Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 1

It seems, as one becomes older,
That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence.

Durante la vecchiaia, il passato
pare delineare differenti
le configurazioni: non è più
una pura successione di dati.
T S. Eliot

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 2

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttore: Giuliano Ladolfi (direttore responsabile)

Direttore editoriale: Guido Mattia Gallerani

Direttore *online*: Fabiano Alborghetti

Coordinatore redazionale: Matteo Fantuzzi

Direttore marketing: Giulio Greco

Redazione: Marco Bini, Maria Borio, Roberto Cescon, Alberto Comparini, Tommaso Di Dio, Elisa Donzelli, Alessandra Frison, Carmen Gallo, Edoardo Gino, Domenico Arturo Ingenito, Federico Italiano, Michele Ortore, Alessandro Rivali, Elisa Vignali

Redazione on line: Chiara Bernini, Federica Bologna (segreteria), Simone Di Biasio (ufficio stampa), Francesco Iannone, Paola Mancinelli, Eloisa Morra

Collaboratori: Prisca Agustoni, Diego Bertelli, Maddalena Bertolini, Luisa Bianchi, Lorenzo Carlucci, Patrizio Ceccagnoli, Mario De Santis, Angela Di Fazio, Alessandro Giammei, Marco Godio, Isabella Leardini, Franca Mancinelli, Lorenzo Mari, Laura Marino, Giovanna Rosadini, Anna Ruotolo, Daniela Sartogo, Fabrizio Sinisi, Marco Sonzogni, Francesco Terzago, Matteo Zattoni

Direzione e amministrazione
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681
Sito web: http://www.atelierpoesia.it
indirizzo e-mail: redazione@atelierpoesia.it

Stampa
Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

Associazione Culturale "Atelier" **Quote per il 2015**: euro 25,00
sostenitore: euro 50,00 (*)

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a
Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

(*) AI «SOSTENITORI» SARANNO INVIATE IN OMAGGIO ALCUNE PUBBLICAZIONI EDITE DALLA CASA EDITRICE "GIULIANO LADOLFI".

I testi delle edizioni Atelier sono distribuiti da Ladolfi Editore e inclusi nel relativo catalogo.
Per informazioni: http://www.ladolfieditore.it

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 3

Indice

Editoriale

5 La generazione entrante
Giuliano Ladolfi

7 **In questo numero**
Guido Mattia Gallerani

Dossier
Tradurre tradendo

8 *Domenico Arturo Ingenito* / Al Berto

13 *Tommaso Di Dio* / Thomas/Donne/Yeats/Pound

20 *Marco Bini* / Robert Frost

26 *Giuliano Ladolfi* / Tradire Verlaine (presentazione tradotta in francese da *Giulio Greco*)

Tremila parole per la poesia. Una rubrica aperta di critica militante

35 Ero bambino da millenni: *Addio mio Novecento* di Aldo Nove
Valentino Fossati

41 *Talamimamma, poesia bambina* di Anna Maria Farabbi
Milena Nicolini

Saggi

48 La mistica negativa nella prima produzione in prosa e nella poetica di Cristina Campo (seconda parte)
Laura Marino

Voci
Giovanni Orelli, "Undici poesie"

68 Presentazione di *Yari Bernasconi*

69 Testi

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 4

Agostino Cornali, “Camera dei confini”
76 Presentazione di *Tommaso Di Dio*
77 Testi

Lucy K. Holt, “Antipodale”
86 Presentazione e traduzione di *Eleonora Bello, Francesca Benocci*
88 Testi

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 5

Editoriale

La generazione entrante

Sono passati tre anni dalla pubblicazione dell'antologia, curata da Matteo Fantuzzi, La generazione entrante*, che ha raccolto la testimonianza di 15 poeti nati negli Anni Ottanta.*

Personalmente sono stato colpito dal livello di questi autori, i quali, per molti versi, segnano la definitiva chiusura del "novecento" (la "n" minuscola testimonia l'abisso in cui eravamo caduti nella seconda metà del secolo scorso) e la consacrazione di un nuovo modo di intendere la scrittura in versi.

Già Marco Merlin nell'editoriale dal titolo Il Novecento in liquidazione *del n. 5 (marzo 1997) aveva salutato con gioia il cambiamento, auspicando il passaggio a una nuova fase della poesia italiana. E che la poesia italiana sia cambiata, è visibile dal confronto tra le pubblicazione dei diversi periodi.*

Ma i danni compiuti dal "novecento" sperimentalista non sono ancora stati sanati. Basti considerare la disaffezione del pubblico dalla poesia contemporanea confinata nei reading *per addetti ai lavori e nelle riviste specializzate, emarginata dalle grandi case editrici, dalla maggior parte dei corsi universitari, dai programmi scolastici, dalle biblioteche domestiche. Non esiste la consapevolezza che in Italia oggi si stanno pubblicando lavori di grande qualità artistica.*

Dobbiamo accontentarci di restringere il nostro orizzonte comunicativo a pochi lettori oppure lottare per testimoniare che il clima è cambiato? Dobbiamo rassegnarci che una delle più importanti manifestazioni dello spirito umano venga accantonata dalla coscienza comune oppure impegnarci per "svegliare l'aurora"?

Qualcuno potrebbe obiettare: «Ma oggi nell'era tecnologica a chi interessa leggere poesia?».

Una simile domanda è non solo lecita, ma anche logica, visto il disinteresse generale.

Eppure la realtà non rispecchia questa conclusione. Non è vero che non si legge più poesia, non si legge più poesia contemporanea. Ma anche questo è vero fino a un certo punto: non si legge poesia contemporanea quando non raggiunge una visibilità pubblica. E, quando si giunge, il risultato è completamente differente, come indicano molti segnali. Ne cito uno solo: il sito della rivista, rinnovato dal solerte impegno di Fabiano Alborghetti e dal suo gruppo, dal 6 gennaio al 14 settembre 2014 ha visto un milione (dico un milione) di pagine visitate da tutto il mondo e nel giorno 8 dicembre si sono verificati 32.000 contatti.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 6

Quindi, esiste fame di poesia e, se esiste, occorre anche lavorare perché entri nella percezione generale che i giochi linguistici, le trovate intellettualistiche, le metafore astruse sono confinati nel passato e che oggi si scrivono versi capaci di aprire orizzonti di comprensione sul mondo in cui viviamo.

L'Opera comune. Poeti nati negli Anni Settanta *(1999) ha tracciato la via, che i giovani nati negli Anni Ottanta, stanno percorrendo con prudenza, preparazione e trepidazione.*

Non si cercano "aureole" o riconoscimenti, si lavora per accrescere il livello di umanità.

A tal fine la nostra rivista opera su due binari: online *e sulla carta, due pentagrammi di uno spartito per pianoforte: stessa armonia, stessa melodia, stessa apertura dialogica, stesso desiderio di coinvolgimento.*

Prossimamente «Atelier» entrerà nel ventesimo anno di attività; si rende, pertanto, necessario un primo bilancio che consiste nel recupero del patrimonio di idee, di proposte e di studio elaborato, perché la cadenza trimestrale, se da un lato permette una presenza attiva nel dibattito letterario, dall'altro proprio per la sua essenza "frammentaria" impedisce a chi non si trovi nelle condizioni di averne seguito l'intero sviluppo, di cogliere lo sguardo complessivo di un progetto formulato con chiarezza fin dall'editoriale n. 1 (aprile 1996) scritto da Marco Merlin. Per questo motivo abbiamo pubblicare i primi 50 numeri sul nostro sito e intendiamo diffondere sia online *sia su carta gli studi che si stanno sulla rivista, tra i quali segnaliamo la "rilettura" della poesia del Novecento da Corrado Govoni ai poeti nati negli Anni Ottanta.*

Il nostro "laboratorio" continua ad essere aperto a chiunque intenda offrire contributi di dialogo, di idee e di attività. Il terreno è stato dissodato, i semi sono stati gettati, il grano inizia a germogliare. Oltre alle cure di una rigogliosa crescita si apre la necessità di rendere visibile il campo. Troppe persone vi passano accanto, ma non sanno trovare lo sguardo illuminato, capace di vedervi la vita, l'entusiasmo e le prospettive.

È un invito, un ideale, un sogno e un impegno.

Giuliano Ladolfi

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 7

In questo numero

L'*editoriale* di Giuliano Ladolfi traccia un sintetico bilancio del ventennio di vita di «Atelier» ed auspica un aggiornamento delle forme di proposta della poesia di qualità per il pubblico italiano e non solo. Per rispondere subito a questa chiamata, questo numero riserva uno spazio preponderante alla poesia, tanto quella scritta in Italia, quanto quella in lingua straniera. Per rispettare quest'impianto, si è deciso di non introdurre qui le consuete letture delle recenti pubblicazioni.

In particolare, proponiamo un breve *dossier* dedicato alle traduzioni poetiche da parte dei nostri poeti e redattori. Si tratta di una prova di confronto con i classici della poesia mondiale, ognuna delle quali preceduta da una nota d'intenti, così da indagare le ragioni e le speranze, private e pubbliche, che circondano l'attività del tradurre e del confronto poetico tra le letterature e le lingue: i redattori Domenico Arturo Ingenito, Marco Bini e Tommaso Di Dio si cimentano con alcuni poeti di lingua portoghese e inglese, mentre il direttore Giuliano Ladolfi s'impegna in un confronto serrato con Verlaine; data la possibilità di pubblicare in questo caso anche gli originali, il gioco di scambi tra italiano e francese è completo (Giulio Greco traduce in francese la nota introduttiva).

In questo numero, offriamo anche uno spaccato trasversale del poeta Giovanni Orelli dalla Svizzera, grazie ad alcuni inediti e alla presentazione di Yari Bernasconi. Rimarcando l'apertura multiculturale del nuovo corso di «Atelier», dopo le prove dirette dei redattori, proponiamo anche una scelta di poesie dalla poetessa australiana Lucy K. Holt, introdotta e tradotta dalle nostre collaboratrici in Nuova Zelanda Eleonora Bello e Francesca Benocci. Completa questa sequela di *voci Camera dei confini* di Agostino Cornali, silloge inedita presentata da Tommaso Di Dio.

Al centro del numero, trova posto una cospicua parte di saggistica; due contributi militanti sono ospitati nella rubrica: Milena Nicolini ragiona su Anna Maria Farabbi e la strana postura da "bambina" della sua poesia, mentre Valentino Fossati sonda la poetica di Aldo Nove con uno sguardo a tutto tondo. Il lettore del precedente numero di «Atelier» potrà trovare anche la seconda e ultima parte dell'articolato studio di Laura Marino sui fondamenti della poetica di Cristina Campo.

Guido Mattia Gallerani

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 8

Dossier
Tradurre tradendo

I REDATTORI TRADUCONO…
Domenico Arturo Ingenito/Al Berto

Ho tradotto in italiano l'intera raccolta *Orto d'Incendio* del portoghese Al Berto (pseudonimo di Alberto Raposo Pidwell Tavares) morto a Lisbona nel 1997) in un crudele aprile, durante l'agonia di un giovane familiare. Mai come in quelle nervose e instancabili ore di trasporto da una lingua altra ho sentito la necessità del tradurre come riflessione sull'esperienza della morte. Tradurre (autori vivi o morti che siano) è in primo luogo restituzione di nuova vita, per mezzo di nuova lingua, al respiro di un testo. Ma, nelle anticamere del segno, si tratta anche di un modo per percorrere i testi come sopravvivenza di presenze umane il cui corpo è materia caduca destinata alla scomparsa. Di Al Berto, e in particolare di questa raccolta, mi ha sempre colpito lo scavo nell'ora della propria morte (primissima generazione di intellettuali e artisti portoghesi falciata dall'aids) come fremito estremo di creatività e meditazione sul destino del corpo. Testimonianza di fine secolo, allucinata, onirica, ma lucidissima comprensione della perdita: di sé e di chi, in pari sofferenza, si lascia amare.

Incendio

Entrerai in casa se potrai
e troverai qualcuno in fiamme nel tuo letto
e se l'ombra di una città apparisse dalla cera del pavimento
e dal tetto scendesse una pioggia brillante
continua e minuta – non spaventarti

sono i tuoi antenati che per un momento
si sono levati dall'inerzia dei secoli e vengono
a trovarti

Dì loro che vivi di presso al mare da dove
salpano scialuppe cariche di paure
millenarie della fine – dì loro che si consumò
la dimora di un'intera vita e chiedi
che sussurrino un'ultima canzone per gli occhi
e dormi senza lacrime - per terra con loro.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 9

lisbona
(2)

Desiderasti un paese di silenzio
di piogge salate – senza sentieri né sogni

ti appartiene un paese oscuro
in cui la realtà ha divorato il delirio e
nulla più lo abita – questo paese notturno che geme
contro la solitudine del corpo – ti chiedi

che sorta di lume sputino i cardi
si farà posto il mare dentro la tua assenza? e sopra me
lo stelo nero degli analgesici... quale città di sabbia
apparirà poi eretta grano dopo grano?
quante lisbona sottoterra, e quante nell'acqua sommerse?

il vento ti reca odore di tropici
tamarindi in fiore viali e fieni
primaverili di piane – il vento
ti protegge – ti porta all'acido aereo
di brine e incertezze

dirai cose allucinate – le anime
un filare di roseti e
dalla nebbia diffuso
l'odore dolce della morte

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 10

mappa

apri la mappa dell'europa e
segnali il luogo perduto accanto al mare – il sole
fulmina la gallinella e il latte saggio delle madri
caglia nel sapore di plancton e humus

nel vaso della finestra che dà sul mare
inaridite le violette dei naviganti e un cardo giallo
irrompe fermo ed irsuto – il tempo piovoso
ti trascina per i vicoli insinuata nell'anima
la spessa sbavatura di maretta – l'europa si allontana
con i suoi fallimenti al suono dei tamburi d'acqua

ricordare così la notte arenata alla porta dei gran freddi
il corpo carbonizzato dalla nazionalità perduta
le città senza nome l'incidente l'autostrada
il dono lasciato nel caffè la birra rovesciata
la sirena della notte la fuga
la terra delle gelate eterne il viaggio senza fine il coltello
a filo di gola e i treni e il ponte
da tenebra a tenebra
da paese ad altro paese – dove dicemmo le cose che uccidono
e conficcano residui di acciaio nelle palpebre

ma
nella stanchezza del rientro sconforto d'ogni cosa
la mappa dell'europa permane aperta là
dove tu sparisti

ascolto l'ululato dell'atlantico in abbandono
mentre poco a poco si stancano le dita
nella scrittura lenta di un diario – chiudo poi
la mappa e me ne vado
nella crudeltà di questo decennio senza passione

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 11

aids

hanno un nome – loro – e ci telefonano
un giorno dimagriscono – partono
ci lascino pieghi all'abbandono
intimo di un dolore inutile sordo
e vorace

archiviamo l'amore nell'abisso del tempo
e oltre la pelle nera dell'affranto
quasi sentiamo vivo
il passeggero ardente delle sabbie – viaggiatore
che irradia l'odore delle viole notturne

accendiamo allora una vampa nelle dita
ci svegliamo tremando confusi – la mano bruciata
sul cuore

e null'altro si muove nella centrifugazione
dei secondi – tutto ci manca
nulla della vita ci consola né quel che di essa rimane
assenza che sfolgori nel bianco dei mattini
udiamo con volto ancora macchiato di sonno
il rumore del corpo che si gonfia di tristezza

così brevi le nuvole trattengono i gesti
gli inverni il riposo la sonnolenza
il vento
trascina lontano le immagini sbiadite
di chi amammo e che mai più
ha telefonato

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 12

Euforia

Nevica del cervello vivo del miracolato – dicono
che tali miracoli siano possibili solo con rose e
inganni – precisamente nell'attimo quando l'insonnia
trasmuta i metalli diurni in letame del cuore

e si dice inoltre
che uno gnomo danza nell'erezione dell'impiccato – il fulgore
delle sementi velenose si spande nel luccichio degli occhi e
un sussurro di vernice nera affiora alle labbra
ferisce la mano di gelo che tende alla bocca

il vomito della luce sorge
dalle parole pronunciate in sordina

segue poi il sonno
e il miracolato entra nel volto argenteo dei cigni
e il giorno si fiacca
nella brutalità della voce lanciata alle pareti
sbrecciando fessure
lungo l'estensione intera di vene e tendini

quando al crepuscolo si sveglia
il miracolato ci fissa e sorride
porgendoci una rosa in forma di temperino – chiudiamo gli occhi
sapendo che questo è il maggiore inganno
dell'eternità

I testi di AL BERTO sono tratti da *Horto de Incêndio*, Assírio & Alvim/Porto Editora, 2010.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 13

I REDATTORI TRADUCONO…
Tommaso Di Dio/Thomas/Donne/Yeats/Pound

Tradurre è l'unico concreto modo per leggere. Vorrei dire di più: è, anche, l'unico concreto modo per scrivere. Non si tratta infatti soltanto di un'esclusiva e perdutamente ansimante via per una più intensa lettura di un presunto originale, ma di una costitutiva pratica di appropriazione e disappropriazione della parola altrui e della propria nella voce e nella dizione altrui. Mi sembra che Mario Luzi, fra gli altri, abbia detto che nessuna parola è sentita come più adatta alla poesia come la parola che già giunge alle labbra usurata e avvinta nell'intrico della vita: essa giunge come già detta, da tradursi, semplicemente da traghettare e trasferire altrove. Più una parola è sentita come già detta, più mi appare dicibile; più mi appare catacretica, ripetuta, svilita e normalizzata, più mi appare risplendere delle mille bocche in cui è già trapassata. La sua è allora una vitalità inestinguibile, dibattente, lancinante, postuma e sorgiva: tale è la ricchezza della lingua morta, della lingua di chi è morto; tale è per me il fascino inesausto della tradizione letteraria, di cui il poeta è soltanto un *medium,* mezzo di transito e agevole cavo condotto verso un'ennesima futura ripetizione. Seguendo questa convinzione, tradurre è un'attività che ho sempre perseguito e a maggior forza nei testi che si presentano al lettore come *originali*, laddove la pratica di traduzione è oggetto di mascheramento e rivelazione. Qui, invece, dove il loro essere è gioco scoperto, mi sento più nudo che mai, sento le parole di questi poeti grandissimi più nude che mai; soltanto se ravvivate in un concreto contesto vivente, soltanto se prive della falsa e rassicurante dicitura di *traduzioni*, le sento finalmente riammesse a forza nel luogo verso cui sempre tendono: colui il quale le accoglierà fra le sue labbra, fin dentro il proprio apparato articolatorio di viscere, movimenti, passioni, azioni; colui il quale sarà in grado di ridare corpo a quest'ansia che le mosse e che le spinge nuovamente all'origine della voce, di ogni voce che risuonerà adesso, qui.

Tommaso Di Dio

Da *Dylan Thomas*

PRIMA CHE COME APPENA NATI SAREMO SCARAVENTATI NUDI

Prima che come appena nati saremo scaraventati nudi
sulla terra dell'oro o del petrolio,
tra la razzia e la risposta armata
    della carne e delle ossa;
la nostra pretesa sia una volta per tutte impalata
vicino al pozzo o vicino alla cava,
prima che le promesse siano adempiute
    e che la gioia sia fatta dolore.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 14

Allora prendetevi pure il pozzo sprizzante o il campo
dove tutte le pietre nascoste sono oro,
noi non abbiamo scelta, la scelta fu fatta
    prima del nostro sangue;
e io costruirò il mio mondo liquido,
e voi, prima che freddo sia il fiato
e siano spillate le vene e rivelata la rovina,
    la vostra solida terra.

Da *W. B. Yeats*

L'ALBA

Io vorrei essere ignorante come l'alba
che ha guardato in basso
su quella vecchia regina che misurava la città
con la punta di metallo di una spilla,
o su quegli uomini rinsecchiti che videro
dalla loro pedante Babilonia
i pianeti incuranti nei loro movimenti,
le stelle spegnersi dove la luna sorgeva
e presero le loro tavole e fecero somme;
io vorrei essere ignorante come l'alba
che semplicemente sta, oscillando il suo carro scintillante
al di là delle spalle di nuvola dei cavalli;
Perché la conoscenza non vale niente, io vorrei
essere ignorante e insensato come l'alba.

THE DAWN (1919)

I would be ignorant as the dawn
That has looked down
On that old queen measuring a town
With the pin of a brooch,
Or on the withered men that saw
From their pedantic Babylon
The careless planets in their courses,
The stars fade out where the moon comes,
And took their tablets and did sums;
I would be ignorant as the dawn

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 15

That merely stood, rocking the glittering coach
Above the cloudy shoulders of the horses;
I would be—for no knowledge is worth a straw—
Ignorant and wanton as the dawn.

da *The Wild Swans at Coole*, 1919

Da *John Donne,* III, *Holy Sonnets*

Oh, possano quei lamenti in cui mi son speso e quelle lacrime
nel mio petto indietro e nei miei occhi ritornare tutti;
che io possa in questo santo sconforto,
come io piansi in vano, pianger fruttuosamente;
Quali scrosci di pioggia, nella mia idolatria,
i miei occhi hanno sprecato? Ha ospitato quali amarezze il mio cuore?
Quella sofferenza era il mio peccato; adesso, io mi pento;
Poiché ho sofferto in passato, devo soffrir dolore adesso.
L'idropico ubriacone, il notturno vagabondante ladro,
il pruriginoso con la lebbra e l'orgoglioso che si solletica da sé
hanno il ricordo delle passate gioie, per il sollievo
del male venturo. A me, povero, non è concesso
nessun piacere; poiché, a lungo, troppo fortemente il dolore è stato
effetto e causa, punizione e peccato.

O MIGHT those sighes and teares returne againe
Into my breast and eyes, which I have spent,
That I might in this holy discontent
Mourne with some fruit, as I have mourn'd in vaine;
In mine Idolatry what showres of raine
Mine eyes did waste? what griefs my heart did rent?
That sufferance was my sinne; now I repent;
'Cause I did suffer I must suffer paine.
Th'hydroptique drunkard, and night-scouting thiefe,
The itchy Lecher, and selfe tickling proud
Have the remembrance of past joyes, for reliefe
Of comming ills. To (poore) me is allow'd
No ease; for, long, yet vehement griefe hath beene
Th'effect and cause, the punishment and sinne.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 16

da *Ezra Pound*, IV, da *I* CANTOS.

Palazzo, nel fumo, nella luce
Troia sì, ma un cumulo di braci e pietre di confine
ANAXIFORMINGES! Aurunculeia!
Ascoltami. Cadmo dalle Prue Dorate!
L'argento degli specchi raccoglie le chiare pietre e sfiamma,
alba, al nostro risveglio, vira nella verde fresca luce;
sfuocata foschia di rugiada, nell'erba, pallide caviglie che si muovono.
Battito, battito, ronzio, tonfo, nella zolla soffice
    sotto gl'alberi di mele,
Choros nympharum, piede di capra, s'alterna al pallido piede;
Mezzaluna di acque picchiettate di blu, verde dorato nelle secche,
nella schiuma di mare, gracchia un nero gallo;

E presso il curvo, scavato piede del letto
    piede artiglio e testa di leone, un vecchio uomo sedeva
parlando in un basso ronzio...:
    Ityn!
Et ter flebiliter, Itys, Ityn!
E lei andò verso la finestra e la gettò giù
    «Nel mentre, intanto, le rondini gridavano:
Ityn!
    «è sul piatto il cuore di Cabestan.»
    «è sul piatto il cuore di Cabestan?»
    «Nessun altro sapore cambierà mai questo.»
E lei andò verso la finestra,
    la sottile bianca barra di pietra
che creava un doppio arco;
rigide persino le dita trattenevano la pietra, rigida pallida;
oscillò per un istante,
    e il vento da Rhodez
la prese nel pieno della sua manica.
    …le rondini gridavano:
'Tis. 'Tis. Ytis!
    Atteone,
e una valle,
la valle è densa di foglie, con foglie, alberi,
la luce del sole brilla, brilla in cima,
il tetto come un pesce a scaglie,

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 17

come il soffitto della chiesa in Poictiers
se fosse d'oro.
Al di sotto, al di sotto di questo
né un raggio, né una scheggia, non un rimasuglio del disco solare
che fiocca sull'oscura, soffice acqua;
immergendosi il corpo delle ninfe, delle ninfe, e Diana,
ninfe, intorno a lei circondandola bianche, e l'aria, aria
tremando, aria fiammante della dea,
ventilando i loro capelli nell'oscuro.
Sollevando, sollevando e nell'aria spandendosi:
Avorio digradato nell'argento,
ombrato, e super ombrato
avorio digradato nell'argento,
non una chiazza, non un perduto frantumo di luce solare.
Allora, Atteone: Vidal,
Vidal. È il vecchio Vidal che parla,
inciampando lungo il bosco
non una macchia, non un perduto luccichio di luce solare,
i pallidi capelli della dea.

I cani saltano addosso ad Atteone,
«Qui, qui, Atteone.»
Maculati cervi nel bosco;
Oro, oro, un fascio di capelli,
spesso come un avvolto grumo di grano
divampa, divampa nel sole,
i cani saltano addosso ad Atteone.
Inciampando, inciampando lungo il bosco,
mormorando, mormorando Ovidio:
«Pergusa... stagno... stagno... Gargaphia,
«stagno... stagno di Salmacis.»
La vuota armatura oscilla quando il giovane cigno si muove
Così la luce piove, così rovescia, *e lo soleils plovil*
il liquido e precipitoso cristallo
sotto le ginocchia degli dei.
Strato dopo strato, sottile brillio d'acqua;
pellicola sopra rivo trasportando bianchi petali.
I pini a Takasago
crescono insieme ai pini di Isé!
L'acqua gorgoglia in alto la luminosa pallida sabbia nella bocca di primavera
«Guarda l'Albero dei *Visages*!»

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 18

L'estremità biforcate del ramo fiammano come se fossero fiori di loto.
Strato dopo strato
il fluido che mulinella basso,
sotto le ginocchia degli dei.

Torce si sfaldano nel bagliore
s'infiamma il banco della cucina,
blu agata avvolge come uno scrigno il cielo (come a Gourdon, allora)
crepitare di resina,
il sandalo di zafferano così come un petalo attorno allo stretto piede: Ὑμήν Ὑμέναι ὠ, Aurunculeia! Ὑμήν, Ὑμέναι ὠ,
Un solo fiore scarlatto è gettato sulla scottata pietra bianca.

So-Gioku, dice:
«Questo vento, sire, è il vento del re,
questo vento è il vento del palazzo,
che scuote i getti d'acqua imperiali.»
E Ran-ti aprì il suo colletto:
«Questo vento ruggisce nella sacca della terra,
stende l'acqua con le sue raffiche;
Nessun vento è il vento del re.
Lascia che ogni vacca badi al suo vitello.»
«Questo vento è trattenuto da un sipario di garza...
nessun vento è del re...»

I guidatori di cammello siedono nel giro della scala,
guardano in basso la città di Ecbatana, dalle strade intrecciate,
«Danae! Danae!
Quale vento è del re?»
Fumi pendono sul fiume,
l'albero di pesco sfoglia luminoso nell'acqua,
il suono vira nella foschia della sera,
la chiatta graffia al guado,
travi dorate sopra acqua scura,
tre passi in un campo aperto,
grigie pietre di confine indicano...

Père Henri Jacques parla coi Sennin, sul monte Tai-Haku
il monte Tai-haku, fra le rocce e i cedri,
Polhonac,
come Gige sulla piana di Tracia preparò la festa,
Cabestan, Tereo,

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 19

è il cuore di Cabestan sul piatto,
Vidal, o Ecbatana, sopra la torre dorata in Ecbatana
si distende la sposa del dio, si distende, sempre, attendendo la pioggia dorata.
Sulla Garonna. «Aaaaave!»
La Garonna è spessa come vernice,
processione, – «e Ave, ave, ave Regina!» –
Si muove come un verme nella folla.
Adige, la sottile pellicola delle immagini,
oltre l'Adige, di Stefano, Madonna in hortulo,
come Cavalcanti l'ebbe vista.
I talloni del centauro si piantano nel grasso della terra.
E noi sediamo qui...
laggiù, nell'arena...

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 20

I REDATTORI TRADUCONO…
Marco Bini / Robert Frost

Robert Frost (1874-1963), al contrario di altri poeti americani anche suoi contemporanei, sembra aver avuto in Italia un seguito inferiore al suo valore. In patria, pronunciare il nome di Frost significa evocare il Poeta, quello con la maiuscola, una figura di letterato insigne, parte dei programmi scolastici, la cui popolarità è certificata anche (nel bene e nel male, talvolta nel malinteso) dalle frequenti citazioni che si possono incontrare in film, show televisivi, canzoni.

Tradurre un poeta come Robert Frost in italiano è un atto che si compie per passione, anche perché per farlo occorre affrontare subito due giganti in un'unica impresa: lo stesso Frost, protagonista del modernismo americano e poeta che merita una restituzione il più possibile attenta della sua scrittura fatta di sottigliezze e ambiguità, e l'ingombrante precedente di Giovanni Giudici, che in successive edizioni ha perfezionato in versi italiani la sua versione, ad oggi ancora quella di riferimento, anche se da anni ormai irreperibile. Per marcare una differenza con la versione di Giudici, ho scelto un approccio forse poco ortodosso, ma che mi consentisse di unire la fedeltà al testo originale alla ricerca di una versione personale. Per questo, dove l'originale presenta uno schema di rime, ho tentato di mantenerlo anche in italiano fin dove le capacità mi hanno sostenuto. Ciò ha richiesto qualche piccola forzatura, che ho tentato comunque di contenere entro limiti che mi sono parsi accettabili. Credo – o meglio, spero – di aver però così restituito un Robert Frost "cantabile", nel tentativo di recuperare quella veste apparentemente leggera nella quale il poeta ha voluto avvolgere le sue meditazioni in versi su temi universali quali la solitudine, la morte, il rimpianto, l'isolamento degli uomini tra loro e l'interrogazione della dimensione metafisica.

RIPARAZIONE DEL MURO

Qualcosa c'è che a un muro non va a genio,
che lo solleva quando la terra si gonfia di gelo
che dalla cima rovescia sassi quando riesce il sole,
e apre fenditure dove anche appaiati ci si passa.
Ci sono poi i cacciatori, ma questa è un'altra storia:
dopo di loro sono passato ripristinando
dove non avevano lasciato pietra sopra pietra,
decisi a stanare la lepre per accontentare
il latrato dei cani. Parlo delle fenditure
che nessuno ha visto aprire o aprirsi
quelle che troviamo a primavera da riparare.
Mi accordo col vicino che sta oltre la collina

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 21

e ci troviamo un giorno a ripercorrere il confine
risistemando ancora il muro che ci separa,
frapposto al nostro andare mentre
rimettiamo le pietre cadute da ciascuna parte.
Alcune sembrano pagnotte e altre così rotonde
che rimangono su a forza di scongiuri:
"Sta' ferma lì finché non ci voltiamo!"
Ci si sbucciano le dita a maneggiarle
in questa specie di gioco all'aria aperta,
uno in ogni campo, o qualcosa di simile.
Lì dov'è, un muro non ci serve:
lui ha una pineta e io un meleto.
Mai i miei alberi di mele si protenderanno,
gli dico, a sgranocchiare le sue pigne.
"Buona staccionata, quiete assicurata" dice lui.
Quale dispetto è per me la primavera,
vorrei che lo sentisse come lo sento io.
"Perché assicurata da una staccionata? Non vale
questo per chi ha le mucche? Qui non ce ne sono.
Prima di alzare muri mi si doveva dire
che cosa si chiudeva dentro e cosa fuori
e per chi sarei stato una minaccia.
Qualcosa c'è che a un muro non va a genio,
che lo vuole demolito". Potevo dirgli "gli Elfi",
ma non c'entrano poi tanto, e vorrei
che fosse lui a dirlo. Lo vedo di là,
ogni mano una pietra tenuta salda dal di sopra
un selvaggio uomo della pietra e la sua arma.
Sembra proprio muoversi in uno scuro
che non è del bosco o di ombra degli alberi.
Non si avventurerà oltre il proverbio del padre,
così contento di averlo ripescato da dire
ancora: "Buona staccionata, quiete assicurata".

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 22

La strada che non ho preso

Divergevano due strade d'autunno in un bosco
entrambe un peccato non poterle percorrere
essendo uno solo a camminare, sul posto
a lungo una fissai finché l'occhio era disposto
e nella macchia voltando si andava a nascondere.
Poi presi l'altra, allo stesso modo allettante
e che forse faceva migliore impressione
perché senza impronte, l'erba lussureggiante
benché fosse magari il passaggio costante
a fornire di entrambe la stessa visione

quel mattino, coperte tutte e due di foglie
che nessun calpestio aveva volto al nero.
Oh, la prima un altro giorno nessuno me la toglie!
Sapevo che ogni sentiero un altro ne accoglie,
ma dubitavo di passare nuovamente davvero.

Ciò potrò ripetere, nella voce un tremolio
da qualche parte nel futuro come una sentenza:
divergevano due strade in un bosco ed io,
io quella presi che mostrava il minore logorio:
ed è da qui che è venuta tutta la differenza.

Fermandosi nel bosco in una sera di neve

Di chi sia questo bosco credo di sapere.
La sua casa però sta nel mezzo del paese;
non mi vedrà fermare qui il mio viaggio
a guardare i suoi boschi coprirsi di neve.

Al mio cavallino sembrerà un oltraggio
fermarsi qui senza neanche uno stallaggio
a metà tra il bosco e il lago congelato
la sera più buia dell'anno all'addiaccio.

Dà uno scossone ai sonagli, tutto bardato,
chiede se non ci sia qualcosa di sbagliato.
L'unico altro suono è il lieve spirare
del vento il cadere dei fiocchi ovattato.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 23

Dolce è il bosco, il suo buio abissale,
ma ho ancora promesse da onorare,
e miglia da percorrere prima di riposare,
e miglia da percorrere prima di riposare.

Un albero caduto in mezzo alla strada (che ci sente parlare)

L'albero che la tempesta con fracasso di legno
ci abbatte davanti non è un inconveniente
al passare, del nostro viaggio termine indegno,
ma chi crediamo di essere chiede solamente

per proseguire il cammino con tenacia infinita.
Gode nello smorzare sui sentieri la nostra fretta,
lasciandoci nella neve ad affondare alcune dita
discutendo di come cavarcela senza un'accetta.

Ma sa che ostacolarci non serve poi a molto:
ciò non può distoglierci dall'ultima meta,
il proposito profondo che in noi è sepolto,
sebbene dovessimo afferrare dai poli il pianeta

e, stanchi dello stare girando a vuoto,
decollare diretti a qualcosa, nello spazio ignoto.

Confidenza con la notte

Io sì che con la notte ho avuto confidenza.
Sono uscito con la pioggia, per poi rientrare.
Ho guardato la città e le sue luci a distanza.

Ho voluto i più depressi vicoli scrutare.
Ho ignorato nella sua ronda il vigilante,
gli occhi in giù, senza voglia di spiegare.

Ho fermato i miei passi, tacendo un istante
quando da lontano un grido trattenuto
scavalcava le case da una strada distante,

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 24

ma richiamo non era per me, né saluto;
e ancora più in alto annunciava la presenza
di un orologio luminoso nel cielo premuto

che, giusta o sbagliata l'ora, non fa differenza.
Io sì che con la notte ho avuto confidenza.

Zone deserte

Rapide, oh rapide in caduta la neve e la notte
ho sbirciato in un campo andando oltre,
e il terreno come spianato sotto la neve
che solo fili d'erba e stoppie non inghiotte.

Il bosco attorno se lo prende – gli appartiene.
Tutti gli animali sono sepolti nelle tane.
Troppo via con la mente, io non c'entro;
La solitudine inconsapevolmente mi contiene.

Solitudine che, nel suo solitario apparire,
ancor più sola sarà prima di finire –
venuto di notte un bianco totale di neve
che niente può, nulla comunque ha da dire.

Non mi fanno paura con il vuoto e l'assenza
tra loro le stelle, dove non c'è umana presenza.
Anche verso casa in me tanta se ne avverte
da impaurirmi da solo con le mie zone deserte.

Una buona parte

Si illudeva lui solo di controllare l'universo;
perché la sola voce da cui otteneva risposta
era irridente della sua l'eco che attraverso
il lago veniva da una rupe tra gli alberi nascosta.
Da una spiaggia di rocce frante gridando
stava una mattina alla vita la sua aspettativa,
che non era un amore in parole di rimando,
ma amore per reazione, corrispondenza viva.
E niente mai che rispondesse al suo grido
tranne un'incarnazione che come una frana
scendeva dal ghiaione sull'opposto lido,

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 25

tuffandosi poi nell'acqua più lontana,
ma appena appena il tempo che nuotasse,
e invece di un umano, accorciando le distanze,
e qualcuno che a lui si accompagnasse,
apparvero di un enorme cervo le sembianze
che increspava l'acqua procedendo ostinato,
e grondante cascatella riemerse sull'asciutto,
e caracollando sulle rocce col passo da ungulato
si fece largo tra i cespugli – e ciò fu tutto.

La felicità raduna in altezza ciò che disperde in estensione

O mondo, mondo burrascoso,
i giorni in cui non eri un vorticoso
mulinare di nubi da fare velo,
o tutto avvolto come in un telo,
e la palla del sole che riluceva
in parte almeno non si sottraeva
o del tutto alla vista dei mortali,
erano giorni così eccezionali
da chiedermi perché si sente
questa impressione persistente
di tepore e luce in eccedenza.
Se ben riposta è la mia diffidenza,
potrebbe trattarsi dell'effetto
di un giorno di tempo perfetto
che iniziando chiaro nell'aurora
dilagò poi nel chiarore
per finire chiaro all'imbrunire.
Davvero credo che provenire
possa la mia impressione feconda
da quell'unico giorno in cui un'ombra
non c'era se non la nostra là fuori
quando tra le fiammelle dei fiori
da casa al bosco fummo in moto
alla solitudine cambiando il modo.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 26

IL DIRETTORE TRADUCE…
Giuliano Ladolfi/Paul Verlaine

Tradire Verlaine

Tradurre e tradire giungono a noi dallo stesso etimo latino *tradere*, che significa "consegnare", ossia accogliere un oggetto e affidarlo ad un'altra persona. Tradurre, pertanto, esige un passaggio da una lingua ad un'altra, che nell'intenzione comune dovrebbe aiutare a conservare i caratteri originari. Anche "tradire" implica un passaggio, ma in questo caso lo strumento mediatore compie un'opera negativa, che lede le qualità dell'elemento affidato: Giuda "tradisce" Gesù consegnandolo ai nemici e dando inizio al percorso che condurrà il Redentore sulla croce.

Tradurre la poesia è impossibile, perché il verso contiene sempre un valore aggiunto rispetto al puro significato della prosa (non dimentichiamo che anche in questo caso nessuna traduzione riuscirà mai a produrre un "calco" dell'originale): la componente musicale delle parole. Ricreare il rapporto tra suono e senso, soprattutto nel caso in cui il primo costituisce un elemento semantico e non solo un decoro esteriore, talvolta può riuscire, ma riesce impossibile per un'intera composizione, non dico una raccolta. Pensiamo soltanto alle rime. Quanto più le lingue sono affini tanto più il risultato può essere avvicinato: una traduzione dallo spagnolo all'italiano e viceversa può conservare molti aspetti originali, ma una traduzione dal turco al nostro idioma presenta insormontabili problemi.

Tradurre, pertanto, comporta un «tradimento» del testo e richiede una riscrittura completa. Anzi, un lavoro che sovrapponga parola a parola è destinato fatalmente al fallimento: poeti sublimi risultano mediocri, sciatti e piatti.

Non dimentichiamo, poi, il problema cronologico: Dante in inglese va tradotto con un linguaggio odierno o si deve mantenere una patina arcaica, quale è presente nella coscienza del lettore italiano contemporaneo? Nel primo caso viene smarrito il fascino dei vocaboli antichi che per noi ancora conservano l'aspetto fantastico di un mondo medioevale e cavalleresco. Pensiamo ai celebri versi del canto V dell'*Inferno*, quando Francesca esclama:

> Amor, ch'a nullo amato amar perdona
> mi prese del costui piacer sì forte,
> che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Può un traduttore rendere la magia della rima, delle allitterazioni del primo verso, della ripresa della vocale "e" nel secondo con esito in "o" della vocale rimica in consonanza con gli altri due versi e il ricorrere della vocale "o" nell'ultimo, senza parlare poi della struttura ritmica uguale nei primi due casi e "allentata" in finale?

Per quanto un traduttore sia valente, non esiste altra possibilità che quella di "tradire" l'originale. Per questo solo un ottimo conoscitore di una lingua può aprire lo scrigno dei

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 27

Trahir Verlaine (texte traduit par Giulio Greco)

Traduire et trahir nous proviennent du même mot étymologique latin *tradere*, qui signifie "remettre", c'est à dire recevoir un objet et le confier à une autre personne. Traduire, pourtant, exige un passage d'une langue à une autre, qui dans l'intention commune devrait conserver les caractères originels. "Trahir" aussi suppose un passage, mais en ce cas le moyen fait une œuvre négative, qui affecte les qualités de l'élément confié: Judas "trahit" Jésus en le donnant en garde aux ennemis et en commençant le chemin qui conduira le Redenteur sur la croix.

C'est impossible de traduire la poésie, parce que le vers contient toujours une valeur ajoutée en rapport de la simple signification de la prose (n'oublions pas qu'en ce cas aussi aucune traduction ne peux jamais reproduire un "calque" de l'originel): le composant musical des mots. Reconstruire le rapport entre son et sens, surtout dans la condition dans laquelle le premier forme un élement sémantique et pas seulement extérieur, quelquefois peut réussir, mais il est impossible dans une entière composition, je ne dis pas dans un recueil, si vous faites seulement attention aux rimes. Plus les langues sont semblables, plus le résultat peut être proche: une traduction de l'espagnol à l'italien et vice-versa peut garder beaucoup d'aspects originels, mais une traduction de la langue turque présente insurmontables problèmes.

Traduire, pourtant, exige une "trahison" du texte et oblige à une nouvelle totale écriture. Au contraire, un texte qui superpose mot à mot est destiné fatalement à l'échec. Poètes sublimes apparaissent médiocres, impropres et éteints.

N'oublions pas, puis, le problème chronologique: Dante en anglais doit-il être traduit avec une langue contemporaine ou bien doit-on garder un vernis archaïque, comme le lecteur italien d'aujourd'hui le perçoit? Dans le premier cas il faut perdre le charme des mots anciens qui pour nous conservent encore l'aspect fantastique d'un monde médiéval et chevaleresque. Il faut seulement penser aux célèbres vers du chant V de l'*Enfer,* quand Francesca dit:

> Amor, ch'a nullo amato amar perdona
> mi prese del costui piacer sì forte,
> che, come vedi, ancor non m'abbandona.

Est-ce que le traducteur peut transporter la magie de la rime, des allittérations du premier vers, de la reprise de la voyelle "e" dans le deuxième avec l'exit du "o" de la voyelle de rime en consonance avec les deux autres vers et puis la répétition de la voyelle "o" dans le dernier, sans oublier la pareille structure rythmique dans les deux premiers cas et "ralentie" à la fin?

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 28

tesori poetici. Del resto, gli studi delle lingue classiche sono nati proprio dalla convinzione che la poesia possiede quei tesori di *humanitas*, di *dignitas*, di *pulchritudo*, capaci di educare le menti al *verum*, al *pulchrum* e al *bonum*. Esaurita la fiducia in questa concezione, è venuta meno anche la stima nei confronti degli studi linguistici.

Ogni traduttore, quindi, si trova di fronte a problemi insolubili: capisce il testo, lo gusta, lo deliba, vi si immedesima, ma non trova nel proprio idioma le parole necessarie per riprodurre esattamente il fascino sperimentato. A questo punto si impongono precise scelte: la peggiore sarebbe quella di risolvere caso per caso senza una concezione generale, dedotta non da una teoria, ma dalla precisa conoscenza del poeta di differente idioma.

Quale la particolarità di un autore? Se dovessi consigliare un traduttore di Andrea Zanzotto, lo inviterei a ricreare i giochi di parole presenti nella quasi totalità delle sue composizioni, inviterei un traduttore di Guido Gozzano a usare «lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva», facendo cozzare «l'aulico col prosaico»; per Giorgio Caproni consiglierei di riprodurre la musicalità, di Sandro Penna la cristallinità stilistica, di Vittorio Sereni l'austerità della parola, di Gabriele D'Annunzio la suntuosità barocca, di Mario Luzi l'estensione semantica, musicale e sintattica propria di un «nativo» del linguaggio toscano e così via.

Il "tradimento", pertanto, consiste nel privilegiare l'aspetto che lo studioso considera prevalente, senza mai dimenticare che il verso, il ritmo, le ecolalie e le allitterazioni vanno considerate componenti indispensabili per ogni traduzione.

Perciò, quando mi sono innamorato della poesia di Paul Verlaine, mi sono domandato quale fosse il nocciolo della sua poesia e la risposta è fornita dall'autore stesso:

> De la musique avant toute chose
> […]
> Il faut aussi que tu n'ailles point
> Choisir tes mots sans quelque méprise.

«Musica sempre; anzi è tuo dovere scegliere le parole non senza qualche svista». Allora mi sono accinto a "tradire" Verlaine assumendo la musicalità del verso come elemento qualificante e mettendo in pratica il secondo precetto nella scelta delle parole.

Ne è nata una breve raccolta, in cui si è cercato di riprodurre attentamente la musicalità, le rime, i ritmi, le allitterazioni e tutta quella suggestione che invita il lettore a cogliere il lato noumenico del reale attraverso quell'atmosfera sognante che lo colloca in una dimensione *autre*, dove le cose si rivelano.

Resta inteso che nessun altro poeta, se non forse il nostro Caproni, può essere tradotto in questo modo.

Leggere Verlaine, pertanto, equivale a essere trasportati in un soprammondo velato di tristezza, di nostalgia, di dolcezza inquieta, dove il sentimento non raggiunge mai la tragedia, ma si mescola ad un'aspirazione troncata nel momento stesso del suo sorgere, all'ineffabilità di un desiderio irrealizzato, a "ciò che poteva essere e non è stato". Ci troviamo di fronte ad un'infelicità sommessa, trattenuta, pudica, spesso immotivata, quasi consapevolezza malinconica del limite esistenziale in cui è confinato l'essere umano.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 29

Si habile que soit le traducteur, il n'existe pas une autre possibilité que de "trahir" l'original. Ainsi seulement un très bon connaisseur d'une langue peut ouvrir l'écrin des trésors poétiques. D'ailleurs, les études des langues classiques ont origines précisément de la persuasion que la poésie peut garder ces trésors de *humanitas*, de *dignitas*, de *pulchritudo*, capables de former les esprits au *verum*, au *pulchrum* et au *bonum*.

Chaque traducteur, donc, doit affronter des insolubles problèmes: il comprend le texte, le goûte, le sirote, s'identifie, mais il ne trouve pas dans son idiome les mots nécessaires pour reproduire exactement le charme expérimenté. Il faut, donc, choisir entre deux possibilités: la pire serait celle de décider chaque cas à part sans un plan organique déduit de l'exacte connaissance du poète de langue différante.

Quelle est la caractéristique d'un écrivain? Si je devais conseiller un traducteur de Andrea Zanzotto, je l'inviterais à reproduire les jeux de mots présents dans presque toutes ses compositions, je recommanderais un traducteur de Guido Gozzano d'employer le style "d'un élève, corrigé un peu par une servante", en faisant frapper «l'aulique avec le prosaïque»; pour Giorgio Caproni je conseillerais de recréer la musicalité, de Sandro Penna la cristallinité stylistique, de Vittorio Sereni l'austérité de la parole, de Gabriele D'Annunzio la somptuosité baroque, de Mario Luzi l'extension sémantique, musicale et syntactique, caracteristique d'un "natif" du language toscan et ainsi de suite.

La "trahison", en effet, consiste à privilégier l'aspect que l'on estime prédominant; et n'oublions pas que le vers, le rythme, les écolalies et les alliterations doivent être réputés des éléments indispensables de chaque traduction.

En conséquence, quand je suis tombé amoureux de la poésie de Paul Verlaine, je me suis posé la question sur le cœur de sa poésie; la réponse a été donnée par lui même:

> De la musique avant toute chose
> […]
> Il faut aussi que tu n'ailles point
> Choisir tes mots sans quelque méprise.

Alors j'ai commencé à "trahir" Verlaine en prenant la musicalité comme élément qualifiant et en mettant en pratique le deuxième précepte dans le choix des mots.

À partir de ce travail est né un petit recueil, dans lequel j'ai cherché de reproduire avec beaucoup d'attention la musicalité, les rimes, les rythmes, les allittérations et toute la suggestion qui invite le lecteur à cueillir le côté "nouménal" de la réalité par cette atmosphère rêveuse qui le place dans une dimension "autre", où les choses se révèlent.

Il est entendu qu'aucun autre poète, sauf notre Caproni, ne peut être traduit de telle façon.

Lire Verlaine, en effet, équivaut à être transportés dans un monde voilé de tristesse, de nostalgie, de douceur inquiète, où le sentiment ne tombe jamais en tragédie, mais se mêle à une aspiration coupée dans le moment même de sa naissance, à l'ineffabilité d'un désir irréalisé, à "ce qui pouvait être et n'a pas été". En Verlaine nous voyons un malaise impalpable, retenu, pudique, souvent immotivé, c'est à dire une conscience mélancolique de la limite existentielle où l'être humain est exilé.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 30

Poèmes Saturniens
Paysages tristes

V. CHANSON D'AUTOMNE

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout souffocant
Et blême quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

La bonne chanson

VI

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée…

O bien-aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silouette

Da *Poèmes Saturniens*
Paesaggi tristi

V. CANZONE D'AUTUNNO

Singulti lunghi
dei sussulti
dei consulti
nel mio cuore
in languore
senza insulti.

Esasperato
e senza fiato,
se batte l'ora,
mi viene in mente
l'antecedente
e m'addoloro;

e mi trascino
nel vento chino
che mi porta
di qua e di là
uguale a la
foglia morta.

da *La bonne chanson*

VI

La luna bionda
Splende sul ramo
Da ogni fronda
Esce un richiamo
Per la scarpata…

O mia adorata!

L'acqua riflette
– Specchio del vero –
La *silouette*

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 31

Du sal noir
Où le vent pleure…

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise…

C'est l'heure exquise.

Dell'olmo nero
Se il vento implora…

Sogniamo, è l'ora.

Un dolce mare
D'appagamento
Discende, pare,
Dal firmamento
E l'astro invita...

L'ora è gradita.

Romances sans paroles
II

Je devine, à travers un murmure,
Le contour subtile des voix anciennes
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future!

Et mon âme et mon cœur en délires
Ne sont plus qu'une espèce d'œil double
Où treblote à travers un jour trouble
L'ariette, hélas! de toutes lyres!

O mourir de cette mort seulette
Que s'en vont – cher amour qui t'épeur, –
Balançant jeunes et vielles heures!
O mourir de cette escarpolette!

da *Romances sans paroles*
II

Intuisco tra fioca frescura,
Il bisbiglio di voci disperse
E poi tra melodie diverse,
Smunto amore, un'aurora futura!

E la mente ed il cuore al mattino
Sono scissi in un doppio delirio.
Vi sussultano quasi in martirio
Le ariette di ogni violino.

O morire io solo, soletto
Dondolandomi – amore, hai timore? –
Tra nuove e tra antiche ore!
O morire di questo balletto.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 32

Ariettes oubliées

III

Il pleut doucement sur la ville
(Arthur Rimbaud)

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœur,
Quoi! Nulle trahison?…
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine!

VI

C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'œil même du Guet
Le chat de la mère Michel.
François-le-bas-bleu s'en égaie.

La Lune à l'écrivain public
Dispense sa lumière obscure
Où Médor avec Angelique
Verdissent sur le pauvre mur.

Et voici venir la Ramée
Sacrant, en bon soldat du Roy.
Sous son habit mal famé
Son cœur ne se tient pas de joie:

Ariette dimenticate

III

Sulla città piove dolcemente
(Arthur Rimbaud)

S'addolora il mio cuore
Come piove sul borgo;
Che è questo languore
Che penetra il mio cuore?

Brusio del ticchettio
Sulla terra e sui tetti!
Per un cuore in oblio
Ritmico ticchettio!

Piange senza ragione
Nel cuore che si scora.
Ahimè, non c'è evasione?
Dolore e non ragione.

È la pena peggiore
Non sapere perché
Senza amore o livore
Il cuore ha gran dolore.

VI

E il cane di Jean de Nivelle
Che morde seppure lo sgridi
Il gatto di mamma Michel.
Gigi calza-grigia, perché ridi?

La luna allo scrivano in coro
Regala il suo chiarore oscuro
Là dove Angelica e Medoro
Verdeggian sul povero muro.

Ecco viene quella Ramata
Che bestemmia come un dannato
Sotto la veste infamata
Il cuore di gioia è spezzato.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 33

Car la Boulangère… – Elle? – Oui dam!
Bernart Lustrucu, son viel homme,
A tantôt couronné sa flamme…
Enfants, *Dominus vobiscum*!

Place! En sa longue robe bleu
Toute en satin qui fait frou-frou,
c'est une impure, palsambleu!
Dans sa chaise qu'il faut qu'on loue,

Fût-on philosophe ou grigou,
Car tant d'or s'y revèle en bosse
Que ce luxe insolent bafoue
Tout le papier del Monsieur Loss!

Arrière, robin, crotté! Place,
Petit coutard, petit abbé,
Petit poète jamais las
De la rime non attrappée!…

Voici que la nuit vraie arrive…
Cependant jamais fatigué
D'être inattentif et naïf,
François-le-bas-bleu s'en égaie.

Perché la fornaia... – Lei? – oh mamma! –
Bernant Lustrucru, il suo amante,
Ha incoronato la sua fiamma…
Ragazzi, su, *Pedro adelante*!

Nella sua lunga veste a spacco
Fatta di raso che fa fru fru,
È un'immonda, certo, perbacco,
Sulla sedia dai toni blu,

Fosse un filosofo o un avaro,
Tant'oro si raccoglie in gobba,
Tutto il lusso trasforma amaro
Ogni carta del signor Strobba!

Via, avvocato inzaccherato,
Piccolo chef, piccolo abate,
Piccolo poeta ammaliato
Da rime non più acciuffate!

E giunge la notte profonda…
Di star fermo non si decide
Neppur di fare il furbo conta
Gigi calza-grigia, perché ride?

Paysages belges
CHARLEROI

Dans l'erbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Quoi donc se sent?
L'avoine siffle.
Un boisson gifle
L'œil au passant.

Plutôt des bouges
Que des maisons.
Quels horizons
De forges rouges!

Da *Paesaggi belgi*
CHARLEROI

Nell'erba nera
Coboldi vanno.
Piange il suo danno
La brezza a sera.

Che in questo istante?
L'avena fischia.
Un pruno rischia
L'occhio al passante.

Tane piccine
Non case fini.
Quali confini
Delle officine!

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 34

On sent donc quoi?
Des gares tonnent,
Les yeux s'étonnent,
Où Charleroi?

Parfums sinistres!
Qu'est-ce que c'est?
Quoi bruissait
Comme des sistres?

Sites bruteaux!
Oh! votre halaine,
Sueur humaine,
Cris des métaux!

Dans l'erbe noire
Les Kobolds vont.
Le vent profond
Pleure, on veut croire.

Che mai si sa?
Grida in stazione,
Che confusione
A Charleroi!

Puzzi sinistri!
Che si diceva?
Cosa strideva
Come dei sistri?

Luoghi violenti!
Oh, il vostro afrore,
Quanto sudore,
Urla stridenti!

Nell'erba nera
Coboldi vanno.
Piange il suo danno.
La brezza a sera.

II

L'allée est sans fin
Sous le ciel, divin
D'être pâle ainsi:
Sais-tu qu'on serait
Bien sous le secret
De ces arbres-ci?

Des messieurs bien mis,
Sans nul doute amis
Des Royers-Collards,
Vont vers le château:
J'estimerais beau
D'être ces vieillards.

Le château, tout blanc
Avec, à son flanc,
Le soleil couché,
Les champs à l'entour:
Oh! Que notre amour
N'est-il là niché!

II

Immenso è il viale
Nel cielo, regale
D'esser così smorto:
Bello è stare – vero? –
Sotto il gran mistero
D'un albero assorto!

Signori felici
Senza dubbio amici
Dei magnati Agnelli
Giungono al castello:
Sì, sarebbe bello
Andare con quelli.

Il castello bianco
Mantiene al suo fianco
Il sole che muore;
Campagna non brulla:
Perché là la culla
Non ha il nostro amore?

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 35

Tremila parole per la poesia. Una rubrica aperta di critica militante

1. *Ero bambino da millenni:* Addio mio Novecento *di Aldo Nove*
Valentino Fossati

> Noi sognavamo che era tutto vero,
> ma eravamo solamente noi
> la luce che si accendeva attorno,
> – è questo che è accaduto,
> non so più in quale giorno (11).

La poesia di Aldo Nove, ad uno sguardo molto di superficie, potrebbe apparire tangenziale, marginale, rispetto alla sua "prosa" narrativa. In realtà, proprio nella radicalità della sua esperienza poetica (dal fondamentale apprendistato con De Angelis, a una formazione sempre più vasta, poliedrica ed erudita, al rivelarsi definitivo della poesia come un vero *prius*, imprescindibile), che si manifesta, anche in testi in apparenza più "lievi", giocosi ed occasionali, l'essenza stessa, il *respiro* della sua prosa, e viceversa, s'intenda, in un movimento incessante, avvolgente ed osmotico.

Aldo Nove, in prima istanza, è memore di Pascoli (l'alveo protettivo dell'infanzia contro l'assoluta oscurità del mondo *fuori*, al di là di quella) e del primo Montale, quello appunto degli *Ossi*, anche se poi l'approdo è in una poesia più positivamente radicata nel mondo e del pensiero del mondo, come quella del Luzi "mediano" (senza mai trascurare il filo rosso, quasi paradigmatico, del Rilke elegiaco, vedi una poesia come *Il mare*).

Fisico e metafisico, cosmico e minimale, meno nichilista o scettico di Montale, appunto, o di un Sereni, erede delle grandi aperture lirico-narrative di Milo De Angelis in *Biografia sommaria*, in *Tema dell'addio* e *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (non dimenticando il duro, visionario *Millimetri* recentemente prefatto da Nove, per la ristampa presso Il Saggiatore, con Giuseppe Genna) e alla continua ricerca di una sapienza, (per quanto abissale, da *Qohèlet*), che superi lo scandalo della negazione del senso, della vita, delle cose in sé.

Partendo dal titolo della raccolta uscita quest'anno a poca distanza, e direi non a caso, da *Tutta la luce del mondo*, si può dire che una sorta di incedere, di movimento alla base di tanti suoi testi in versi e in prosa («che pende, / che incombe») ha i tratti di una costante, tanto straziante, quanto nella sua essenza luminosa, partenza, di un *addio,* di un *andarsene*: addio, un leopardiano «venir meno / Ad ogni usata, amante compagnia», addio ad una stagione, al tempo privilegiato, sede del mito, ad un'epoca della Storia, ad una forma di vita… un addio dal respiro cosmico. Le cose, nella loro veste sia mitica sia quotidiana, sono sempre sul punto di prendere congedo, per farsi trasportare, come sospese, altrove. L'universo stesso, la sua legge e il suo mistero, dal nucleo originario che *eravamo* conduce

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 36

sempre altrove, in altro luogo, in altro tempo o spazio. Per prendere un esempio dalla sua "prosa", nel bellissimo *Amore mio infinito* (Einaudi, 2000) una sequenza, come tante, rimane impressa a fuoco. Il protagonista Matteo, bambino, rivela a Maria, una ragazzina amata già adolescente, che la madre è prossima a morire. Lei a quel punto si avvicina lentamente, lo abbraccia, stretto, ed è come se quel momento e il tutto intorno si dissolvessero in un futuro vago, impalpabile, ma gravido, denso d'infinito. C'è la minaccia dell'età adulta, ma allo stesso tempo c'è ancora l'incanto. L'incanto del bene. C'è, in quel punto, un forte effetto di dissolvenza, lenta e incrociata:

> Io sentivo il battito del cuore di Maria nelle sue mani che mi stringevano. La sua pelle teneva fermi i minuti, gli anni che devono arrivare. Io non sapevo più chi era, c'era il rumore del mare per davvero che diventava più forte era il rumore del mio cuore che premeva contro di lei mentre l'abbracciavo ero piccolo ero un puntino che torna indietro che ritorna sempre più piccolo mentre il rumore del mare è sempre più grande abbracciava tutto i gabbiani si tuffavano dagli scogli nelle onde il silenzio cresceva dentro l'acqua le spugne di milioni di anni fa di silenzi senza fine e attorno il rumore dei pianeti delle stelle piangevo sentivo dentro di me crescere il senso di tutto questo lontano dove non ero mai stato e il silenzio, del sangue (79).

Tutto, dico tutto, in quell'attimo è presente, simultaneo, come in una partitura di Debussy: dall'infinitamente piccolo all'immenso, dalla parola più feriale, quotidiana, alla soglia dell'indicibile. Tutto è assoluto e allo stesso tempo tutto, letteralmente, si dissolve. Lì, in quel punto esatto, finisce l'infanzia, lì, in quel punto, si manifestano un sentimento cosmico, una nostalgia cosmica. Si rivela l'amore, ugualmente, in una tensione pura. E allo stesso tempo, quell'amore, lo si saluta per sempre, lo si lascia andare. Si saluta il mondo mitico delle scodelline («Noi avevamo delle scodelline / Di differenti e nascosti colori sul fondo / di ceramica, appoggiate // sul mare / tutto attorno / erano nostre […] non avevano mai fine, / i magazzini, / le scodelline»). In quella scena di *Amore mio infinito*, pure, è la poesia di Nove, poesia di memoria e appunto di pensiero, che vuole andare oltre la mera rappresentazione letteraria. Vuole farsi "cosa", movimento vitale, nella sua radicalità. E spesso ci riesce: quel saluto, quell'addio (movimento quasi per eccellenza, in questo senso), quel muoversi definitivo, struggente e inesorabile verso l'altro, verso un altrove comunque minacciato, perché, da un lato, così è e non potrebbe altrimenti essere, dall'altro, interviene un male che è dato dalla Storia, un male che compiono gli uomini, più per scelta, credo, che per natura, un male consustanziale all'idea di potere e che trova un possibile emblema nell'«uomo dai capelli bianchi che nega gli alberi / l'uomo i fiori / li cancella».

Quando si ritorna «*dove eravamo già stati*» (viene citato, letteralmente, un verso dell'amato *Millimetri* di Milo De Angelis) siamo già nell'oltre, nel non è ancora, nel non sarà più.

L'opera, sofferta, vitalissima e "oggettiva" di Aldo Nove (al di là del basso continuo auto-mitobiografico, di movenza joyciana, con memoria soprattutto al *Dedalus*) si basa sulla progressiva e sempre inesausta consapevolezza di un nucleo originario, arcaico e arcano, di dolore che comincia ad avere sede proprio nell'essere dell'infanzia, stagione eletta, si pensa, di ogni infanzia. L'*abitare l'infanzia* è come abitare un fuoco di *tramonto*

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 37

che non ha fine, definisce un destino, è oggetto di una nostalgia profondissima (sempre, radicalmente, rilkiana), definisce il "noi" (pronome che torna assai spesso), mostra come non mai il *codice dell'anima.*, L'infanzia è *prius* formale e psicologico di ogni narrazione-versificazione, di ogni dettato, che sia esplicito, che sia implicito, elemento irrinunciabile, inizio e approdo, alfa e omega e proprio per questo, come in un sistema armonioso e complesso di variazioni musicali (molto dell'arte di Nove si fonda sulla variazione incessante, di nuclei semantici, di nuclei musicali, di temi), è segno della ricerca paziente, di un anelito all'infinito come ad un *hortus conclusus.*

L'infanzia, prendendo le mosse dal Leopardi delle *Ricordanze*, è una stagione dell'uomo e del mondo (del cosmo), ma è anche un non-tempo, αἰών. Sembra presentare un'incrinatura già all'origine soltanto nel suo essere destinata a farsi Storia, a bruciare nel calderone della Storia, dove così facendo è destinata, come tutto, ad estinguersi, anche nelle sue vesti positive e benigne. Il suo nucleo solo in questo senso può essere anche ombra, anche e soprattutto nella suo proiettarsi su un dopo dove domina, prevalentemente, l'ingiustizia.

L'infanzia non solo trasforma in mito una storia personale, privata e unica; è mito, produttore infinito di senso, da un dato umanissimo, concreto:

> C'era, prima di prima,
> un giardino di luce
> pieno di muri da scavalcare
> e noi li scavalcavamo
> e tutto questo aveva un senso
> e il giardino era immenso
> e i muri erano veri.
>
> Non soltanto, pensieri (75).

La gioia arcana, assoluta appunto e al di là di ciò che intorno succede, che attraversa questa età e che si cerca, a volte compulsivamente (come per ogni piacere assoluto), di rivivere, a cui si cerca di ritornare, è uno dei sentimenti-temi più manifestati nell'opera di Nove, nella sua contraddittorietà, a volte, nella sua problematicità. Lo zenith della gioia è ripercorso, proustianamente, e rievocato dal movimento pressoché perpetuo, *a spirale*, del linguaggio, *nel* linguaggio, nelle sue pieghe esplorate da un infaticabile scalpello. Tale vertiginoso slancio, dove si dà il massimo di possibilità allo "stamparsi" definitivo nella memoria, coincide con la rivelazione, con l'epifania immedicabile di un male che corrode le cose e che si manifesta come tradimento di una fiducia piena, di un'aspettativa, la gioia incondizionata dell'aspettativa infantile e dell'essere in un presente totale che è, appunto, dell'infanzia. *Fine dell'infanzia* di Montale, appunto: un testo che affiora alla vista e all'orecchio, anche dello stesso Nove, per ciò che si stampa "per sempre e nel ricordo", nel vero e proprio senso di divenire mito. Addio, congedo definitivo dall'infanzia, in una poesia di *Addio mio Novecento* (*Il sole*) sicuramente è memore di quel luogo del *Ossi* –

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 38

Perché c'erano strade su cui andare
e il cielo da guardare che incombeva

si rovesciava e il sole si scioglieva
al suolo, prorompeva dalle piante
incolte, arbusti prossimi all'asfalto

tra i gas dei camion si faceva largo
il sole. Dentro un concavo di voci

più piccole, a miriadi di colori,
più nuvole le voci in un intreccio

ci scivolavo dentro.
Erano gli anni (24).

Il mito si condensa, si articola in musica e immagini, partendo da un dato "reale", grazie alla poesia trasfigurato. È il caso di questa notevole *Fiaba*, dove ad essere messa in gioco è la stessa percezione dell'eternità – un momento di aggregazione sociale in una luce antica (come nel Medioevo di *Tutta la luce del mondo*) –, la scrittura (primigenia, appunto), il primo turbamento d'amore, il respiro della festa che è respiro dell'intero creato.

L'eterno era una festa di paese
E io ero bambino da millenni.
Non lo sapevo che non ero nato
Né morto, né vissuto. Solamente
Scrivevo su un quaderno a righe che
tu eri proprio bella, a quella festa
che respirava ovunque (102).

Una volta che il mito, anche nella declinazione di fiaba, e la fiducia stessi sono stati come calpestati, pur presupposta almeno in via teorica loro originaria ambivalenza, "cancellati" come i fiori, le cose si definiscono continuamente (e altrimenti non potrebbe essere senza lasciare lo voce a un radicale disincanto) per via di negazione.

Il posto dove siamo non è questo
fornito di ogni tipo di comfort
distanti. Non è altrove
da sempre e non è
presente. Non è un posto.
E ininterrottamente
scorre, pesante, si sente
come se giungesse da dentro,
ma quale, dentro
è fortissimo, stride e continua a morire (30).

O in un altro finale:

due fiumi che si sciolgono nel mare
da cui veniamo e non in questo tempo:

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 39

perché qui non c'è tempo, solo adesso.
Il limite sei tu, e qui tu è niente,

e niente io, amore mio,
né il vento (86).

L'approccio sfiora una sorta di misticismo laico, filtrato dalla sapienza greca, e dà voce ad una straziante nostalgia, di matrice rilkiana, appunto, ma anche non a caso francescana, per una corporeità piena, per una creaturalità perduta.

Ma siamo stati stelle noi
siamo esplosi
eravamo alberi e oceano
e ancora prima la pressione
inaudita del cosmo (13).

E ciò che è perduto, per certi versi tradito (il tema della malattia senza scampo che colpisce la madre, esiziale, che ritorna anche nella *Vita oscena*) è, vero e proprio seme dello strazio, prima di ogni altra cosa l'amore familiare, inteso come primo amore della vita e di ogni civiltà, prima che la civiltà stessa si deteriori e prendano spazio, in un senso evangelico, attuale, "le cose del mondo".

non adesso, ora
che affamata di minuti
qualcosa dal punto di vista
si stacca

l'amore che era stato dei padri,
prima del sole
le madri,

intimità del cielo, il seno
che si spalanca
i prati
è respiro circolare
e cieco cammina nel buio
e dice, piano, l'acqua
dell'orizzonte (23).

Questo il finale della prima poesia della raccolta che ha per titolo *Il tempo* (I titoli si ripetono spesso, battono e ribattono sullo stesso chiodo, sullo stesso nodo).

Il mare, come detto, presenta un afflato poematico ed elegiaco, che sembra guardare anche al Giuseppe Conte dell'*Ultimo aprile bianco*, ma come, montalianamente, strozzato, consapevole dell'abisso.

il mare si frantuma
sulla superficie,
alla ricerca del confine
racchiuso in infinite idee di mare,
di onde, di schiume di onde del mare,
nell'abisso più nero che tutti ci contiene (9).

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 40

Il linguaggio di Nove, il suo movimento interno e naturale, accerchia, stringe e dà voce questo nucleo primitivo di dolore, senza nessuna enfasi. Lo reifica, senza mai volerlo neutralizzare, volendogli donare incessantemente senso. E, pure incessantemente, il linguaggio di Nove, come fondamento, "mima". Mima il linguaggio e il pensiero infantili. Si fa condurre e lo conduce facendolo diventare pensiero, *il* linguaggio e *il* pensiero, fusi, che ricerca e ritorna su una gioia perduta, offuscata da ombre, pure antichissime, primordiali.

La poesia di Nove è tutt'uno con la sua narrativa. Ne amplifica e al tempo stesso ne delimita i confini, per osmosi. Entrambe, sempre che sia possibile in questo caso fare distinzioni nette, si lasciano attraversare: non contaminare, appunto, attraversare. La fiducia nell'atto della scrittura è la fiducia recuperata, dopo la presa di consapevolezza del dolore, dal tempo distaccato, assoluto, dell'infanzia.

Come già accennato, al di là del senso di perdita e di abbandono, nel poeta non ha spazio la negazione radicale, di fatto, mai. Il cielo chiuso, del tutto, ermeticamente, non può, letteralmente, essere. Non deve comunque essere, pure nel profondo conoscitore, tra l'altro, della letteratura biblico-sapienziale, come può essere stata filtrata, per esempio, dalle versioni più dure e scarnificate di un traduttore-commentatore come Guido Ceronetti.

Lo sguardo di Nove, infatti, è sorretto da un'essenziale, direi caratteriale, tenerezza, e amore per l'umano, come per esempio ho avuto modo di scorgere nell'ultimo Raboni (per rimanere nell'ambito del Secondo Novecento italiano). Esiste, in ogni caso, la fiducia nella bontà umana, almeno come possibilità, da non scartare mai, anche solo nella memoria di essere stati bambini, *quei* bambini.

Un possibile superamento dell'inaridimento del mondo è proprio dato dalla manifestazione dell'amore. L'amore, l'unione tra due individui che, da cosa apparentemente infinitesima nell'economia delle cose, può essere forza salvifica e si può riverberare in tutto il creato. Memore di quel "luogo", l'infanzia, in cui l'amore stesso si dà con la massima grazia (o Grazia) ed è non solo segno, ma la gioia, la luce stessa.

> Ora che tutto cerca di abbracciarti
> E non sai dove sei mi ci ritrovo,
> nel lungo strappo della vita, luce
> che ammutolisce dentro una creatura,
> collina e bava di bambino, cielo
> che si inginocchia al cielo. Ora ti vedo. (103).

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 41

2. *TALAMIMAMMA, poesia bambina*

Milena Nicolini

Non si tratta di poesia *per bambini,* che vorrebbe dire, anche se solo in parte, piegare ad una finalità esterna, data cioè fuori e prima del fare specifico della poesia, ciò che non è manipolabile da moventi esterni: quell'"aseità" della poesia, come la diceva Galvano Della Volpe, che dà regole e modi e scopi dentro al ποιεῖν, al fare-costruire stesso della poesia, anche se poi, *dopo* che è venuta al/nel mondo, essa può corrispondere a funzioni, fini, ideali, e quant'altro. Non si vuole qui togliere importanza e spessore culturale a quella vasta gamma di opere che normalmente si intende con "poesia per bambini". Non sarebbe possibile ignorare il grande valore educativo e ludico di opere come quella di Gianni Rodari, ma neanche «il profumo di scuole elementari lontane, un po' libro cuore e un po' Gianburrasca», («kitsch, d'accordo. Ma anche il kitsch, magari affidato al birignao di Paolo Poli, può essere delizioso»), dice Paolo Mauri, di certe poesie che hanno insegnato a generazioni di scolari come la *Pioggerellina di marzo* di Angiolo Silvio Novaro abbia un picchiettare argentino o come agonizzi («Clof, clop, cloch / cloffete, / cloppete, / clocchete, / chchch…») la fontana malata di Aldo Palazzeschi, e che insieme hanno fatto gustare, in un misto di miele e onomatopea, il piacere del ritmo e dell'eufonia, la potenza magica del dire rituale della filastrocca e dell'anafora (chi, di quelle generazioni, non ha sentito davvero nell'ipnotizzante suono pascoliano il nitrito della cavalla storna che accusa l'assassino?):

> In una prima la maestra stava spiegando la lettera "h". Senza la "h", diceva, il gallo fa "cicciricci". La classe si divertiva moltissimo. L'alfabeto salva i galli (che magari questi bambini di città non hanno ancora mai visto) e le poesie salvano la natura, le pioggerelline di marzo, i frutti estivi. […] Se non c'è più Novaro, nelle antologie delle elementari di oggi abbondano i suoi coetanei o quasi e di peso ben maggiore: D'Annunzio è molto presente con *Settembre*, Gozzano, i cui *Colloqui* uscirono un anno dopo *Il cestello*, nel 1911, […] e poi Ungaretti, Saba. Non mancano i poeti più recenti come Caproni o Raboni, Piumini o Orengo, ma neppure classici stranieri come Rilke o Neruda[1].

Interessante è notare come sia capitato spesso che certe composizioni di poeti indubbiamente importanti, come appunto Aldo Palazzeschi o Giovanni Pascoli o Umberto Saba, dopo essere comparse nei libri di lettura elementari e magari siano risultate molto gradite ai bambini, siano spesso decadute dalla primaria dignità delle letture per adulti e quasi scomparse, ad esempio, dalle antologie liceali, anche se poi, magari, grandi lettori come Giovanni Giudici, a forza di studi e conferenze, magari proprio sul difficile "caso" Pascoli, hanno aperto occhi nuovi e un po' stupiti sulla "cavallina storna", rendendola ancora degna di qualche antologia per il triennio delle superiori. Ma ci induce a riflettere Paolo Mauri quando precisa, a proposito della presenza di poeti contemporanei nelle attuali antologie per bambini:

> Gli argomenti però hanno alla fine la meglio sul linguaggio ed è facile notare che la vita moderna […] entra ben poco o per nulla nelle poesie proposte. Tanto per cominciare nessuno parla della tv, o delle automobili che molto più degli uccellini fanno parte dell'esperienza quotidiana dei bambini, specie quelli di città. Nessuno parla dello smog[2].

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 42

Capita infatti che chi scrive *per bambini* o organizza libri di letture *per bambini*, anche chi ha il tocco del pifferaio magico, rinunci a qualcosa del suo "dire da grande", cerchi una "minorità" linguistica e logica, per arrivare – crede – prima e meglio all'anima infantile. Ma già Antonio Porta e Giovanni Raboni, che nel 1978 proposero un'antologia rivolta ai bambini, *Pin pidin*, edita da Feltrinelli, di testi scritti da poeti contemporanei come Zanzotto e Balestrini, insistevano che era necessario abbandonare la lallazione linguistica e cognitiva attribuita ai piccoli:

> È noto che autori come Bertolt Brecht e T. S. Eliot hanno scritto famose poesie per bambini senza rinunciare affatto, in esse, alla specificità dei loro temi e dei loro procedimenti espressivi. In Italia in anni recenti, diversi poeti hanno cominciato a dedicare ai bambini, con successo, parte della loro produzione. La premessa di fondo dalla quale siamo partiti è, insomma, quella di un totale, radicale rifiuto della poesia per i bambini come genere a sé stante, coltivato in esclusiva da "specialisti", che non siano anche, e prima di tutto, dei poeti. […] Consideriamo antieducativa per non dire castrante, la pretesa di rivolgersi ai bambini mettendosi "al loro livello" e imitando in modo inerte la per altro ipotetica "facilità", schematicità e ripetitività del loro modo di pensare e di esprimersi[3].

In *Talamimamma* di Anna Maria Farabbi è la poesia ad essere "bambina". E ciò non vuole significare "minore", solo «più bassa», quel tanto da sentire «i fili dell'erba cantare», come si diceva nell'exergo dell'inedito, poi scomparso nell'edizione, forse proprio per togliere ogni ambiguità inerente l'"alto" e il "basso". Non minorità, allora, ma quella «maraviglia» che «rende l'anima attonita», diceva Leopardi, quella di cui sono capaci «antichi» e fanciulli:

> quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia; quando il tuono e il vento e gli astri e gli animali e le piante e le mura de' nostri alberghi, ogni cosa ci appariva o amica o nemica nostra, indifferente nessuna, insensata nessuna, […] quando la maraviglia tanto grata a noi che spessissimo desideriamo di poter credere per poterci maravigliare, continuamente ci possedeva. […] Ma qual era in quel tempo la fantasia nostra, come spesso e facilmente s'infiammava, come libera e senza freno, impetuosa e istancabile spaziava, come ingrandiva le cose piccole, e ornava le disadorne, e illuminava le oscure […] che magia che portenti […] quanta materia di poesia, quanta ricchezza, quanto vigore […] dal genio che tutti abbiamo alle memorie della puerizia si deve stimare quanto sia quello che tutti abbiamo alla natura invariata e primitiva, la quale è né più né meno quella natura che si palesa e regna ne' putti […][4].

Non lallazione, in *Talamimamma*, ma capacità di nominare in assoluta originalità il mondo, qualità che anche Pascoli attribuiva al "fanciullino"-poesia:

> È dentro di noi un fanciullino che non solo ha brividi […] ma lagrime ancora e tripudi suoi […], egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. […] E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza, e curiosità meglio che loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare[5].

Se questa qualità "bambina" è attribuita sia da Leopardi sia da Pascoli a tutta la "vera" poesia, nondimeno il primo annotava nello *Zibaldone*:

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 43

> Ma ora le persone istruite, quando anche sieno fecondissime d'illusioni, le hanno per tali, e le seguono più per volontà che per persuasione, al contrario degli antichi degl'ignoranti de' fanciulli[6].

Io credo che la poesia tutta abiti in quel "fantastico", "indefinito", "vago" che, "orizzonte degli eventi" logico-verbale, confina e sconfina con il "buco nero" dell'indicibile pre-verbale e materico: luogo instabile di burrasca che ognuno ha in sé, tra il sogno e il senso, il tocco della cosa e la parola della cosa. Ma nei bambini che sull'orizzonte tracciato dall'indice della madre, vedendo e toccando, imparano a dare nome al mondo, questo luogo promiscuo, da cui sorge la cosa nella naturalità della metafora e della metonimia e del simbolo, sull'onda del fiato e del vento, questo luogo ha qualcosa di speciale e maggiore:

> L'immaginazione […] è il primo fonte della felicità umana […]. Lo vediamo nei fanciulli[7].

Senza dovere per forza cadere nella desolazione leopardiana da "adulti", è questa "felicità" che fa la differenza, che ha lo scatto d'inizio in quel facile annoiarsi dei bambini, così ben definito da Leopardi, se pure si riferisce ad un sentimento adulto:

> La noia è in qualche modo il più sublime dei sentimenti umani. […] sentire che l'animo e il desiderio nostro sarebbe ancora più grande che sì fatto universo […] e patire mancamento e voto, e però noia, pare a me il maggiore segno di grandezza e nobiltà[8].

Ritrovare questa "felicità", questo "vòto" che è desiderio senza colmabilità ed inappagabile curiosità ed infinita apertura, per lasciarsene scrivere e sentire, credo sia alla base di una possibile poesia "bambina", e alla base di tutta la poesia comunque. Significative a tal proposito in *Talamimamma* sono proprio la poesia introduttiva che dà il titolo alla raccolta e *poesia bambina* nella sezione di *Agosto*[9]. Se «facciamo che io sono una palla» ci porta immediatamente dentro quella fantasia identitaria che i bambini usano per mettersi in relazione profonda con l'altro-da-sé, allora l'apertura curiosa a «tutte le mani / che dall'inizio del mondo l'hanno giocata» è spontanea. Come non tornare immediatamente a quei versi di Anna Maria Farabbi in *Asilo*, dal poemetto *Abse*[10], non specificamente *per* bambini, ma assolutamente dentro questa fantasia identitaria? «Il mio gioco invece è intingere un dito / e diventare immediatamente acqua» o «facciamo che io sono … la pioggia» o

> la nonna ridendo mi dice vento
> e io sono il vento gioco
> tra il mare e il grano
>
> sposto continuamente l'ape (*Abse* 104-7)

E nei balzi della palla è naturale anche l'esperienza del divenire eracliteo:

> facciamo che io sono una freccia faccia rotonda
> che girando cambia
>
> se per un attimo ti assomiglia
> non puoi trattenerla (*Talamimamma* 5)

Ecco la consapevolezza del "giuoco" come di una forma che dà conoscenza ("oro")

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 44

dentro il piacere, la palla esattamente come la "poesia bambina", un gioco così potente che è già stato profondamente pensato nella poesia di Anna Maria Farabbi:

> butto la mia palla gialla nel cuore
> della notte
> perché ho paura non capisco sento freddo
>
> rimbalza: mi torna indietro una gioia sferica
>
> non so chi sia la bimba là
> ma il gioco esiste (*Abse* 103)

Un gioco che qui, nella prima poesia di *Talamimamma*, non tralascia rime ed assonanze, ma quasi solo esemplarmente: "**faccia**mo" "**faccia**" "fr**eccia**", "rot**onda**", "gir**ando**", "f**uoco**" "gi**uoco**", "son**oro**" "**oro**" "**so**n**o**", che in 11 versi non sono molte, mentre si osa invece con il doppio spazio del silenzio tra strofe (meglio definirle "gruppi di versi") diseguali.

Nell'altra *poesia bambina* la potenza del gioco si fa addirittura sovversiva:

> andremo dal re
> per farci ridare i pani e i pesci e l'acqua bella da bere
> in cambio porteremo dei giocattoli di fango
> per le sue manine ladre
> e gli insegneremo a giocare alla pari
> con i poveri del mondo (*Talamimamma* 37)

È una poesia, in effetti, capace di proporre con leggerezza temi pesanti, impegnati, senza scadere in modi retorici o troppo intenzionalmente "educativi". Lievissime le "rose" che in *Maggio* fanno il giro del mondo, accomunando «noi bambine» italiane che le odorano alle «amiche indiane», che «buttano i petali nel Gange / per salutare le nonne che torneranno a rinascere», alle «sorelline nomadi» nubiane che giocano con le rose del deserto (Ivi, p. 24). Così pure molto delicata, quasi in ritegno, senza togliere drammaticità alla situazione di cui si tratta, è la poesia di *Giugno*:

> quando sarò grande giocherò con tutte le creature
> che vengono dal mare con le barchette bucate
> o camminando sulle acque
>
> avrò un pane
> e una ninna nanna dolcissima
> che addormenterà il dolore (Ivi, p. 29)

la quale conferisce, anzi, una sacralità semplice, sottesa a quel camminare "sulle acque", all'evocazione di "un pane". Temi difficili, senza perdere mai la fiducia gioiosa dei bambini nella propria "magica" onnipotenza:

> gli uccelli parlano ai cacciatori
> narrando la bellezza del volo
>
> io li ascolto
> rubo i fucili e li sotterro (Ivi, p. 28)

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 45

È un'onnipotenza che si manifesta soprattutto in uno spontaneo "sapere" («io so parlare alle nuvole mentre passano», p. 18; «oggi canteranno i pesci / e io saprò ascoltarli», p. 13), che è insieme un "sentire" sé e dall'altra parte di sé («puoi sentire perfino il suono del filo / dell'erba che canta», p. 32):

> uccelli e farfalle non sono abbastanza
> se fiorisce il melo bianchissimo
> e ha una testa che parla (Ivi, p. 17)

Non solo permette di conoscere, ma anche di agire fuori, sopra, oltre i normali limiti, arrivando, appunto, anche a capovolgere il classico andamento di favole o altri luoghi comuni consueti:

> un giorno lo giuro disubbidisco alla mamma:
>
> porterò il mare in cima alla montagna (Ivi, p. 41)
>
> […]
>
> corro sul sentiero del bosco
> la mia mantellina rossa vola verso la nonna
> che a quest'ora ci scommetto
> bacia e colora di pace
>
> il lupo (Ivi, p. 36)

Si tratta di un'onnipotenza che si insegue sul filo incessante del "che cos'è?" dei bambini, che mentre chiede già spiazza la logica del possibile degli adulti:

> sono biglie di vetro
> o palline di grandine
> che battono rimbalzano danzano? (Ivi, p. 10)
> […]
>
> Perché gli uccelli volano esatti?
>
> […]
> Perché io non ho in me il volo degli uccelli? (Ivi, p. 49)
>
> […]
>
> che cos'è
>
> se non la terribile bellezza
> dentro cui muore la mosca? (Ivi, p. 12)

C'è qui una durezza che l'antitesi "bellezza" vs "morte" rende particolarmente aspra, così come il disegno da colorare corrispondente (tra quelli posti in fondo al libro, oltre l'indice) non attutisce assolutamente la drammaticità. Così nel gelo di *Gennaio* non si nasconde che

> trema dalla fame e dal freddo
> la luce del mio piccolo cuore
>
> passerotto

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 46

ascolto l'inverno così
senza cantare
nel mio nido profondo (Ivi, p. 8)

perché bisogna sapere riconoscere nel mondo anche i segni e i modi della sofferenza (senza cadere nell'eccessivo patetismo del nido che «pigola sempre più piano»[11]) e perché i bambini non sono sempre felici. L'importante è che il male non resti infruttifero, che non capiti come a quel ragazzo Valentino-Zvanì di rimanere incastrato tra un'infanzia rimasta incompiuta nel dolore ed una giovinezza tanto piena di desiderio quanto soffocata dall'incapacità di viverlo. Così qui il passerotto, che non è un termine di paragone reale, ma l'aggettivazione metaforica del «mio nido profondo», spinge lo sguardo, con tenerezza, verso quell'interiorità che può certo fare esperienza della «sciabola» gelida della solitudine, ma senza esserne sopraffatta, perché il nido è contro vento e resiste:

la neve

bianca che copre e addormenta
con un silenzio buono e morbido (*Talamimamma* 52)

[…]

nevica azzerando la maestra la scuola il quaderno
matita e colori

e io sto dentro il vuoto dello zero
perché è il mio nido di neve (Ivi, p. 53)

Così la ragnatela mostra la mappa sensibile del mistero del mondo, senza far chiudere gli occhi davanti al fulgore che brilla di brina, né alla sua realtà di trappola carnivora. Anche il tema della madre è toccato in modo diverso dal solito:

non è il cono della montagna su cui gli uccelli
atterrano

[…]

è l'inferno della discarica mi dice la mamma senti
i gabbiani la strappano con il becco mentre cresce

abbi cura di ciò che vive (Ivi, p. 48)

Insegna il mondo, è la certezza consueta a cui la "*bimba* pesciolina" disubbidisce per imparare a scegliere, è l'anello più vicino di una lunga catena genealogica:

il mio nome in fila indiana
dietro a quello di mia madre di mia nonna
e della madre della madre di mia nonna (Ivi, p. 50)

La si sente lì, di fianco, magari con le mani nell'impasto del pane o qui, in un letto d'ospedale, vicina vicina, ma già nello strappo definitivo, come è stato per la poetessa mentre scriveva questo libro. Motivo del titolo, *Talamimamma*, che in dialetto perugino

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 47

dice "alla mia mamma", ma tutto attaccato insieme: il volgersi alla potente nominazione della propria origine, il pieno possesso di un rapporto che sconfina i confini.

> io voglio una sola
> lunghissima morbida carezza
> dalla mia mamma
> che ha la mano più grande della mia
> su cui ora poso il sonno
> e il suono del sogno (Ivi, p. 38)

I disegni di Giulia Incani, che accompagnano la scansione del testo nei dodici mesi dell'anno, non hanno nulla della consueta iconografia per bambini: sono fiori, piante ed arbusti che poco frequentano l'immaginario infantile («aganisia pulchella», «ipomea piede di capra» ecc.), e che anzi sembrano piuttosto in fuga da qualche antico album naturalistico. Anche quando sono più riconoscibili, come "il papavero selvatico" o "il bulbo di cipolla", sono rappresentati in un modo tanto particolare da essere resi quasi irriconoscibili. A volte è la postura, magari vibrante come un velo *liberty*, che li presenta misteriosi e spesso da decifrare, completare, riscrivere con la propria fantasia, esattamente come i disegni da colorare, in fondo al libro. C'è sempre l'impressione che manchi qualcosa o che qualcosa debba essere trovato ed evidenziato nel groviglio dei segni, quasi un invito interattivo. Anche se non sono mai aggressivi, mai troppo invadenti da attirare tutta l'attenzione su di sé, stanno intrecciati discretamente alle poesie e chiamano discretamente a immaginare, inventare. Sarebbero piaciuti a Giacomo Leopardi.

NOTE

1 PAOLO MAURI, *La pioggerellina di marzo*, «La Repubblica», 22 marzo 2009.

2 *Ibidem*.

3 I brani dall'Introduzione di *Pin pidin* sono citati nell'articolo di PAOLO MAURI.

4 GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in REMO CESERANI, LIDIA DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario. Società e cultura della borghesia in ascesa*, Torino, Loescher, 1981, pp. 1184-5.

5 GIOVANNI PASCOLI, *Il fanciullino*, in ROMANO LUPERINI, PIETRO CATALDI, LIDIA MARCHIANI, FRANCO MARCHESE, *La scrittura e l'interpretazione. Dal Naturalismo al Postmoderno*, tomo I, Firenze, Palumbo, 2001, pp. 437-8.

6 GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di Anna Maria Moroni, Milano, Mondadori 1993, [168], p. 136.

7 *Ibidem*.

8 GIACOMO LEOPARDI, *Pensieri*, a cura di Saverio Orlando, Milano, Rizzoli, 1988, *LXVIII*, p. 105.

9 ANNA MARIA FARABBI, *Talamimamma*, Lecce, Terra d'ulivi, 2014.

10 ANNA MARIA FARABBI, *Abse*, *Asilo*, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2013.

11 GIOVANNI PASCOLI, *X AGOSTO*, *Myricae*, Milano, Mondadori, 1963, p. 93.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 48

Saggi

La mistica negativa nella prima produzione in prosa e nella poetica di Cristina Campo (secondea parte)

Laura Marino

4. *Ritorno alle cose*

Ci resta ora da indicare quale sia l'esito, la stazione finale del cammino mistico finora descritto. In Meister Eckhart lo svuotamento dell'io permette all'uomo di raggiungere un fondo dell'anima che è uno con Dio, un esistere quasi meccanico dell'essere di Dio nell'uomo. Senza addentrarci in critiche tecniche, limitiamo a notare la coincidenza di Dio con l'uomo alla fine del percorso mistico. L'uomo si ritrova inabissato nell'Essere stesso, nella totale in-differenza dei suoi attributi: è Uno con l'Uno.

> In quell'essere Dio in cui egli è al di sopra di ogni essere e di ogni differenza, là ero io stesso e conoscevo me stesso, per creare questo uomo che io sono, perciò sono causa prima di me stesso secondo il mio essere che è eterno, non secondo il mio divenire che è temporale. E perciò io sono non-nato, e secondo il modo del mio non essere nato, non posso morire. Secondo il modo del mio non esser nato, io sono stato in eterno, e sono ora, e rimarrò in eterno (*Beati pauperes spiritu* 146).

Se è possibile tale assoluta identità tra Dio e l'uomo, quest'ultimo, dopo l'unione (che è permanente) con la *Gottheit,* porta con sé in ogni opera la presenza di Dio: «Costui porta Dio in tutte le sue opere e in ogni luogo ed ogni opera sua è piuttosto opera di Dio», perché «egli è soltanto Dio e pensa soltanto Dio e in tutte le cose non vede che Dio» (*La nascita eterna* 75). Quel che ritroveremo anche in Simone Weil è appunto questo ritorno alle cose nella coscienza della loro esatta e giusta posizione nell'universo; si è cioè ottenuta la capacità di vedere e conoscere le cose così come in Dio esse sono.

> Colui che possiede così Dio, essenzialmente, prende in modo divino Dio che gli riluce in tutte le cose, poiché tutte le cose hanno sapore divino e in tutte le cose Dio gli riflette (Ivi, p. 79).
>
> Quando si conoscono le creature in se stesse, si ha una "conoscenza vespertina": qui le creature si conoscono nelle loro proprie immagini differenziali. Ma, quando si conoscono le creature in Dio, si ha una "conoscenza mattutina"; allora le creature sono viste senza le loro differenze spogliate di ogni immagine, private di ogni somiglianza, nell'Uno che è Dio stesso. Ed anche questo si può dire dell'uomo nobile […], è nobile perché è uno e conosce Dio e creature nell'unità (Ivi, p. 143).

Nella raggiunta trasparenza dell'esistere del mondo, nella cognizione delle cose come derivate da Dio attraverso Dio, si raggiunge una profonda equanimità verso tutto il creato.

San Giovanni della Croce immagina al più alto gradino della discensione-innalzamento

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 49

mistica, un vero e proprio "matrimonio spirituale" in cui l'anima può gustare le delizie infinite dell'amore di Dio che in tutto si concede all'uomo tale che «il matrimonio è una trasformazione totale dell'anima nell'amato» (*Cantico spirituale* 618):

> Solo così, eliminato tutto ciò che non somiglia o non è conforme a Dio, non restandole altro che la sua volontà, essa può raggiungere la somiglianza con lui e la trasformazione in lui. Sebbene sia vero, come ho detto, che Dio è sempre nell'anima per darle e conservarle l'essere naturale con la sua presenza, tuttavia non sempre le comunica l'essere soprannaturale. Questo viene partecipato solo per amore e per grazia (*Salita al monte Carmelo* 221).

Tale unione divina, che ha appunto i caratteri di un totalizzante amplesso amoroso, vive di quella identità con Dio nelle azioni e nelle relazioni con le cose, così come abbiamo visto per Eckhart. Infatti «dal momento che è divinizzata e mossa da Dio, tutti i suoi atti sono divini» (*Cantico spirituale* 772), diviene cioè un vaso pieno d'amore che non può che trasfondere sulle creature tale divina plenitudine: «L'anima trabocca di anima divina: è trasformata in una sorgente copiosa che riversa da tutte le parti acqua divina» (Ivi, p. 809). Liberatasi da tutti gli attaccamenti alle creature che ne intorbidavano la profonda ricettività, l'anima può rivolgersi ad esse e da esse indipendente contemplarle nel loro gioioso corrispondere alla divina volontà: «poiché non vuole gustare né intendere nulla in particolare, […] possiede una grande disposizione a penetrare tutto» (*Notte oscura* 463). Verso le creature si muove allora, con amore identico all'amore di cui è fatto traboccante: «l'anima quindi si sente spinta ad amare il suo amato Dio attraverso le creature, vedendo che sono create dalla stessa mano di Dio» (*Cantico spirituale* 547). Il mistico, così trasformato in Dio, ricolmo dell'amore di Dio, a questo amore, che è l'essenza divina, fatto identico, torna alle creature con amore perfettamente giusto ed equanime, amando Dio attraverso il prossimo e il prossimo attraverso Dio secondo movimenti complementari ed eguali:

> Quando l'anima non si affeziona a nessuno in modo particolare a motivo dei beni naturali apparenti, che sono menzogneri, è libera e indipendente, in grado di amare tutti in modo razionale e spirituale, come Dio vuole che siano amati. Da ciò risulta che nessuno merita di essere amato se non per la virtù che ha in sé. Quando amiamo così, amiamo secondo il volere di Dio e in piena libertà; e se questo amore si rivolge alla creatura, si dirige, però, soprattutto a Dio, perché quanto più cresce questo amore, tanto più cresce l'amore di Dio, e quanto più cresce l'amore di Dio, tanto più cresce anche quello del prossimo; infatti unica è la ragione e identica la causa dell'amore verso Dio e il prossimo (*Salita al monte Carmelo* 354).

Per Weil l'atto stesso di decentralizzazione dell'io dalle costruzioni cosmologiche permette all'uomo di «passare dall'altro lato della porta»[1], dal momento che «rinunciare alla nostra immaginaria collocazione al centro, significa destarsi al reale, vedere la vera luce»[2]; il consenso alla necessità e la rinuncia all'umano atto divoratore dell'esistente, cui la necessità continuamente lo forza, permette di squarciare quei veli che separano Dio dal necessario e di intravedere l'equità dell'azione ordinatrice divina sull'universo:

> Appena rinunciamo a pensare in prima persona mediante il consenso alla necessità, la vediamo dal di fuori, al di sotto di noi perché siamo passati dalla parte di Dio (*La Grecia e le intuizioni precristiane* 199).
>
> Quando si è compreso nel fondo dell'anima che la necessità è soltanto uno dei volti della

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 50

> bellezza e che l'altra sua volontà è il bene, allora tutto ciò rende sensibile la necessità (contrarietà, dolori, pene, ostacoli) diviene una ragione supplementare d'amore. [...] Allo stesso modo si può pensare di ogni dolore che è la bellezza stessa a rientrare nel corpo. [...] Autenticamente provvidenziale, provvidenza stessa è proprio questo ordine del mondo che è il tessuto, la trama, di tutti gli eventi e che, sotto, uno dei suoi aspetti è il meccanismo spietato della necessità (Ivi, pp. 112-3).

Una volta divelta quella necessaria prigionia dell'uomo nella propria violenza appropriativa, scardinata la soggezione alla sventura, allora le cose appaiono quali sono, cioè come emanazioni dell'amore divino: la Necessità si tramuta in bellezza quando l'esistente non sia più un frutto da fagocitare, ma un ordine da contemplare; l'uomo weiliano ha così imparato la distanza equanime e indiscriminata dalle cose. La Necessità è, dunque, soltanto uno «schermo posto fra Dio e noi perché noi possiamo essere» (44), una mediazione tra la materia inerte che ci compone e il Bene di cui diveniamo partecipi tramite l'obbedienza. In questo modo «il male è la forma che prende in questo mondo la misericordia divina» (151) o «l'assenza di Dio quaggiù è la stessa cosa della presenza segreta quaggiù del Dio che è nei cieli» (211). Così l'assenza divina permette il male affinché sia possibile amare Dio in un modo soprannaturale con l'obbedienza al nostro de-centramento. Il consenso al nostro non-esistere concede, per via soprannaturale, l'ammissione di tutte le cose come esistenti fuori di noi, come altrettanti centri (come, in realtà, nessun centro[3]) fin quando «l'anima di un uomo prenda per corpo tutto l'universo» (*L'ombra e la grazia* 146). L'uomo acquisisce così uno «sguardo con il quale l'anima si svuota completamente del proprio contenuto per accogliere in sé l'essere che sta guardando in tutta la sua verità» (*Attesa di Dio* 200). Se dunque la scarcerazione dell'io dal *sema-soma* della soggettività accompagna l'uomo a una vera e propria trasmutazione gnoseologica dell'esistente, essa gli consente di ridiscendere verso la terra come soggetto che, trasparente, ama, che sa vedere le cose con la giustizia divina nel loro esatto peso reale e non immaginario; egli non legge più gli enti come enti-dipendenti dalla propria illusoria sovranità, ma secondo un'adesione indiscriminata al reale. Allora saprà essere trasparente e privo di volontà nei rapporti «così come l'acqua è indifferente agli oggetti che vi cadono dentro» (45), desiderando «che io, quale sono, sia tutto», per divenire «il respiro centrale» (148). La profonda adesione a una giustizia divina equa, equanime come il sole illumina o come la pioggia cade, fa sì che l'uomo ami l'esistente, gli altri uomini, con "distanza", cioè li ami così come, e solo perché, esistono: «Sapere che quell'uomo, che ha fame e freddo, esiste veramente quanto esisto io e ha veramente fame e freddo, questo basta, il resto segue spontaneamente»[4].

De-crearsi per ri-creare, in ogni relazione, il mondo. Dall'accettazione della latenza dei significati cui l'uomo proveniva, si discende ad una "lettura" non immaginaria del mondo, dal momento che «qualunque essere grida per essere letto altrimenti» (*L'ombra e la grazia* 140).

Tale equanimità di spirito è per Cristina Campo carattere fondativo delle relazioni, ella riprende infatti identica la frase weiliana con un'aggiunta che la rende ancora più assoluta:

> Al giusto, e solo al giusto, si concedeva l'ufficio di mediatore perché nessun vincolo immaginario, passionale poteva costringere o trasformare in lui la facoltà di lettura: «Et chaque être humain (e si potrebbe aggiungere: et chaque chose) crie en silence pour être lu autrement» (*Gli imperdonabili* 165).

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 51

E, in un bellissimo passo, sillabando delicatamente gli assunti weiliani, ella dipinge l'amore puro come contemplazione dell'esistenza dell'altro, in una relazione distanziata nell'assenza di quell'amore antropofagico che caratterizza i normali rapporti interpersonali:

> Fosse ciascun amante assorto solo nel proprio amore, dolcemente incurante dei sentimenti dell'altro e insieme, proprio per questo, dimentico di sé, immerso come un pesce gioioso nella realtà dell'altro. Nessun amore avrebbe fine mai. "Che io non voglia mai chiederti amore" dovrebb'essere il voto reciproco degli amanti, la formula sacramentale delle nozze. È un equilibrio impossibile, ma di che altro vorrà l'amore vivere? "Finché non siate in grado di udire l'applauso di una sola mano..." (Ivi, p. 155).

O ancora, nella citazione implicita di una immagine cara a Weil: «Torna in mente la bella immagine dei due uccelli dei *Veda:* quello che si getta sul frutto, quello che lungamente lo guarda. Una ardente facoltà di attenzione, là dove il possesso sarebbe più naturale e gratuito»[5].

Grande peso ha nella Campo la facoltà di attenzione, di una lettura attenta all'altro, della «giustizia come fervente, del tutto non violenta, ugualmente distante dall'apparenza e dal mito»[6]. Ella nota questo miracolo dell'attenzione come portante nel Jaffier della *Venezia salva* weiliana; la Campo segnala la sua «facoltà di attenzione pura», poiché «egli è il solo a *vedere* quella città, percepire la sua reale esistenza, a pensarla, improvvisamente, al di fuori di quello "slancio furioso" che è il desiderio di possederla, depredarla, distruggerla»[7]; la soluzione del dramma è quella trasformazione divina della necessità di cui si è detto: «Sappiamo solo con certezza, che la violenza s'è convertita in sofferenza, che la sofferenza è divinamente fiorita in amore»; in pochi gesti verbali, nettissimi e limpidi, la Campo ha indicato le tre tappe mistiche: violenza (ove si legga sventura) > sofferenza (a intendere lo svuotamento dell'io) > amore (ritorno ricettivo e attento al reale). Il saggio sulla *Venezia salva* non poteva che terminare con una delle rarissime citazioni esplicite weiliane: «All'epoca della composizione di questa tragedia Simone Weil scriveva a Joe Bousquet: "arrivare a comprendere totalmente che le cose e le persone *esistono.* Giungere a questo, sia pure una sola volta prima della mia morte; è la sola grazia che io chieda"»[8].

Conquista un senso quanto mai profondo la frase campiana che predica «l'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero» (*Gli imperdonabili* 167). Aver inquadrato Cristina Campo in una triangolazione magnetica di significati mistici ci permette di leggere a fondo, di leggere il fondo di espressioni dette sottotono, come per sprovveduta immissione, all'interno di ampie dissertazioni, fraseologie dall'apparente casuale inserimento. Sicché quando per Belinda si dice di una «attenta anima nuda» (11), impariamo che a tale breve espressione sono sottesi tutti gli oceanici significati mistici che in questo capitolo abbiamo esposto: l'anima è nuda perché denudatasi durante il cammino a Dio ed è, finalmente e veramente, giunta all'attenzione pura alle cose, sa "leggere" la verità del mostro. La sua storia, un cammino di educazione mistica, è così l'innalzamento dalla "vista" alla "percezione" laddove «percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente» (10). Leggiamo in controluce, come si fa quando si cerca il retro di una pagina, che in questa breve e minimale disserta-

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 52

zione è racchiusa la dottrina weiliana di una raggiunta trasparenza rispetto alle cose. A quel punto, quando «con l'uomo trasformato, si trasforma il mondo» (125), quando l'uomo è un nuovo vaso di visioni attente, la bellezza giungerà «per soprammercato»; ed ecco comparire, come il retro della medaglia, la meditazione weiliana della trasmutazione ontologica del necessario in ordine, bellezza, poiché «la caparbia, inesausta lezione delle fiabe è dunque la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente niente altro perché assolutamente niente altro c'è da imparare su questa terra» (10): non si ravvisa in queste parole tutta la lezione weiliana, di Giovanni della Croce, di Eckhart? Dalla trasformazione del mondo in bellezza, di fronte agli occhi svuotati dell'uomo nuovo, occhi attenti, compare magicamente (per correlazione dialettica, si è detto) un mondo decifrato, palesato nella sua patente bellezza:

> La metamorfosi del Mostro è in realtà quella di Belinda ed è soltanto ragionevole che a questo punto il Mostro diventi Principe. Ragionevole perché non più necessario. Ora che non sono più due occhi di carne a vedere, la leggiadria del principe è puro soprammercato, è la gioia sovrabbondante promessa a chi ricercò per prima cosa il regno dei cieli (11).
>
> La lunga fedeltà del folle, da ascetica a mistica diventa alla fine apostolica. Al termine della sua discesa agli Inferi, della sua salita al Carmelo, lo attende la misura traboccante, il mondo per soprammercato. Non soltanto l'oggetto del suo impossibile amore, ma tutti quelli cui seppe rinunciare per esso. Non soltanto la sua vita che non volle salvare, ma le vite di tutti quelli che ebbero parte – buona o cattiva – alla sua santa avventura (41).

Imparare l'attenzione attraverso il sacrificio dell'io fa sì che il mistico campiano divenga apostolo: torni alle creature e le ami di equanime amore, sapendole, inserite in un ordine, esistere; inutile notare come ancora ciò convenga obiettivamente con le posizioni weiliane e mistiche. Nella Campo è presente, seppur raramente, seppur appena e lievemente accennato, il grande tema dell'unione con Dio, ovvero della cognizione di un mondo ove le cose avvengono perché *sono* in un Tutto che è l'unico Essere, quell'assimilazione della creazione al Dio nel ritorno dell'uomo, dopo l'*unio mystica*, alle creature. A proposito di Borges la Campo scrive (ma è tematica cara, dal momento che si legge anche in una delle poesie sparse – *Maestro d'arco* –, e in virtù di questo riteniamo possibile assimilarlo al pensiero campiano in sé e considerarlo non soltanto una descrizione dell'ottica borgesiana):

> In verità in ogni suo racconto si ripete questa magica collisione, che ha l'intento di ricondurci ogni volta ad un'antica parola: Tutto è l'Uno. Come nella scuola di tiro d'arco Zen, anche qui il tiratore dovrà farsi allo stesso tempo arco freccia e bersaglio, dimenticare che – e perché – sta tirando d'arco; e allora non avrà più importanza la propria o l'altrui vita, il proprio o l'altrui destino, poiché chi scocca l'arco è il Tutto come lo è chi riceve la freccia[9].

Ma quel che maggiormente Cristina Campo recepisce come proprio è la conquista di una facoltà attentiva tale che le creature siano esperite nella loro vera realtà, anche se mai è chiaramente formulata la possibilità di una *unio Dei*; questo appare come un gradino saltato, un inconscio evitamento, per le già annotate distanze che ella in questo periodo ebbe dalla Chiesa. Prendendo l'avvio da una citazione weiliana ella aggiunge, in un passo che nasconde in superficie un intenso patire l'idea, in una cocente com-partecipazione al Tutto:

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 53

> Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême. (Così Omero soffre per i troiani, contempla la morte di Ettore; così il maestro di spada giapponese non distingue tra la sua morte e quella dell'avversario. E avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla, ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto sopra se stessi quelle oscure, incessanti minacce che sono la condizione stessa della gioia. [...] Perché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione. Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma. È qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione (*Gli imperdonabili* 170).

5. *Destino e maturità: le declinazioni campiane delle radici mistiche*

Abbiamo descritto la configurazione del mondo campiano come fortemente simbolica, ma tale concezione dell'universo era stata presto gravata di un novecentesco decadere del soggetto come atto a leggere i significati del simbolo. Cristina Campo, per quanto si accosti ad una logica profondamente medievale, ne è d'altro canto allontanata a causa di un avvenuto svuotamento del soggetto, come ente abile nel comprendere l'ordine del cosmo. L'uomo campiano è divenuto incapace alla decifrazione di quei segreti divini che i reali celano, pur ritrovandosi in un'organizzazione mentale travolta dall'iper-significazione delle cose: nell'iper-significazione egli patisce la latenza dei significati secondo un rebus di segni sostanzialmente illeggibile. Un'economia dura a sostenersi, ma le letture weiliane e mistiche porgono presto la soluzione all'enigma del vivere, a sopportare il vuoto di quel nodo di desolata tragedia, di una condizione esistenziale inginocchiata davanti al vacare di leggi che stabilmente definiscano l'orizzonte del simbolico. Per la Campo, se un ordine del mondo esiste, ed esiste (e qui, in questa fede cieca è la meraviglia della teoresi campiana), nel corrispondervi amorosamente è lo scioglimento del mistero: annegare nel proprio dissolvimento e al contempo rinnegare, scegliendo la via dell'ablazione, le leggi di violenza relazionale che dominano, sicché quel che si era posto primariamente come *impasse* semiotica, trasmuta ora nello scioglimento della sciarada. Tale corpo del percorso mistico, che la Campo coglie nelle più fonde e drammatiche implicazioni, compie quel miracolo dialettico di cui si diceva nel capitolo precedente: l'illogico scandaloso sbucare dal non-essere all'Essere, l'attraversamento dei poli opposti della dialettica platonica; senza ascensione o gradini si procede nell'infimo e si sbocca nell'Altissimo, per miracolosa grazia e provvidenza divine: «con l'uomo trasformato, si trasforma il mondo» (Ivi, p. 125). Si acquisisce, così, tramite l'abissale auto-sabotazione del soggetto, una nuova e straordinaria visione "trasparente", l'acquisizione di una percezione netta, come un vetro terso. Nella trasparenza impassibile dell'io, le cose si pesano da sole come nell'acqua; le cose sono perché sono, e sono nella loro più piena e densa essenza; esse sono rese leggibili, significate.

Ma dobbiamo sempre tenere a mente, e porre in collusione questo nuovo cosmo sim-

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 54

bolicamente risolto con quello sfaldarsi dei sistemi universali, che assicuravano ad ancore salde la teologia mistica: la svolta ermeneutica non sarà per la Campo un'ecumenica rivelazione. La decrittazione si svolge su sentieri privati, individuali; la meditazione campiana non si risolve mai in un sistema filosofico organico che abbia pretesa di spiegare, svolgere il mondo secondo un'architettura filosofica unitaria e coerente (come fu certamente per Weil, la più lontana dei tre da una chiesa intesa come ortodossìa). Allora i simboli saranno privati arcani da risolvere, ossessivi come la risacca che torna e richiama indietro, in un inesausto riandare «caparb*i,* ipnotizzat*i* a certe immagini che un giorno verranno riconosciute: emblemi ricorrenti» (Ivi, p. 39) è la

> similitudine che torna e torna attraverso gli anni, visitatrice assillante col cappuccio calato sugli occhi: bambini quell'unica fiaba, angosciosamente deliziosa, chiesta e richiesta ai nonni, rappresentata nei giuochi, rivisitata nei sogni: la fiaba araldica della quale un'infanzia si fregia quasi riconoscendo in anticipo il suo blasone futuro (Ivi, p. 138).

Si tratta di una gravitazione cieca intorno a un'orbita identica, girare nel tornio di un ricorrente segno, la reiterazione coatta di immagini «mutile e significanti» (Ivi, p. 26):

> Per anni, tornare estatici alla bellezza delle anatre, degli arcieri, degli dèi con testa di cane o di nibbio, senza neppure sospettarne la fatale disposizione. Quante volte mi sono ripetuta certi versi o versetti [...]. Ma intorno alla loro posizione segreta, finché la mia stessa sorte non me ne diede la chiave, giravo ciecamente: come intorno a una colonna istoriata di cui scoprissi una sola figura alla volta: lo scriba, il serpente, l'occhio (Ivi, p. 145).
>
> A sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe, ma perché tornavo sempre, affascinata, a certe immagini che un giorno avrei *riconosciuto,* quasi emblemi ricorrenti, per me, quasi divise? (Ivi, p. 150).

Sembrerebbe trattarsi di una vera e propria, quasi freudiana[10], coazione a ripetere: gli uomini campiani sono persi nella selva di una semiosi celata di significanti che ridicono il concedersi in differita del senso, materializzandolo; immagini come parole di una lingua, la cui grammatica sfugge, e che, nel loro ripresentarsi, riattivano la concretizzazione della loro illeggibilità.

> Il sentimento di un arcano e pure preciso linguaggio, di uno svolgersi musicale di frasi che [...] annuncia alla mente un ultimo disegno sempre di nuovo promesso e differito. Come la soluzione di un rebus, ora quest'ultima forma era proposta da un sogno (nel quale il paesaggio amato assumeva profondità inaudite) ora da una lettura che bene spesso era quella di una fiaba (*Gli imperdonabili* 20).

È in questo luogo di ermeneutica impossibile che la Campo inserisce la categoria di "destino". La vita dell'uomo è allora una *queste* di significati che gli intimi, reiterati significanti mutili pretendono. Il concetto di destino è dunque la scoperta di una sorte, di una elezione alla quale armoniosamente corrispondere, «rispond*ere* con pura intonazione» (131). È qualcosa che si assimila con facilità all'obbedienza all'ordine del mondo che abbiamo riscontrato in Weil, ma ne è rimarcato il carattere individualistico, ove per Weil le leggi cui si deve obbedire sono universali, egualitarie. Scoprire la propria "identità" è allora l'obiettivo del pellegrino mistico campiano, un *viator* commutato in una novecentesca ricerca dell'io: «Pesa su ogni fiaba – pesa su ogni vita – l'enigma impenetrabile e centrale:

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:14 Pagina 55

la sorte, l'elezione» (45); «esiste per ciascun viandante un tema, una melodia che è sua e di nessun'altro, che lo cerca fin dalla nascita e prima di tutti i secoli» (137). La Campo riscontra tale concezione nella tradizione testuale sacra, nel tentativo di inquadrare religiosamente una problematica ontologia del soggetto che è, perlopiù, questione contemporanea:

> Prima ancora, del resto, esisteva un libro. Esisteva l'immenso soliloquio, il privatissimo canone che insegna a ricondurre alla sua fonte e al suo fine la sorte di ogni uomo su questa terra: il Salterio. Per centocinquanta volte, con grida, con singhiozzi, con risa, con sussurri, il ventre incollato alla terra, danzante, estatico, il Salmista non implora che di conoscere, o riconoscere, quello che gli appartiene "da tutta l'eternità, quindi per destinazione"; di niente altro sembra rendere grazie se non di averlo qualche volta conosciuto o riconosciuto; e unicamente a conoscerlo o riconoscerlo designa il fine apice del suo intelletto. [...] Egli reclama, infine, il solo diritto della mente umana che sia indiscutibile perfino dinanzi a Dio: un orecchio perfetto col quale percepire la propria vocazione e melodiosamente corrispondervi (*Gli imperdonabili* 114).

Lo scioglimento semiotico del groviglio di segni, immagini ricorrenti, avviene, come già si è detto, grazie all'affinamento ascetico della negazione dell'io. Se infatti si è notata l'assimilazione a certa teologia mistica come *qualità* dell'azione, il percorso campiano ne differisce per il *fine*: il processo purgativo non accompagna nelle braccia di un "matrimonio spirituale", non conduce a inabissarsi nell'identico della *Gottheit;* è piuttosto una via alla decodifica dei segni in chiave di destino. La *qualità* dell'azione, si è detto, è identica: così il rendersi concavi, lo svuotarsi dei desideri identitari (anche se è lì la via: «astensione e interdizione sono le assise del destino», 122), e il silenzio, la pazienza di sopportare il vuoto intellettuale e di sostenere la latenza dei significati senza pretese immaginifiche; «annodarsi e snodarsi [...] in quella scrittura del Dio sopra la terra» per intendere «le criptografie di un destino» (115). Il vuoto è allora il presupposto necessario perché il miracolo della lettura avvenga; richiesto è il silenzio perché la voce che dice il destino è flebile, come è flebile il canto di un «usignoletto minuscolo». Esaminiamo ora alcuni passi a conferma dei nostri assunti:

> In realtà ciò che fa del destino una cosa sacra è lo stesso che distingue la poesia: la sua reclusione, segregazione, l'estatico vuoto in cui si compie. [...] La scena del destino è concava tacita e risuonante come la cassa di un prezioso strumento. [...] vi erano luoghi, una volta, dove la gente si ritirava per "veder chiaro in se stessa", il che non mi sembra significhi altro che riaddestrare l'orecchio al sussurro affilato del flauto (*Gli imperdonabili* 118).
>
> Come la manna di Sant'Andrea nella cavità dell'ampolla, il destino si forma nel vuoto [...]. La parola che dovrà prender corpo in quella cavità non è nostra. A noi non spetta che attendere nel paziente deserto nutrendoci di miele e locuste, la lentissima e istantanea precipitazione. [...] Un vuoto ricolmato di silenzio nel quale il destino precipiterà come l'energia nel vuoto pneumatico, è ciò che ci descrive san Giovanni della Croce (Ivi, p. 119).

In questo caso il rimando a Giovanni della Croce è diretto; la manipolazione della fonte è intensa: il deserto, la purificazione dei sensi, la dolorosa e fremente attesa, il vuoto cui l'affilata ascesi porta, il vaso che attende di essere ricolmato (si ricordino le caverne vuote di Giovanni della Croce) sono funzionali alla precipitazione del destino e non all'unione amorosa con la divinità.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 56

> Fiaba è destino in lenta formazione, rinascita d'acqua e spirito e più che a chiunque altro è chiesta all'eroe di fiaba la pieghevolezze dell'aspide al flauto. Esso risuona più che mai da ogni lato e da nessun lato: nelle formule inesplicabili, nell'assillo delle metamorfosi, sulla bocca delle Moire tessitrici, che neppure nascondono il loro nome, le *fata* (Ivi, p. 129).

L'uomo, come l'eroe di fiaba, deve farsi pieghevole, perdere la propria sostanza, dedeterminarsi perché il flebile suono del flauto, che giunge da un ogni-luogo inconoscibile lo snodi e riannodi, ricostruisca una identità fatta cava. L'eroe di fiaba è chiamato a seguire incomprensibili leggi, a flettere le ginocchia perché la sorte lo governi, lo costituisca come individuo, lo trasfiguri in *uomo* di elezione unica e singola; il destino che consegna l'io a chi all'io ha rinunciato.

> Certo la voce del flauto è remota. È quasi sempre impercepibile. [...] Come un suono percepito in sogno, come la voce dell'usignoletto minuscolo, il cui dardo di diamante farà tacere tutti i suoni del bosco, è il suo delicato lamento. Chi trasale a quella trafittura conosce la contemplazione dell'udito. Ciò richiede una durezza affilata nell'ascesi dell'attenzione, perché quel suono è di continuo travolto via, lacerato e disperso dal sibilo del percepibile (Ivi, p. 136).

Sappiamo che l'attenzione, la "contemplazione dell'udito" non si raggiungono se non attraverso la purificazione dalle distrazioni creaturali, dal momento che quegli altri suoni, i «sibili del percepibile» intorbidano l'animo, coprono con gli strepiti della carne il debole sussurro del flauto che canta il destino.

A questo fare vuoto e silenzio del proprio io, segue una istantanea, attimale illuminazione, un punto quasi «biologico» di raggiunta maturità: un fulmineo istante in cui il soggetto trova il proprio posto nella natura, riceve la verità della propria identità.

> Ma maturità non è persuasione, ancor meno è folgorazione intellettuale. È un precipitare improvviso, biologico vorrei dire: un punto che va toccato con tutti gli organi insieme perché la verità possa farsi natura (Ivi, p. 39).
>
> Maturità. Quell'attimo misterioso che nessun uomo raggiungerà prima del tempo se anche tutti i messaggeri del cielo scendessero ad aiutarlo. […] Maturità: né folgorazioni né *voci*. Solo un precipitare improvviso. […] Maturità è districare continuamente dal mondo che da ogni parte sollecita e stringe (anche e soprattutto tutto il mondo della bellezza, solo ciò che è nostro dalle origini, quindi per destinazione […] (Ivi, p. 151).

È «l'ora decisiva» (39) durante la quale «l'eterno ha concesso una misura di sé» (27), per il proprio spicchio di decifrazione; è il momento in cui istantaneamente l'immagine del tappeto si mostra nel suo diritto, ma uno e un solo singolo può esserne lettore.

> A un tappeto di meravigliosa complicazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio – nodoso, confuso – fu da molti poeti, da molti savi assimilato il destino. Solo dall'altro lato della vita – o per attimi di visione – è dato all'uomo intuire *l'altro lato*, appunto: l'inconcepibile disegno del quale fu filo e nodo, bruno o verde accordato ad altro bruno o verde, frammento di figura, parte per il tutto (Ivi, p. 115).
>
> Come la fiaba o la parabola il tappeto non tratta, ostinatamente, che del reale e soltanto in virtù del reale tocca le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative. Parlare di simbolismo per il tappeto non è meno infantile che parlarne per la fiaba o la parabola, sensi e oltresensi vi sono annodati insieme altrettanto strettamente quanto l'ordito allo stame e in essi ciascun uomo –

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 57

> come nelle storie di quell'antico maestro, delle quali ciascun uditore non udiva che una sola parte, ma completa e perfetta – leggerà il messaggio destinato a lui e a nessun altro (Ivi, pp. 64-65).

Ciascun uomo legge di sé, del proprio senso, o significato esistenziale, nei segni che la realtà gli concede come marchio di un singolare destino. In quell'attimo fatale "la metà del cielo è superata". Ma non si provi a raggiungerla per altra via di quella dello svuotamento delle aspettative, della pazienza nel deserto: essa giungerà d'improvviso, quando si sia «disimparato il cercare, imparato il trovare» (24-25). La rivelazione giunge come un lampo nel cielo, quando non la si attenda, compare, mai prima del tempo, mai secondo previsioni intellettuali. Rispetto alle categorie weiliane essa significa ridestarsi al reale, uscire dal sogno:

> Il compiersi dell'illuminazione è pari al subitaneo schiudersi del loto o al ridestarsi del sognatore. Non è dato aspettarsi la fine di un sogno, ci si desta spontaneamente quando il sogno è finito. I fiori non si apriranno se ci si aspetta che s'aprano, ciò avverrà da sé, quando il tempo sia maturo. L'illuminazione verso la quale si procede così *non si raggiunge*. Essa verrà da sé, quando il tempo sia maturo (Ivi, p. 18).

Ci preme ribadire che tale varco del torrente, o superamento dell'illeggibilità dei simboli, svela quell'identità che il soggetto aveva perduto, gli consegna in mano le chiavi dell'io. Si tratta, certo, di un io ridimensionato che non avrà più la pretesa di decrittazione cosmica che abbiamo veduto nel Lord Chandos hofmannsthaliano, ma avrà imparato a trovare il sé per illuminazione: vuol dire essere "scovati" nella propria intima destinazione più che conquistare una lettura universale dei simboli del reale. Sia marcato tra l'altro il carattere intimistico della questione: la rivelazione pare piuttosto una meccanica intrinseca alla condizione umana. Si tratta del raggiungimento biologico di un soggetto che scopre il proprio posto nell'universo, ma la strada percorsa è tutta umana; è una formazione dell'individualità che ha imparato, attraverso la purificazione di autonome pretese identitarie, a leggere il suo proprio senso. È l'abbandono dello psicologico affinché ci si apra alla lettura della propria posizione in un cosmo che la negazione dell'io ha riconsegnato alla sua verità. Vediamo ancora come la radice speculativa mistica serva alla Campo come appiglio per la formulazione di un originale percorso ermeneutico di formazione dell'identità. Il divino non è inquadrato in una cornice ortodossa specifica, è semplicemente un "tessitore" che ordina e rivela per segnali e allusioni una profondamente umana comprensione dell'io.

Raggiunto tale grado di crescita, di maturazione «i segni visti e rivisti diventano parola»: «come destarsi una mattina e sapere una lingua nuova», il soggetto campiano è cioè divenuto capace di leggere quei segni che reiterati e ossessivi lo inseguivano. Ha imparato la lingua simbolica che illustrava da sempre il suo destino. «Tutto era là, ma solo oggi vi *è* veramente» (23), «là dove le figure rovesciate si ricomporranno nel tessuto splendente, nell'atlante perfetto dei significati» (33). Vediamo come l'itinerario, che abbiamo definito ermeneutico, della Campo segua da presso le tappe del percorso mistico, sebbene reinventato in una speculazione tutta intima e privata: l'esito è la lettura trasparente di

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 58

realia che erano figure rovesciate, segni che l'irrealtà sognante dell'io psicologico leggeva al rovescio, ma che erano là a significare il proprio destino, pronti ad essere decifrati. Si è giunti ad una nuova interpretazione del mondo, ora che si è conquistata la propria identità: «Il bosco disincantato si anima di figure. […] Terra nuova, cieli nuovi intorno a uno spirito trasformato» (41). Il soggetto campiano si è salvato dagli inganni di una percezione incantata, percorsa dagli interessi di un io sovrano, e ora le figure sono ricomposte in un senso trasformato.

Se, come si crede di aver dimostrato, siamo di fronte a un riconoscersi, alla ricostruzione di un io perduto, la lettura dei simboli si configura allora come un ritorno all'infanzia nella riscoperta di quelle immagini che fino alla maturità non sono che simboli silenziati: sono «incontri con la propria preistoria». Il moto mistico, ma vorremo definirlo psicanalitico, prende la forma di un «avanzare di ritorno» (18-19), tornare nuovi alle radici che per immagini care, quasi stemmi dell'io, hanno atteso di essere comprese. Il punto da cui si è partiti per il viaggio è allora identico alla meta: si è rimasti immobili, in un viaggiare circolare che ha come *fine* il ricongiungimento dell'io con se stesso.

> Non a caso la fiaba, questa figura del viaggio, si chiude perlopiù come un anello nello stesso punto in cui era cominciata. Il termine raggiunto, al di là dei sette monti e dei sette mari è la casa paterna; il parco familiare o il giardino dove nel frattempo sono cresciute alte erbe. […] È un punto immobile dal quale l'anima non partì mai.[...] La meta cammina dunque al fianco del viaggiatore come l'Arcangelo Raffaele, custode di Tobiolo. O lo attende alle spalle, come il vecchio Tobia. In realtà egli l'ha in sé da sempre e viaggia verso il centro immobile della sua vita (Ivi, pp. 17-18).

È un cammino verso la memoria, un «richiudersi ai propri inizi»[11]:

> È certo, in ogni caso che dallo zenith della vita – si trovi al suo vertice naturale o lo precorra – il cammino non è verso l'oblio, anzi, verso la memoria. Tutta la conoscenza acquisita prima di toccare quel punto – a mezzo il cielo – sembra rivolgersi allora verso l'infanzia, la casa, la prima terra, verso il mistero delle radici che di giorno in giorno acquista eloquenza (Ivi, p. 20).

Se possiamo accostare la concezione campiana di avvenimenti terreni quali segni che si schiuderanno nella loro più piena significazione in un secondo momento, a quella figurale del Medioevo[12], è d'altro canto evidente l'impossibilità di una sovrapposizione totale. La Campo può interpretare del tutto i segni, che celati le erano offerti dall'infanzia, allo zenith della vita: la significazione è aperta qui e ora, sulla terra, compiuto il percorso mistico. La Campo definisce la decifrazione dell'io come «illuminazione», «precipitare quasi biologico» senza mai aggettivare questi termini di qualità divine; è un compiersi naturale della propria forma, ma, sia chiaro, solo e soltanto per quell'uomo che abbia compiuto lo svuotamento totale dell'io; tale ablazione ha, infatti, per la Campo come fine l'acquisizione di una lettura del mondo trasparente, e quindi la possibilità interpretativa dell'identità singola. Si potrà parlare, dunque, di innesto, su di una matrice medievale, di una concezione affatto novecentesca, di ricerca dell'identità. Il Dio è sì nominato, e questo vale, come abbiamo notato, a indicare l'appartenenza della Campo a certo filone

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 59

mistico, ma la sua azione è prosciugata al massimo: esso ordisce le trame del tessuto, ma non è l'agente dell'illuminazione; l'illuminazione si ha, è vero, ma non pare derivare formalmente dall'azione divina né sopraggiungere grazie a un'assimilazione totale alla divinità (così è per Meister Eckhart e Giovanni della Croce). Questa ha piuttosto il carattere di una configurazione umana «biologica», e non divina, ove l'intervento divino è *a priori* un'azione di ordinamento del cosmo, compiuta dall'alto e senza mostrarsi; esiste un tessitore, ma il suo intervento attivo, e la sua comparsa sulla pagina sono ridotte al minimo. Il «concedersi dell'eterno» perché si rivelino i simboli identitari è l'agire minimale di un "dio" nemmeno nominato, che sembra più che altro una meccanica natura, una norma fisiologica. Definiremo, quindi, la posizione campiana una reinvenzione novecentesca di una concezione medievale (per la figuralità dei segni sulla terra) e del processo mistico-negativo (per la necessità dello svuotamento dell'io perché questa si produca).

Abbiamo preso l'avvio da un accertamento di decadenza del soggetto, abbiamo poi individuato il movimento mistico negativo come risoluzione dell'*impasse* ermeneutica, diciamo ora l'esito del percorso come una restituzione dell'individualità, così ridimensionata, al soggetto. Questo percorso è stato definito da noi come ermeneutico perché organizzato secondo la decifrazione di simboli che, inizialmente posti come segni muti, attraverso l'ablazione delle pretese identitarie, sono finalmente, con la maturità, dispiegati nella loro verità assolutamente individua. Il soggetto campiano può, finalmente, chiudere il cerchio su se stesso, conoscersi e riconoscersi in un passato di accesa simbolicità.

6. *La poetica di Cristina Campo*

L'esperienza esistenziale del soggetto campiano si sovrappone con esattezza alla condizione dalla quale prende l'abbrivio la creazione poetica. Ritroviamo identico nel poeta quello stesso soggetto che nelle sezioni precedenti scoprivamo abitato da immagini reiterate e ossessive, vere «divise» dell'esistere individuo; uno scatto di maturazione fulgido (preceduto certo dall'itinerario mistico) aveva poi illuminato tali immagini di un significato che apriva le vie alla cognizione del destino soggettuale, della sua posizione nella tramatura dell'ordine cosmico. L'immagine poetica in egual modo è assimilabile a un contenitore cavo che attenda l'istantaneo ricolmarsi di significato:

> Così nella poesia, la figura preesiste all'idea da colarvi dentro. Per anni essa può seguire un poeta: favolosa e domestica, sgomentevole e familiare. Quasi sempre un'immagine della prima infanzia: l'etichetta ammaliante su un vecchio albero del parco, il ritorno, nella veglia e nel sogno, di una figura di donna che dispone frutta su un tavolo. Inscrutabile e soave, essa aspetta pazientemente che la rivelazione – il destino – la colmi (*Gli imperdonabili* 39-40).

Abbiamo estratto questa formulazione da *Della fiaba,* testo che viene pubblicato la prima volta in *Fiaba e mistero* (Vallecchi, Firenze, 1962); essa si ritrova pressoché identica (è soppresso «il destino» e vi sono minime varianti stilistiche come «inquietante» per «sgomentevole») in *Parco dei cervi* che ha la sua prima pubblicazione nel 1953 nella *Posta letteraria* del «Corriere dell'Adda» e rifluisce, nella sua stesura definitiva, in *Fiaba e mistero.*

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 60

Il concetto e la sua esatta dicitura furono a tal punto essenziali per l'autrice che ella non si premurò di eliminare almeno uno dei due interventi, i quali, in tal modo, nell'edizione del 1962 di *Fiaba e mistero,* si ritrovano quasi faccia a faccia. Una ripetizione ben conscia se è posta a designare l'essenza stessa della poesia; così continua infatti *Parco dei cervi*: «In Proust, questo mistero della figura inondata di colpo da torrenti di significato e poi ritornante sempre, come vista dai tornanti sempre più alti di una montagna, è l'essenza della poesia» (150). Possiamo trarre da questa breve, ma capitale formulazione alcuni importanti punti saldi delle meccaniche interne alla teoresi poetica della Campo. In primo luogo vi leggiamo che la materia prima del fare creativo sono quelle immagini primarie che rappresentano, come si è detto, quasi uno stendardo dell'individuo[13]: l'argilla quindi della creazione è un'immagine significativa in un luogo di dialogo assolutamente interiore e privato con il divino. In seconda battuta si nota che la creazione poetica non si diparte da quell'immagine nel suo stato di primario mutismo o latenza di significazione. Essa inizia piuttosto al culmine del percorso mistico quando cioè tale immagine sia già stata ricolmata di significato: il poeta campiano muove il passo a partire dalla trasmutazione del segno in significato[14], dell'inondazione di senso che ha luogo in un'immagine inizialmente vuota come una conchiglia che attenda di essere fatta piena dal mare; la poesia parte da lì, dalla pienezza del significante, dalla conchiglia riempita. Si noti tra l'altro la denominazione di "idea" per quel significato individuale di destino che la svolta formativa procura. Agente di tale svolta ermeneutica è la rivelazione, rivelazione che è sì una manifestazione dell'inesprimibile o dell'ordine di un supremo tessitore che dir si voglia, ma ha il carattere assolutamente privato dello svelarsi di un destino, ribadiamo ancora, singolo e individuo. Si legga a fondo la forza di quell'inciso: l'immagine attende che il "destino" la colmi, ne faccia un'idea. Il diritto del tappeto cui il poeta, così com'era per il pellegrino, può accedere è solo il rischiararsi di una gnoseologia privata. Il poeta quindi non è tale in quanto subisce una rivelazione, diciamo eleusina, del significato del cosmo, ma soltanto in via privata, in chiave di destino. Da qui è necessario che si organizzi qualsiasi strutturazione della poetica campiana, da questa reiterata, dunque imprescindibile, notazione: materia prima della poesia è un'immagine che insegue il poeta e la vetta da cui la creazione si avvia è l'apice di un percorso di significazione del reale valido per il poeta e per lui solo. Siamo di fronte a una concezione che ha tutto l'aspetto di un *autobiografismo lirico*. E in questo senso leggiamo di una poesia che nasce come impeto lirico di distacco e riappropriazione di quelle stesse immagini assillanti e mute prima e poi significate. Così il poeta dovrà aver raggiunto lo zenith della vita, la salda coscienza della sua dislocazione nell'universo, al di là di ogni psicologismo: «accettare e comprendere un'esistenza in tutti i suoi significati per poterla compiutamente donare all'arte»[15]. Puntiamo ancora il dito verso quell'esclusivo «*un*'esistenza», non *l*'esistenza. Questa scrittura interiore, avviatasi entro la sfera di un privatissimo dialogo con l'infinito, è definita dall'autrice "geroglifica", perché solo colui che abbia la chiave del significato privato di quelle immagini saprà decrittarla nella sua esattezza:

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 61

> La pura poesia è geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino. Per anni tornare estatici alla bellezza delle anatre, degli arcieri, degli dèi con la testa di cane o di nibbio, senza neppure sospettarne la fatale disposizione. Quante volte mi sono ripetuta certi versi o versetti: "O città io t'ho scritta nel palmo delle mie mani", "This day I breathed first, time is come round", "L'essere morti non ci dà riposo". Ma intorno alla loro posizione segreta, finché la mia stessa sorte non me ne diede la chiave, giravo ciecamente: come intorno a una colonna istoriata di cui scoprissi solo una figura alla volta: lo scriba, il serpente, l'occhio (*Gli imperdonabili* 145).

La scrittura è la creazione di un linguaggio geroglifico: le immagini stanno per significati che soltanto chi conosca la lingua sa decifrare; ed è evidentemente un sistema di parole segreto, nato nel silenzio di un intimissimo esistere al singolare, così come la maturità gnoseologica era un richiudersi sul proprio passato, ricomprendersi a partire dall'infanzia, addentrarsi in sé secondo un «avanzare di ritorno», un procedere circolare, in identico modo la poesia: «Non conosco poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno» (146). Il poeta è colui che ha occhi per vedere di una visione limpida il proprio passato, egli è al centro di sé, al centro delle contraddizioni del vivere laddove esse si chiudono in un senso univoco, e da quel centro guarda, si guarda, e scrive:

> La perfetta poesia coglie talvolta questo momento della bilancia sospesa, del filo di spada, della punta di remo su cui le antitesi si conciliano, e il vivente, al centro delle sue tre età, può intrattenersi in pace con i morti. Egli è fatto simile a Giano dai due volti, o addirittura, come certi aracnidi, ha plurimi occhi che gli rischiarano da ogni lato la strada. […] Di questo lungo, insaziato appuntamento amoroso, mai del tutto compiuto, mai abbastanza ripreso con le quattro sfingi sorelle – memoria, sogno, paesaggio, tradizione – si nutre la poesia; la grande sfinge dal volto illuminato, molto più inviolabile dei quattro volti oscuri (Ivi, pp. 25-26).

Ora che abbiamo bene identificato il punto di avvio della creazione poetica, possiamo addentrarci nelle meccaniche interne alla costruzione della poesia. Per Cristina Campo il movimento poetico si completa con un ritorno all'immagine primaria ora ricolma dei significati simbolici che essa conteneva per l'individuo. Si tratta di un vero e proprio lavoro di disvelamento dell'idea (connessa, come si notava, con il significato elettivo dell'individuo poetante) di cui l'immagine era portatrice, per poi riproporre quella stessa immagine fatta piena del suo significato di destino:

> Come il gigante della bottiglia, dall'immagine l'attenzione libera l'idea, poi di nuovo raccoglie l'idea dentro l'immagine: a somiglianza ancora una volta degli alchimisti che prima scioglievano il sale in un liquido e poi studiavano in quale modo si riaddensasse in figure. Essa opera una scomposizione del mondo in due momenti diversi e ugualmente reali. Compie così la giustizia, il destino: questa drammatica scomposizione e ricomposizione di una forma. L'espressione, la poesia che ne nasce, non potrà essere, evidentemente, che una poesia geroglifica: simile ad una nuova natura (Ivi, pp. 168-9).

Il primo moto è, come abbiamo visto, quello per cui l'attenzione, questa speciale facoltà ottenuta mediante la negazione dell'io, permette la conoscenza dell'idea, intesa come significato di un destino: libera cioè l'idea dall'immagine ove era riposta e celata. Si tratta di una primaria «scomposizione della forma» ovvero lettura di quella secondo giustizia, secondo cioè la rivelazione dei suoi sensi nascosti. Il moto secondo è di «ricompo-

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 62

sizione» ovvero di ricostruzione della forma, ma una forma nuova, piena, come una seconda natura, una forma che contenga in sé quella misura di infinito che il poeta ha conosciuto. È una operazione "reale" che ha a che fare cioè con la verità, nel senso di Weil; essa estrae dagli accadimenti dell'esistenza il loro spicchio di verità, beninteso verità per "uno", e poi ve lo insuffla dentro, come una nuova creazione della natura. Solo in questo modo il poeta avrà compiuto la "giustizia", avrà reso saldo attraverso la poesia, in un tempo eternamente presente e disteso sopra gli uomini, il destino. Di qui ancora l'attributo di «geroglifica» alla poesia, come invenzione di un nuovo linguaggio naturale, un linguaggio che possa in trasparenza riferirsi alla realtà e, contemporaneamente, contenere l'assoluto. È un'arte sintetica perché sa, con un solo gesto, essere immagine della realtà e al contempo dire, racchiuso e concluso, l'assoluto; non è analitica perché non scivola nella mille direzioni in cui l'immaginazione disfa l'immagine, scomponendo il reale con l'analisi, ma è una soluzione esatta di reale e simbolico:

> L'arte d'oggi è in grandissima parte d'immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi piani. […] Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. […] Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino (Ivi, p. 167).

In questo passo si inscrive un grande connotato del mestiere poetico: l'attenzione weiliana che egli deve prestare al mondo perché il suo contenuto simbolico-divino sia manifesto.

L'operazione poetica è prima di tutto una operazione di attenzione al reale, perché su quello si fonda; e di "giustizia" perché espone la verità del reale (ovvero il suo contenuto trascendente), tramite l'attenzione che il poeta vi riserva: «Nessuna chiesa però disse mai esplicitamente: mantenetevi puri nelle opere e nei pensieri per conciliare gli uomini e le cose secondo uno sguardo senz'ombre. Qui poesia, giustizia e critica convergono: sono tre forme di mediazione. Che cosa è dunque mediazione se non una facoltà del tutto libera di attenzione?» (165). E l'attenzione è appunto la caratteristica prima del poeta: «Una spirituale devozione al mistero di ciò che esiste è stile per virtù propria […]. Un poeta che ad ogni singola cosa prestasse l'identica misura di attenzione. Così come l'entomologo s'industria a esprimere con precisione l'inesprimibile azzurro di un'ala di libellula, questi sarebbe il poeta assoluto» (83).

Attenzione come devozione alla misura di verità che è racchiusa nel più millesimale degli oggetti reali. La poesia converge con la giustizia perché media tra l'uomo e il divino esponendo il significato segreto delle cose. Questo si trova solo in apparente contrasto con quel che abbiamo esposto in precedenza: non meno vero il significato delle cose anche se e quando è valevole per uno solo. Vedremo avanti in che modo questa facoltà di mediazione si attui. Se seguiamo l'onda della riflessione weiliana, in una pagina che ne è particolarmente pregna, deduciamo che da questa equanimità di sguardo, o attenzione libera, la poesia espone, come per miracolo, la bellezza pura che abita il mondo:

> Poesia geroglifica e bellezza: inseparabili e indipendenti. Sentire la giustizia di un testo molto

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 63

> prima di averne compreso il significato, grazie a quel puro timbro che è solo il più nobile stile: il quale a sua volta nasce dalla giustizia. […] Come nella natura che è bella solo per necessità reale, così anche nell'arte la bellezza è un soprammercato: è il frutto inevitabile della necessità ideale (Ivi, p. 145).

Quella seconda creazione, esibizione di una natura piena riempita dell'assoluto suo significare, cui alludevamo prima, cioè la creazione poetica, è legata a fil di spada alla Bellezza: se la poesia esibisce la verità, estratta dal reale tramite l'attenzione, essa sarà giusta, dunque bella.

Il poeta dice il reale e lo espone nella sua vera condensazione di ente e inesprimibile: il movimento finale della creazione poetica che abbiamo detto partita dallo zenith della maturità, attraverso un intervento sintetico riconsegna al lettore l'oggetto, così come esso è nella sua nuda pienezza. Così in un passo sull'arte proustiana la Campo esprime questo movimento parabolico che dall'oggetto-immagine parte e ad esso, con la creazione sintetica, torna:

> Tutto l'indicibile, tutte le vene più inafferrabili dell'analisi di Proust, nascono dalla sintesi e ritornano alla sintesi. Il loro vasto cerchio va dall'oggetto all'oggetto – una similitudine di concretezza lampante – come il gigante uscito dall'ampolla deve tornare dentro l'ampolla se vuole servire l'uomo. Non per nulla l'intero, immenso libro nasce da un sorso di thè, da un Lete in tazza (Ivi, p. 148).

I meccanismi interni alla creazione poetica che abbiamo sin qui disteso ci permettono ora di vedere il risultato di quel lavorio: l'esibizione dell'oggetto. La poesia che dunque definivamo un autobiografismo lirico si scopre ora poesia delle cose, degli oggetti. Essa implica, è preceduta da un lavoro meditativo di attenzione e rivelazione, ma espone solo e soltanto la risoluzione oggettuale di quelle operazioni sopra descritte. Si tratta di una parabola che si svolge però nell'atto segreto della creazione; di essa emerge solo il luogo puntuale dell'arrivo: l'oggetto limitato, conchiuso nei suoi limiti di cosa, gravido del mistero teologico che porta con sé. Ancora riguardo Proust, la Campo scrive:

> Comprese, come tutti i poeti prima di lui (come lo comprese Leopardi, uomo mutilato altrimenti) che il cammino della poesia è uno e non reversibile. Che essa non è altra cosa dalla reverenza per il significato teologico del limite: il precetto di operare a somiglianza di Dio: dal Sinai al cespuglio ardente, dal Tabor a un pezzetto di pane. […] Sola garanzia del mistero è l'irripetibile nitore dell'oggetto reale nel quale momentaneamente uno spirito prese dimora. E di nuovo che è la poesia di Proust se non il ritorno infinitamente caparbio dell'analisi reticolare, del pensiero galattico all'oggetto singolo e concreto: la metafora, la precisa lampante similitudine? «Mai così sconfinati i Guermantes» ricordò uno scrittore «come in quella semplice *G* rossa sul drappo nero nella quale Robert de Saint Loup dispare alla fine, come il dio pagano si avvolge nella sua nube...» (Ivi, p. 51).

Non pare, per la Campo, esistere altro modo di esibire un contenuto simbolico se non in questo atto di ritorno all'oggetto puro, «di irripetibile nitore». Esattamente come nell'esperienza reale quell'atteggiamento simbolico che nel primo capitolo avevamo definito necessario per la Campo, l'esibizione dell'oggetto in sé non può che essere la via all'inesprimibile: se la poesia dice solo questo minimale esistere delle cose, non possono

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 64

esse che contenere una misura di infinito, essere lampanti simboli di altro. Nel saggio su Henri Mondor, ella torna su questo concetto: «Ed è proprio la pura concretezza delle cose a crearsi da sé, come nella vera pittura, quella patina di mistero e d'incanto»[16]. Per stile si intenderà allora la massima concentrazione di verità in un oggetto, oggetto che d'altro canto è ridotto al minimo; esso appare prosciugato in quei pochi segni che assicurano l'attivazione percettiva del mistero inesprimibile che vi è inciso dentro. Così, per la Campo, i pittori T'ang: «L'artista concentra al massimo l'oggetto riducendolo, come i pittori T'ang, a quell'unico profilo, quell'unica linea dall'alto al basso che è, per così dire, la pronuncia stessa dell'anima»[17]. Tensione dell'infinito nel minimo; condensazione asciutta, brinamento dell'infinito nel singolo, minuscolo ente.

Ci si chiederà a questo punto: se lo stile consiste in questo prosciugamento dell'oggetto e suo contemporaneo empimento di senso, quale parola presta i suoi servizi a così complessi movimenti? In quale forma cioè sarà possibile nascondere e rivelare con lo stesso movimento il destino segreto dei significanti? La Campo presto risponde:

> Il massimo sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume – le parole che non hanno precisa cittadinanza, le parole che Machiavelli accusava di lenocinio – ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti, come da petali e nervature (*Gli imperdonabili* 146).

Scrive, inoltre, in una lettera a Mita del 1961: «Scusi questa lettera sovraccarica di *perfezioni*. È una parola che mi ossessiona, con pochissime altre – le parole di quell'"era primaria" del linguaggio alla quale tento invano di arrivare. È certo, in ogni caso, che tutti gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili; mi limito, qualche volta, a chieder loro diritto di asilo»[18]; parole originarie che siano ancorate strettamente alla realtà e al contempo sospinte dal vento forte dello spirito che risiede in loro così come, identico, risiede nelle cose. Non sembra rilevabile nella Campo la coscienza di una distanza che corra tra il linguaggio e le cose, così come la linguistica elabora: il significante linguistico è connesso al referente in una morsa strettissima, perché è l'assoluto a validarne il legame. Diciamo che il suo linguaggio vuole tendere alla massima traslucidità, trasparenza rispetto all'oggetto cui si riferisce. Così la vera poesia è distruzione di ogni linguaggio come costruzione sociale dei segni: è un linguaggio puro, originario: «Così ogni volta che leggo un grande libro assisto alla distruzione del linguaggio, vedo la parola levitare al disopra di tutti i linguaggi e non posare in *ullo,* come la lingua di Dante al disopra delle parlate italiane»[19]. Se la creazione poetica costruisce una nuova natura che è rivelazione argentina della vera natura, così la parola che la sostiene avrà il carattere di una parola vera, adesa al reale, annodata all'oggetto perché dell'oggetto rivela l'intimo significare. La trasparenza è la virtù massima di una poesia; così Cristina Campo riguardo un'opera di R. Gaya, critico dell'arte:

> Ciò che simili uomini non trovano indifferente è una sola cosa: la realtà perché la realtà è Dio medesimo in figure e tra i due termini di questa sola cosa – Dio presente e Dio assente – nulla deve proiettare ombra, fare schermo: sicché l'arte stessa è una "trasparenza", un ingiudicabile modo di colloquio tra Dio e Dio, tramite un uomo. […] Nell'artista puro la creazione è

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 65

> nulla più che obbedienza, risposta a quella realtà che vuole essere salvata, fatta trasparente attraverso la sua persona. *Quella* persona e non un'altra tuttavia (*Sotto falso nome* 66).

La parola, qualora non fosse nettata di ogni impurità umana e non aderisse perfettamente al reale, tradirebbe quel compito supremo che le è riservato di essere obbedienza al reale: di salvare la pienezza delle cose, riconsegnando a Dio l'oggetto intriso nella suo colmo traboccare d'inesprimibile. Ma sia chiaro, ancora una volta, il carattere personale del possesso di quella inesprimibilità concessa al poeta: «*Quella* persona» che ha avuto la chiave del proprio destino, «non un'altra». Compito del poeta è dunque, attraverso la trasparenza della sua parola, porre le cose ad un livello dove esse non possono più decadere, salvarle con il loro portato di eterno: «Lingua salvata al limite e che si fa strumento di salvazione per le cose stesse che significa, siano pure le meno nobili, situandole su un piano dove nulla può contaminarle»[20].

Non ci resta a questo punto che definire l'ultimo atto della poesia: il ritorno al lettore. Se infatti la teoresi campiana si interrompesse qui, saremmo di fronte ad un'opera sostanzialmente illeggibile nella sua esatta significazione, conchiusa in un simbolismo privato, autobiografico che impedirebbe al lettore qualsivoglia intromissione. Ma, si è detto, l'oggetto nudo, l'immagine esibita nell'ultimo atto della scena creativa, è lì posto a contenere il Vero: esso è un simbolo dell'arcano inesprimibile, contiene l'infinito. In quanto esso è un significante limpido che riluce del Vero, del Vero avrà le caratteristiche: valido per uno, leggibile dal singolo e da esso solo in una concezione che rifugge assolutamente le cosmogonie funzionali, le teorie universalmente valevoli. Se, continuando sulle fila del pensiero weiliano, leggiamo nel Vero la Necessità, vedremo in essa tralucere la bellezza, quella bellezza che è manifestazione di Dio nel mondo. Ecco che la poesia campiana assume la caratteristiche, mediante la bellezza, di poesia leggibile da chiunque vi presti un'attenzione pura. La poesia è appunto una nuova natura e, come tale, si offre quale *medium* tra Dio e l'uomo. Da poesia autobiografica, dalla quale essa è pur necessario che parta, ecco la parola campiana aprirsi a una corolla di significati multipli; essa diviene universale perché è eco della Verità divina che si pone leggibile singolarmente e in via privata a una sola coscienza (rivelandole il suo destino), ma, si badi bene, a qualunque coscienza attenta. In questo senso allora la pagina si spalanca a inesauribili molteplicità di letture, un'acqua sorgiva sempre rinnovata:

> L'espressione, la poesia che ne nasce, non potrà che essere geroglifica: simile ad una nuova natura. Tale che solo una nuova attenzione, un nuovo destino la potrà decifrare. […] Ogni parola si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare. Ma per tutti quando sia pura, ha un colmo dono, che è totale e parziale insieme, come in una comunione. Come in quella prima comunione che fu la moltiplicazione dei pani e dei pesci. La parola del maestro, dice un racconto ebraico, appariva a ciascuno un segreto destinato all'orecchio suo e a nessun altro: sicché ciascuno sentiva come sua, e completa, la storia meravigliosa che egli narrava nelle piazze e di cui ogni nuovo venuto non udiva che un frammento (*Gli imperdonabili* 169).

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 66

La parola poetica, purché sia pura, cioè perfettamente adesa al reale e alla sua Verità, ha il potere di una parola sacra. Per la via della giustizia, la bellezza divina la colma, la informa e la rende identica a una manifestazione divina: interpretabile dal singolo secondo la chiave del proprio destino. Una parola moltiplicata, fatta rilucere dal di dentro come una gemma portentosa che emani raggi di colore sempre nuovo, modellati sull'occhio che la osservi con attenzione; è un moltiplicarsi nei lettori dell'esperienza riportata al fenomeno singolo: il poeta riduce intensificando, il lettore moltiplica all'infinto la potenza della parola-oggetto. La poesia riveste il ruolo religioso di generare nel lettore la conoscenza del proprio destino attraverso la trasparenza pura della bellezza divina: «La poesia non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura. I cinesi aiutano a vivere: il loro universo intimo si esprime nell'universo visibile» (Ivi, p. 147). È la presentazione del visibile che offre la via al lettore per riconoscere il proprio destino: in quanto trasparenza, alla parola poetica sono trasferite le identiche qualità degli oggetti reali, cioè di essere portatori di un significato di Verità eterna, che il soggetto riceve come conoscenza del proprio destino. Ritroviamo in Simone Weil una formulazione praticamente identica in un passo che Cristina Campo sicuramente lesse, dal momento che ella stessa lo riportò nella selezione di testi operata per il numero di «Letteratura» del 1959: «Ogni cosa bella ci offre qualcosa da comprendere non in se stessa, ma nel nostro destino»[21]. La poesia ha un valore mediatico, poiché, attraverso la sua perfezione formale, aumenta la possibilità percettiva della bellezza della natura:

> Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure. E il poeta che scioglie e ricompone quelle figure è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e il dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura (*Gli imperdonabili* 166).

Il poeta «scioglie e ricompone», lavora sull'oggetto fin quando esso riluca della Verità eterna: in quanto operatore di tale trasferimento di qualità eterne sull'oggetto poetico egli amplifica quel miracolo della bellezza che sono le cose nel loro esistere. Da esso molteplici raggi dipartono diretti al singolo lettore o critico: a lui sarà chiesto di prestare alla poesia la stessa attenzione che si presta al reale, un'attenzione massima che, come notavamo nel capitolo secondo, coincide con il patire o subire il reale:

> Il critico è un'eco, certo. Ma non è forse appunto anche la voce della montagna, della natura, alla quale la voce del poeta è diretta? Non sta il critico di fronte al suo poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo, al momento di parlarne, egli deve averlo già interamente subìto: restituirlo non come semplice specchio, ma come un'eco appunto; carica e intrisa di tutto quel cammino percorso, nella natura, dall'una e dall'altra voce (Ivi, p. 145).

L'immagine finale che emerge è di una poesia ambivalente: da una parte essa infatti si nutre dell'esperienza biografica del poeta, come un fiume della sorgente, d'altro canto però essa fluisce nell'esibizione limpida dell'oggetto reale, come una superficie cristallina. L'attenzione e la consequenziale giustizia nella rappresentazione di tale oggetto lo rendono talmente adeso alla realtà da essere transitivo della Verità, esattamente come qualsiasi oggetto della realtà nella concezione simbolica campiana[22]. Tale contenuto di Verità è

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 67

però amplificato dalla bellezza formale della poesia, che funziona come una vera e propria cassa di risonanza della Bellezza del reale. La poesia si presenta quindi al lettore come una nuova natura nella quale siano più palpabili le connessioni con l'eterno, tramite la perfezione formale.

NOTE

1 SIMONE WEIL, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Roma, Borla, 1999, p. 208.

2 SIMONE WEIL, *Attesa di Dio*, Milano, Adelphi, 2008[4], p. 119.

3 «Bisogna riconoscere che nulla al mondo è il centro del mondo, che nessuno e nulla quaggiù ha il diritto di dire io» (SIMONE WEIL, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, *op. cit.*, p. 188).

4 SIMONE WEIL, estratto da «Letteratura», VII, 1956, p. 17.

5 CRISTINA CAMPO, *Due poeti*, «Il Giornale del Mattino», 28 giugno 1955; ora in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998[5], p. 45.

6 CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987[6], p. 166.

7 CRISTINA CAMPO, *Una tragedia di Simone Weil: Venezia salvata*, in *Sotto falso nome*, *op. cit.*, p. 53.

8 Ivi, p. 56.

9 CRISTINA CAMPO, *Jorge Luis Borges*, «Paragone, Letteratura», XI, 124, aprile 1960, pp. 119-121; ora in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, *op. cit.*, p. 60.

10 Ci si conceda il termine inesatto, dal momento che la visione della Campo è sempre estranea agli psicologismi laddove l'io psicologico ha subìto il fuoco purificatore della negazione dell'io.

11 Ivi, p. 15. L'eco eliotiana da «*In my beginning is my end / In my end is my beginning*» («Nel mio principio è la mia fine / Nella mia fine è il mio principio», THOMAS STEARNS ELIOT, *Four Quartets*) è palese. Il dialogo con Eliot è a questo proposito molto serrato e ricco di spunti. Ci riserviamo di analizzarlo in un prossimo lavoro.

12 Cfr., ERICH AUERBACH, *Figura* in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 213: «La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia, ma in questa concezione contengono entrambi qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento reale e definitivo» e, ivi, p. 225: «È appunto l'interpretazione figurale della realtà che domina le concezioni del medioevo europeo; […] secondo essa la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il *Logos* , ma con tutta la sua realtà è soltanto "umbra" e "figura" di ciò che è autentico, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura conterrà la realtà vera. In questo modo ogni accadimento terreno non è visto come una realtà definitiva, autosufficiente, […] ma viene considerato innanzitutto nell'immediato nesso verticale con un ordinamento divino di cui esso fa parte e che in un tempo futuro sarà anch'esso un accadimento reale; e così il fatto terreno è profezia o figura di una parte della realtà immediatamente e completamente divina che si attuerà in futuro».

13 Si veda LEONARDO LATTARULO, *Una metafisica della fiaba*, in AA.VV., *Per Cristina Campo*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, p. 49: «la creazione poetica non parte dunque dal nulla ma prende origine da figure enigmatiche che la precedono».

14 Si veda a proposito il saggio di Luzi dedicato a Campo: MARIO LUZI, *L'incanto dello scriba*, in AA.VV., *Per Cristina Campo*, ivi, p. 25; vi si legge «il primo principio della poesia è, nell'ordine del linguaggio, d'inventare la parola dov'era il segno e la cifra […] e insomma di portare lo spirito dov'era la lettera».

15 CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, *op. cit.*, p. 15.

16 Ivi, p. 34.

17 CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, *op. cit.*, p. 81.

18 CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999[3], p. 150.

19 Ivi, p. 153.

20 CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, *op. cit.*, , p. 149.

21 SIMONE WEIL, estratto da «Letteratura», VII (1959), p. 16.

22 Cfr. MONICA FARNETTI, *Il privilegio del segno*, in AA.VV., *Per Cristina Campo*, *op. cit.*, p. 25.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 68

Voci

Giovanni Orelli, *Undici poesie*

Giovanni Orelli – o «san Giovanni Orelli», come nell'ironica auto-definizione che chiude la raccolta di poesie *Un eterno imperfetto* (Garzanti, 2006) – è senz'altro uno dei massimi scrittori svizzeri di lingua italiana. Prima di tutto eccezionale prosatore, sin dall'esordio nel 1965 con *L'anno della valanga* (Mondadori; poi Casagrande, 2003), romanzo accompagnato e salutato da Vittorio Sereni (e prima ancora, in versione inedita, da Lanfranco Caretti). Andrebbero però ricordati molti altri libri, su tutti forse il polifonico gioiello sperimentale – o «romanzo-capolavoro»[1], per dirla con Paolo Di Stefano – *Il sogno di Walacek* (Einaudi, 1991; poi 66thand2nd, 2011).

Ma Giovanni Orelli si contraddistingue anche per «il suo inesausto sperimentare attraverso gli stili, i generi, le voci: dalla narrativa alla poesia, dall'italiano al dialetto, dal tragico al comico»[2]. Risale al 1986 – dopo tre romanzi – l'esordio come poeta: *Sant'Antoni dai padü* (Scheiwiller), raccolta scritta nel dialetto leventinese di Bedretto (Canton Ticino). Da quella data, «compone, parallelamente, in prosa e in versi usando questi ultimi come una sorta di diario al quale affidare riflessioni di carattere più intimo»[3]. Il passaggio della poesia alla lingua italiana, del resto, con *Né timo né maggiorana* e in seguito con *L'albero di Lutero* (entrambi Marcos y Marcos, rispettivamente 1995 e 1998), è così percepito da Remo Fasani: «passaggio che Orelli compie quando si accorge che la sua tematica [...] non è più quella che corrisponde al mezzo dialettale, e allora, per coerenza estetica non meno che per sincerità morale, dà l'addio al pur amato dialetto»[4]. In realtà, il poeta non ha mai abbandonato il dialetto, come dimostra per esempio il bel libretto *Fatto soltanto di voce. Poesie e traduzioni nel parlar materno della valle Bedretto, alto Ticino* (Messaggi Brevi, 2012). Afferma lo stesso Orelli, con parole che potrebbero ricordare Luigi Meneghello: «La voce del dialetto: non utilitaristicamente intesa come mezzo per risalire all'inglese, al latino, al francese, ma intesa come camminata su un sentiero linguistico-fonico in via di sparizione».

A volere stringere arbitrariamente la sua poesia in una manciata di aggettivi, si potrebbe dire ludica, colta e spensierata, ripetendo poi quello che ha scritto Renato Martinoni: versi che, «sovente, suonano vicini alla prosa, con miscidazione di linguaggio alto – spesseggiano richiami a voci, a passi di grandi autori – e di linguaggio basso, quotidiano, dove il sapiente e accorto gioco delle rime si alterna a un reticolo fitto di assonanze, consonanze, allitterazioni»[5]. Lo stesso autore, in *nota* a *Né timo né maggiorana*, fa notare come le sue poesie siano nate «come variazioni provocate da letture: da pagine o frasi staccatesi da letture».

Così si ritorna all'auto-definizione iniziale, che ora si può reinserire nella sua quartina

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 69

d'origine: «di grammatica un poco fa più belli / lo dice il prete il politico l'oste / il lapicida i pittator di croste / lo dice un santo: san Giovanni Orelli».

Yari Bernasconi

NOTE

1 «Corriere della Sera» del 10 giugno 2012, p. 12.

2 Dall'introduzione di PIETRO DE MARCHI e FABIO PUSTERLA al volumetto collettivo per gli 85 anni dell'autore *Sempre, senza misura. Omaggio a Giovanni Orelli*, Bellinzona, Sottoscala, 2014, p. 5.

3 FRANCESCA PUDDU, *Giovanni Orelli*, «Viceversa Letteratura», 8, 2014, p. 16.

4 Dalla prefazione di REMO FASANI a *Né timo né maggiorana*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, pp. 9-10.

5 Dall'introduzione a GIOVANNI ORELLI in GIOVANNI BONALUMI, RENATO MARTINONI, PIER VINCENZO MENGALDO, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Dadò, 1997, p. 244.

SUL LAGO NEL LAGO

(a una madre che ha una casa "sul" lago,
che ha perso il figlio "nel" lago)

Ogni mattina lui risale in diagonale
dal fondo della sua tomba d'acqua e tenta
di rompere la superficie liscia.
E uscire.

La madre apre la finestra, la sua di lui, indugia,
piange di tanto in tanto, anche se il tempo, dice,
è un linimento. Ma il lago
è come il mare, la strada o la montagna
anche come la donna, che è peggio di tutti,
che ti contende i figli. Ladri.

Perchè non hai cambiato casa?
interrogano le nerovestite in visita
voltando le spalle al lago. L'acqua
vi trema in superficie. Voi morti per acqua
avete i colori dell'iride come noi
o il vostro spettro va oltre?

Metti ancora le pinne come i sub?
Le mani sono bianche o viola cercando di afferrare
me, tua madre, al termine della spinta in diagonale
in emersioni impossibili. Io? Chi? Me?

Essere vorrei per te
gancio catena fune anello
per aggrapparti, per attraccare, caro.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 70

Oppure
presso gli ormeggi, al riparo
di una darsena bianca perchè è venuta la neve
attirarmi giù tu, raccoglimi
negli invisibili fondali tuoi,
o lo dirò un giorno o l'altro, agli arenili
di questo braccio di lago.

Non faro resistenza. Scivolerò
dentro il cupo dell'acqua.
Sarò un'ombra, un lieve moto d'onda.
Mi metterò il vestito della festa.
Ti porterò una maglia per l'inverno.

(14-15.XI.1986 – 10.VI.2014)

PROFESSORI

Mi aveva in simpatia
quello di mate, tutti e due
fans di Zenone: giunti a un
nove virgola nove soprallìn.
mi sorrideva: via, facciamo dieci.
E poi perchè più di una volta
e di uno virgola nove soprallìn
con quasi infinita attenzione lo avvertii
che aveva malchiusìn i calzoni
è che pensava a Euclide a Zenone
e non ai suoi bottoni.

Quello di religione invece no,
io che sapevo servir messa in latino
versavo poca acqua e tanto vino
nel calice dell'elevazione.
Dicevo gli atti di nostra santa fede
a memoria: quello di contrizione
mi portava a zero virgola zero zero uno
dal piangere, come arrivavo al
me ne pento per l'inferno meritato
e il paradiso che ho perduto.
Forse era un cripto-nietzschiano
che mi voleva educare al duro della vita.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 71

Dubiti?

Sì quel di religione mi dava un quattro meno meno
perché dubitavo di qualche sua verità. Mai il sei più
come a chi non dubitava: "ah si no" era un inameno
mio ritornello. Buon giuoco aveva lui a tirar giù

con la sua scure: à-sì-no, come quei scemi
che dùbitan di tutto. Un giorno davanti venne e: su,
che à-si-no sei, cui paglia dare, non già fieno,
che non saprà prevedere sue sciagure: tu!

Non sai neppure leggere la tua mano,
confondi linea della vita e quella della morte,
di amore mai imparerai a distinguere le porte

piacere con il generare se parli di Venere
confondendo, non ascoltando mia santa religion per te cenere.
Cenere sarai, presto o tardi, tu, con tua testa di marrano.

N.d.A.

1) Nel Canton Ticino, il 4 è la sufficienza. Il 6 il massimo e vale dunque per "benissimo".

2) Marrano (in dialetto *maràn*, col significato di stupidotto, imbecille) era parola importantissima, specialmente per le sua implicazioni antispagnole nell'Europa, per così dire, mediterranea – facciamo dal Quattro-Cinquecento in qua – e fino al primo Novecento. Un solo esempio, nientemeno che dell'Ariosto: *Orlando Furioso*, XII, ottava 45, 1-2… «non potè aver più pazienza Orlando/ e gridò: Mentitor, brutto marrano…»: così Orlando attacca Ferraù, con la parola infamante, prima che con l'arma. Nell'Ariosto (e non è il solo) la parola fa la sua comparsa già nel canto I, 26 6 (ma qui ad essere contro Ferrù è Rinaldo: «e disse: Ah mancator di fè, marano!» e il commentatore d'occasione, Giuliano Innamorati per la Zanichelli di Bologna, 1967, chiosa: «marano: parola spagnola che letteralmente vale per porco […]. Era nel Cinquecento espressione ingiuriosa che si richiamava al disprezzo per gli ebrei che si erano convertiti al Cristianesimo, come ai maomettani convertitisi dopo la caduta di Granata nel 1492».

Una risposta di Giovanni (il santo) a un cacciatore

Un bello della vita è vita del cervello.
Ne parlavamo a un seminario di celesti,
nel cuore di una notte, su una stella.
Moderatore san Giovanni che anche disse:
"ero su una spiaggia, con me una vivacissima
colomba, ci divertivam giocando".
Ma giunse un cacciatore che domanda fece:
"or sei tu quel Giovanni che di eccelsa qualità
e quasi santo ti fanno, e tu stai qui
a perdere così tuo tempo ecceterà?"
E io: "Che è quel che che tu ti tieni in mano?"

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 72

E lui: "un arco" e io "perchè teso non è?"
"perchè se lo tenessi sempre teso
non gitterebbe più la freccia quando tiro"
"Ora fo io lo stesso col cervello. Inteso?"

A UN EX-ALLIEVO CHE STUDIA TRIGONOMETRIA

Una domanda in forma di teorema:
una donna è il quadrato sull'ipotenusa
o somma dei cateti: domanda forse ottusa:
la preferisci brutta-intelligente o bella scema?

La tua domanda è si stolta e blasfema.
C'è un tertium datur. Io sogno la mia "musa"
Intelligente e bella, che sappia far le fusa
di gattina. Che nel far l'amore trema.

PER UNA CONFERENZIERA

Dice da un'ora e mezza che l'essenza dell'uomo è sua esistenzia.
Il suo ex-sistere: mangia, eiacula (beato lui), evacua. E così sia!
Sospetto che filosofeggiando sia per la gigantografia
di biologia. Hume più di Kant – dice lei – domina la coscienza.

Che vuol dire non so. E l'anima? Non l'hanno anche i gorilla?
Tra bestia e uomo danza la fantasia. Dove la differenza?
Ma lei, beata lei! tutto sa e spera in parusia.
È peggio per loro, quelli (io) che dicon no a sopravvivenza.

Ci accomuna, il gorilla e il mio io, la morte. In un momento
arriva e va, come fa il vento.
Non ha pietà di fanciullesco pianto,

men che meno di vecchi con lor, spesso cretini, canti.
La vita è come il Tempo che si mette un suo guanto
di ferro. Dio continua a farsi le unghie? O non è inesistente?

N.d.A.
Parusia: qui nel significato 3 del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*: «Nel linguaggio della tradizione cristiana di ascendenza paolina, ritorno glorioso del Cristo alla fine dei tempi per il giudizio finale e per l'instaurazione del Regno di Dio come compimento del disegno provvidenziale».

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 73

Tre quartine per Francesco, figlio di mia figlia

Primo approccio agli scacchi: intuizioni
e astuzie, mai vorresti uscirne sconfitto.
"Perchè nonno tutti vogliono vincere?" "Credo sia scritto
in nostro DNA. Non somigliamo al santo che ha il tuo bel nome"

Che cosa ti ho insegnato? Poco, Stanlio e Ollio:
Ho un'idea: Ti fa male? Scala Quaranta?
Non ti ho insegnato a perdere. Per evitare guerra santa
baravo , di nascosto ti davo un paio di jolly.

Sei diventato un nemico dell'Inquinante.
Perchè ho bruciato all'aperto un paio di stracci
poco mancò che mi sputassi in faccia,
tue braccia in su: Aiuto, o Tu, onnipotente.

N.d.A.
A Francesco ho dedicato un mini-diario (una metà, circa, finite in *Quartine per Francesco*, un librino di poesia edito da Interlinea con una introduzione di Pietro De Marchi; Novara, 2004). Diario che non ho mai fatto per me: un po' me ne pento, un poco no. Voglio solo qui precisare (giurare!) che mi sono parimenti cari gli altri nipotini: Giamo, Pietro, Kali. Con Francesco ho avuto maggiore consuetudine, di lì l'aspetto di "diario".

Sono due

Dó i àn I fòrz čé i ćascian fò un óm de una ćè,
Socrate teste, u fűm 't légna vèrda, una főmna ćativa.
In u Domile det fűm u i n'é tòšt pű, ma la főmna s'l'é viva!
s'l'é zòcra in verz, l'é fűm 't légna vèrda ć'an méss lè al fiarè?

***

(Due sono le forze che cacciano fuori un uomo da un casolare,
Socrate teste, il fumo di legna verde, una donna cattiva.
Nel duemila di fumo non ce n'è quasi più, ma la femmina è viva!
se è zoccola arrabbiata, è fumo di legna verde che han messo là al focolare?)

La ragazza di Santo Domingo

Dunque tu sei figlia di Dio, domenicana
o cagnolina del Padrone? ma svizzero il documento
per via di madre: hai nei tuoi occhi suoi guizzi e talento.
"Gli svizzeri non mi piacciono, dici, sì gli italiani"

"Tre ne conosco, bellissimi, vendo pesce, un po' di pane.
Mi basta un niente per vivere, una pizza,
un'aranciata, ma per l'amore NO.". Alla parola amore rizza
il magnifico corpo, extra-poster pel domani.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 74

Non dico che tu abbia torto, ma neppure ragione. L'Adalgisa
dice che i maschi sono uno più porcello
dell'altro, quindi sta' in guardia, bella dominicana, e se un fischio

senti alle spalle, non diffidar di tutto. Se tra giusto e bello
nasce in te guerra, scegli il giusto. È un rischio.
Il bello è bello. Ma fermarti non puoi all'indecisa.

N.d.A.
L'Adalgisa è, mi vergongo di dirlo, uno dei grandi personaggi di Carlo Emilio Gadda.

HO IN-SOGNATO

Ho in-sognato un Paradiso
dove il bello mai finesse.
A comprarci dei binissi
Proprio lì. In paradiso.

Verità? Ma no, bugia!
Questo è sogno fuori posto.
A occhi aperti, testa a posto,
è finito, bello e morto.

N.d.A.
Binissi è l'inesistente (e non felice) italiano per il dialettale *binìss*, parola che voleva dire: vi comunichiamo con questo confetto che intendiamo di sposarci. Perfino il GDLI (Grande Dizionario della Lingua Italiana) registra questa voce con il laconico "confetto nuziale", quando "*dè fò i binìss*", anche se gli offerenti erano poverissimi tra i poveri (quando anche nel Ticino la povertà non era frottola, bensì povertà) significava comunicare con gioia e speranza uno dei tre momenti capitali della vita: «*Birth and copulation and death*» (Eliot, lo cito a memoria), nascita, copula e morte.

DUMÀN L'È FÉŠTA

Dal dì ć'i I àn mess in tešta u maja e piaca
l'é sempra in gir in i uštarì, pai štrecc
ć'u sia pő 'l caut det lűi, d'invern u frécc
Sempra u va in gir cun i ső mèi in piràca.

U tira dré i sciavàt cume un'anima štraca
gnè s'u vegniss a pè 't Cina o Giapon
content de nì in u ső técc, da sciguetòn
ć'ui pies la sè, e a licè i műr u taca.

Lussuria e accidia, i i čántan in tagliàn.
Mia vőa da fann, i i dìsan i paisei.
Lussuria l'é – u diss lű – métas i unc adőss.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 75

La tò ćèrn e la mè I's fann, u t' va mia bén u nőss,
i sgű un nocc e, viva la religion, tant l'é fešta dumàn.

***

Dal di che gli hanno messo in testa il mangia e taci
è sempre in giro in osterie in straducce
sia poi caldo di luglio, inverno freddo,
sempre va in giro con le mani in tasca.

Trascina le ciabatta come un'anima stracca
neanche venisse a piedi da Cina o da Giappone
contento di tornare al suo tetto, lui civettone
cui piace il sale e a leccar muri attacca.

Lussuria e accidia gli cantano in italiano .
Voglia di lavorare zero, dicono i paesani.
Lussuria è per lui mettersi unghie addosso.

Tua carne e mia si fanno, non ti va? il nostro.
Giochiamo anche noi con mani e piedi il
sabato notte e, viva la religione, tanto domani è festa.

(giugno 2014)

N.d.A.
Sciguèton (civettone?) è (era) per i contadini vitellone da ingrassare bene in funzione della mazza.
"Il sale" (diciamo pure il piacere) è, in dialetto, il mio, femminile: *la sè.*

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA

Giovanni Orelli è nato a Bedretto, Canton Ticino nel 1928. Ha studiato a Zurigo e Milano e vive a Lugano. Ha iniziato la sua carriera letteraria con la pubblicazione del romanzo *L'anno della valanga* (con prefazione di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 1965), per il quale gli è stato attribuito il premio Veillon. Seguiranno i romanzi *La festa del ringraziamento* (Milano, Mondadori, 1972, poi Bellinzona, Casagrande, 1991), *Il giuoco del Monopoly* (Milano, Mondadori, 1980), *Il sogno di Walacek* (Torino, Einaudi, 1991 poi Roma, 66thand2nd, 2011), *Il treno delle italiane* (Roma, Donzelli, 1995), *Gli occhiali di Gionata Lerolieff* (Roma, Donzelli, 2000), *Da quaresime lontane* (Bellinzona, Casagrande, 2006), *I mirtilli del Moleson* (Torino, Aragno, 2011).

Considerevole è inoltre la produzione in poesia e tra i titoli si ricordano *Sant'Antoni dai padii: poesie in dialetto leventinese* (Milano, Scheiwiller, 1986), *Concertino per rane* (Bellinzona, Casagrande, 1990; 2ª ed. 1993), *Né timo né maggiorana* (Milano, Marcos y Marcos, 1995), *L'albero di Lutero* (Milano, Marcos y Marcos, 1998), *Quartine per Francesco* (con una nota di Pietro De Marchi, Novara, Interlinea, 2004), *Un eterno imperfetto* (Milano, Garzanti, 2006) ed il recentissimo *Frantumi* (Lugano, Alla Chiara Fonte, 2014).

Le sue opere sono tradotte in francese, tedesco, inglese, russo. Nel 2013 il Teatro Sociale di Bellinzona ha prodotto la messa in scena del suo romanzo d'esordio (*L'anno della valanga*).

Nel 1997 gli è stato conferito il Premio Gottfried Keller, mentre del 2012 è il Gran Premio Schiller, il massimo riconoscimento letterario svizzero. Nel 2013 ha ricevuto una Laurea *Honoris Causa* in Letteratura dall'Università di Friburgo.

Le sue carte sono ora conservate nel Fondo Giovanni Orelli nell'Archivio svizzero di letteratura.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 76

Agostino Cornali, *Camera dei confini*

I più avveduti lettori di poesia contemporanea non avranno sicuramente mancato la lettura di un piccolo volume di poesie dal bellissimo titolo *Questo spazio può essere nostro*, edito nel 2011 da Lietocolle, il cui autore era Agostino Cornali.

Il piccolo libro apparve e appare tuttora come uno dei più interessanti e compiuti esordi poetici degli ultimi anni. Giancarlo Pontiggia, che ne fu il prefatore, parla esplicitamente della sensazione di trovarsi «dinanzi a un poeta già stilisticamente maturo», «soprattutto nella capacità di fondere il registro realistico (e naturalistico) con quello memoriale e fantastico»; e aggiunge: «tutto questo senza eccedere, mantenendo una sua lodevole misura espressiva, su cui pure calavano, come da cieli segreti e nascosti, sciabolate di luce improvvisa, energica, flottante». Pontiggia concludeva la sua appassionata prefazione con la certezza che quelle 30 poesie di cui si componeva il volume fossero destinate «a crescere ulteriormente nei prossimi anni»; il giovane poeta non avrebbe interrotto la sua ricerca, sarebbe andato avanti a scrivere. Ed ecco, a distanza di 3 anni, quella che qui si presenta per la prima volta al lettore può ben dirsi la continuazione e l'evoluzione poetica di quell'esordio.

La scrittura di Cornali non ci appare mutata nelle sue componenti fondamentali; ma approfondita e resa ancora più precisa nei trapassi di immagine e di verso da un'architrave nascosta che soggiace a tutti i testi qui presentati e che ne potenzia in maniera strutturale la lettura. Rispetto al libro d'esordio, l'autore sembra esser riuscito a conciliare verticalità del singolo componimento con l'orizzontalità della progressione: questi testi non solo ci permettono il godimento rabdomantico del lettore casuale, che salta da un testo all'altro, ma ci spingono a leggere la serie in maniera continuativa, a cercare di assaporare fra i componimenti presentati un legame invisibile che a mano a mano che si procede si fa più imponente.

Ancora una volta è lo spazio ad ossessionare questo poeta così limpido nella scrittura, così oscuro nella grande materia che osa affrontare. Nel libro d'esordio lo spazio era coniugato al presente; dominava la ricerca di una possibilità, l'incerta possibilità che un luogo potesse davvero dirsi proprio; qui, invece, il tema dello spazio si intreccia poematicamente con la vasta trama della temporalità: memoria individuale e memoria collettiva, esperienza personale e esperienza anonima di chi non è più. Ogni componimento è, infatti, anticipato da un'indicazione toponomastica precisa. Sono perlopiù luoghi minori: piccoli paesi, borghi, località, la cui collocazione descrive, ponendo il centro nella città di Bergamo, un'area verticale di 80 Km circa, minima e periferica, ad ovest di Milano, ad est di Brescia, fra le piccole valli a nord e la provincia cremonese; con due sole eccezioni che si spingono esoticamente verso la provincia di Verona e la Provenza. Chieve, Trezzolasco, Gromo, Mozzanica; Almenno, Valmarina, Campignano: oscuri toponimi richiamano alla memoria un vuoto, un'oscura legge dei luoghi, un richiamo al mistero dello spazio abitato e abitabile dall'uomo a due passi dalle grandi metropoli dove sembra si concentri la massima vitalità dell'uomo occidentale. I componimenti di Cornali invece si confrontano con luoghi apparentemente perduti, ma che portano traccia – seppur labile e ridotta a rudere – di una storia antica, segni che nel paesaggio uomini precedenti a noi hanno lasciato: il mito

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 77

del drago Tarantasio, il ponte romano di Lemine, le chiese medievali, i fiumi, lo *scramasax* longobardo e le anonime costruzioni industriali di un paesaggio semi urbanizzato. Accanto a questa grande storia perduta e perlopiù dimenticata agisce la minima storia personale del poeta che ad essa si sovrappone come ennesimo strato: «Un giorno qualcuno \ prenderà il nostro posto \ per altri millenni ancora\ in un silenzio stratificato, \ fossilizzato».

E allora anche un colpo di tosse, un'incertezza nel trovare parcheggio, oppure una paura da cui sentiamo di doverci, per un attimo, proteggere, tutti i sentimenti più feriali, minimi e comuni, in questa poesia vengono accolti nella grande storia dell'umanità, presi come sintomi di un cammino che, anonimo e lungo traiettorie invisibili, ha portato l'uomo a costruire torri, dighe, serbatoi, mura. Le grandi imprese che vincono il tempo sono messe implicitamente a confronto con i minimi e anonimi moti dell'animo; sono infine ad essi ricondotti e in essi fatti sparire, poiché sia più nudo il movente profondo che guida la scrittura in questa ricognizione: «Essere conchiglie \ bivalvi incastonate \ nell'arenaria \ delle cattedrali». Il desiderio di tornare nella storia, fin dentro la storia geologica della pietra, ad una totalità anonima e pulsante, tradisce questo poeta così misurato e cristallino, che sa mettere nella giusta distanza il materiale fervente della vita; lo tradisce e lo rivela. Cornali ci mostra in controluce il cuore profondo della scrittura umana, il senso segreto di ogni segno inciso nella breve vita individuale che ci assilla, la sua speranza, la sua ragione: «Abbiamo imparato a difenderci, \ abbiamo trovato un rifugio \ e ancora per qualche minuto \ staremo insieme, \ staremo al sicuro».

Tommaso Di Dio

Chieve

Sapevi a memoria nell'ordine esatto
tutti i paesi
da Mozzanica a Valbondione
e ogni sera, prima di dormire
ripetevi il loro nome

era il tuo rosario laico, geografico

(piccole luci sparse nel buio
della pianura, sul fondovalle
o più in alto, a mezzacosta
e tra i dirupi)

se possiamo nominarli, dicevi,
allora possiamo amarli
ad uno ad uno, senza vertigine,
senza paura
e senza il sangue che s'agghiaccia.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 78

Trezzolasco

Fuori ci sono le stoppie
ricoperte di ghiaccio
e un orizzonte freddo
come una lama puntata alla gola

perciò restiamo qui, restiamo insieme
davanti agli epigrammi
incisi sulle pietre, ai fuochi
che qualcuno ha acceso
per fare luce ai morti

tra cent'anni un segnale
dai templi del cielo
ci farà attraversare la nebbia
che avvolge Trezzolasco

e se la voce del Serio scompare
soffocata dalla ghiaia
l'angelo delle rogge
ci indicherà la strada

verso un altro fossato,
un'altra città castellata
costruita a difesa
di un confine invisibile.

la Fara

Da quale abisso di tempo
riemergono
queste voci mormoranti
nelle sere di tarda primavera?

È ancora la protesta dei compagni di squadra
dopo il rigore sbagliato,
quando Marco per la vergogna
scappò verso la chiesa
di Sant'Agostino?

Oppure a parlare sono i morti
della peste del Seicento
che furono sepolti, dicono,
proprio sotto il campo della Fara?

Noi intanto discutiamo, litighiamo, non troviamo
parcheggio.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 79

Gromo

Dopo cena arrivavano notizie
da oltre il confine:
nuvolaglia riflessa nell'acqua delle marcite,
cognomi dimenticati di gente partita
e mai ritornata.

Noi restavamo asserragliati in cucina,
dalle finestre aperte entrava la musica
di un concerto in piazza.

Mio padre fumava
e mischiava le carte, mia madre
invecchiava

io ero sempre più lontano.

Mozzanica

A chi chiedeva cosa fate
tutto il giorno rispondeva

levighiamo le pietre
come la corrente del Serio,
ascoltiamo il vento
che nasce nei crepacci
e nelle gole di montagna,
che ululando scende a valle,
increspa l'acqua delle rogge

e poi guardiamo, guardiamo

siamo le torri di avvistamento,
i quattro quadranti contano gli anni
persi a fissare il sole sopra i vetri
delle Etihad Towers
e dei grattacieli sulla Quinta Strada.

Un giorno qualcuno
prenderà il nostro posto
per altri millenni ancora
in un silenzio stratificato,
fossilizzato.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 80

Chieve

È il respiro del drago Tarantasio
che fa tremare le persiane
nelle notti di febbraio

e sulle barche che solcano il lago
i nostri antenati longobardi
si alzano in piedi, tremanti sulle prue,
le spade e gli scramasax in mano

guardano la testa crestata del mostro
che emerge lentamente dalle acque,
i suoi occhi accesi nella nebbia
le fauci spalancate

e allora divampa
il fuoco sulle torri
dei castelli di pianura
e il pianto dei bambini risuona sulle coste
da Fara Gera d'Adda ad Acquanegra.

Mi consola ricordare
che è soltanto un'antica leggenda,
che quel mostro, se è esistito,
è stato ucciso
e un suo osso gigantesco
pende dal soffitto
della chiesa di Sombreno.

Di quel lago maledetto
che dà il nome alla tua via
è rimasta una piccola pozza
che non riesce ad asciugare
in un campo di frumento.

Ma tu, nel sonno, continui a tossire.

Gromo

I ruscelli sulle strade di Prenzera
intasano i tombini
fanno mulinelli, bolle
cingono d'assedio
le case di vacanza.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 81

Nei giorni di pioggia
rinasce il desiderio
di vivere insieme, crescere
riposare sul greto dei torrenti

tornare al nostro destino
fossile, corallino

essere conchiglie
bivalvi incastonate
nell'arenaria
delle cattedrali.

Chieve

Odore di campi concimati,
un camion che sbanda sulla statale,
due stelle intraviste
in un cielo viola

ma non è la stessa cosa
senza il tuo andare a letto presto
e senza la voce che s'è perduta

s'è perduta e rimbomba
nei serbatoi degli acquedotti.

Corte Palasio

Il sole a picco sul granoturco
sulle altalene
sui cortili degli oratori

e noi a morire d'invidia,
noi nascosti
nelle trincee dei canali in secca

e poi la fuga
tra i fontanili
a colpi di pedale

il tuo braccio alzato
contro il cielo bianco
come uno stendardo

e una promessa
ripetuta e tradita
a ogni giro di ruota.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 82

Valeggio sul Mincio

Il fiore che si rompe nel fiore
e accende una corolla di paura e di
risentimento

nel fondo più buio
dei tuoi occhi rassegnati
davanti alle vasche
invase dalla melma

è l'unico ordine concesso
al nostro vagare incerto
tra le spine dei roseti
non ancora fioriti.

Almenno S. Salvatore

Per vedere il ponte della regina
camminammo nell'erba alta,
le ombre della sera
calavano sul fiume

il sentiero ce l'aveva indicato
una donna incontrata per caso
che ci raccontò del castello,
della Pieve dove s'era sposata,
di quel suo matrimonio finito male.
La scambiammo per Teutberga
ripudiata da Lotario.

Infine il ponte lo trovammo
ma delle otto arcate
che lo sorreggevano al tempo di Traiano
nulla era rimasto

nell'agosto del 1493
una leggendaria piena del Brembo
che travolse quasi tutti i ponti della valle
distrusse cinque delle grandi arcate,
le altre resistettero
eroicamente
quasi fino all'Ottocento.

Oggi soltanto un pilone
si erge solitario ai confini del prato

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 83

e un altro poco lontano, nell'acqua,
nascosto dagli alberi
cresciuti sulla riva

ma sono entrambi irriconoscibili:
miseri monconi martoriati
da secoli di vento, tempeste,
malinconiche alluvioni.

Bergamo

Sono scesi a valle
molto prima che io nascessi

hanno seguito il corso antico del fiume
attraverso le pianure assolate

hanno combattuto la voglia di tornare
all'ombra dei campanili
nelle piazze deserte.

Questa gente condivide il mio sangue
e nel sangue la stessa ansia
di partire, di lasciare i sentieri
tracciati dai padri.

La cadenza del loro parlare
mi è cara e familiare
ma dentro la sintassi
stentata sento il vuoto

di una domanda
che non si può pronunciare.

Valmarina

Valmarina, la tua insonnia
è un allarme gridato nei boschi,
un ansimare di sorgente
dal fondo della conca,
un sussurro che da secoli
rincorre sé stesso
dentro le celle del monastero.

Valmarina, il tuo corpo acceso
preda dell'affanno

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 84

reliquia fluttuante
sopra gli orti e le terrazze

satellite lanciato nel vuoto
e poi lasciato solo, solo

solo.

Lacoste

E ancora visitiamo città fortificate,
murate, castellate

risaliamo con fatica
le vie erte e sassose
che dai borghi conducono
dentro le mura

senza fiato raggiungiamo la fortezza,
entriamo nel mastio
e saliamo fino in cima
per scrutare la pianura:

nessun esercito avanza
con arieti o catapulte,
solo qualche turista
perso nella calura.

Abbiamo imparato a difenderci,
abbiamo trovato un rifugio
e ancora per qualche minuto
staremo insieme,
staremo al sicuro.

Campignano

Il popolo in armi si è fermato
sull'erba della riva

dall'auto incolonnata si vede il fumo
che sale in mezzo ai pini
carne alla brace, forse sacrifici

gli uomini si somigliano tutti,
seduti intorno al fuoco raccontano storie
pensano all'Italia

i figli giocano nell'acqua,
hanno gambe veloci da guerrieri

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 85

e con i sassi costruiscono dighe
che non fermano la corrente
ma per secoli serviranno
a difendere le terre conquistate

ad erigere rocche, castelli
bastioni resistenti
al fuoco degli invasori.

Mozzanica

Ogni venerdì pomeriggio di vent'anni fa
mio padre guidava sul fondo del lago,
attraversava questi luoghi prosciugati

in ogni paese scendeva dall'auto
ed entrava nei bar
nelle farmacie, negli uffici postali
fermava persino i passanti in bicicletta

chiedeva a tutti del mostro,
voleva la certezza
che il drago fosse morto

un giorno incontrò quest'uomo
mezzo addormentato sotto il campanile
che adesso a ogni ora del giorno
con gli occhi semichiusi
osserva le auto che risalgono la strada

forse gli parlò anche di me
perché quando rallento per fare la curva
quest'uomo che mi aspetta da vent'anni
mi fissa, mi riconosce

un sussulto scuote
il suo torpore d'annegato.

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA
Agostino Cornali (Milano, 1983) è laureato in Lettere Classiche all'università Statale di Milano e insegna Materie Umanistiche in una scuola superiore di Bergamo, città dove vive. Alcuni suoi testi poetici sono presenti su riviste cartacee e *online*. Ha pubblicato in volume la raccolta *Questo spazio può essere nostro* (Faloppio, LietoColle, 2010).

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 86

Lucy K. Holt, *Antipodale*

> La traduzione è una delle forme dell'interpretazione e deve sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.
>
> Umberto Eco

Nel tradurre Lucy K. Holt (1982), nata e cresciuta in Australia tra Melbourne e Adelaide, ci siamo trovate ad affrontare l'incanto di una scrittrice degli antipodi di fronte all'infinito bagaglio di meraviglie del vecchio mondo.

Ciononostante, la sensazione di appartenenza intrinseca al mondo "progenitore" che ci trasmette ha reso non necessario da parte nostra il ricorso a una tendenza addomesticante. Inoltre, l'assenza di elementi linguistici di derivazione aborigena australiana ci ha reso la vita più facile, sebbene lo stile personale dell'autrice abbia largamente compensato la mancanza di espressioni o vocaboli culturospecifici.

Per quanto riguarda il processo traduttivo, e pertanto il raggiungimento del nostro fine pratico di trasportare le poesie dall'inglese di Holt a un italiano che le si confacesse, abbiamo attraversato due fasi distinte, seppure talvolta contemporanee: da una parte gestire, come sempre in traduzione, la natura intrinseca della lingua di partenza (il passaggio dall'analitico inglese al sintetico italiano); dall'altra prestare la massima attenzione alle idiosincrasie proprie dell'autrice. Il linguaggio specifico della Holt è infatti piuttosto complesso, come è ambiguo il suo stile personale, il che risulta evidente al primo sguardo.

Ad esempio, nel secondo dei tre capricci della *Madre*, ci siamo imbattute più volte nella difficoltà di dover tradurre una sintassi frammentata e volutamente equivoca: nei versi «My love an ancient mass of night / each night thick with the previous wet black / mussels on a rock» l'aggettivo "previous" genera ambiguità perché potrebbe riferirsi sia a "night" sia a "mussels". In italiano abbiamo scelto il plurale precedente per mantenere l'equivoco.

Analogamente nella resa del verso «a fountain without source it was magnificent», il pronome "it" – che nell'originale regge "magnificent" e che può riferirsi a "fountain" o a "your mere prevailing" nel verso successivo – verrà eliso, ma il predicato dovrà necessariamente accordarsi al maschile o al femminile. Perciò si è scelto di trasformare il femminile "fontana" in "zampillo" per favorire la concordanza con il semplice prevalere e mantenere l'ambivalenza.

Chi traduce però non può esclusivamente godere di queste ambiguità, perché subito sopraggiunge quel brivido comune a tutti noi quando leggiamo una bella poesia: quello dell'obbligo volontario al rispetto, alla resa, alla giustizia nei confronti del testo. L'inglese ci pone di fronte a scelte ardue, che spesso finiscono con il somigliarsi tra loro, nel corso dell'esperienza del traduttore: molte di esse hanno a che fare con il mantenimento del ritmo, il rispetto delle rime e dei suoni, del tono generale del testo, del registro.

Nel caso della Holt il registro è volutamente piuttosto alto – più per rispetto dei sog-

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 87

getti che hanno ispirato le poesie, che per mal disposizione verso il pubblico – e dà l'impressione che gli elementi che ci circondano ci tengano a distanza. Il lessico è ricercato, il ritmo molto chiaro e la sintassi magistrale. Tutte caratteristiche che contribuiscono a definire l'identità del testo fonte, insieme alle scelte tematiche, e che vanno pertanto rispettate quanto più possibile. Affrontando la traduzione, ci siamo proposte come obiettivo principale quello di ricomporre la struttura diegetica delle poesie, privilegiandone il contenuto e cercando di mantenere la lunghezza dei versi, a scapito qualche volta delle rime e della sintassi frammentata del testo.

Per esempio, in *Marble Crouching Aphrodite*, il primo problema è nel titolo stesso: il complemento di materia, che in inglese è reso aggettivando il sostantivo "marble", avrebbe come corrispettivo la locuzione "di marmo" che, in finale di titolo, darebbe luogo ad un effetto innaturale. Per questo motivo abbiamo preferito un più conciso *Afrodite accovacciata*, lasciando al lettore la facoltà di riconoscervi una statua e non un dipinto, per poi compensare la "perdita" parziale del "marmo" metonimico del titolo riacquisendolo come aggettivo ("Marmorea") nel primo verso.

In B*etween the Bull and the Picador*, l'impressione è che l'autrice abbia voluto reinterpretare un episodio simbolo della cultura spagnola, *la corrida de toros*, come omaggio alle grandi opere di Goya e di Picasso, *La Tauromaquia* e *Le Taureau*. Riprodurre la voce idiosincratica della Holt – le ambiguità proprie dell'inglese che riesce a sfruttare per lasciarci a bocca aperta: la "pluriattribuibilità" di un aggettivo, l'incertezza di trovarsi o meno di fronte a un verbo, la stratificazione inestricabile di cascate di aggettivi – è stata indubbiamente la parte di più difficile gestione, specie in questa poesia. Si veda la traduzione del passaggio «In the dirt little gouges the friction / of sequins, in the air tame tassels' / wild prayers», in cui abbiamo mantenuto la distribuzione su più versi della frase nominale, per rispettare l'interpretabilità e mantenere la sensazione generale di disordine e disagio: «Nella terra piccoli buchi lo sfregamento / di lustrini, nell'aria preghiere feroci / di nappe domate».

Per quanto riguarda invece l'abilità della Holt di giocare con le parole, ci ha colpite tra gli altri il "*self-scrimping*" del toro picassiano, che si auto-stilizza in undici fasi, tradotto con un altrettanto sgraziato "lesinandosi", dove la particella riflessiva richiama il "self".

Riteniamo che il nostro approccio, ovvero lasciare quanto più possibile intatta l'ambiguità per il lettore italiano, sia in generale la metodologia auspicabile e anche, molto spesso, la scelta più saggia nel rispetto del testo. A volte può lasciarci inappagati, perché vorremo urlare al mondo che noi, sì noi, quell'ambiguità l'abbiamo colta, l'abbiamo svolta, che sappiamo che cosa l'autrice ci sta dicendo. Ma in traduzione c'è poco spazio per interpretativismo e arroganza.

Rispettare lo stile e l'intenzione generale dell'opera è cruciale per la comprensione delle minute sfaccettature di questa poetessa, che ci restituisce un'immagine quasi onirica del nostro vecchio mondo, visto attraverso la meraviglia di chi sa da dove proviene e non esita a celebrare il ricongiungimento con quell'altro, che poi così altro non è, riassumendoci tutti in un unico individuo, che si meraviglia della propria umanità.

Eleonora Bello, *Francesca Benocci*

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 88

Narciso inginocchiato

L'amante del sé è un obbrobrio verbale,
tutti i puri nomi screziati agogna spiumare
in una spianata di tautologica pelle d'oca.

Non puoi sottrarti alla tua estrazione;
il verde ti sventola il suo fresco diritto di nascita
intorno alle orecchie, un alone di moscerini
che smorza la luce.

Dopo aver fatto un grande atto di sé,
le ginocchia per terra che si sono annoiate come pali,
le dita dei piedi nelle piccole tombe scavate.

Proteso sulla dolce superficie increspata,
sopportando le narici come beffa minore:
così ti s'incupisce il viso. Amare
è non conoscere altro
che i propri recessi, l'amore è soqquadro.

Non si risparmia tempo né se ne spreca, nel monologo;
a un certo punto ogni domanda cessa
di fremere ed è sepolta.

Quanti uomini nel corso della storia
sono giunti al loro focolare ardente,
a cozzare elemento con elemento?...
Sinapsi sfrigolano poi si offuscano.

Non hai la minima idea di come sia
per il mondo l'essere sott'acqua.
Lo vedi solamente, dall'alto,
negli artigli negligenti della vertigine;
in rovina, sì, ma voluta.

Ti alzi: come il primo abitante delle pianure
sei maladattivamente dinoccolato.
Come l'operoso angelo della storia
in realtà ti stai solo guardando i piedi.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 89

Kneeling Narcissus

The lover of self is a verb-monstrosity,
all the pure dappled nouns it longs to deplume
into a plain of tautologous goose-flesh.

You can't beat back your background;
the greenery shakes its fresh birthright
about your ears, a halo of gnats
detracting light.

After doing a great deed of self,
your knees on the earth are bored as stakes,
your toes in the tiny graves they'd dug.

Leaning over the sweet rippled surface,
suffering the nostrils as a lesser joke;
so sinks your expression. To love
is to know nothing more
of one's penetralia, love is a lathering.

There's no time saved or lost in monologue;
at some point each question stops
its quivering, is laid to rest.

How many men throughout history
have come into their flaming hearth,
to clash element with element?...
Synapses sizz then dim.

You cannot fathom what it's like
for the world to be under water.
You only see it, from on high,
in vertigo's negligent clutch;
wracked, yes, but chosen.

You stand: as the first plains man
you are maladaptively loose-limbed.
As the operose angel of history
you really are just looking at your feet.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 90

LA MONTAGNA

dev'essere un alchimista, un uomo qualunque,
per essere sia il plumbeo che il dorato.
Oltre la luccicanza delle sue acque oltre la casa di legno
con balcone andiamo dritti verso dove
gli escrementi freschi dell'orso hanno tracciato
una più evoluta traversa. La montagna
deve restare zavorrata,
pieta-forme, per essere una montagna,
deve sapere, per essere una montagna,
solo carogna sul Calvario.

Ci fermiamo quasi in cima,
ci giriamo verso il Sangre de Cristo, i piedi
sul declivio che ci inclina verso la vista con cui
dovremmo agognare di fonderci,
per essere sia il plumbeo che il dorato,
il ramo nero che abbiamo passato riecheggia,
piove pioggia repressa e di essa il profumo.

TRA IL TORO E IL PICADOR

Goya\Picasso\Goya etc

Il picador è sbattuto e cade
sotto il toro, dal cui sopracciglio
cresce una massa tumorale
di cavallo trafitto, e l'ombra

– Mezzogiorno telescopico, una nuvola gonfia
come una zecca sazia
Nella terra piccoli buchi lo sfregamento
di lustrini, nell'aria preghiere feroci
di nappe domate –

Il picador ode che una grande guerra è dichiarata e la folla si volta
verso l'interno e, dispersasi,
lo risparmia.

Il picador, reincarnato in vitello.
Rivendicando la paternità, il toro calpesta con cura il suo corpo
(modellato come argilla) continuando a tormentarlo
con la coscienza del riparo.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 91

THE MOUNTAIN

must be an alchemist, an everyman,
to be both the leaden and the golden.
Past the glossy way of its water past the wooden house
with a balcony we walk straight up
where the fresh bear-scat laid a more
evolved traverse. The mountain
must remain down-weighted,
Pieta-shaped, to be a mountain,
it must know, to be a mountain,
only carrion on Calvary.

We stop near the summit,
we turn to face the Sangre de Cristo, our feet
we set on the slope that tips us toward the view
we should long to meld with,
to be both the leaden and the golden,
the black branch we passed reverberating,
raining pent rain and its fragrance.

BETWEEN THE BULL AND THE P ICADOR

Goya\Picasso\Goya etc

The picador is thrown and falls
under the bull, who grows
from its brow a tumorous
mass of transfixed horse, and shadow

—Telescopic noon, one fat cloud
like a fed dog-tick
In the dirt little gouges the friction
of sequins, in the air tame tassels'
wild prayers—

The picador hears a great war is declared and the crowd turning
inward and dispersing,
spares him.

The picador, reborn as calf.
Claiming paternity, the bull steps carefully over his body
(form thrown like clay), fresh afflicting it
with the knowledge of shelter.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 92

Che genere di uomo fosse prima
non l'aveva mai saputo.
Che genere di toro dovesse diventare
lesinandosi attraverso
gli undici stati astrattisti del *Taureau*

fino ad essere puro, evidente,
pronto per murali rupestri.

Questo prima che il progenitore si ricordi la punta delle corna

e il picador quella canzone
sul contadino incornato:

Amici miei, è finita
amici miei, muoio ho
già tre fazzoletti
e con questo fanno quattro

\

Sol y sombra, le nappe agitano
lunghe code d'ombra, tutto è teso come vetro fuso

la spuma e i lustrini e fumo
nell'aria in forme amoreggianti

sta ampio il picador colando da una parte Picca
e dall'altra Cavallo

il toro è in posizione spintona il sole –

La corrida è incisa su un piatto di terracotta,
intera. Un evento tentacolare
a presagio di una fine mobile, il centro
presentato in doppio:
il sacrificio senza il dio
il dio nel sacrificio
l'artefatto, la putrefazione

AFRODITE ACCOVACCIATA

Marmorea come sempre sorpresa durante il bagno sacro
le braccia non coprono i seni, non c'è pudicizia.
Anemone di mare, o resto della mano del figlioletto
sulla schiena – si è staccato
con la scalata verso l'evoluzione.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 93

What sort of man was he before
he never knew.
What sort of bull was he to be
self-scrimping through
the eleven abstracting states *of Le Taureau*

until pure, manifest,
fit for cave-walldom.

That is before the progenitor remembers the point of its horn

and the picador that old song
about the farmhand gored:

My friends it is bad
my friends I am dying I have
three handkerchiefs in me
and this one makes four

\

Sol y sombra, tassels shake
out shadows long as tails, all is pulled as molten glass

the spume and the sequins and smoke
in the air in cooing shapes

the picador rides wide, leaching one way Spearhead
the other way Horse

the bull sets his head shoves the sun—

The corrida is incised on a terracotta plate,
complete. An event many-limbed
to shadow a moveable end, its centre
shown doubly:

the sacrifice without the god
the god within the sacrifice

the artefact, the putrefaction

MARBLE CROUCHING APHRODITE

Still as always surprised at her bath,
no arms to cover her breasts, no head for modesty.
Sea anemone, or remnant hand of her baby son
attached to her back—he broke off her
below the clamber of the civilized.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 94

Accovacciata, preda-predatore, lontana dalle schiume natie.
Prima delle lacrime megaresi,
leggera tra beoni e satiri molesti
come piante acquatiche.

Romani, venite a deificarvi un nume
di facile vittoria, incoronatevi rapidamente
col suo mirto, per il Trionfo minore.
E di notte un tocco per lenire la mano della spada.

Però lasciatele chiedere che gli amanti chiedano perché Amore –
è maldisposta ad ergersi come lo è il leone funerario.

Prima o poi le statue non sosterranno più il tempo –
Dovremo conceder loro la stanchezza.

LA MADRE, IN TRE CAPRICCI

Una cellula di mio figlio è nata col grembo di mia madre
in cui io ne ero la portatrice, tenue ostensorio.
Figlio mio mi chiedo se
per tutto questo tempo sono stata una fuga di noi,
e l'effige fiorita della nostra Casa.

Il mio amore un antico ammasso di notte
ogni notte ispessito con le precedenti umide nere
cozze sullo scoglio
prima di svegliarmi ci salvammo da un'esplosione molto
probabilmente un missile
eri in piedi nell'angolo coperto
di sangue a tre anni
ho controllato e visto che il sangue
non era da te che riprendeva il flusso
uno zampillo senza origine era magnifico
il tuo semplice prevalere è adornato

Gesù Cristo nostro Signore da bambino
ha seccato un ragazzino che lo infastidiva, canticchiando
Il vento t'ha rapito germoglio rinsecchito
mentre le spoglie del bambino volavano via.
Sopraggiunse la madre
troppo tardi per il cronista
ma sempre già traboccante
di dolore, con post hoc propter
hoc preghiere al vento.

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 95

Crouching, prey-predator, inland far from her birth-foam.
Anterior to the guiltlands,
unfraught among sots and satyrs groping
like waterplants.

Romans, come and pick-pantheon a god
of easy victories, bestow a quick crown
of her myrtle, for the minor Triumph.
And at nightfall a touch to soothe the sword's hand.

Yet let her ask of lovers that they ask why Love—
she's as unwilling to spring as the funerary lion.

There is a time which statues won't stand for—
we should let them tire.

THE MOTHER, IN THREE CAPRICHOS

A cell of my son dates from my mother's womb
where I was his bearer, dim monstrance.
My son my wonder is
I've been all this time a stampede of us,
and the flourished stamp of our House.

My love an ancient mass of night
each night thick with the previous wet black
mussels on a rock
before I woke we survived a blast most
probably drone strike
you were standing in the corner bloodcovered
my three-year-old
I searched and found how the blood
wasn't from you restarting its flow
a fountain without source it was magnificent
your mere prevailing is adorned

Jesus Christ our Lord as toddler
withered a boy who annoyed him, chanting
You fruit without root you wind-scorched shoot
while the empty boy-casing blew away.
Along came the mother
too late for the chronicler
but always already wellsprung
with grief, with post hoc propter
hoc entreaties to the wind.ì

Atelier 76:Atelier 49 13/01/15 19:15 Pagina 96

NOTE BIOBIBLIOGRAFICHE

LK (Lucy) Holt è nata nel 1982 a Melbourne, Australia, ma ha passato l'infanzia ad Adelaide ritornando a Melbourne per studio. Inizia a scrivere poesie dopo aver praticato arti visuali ed è ora considerata tra le poetesse più rappresentative della nuova generazione. Ha pubblicato tre raccolte di poesia: *Man Wolf Man* (2009, insignita del Kenneth Slessor Prize) e *Patience, Mutiny* (2010, insignita del Grace Leven Prize) e *Stages of Balthazar* (2013).
È stata *Editor* della rivista «Blast: Poetry & Critical Writing» e attualmente è *Editor* della *webzine So Long Bulletin of Australian Poetry & Criticism*.

Eleonora Bello (1985) ha conseguito una laurea triennale in Lingue e Letterature straniere all'Università degli Studi di Milano dove ha ottenuto anche il *Master* di primo livello PROMOITALS (Didattica dell'Italiano come lingua seconda e straniera). Successivamente ottiene il *Master* di secondo livello all'Université de Franche-Comté (Besançon, Francia) in Letteratura e Cultura Italiana. Negli ultimi tre anni ha insegnato italiano come lingua straniera a Milano, Città del Messico e Besançon. Attualmente è iscritta al primo anno di Dottorato in *Italian Studies* alla Victoria University of Wellington (NZ).

Francesca Benocci (1985) ha conseguito una laurea in Lingue e Letterature Straniere all'Università di Siena, dove ha poi completato un *Master* in Traduzione Letteraria. Attualmente è iscritta al primo anno di Dottorato in *Literary Translations Studies* alla Victoria University of Wellington (NZ). Sue traduzioni sono apparse su «La Libellula» e «Journal of Italian Translation». È anche autrice di poesie e racconti. Informazioni sulla sua attività al sito www.francescabenocci.com