



LETTERE CENTRIFUGHE

Scrivere versi ai tempi di Occupy



Daniela Daniele

In che consiste la performance del testo poetico? In quali forme la poesia contemporanea può ritrovare una funzione critica? Cosa assimila il poeta al critico e al traduttore? Sono questi i quesiti sollevati dal simposio dei «Poets&Critics» che si è svolto in questa calda primavera francese all'Università di Paris Est Créteil, a cura di Olivier Brossard e Vincent Broqua.

Nel guardare pouidniamamente alla critica come luogo d'invenzione e d'incontro, la discussione si è soffermata sugli esperimenti poligrafi dei L=A=N=G=U=A=G=E poets che – lontani dalla linea Eliot-Stevens-Ashbery – caricano i loro versi di dichiarazioni secondarie, accogendo tutti i dialetti non integrabili e plausibilmente intraducibili di cui si compone la lingua an-

Rap declamati a voce altissima, testi letti al contrario, voci che si modulano sugli accenti delle comunità immigrate. I nuovi panorami della poesia statunitense

glo-americana. Nel loro radicale progetto dialogico rientra a pieno titolo la traduzione, intesa come pratica poetica di secondo grado, che Charles Bernstein (traduttore, tra l'altro, di Edmond Jabès) concepisce come trascrizione omofonica (*mouvance*) e momento critico di selezione prima ancora che variazione sul testo. Nel panorama della poesia americana, proiettata, già con Emerson, oltre la codificazione dei generi letterari, a far da guida ai poeti-critici è proprio il poeta di Manhattan che, nell'adottare invariabilmente il saggio e la poesia e la loro acrostica fusione nelle soluzioni parodiche dell'intervista autobiografica e della critica in versi, concepisce una pagina dove il saggio si dispone naturalmente accanto a una lirica sperimentale, recando a ogni capoverso una diversa lettera dell'alfabeto.

Queste prose in forma di poesia, che chiedono di essere lette anche al contrario, sottolineano il carattere ermetico di un esercizio di scrittura che rovescia patafisicamente ogni affermazione autoritaria, ingaggiando il lettore in uno sforzo di decifrazione che lo scuote dalla posizione di ascolto passivo. Bernstein è tra i pochi poeti-critici ad aver dato alla sua dimensione bivalente una solida veste istituzionale, avviando, alla State University di Buffalo, un corso di laurea in Poetica: strappando provocatoriamente i poeti dalla loro marginalità, ha attribuito loro il ruolo di professori, in una rara sintesi di teoria e prassi letteraria che ha



FOTO REUTERS:
N BASSO A SINISTRA: «BEAN BAG» DI ALISON KNOWLES (1978);
SOTTO: CHARLES BERNSTEIN

attirato in quell'ateneo, sotto gli occhi divertiti del vecchio Leslie Fiedler, voci influenti come Susan Howe e Raymond Federman. Questa scuola anomala finanziata dallo stato di New York, e lontana dai tempi dell'istruzione privata con cui viene erroneamente identificato l'intero sistema universitario statunitense, ha formato una molteplicità di talenti versatili, nel segno di un modernismo radicale consolidato da un prezioso archivio digitale di cui Bernstein ha trasferito le tracce acustiche in rete (PennSound).

L'inesauribile energia con cui l'attore dà accessibilità telematica a quanto di più effimero e ineffabile si possa concepire in campo poetico, ha contribuito ad affermare un'idea di *reading* non inteso, nel senso di Robert Creeley e dei poeti beat, come mera improvvisazione sul testo scritto, ma come scansione ritmica che, nell'esecuzione a voce alta, accentua l'«aurale» costrutto uditivo più che l'«orale» autenticità della voce poetica. Nel trascendere metrica, fonetica e prosodia tradizionali, la trascrizione acustica

del verso trasforma il testo poetico in una partitura aperta a sempre nuove articolazioni, fino ad accogliere lo slang e gli slogan di voci collettive non assimilate di cui l'esecuzione dal vivo restituisce ampiezza, timbro e ritmo.

In tempi postmoderni come i nostri, in cui – come ha notato Broqua – Marina Abramovic reinterpreta le performance di Gina Pane quasi a recuperare un gesto unico che solo la memoria degli astanti può rievocare, Bernstein valorizza la vocazione «centrifuga» e democratica di una poesia che, nella sua performance, esprime tutta la sua «VERSione», in una linea verbo-acustica (*sound poetry*) mai stanca di farsi sentire e che, nella ricostruzione genealogica fornita dall'autore in *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions* (Chicago U.P., 2011), parte dalle sperimentazioni del primo modernismo per giungere ai mantra collettivi di Occupy Wall Street.

Il nuovo numero del «Verri», che si apre con l'autoironico *Oratorio dell'Abitura* di Bernstein, posto in funzione di comitato nell'edizione originale, sottolinea la vocazione sociale di una poesia sonora intesa come sostanza acustica mai pacificata che, come gli assemblaggi neo-Dada di Jackson Mac Low (ora in mostra alla galleria pagina 1900-2000), esibisce la materia linguistica di cui si compone.

Nel farsi precipitato sonoro di un'interrogazione permanente inscritta nel dna delle avanguardie storiche, la forza espressiva di questo «nudo formalismo» trova un'ideale ascendenza nell'uso della sprezzatura di William Carlos Williams e di Gertrude Stein, i quali individuavano nella cruda referenzialità del linguaggio ordinario e nei toni denotativi dell'enunciazione un modo per liberarsi delle pose romantiche dell'io lirico e per accogliere le inflessioni vernacolari della lingua afro-americana che Stein mimò per prima in *Melanctha*. Ben lontana dal risolversi in giochi di parole fini a se stessi, la poesia in performance lascia la pagina per diventare «azione», fedele a un'agenda progressista che per Mac Low e John Berryman nasce al fianco di riviste della sinistra intellettuale come «Politics» di Dwight Macdonald, e che oggi trova un naturale sviluppo

Intervista / PARLA IL POETA, SAGGISTA E TRADUTTORE AMERICANO CHARLES BERNSTEIN

Un'«action poetry» socialmente responsabile che assimila i tratti espressivi della protesta

D. D.

Per Charles Bernstein il carattere intergenerazionale di Occupy Wall Street rappresenta una differenza importante rispetto al maggio francese. «Il '67 – spiega il poeta in un ex ristorante cinese recentemente recuperato al campus di Créteil – fu il prodotto di un'avanguardia studentesca figlia di una borghesia che chiedeva più libertà e diritti».

Chi sono invece i protagonisti di Occupy?
Oggi la protesta OWS non nasce dai giovani o da un'élite di intellettuali ma, come è avvenuto durante la Grande Depressione, da masse unite da condizioni di oggettiva povertà. La classe media, che rappresenta la maggioranza degli americani, rischia di essere smantellata e protesta per il disagio prodotto dai mutui onerosi che ha sottoscritto con le banche e dagli sfratti collettivi che ne sono seguiti. In un intervento che ho intitolato *Non è possibile sfartare un'idea* (jacket2.org/commentary/you-can%20%80%99t-evict-idea-poetics-occupy-wall-street), spiego come, diversamente dal '68, gli studenti schierati contro il partito dei banchieri non si limitano a prendere una posizione politica solidale verso le classi diseredate poiché loro stessi soffrono del generale peggioramento delle condizioni di vita, in seguito all'aumento delle tasse universitarie e



degli interessi sui prestiti d'onore, e alla precarizzazione dei docenti che dequalifica gli atenei in cui studiano. Facendo lievitare il costo dei servizi in assenza di un sistema di tassazione proporzionale ai redditi, la crisi globale accentua drammaticamente le disuguaglianze.

Qual è il rapporto con la presidenza Obama e in genere con la politica istituzionale?

La politica istituzionale fatica a elaborare la protesta degli occupanti, che rifiutano le sue vecchie formule ideologiche e praticano forme di solidarietà neo-vittoriana, se non francescana, costruendo reti no-profit, nella tradizione filantropica di metà Ottocento. Oltre alla sua composizione interetnica, una caratteristi-

ca di questo movimento è quella di essere molto pragmatico e disposto a mettersi in gioco, producendo azioni di disturbo socialmente utili come l'occupazione e il ripristino di spazi pubblici abbandonati. Nel rappresentarsi come la protesta del 99% contro l'1% che detiene tutto il potere finanziario e amministrativo, milioni di persone hanno portato nelle strade americane richieste che non trovano risposta nel neoliberalismo della sinistra mediocratica, il cui obiettivo sembra essere solo la rielezione di Obama. In verità, le questioni che oggi solleva OWS all'inzio rientravano nel programma di governo del presidente, prima che la pressione di banche e multinazionali lo riportasse sulle attuali posizioni centriste.

A proposito dell'estetica OWS, come si potrebbe definire il suo stile di discussione?

Con le sue reiterazioni corali che aggirano il divieto dell'uso del microfono, OWS privilegia uno stile salmodiante neo-beat e forme ritualistiche che fanno pensare più a una matrice religiosa che alla militanza politica in senso stretto. Si tratta, però, di una religione laica che sollecita la poesia a intervenire creativamente in questi protocolli per infondervi una coscienza internazionalista e pacifista poiché, per quanto questo movimento costituisca in America il fenomeno di massa più significativo dopo quello che pose fine alla guerra del Vietnam,

gli occupanti di Wall e Main Street hanno il grande limite di percepirsi solo come una forza locale e contingente. OWS potrebbe insomma, paradossalmente, riprodurre l'«orizzontalismo» che David Harvey imputa alla politica delle sinistre neoliberali, correndo il rischio, cioè, di accentuare, nel suo pragmatismo, le autonomie locali e cercando qualche sporadico correttivo solo nel consociativismo delle municipalità democratiche. Va detto, però, che questo movimento ha mostrato di voler fare di più, mettendo d'accordo, dopo quasi un secolo, tutti i sindacati americani, sulla necessità di risolvere il divario generazionale tra occupati e precari, per evitare che giovani «marginalmente occupati» alla lunga individuino un antagonista nel loro maestro democratico con un lavoro sicuro.

Come si traduce tutto questo nell'opera dei poeti che aderiscono alla protesta?

L'estetica OWS non sviluppa modelli gerarchici e didascalici, ed evita accuratamente che i giovani occupino posizioni secondarie di puro ascolto. Pensando ai modi in cui oggi le loro voci critiche possono attraversare la creazione poetica, più che di voci, parlerò – contro un modello di poesia compiaciutamente intimista e centripeta – di un «vociale» poetico, cioè di una *action poetry* capace di incrociare la protesta e di assimilarne i tratti espressivi. Una poesia oggettivista perché socialmente responsabile può essere innovativa senza mostrarsi a tutti i costi «nuova» portando, al pari del traduttore che cerca pazientemente un'omofonia con l'originale, la specificità della sua lettura del testo che il poeta concepisce come «azione».



ADDIO ALLO SCRITTORE ARGENTINO MARIO TREJO

Se n'è andato domenica a 86 anni a San Sebastian l'argentino Mario Trejo: «trafficante di parole», come si definiva per scherzo, in realtà drammaturgo, sceneggiatore, perfino attore in un film di Bernardo Bertolucci («La via del petrolio»), ma soprattutto poeta («Con l'Onu della parola», «Lingua franca»). Alcuni dei suoi testi furono tra l'altro messi in musica da Piazzolla.

CONVEGNI

«Nuovi oggettivismi» oggi e domani a Roma

La rivista parigina «Europe» titolava un fascicolo dell'estate di trentacinque anni fa «Une littérature méconnue des U.S.A.»: si riferiva ai poeti oggettivisti americani (Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, & Co.), non molto meno misconosciuti oggi, almeno in Italia, nonostante possano vantare padri quali Ezra Pound e William Carlos Williams. A ravvivare l'attenzione per quella breve ma fondamentale stagione si tiene oggi e domani a Roma presso il Centro di Studi italo-francesi (piazza Campitelli 3) il convegno internazionale «Nuovi oggettivismi», organizzato dallo stesso Centro di Studi italo-francesi e dall'Institut français d'Italie insieme ai dipartimenti di Letterature Comparate e di Studi Euro-Americani dell'Università di Roma Tre. L'idea sembra essere quella di verificare la consistenza dell'eredità diretta e indiretta dell'esperienza oggettivista, negli Stati Uniti come in Europa. Poeti, studiosi e poeti-studiosi (sono presenti tra gli altri Bob Perelman, Rachel Blau DupPlessis, Jean-Marie Gleize; si parlerà di Francis Ponge e di Nanni Balestrini) sono chiamati a un denso programma di interventi critici e di reading attraverso i quali, c'è da aspettarselo, si definiranno più chiaramente le coordinate della tradizione di scrittura di ricerca. Tradizione che l'ultima generazione di italiani (qui rappresentata da Alessandro De Francesco, Marco Giovenale, Giulio Marzoli e Michele Zaffarano) contribuisce a mantenere assolutamente vitale. (I particolari del convegno e la lista completa dei partecipanti si trovano in diversi siti, fra cui www.nazioneindiana.com/evento/nuovi-oggettivismi).

nella prospettiva panamericana, pata-queer o enigay)manica (dall'originale, pata-que(e)rical) con cui la nuova poesia americana s'insinua nell'alveo di un inglese volutamente imperfetto sulla traccia di tutte le lingue d'immigrazione cresciute in terra d'America. Nella struttura ritmica di un inglese che, nella sua varietà americana, ospita i segni spuri di una radicale non-appartenenza, rientrano i raffinati sincresismi dell'italo-americana Jennifer Scappettone, del poeta russo-ebraico Eugene Ostashevsky e della portorica

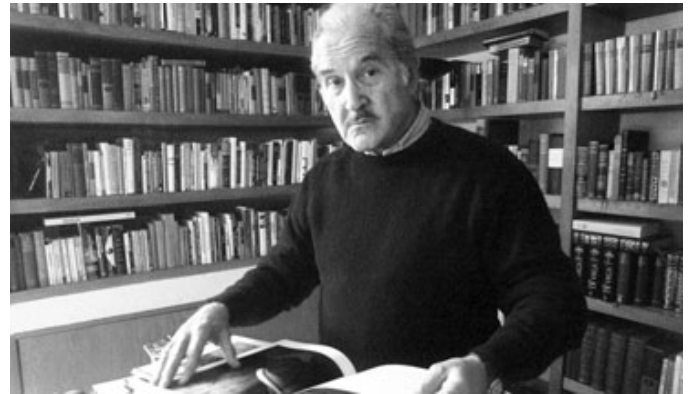
na Giannina Braschi, che, muovendosi da stranieri per le strade di Manhattan, riattualizzano la lezione di Louis Zukofsky, coltissimo interprete di un Cavalcanti già rimodulato da Ezra Pound, e rivisitato in versione Yiddish, ovvero nell'Inghilish che si parla a Brooklyn. Per sua natura non assimilazionista come è invece l'inglese «global» e standardizzato diffuso su scala planetaria quale sterile strumento di contrattazione aziendale, la lingua anglo-americana incamera i diversi accenti delle comunità dissonanti a cui Bernstein guarda nei termini democratici di una linguistica *miscegenation*.

Nel segno di questa cataresi, il numero 48 del «Verr» propone l'esemplare *Exit 43* di Scappettone per la cura di Milly Graffi la quale, da indimenticata traduttrice dell'Alice di Lewis Carroll, ne asseconda l'accidentato percorso che oggi, come pure accade nella Campagna di Tommaso Ottonieri assediata dalle ecomafie (www.mediafire.com/?b0f0jxhncg2) e nella *Buitiful Caurtri* di Esmeralda Calabria, porta i suoi interrogativi nella devastazione di aree periurbane sommerse dai rifiuti tossici. La rivista ospita, accanto ai versi di Calvin Bedient, di Paul Vangelisti e di Lorine Niedecker, anche lo storico saggio in cui Ron Sillman individua i rapporti di continuità tra la generazione L=A=N=G=U=A=E e quella strutturalista di *Tel Quel* che l'ha preceduta, quasi a riannodare un filo mai interrotto tra le diverse stagioni di una sperimentazione poetica che oggi esprime in rete tutta la sua vocazione multimediale.

È non è un caso che, nelle sue conVERSazioni parigine, Bernstein abbia trovato il suo avatar e portavoce ideale nel giovane performer ugro-giapponese Ganji Amino, il quale, sui versi del maestro, ha inteso un rap declamato a voce altissima e con la scansioni quasi sillabica degli occupanti di Wall Street, intrecciando il manifesto L=A=N=G=U=A=E=G=E con i protocolli di discussione OWS, in un ideale passaggio di consegne tra padri e figli, nel segno di una tradizione antiautoritaria che si può cogliere in video anche nei vaudeville di Felix Bernstein (figlio di Charles, nella vita), sullo sfondo delle fantasmagorie grafiche di Susan Bee, o nel sito di «The Nation» da cui esorta, assieme al padre: «Sciopera! perché la rivoluzione avviene due volte nella vita». Attraverso questa varietà di commutazioni e permutazioni, maestri e discepoli, genitori e figli si scambiano i ruoli, in un atto di resistenza all'erosione dei rapporti creativi tra generazioni cannibalizzate da uno stesso azzerramento dei diritti.

COMMIATI • Lo scrittore messicano è scomparso martedì a 83 anni

Domande senza risposte, le verità di Carlos Fuentes



Francesca Lazzarato

«M i alzo la mattina presto e alle sette o alle otto sto già scrivendo. Tra i miei libri, mia moglie, i miei amici e i miei amori ho motivi sufficienti per continuare a vivere»: queste parole le ha pronunciate qualche giorno fa Carlos Fuentes durante la Fiera del libro di Buenos Aires, in quella che forse è stata la sua ultima intervista. E nessuno, tra quanti avevano constatato che la vitalità e l'entusiasmo dell'instancabile, elegante, mondaniere scrittore messicano sfuggivano alle leggi dell'età, avrebbe mai immaginato che martedì mattina un maleore improvviso (un'emorragia interna provocata da un'ulcera, secondo i giornali messicani) se lo sarebbe portato via in poche ore, mentre aveva già le valigie pronte per affrontare, insieme alla moglie Silvia Lemus, un altro dei tanti viaggi che scandivano la sua vita: sei mesi a Londra – dove niente lo distraeva dalla scrittura – e sei a Città del Messico, punteggiati da apparizioni nelle dozzine di luoghi in cui lo invitavano a tenere conferenze, presentare libri, partecipare a convegni.

Un vagabondo cosmopolita, del resto, Carlos Fuentes lo era stato sin dall'infanzia, per via di un padre diplomatico ed errante che lo aveva fatto nascere a Panama nel 1928 e crescere in nazioni diverse, dal Cile all'Ecuador, dagli Stati Uniti all'Argentina (dove si rifiutò di frequentare il liceo per protesta contro i programmi reazionari e antisemiti del ministro Zuviria). Quando la sua famiglia rientrò in Messico, il sedicenne Carlos si ritrovò a vivere in un paese che conosceva solo per via delle lunghe estati trascorse presso i nonni: un paese del quale lo colpirono innanzitutto le peculiarità linguistiche e dove tutto lo divertiva e lo affascina, come racconta Elena Poniatowska, che lo conobbe da ragazzina a una festa da ballo e che ricorda la sua mania di prendere appunti su ogni cosa.

Da allora, Fuentes non ha fatto che andare e venire tra il suo paese e gli Usa, l'Inghilterra, la Svizzera, la Spagna, la Francia, dove fu ambasciatore nel 1975 per poi rinunciare all'incarico nel 1977, in segno di protesta per la nomina dell'ex presidente Diaz Ordaz, responsabile del massacro di Tlatelolco, a primo ambasciatore messicano nella Spagna postfranchista.

Il vero centro della sua esistenza e della sua opera, tuttavia, è rimasto il Messico, del quale è stato per cinquant'anni una sorta di coscienza critica e che ha raccontato, rappresentato e tentato di definire attraverso una ventina di romanzi e diverse raccolte di racconti, oltre a copioni teatrali e cinematografici (la sua prima moglie era una famosa attrice, e il regista Buñuel uno dei suoi migliori amici), numerosi saggi e centinaia di articoli non necessariamente di ar-

gomento letterario. La politica, infatti, non smise mai di appassionarlo, e non si contano le sue energiche prese di posizione: a favore (almeno all'inizio) di Castro e contro Bush - *Contra Bush* è appunto il titolo di un suo saggio del 2004, pubblicato in Italia da Tropea; a favore della depenalizzazione delle droghe e contro il Partito Revolucionario Institucional al governo per sessant'anni, ma anche contro i suoi inetti successori e la corruzione che da sempre è tutt'uno con la politica messicana (e suona inevitabilmente ironico che tra gli elogi post mortem i più sperfatici siano quelli di Felipe Calderón e del candidato presidente Enrique Peña Nieto, sui quali Fuentes ha scritto e detto cose di fuoco).

Immerso nell'osservazione, nell'analisi, nella spietata e lucida narrazione del Messico, della sua

Romanzi come «La morte di Artemio Cruz» e «La regione più trasparente» lo collocano tra i padri della letteratura latinoamericana

storia passata come del suo sanguinosissimo presente (il Saggiatore ha appena pubblicato *Destino*, storia crudele narrata da una testa tagliata), Fuentes non ha mai smesso di essere attento a quanto accade nel mondo, e proprio della «nuova epoca» in cui tutto va vertiginosamente cambiando aveva parlato a Buenos Aires, nella sua ultima *lectio magistralis*. C'è stato perfino chi gli ha rimproverato la sua ansia di «essere al corrente», di pronunciarsi su tutto, di commentare avidamente ogni novità; e la lunga polemica con lo storico Enrique Krauze e con la sua rivista «Letras Libres» (erede della celebre «Aulita» diretta dal premio Nobel Octavio Paz, un tempo grande amico e poi avversario di Fuentes), che ha toccato punte di vera sgradevolezza, è segnata dall'accusa di essere «troppo poco messicano» e di parlare di un Messico del tutto inventato.

Ma, com'è ovvio, ogni patria letteraria è una patria inventata, ed è proprio questa invenzione, sostiene Fuentes, a svelarci profonde verità, perché, anche se il romanzo non ci dà risposte (come «non ce ne danno la politica, la logica, la scienza») ci consente tuttavia di fare le domande in un altro modo, «ambiguo, comico, trasgressivo». Questo domande Fuentes ha saputo porle magistralmente sin da quando, dopo un esordio in sordina con i racconti di *Los días amargos*, nel 1958 fece irruzione nella letteratura messicana con il suo primo romanzo, *La región más transparente* (diventato in Italia *L'ombelico del cielo*, e oggi nel catalogo del Saggiatore col titolo

di *La regione più trasparente*), un prodigioso ritratto urbano che ha per protagonista Città del Messico, quasi un *mural* – fu Carlos Monsivais a definirlo così – dove, come in quelli di Rivera o di Siqueiros, sono contemporaneamente presenti innumerevoli personaggi rappresentati in luoghi e tempi diversi. Un testo innovatore, audace, in cui il giovane scrittore gioca con il linguaggio, i temi, la struttura, dando inizio a una sperimentazione che non sarebbe mai cessata e che l'avrebbe collocato tra gli autori più importanti del Boom latinoamericano, nonché tra i padri riconosciuti della modernità messicana, insieme a Juan Rulfo e Octavio Paz.

La *región más transparente* sarebbero seguite altre opere di importanza capitale, continuamente rilette e raramente superate, come *La muerte de Artemio Cruz* (*La morte di Artemio Cruz*, Net 2002), del 1962, che racconta l'agonia di un ex rivoluzionario imborghesito, la cui vita è segnata da mille tradimenti, ricorrendo a tre voci narranti e a differenti piani temporali: un romanzo che confermerà Fuentes come narratore potente e maestro del linguaggio, sottolineandone la costante preoccupazione storica (una Storia che si può ricreare e ri-immaginare all'infinito, perché l'imperativo è «sgombrare il passato, ricordare il futuro»), la capacità di usare come pochi il flusso di coscienza e di costruire testi «aperti» dall'impianto complesso.

Aura (sessanta pagine di cui si usa dire che sono semplicemente «perfette»), *Cambio de piel*, il povero *Terra Nostra*, *Los años con Laura Díaz*, *Diana o la cazadora solitaria* (dedicato a Jean Seberg, con cui aveva avuto una breve e tormentosa relazione) sono solo alcuni dei tanti titoli che compongono la sua sterminata bibliografia, insieme a saggi di grande interesse come *La nueva novela hispanoamericana* (1969), assai superiore, da detto, al recente e diseguale *La gran novela latinoamericana* (2011), canone personale ricco di esclusioni e inclusioni su cui si potrebbe senz'altro discutere.

È diventa inevitabile, a questo punto, sottolineare come una produzione frenetica, inarrestabile e di sovrabbondanza balzachiana, quale è quella di Fuentes, possa e debba registrare alti e bassi notevoli, insieme a una indubbia e lenta involuzione che negli ultimi anni ha comportato il riutilizzo (e non più la reinvenzione) di temi già ampiamente sfruttati, una scrittura più stanca e prevedibile, uno stile meno luminoso e originale. Ma niente, né ora né in futuro, toglierà a Carlos Fuentes il ruolo che si è conquistato nella letteratura messicana e mondiale grazie a un pugno di opere memorabili che hanno fatto da spartiacque tra due epoche, mantenendo sempre l'attualità dell'autentica opera d'arte.

Passaggi / «LOCOMOTRIX» A CURA DI JENNIFER SCAPPETTONE

Dialoghi fra tre lingue nei testi di Amelia Rosselli

Marco Giovenale

Dopo un lavoro ultradecennale di ricerche, viaggi, traduzioni, revisioni e confronti, Jennifer Scappettone offre al lettore anglofono una straordinaria messe di testi di Amelia Rosselli, sotto il titolo complessivo (e rosselliano) di *Locomotrix. Selected Poetry and Prose of Amelia Rosselli*, che l'editore, Chicago University Press, ha il merito di aver accettato di pubblicare con testo a fronte, permettendo al volume di continuare il dialogo interlinguistico che di fatto è radice forte dell'immaginazione e della poesia rosselliana.

Poeta lei stessa, oltre che studiosa, Scappettone è la traduttrice ideale di una scrittura densa e molteplice come quella di Rosselli. Dopo un'introduzione attraverso cui la curatrice affronta un'attenta disamina del percorso biografico di Rosselli, scandendolo con puntuali interpretazioni dei libri di volta in volta usciti, *Locomotrix* presenta una rosa di poesie e prose tratte da *Primi scritti* (1952-63), *La libellula* (1958), *Variazioni belliche* (1964), *Serie ospedaliera* (1963-65), *Diario atteso* (1967-68), *Documento* (1966-73), *Appunti sparsi e persi* (1966-77), *Impromptu* (1981); dando poi conto del lavoro rosselliano in inglese (in una sezione intitolata *Between Languages*) con pagine da *October Elizabethans* (1956), *Diario in tre lingue* (1955-56), *Sleep* (1953-66); selezionando poi tre scritti di poetica (*l'Introduzione a «Spazi metrici»*, lo stesso testo *Spazi metrici*, e l'intervista *Fatti estremi*, raccolta da Spagnoletti e uscita la pri-

Nella traduzione inglese inedite articolazioni per la scrittura densa e anarchica della grande poetessa

lettori cui voce e storia di Rosselli non siano ancora note sia chi abbia familiarità con entrambe trovano elementi di riflessione che interrogano e reinterrogano i testi. Giustamente centrale è, per Scappettone, il pensiero poetico tri-lingue – e anche in questo «radicale» – di Rosselli: l'italiano, l'inglese e il francese sono legati alla base. A incarnare le tre lingue Rosselli arrivava da un percorso di vita (la fuga dal fascismo, in Francia, Usa, Inghilterra, non certo per scelta letteraria o «cosmopolitica», come impropriamente scrisse Pasolini. E quel che accadeva sulla pagina era, così, contaminazione tra i lessici, le forme, non loro giustificazione. Non essendo calligrafie affiancate, le lingue si modificavano l'una con l'altra. La traduttrice ne è cosciente, misurandosi efficacemente con alcuni dei testi più complessi: esemplare, da *Serie ospedaliera*, la poesia composita, musiva, anarchica, *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente...*, misto di deformazioni, *improprietà*, prestiti più o meno leciti da tratti morfologici dell'italiano delle origini, e *stranezze* in forza produttivi di senso da intendere precisamente come «vozza poetica piuttosto che come impoverimento», mancanza (*detraktion*).