

Semnicerchio

studium? *med...*



METRICS OF TRANSLATION

Nederlands / Furlan / Italiano Giorgio Faggin traduttore di poesia (2016-2019) <i>di Marco Prandoni e Gabriele Zanello</i>	3
<i>La nuit grandissante</i> <i>di Seiji Marukawa</i>	13
«Il fine giustifica i metri». Recenti traduzioni dei classici in metrica barbara <i>di Filomena Giannotti</i>	20
«Esser più fedele allo spirito che alla lettera». Cesarotti traduttore di Ossian <i>di Fabiano Bellina</i>	32
I poemi dell'appartenenza di Miloš Crnjanski <i>di Rosanna Morabito</i>	43
<i>Digital Humanities</i> e intertestualità. Il contesto di composizione dei «Gesta Regum Britannie» <i>di Paola Mocella</i>	63
L'ekphrasis negli scritti sull'arte di Francis Ponge <i>di Serena Pompili</i>	74
Recensioni	81
Riviste / Journals	104
Abstract	111

ISBN: 978-88-6995-706-2



€ 22,00

Grandi, l'Omino dell'Ombra, il Piccolo Padrone, la Morte, i Gemelli, i Succesori, «non aveva[no] origine» e le «stanze precedevano ogni cosa» (p. 48), quasi fossero delle tessere linguistiche che occupano, senza condividere, lo spazio e il tempo di Paolino. Del resto, il momento di maggiore condivisione relazionale («Questo perché sei un bravo bambino; questo perché sai fare tante cose; e que-

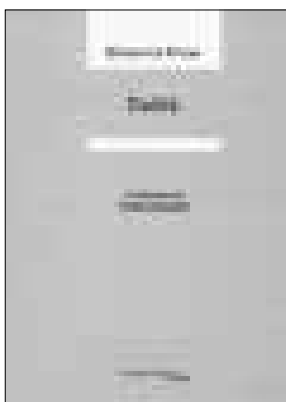
sto perché ti voglio bene», p. 52) coincide con l'ultimo giorno dell'esistenza testuale di Paolino delle *Stanze* (30 marzo 1780).

Where to, direbbero gli americani: dove ci porta, ora, l'operazione (o decostruzione) poetica di Bortolotti? I punti di contatto, così come gli elementi di novità, delle *Stanze* rispetto alle *Tecniche* sono evidenti, ma rimane il dubbio che la poesia di Bortolotti sia una sovrastruttura

sincronica a forte impianto performativo che si interrompe con la fine della storia (e della lettura). La *pars construens*, che evidentemente il poeta ricerca, rischia di tramutarsi in una *pars destruens*. Ma forse questo è il vero tratto significativo dello stile di Bortolotti.

(Alberto Comparini)

GIOVANNA FRENE, *Datità*,
 postfazione di Andrea
 Zanzotto, Osimo (AN),
 Arcipelago Itaca, pp. 119,
 € 14,00.



La nuova edizione di *Datità* di Giovanna Frene, a diciassette anni di distanza dalla sua prima pubblicazione, appare come l'occasione migliore per continuare a confrontarsi con una raccolta che, in virtù della sua ricchezza e complessità, ha – e avrà – ancora molto da dire. Una raccolta compatta, quasi auto-conclusiva, che pur si inserisce nella più vasta ventennale attività poetica di Frene, che più recentemente si è confrontata con altri temi e altre necessità, tanto da far parlare, non ingiustamente, di una «svolta etica» (Zublena): una svolta i cui prossimi frutti, pare, saranno raccolti nella già annunciata e imminente pubblicazione, sempre per gli stessi tipi, di *Eredità ed estinzione*. Un motivo in più, insomma, per cedere alla tentazione di una rilettura di *Datità* di più vasto respiro, magari condotta alla luce dei più recenti sviluppi. Ma *Datità*, come ogni libro che si rispetti, trova in sé le proprie ragioni d'essere.

Nella *Nota* alla fine della raccolta, Fre-

ne scrive che «Il titolo intende dare all'opera principalmente una chiave di lettura filosofica, e come tale esso stesso deve essere interpretato», e a queste dichiarazioni si sono accodati tutti i lettori, che hanno giustamente sottolineato come quella di Frene sia soprattutto una «poesia di pensiero». Ma subito dopo Frene precisa che «La chiave di lettura linguistica, pensata a posteriori, offre tuttavia singoli spunti esegetici». La frizione tra intenzione filosofica e prassi linguistica sottintesa nelle affermazioni dell'autrice ci induce a riflettere sui motivi di Frene di fare filosofia con la poesia e sul rapporto di reciproca necessità delle due istanze in *Datità*. Per Frene, fare filosofia significa, platonicamente, andare alla ricerca di ciò che è al di là di ogni apparenza e di ogni divenire, aprirsi un varco (anche disperatamente, offrendosi a traumi e vuoti mortali) nel tentativo di raggiungere l'essenza. «La datità, l'essenza delle cose, il sorso / bevuto all'orlo della sepoltura, l'impostura / generale del mondo essendo dal tempo roso»: la «datità», certa e incontestabile, il punto più basso (forse il più saldo) di ciò che è, subisce costantemente l'offesa dell'erosione del tempo (tema da cui Frene è ossessionata almeno quanto i suoi amati barocchi). E se la «datità» qui pare essere «l'essenza delle cose» è solo per uno degli innumerevoli depistaggi della poesia di Frene: o meglio, è il suo stesso procedere per agnizioni, epifanie, sentenze che hanno sempre la parvenza e il sapore della definitività ma che, per eccesso compulsivo-convulsivo di zelo speculativo, accumulano contraddizioni e aporie che tendono non a essere esibite nella loro insanabilità (cosa assai frequente nella poesia moderna) quanto emendate in uno sforzo volontaristico e lacerante di approfondimento. Per l'oggettualità,

per la «datità» (solo due occorrenze nel testo), certo, l'io poetico non può non passare, non ne può prescindere nella misura in cui la sua presenza e la sua certezza partecipano anch'esse dell'essenza. Tuttavia, la parabola di *Datità* non è altro che un percorso di iniziazione a una conoscenza sempre più pura e alta: si potrebbe, con Heidegger, parlare di una ricerca *ontica* nella prima parte (la coscienza di sé, l'incontro-scontro con l'altro, l'amore, la corporeità, il lutto, la morte, l'arte) che prelude alla ricerca *ontologica* della terza sezione. Ma se Heidegger viene omaggiato nel titolo, Frene – concedendo a Platone una meno prestigiosa (ma determinante) epigrafe in apertura di volume – segnala l'egemonia del filosofo greco nello sviluppo della raccolta, almeno a livello di tensione epistemologica della ricerca poetica.

L'io lirico di Frene tuttavia non ha nulla della pacificante convinzione platonica che il mondo sensibile conti poco in quanto opaco riflesso del mondo delle idee. I sensi, il corpo, il dolore, la morte: la materia tutta partecipa dell'essenza. I sensi (e la coscienza) possono intorbidire la limpidezza del logos umano – «uno innato e innascibile» – nel suo coincidere con quello divino («finché per intrinseco inganno affondato / nel primitivo oceano sensoriale [...] / circondato dalle cose del mondo [...] / cala così dissolutamente il fuliginoso velo»), ma in quanto questo impedimento *si dà*, bisogna avere il coraggio di includerlo nella ricerca dell'essenziale. La «breve incautamente / espansa serenità del cervello» potrebbe tranquillamente contemplare il «sole / ingemmato di essenze» se non fosse per l'azione perturbante dell'«enigma! // sì, come nella cassa malcelante l'abominoso / seppellimento nel cemento della carcassa del pensiero»: dove *malcelante*

(non totalmente occultante, non totalmente svelante) indica la drammatica condizione dell'uomo, sospesa, direbbe Kleist, tra la conoscenza assoluta degli dèi e l'inconsapevole grazia delle marionette. Eppure, in questo vuoto, in questa mancanza di fondamento, c'è ancora qualcosa che costituisce l'essere umano e su cui esso può fondare una presenza autentica: «forse l'ossidarsi del senso per l'aria che resta / in fondo fonde il nostro favorito / fondamento il mio scorrere attorcigliata alla parola (?)». La dichiarazione è ambigua (il senso nichilistico è evidente se a *fonde* si attribuisce il significato di 'liquefà, disintegra'), dubitativa (il punto di domanda); più una scommessa che una effettiva dichiarazione di metodo e di poetica: eppure è attraverso la «parola» che l'io («il mio scorrere») procede nella sua *quête*.

Una ricerca condotta *nella* parola poetica (da cui la heideggeriana reciproca necessità di filosofia e poesia), che si rivela subito irta di intrinseci pericoli: il dilagare smisurato di stilemi tipicamente poetici come le figure di ripetizione (epanalessi, poliptoti, figure etimologiche, paronomasie ecc., sino all'allitterazione insistita), di cui l'ossessione è il correlativo emozionale, segnala un'impasse, un incepparsi e un avvitarsi del discorso (si veda la poesia d'apertura: «Negare di preferire qualsiasi / preferenza fingere di fingere la finzione / del non sentire preferire perfetti/ simulacri attinti al tutto della totalità»). Ciò non impedisce al discorso di tendere costantemente a riscattarsi dal blocco semantico che esso stesso produce attraverso metafore ardite, ossimori, sinestesie (insomma, tutto ciò che è convergenza di cose e concetti distanti tra loro), in costante attesa di una parola che sorga nella piena libertà del canto («Farò del fare un non-fatto – fino a che / germogliano i segni»). Ma la forza ossessiva-tautologica-afasica sembra prevalere su quella più propriamente creatrice: è forse più in quel primo livello di «immobile fissità» che, paradossalmente, la poesia di Frene cerca di muoversi. Le ripetizioni ossessive a contatto si irradiano anche a distanza; si assiste, una poesia dopo l'altra, al ripresentarsi sulla scena degli stessi termini – mutuati, distorti, rovesciati, in costante rapporto

di reversibilità. Andrea Zanzotto ha scritto nella *Postfazione* (riedita nella nuova edizione) che «è tipico di Giovanna Frene spostare le pedine [...]; appare un teatro immobile che però ha personaggi tutti in atto di scattare». Il risultato di questo costante ribadire contraddicendosi è sì una «ressa», ma in un crescendo di pensiero che è allo stesso tempo una messa in rassegna dei diversi motivi e un progressivo alzare la posta in gioco a partire da un numero limitato di elementi ossessivamente presenti e sottoposti di volta in volta a tensioni espressionistiche. Il modello strutturale è tutto petrarchesco: un canzoniere che, pur nelle lacerazioni e negli immancabili depistaggi, esibisce una coerenza interna esasperata sino al manierismo (sia letto come un complimento!) da un uso martellante e quasi abnorme delle connessioni intertestuali.

In *Petrarchesca* si legge «Sono più viva su questa carta / che non nella vita». Affermazione non marcata (prossima a un grado zero di figuraltà) in una scrittura espressionisticamente tesissima che colpisce per la sua innocente schiettezza. Come l'amore per Laura ha trovato la sua realizzazione nell'irrealtà dell'arte e ha raggiunto il massimo di incandescenza nella fredda e matematica perfezione formale dei versi del grande poeta, così Frene sente, con Petrarca e Leopardi, la poesia e l'amore come possibili solo nella distanza e nell'ascolto di questa distanza. La componente corporale, pur esibita talvolta anche nella sua più brutale presenza, viene abiurata («e non cercare più sangue in un cuore impietrito / da tempo immemore nella parola poetica / io si vivo la mia vita più sublime / quella consolazione alla solitudine funesta della carne»). La poesia (e con essa la vita) diventa allora possibile solo come rinuncia alla vita, o meglio come rinuncia al possesso della vita identificata con l'oggetto amato. E allora dominanti, specie nella prima parte, diventano tutte le declinazioni (a partire dai titoli) dell'elegia, di un canto che non si può non nutrire che della distanza, della perdita e infine della morte. Morte dell'io innanzitutto, una sorta di 'destituzione soggettiva' che è preludio alla difficile apertura e liberazione del soggetto; l'accusa rivolta all'altro (il tu) è, non a caso, proprio quella di narcisistica chiusura in sé («tutta concentrata su te stessa

/ in uno specchio che si frantuma», «i tuoi occhi rovesci» – si veda qui il Rilke delle *Elegie duinesi*). Ma anche, e soprattutto, morte dell'arte, laddove il genitivo è tanto soggettivo («Veramente prezzo dell'arte è stata la vita») quanto hegelianamente oggettivo: la 'morte dell'arte' presuppone la frattura dell'armonia, nell'arte classica, tra materia e forma, corpo e spirito, e quindi il conseguente processo di conciliazione dello spirito non più con la materia ma con sé stesso (da cui la preminenza dell'arte più incorporea, la poesia appunto). Allo stesso modo l'io freniano rinuncia al corpo, accetta di morire in una sua parte per guadagnare vita in qualcosa che non è vita, accettando di vivere (ma pur sempre vivere!) in quella forma di morte che è la poesia (paradossalmente, «solo la poesia non è morte e perdita»). Così, questo io semi-morto, con il cuore ridotto ormai a inorganica pietra, può solo produrre una poesia che è (o si vorrebbe essere) pietra, gioiello freddo prezioso e infrangibile («per la corona dei miei pensieri nessuna morte basterà», «le parole sbocciano compiute come pietre»).

La citazione platonica in esergo («Chi può sapere che vivere non sia morire e il morire non sia vivere? E che noi, in realtà, forse siamo morti?») – grande topos poetico-sapienziale) segnala una volta di più l'insistere di Frene su questa negazione della vita in quanto forma imperfetta dell'esistenza, per puntare direttamente a ciò che ella sente come più autentico: la morte, l'arte, la contemplazione del non-essere che è heideggerianamente garanzia di ogni essere («penso di non risiedere in niente / e che niente risieda in me / e che niente stia tra me e il niente // se sussiste qualcosa – è niente / niente anche se non sussiste / da lì viene da lì ritorna»). Frene tuttavia non rinuncia ai momenti di più calorosa irruzione del lirico che, con le difficoltà che si sono viste, si fanno strada in una gravità che rischia talvolta di essere troppo opprimente: l'espunzione, rispetto alla prima edizione di *Datità*, delle *Tre poesie filosofiche*, uno dei momenti di nichilismo estremo e di massima afasia, andrà forse letta proprio nel senso di un tale alleggerimento strutturale.

(Riccardo Vanin)