

scorso poetico oscilla tra la riproduzione meccanica e l'autoparodia. Nella ricerca di un provocatorio infantilismo desublimante Marinetti insiste sul registro neutro, o mette a nudo certe velature o attenuazioni di registro: «bêtise» in *Les fenêtrés* è reso ad esempio con «cretineria» (pp. 56-57); «déplumée» con «spennata» in *Don du poème* (pp. 86-87). Gli fa eco, in *Sainte*, il celebre «plumage», singolativo astratto diventato «penne» (pp. 106-107); mentre il denominale «dédorer» è letteralmente «sdorato» sia in poesia (*Sainte, ibid.*) che in prosa (*Frisson d'hiver*, pp. 128-129). La parola è esposta o per meglio dire esibita nella sua nudità letterale sino al calco palese: nella stessa *Frisson d'hiver* l'indicazione temporale «treize heures» è resa con «tredici ore»: e Marinetti conosceva troppo bene la lingua di partenza per poterci far credere a una *méprise*. Il grande gesto di irruente, infantile negligenza salvatrice si coglie proprio in quest'ultimo testo, allorché il «Vilain, tu dis souvent de méchantes choses. /

(Je vois des toiles d'araignées au haut de grandes croisées.)» diventa: «Brutto! Tu dici spesso delle cose cattive.../(Vedo dei ragnateli in alto alle grandi finestre»..) Questa incuranza ci appare come un rituale catartico: disinvestimento, iniziazione e propiziazione insieme. L'italiano futurista, lingua primeva, vergine e smagliante, sembra voler realizzare, col suo colpo d'ala su una superficie gelata, le attese mallarmeane: quelle del fulgido oggi («Le vierge, le vivace...», pp.116-117). Un Mallarmé ammodernato, minimalista, prosaico, e come rinvigorito da un'innocenza e veemenza fanciullesche, sembra ora volersi sbarazzare della sua famigerata coperta a quadri passatista; mirabilmente atletico, rompere la sua ottocentesca crisalide; sciogliere i nodi gordiani del suo dettato e consegnarsi, limpido e dispiegato, al lettorato futuro. «Colla gamba e le braccia, limpido nuotatore infido, in balzi molteplici, rinnegando il cattivo Amleto!» (*Il pagliaccio punito*, p. 52-53). La macchina traduttiva marinetti-

tiana (in cui ci sembra di poter cogliere qualche anticipazione dei traduttori informatici già messi alla prova da Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa*) non sembra tuttavia voler ringiovanire solo Mallarmé. Sembra voler piuttosto rinvigorire l'atto traduttivo, mostrandocelo come un atto non più appropriativo ma, semmai, come un atto d'espropriazione. Con la sua discreta effrazione compiuta su una parola storica e reverenziale, insieme intima e inviolabile, Marinetti sembra attuare il progetto presentista mallarmeano. Nell'anonimato autoriale («Je suis maintenant impersonnel...» come Mallarmé scrive a Cazalis nel 1867) si rivendicava già quella disidentificazione che appariva necessaria per essere traghettati verso il Novecento. Io – aveva detto un contemporaneo, fuggendo dal paese amato e rinnegato in cerca di altre purezze – è un Altro, o forse nessuno.

(Michela Landi)

MARIJA STEPANOVA **Spogliatoio femminile.** **Poesia e prosa 2001-2015**

cura e traduzione di
 Claudia Scandura, Roma
 Gattomerlino/Superstripes,
 2017, pp. 112 € 12,00.



Il volumetto di versi di Marija Stepanova *Spogliatoio femminile. Poesia e prosa 2001-2015*, costituisce il terzo volume della serie "I poeti della Fonda-

zione Brodskij" dell'editore romano "Gattomerlino". Anche questo titolo, come i precedenti, dedicati a Sergej Gandlevskij e Elena Fanajlova, è a cura di Claudia Scandura, che anni orsono curò anche una bella antologia in russo delle opere dei vari poeti ospiti a Roma della *Fondazione Joseph Brodsky*.

Marija Stepanova è una delle voci più interessanti nell'attuale panorama letterario russo e un suo recentissimo libro, *In memoria della memoria*, nato dal progetto di riscrivere la storia del XX secolo sulla base della storia della propria famiglia, ha ottenuto un buon successo di pubblico e critica.

La bella silloge con i testi originali a fronte proposta da Claudia Scandura rivela al lettore italiano un'autrice originale e allo stesso tempo capace di assimilare e riproporre i toni e le atmosfere della grande tradizione poetica nazionale.

Già nelle ballate del primo ciclo, *I canti dei meridionali del nord* (2001), che, nota Claudia Scandura, "possono essere letti anche come sketch, brevi sceneggiature", si notano reminiscenze dalla tradizione romantica e allo stesso tempo da quella della poesia dei bardi dell'epoca del

disgelo, da Galič a Vysockij. Nei suoi componimenti la Stepanova crea complesse trame narrative supportate da un arduo concatenamento di immagini allusive, sostenute da un linguaggio che attinge ai diversi registri del quotidiano (si vedano le ballate *Il pilota* e *Il fuggiasco*) e che poi si sviluppa anche in un elegante gioco di etimologie e assonanze. A questa vitalità espressiva fa da contraltare un rigore metrico che tende a incastonare il fluire della narrazione in strutture tradizionali come le sestine, le terzine e la strofa di dieci versi della poesia panegiristica settecentesca. Da qui uno specifico effetto di dinamismo deformante cui corrisponde una inusitata e prorompente energia di un ricordare visionario e collettivo nella ricostruzione del passato. Si potrebbe pensare anche a una cosciente trasgressione dei collegamenti tematici tradizionali delle forme poetiche al fine di mettere a nudo il carattere in fieri, incompiuto, dell'io lirico.

Tale tendenza non è evidente solo nel genere della ballata, ma anche nella lirica (la poesia della Stepanova si articola in testi narrativi, liro-epici e ballate, da un lato, e testi propriamente lirici, dall'altro). Il critico Dmitrij Bak ha parlato di uno specifico

“denudamento dei nuclei semantici” alla ricerca di proto-immagini, antecedenti, eidos emotivi della tradizione poetica russa in un processo disgregativo di atomizzazione dell’espressione iconico-verbale.

Tale processo è evidente nel ciclo *Fisiologia e piccola storia*, dove il tema della memoria, centrale in tutta l’opera della poetessa, acquista una ricchezza di intonazioni e variazioni, grazie anche alla spezzatura del principio narrativo, all’inserimento di forme gergali, all’irrompere della quotidianità e alla riproposta mutevolezza dei riferimenti dell’io lirico. La chiarezza espositiva è come nascosta dallo scorrere della coscienza, ma la concretezza dei concetti è mantenuta pur in una trasformazione delle corrispondenze, delle dimensioni. Il profondo interesse per

i tratti fisiologici, per la materialità, è contrapposto all’esigenza di una piena libertà di trasposizione che spinge l’io lirico alla metamorfosi, alla relatività dei riferimenti, dei riconoscimenti e delle agnizioni. Del mondo materiale rimane il ricordo, e del ricordo il suono, la voce. A questo tema è dedicata la sezione *Quattro opere e due poesie* (desunta da una raccolta intitolata *Kireevskij*, il celebre folclorista del XIX secolo, raccogliitore di canti popolari russi), nella quale risuonano, a mo’ di canto, le voci dei morti (le opere sono *Carmen*, *Aida*, *Fidelio* e *Ifigenia in Aulide*). Il volume si conclude con un breve testo prosastico intitolato, – e per noi italiani il pensiero va subito al Foscolo, – *Davanti ai sepolcri*. Il breve scritto che fa riferimento al saggio di W.G. Sebald *Campo Santo*, si conclu-

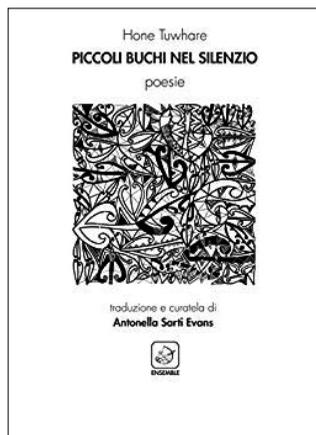
de con un breve excursus nel Cimitero Acattolico di Roma alle cui lapidi è offerta l’opportunità di parlare.

Il tema dell’essere e del non essere è centrale in tutta la produzione della Stepanova. Claudia Scandura intitola il suo saggio introduttivo *Dal punto di vista del non essere*, e nota come la poetessa definisca la poesia “orazione funebre pronunciata ai propri funerali”. Questa disincantata e, allo stesso tempo, tragica “leggerezza del non essere” attribuisce alle testimonianze di vita dell’io lirico, alle situazioni, al mondo circostante e alla memoria che tutto riproduce, una inusuale concretezza emotiva e artistica.

(Stefano Garzonio)

HONE TUWHARE, *Piccoli buchi nel silenzio.*

Traduzione e curatela di Antonella Sarti Evans. Roma: Ensemble, 2018, pp. 139, € 12,00.



Fra le letterature cosiddette post-coloniali, quella neozelandese è particolarmente interessante. La Nuova Zelanda è infatti l’ultima in ordine cronologico tra le colonie inglesi, e dopo la prima, turbolenta fase di invasione e occupazione, oggi la sua letteratura fornisce un efficace esempio di integrazione tra le due anime della cultura neozelandese: quella indigena māori e quella di origine europea. La visione māori della letteratura è stata dapprima sovravita: depositari di una tra-

dizione esclusivamente orale, per competere con i colonizzatori i māori si sono dovuti adattare all’utilizzo della scrittura, e la lingua indigena è stata in gran parte soppiantata dall’inglese. La letteratura māori scritta nasce all’inizio del diciannovesimo secolo, ma per lungo tempo è limitata ad ambiti *stricto sensu* extra-letterari, come la politica, la religione e la genealogia. Mentre l’autodeterminazione māori all’interno del panorama letterario post-coloniale risale al 1973, anno di pubblicazione del romanzo di Witi Ihimaera, *Tangi*, fuori dalla Nuova Zelanda la scrittura degli autori indigeni è stata veicolata e diffusa grazie all’utilizzo della lingua inglese.

In Italia questa vicenda è ancora poco nota. Mentre scrivo, la mia ricerca del sintagma virgolettato “*letteratura maori*” in Google restituisce 130 risultati. Pochi, pochissimi gli studi, i testi e gli autori kiwi e in particolare māori tradotti sinora in italiano, e una buona fetta di questo lavoro pionieristico è stato svolto da Antonella Sarti Evans, traduttrice, scrittrice e insegnante italiana di stanza a Wellington, specializzata in letteratura neozelandese. La sua edizione italiana di una selezione di poesie tratte dall’antologia postuma di Hone Tuwhare *Small Holes in the Silence* (2011) è un piccolo grande passo, che introduce un autore nel nostro Paese sconosciuto, ma in Nuova Zelanda considerato tra i portavoce più significativi della cultura māori del Novecento.

Autore non soltanto di versi, ma anche di teatro e narrativa, Hone Tuwhare è tra i poeti neozelandesi più celebrati. Il nome completo è lungo, ma le origini sono umili. Hone Peneamine Anatipa Te Pona Tuwhare nasce nel 1922 nell’estremo nord della Nuova Zelanda in una famiglia Ngapuhi e, senza poter seguire un percorso d’istruzione completo, inizia a scrivere e pubblicare nel 1956, dopo la militanza nel Partito Comunista e l’esperienza tra le file dell’esercito in Giappone, durante la Seconda Guerra Mondiale. La sua prima raccolta poetica *No Ordinary Sun* (1963), opera d’esordio di un operaio māori sprovvisto di formazione secondaria, ha una risonanza inaspettata. Si tratta del primo libro di poesia pubblicato da uno scrittore indigeno e, in generale, di una delle raccolte poetiche più di successo in Nuova Zelanda. La settanta copie vendute nei primi dieci giorni dalla prima pubblicazione sono, riferisce Antonella Sarti Evans, “le prime poesie a essere indirizzate a un pubblico māori, provenienti da un autodidatta in letteratura, assolutamente anticonvenzionali nel modo di ritrarre il paesaggio, l’amore e le questioni di attualità politica e sociale”. Da allora in poi, con quattordici raccolte poetiche pubblicate, numerosi riconoscimenti internazionali e sino alla morte nel 2008, l’iter biografico e letterario di Tuwhare è un corposo, totalizzante contributo alla rinascita della *Maoritanga*, cioè della cultura e identità māori.