Bacchilide e Ibico, tradotti rispettivamente da Volponi e Carifi. Da menzionare anche le traduzioni-rifacimento di Semonide (Erba) e Simonide (De Angelis). Fra le poesie tarde, particolare attenzione meritano l'elegia a se stesso di Gregorio Nazianzeno, tradotta da Bigongiari, e l'inno orfico a Physis, tradotto da Barberi Squarotti. Per entrambi questi testi, infatti, non può sfuggire il confronto con la versione che si legge in un libro ripubblicato in edizione aggiornata quasi contemporaneamente a questa antologia, vale a dire i *Poeti bizantini* di Raffaele Cantarella (vd. oltre nella sezione Letterature medievali). Le traduzioni dei due poeti sono certamente basate su quelle di Cantarella (del resto anche buon traduttore), come dimostrano chiari indizi lessicali; rispetto a quelle, però, che sono in prosa benché seguano verso per verso l'originale, queste due nuove versioni si distinguono per il ricorso all'endecasillabo sciolto, con risultati di grande pregio. Soprattutto Bigongiari, che si è scelto uno dei testi elegiaci più sorprendenti della tarda antichità, ha ricostruito in maniera memorabile l'andamento del distico di Gregorio, restando su toni pseudo-leopardiani senza cadere nella parodia e rispettando un lessico tutto sommato moderno.

Opera certamente gradita, e a ragione, presso un pubblico vasto ed eterogeneo, questa antologia corre comunque il rischio di rimanere vittima della sua stessa esuberanza e delle cadute di tono, indiscutibili, che il piano editoriale ha imposto. L'introduzione, di necessità troppo breve, è discreta e abbastanza puntuale, benché non lesini certe generalizzazioni mitizzanti della cultura greca («La greicità è questa tragica obbedienza all'insorgere dell'attimo: "sente" il suo destino legato, irreversibile, e gli dà voce e così facendo esilia la morte!», p. VII) di cui si vorrebbe fare a meno, nella convinzione che non è su tali concetti

che si attualizza e si gode la poesia degli antichi.

Fabrizio Gonnelli

TEOCRITO, *Idilli*, a cura di Marina Cavalli, Mondadori 1991, pp. XXII-340. L. 14.000

Offrire ad un vasto pubblico—quello cui la collana si rivolge—l'opera di un poeta "difficile" come Teocrito, in un testo greco criticamente, ed equilibratamente, stabilito e corredato di una scorrevolissima, e precisa, traduzione moderna, arricchendola di sintetiche note, illustrative dei *Realien*, di una snella prefazione e di una "bibliografia fondamentale", è un'idea sicuramente degna di ogni più aperta lode. E ciò tanto più, in quanto il lavoro, nella sua programmatica sinteticità, presenta notevolissimi pregi di accuratezza e di chiarezza.

Il volume presenta il *corpus* teocriteo (apocrifi compresi) trasmessoci dal Medioevo. Nelle introduzioni premesse ai singoli componimenti, si segnalano anche quei casi nei quali il ritrovamento di frammenti papiracei ha permesso di recuperare qualche ulteriore brandello di carmi giunti a noi in condizioni non brillanti (cfr. ad esempio il carme 24). Per il testo greco, la curatrice riproduce anastaticamente i carmi teocritei dall'*editio minor* dei *Bucolici Graeci* di A. S. F. Gow, apparsa nella collana degli Oxford Classical Texts nel 1952 (nella ristampa del 1988) dopo la monumentale edizione commentata (Cambridge 1950-52). Si omette però di riprodurre gli *addenda* che i papiri hanno consentito: è una scelta assolutamente legittima, date le condizioni molto frammentarie di questi recuperi e il carattere della collana, ma si poteva forse "osare" (magari soprassedendo per quanto attiene alla traduzione).

La traduzione, molto scorrevole, che accompagna il testo greco è in italiano "moderno"; la traduttrice ha rifuggito, ritengo giustamente, dal lasciarsi sedurre da rischiosissimi, e probabilmente sterili, tentativi di ricreare i complessi giochi dei piani linguistici e dei registri espressivi teocritei; un ottimo ausilio, dunque, per quei lettori che si potranno cimentare con l'arduo originale. Un originale prezioso per *facies* linguistica: un ricercatissimo "dorico", tutto delibato su di un amplissimo ventaglio di fonti letterarie e non. Sarebbe fin troppo facile obiettare che una siffatta traduzione

rende puntualmente i *verba* di Teocrito, ma non ne rende, ché non lo può, lo spirito e la poesia: a chi è interessato a questi ultimi, non rimane, credo, e non solo nel caso del Siracusano, altra via che quella di rivolgersi all'originale. Con un tale testo, infatti, ogni tentativo di mediazione attraverso la traduzione non può che rimanere al di qua della mèta. Una traduzione "di servizio" dunque, come oggi si dice con espressione forse non proprio elegante; e come tale essa "serve" eccellentemente allo scopo, specialmente se consideriamo che dopo l'edizione con traduzione di V. Pisani (1946, rist. con aggiornamenti 1984) non si disponeva in Italia di nessuna versione di tutto Teocrito. È chiaro poi che, quando si ha a che fare con testi posti a fronte di una edizione anastatica curata da altri, quando cioè il traduttore non ha la possibilità di stampare il "proprio" testo, si possono avere alcune curiose discrepanze: ad esempio a 17.2 la traduttrice presuppone — forse non a torto — una punteggiatura diversa da quella adottata dal Gow (che considera il luogo corrotto parzialmente).

L'introduzione informa, in poche dense pagine, con grande chiarezza e concisione, sull'ellenismo e in particolare sull'ambiente in cui Teocrito visse ed operò (Siracusa, Alessandria), delineando anche i caratteri emergenti e distintivi della poesia del poeta siciliano e le direttrici della "rivoluzione" tutta ellenistica che egli propose alla letteratura greca in contemporanea — fors'anche in concorrenza? non lo crederei — alla per molti versi analoga rivoluzione callimachea. La concisione si accompagna a grande chiarezza, pregio necessario sempre, ma soprattutto in un'edizione concepita essenzialmente per il più vasto pubblico di *Liebhaver*. Non so se tutti vorranno sottoscrivere alcune definizioni, forzatamente generali, se non generiche. Si potrà obiettare, ad esempio che la semplicità teocritea, tema sul quale la curatrice insiste parecchio, contrapponendo, secondo la visione tradizionale, la «lineare chiarezza» di Teocrito e «l'ansia del superfluo» che renderebbe «talora stucchevole l'opera di Apollonio» o «la ridondanza di elementi eruditi» che farebbe gravosa la lettura delle opere callimachee, è forse qualche cosa di diverso «dagli ideali classici della grecità» di ascendenza periclea; analogamente problematico è il decidere se veramente un elemento portante di questa

winckelmanniana classicità di Teocrito sia costituito da «una lingua armoniosa, dalle caratteristiche dialettali doriche innestate nella tradizione ionica dell'esametro omerico». Affermazioni queste che possono talora risultare perfino un poco fuorvianti se il lettore, ignaro o poco memore di greco, si trova costretto a farsi un'idea dalla sola traduzione.

Paolo Carrara

TITO MACCIO PLAUTO, *Anfitrione*, tr. di R. Oniga, intr. di M. Bettini, Venezia, Marsilio 1991, pp. 243. L. 16.000



La collana di classici Marsilio, con questo volumetto, conferma le sue già consolidate caratteristiche di decoro divulgativo e serietà scientifica. Il testo tradotto è quello parigino dell'Ernout (1932), e l'introduzione "tematica" è di Maurizio Bettini, il quale si concentra soprattutto su quella particolarissima categoria del "doppio" esistenziale che distingue il personaggio di Sosia da altri "doppi" del teatro antico, e.g. i *Menaechmi*, e che afferisce ad una tipologia filosofico-psicanalitica che è quasi moderna, cosa particolarmente chiara in quel punto in cui il povero servo di Anfitrione, aggrappandosi all'*igitur* come all'estremo tentativo di difendere un'identità predata, offre una splendida (e semiosciente) anticipazione ontologica dell'*ergo* cartesiano; l'introduzione del Bettini, attenta agli aspetti eto-antropologici, ma attenta anche a non sprofondare in un "mélangisme" disinvolto tipo Alberoni, esamina molti altri paralleli di "doppio" nelle letterature europee,

come William Wilson, Goljadkin, il dottor Jekyll (non si accenna invece a Pinocchio, altro celebre *versipelles*), però non perde mai di vista la specifica romanità del Sosia plautino, esposto all'estraniamento e all'espropriazione dei connotati dal suo stesso stato sociale di *servus*, figura giuridica dalla personalità instabile, dai contorni rivedibili (per questo – credo – Bettini insiste tanto su Goljadkin, che appartiene allo stesso contesto delle *Anime morte*, monumento tragicomico all'alienazione di massa in un paradigma di schiavismo).

La traduzione, di Renato Oniga, è semplice e piacevole: una prosa "bassa" e molto funzionale, che segue le acrobazie del testo senza mai andare in affanno o perdere quota. Certo, alcuni punti che si potevano risolvere *leggermente* meglio, e tra questi posso segnalare la legnosità dei vv. 165-166, in cui *opulento... divitis* sono tradotti entrambi con «ricco», o la *variatio* poco riuscita di 268-269, «furbizia... furberia». Non mi entusiasma v. 235 *denique ut voluimus*, «con la nostra tesa volontà», che è bruttino. Va ritoccato il v. 706, dove *tace* è «sta' zitto», non «sta zitto». Il «Non-sochi» del v. 332 avrebbe potuto, grazie al parallelo del «Nessuno» odissiaco (che Oniga puntualmente commenta), condurre ad una traduzione un po' più pregnante del v. 382, in cui credo che *nisi quem* valga *nisi aliquem*. Il senso, ad un dipresso, mi pare il seguente: «Come ti chiami ora?» «Mi chiamo *nemo*, ma volendo puoi chiamarmi *aliquis*». Altre volte però la soluzione adottata da Oniga è quantomai felice, come e.g. al v. 83, dove *delegati* è tradotto con *claque*; e va sottolineata anche la resa di v. 741 *vae capiti tuo!* - *Tua istuc refert, si curaveris*: «Accidenti a te! - A te piuttosto... sarebbe convenuto occupartene». Buona la trovata di 1033 *istaec hodie, verna, verba funditas*: «Oggi, servo, mi servi queste parole».

Le note di commento sono abbondanti e, quando necessario, di levatura scientifica anche alta. Anche qui, naturalmente, non sono d'accordo su tutto. Al v. 384, sul gioco di parole *Sosia* e *socius*, non è indispensabile disturbare la pronuncia assibilata osco-umbra: se non si perdono di vista i *Realien* della scena, il bisticcio si potrà spiegare con il fatto che la parola è pronunciata da una bocca ormai fracassata dagli sganassoni. A proposito del v. 219, p. 814, «da uomo è diventato donna», Oniga scrive che «la

battuta di Sosia è basata sul duplice significato di *vir*, "marito" e "uomo"». Purtroppo credo che in questa battuta ci sia qualcosa di meno innocente.

Walter Lapini

SILVIA MATTIACCI, **I carmi e i frammenti di Tiberiano**, intr., ed., tr. e comm. a cura di S.M., Firenze, Olschki 1990. L. 55.000

Frammenti a parte, l'opera di Tiberiano entrò nella storia della filologia solo con l'edizione del Baehrens (1877), la prima che comprendesse tutti e quattro i carmi superstiti, quattro "medaglioni" di vario metro e contenuto, e di valore poetico decisamente alto. Il giudizio della M., che parla di «un'opera varia e complessa, rivelatrice di una personalità non banale» (p. 8), è fin troppo abbottonato, perché è vero che chi si occupa di "minori" non deve sofisticare su chissà quali *lepores* laddove c'è solo onesto mestiere, ma non sarà un caso che uno di questi quattro componimenti, l'*Amnis*, virtuoso e delicatissimo *pinax* ecfrastrico, vero portento di grazia bozzettistica, sia stato accostato tanto spesso a quel famoso *Pervigilium Veneris* (di un altro antico e ignoto Baudelaire) in cui – del resto – taluno ha creduto di riscontrare gocce dello stesso inchiostro. Dopo l'*Amnis* (carme I, in tetrametri) segue un'invettivamoralessaggianteccontro l'oro (carme II, in esametri), un *ainos* allegorico dedicato ai rischi del volare troppo in alto (carme III, in faleci), e un inno misterio-filosofico all'*Omniptens* (carme IV, in esametri). Nonostante le abissali differenze di tema, i quattro carmi possiedono una cifra stilistica omogenea, una evidente unità di gusto: comune a tutti è un laborioso concettismo, una tripudiante fertilità di immagini, preziosismi, allusioni, risonanze, fonosintagmi; comune a tutti è anche un asianesimo opulento e un po' estenuato da cui però spunta, qua a là, l'umbratile *cincinnus*, la trovata che stupisce. E questa è opera di vero poeta, non di *versilogus*. In questo libro della M. il poeta Tiberiano è ricostruito *in toto*; l'autrice non ha trascurato davvero nulla. Ma i risultati più duraturi vengono dall'esame autoptico dei codici (la M. ne collaziona due nuovi, Med A), che ha finalmente riassetato una tradizione fin qui lasciata pressoché allo sbando. Il commento ai testi ha una mole impres-

sionante (128 pagine per meno di 100 versi), ma l'erudizione in se stessa non è – per fortuna – la cosa che più spicca; spicca invece il sicuro possesso di competenze molteplici, la preoccupazione costante di storicizzare, di distinguere, di escludere. Perciò la M. ha dato alle sue note un impianto sì scrupoloso, sì esauriente, ma anche altamente e rigorosamente selettivo; con un autore che pesca da tutti i serbatoi, che è un po' enniano e un po' neoterico, un po' accademico e un po' stoico, un po' neoclassico e un po' "futurista", può essere forte la tentazione di collegare tutto con tutto, far dipendere tutto da tutto; perciò la difficoltà maggiore, tutto sommato, non era quella di raccogliere paralleli, ma quella di distribuirli con criterio, fornire un'esegesi strutturata ed orientata, evitare quel pansincretismo rapsodico e impressionistico che abbacina e non spiega, introna e non risolve. E ciò era particolarmente arduo per l'astruso e puntuto carme IV, tutto arazzato di motivi orfici, platonici, lucreziani, virgiliani e quant'altro (ed è appunto qui che il lavoro della M., dovunque ottimo, diventa un *exemplar*). Ogni carme è accompagnato da analisi metriche comparative e da introduzioni storico-letterarie che hanno valore di saggi autonomi (brilla per sintesi e dottrina il bellissimo *excursus* che prolude al carme IV e che, prendendo spunto dai *Motiven* contingenti, delinea con mano sicura gli sviluppi e gli orizzonti di un intero *eidōs*). La traduzione dei carmi ha intenti ermeneutici e non artistici; l'auspicio è che la M. ci ritorni sopra e renda giustizia anche poetica (oltre che filologica ed ermeneutica) almeno al primo dei quattro, che senz'altro lo merita. L'apparato è piuttosto pingue, talvolta anche troppo; certe congetture potevano essere taciute senza danno; ma qui la M. ha preferito la completezza alla brevità (ed è una scelta che va rispettata). In conclusione, il volume della M. mi pare uno dei lavori filologici più interessanti che si siano visti in questi anni; per Tiberiano, esso resterà a lungo una pietra miliare; al di fuori di Tiberiano, esso varrà come esempio ammirevole di metodo, di serietà, di maturità critica, ancora superiore – se possibile – all'altra e fondamentale opera che la M. – anni or sono – ha dedicato ai *novelli*.

Walter Lapini

POESIA MEDIEVALE



RAFFAELE CANTARELLA, *Poeti bizantini*, a cura di Fabrizio Conca, vol. I-II, Milano, Rizzoli 1992, pp. 1100, L. 26.000

La collana de "I classici della BUR" negli ultimi tempi sta affinando la propria opera di diffusione culturale mettendo a disposizione di un pubblico numeroso testi importanti quanto rari, dalla *Vita di Pitagora* di Giamblico ai *Procedimenti anatomici* di Galeno alle *Notti Attiche* di Aulo Gellio. All'interno di questo lungimirante piano editoriale va festeggiata come un vero e proprio avvenimento la riedizione, in forma aggiornata e corretta, della gloriosa antologia che nel 1945 Cantarella volle dedicare alla poesia del "millennio bizantino". Ancora oggi si può infatti tranquillamente sostenere la superiorità di questa antologia, per ampiezza e intelligenza, su tutte quelle più recenti, che comunque non sono italiane. Si trattava di un lavoro pionieristico, in un'età quasi del tutto prona a pregiudizi classicistici, eppure già maturo, poiché il curatore disponeva di enorme dottrina unita a gusto e sensibilità letteraria. Egli selezionò così i testi - la più parte rari, alcuni rarissimi - trovando un giusto equilibrio fra brani di importanza soprattutto documentaria e brani di intrinseca efficacia espressiva. Ne venne così fuori un *vademecum* per bizantinisti che poteva riservare più di una sorpresa a qualsiasi lettore colto. L'inappuntabile revisione di Conca ha adesso fatto divenire l'opera ancora più utile, visto che

egli, oltre ad averla munita di testo a fronte - laddove la vecchia edizione era formata di due scomodi volumi uno con l'originale e l'altro con la versione -, l'ha arricchita della bibliografia recente, aggiornando le introduzioni, ha corretto testo e traduzione sulle nuove edizioni critiche, alcune appena pubblicate o addirittura in corso di stampa (tale è il caso per l'anacreontica di Michele Sinello sul culto delle immagini e degli stralci da due romanzi cavallereschi dell'età dei Paleologi). Seguendo il percorso delineato nella lineare quanto preziosa introduzione (ma ci si ricorderà anche che è di poco più di un anno fa la versione italiana de *La poesia bizantina* del Trypanis) ci si potrà muovere con piacere e curiosità dalle fiorite movenze dell'epica tardoantica alla ruvida narrazione dell'epica acritica, dai primi inni cristiani alle grandi architetture del contacio, dall'epigramma classicheggiante dell'età di Giustiniano a quello in asciutti dodecasillabi della media età bizantina. Si incontrerà il Nazianzeno che anticipa situazioni petrarchesche (p. 151, vv. 1-4 «Ieri, oppresso dalle mie pene, solo in disparte dagli altri me ne stavo in un boschetto ombroso, rodendomi il cuore; poiché amo questo rimedio negli affanni: tacito, parlare solo col mio cuore») sul filo di una riflessione teologico-esistenziale (v. 25 s. «Io sono. Spiega cosa vuol dire questo? Qualcosa di me passò via: altra cosa sono ora, altra sarò, se pur sarò»), su questo carme vd. quanto accennato sopra a proposito dei *Lirici greci tradotti da poeti* che non sembra estranea anche al pagano Pallada (p. 251, ep. 5 «Sulla terra venni nudo, e nudo andrò sotterra: e perché mi affatico invano, vedendo nudo il termine?»); capiterà di sorridere ai consigli di *bon ton* monastico di Giovanni Patriarca (fine del VI sec.), p. 433, vv. 33-36 «Non essere scortese col vicino, batti con riguardo alla porta del tuo amico, non entrare improvvisamente come cane che guarda le stoviglie e stritolà le ossa», e di cogliere un anticipo delle sacre rappresentazioni nei *Versus in Adamum* di Ignazio Diacono (VIII-IX sec.; ma si tratta di dramma da leggere). Certo pochi si attenderebbero di trovare un bizantino dell'XI sec. capace di accenti del genere, accomiatandosi dalla... propria

casa: «...salve, salve, o mia seconda madre, / tu che mi allevasti e mi nutristi, / e che da pargolo fino all'ultimo grado / mi formasti e perfezionasti. / Ora avrai altri, che educerai e nutrirai, / ad altri darai tempo opportuno per le lettere, / se pure amano le lettere: a me non più». Le case, si sa, sono come i gatti, «tu che sei infedele ai tuoi padroni e non ami nessuno dei possessori» (Giovanni Mauroponde, p. 715 e 717). Ancora più inattese, forse, le lodi che l'uniate Giuseppe, vescovo di Metone (XV sec.), intesse nelle forma del canone per Tommaso d'Aquino.

Nelle traduzioni, in prosa, Cantarella non dette il meglio di sé in fatto di eleganza (talora anche di chiarezza e precisione), e ciò sia per l'intrinseca difficoltà di molti di questi testi, sia per i fini pratici che egli si proponeva. Ma si tratta di un difetto veniale, che non oscura affatto i grandi meriti del suo lavoro, ora meritoriamente riportato a nuova vita.

Fabrizio Gonnelli

Antiche liriche irlandesi, a cura di Giovanni Giusti ("Minima", collana diretta da Alberto Castelvecchi, nr. 20), Roma, Salerno Editrice 1991, L. 15.000

È questa la terza antologia di antiche liriche irlandesi pubblicata in Italia, dopo la miadel 1970 (Napoli, Cymba) e quella di M. Cataldi (Torino, Einaudi 1982). Il libretto, che contiene 33 liriche con testo irlandese a fronte, non ha specifiche finalità scientifiche, in quanto i testi sono desunti da precedenti sillogi (Murphy, Greene-O'Connor, Campanile etc.) e sulle traduzioni ivi contenute si appoggia liberamente quella del Giusti, come egli stesso ricorda a p. 153.

Ogni scelta operata nella massa enorme di testi poetici che ci sono conservati dalla letteratura in antico e in medio irlandese è necessariamente di carattere molto soggettivo e non avrebbe, quindi, gran senso discutere la presenza o l'assenza di questo o quello specifico testo. Ciò, però, che desta un certo stupore, è la totale assenza di interi settori letterari. Si noterà, infatti, che le liriche qui riprodotte rientrano tutte negli schemi della metrica sillabica e rimata e che non è in alcun modo rappresentato quel grosso

insieme di testi che seguivano gli schemi della metrica anisosillabica e allitterante. È un'assenza tanto più spiacevole, anche in quanto lascia il lettore all'oscuro del più tipico aspetto formale della poesia irlandese arcaica e arcaizzante, che ebbe le sue più note voli realizzazioni nella poesia di corte, con l'esaltazione dei sovrani e dei loro più o meno mitici antenati, e nella poesia "eroica", inserita nelle saghe, a celebrazione dei grandi protagonisti di un leggendario passato.

È assente altresì l'innologia religiosa, caratterizzata dalla splendida grandiosità di un barocco *ante litteram*, che ebbe grande sviluppo nell'Irlanda medioevale, ove la letteratura si faceva primamente nei monasteri; ed è parimenti assente tutta la poesia di contenuta effusione religiosa e di più intima e sofferta religiosità. Innologia sacra e poesia religiosa intimistica nascono nei medesimi ambienti e sono preziose per comprendere la complessa natura del cristianesimo dell'Irlanda medioevale. Il libretto è corredato da un'introduzione per accostare brevemente il lettore alle più antiche vicende della letteratura irlandese. Non posso, però, concordare sull'affermazione secondo cui «improvvisamente, fra l'VIII e il XII secolo dopo Cristo, emerge come dal nulla una delle tradizioni poetiche più originali della letteratura medioevale». Innanzi tutto, molti testi irlandesi sono sicuramente databili già al sec. VII e al VI, e non mancano frammenti di testi che, secondo uno studioso autorevole come il Carney, risalirebbero addirittura al sec. V. Questa letteratura, poi, non nasce "improvvisamente", in quanto già ben prima del sec. VI (che segna, se mai, l'inizio della letteratura scritta) esisteva una ricchissima letteratura di tradizione orale, risalente perfino ad età precristiana, che venne messa in iscritto solo in età assai posteriore alla sua genesi, sì che oggi talora si fa l'errore di confondere l'epoca della redazione scritta con quella, mai determinabile con certezza ma comunque assai più antica, in cui un dato testo venne a costituirsi e iniziò ad essere tramandato oralmente. Al lettore non specialista, comunque, questi particolari tecnici importeranno assai poco, ed egli leggerà con piacere le garbate traduzioni di questi testi, così poco noti in Italia.

Enrico Campanile

Le Roland occitan. Roland à Saragose; Ronsasvals, édition et traduction de Gérard Gouiran et Robert Lafont, Paris, Bourgeois 1991, pp. 256

I due testi epici qui pubblicati si trovano uniti nell'unico manoscritto che ce li ha trasmessi, un manoscritto tardo (fine secolo XIV), scoperto solo all'inizio del secolo, che assicura però della consistenza di una tradizione meridionale, in lingua d'oc, della materia rolandiana, centrale per l'epica francese a partire dalla prima *Chanson de Roland*. I due testi sono abbastanza brevi, concentrandosi su singoli episodi della vicenda (1410 versi il *Roland à Saragose*, 1802 il *Ronsasvals*: i titoli sono quelli inventati dal primo editore), e dal punto di vista metrico si confermano come tardi, per la compresenza e alternanza nelle lase di decasillabi (il metro originario dell'epica) e di alessandrini (il metro entrato in voga alla fine del XIII secolo), a testimoniare una fase di incertezza nel generale processo di traduzione metrica subito da tutta la tradizione epica. Tuttavia alcuni particolari non secondari contenuti nel *Ronsasvals* non sono attestati nella versione francese più antica, mentre trovano corrispondenza nella versione norrena, e possono dunque risalire ad una fase originaria di elaborazione della tradizione: tra questi dati ce n'è uno assai significativo anche per l'interpretazione generale del ciclo epico, ovvero la nascita incestuosa di Orlando, il grande paladino, figlio dell'unione tra il re Carlo e la sorella. Il dibattito scientifico sollevato da questi testi è stato dei più accesi, pro o contro un'origine non francese, ma occitanica della tradizione epica di Francia; l'introduzione di Lafont (Gouiran ha curato il testo e l'efficace traduzione a fronte) inquadra questa problematica affascinante, che richiama tutta la storia culturale francese dell'epoca, rintracciando gli altri segnali di un'origine meridionale della leggenda e seguendone il possibile percorso nel Nord.

Lino Leonardi

JAUFRE RUEL, Liriche, con testo a fronte, a cura di Robert Lafont, Firenze, Le Lettere 1992, pp. 100 (Il nuovo melograno, 6), L. 16.000

Jaufre Rudel è il trovatore provenzale più noto al di fuori degli ambienti spe-

cialistici, anche perché è tra quei pochi poeti medievali che sono assurti più o meno forzatamente a simbolo di poetiche moderne (esempio Carducci), come ad altro livello è stato di Cavalcanti e Dante per la lirica anglosassone (Pound, Eliot). Forse anche per questo abbiamo molte edizioni di Jaufre, e quest'ultima segue di pochi anni la precedente, più attrezzata filologicamente, di Chiarini (1985). Il carattere altamente divulgativo dell'edizione, volta ad una lettura non erudita dei testi, si esplica nella traduzione italiana a fronte (in prosa), nell'assenza di apparati (brevi note sono in fondo al volume, dove sono riprodotte anche le melodie conservate), e nel taglio dell'Introduzione, che tenta un'interpretazione globale, in termini quasi socio-psicanalitici, della poesia trobadorica attraverso l'esempio in effetti emblematico degli otto testi attribuiti a Jaufre Rudel. Per uno di questi, anzi molto probabilmente per due, l'attribuzione è in realtà assai dubbia, ma Lafont si basa sulla testimonianza di un solo manoscritto, il canzoniere siglato C, preso anche come base per le scelte testuali (giungendo ad omettere due stanze saltate da C nella canzone IV, e insomma con qualche svista che impone cautela). Resta la potenza contenuta delle canzoni di Jaufre, quella sublimazione del desiderio così profondamente rappresentata nell'*amor de lonh*, una delle prime e più produttive immagini della tradizione lirica d'amore che nasce in Provenza.

Lino Leonardi

Canzoni di crociata, a cura di Saverio Guida, Parma, Pratiche Editrice 1992, pp. 389 (Biblioteca medioevale, 21), L. 28.000

Dopo le prime raccolte pubblicate ancora all'inizio di questo secolo non si è più tentato, se non parzialmente, di offrire un quadro completo dei testi definiti dai padri fondatori della filologia romanza come *Kreuzlieder* o *Kreuzzuglieder*, canzoni di crociata. Il tentativo riesce ora bene, in forma snella ma efficace, con questo primo volume antologico nella collana di Pratiche, opportunamente dedicato ad un "genere" tra quelli della lirica medioevale romanza meglio individuabili e più interessanti, non solo letterariamente. Sono le 36 canzoni, francesi e provenzali in egual numero,

scaglionate tra il 1146 e il 1276, legate alle spedizioni contro gli infedeli in Terra Santa e in Spagna: esortazioni ai nobili, riflessioni sui motivi teologici e storici, commenti ai grandi fatti d'arme, propaganda rivolta alla Cristianità intera per la sensibilizzazione al grande *votum crucis*. Colpirà il lettore abituato alla dimensione atemporale della lirica d'amore medievale questa immediatezza quasi cronachistica, nutrita di riferimenti mai casuali o generici a fatti, luoghi e persone (che tra l'altro permettono spesso una precisa datazione dei testi). Non

bisogna del resto dimenticare che più d'uno tra gli autori presenti nel volume fu protagonista in prima persona delle vicende d'oltremare (basti citare Thibaut, conte di Champagne e poi re di Navarra, crociato nel 1239, autore di due canzoni di crociata); ma più in generale il carattere "impegnato" di questa produzione è connesso con la speciale funzione di propaganda al di fuori del mondo dei *litterati* che la poesia per musica in volgare poteva svolgere, accanto all'attività dei predicatori. Si coglie dunque in questi testi, più facil-

mente che nei trattati teologici o nelle cronache, il clima sociale e culturale che permise il grande movimento crociato: giustamente torna a sostenerlo Guida nell'Introduzione, tracciando una succinta ma eloquente grammatica dei temi e delle argomentazioni ricorrenti. Ogni autore è brevemente presentato da un utile cappello che ne inquadra la figura storica, mentre un apparato di note non esile si aggiunge alla traduzione a fronte, letterale ed accurata.

Lino Leonardi

POESIA AMERICANA

a cura di Adrian Hernandez

(trad. R. Lo Russo-T. Kirk)

Poesia americana

Qualunque cosa sia, deve avere uno stomaco che può digerire gomma, carbone, uranio, lune, poemi.

Come lo squalo, contiene una scarpa. Deve nuotare per miglia attraverso il deserto emettendo grida che sono quasi umane.
[Louis Simpson]

Definire la poesia americana sarebbe difficile come, diciamo, definire un americano "vero" o la poesia stessa. La riluttanza di Louis Simpson a restringere la poesia americana ad un semplice tipo o ad uno stile dominante è semplicemente rispetto per le molteplici forme di quest'animale. Perciò, rispettando lo squalo e i molti cibi di cui si nutre, ho scelto due poeti molto diversi ma ugualmente importanti nel mare americano: Stephen Dunn e Joy Harjo. Questi poeti, entrambi caratteristicamente americani, usano linguaggi, immagini, e paesaggi notevolmente diversi, che riflettono la loro America personale.

STEPHEN DUNN, *Between Angels* (Fra gli angeli), W. W. Norton, 1989, pp. 111

Solo di recente si è sviluppata una "tradizione" poetica nella poesia americana. Solo in questo secolo gli scrittori sono stati in grado di rivendicare la specificità letteraria di autori quali Whitman, Poe, Emerson, Thoreau,

Twain, e Melville. La letteratura americana ha molti tratti distintivi, il principale dei quali è la considerazione della natura non come l'elemento conquistabile, razionale di W. H. Auden o dell'ex connazionale T.S. Eliot, ma come una forza, un'entità vasta e indomabile che è l'America. Stephen Dunn è figlio di questa tradizione.

«Che cosa vile, disperata / pretendere per sé ciò ch'è selvaggio» dice Dunn nella poesia *Falco*. Dunn affronta quello che sembra un interesse comune dei poeti americani: dove finisce il selvaggio? Dove comincia? Dove finisce la Natura e inizia l'Uomo. La lotta dell'americano, a prescindere dalle sue origini etniche, è contro la Natura e, quindi, contro un elemento dell'uomo. «Noi» scrive Dunn, «camminammo attraverso le lande, / puntavamo lontano da noi stessi / verso il paesaggio, / ce ne impossessammo per un po'». Dunn cerca di possedere la Natura abbastanza a lungo per estrarne un senso e capire meglio se stesso attraverso di essa.

I personaggi di Dunn si rivolgono alla Natura anche se «non è mai / sbagliata, solo sconsiderata e impudente». Il paesaggio in cui vivono definisce chi sono e come vedono se stessi. Nella sua poesia, Dunn aspira ad esistere senza scuse e senza spiegazioni, a constatare semplicemente l'essenza della vita quotidiana e a trovare i particolari minimi dell'esistenza che illuminano e istruiscono il nostro vivere, ad abbozzare in parole i momenti cruciali di essa. Dunn crede che capire il proprio paesaggio

personale significhi capire se stessi. Usando un linguaggio terso, quasi brutalmente semplice, Dunn trae significato dai momenti di silenzio, avventi di riflessione. La sua forma tipica, composta di versi liberi raggruppati in terzine (un pentametro, un tetrametro e un secondo pentametro) scuote il lettore. Questa struttura non permette al lettore di adagiarsi comodamente nell'immaginario facilmente accessibile al poeta. Come nella vita, è la rottura con ciò che è familiare che causa riflessione. In larga misura, Dunn ci riesce. Talvolta la sua tendenza a rivelare troppo, ad evitare ambiguità, fa sconfinare alcune sue poesie nella narrativa. Le immagini rimangono sulla pagina. Allo stesso modo, i titoli eccessivamente semplicistici come *Gentilezza (Kindness)*, *Amabilità (Loveliness)*, *Tenerezza (Tenderness)*, *Dolcezza (Sweetness)*, *Acqua e sapone (Cleanliness)*, e *Felicità (Happiness)* riflettono il tentativo di Dunn di trovare paradigmi percettivi e emozionali in poesia piuttosto che permettere alle immagini poetiche di fornire un mezzo alla nostra fantasia. Nonostante i difetti tecnici, Dunn fornisce uno spaccato della sua America personale. Egli ha consentito al suo pubblico di dare un'occhiata a quell'America e perciò a se stessi.

JOY HARJO, *In Mad Love and War* (In folle amore e guerra), Wesleyan University Press, 1990, pp. 65

Joy Harjo, un'indiana dell'Oklahoma

(mid-west degli U. S. A.), adopera i ritmi e le immagini della cultura indiana americana per vivificare e mistificare il suo linguaggio. Mediante questo linguaggio tenta di «ricreare il mondo» che vede, un mondo mancante di spiritualità. Harjo affronta senza riserve la sua sfiducia nei confronti di una società che ha massacrato molti dei suoi antenati e che adesso è diventata la sua società. Essa è acutamente cosciente della fatica umana e usa il suo modo di vedere la natura per fornire una cornice alla sua poesia.

«Così non è necessario vedere / se questa luce non / diventa una baionetta di suono, mani di fuoco / per ricondurti a te stesso / finché non chiedi / grazia». Soprattutto, Harjo evita un immaginario semplice, comune: «Esseri di tuono ballano nelle strade inondate / di questa città, denudati fino ascheletri elettrici». O «Il mio cuore è un tatuaggio stabile di rose». Harjo forza il significato del linguaggio e propone strane giustapposizioni di immagini.

La poesia *Cerva danzante* è un esempio eccellente. «Lei era il mito scivolato attraverso i sogni. La promessa di una festa che noi / sapevamo sarebbe venuta. La cerva che passò attraverso nodi di maledizione per trovare / noi». Dà ca-

ratteristiche animalesche agli esseri umani. Dà alla Cerva Danzante qualità mistiche, quasi sovranaturali. Tutte queste tecniche tendono a spostare il senso dell'ordinario nello straordinario.

Harjo nella sua scrittura mette una voce molto femminile. Poesie come *La morte è una donna, Il fiotto di sangue, Il libro dei Miti*, assimilano organicamente la voce femminile. È una voce forte, risonnante, che non si occupa della questione della sessualità, ma educa riguardo alla sessualità femminile. «C'è un'Elena in ogni linguaggio; in America il suo nome è Marilyn / ma nel mio paese sovversivo, / è la terra scura e rotonda e piena di nomi / vestita di corpi di donne / che entrano ed escono dalle ferite di coltello di questa terra tremendamente / bella». Harjo non è sentimentale riguardo alla sua vita, cultura e sesso. Sta bene con se stessa e questa sicurezza è evidente nelle innovazioni che apporta con la struttura del suo linguaggio.

Strutturalmente, la sua scrittura è varia. Scrive blocchi compatti di versi oppure versi che scorrono sulla pagina come acqua. Vuole sperimentare e lo fa spesso con risultati sorprendenti.

Il difetto della Harjo è anche la sua maggior forza: il suo immaginario. Il

suo immaginario a volte non raggiunge lo scopo desiderato. Emerge un'immagine, ma questa si dissolve nel movimento della poesia. «Noi dobbiamo convocare una riunione» è un esempio di mancanza di connessione delle immagini. C'è abbondanza di immagini che non formano una base dalla quale il lettore può volare nel suo mondo di senso. Ma, come Dunn, la sua è una manchevolezza tecnica e un residuo dello spingere lo stile ai suoi limiti; è meglio aver provato e fallito che non aver provato affatto.

Il paesaggio poetico americano è molteplice come il paesaggio geografico dell'America. Nei 5200 chilometri da est a ovest si trovano deserti, montagne, pianure e paludi. Su questa carta ci sono altrettanti poeti che estraggono da essa uno stile e una forma, una riflessione delle radici della poesia americana e un germoglio di quella futura. Il lavoro del poeta americano deve essere, secondo le parole di *Poesia aquila* della Harjo, «Veramente benedetto perché noi / siamo nati, e moriamo presto dentro un / vero circolo di movimento, / come l'aquila che completa il mattino / dentro di noi. / Preghiamo che sia fatto / in bellezza. / In bellezza.»

POESIA SPAGNOLA

a cura di Martha L. Canfield

JOSÉ MARÍA EGUREN, *Simboliche*, a cura di Roberto Paoli, Genova, Marietti (I libri di "In forma di parole"), 1991, pp. 176, L. 15.000

Il peruviano José María Eguren (1874-1942), poeta simbolista ma informato di certe espressioni dell'arte d'avanguardia, possiede uno dei linguaggi più caratterizzati della poesia ispanoamericana: ricco, sofisticato, amico di insolite scelte lessicali e di giri sintattici artificiosi, talvolta particolarmente trasmettitori di quell'aspetto grottesco che accomunato a un'atmosfera trasognata e nostalgica definiscono il suo segno. Il curatore, in efficace sintesi, situa il poeta fra quelli che, con "indeliberata coalizione" portarono il Modernismo, cioè il movimento rubendariano, verso il suo disfacimento: Eguren in Perù, Lu-

gones in Argentina, Herrera y Reissing in Uruguay, Valle Inclán in Spagna, dice Paoli, "contribuirono separatamente (ma pur mettendo l'occhio su quanto si faceva sull'altra sponda, vicina o lontana) ad alterare e metamorfosare le note distintive di quel sistema espressivo" (p. 29).

La poesia di Eguren nasce da un'armonia musicale che traspare nei titoli da lui preferiti e ripetuti: *Marcia nobile, Marcia funebre, Canzone, Preludio, Ballata*, etc. e gira attorno a figure delicatissime, eleganti e misteriose, prive di individualità, creature "simboliche", appunto, che servono all'iterazione di una tematica: la nostalgia di un luogo "altro" o la premonizione di una futura felicità condannata a svanire presto. Così come l'armonia musicale è destinata a fondersi nel silenzio, così la bellezza per

Eguren non è altro che una forma evanescente, ben presto modificata e persa nel costante fluire del tempo. Spazio, forma, confluenza graziosa destinata a non durare: il *topos* più volte e forse più delicatamente rielaborato da Eguren è quello della fanciulla insidiata dalla morte, le cui fonti vengono sapientemente ricostruite dal curatore. Tuttavia la lezione dell'avanguardia fa sì che spesso quell'armonia spezzata non si risolva in toni drammatici bensì nell'ironia e nel grottesco. Quest'ultimo tratto del suo linguaggio lo avvicina a Palazzeschi: si fa notare che *Simbólicas* uscì nel 1911 e che le poesie giovanili di Palazzeschi, raccolte in *Incendiario*, sono del 1910. Si assomigliano per immaginazione, per linguaggio e per certe preferenze ritmiche. Ma soprattutto li accomuna ciò che Sanguineti ha chiamato "l'epica del

circo", e cioè il «trionfo del *music-hall*, del clownismo, che genera quel gusto del burattino, della marionetta, che pervadrà di colpo, negli anni dell'immediato *avant-guerre*, tutta la cultura europea» (p. 30).

La ragione di queste coincidenze il lettore la può attribuire alle molte letture italiane che effettivamente compì Egu- ren, oppure al fenomeno degli "sviluppi paralleli", cosa che avviene a tanti scrittori ispanoamericani, quindi giudicati ingiustamente ed esclusivamente alla luce delle "influenze europee". Decida il lettore. Per farlo può servirsi di questa bella e rappresentativa antologia, prima versione italiana del poeta che, si dice, ha aperto uno dei due cammini della poesia peruviana contemporanea. L'altro porta il segno di César Vallejo.

Romancero della guerra di Spagna (1936-1939), Poesie scelte con testo a fronte a cura di Ignazio Delogu, Empoli, Ibiskos Editrice 1989, pp. 270, L. 20.000

Contemporaneamente allo scoppio della guerra civile in Spagna nacque una poesia, in parte anonima o firmata da scrittori sconosciuti, in parte d'autore, ma sempre con le caratteristiche della poesia popolare e anonima, destinata ad alimentare i miti che sorreggevano moralmente quella guerra cruenta e, in definitiva, diretta a trasformare la stessa guerra in leggenda. I miti erano quello dell'Eroe generoso e fortissimo, capace di combattere da solo contro decine di nemici sinistri e sanguinari, quello della fratellanza fra miliziani e popolo, quello dell'alba di un nuovo tempo che sorgeva fra le fiamme e il sangue - proprio come il sole sul nascere del giorno. L'ottimismo dava il tono comune alla retorica repubblicana, alle canzoni miliziane e alla poesia popolare. Alcuni dei poeti "maggiori" capirono, a un certo punto, che l'ottimismo stava sconfinando in un trionfalismo non totalmente giustificato, e cominciarono a sciornare nei loro versi interrogativi dolorosi e incertezze. È il caso di Emilio Prados. Così contro il "fucilato" di Vicente Aleixandre, che a un tratto resuscita semplicemente perché non può morire, «corno no morirá jamás el pueblo», il combattente di Prados limita le sue certezze alla sua personale e totale disponibilità alla lotta, anche a costo della

propria vita, perché la sua città è lui stesso. Mappa della città e frontiere del suo corpo si identificano con la logica delle associazioni oniriche, che il surrealismo e altri *ismi* avanguardistici (*creacionismo*, *ultraísmo*) avevano già insediato nella poesia spagnola, lasciandovi un'eredità di cui si beneficia anche questa nuova poesia *engagée*.

Diverse riviste letterarie, in atto durante gli anni della guerra, accolsero i componimenti che poeti più o meno conosciuti inviavano in quantità veramente torrenziale dai vari fronti di guerra o dalle singole città. La rivista "El Mono Azul" (cioè "La tuta azzurra"), organo della Alianza de Intelectuales Antifascistas, diretta da Rafael Alberti, e che non era una rivista di poesia, decise di dedicare le pagine centrali alle testimonianze poetiche che arrivavano alla redazione. E dato che l'afflusso non sembrava destinato ad arrestarsi decisero di pubblicare un *Romancero*. Il termine risponde al fatto che il *romance* era il metro scelto dalla maggior parte dei poeti: ossia la serie di ottonari con assonanza alterna, tipica della più antica tradizione popolare spagnola.

Ignazio Delogu, nella sua introduzione, ci spiega i motivi della scelta, ciò che accomuna questa produzione e le caratteristiche della pubblicazione, curata da Emilio Prados. Essa portava il titolo di *Romancero general de la Guerra de España*, fu presentata durante la celebrazione del 2° Congresso Internazionale di Scrittori Antifascisti, nel luglio del 1937, e dedicata a Federico García Lorca; raccoglieva un totale di 302 componimenti di 93 autori. I più noti fra questi (Rafael Alberti, Aleixandre, Moreno Villas) sono anche i meno rappresentati. Il presente volume dell'Ibiskos è un'ulteriore selezione che riduce il materiale a 50 poesie di 30 autori.

In un momento in cui sembrano avere il sopravvento gli interessi delle minoranze (poesia dialettale, separatismo) e i valori legati all'individuo, all'intimismo e al quotidiano (minimalismo), a scapito degli ideali collettivi di una volta, è senza dubbio interessante questa proposta di leggere la poesia vissuta come codice di fratellanza senza frontiere geografiche o sociali e soprattutto di riesumare uno dei momenti privilegiati della storia in cui la gente senza nome, chiunque, tutti (una volta si diceva "le masse"), si sente di avere preso in mano le redini del proprio destino collettivo e

per dirlo attingono alla loro tradizione secolare. *Dulcis et utilis* doveva essere l'arte per Orazio. Così lo era pure per queste generazioni di spagnoli, come lo sarà più tardi, in proporzione ugualmente sbalorditiva, per la piccola comunità di Solentiname e poi del Nicaragua, durante l'utopia guidata da Ernesto Cardenal.

Una pecca hanno le traduzioni di queste poesie: il fatto di perdere il ritmo dell'ottonario nel trasportarle all'italiano implica una perdita maggiore di quanto si possa supporre: l'armonia morale ed emotiva di questi versi si regge spesso sull'armonia verbale. Persa questa resta poco più che la retorica.

AMÉRICO FERRARI, *La Fiesta de los Locos*, Editorial Auqui, Barcelona, 1991, pp. 10, con un'incisione di Gustavo Martín Moya.

Américo Ferrari è un noto ispanoamericanista, residente da vari decenni a Ginevra, peruviano di nascita, ligure d'origine, che si è dedicato in particolare ma non esclusivamente alla letteratura peruviana. Egli si conta fra i vallejisti più autorizzati e a lui si deve l'edizione critica dell'*Opera Poetica* di César Vallejo nella prestigiosa collana *Archivos* finanziata dall'Unesco (1988). Oltre all'attività critica e didattica che svolge nella sua città d'adozione, Ferrari ne ha un'altra, forse più segreta, ma ugualmente intensa e costante: l'esercizio poetico. E come poeta in proprio egli ha dato prove, da una parte, di essere degno erede della ricchissima tradizione poetica peruviana, in particolare quella che a partire dal ceppo vallejiano ha sviluppato insieme l'eredità surrealista (da Moro e Westphalen a Eielson, a César Calvo, a Mirko Lauer); dall'altra, di avere una voce raffinatissima e personale attraverso la quale, come in un abile gioco di specchi, la sua cultura filtra motivi resi familiari dalla letteratura cinquecentesca - il teatro del mondo, il dramma che si risolve in grottesco - che a loro volta riflettono motivi squisitamente novecenteschi. È soprattutto attraverso questi ultimi che le costruzioni poetiche di Ferrari, di un raro equilibrio strutturale, dense ma limpide, quasi si direbbe lineari, ci coinvolgono emotivamente: non c'è scampo in questo "teatro" di realtà frantumate, di dei minori che non possono garantire nulla, dramma di sapore

gnostico in cui la creatura umana, che ha perso il suo dio perché anch'esso è perduto e smarrito, viene travolta dalle acque primigenie - immagine del tutto universale, origine della vita, ma anche principio livellatore finale, "gran igualadora" oceanica nel senso manriquiano - e non gli resta che associarsi alla comunità dei matti e osservare il mondo che li esclude o rassegnarsi a girare vorticosamente nello spazio intermedio, fra il "verde perenne" del sito vietato e rimpianto (l'infanzia del mondo?) e la tenebra esterna e attendibile. L'uomo centrifugato, l'uomo particella perduta del bang originario, incompiuto e incerto tra "frammenti di nessuno", si presenta al lettore di Ferrari come una angosciata immagine riflessa di se stesso. Ma il poeta lo soccorre: la soluzione grottesca del dramma impostato - la citazione mascherata, per esempio, di un celebre tango di Discepolo («en el mismo lodo todos manoseados») fa affiorare il sorriso. Noi creature smarrite possiamo ancora cambiare il tono del dramma che ci avvolge. E poi, le strutture poetiche di Ferrari sono così perfette, gabbie così preziose, che diventano pure segni di ammiccamento: insomma, non si tratta di essere solo maneggiati.

La poesia di Ferrari va letta nel suo insieme (come tutti i poeti d'altra parte). Ma l'ultimo libro, in realtà *plaqueette*, prezioso oggetto di un raffinato editore barcellonese, condensa in appena dieci testi una completa e coerente visione del mondo, una teoria poetica, i segni di una

cultura secolare digerita, trasformata, condensata e restituita. Ultimo indizio di sofisticazione: le parole finali di ogni componimento creano una corrispondenza speculare, semantica e grafica, con i titoli: per esempio, "Vortice" e "l'inizio", "Disincontro" e "il mio dio", "Centrifugazione" e "tenebre esterne", ecc.

ÁLORA, LA BIEN CERCADA

n° 1, abril de 1991, pp. 32.
 Director: José María Lopera. Edita: Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Álora. Apartado 38 - 29500 Álora (Málaga).

Nuova rivista poetica che trae il titolo da un *romance fronterizo* del sec. XV a sottolineare il desiderio di accogliere, oltreché illustrazioni di pittori, poesie inedite sia in lingua spagnola (nel senso più ampio, in tutte le lingue parlate sul suolo iberico), sia in lingua straniera originale. La rivista nasce anche con il desiderio di restare al di fuori dei sistemi di diffusione commerciale e circola fra università, gruppi letterari e collaboratori. In questo numero, fra le altre, poesie di María Victoria Atencia, Rafael Ballesteros, Pere Gimferrer, Rafael Inglada, José María Lopera, José de Miguel, Carlos Rodríguez-Spiteri, René Vázquez Díaz e Luis Antonio de Villena; illustrazioni di Pepe Bornoy, Eugenio Chicano e Francisco Hernández.

Lucia Valori

BABELIA, Revista de Cultura, n° 37, 27 de junio de 1992. Miguel Yuste, 40 - 28037 Madrid.

L'inserto culturale che dall'anno scorso occupa ogni sabato una trentina di pagine del quotidiano "El País", offre in questo numero, nella parte letteraria, un'intervista al poeta Ángel González e, in 12 pp., una ricognizione del panorama poetico spagnolo peninsulare più attuale attraverso gli interventi di critici, editori e poeti fra i quali M. García Posada, B. Losada, F. Rubio e L. A. de Villena. Contribuiscono a precisare il quadro i nomi e la bibliografia di 50 poeti che hanno iniziato a pubblicare dal 1975 e una lista, per province, delle case editrici, delle riviste con i nomi dei direttori e dei premi di poesia.

Lucia Valori

ÍNSULA, Revista de Letras y Ciencias Humanas, n° 539, noviembre de 1991. Director: V. García de la Concha. Carretera de Irún, Km. 12, 200 (Variante de Fuencarral) - 28049 Madrid

Questo mese la rivista dedica un numero monografico a Fray Luis de León nel 4° centenario della morte. Intervengono 14 studiosi sulla vita e l'opera del grande scrittore classico; sulla poesia, in particolare, C. Morén Arroyo e F. Farrote Pérez.

Lucia Valori

POESIA GRECA

a cura di Fabrizio Gonnelli

GHIANNIS RITSOS, *Αργά, πολύ αργά μέσα στη νύχτα* (Tardi, molto tardi nella notte), Atene 1991, edizioni Kedros, pp. 250.

Questo libro è stato stampato subito dopo la morte del poeta, e contiene poesie scritte negli ultimi due anni della sua vita.

Lo stile di R. mantiene sempre la trasparenza e la semplicità del poeta schierato a sinistra, il quale ha sempre voluto che la sua parola giungesse al compagno rispecchiando la schiettezza e l'onestà della propria voce. Lo stile è ethos,

come diceva anche Seferis. Nell'ora dell'ultima partenza, il tono diviene familiare e di sincera confessione, più di ogni altra volta. La percezione del tempo è diversa, diverso l'apprezzamento dei fatti. L'insignificante e il momentaneo, caratteristici di R., acquistano nuove dimensioni. Il mondo nello stesso tempo si offre e si sottrae. «Non ho tempo. Non ho tempo. Alberi, case / monti, uccelli, fiumi, luci, una farfalla gialla, / una porta con la tendina bianca / un cavallo triste sulla passerella di legno, / un ragazzo con ciglia attonite / mi fanno un cenno per un momento e fuggono. /

Fatale arriva l'ora del rendiconto e della valutazione. / La tua prima e la tua ultima parola / l'hanno detta l'amore e la rivoluzione / tutto il tuo silenzio lo ha detto la poesia».

Il momento in cui vengono scritti i testi di questa ultima raccolta è sicuramente difficile. E non solo perché è un momento di agonia esistenziale ma anche perché in parallelo esso vive la crisi di una ideologia che si era contrapposta alla stessa morte. Coloro che «cantarono e ballarono di fronte alle canne dei fucili» non sono più gli entusiasti eroi di una certa epica. La crisi dell'ideologia

sprofonda il poeta in un tempo in cui non è più possibile lo scambio di messaggi. Così in *Ora tempo sordomuto* dice: «In file susseguentisi il silenzio e la distruzione vanno insieme: / Ah, sì, sono invecchiate le statue e le poesie e le memorie degli eroi». La poesia rimane però sempre l'ultimo sensato rifugio: «Dovunque tu vada, la morte / ti prende da dietro. / Ti giri un momento e le mostri / un piccolo fiore o una poesia / e la morte se ne va. / Ma per quanto?». Dunque, anche se la parabola si conclude con un ripiegamento dolente, questa poesia degli ultimi due anni di uno dei massimi poeti greci porta ad un vertice i suoi pregi intrinseci: la precisione nel cogliere ciò che è essenziale, la profonda sincerità, la limpidezza della composizione.

Lina Lychnaras

ODISSEAS ELITIS, *Τα ελεγεία της Οξοπέτρα* (Elegie di Oxópetra), Atene 1991, pp. 48.

L'ultima raccolta di questo premio Nobel è fra le opere più belle dell'autore, e certo fra le più significative della letteratura greca contemporanea. Manca qui il tono profetico ed epico di *Axion estí*. La prima persona delle poesie non descrive l'inconscio collettivo nazionale dei greci moderni ma piuttosto l'interna avventura di un'anima iniziata, tema che era comparso fin dalle prime opere del 1935. In *Elegie* raggiungono un apice tutti i temi basilari che percorrono la poesia di E.: l'indivisibilità fra mondo materiale e spirituale, il carattere sacro della percezione che conduce al miracolo, i messaggi misteriosi di una natura che è oltre-natura e, soprattutto, il tema chiave, la morte, motivo principe, come appare già dal titolo della raccolta, che qui ha un carattere tutt'altro che elegiaco. L'ambiguità della morte o, meglio, il processo di rovesciamento che porta all'identità fra morte e immortalità è in tutti gli scritti di E. l'intento della sua poesia. Alcuni anni fa annotava in *Carte aperte*: «perché scrivo, perché la poesia comincia là dove l'ultima parola non è la morte ad averla», e altrove: «La distruzione del tempo verrà rivolta contro di lui». Nella condizione di confine del mistico, ma anche con la limpidezza del filosofo: «parlo di filosofia» dice in un verso che capovolge il concetto di morte. Ha qui la sua radice la profonda ammi-

razione provata da E. per il surrealismo. Lo scrittore, che ha sostenuto questo movimento fin dal suo primo apparire in Grecia pur senza aver scritto nemmeno una poesia del tutto surrealista, rimase affascinato da quello che Breton chiamava soppressione degli opposti. Il mondo di E. era dunque sempre un mondo che ignorava la "terribile separazione" di cui diceva il teorico francese. Questo suo mondo unitario è fonte di una euforia che è valsa ad E. l'infelice definizione di "poeta ottimistico". La sua terra è una terra dove il sole è nello stesso tempo idea divina e sensibile, archetipo della vittoria della luce sulle tenebre. In quest'ultima raccolta la morte che domina è, per così dire, il compimento di una poetica che fa in modo di imprimere la «quotidiana prima pagina / del dopo-morte», ben lontano da ogni tema romantico dell'orrore. Questa sensazione di gioia e di liberazione dall'angoscia, sacralizzazione libera da rapporti con qualsiasi culto, è il risultato di una attività spirituale lunga e dolorosa. In *Carte aperte* leggiamo: «Per poter capire cosa voglio dire bisogna, temo, che ciascuno si sia convinto in precedenza di come l'attività dell'anima richiesta per catturare un angelo sia molto più dolorosa e spaventosa dell'altra che si affanna per capire demoni e mostri». Così nelle *Elegie* E. dall'altro lato dell'orrore incontra nei luoghi della morte gli amati paradisi di luce delle sue prime raccolte. Il luogo, che adesso è notturno, è sempre il giardino delle delizie; la Bellezza si trova anche sull'altra riva, «Ah bellezza, se anche mai non mi fossi concessa tutta intera / qualcosa sono riuscito a sottrarti». La notte svela la meraviglia di cui è piena la morte, «Lo dice anche l'aria / Da piccolo il miracolo è fiore e non appena è cresciuto morte». Spazio pieno di fulgori, di luminose fioriture, di odori inebrianti, di volanti visioni di donne-angelo. Il Ceramico è un giardino nel mare, e la pena della morte è mescolata al piacere. Le misteriose corrispondenze che disvelano il trapasso sono espresse attraverso uno stile la cui interiorità sfiora l'ermetismo, senza per questo perdere del tutto il tono religioso delle raccolte più vecchie. La forma mitica del poeta annuncia la resurrezione: «Solamente il poeta. Il Gesù del sole. Colui che dopo / ogni sabato sorge / Lui. L'È, l' Era e il Verrà».

Lina Lychnaras

GHIANNIS KONTOS, *Τα απρόοπτα* (L'inaspettato), Atene, Kedros 1987, pp. 54.

K. è fra i più significativi nuovi poeti greci. Senza appartenere ad una determinata scuola poetica, come del resto accade per la maggior parte dei suoi colleghi contemporanei, mantiene alcuni elementi derivanti dal surrealismo e da certi modi di Elitis. In questa raccolta domina un tema fin troppo caratteristico della poesia moderna, quello del poeta e della sua presenza. Anche se ormai distante dalla tesi della lotta all'interno di una ideologia, il poeta nell'opera di K. è una presenza sovversiva che risveglia, denuncia, abolisce: «Le parole rotolarono dalla bocca. Si estinsero nel buio. / Osservi l'altro lato dell'oggi e si alza la statua del poeta / calda ancora, che si scuote di dosso la polvere / (Gli archeologi, i tombaroli / l'avevano oltraggiata, buttata in terra)». Il surrealismo si trova alla radice di questa poesia "molesta" che travolge equilibri, posizioni tranquillizzanti, fiduciosi sostegni razionali. La poesia è atto di bene, ma anche minaccia. Secondo il modo del surrealismo la separazione rigida fra interno ed esterno, reale e fantastico si dissolve: «Questo equilibrio universale ti ha stancato / tiro la tenda e faccio un movimento brusco / col mignolo / e metto il mondo sottosopra. / Così, perché mi va, cioè per tuo piacere. / Perché tu non soffra e non getti gli occhi sul vero mondo di quaggiù». Tuttavia le metamorfosi magiche non sono indolori e non sempre hanno la forza di alleviare. Infatti il poeta rappresenta una minaccia che non si rivolge solo verso l'altro ma anche verso se stesso. Il malessere, l'angoscia dello spazio disgregato, si manifesta in incubi che hanno come contenuto il corpo e le sue passioni: «L'estensione del mio braccio / è un muto mezzogiorno / Lo immagino tagliato alla radice. / Sotto un cavalcavia, coperto di mosche, perché si è dimenticato come si apre la porta». Tipicamente surrealista il dominio accordato alle immagini: «Dunque il mare dall'altra parte / è di ferro con macchie secche di mota, / peste veloci e ossa, di eroi, diciamo, per sbrigarci». Sdegnata e dolente, la voce di K. si conferma in questo libro come una delle più potenti nel panorama attuale della poesia greca.

Lina Lychnaras

Aleeván, trimestrale di ricerca, critica e scrittura creativa, anno In. 1, gennaio-marzo 1990 (Dimitris Ghiaumákis, Mithimnis, 51, 112 52 Atene)

Con un nome oscuro e inatteso, costituito da una glossa esichiana, invero assai dubbia (Hesych. A 2888 ἀλεβεβῶν· ἐρευνᾶν, cioè "ricercare"), questa nuova rivista sembra volersi inserire nel panorama dei periodici letterari greci con una sua impronta pragmatica, di grande aderenza ai testi e alla lingua, limitando le questioni teorico-estetiche e quelle di

militanza letteraria. Non molto diversa sia nell'impostazione grafica che nella partizione degli argomenti (poesie, saggi su poesia e prosa, traduzioni e studi su autori stranieri) da modelli come "I léxi" o "Planódion", già in questo primo numero offre comunque alcuni interventi di notevole interesse: I. Taifákos commenta la traduzione di Catullo di Tromáras (1980), la prima integrale in neogreco; G.G. Zoras ripubblica e traduce, con osservazioni cursorie, una poesia italiana di Pietro Vrâila-Armeni, bilingue pensatore greco del XIX sec.; maggior

peso hanno però i lavori di G. P. Savvidis sulla Magna Grecia nelle poesie di Kavafis, di E. G. Kapsoménos su *La mitologia della luce in Seferis* e, soprattutto quello di V. Chatzivasilífu *Partenza comune e finale dispersione della nuova generazione poetica*. Oltre ad un bell'inedito di Vrettákos, fra le poesie sono da segnalare quelle di N. Vasilákos e quelle in prosa di I. Kefálas. Traduzioni da Char, finora non tradotto in modo sistematico in Grecia, dal premio Nobel polacco Czeslaw Milosz e dall'*Ulisse* di Joyce.

POESIA INGLESE

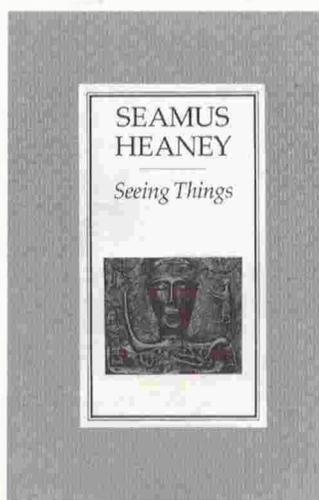
a cura di Martin McLaughlin

SEAMUS HEANEY, *Seeing Things*, London, Faber and Faber, 1991, pp. 113, £ 4.99

Nell'estate del 1991 si è verificato, nel mondo letterario inglese, un fenomeno più unico che raro: un libro di poesie, *Seeing Things* di Seamus Heaney, è riuscito a piazzarsi tra i primi nella classifica dei bestsellers. Questa statistica mondana viene a ribadire quello che moltissimi critici vanno dicendo da tempo, cioè che Heaney, nordirlandese di origine, e attuale Professor of Poetry all'Università di Oxford, è, in questi tempi, il più grande poeta tra coloro che si esprimono in lingua inglese.

Seeing Things, come si può dedurre dal titolo, è una raccolta che sottolinea l'importanza dell'elemento visivo. Questa visualità è, tuttavia, ambigua: in inglese il titolo potrebbe suggerire tanto "vedere, scrutare le cose" quanto "soffrire di allucinazioni". Molte poesie, infatti, sottolineano questo contrasto tra il quotidiano e il meraviglioso: la descrizione di Philip Larkin nelle ultime parole della prima poesia suona così: «A nine-to-five man who had seen poetry» e potrebbe essere applicata a Heaney stesso; e alcune poesie sono vere e proprie epifanie (si veda "Lightenings", VIII), che finisce «and the man climbed back / Out of the marvellous as he had known it».

La struttura della raccolta è abbastanza complessa. Inizia con una traduzione dell'episodio virgiliano del ramo d'oro (*Eneide*, VI 98-148) e termina con "The



Crossing", una versione inglese dell'incontro di Dante con Caronte (*Inferno*, III 82-129). All'interno di questa cornice "classica", la raccolta di liriche sul "quotidiano" è divisa in due parti, consistente la prima di un gruppo eterogeneo di liriche, la seconda ("Squarings") di una sequenza di 48 poesie che sembrano all'apparenza sonetti da 12 versi e sono suddivise in quattro gruppi di 12 poesie: Lightenings, Settings, Crossings, Squarings. Questa precisione matematica della struttura rispecchia la tematica di molte poesie. "Marking", per esempio, si articola in tre momenti che descrivono ragazzi che segnano con le giacche le porte per una partita di calcio, il padre del poeta che scava in giardino seguendo la linea segnata dallo spago, le linee seguite quando si ara un campo di granoturco. Linee visibili e invisibili diventano quasi la struttura portante del libro.

La poesia eponima, "Seeing Things", è rappresentativa del volume. Anche questa si articola in tre parti: nella prima c'è una caratteristica descrizione, mediante un elenco di sostantivi dal forte ritmo trocaico, di un porticciolo irlandese («Inishbofin on a Sunday morning. / sunlight, turfsmoke, seagulls, boatslip, diese»), nonché la visione del poeta e degli amici che scendono in una barca che, come quella di Caronte, sembra troppo carica; poi c'è una bellissima *ecfrasis* che descrive il bassorilievo del Battesimo di Cristo su una cattedrale; e infine la memoria di una visione del padre del poeta, il giorno in cui per poco non annegò cadendo dal cavallo nel fiume: «The horse had rusted and reared up and pitched / So the whole rig went over into a deep / Whirlpool, hoofs, chains, shafts, cartwheels, barrel / And tackle, all tumbling off the world, / And the hat already merrily swept along / The quieter reaches». Qui l'elencazione e il ritmo trocaico ci fanno rivivere non la pace del porticciolo, ma i drammatici momenti che sembrano il preludio alla morte.

In questa raccolta c'è, come sempre in Heaney, la presenza dei morti: il padre, gli amici uccisi nell'Irlanda del Nord, ma anche e soprattutto scrittori e poeti morti: a parte Virgilio e Dante, ci sono Sturluson, Hardy, Yeats, Larkin e Ellmann.

L'elemento più affascinante e più fertile nella poesia di Heaney rimane, tuttavia, il dialogo con Dante. Heaney ha sempre amato Dante e ha tradotto, ma non mai

pubblicato, i primi quattro canti dell'*Inferno*. La presenza di Dante affiora in modo massiccio per la prima volta in *Field Work* (1979), forse la sua migliore raccolta, non solo nella traduzione dell'episodio di Ugolino che termina il volume, ma anche in "An Afterwards", in cui la moglie del poeta con la moglie di Virgilio condanna tutti i poeti al nono cerchio dell'Inferno; e in "The Strand at Lough Beg" il poeta lava con la rugiada il viso del cugino ucciso da terroristi protestanti. Ma se è l'*Inferno* che esercita una grossa influenza su *Field Work*, è dal *Purgatorio* che provengono sia la struttura che il tono ele-

giaco di *Station Island* (1984). Nei suoi saggi Heaney individua due qualità della poesia dantesca che gli sembrano essenziali: nella *Commedia* «l'io dantesco e la vita storica, le contingenze storico-politiche e le passioni personali dell'uomo sono parte integrale della forza delle sue parole». In un altro saggio ha precisato: «Il modo in cui Dante sapeva situarsi in un mondo storico che però voleva scrutare e giudicare da una prospettiva meta- o ultra-storica, il modo in cui riusciva ad abbracciare sia la politica sia ciò che trascende la politica, anche questo mi ha incoraggiato a tentare una sequenza di poesie che volessero esplo-

rare le problematiche tipiche che esercitano le nostre coscienze in questo paese ... Le ombre che incontravo in *Station Island* potevano analizzare la validità del mio impegno».

Ma se Heaney è sensibile alle affinità tematiche con la *Commedia* (ed è impressionante che due grandi poeti che si ricollegano alla poesia classica per analizzare il mondo contemporaneo siano nati in un ambiente quasi da guerra civile), è importante riconoscere che il debito più grande del poeta irlandese, nei confronti del suo predecessore italiano, risiede nella lapidarietà dell'enunciato dantesco. La concretezza e insieme la poetività dei versi di Heaney derivano da quella grande lezione di stile che è la *Commedia* di Dante.

Fosterling

"That heavy greenness fostered by water"

At school I loved one picture's heavy greenness --
Horizons rigged with windmills' arms and sails.
The millhouses' still outlines. Their in-placeness
Still more in place when mirrored in canals.
I can't remember never having known
The immanent hydraulics of a land
Of *glar* and *glit* and floods at *dailigone*.
My silting hope. My lowlands of the mind.

Heaviness of being. And poetry
Sluggish in the doldrums of what happens.
Me waiting until I was nearly fifty
To credit marvels. Like the tree-clock of tin cans
The tinkers made. So long for air to brighten,
Time to be dazzled and the heart to lighten.

Ospitalità

"Quel verde cupo ospitato dall'acqua"

A scuola mi piaceva il verde cupo di un quadro --
Orizzonti di vele e braccia di mulini.
loro contorni calmi. Perfetto addimorare
più ancora al proprio posto se a specchio nei canali.
Non riesco a ricordare
un tempo in cui ignoravo
l'idraulica immanente di una terra
di *luce* e *luccichio*, e di riviere al *calar del giorno*.
Speranza arenata. Depressioni della mente.

Gravità dell'essere. E la poesia
indolente nella calma degli eventi.
Aspettarmi fino ai cinquant'anni
per credere alle meraviglie. Come l'orologio di lattine
fatto dai calderai; desiderare che rischiarì l'aria
il tempo abbagli e il cuore illuminato.

[trad. Patrizia Michelini]

The rescue

In drifts of sleep I came upon you
Buried to your waist in snow.
You reached your arms out: I came to
Like water in a dream of thaw.

Il soccorso

Nelle derive del sonno son venuto a te
sepolto nella neve alla cintura.
Hai steso le tue braccia: io rinvenni
come acqua in un sogno di disgelo.

[trad. Natascia Tonelli]