

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

20
17

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

UN TEMPO ASSOLUTO IN PIENA CONTINGENZA. UN PARALLELO FRA MANDEL'STAM E CELAN E I "POETI NUOVI" DI «NIEBO» E DE *LA PAROLA INNAMORATA*

EMMANUELE RIU – *Università di Genova*

La rivista *Niebo* (1977-1980), fondata da De Angelis, e l'antologia *La parola innamorata* (1978), esperienze per certi versi simili per quanto caratterizzate da accenti differenti, si presentano nel panorama degli anni '70 come una risposta alla poesia degli anni '60. I punti di riferimento per questi "poeti nuovi" non sono solamente italiani, ma sono legati a un orizzonte europeo. Fra gli altri troviamo Mandel'stam e Celan. Il presente saggio vuole condurre un confronto fra la poesia (e la saggistica) di Mandel'stam, mediata in alcuni casi dall'esperienza di Celan, e la poesia di quanti si radunano attorno a «Niebo» e a *La parola innamorata*, evidenziando possibili influenze dirette, consonanze e anche parallelismi "inconsapevoli" e tuttavia illuminanti in un'ottica ermeneutica. Stabilita questa polarità infatti, troviamo che in entrambi i casi la poesia tende al raggiungimento di un tempo assoluto, sintetico, nel quale presente e passato, realtà, storia e mito si congiungono inestricabilmente e sono catturati ed espressi dalla parola poetica. Ma anche l'insistenza sull'amore come scaturigine ed energia del discorso poetico, sulla gratuità come connotato fondamentale dello stesso, unita ad una certa valorizzazione del dato primigenio e primitivo in poesia costituiscono elementi di contiguità e consonanza. Non da ultimo, l'idea di una parola poetica svincolata dal pensiero critico, che non necessita di analisi ma il cui scopo è semplicemente "mostrarsi" e il cui significato promana direttamente dalla forma stessa

The literary review «Niebo» (1977-1980), founded by De Angelis, and the poetic anthology *La parola innamorata* (1978) are experiences which share some common features and differ in some other aspects. They come out as a response to the Italian poetry of the Sixties. Their sources of inspiration are not only Italian, but belong also to the European poetry. Among them, we can find Mandel'stam and Celan (the latter borrowing deeply from the former, literary speaking). This essay will analyze and compare the poetry and the theoretical discourse of Mandel'stam (considering also Celan's mediations), and the poetry of those who collaborated with «Niebo» and *La parola innamorata*: the aim is to highlight some possible direct influences, poetic echoes or unrelated similarities which could be useful in interpreting the texts. These can be considered under three aspects: the search for an absolute time, in which past and present, history and myth co-exist and can be expressed by the poetic word; the stress upon love as the origin and the energy of the poetic communication, with a focus on the primordial existence of the world; finally, the idea of poetry as a reality taken away from critics and sociology, a new fact whose only aim is to manifest itself and whose meaning comes out directly from its form.

Fra gli episodi più significativi della poesia degli anni '70 troviamo l'esperienza che si raccorda attorno alla rivista «Niebo» e al suo *leader* Milo De Angelis. «Niebo» ("cielo", in polacco) nasce nel 1977 quando De Angelis rientra in Italia da un viaggio in Polonia, durante il quale ha avuto modo di approfondire l'opera del poeta Boleslaw Leśmian. I volumi che vedranno la luce saranno undici (l'ultimo è del 1980, dedicato interamente a traduzioni di Leśmian), e usciranno saltuariamente, senza una regolare programmazione. Non si tratta di un gruppo con linee guida precise: l'obiettivo è «sperimentare un organismo vivo e duttile, aperto alla discussione e alle idee che possono giungere da origini e letture diverse».¹

In un periodo controverso come gli anni '70, che ha visto le più diverse esperienze poetiche muoversi in varie direzioni dopo il periodo traumatico degli anni '60, la rivista tenta di raggruppare poeti che abbiano un intento comune: ricongiungersi ad una

¹ CARLA GUBERT, «*Niebo*» (1977-1980): una comunità poetica degli anni settanta, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti et al., Pisa, ETS, 2011, pp. 445-451, a p. 449.

tradizione non solo italiana,² anzi «esaminare alcune linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello “svelamento” (interminabile) rispetto a quello della “fondazione” di un linguaggio poetico: svelamento in cui viene meno la pretesa di dimostrare un tragitto o una serie di tappe e in cui un tempo caotico si mescola al tempo del testo letterario»,³ come è scritto nella nota redazionale al termine del primo fascicolo. Il nome della rivista è un’idea di De Angelis il quale, influenzato dalla lettura, come detto, di Leśmian e anche di Osip Mandel’štam, due poeti vicini sotto diversi aspetti⁴ e nei cui versi appare più volte l’immagine del “cielo”, percepisce richiamato in quel termine un tempo assoluto, svincolato da ogni contingenza, che la poesia deve poter raggiungere. «Ancora una volta voglio ripetermi che il cielo non è la cupola della terra, ma è ciò che la terra non può sopportare e allontana da sé»,⁵ scrive lo stesso De Angelis sulla rivista. È il *niebo* che troviamo in Mandel’štam: il cielo «sempre ridente, là, cristallo / della volta celeste inanimata!»,⁶ il cielo dal «petto cavo» verso il quale si lancia la poesia,⁷ un «cielo opaco dallo strano riverbero», «un cielo più smorto di un lenzuolo» che rimane comunque una sorta di interlocutore per il poeta alla ricerca di un significato da scoprire: «O cielo, cielo, ti vedrò nei sogni».⁸

Nella già citata nota al primo numero, dopo aver dichiarato di volersi inserire nel solco di certa poesia europea, gli autori sciorinano poi una serie di poeti che costituiscono una loro piccola biblioteca ideale: «Celan, Omero, Villon, Trakle [*sic*], Leśmian, Benn, Blake, Hölderlin e altri».⁹

Parallelamente alla vicenda di «Niebo», o anzi come una sorta di emanazione della stessa, scaturisce nel 1978 la raccolta *La parola innamorata*, curata per l’appunto da due dei protagonisti della rivista, Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro. L’introduzione a loro firma è una sorta di manifesto programmatico di un nuovo modo di intendere il fatto poetico, volutamente polemico nei confronti del discorso sulla poesia di Berardinelli (*Il pubblico della poesia* è del 1976) e vicino a certe fondamentali intuizioni di «Nie-

2 «Abbiamo avvertito che la poesia ha un’esigenza centrale di durata, di permanenza, di rapporto con la tradizione, con i maestri, con i vivi e con i morti, con la loro comunione», così De Angelis in FRANCESCO NAPOLI, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 101.

3 COMITATO DI REDAZIONE, *Niebo*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 114-121, a p. 115.

4 Sia Leśmian che Mandel’štam nascono a Varsavia, il secondo quattordici anni dopo il primo (1877 e 1891), entrambi da famiglie di origine ebraica; e Leśmian risentì di influenze non solo della poesia russa in genere, ma soprattutto della corrente acmeista (della quale com’è noto fece parte Mandel’štam), in particolare della poesia di Gumilëv e Gorodeckij (cfr. MARIAN PANKOWSKI, *Leśmian. La révolte d’un poète contre les limites*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, pp. 141-149).

5 MILO DE ANGELIS, *Le fiabe e il secondo bambino*, in «Niebo», VI (settembre 1978), pp. 121-125, a p. 122. Dirà in seguito De Angelis: «A quella parola cominciai ad affezionarmi. Nello stesso periodo l’ho ritrovata nei poeti che stavo leggendo: Osip Mandel’štam (*niebo*) e poi in quel geniale e sconosciuto poeta che era Bolesław Leśmian (*niebo*). In entrambi i casi non si trattava di un cielo cattolico, di un cielo come regno da abitare, bensì di quel tempo assoluto che si manifesta in piena contingenza, che irrompe nel cortile di una scuola, nel passo di un gatto, nello scarico di un lavandino» (ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, Milano, La Vita Felice, 2008, pp. 177-178).

6 OSIP MANDEL’ŠTAM, *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Einaudi, Torino, 2009, p. 5.

7 *Ivi*, p. 25.

8 *Ivi*, p. 23.

9 COMITATO DI REDAZIONE, *Niebo*, cit., p. 115.

bo». Benché De Angelis si sia mostrato critico nei confronti de *La parola innamorata*, è difficile negare una certa comunanza di intenti e scopi poetici fra la rivista e l'antologia.

I protagonisti di «Niebo» e de *La parola innamorata* fanno dunque parte di quell'insieme di poeti che si affacciano sulla scena all'inizio degli anni Settanta, inaugurando sotto forme estremamente differenti una nuova pratica poetica, diversa da quella imperante nel decennio precedente (come per il Gruppo 63 e la neoavanguardia), anzi in aperta opposizione ad essa, reduci come sono dal trauma del rifiuto della letteratura che ha caratterizzato gli anni appena trascorsi.¹⁰ L'apparizione di queste nuove linee poetiche provoca immediatamente numerosi tentativi di catalogazione, che tuttavia si infrangono contro l'assenza pressoché totale di schemi fissi all'interno di questo magma ribollente. Antonio Porta ad esempio, nella sua antologia datata 1979, valorizza certamente le istanze della "nuova poesia" apparsa dopo il 1968, sottolineando come essa riprenda in esame «una nozione che pareva definitivamente accantonata: quella di io. [...] La parola "innamorata" trascina l'io dietro di sé». Ma riducendo l'io da ricostituirsi ad un io «in larga misura linguistico», o dichiarando la funzione anche politica della nuova poesia, Porta non fa che interpretarla tramite categorie proprie a quella stessa idea di discorso poetico contro la quale essa si era sollevata.¹¹ Quanto alle fonti di ispirazione, si è parlato – negli anni successivi – di ascendenze risalenti ad esempi di strenua assolutezza lirica, come Dino Campana e Arturo Onofri,¹² recentemente si è poi precisato che la poesia di De Angelis non può essere rubricata sotto l'etichetta di poesia orfica o neo-orfica (tanto meno neo-ermetica), etichette che De Angelis *in primis* rifiuta.¹³ Ultimamente, si riconosce sempre di più quanto sia ampio lo spettro di fonti e di influenze della poesia in questione.

L'obiettivo del presente intervento è quello di evidenziare una contiguità o continuità di temi e teorizzazioni fra il gruppo preso in esame e due dei poeti dichiarati dai membri stessi del gruppo come proprie fonti di ispirazione, Osip Mandel'stam e Paul Celan, quest'ultimo non di rado come mediazione delle idee poetiche del primo.¹⁴ Non

¹⁰ «Anche quando la storia della poesia italiana riprende il suo moto [dopo il Sessantotto], resta chiaro che il duro conflitto generazionale non poteva che imprimere una violenta torsione nei rapporti con il passato (anche recente o "contemporaneo") e con i padri, tanto più se alcuni di questi, come si è visto, pretendevano una nuova giovinezza, dunque un primato anche nella desacralizzazione, dunque il diluvio dopo di loro» (ANDREA AFRIBO, *Poesia*, in *Modernità italiana*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011, p. 189).

¹¹ ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 26-27.

¹² Cfr. GIOVANNI RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. II, p. 248.

¹³ Cfr. PAOLO ZUBLENA, *Introduzione a De Angelis*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano et al., Roma, Sossella, 2005, p. 173, e GUBERT, «Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni settanta, cit., p. 445.

¹⁴ Ha scritto Remo Faccani, accennando all'influenza che Mandel'stam ha esercitato sulla poesia europea del xx secolo, che «il rapporto di gran lunga più profondo con Mandel'stam [...] lo rintracciamo in Paul Celan. [...] È stupefacente, prodigioso l'intuito con il quale Celan, partendo dal Mandel'stam giovanile (preacmeista e protoacmeista), che così fortemente lo attraeva – seppa "vedere" anche il Mandel'stam più tardo che allora gli era del tutto ignoto, e seppa cogliere, in sostanza, il senso unitario, l'"invariante" che ne percorre e ne trama l'opera» (REMO FACCANI, *Le due vite di Osip Mandel'stam*, in Osip Mandel'stam, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998, p. xvii). Sulla profonda affinità che Celan avvertiva con la poesia e con l'esistenza stessa di Mandel'stam si veda *La poesia di Osip Mandel'stam*, in PAUL CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 47-56.

si vuole tanto (o non solo) ritrovare richiami e rimandi precisi (per quanto un'operazione di questo tipo sia possibile nella lirica del secondo Novecento), quanto condurre un'analisi di tipo poetologico, suggerendo possibili echi e riferimenti in alcuni casi, ed evidenziando, in altri, esiti simili per analogia a partire da premesse teoretiche e poetiche più o meno convergenti. Il tutto, a testimonianza della vicinanza dei poeti di «Niebo» e de *La parola innamorata* ad un orizzonte europeo, del quale Mandel'stam e Celan sono sicuramente due dei principali rappresentanti.

I TRA FORMA E SIGNIFICATO

Nell'introduzione a *La parola innamorata*, intitolata *La statua vuota*, Pontiggia e Di Mauro rivendicano una poesia come dono gratuito, non riconducibile a fattori immanenti e contingenti, sfuggente a qualsiasi categorizzazione, e si lanciano contro la riduzione della poesia a mera categoria storico-sociologica operata da Berardinelli ne *Il pubblico della poesia*; in particolare, si condanna la «chiacchiera parsimoniosa e grigia di “dopo” e di “prima”», cioè lo scavalco del testo verso un significato altro a danno del testo stesso, e il linguaggio che vuole diventare critico «per regolare l'impertinenza dell'atto creativo».¹⁵ E si giunge a una dichiarazione che molto ha del dettato di Mandel'stam e di Celan:

La poesia non ha svelamenti, non ha un vero da esibire...[...] Chi non ha niente da dire può parlare del nulla, del vuoto assoluto che spalanca i becchi del linguaggio, e fa di una lingua una parola, senza bisogno di istituire nemici...[...] Ma chi ha molto da raccontare si appella alle immagini del potere, e trova molteplici fantasmi per inaugurare lo spazio legittimo (cioè legittimato) dove l'altro diventa volta a volta il perfido lutin del suo vaniloquio servile (utile) o il malvagio demone che interrompe il filo del suo dire.¹⁶

La poesia non ha qualcosa da “comunicare”, essa vuole semplicemente mostrarsi e donarsi.

Anche nei versi di Mandel'stam viene proclamata la medesima incapacità (o non volontà) di mera comunicazione dell'io lirico (e quindi della poesia, tenendo conto della tipica connotazione metadiscorsiva e metapoetica dei componimenti di Mandel'stam):

Non c'è nulla di cui serva parlare
non c'è nulla che occorra insegnare;
bella e ricolma di malinconia
è questa buia anima ferina:

non c'è nulla che lei voglia insegnare,
in nessun modo lei riesce a parlare,
e come un giovane delfino guizza

¹⁵ ENZO DI MAURO e GIUSEPPE PONTIGGIA, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi, 1976-1978*, a cura di Enzo Di Mauro e Giuseppe Pontiggia, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 9.

¹⁶ *Ivi*, pp. 12 e 16.

per l'universo e i suoi canuti abissi.¹⁷

Non è una comunicazione tendente al nulla, o che si ponga come negazione di se stessa; essa è piuttosto esibita per dichiarare una diversa natura della poesia rispetto allo statuto comunicativo del semplice linguaggio. Di quale natura si tratta dunque?

La concezione poetica di Mandel'stam si realizza intorno alla profonda unitarietà tra forma e significato del linguaggio, espressa fin dal *Mattino dell'Acmeismo*, il manifesto – da lui redatto – del gruppo poetico a cui apparteneva.¹⁸ L'acmeismo, movimento del quale fanno parte insieme a Mandel'stam Nikolaj Gumilëv, Anna Achmatova e Sergej Gorodeckij, e dal quale non è lontana Marina Cvetaeva¹⁹ (altra musa dei "poeti nuovi", in particolare di De Angelis), si propone nel secondo decennio del xx secolo di reagire decisamente alle analogie, alle allegorie e alle allusioni del simbolismo russo, che a detta degli acmeisti svuota di concretezza il dettato poetico rimandando sempre ad un fumoso e in fondo inconoscibile "oltre". La poesia che gli acmeisti rivendicano ha al centro l'esistenza concreta della parola, la sua "carne" e la sua sonorità e musicalità, e considera la costruzione poetica come una grande opera architettonica. Si tratta di concetti che non solo impregnano la poesia di Mandel'stam, ma dettano anche il passo alla sua lettura dell'altrui poesia, come ad esempio quella dantesca.²⁰

Ecco cosa scrive Mandel'stam nel suo fondamentale saggio intitolato *Della natura della parola*:

Non v'è nessuna differenza fra la parola e l'immagine. La parola è già un'immagine suggellata che non si può più toccare. [...] Immagine, ossia rappresentazione verbale. In tal modo si elimina il problema della forma e del contenuto, problema che ci porta a considerare la fonetica come forma e tutto il resto come contenuto. Si elimina anche il problema del significato primario, perché non è più necessario chiedersi se esso risieda nella parola o nella sua struttura sonora. [...] Il significato della parola può essere paragonato ad una candela che arde dentro un lampioncino di carta; a sua volta, invertendo i termini del paragone, la rappresentazione sonora, il cosiddetto fonema, può essere considerata come interna al significato, sicché le parti si scambiano: il fonema diventa candela e il significato lampioncino.²¹

17 MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., p. II.

18 Il testo integrale è riportato in CLARENCE BROWN, *Mandel'stam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973. È possibile trovarne una traduzione italiana in Kraiskii 1968, pp. 62-66.

19 Sui profondi rapporti fra Mandel'stam e la Cvetaeva, e sul reciproco influsso a livello poetico, si veda SIMON KARLINSKY, *Marina Cvetaeva*, Napoli, Guida, 1989, pp. 70-81.

20 Per gli aspetti concernenti la poesia di Mandel'stam e le caratteristiche della sua lettura di Dante mi permetto di rinviare a EMMANUELE RIU, *Ascoltando Dante. Il caso Osip Mandel'stam*, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi*, a cura di Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska, Firenze, Logisma, 2017, pp. 289-302.

21 *Della natura della parola*, contenuto nel saggio *Sulla poesia*, in OSIP MANDEL'STAM, *La quarta prosa*, Bari, De Donato, 1967, pp. 74-75. Altrove Mandel'stam sintetizza icasticamente il medesimo concetto parlando della *Commedia* dantesca: «Figuratevi un monumento di granito o di marmo che nella sua tensione simbolica miri non alla rappresentazione di un cavallo o di un cavaliere, ma alla rivelazione della struttura interna di quello stesso marmo o granito. In altre parole, immaginate un monumento di granito eretto in onore del granito e, si direbbe, col proposito di rivelare l'idea di granito: avrete così un'immagine abbastanza chiara del

La forma non è qualcosa di esterno e meramente superficiale, che racchiude un significato da scoprire, ma è essa stessa significato, e il significato promana dalla sua stessa forma.

È un'idea che ritroviamo in Celan (*iuxta* Mandel'stam o meno), nel momento in cui afferma che la poesia manifesta il linguaggio, è epifania del linguaggio stesso.²² Celan, in un momento in cui tutto il mondo poetico europeo si interroga sulla possibile espressività o referenzialità della poesia, considera ancora concepibile un salto verso la realtà, e questo avviene proprio tramite la costituzione e l'emersione della parola poetica, che non mira a svelare qualcosa ma diventa essa stessa realtà.²³ Nelle belle pagine che Peter Szondi ha dedicato a Celan leggiamo:

La poesia cessa di essere *mimesis*, rappresentazione, diventa realtà. Realtà poetica, beninteso, testo che non segue più una realtà, ma si progetta esso stesso, si costituisce in realtà. È per questo che non bisogna più "leggere" questo testo, né "guardare" l'immagine che potrebbe descrivere. Quel che il poeta esige da sé e ciò che esige dal lettore, è di avanzare in quella landa che è il suo testo.²⁴

La lotta che Mandel'stam (e dopo di lui Celan) da un lato e i nuovi poeti di «Niebo» e de *La parola innamorata* dall'altro conducono sembra essere la medesima, con una nota interessante: gli acmeisti russi si scagliavano contro il "dopo" della poesia simbolista, contro la sua interna indicazione vettoriale verso un "oltre" a cui alludere; i poeti italiani della fine degli anni '70 criticano il "prima" della poesia del decennio precedente, quell'antieriorità fatta di analisi socio-culturali che pretende di determinare l'atto libero della poesia. In entrambi i casi, la rivendicazione è per l'importanza del dettato poetico stesso, nel quale una realtà nuova si fa carne. Ritroviamo dunque un singolare parallelismo nelle dichiarazioni programmatiche dell'uno e degli altri: Mandel'stam mette così in discussione il sistema delle corrispondenze simboliste: «Una paurosa *contredanse* di "corrispondenze" che ammiccano l'un l'altra. Un eterno ammiccare. Non una parola chiara, solo allusioni, reticenze. La rosa fa cenno alla fanciulla, la fanciulla alla rosa. Nessuno vuol essere se stesso»;²⁵ Pontiggia e Di Mauro così reagiscono all'idea di una poesia rivelatrice di altri sensi: «Chi chiama (chi ama) non vuole più essere ascoltato per essere decifrato, non vogliamo nascondere per essere svelati, [...] l'albero di mele è un albero di mele».²⁶ La poesia non rimanda ad altro da sé, è essa stessa divenuta "altro", dimensione e realtà

rapporto che si stabilisce in Dante tra forma e contenuto» (OSIP MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2007, p. 66).

22 PAUL CELAN, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein e Heino Schmuil, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, p. 105.

23 «Anche per Celan, come per Derrida, la metafora non scopre nulla ma, a differenza di Derrida egli ritiene che con la poesia il salto 'dentro' la realtà sia ancora possibile: ed è proprio *im Gedicht*, nella poesia. [...] Il discorso celaniano sulla realtà non è messo tra parentesi, è piuttosto il momento costitutivo della poesia stessa...[...] La prospettiva di realtà che la poesia apre ci porta su un livello di discorso diverso: un livello in cui la parola diventa la cosa stessa» (MARIANNA RASCENTE, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 98-99).

24 PETER SZONDI, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1990, p. 16.

25 MANDEL'STAM, *La quarta prosa*, cit., p. 73.

26 DI MAURO e PONTIGGIA, *La statua vuota*, cit., p. 14.

nuova, ulteriore: «Le immagini hanno già la profondità della luce, e i luoghi dove siamo sono estranei alle rivelazioni, quanto alla mistica delle conoscenze terribili». ²⁷ Ne nasce una stilistica precisa, senza aloni, che tanto ha anche della parola *esatta* di Montale e che molto si distanzia da posizioni effettivamente orfiche o ermetiche. ²⁸

Un concetto che fa capolino fra i versi del primo numero di «Niebo». Dario Capello, ne *le prove*, scrive: «non c'è stata / rivelazione / nel tempo che ci mette / a sciogliersi / qualcosa e il suo senso / costretto»: ²⁹ isolato in un verso il termine chiave «rivelazione», i versi più lunghi (rigorosamente diversi fra loro, un quadrisillabo un settenario e un senario) sono alternati da singole parole, quasi un tentativo di progressione (e quindi di possibile svelamento) ma singhiozzante, continuamente interrotto e destinato all'impossibilità. O ancora, ne *la forma, l'amore*, il poeta sembra indicare l'impossibilità di separare significante e significato nella poesia, e la necessità di prestare attenzione unicamente all'*esistenza* (termine quanto mai mandel'stamiano) della poesia: «guardala soltanto / guardala, non separare / i due regni, alterna i sensi / della parola in un unico respiro / creando il suo esistere». ³⁰ La poesia vuole essere considerata per se stessa, non come produttrice di senso o nella sua funzione referenziale, come proclama Gabriella Massa (in tono quasi programmatico ma ai limiti del manierismo) ne *I mestruai della luna*: «ANCORA UNO SFORZO: per riuscire a non produrre senso / Distruggendo carte e piumini / funzioni e metalinguaggi e altro / e i lampioni della via». ³¹ È un'idea di poesia come illuminazione e non costruzione, una rivelazione, cioè uno svelamento che allo stesso tempo vela nuovamente ciò che è fugacemente apparso. Vale la pena richiamare i versi di un componimento di *Somiglianze, L'immunità avara* (p. 13): «conta solo chi è vivo ma non lo dice / chi comincia, incoerente, un miracolo / e poi lo offre, senza nome, svestito, penetrato», dove l'aggettivazione ternaria in chiusura di componimento suggella l'esistenza, non informativa ma non per questo priva di apertura verso il ricevente («lo offre»), del «miracolo» dello svelamento. Il contrasto fra una funzione meramente strumentale di informazione e l'intima natura comunicativa della poesia è basilare, come espresso nella gorgheggiante prosa di De Angelis intitolata *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*:

La poesia è il "c'è" e il silenzio dell'ieri. [...] Una poesia, come inaffidabilità di una cosa-da-dire, significa di disimparare alcuni progetti di informare, partorendo una frase che dimentica ogni segmento del suo scopo mai avuto. Un verso, non potendo raccontare come è nato o come non è nato, non solo farà ciò che accade, ma accadrà sempre nel punto che si sottrae a una pretesa di ascolto perché rinasce in un ascolto insperato, infido, gratuito». ³²

²⁷ *Ibidem*. La centralità del termine "immagine" è sicuramente molto mandel'stamiana.

²⁸ «Se c'è un montalismo di De Angelis questo andrà cercato nel suo grande stile tragico-oggettuale, nella sua arte della perentorietà» (ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti et al., Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 113-132, a p. 114).

²⁹ DARIO CAPELLO, *Nove poesie*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 11-26, a p. 19.

³⁰ *Ivi*, p. 21.

³¹ GABRIELLA MASSA, *I mestruai della luna*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 36-45, a p. 42.

³² MILO DE ANGELIS, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 86-108, p. 92.

Quest'ultima sottolineatura sull'ascoltatore sembra fra l'altro ricondurci direttamente all'idea di interlocutore della poesia che teorizza Mandel'stam. Vale la pena riportare la citazione per intero:

Non v'è lirica senza dialogo. Ma la sola cosa che ci spinge tra le braccia dell'interlocutore è il desiderio di meravigliarci delle nostre parole, di rimanere affascinati dalla loro novità e per la loro comparsa inattesa. La logica è spietata. Se conosco la persona con cui parlo, so in anticipo quale sarà il suo atteggiamento verso ciò che dirò, qualunque cosa io dica, e quindi non riuscirò a stupirmi del suo stupore, a gioire della sua gioia, ad amare il suo amore per me. [...] ...il piacere della comunicazione è inversamente proporzionale alla nostra reale conoscenza dell'interlocutore e direttamente proporzionale al desiderio di interessarlo a noi.³³

Anche qui sembra non trascurabile – per i poeti italiani – la mediazione di Celan, che fa tradurre il saggio di Mandel'stam in Francia e che riprende il concetto del poeta russo in più di un'occasione.³⁴ Ma in Celan l'interlocutore della poesia diventa un Tu neutro, una entità interlocuita ma apparentemente morta, a cui la poesia vuole ridare vita. La poesia diventa occasione per il ricostituirsi sincronico dell'“io” e del “tu”: «Sulla questione problematica della costituzione dell'individualità nella poesia celaniana sembra emergere dunque: l'idea che non esista un io pre-poetico e che linguaggio poetico e costituzione dell'io siano tutt'uno; il fatto che non esista io senza un tu, un tu tanto necessario quanto utopico, un *quasi tu*».³⁵

Il rifiuto di una poesia rivolta a qualcuno esibito ne *La parola innamorata*³⁶ e le dichiarazioni di De Angelis in «Niebo» vanno dunque lette in quest'ottica: non si scrive per essere interpretati, analizzati e sociologizzati, ma si scrive sperando in un ascolto gratuito da parte di un orecchio sconosciuto e nuovo.

D'altra parte, va ricordato come il “tu” cui si riferisce la poesia sia protagonista, nel secondo Novecento, e in particolare dagli anni '70 in poi, dell'uso della deissi in apertura di poesia studiato da Enrico Testa: si tratta di «indicatori di tempi, luoghi e persone non direttamente riconoscibili e non sempre recuperabili attraverso lo svolgimento tematico del “discorso” successivo, [e che] consegnano il lettore a situazioni che sfuggono ad una lineare comprensione, mimando così l'inquietudine che percorre la relazione con l'alterità».³⁷ Una possibile, interessante contiguità con il “Tu” della poesia di Celan, al quale ci si rivolge rigorosamente con il *vocativo assoluto*.³⁸

33 MANDEL'STAM, *La quarta prosa*, cit., p. 57.

34 Le dette riprese sono rinvenibili nel saggio su O. Mandel'stam e nella prosa *Der Meridian*, entrambi inseriti in traduzione italiana in CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit.

35 RASCENTE, *Metaphora absurda*, cit., p. 26. L'Autore sottolinea anche il fatto che, rispetto alla complementarità del rapporto io-tu del “principio dialogico” di Martin Buber, del quale Celan pure dovette sentire, nella poesia celaniana rimane profonda l'impossibilità di raggiungere il “tu”, emerge una profonda asimmetria fra i due termini, ed è proprio in questo iato che si colloca la possibilità della poesia. (cfr. *ivi*, pp. 28-29).

36 DI MAURO e PONTIGGIA, *La statua vuota*, cit., p. 15.

37 ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 149. Alla citazione seguono alcuni esempi da Viviani, Carifi, Magrelli e Cucchi.

38 Cfr. RASCENTE, *Metaphora absurda*, cit., p. 140.

È forse in questa tensione verso un possibile ascoltatore, in questa vena non elitaria ma diversamente comunicativa che va cercata la sottile differenza fra le idee appena viste e la concezione di poesia "pura" rinvenibile nell'opera – poniamo – di un Mallarmé o di tanto ermetismo italiano, questa sì elitaria e nella quale forma e significato coincidono.³⁹

2 AMORE E POESIA

Ma l'ascolto gratuito presuppone un'inclinazione favorevole verso l'atto poetico, una comunanza di sentimenti e una consonanza che permetta di non defraudare la creazione poetica della sua essenza. Una comunanza di questo tipo può basarsi solo su quella che i poeti in questione considerano la forza propulsiva di tutta la loro poesia: l'amore.

L'amore non è qui inteso come il soggetto (classico, peraltro) del discorso poetico. Non è un sentimento che sta prima, di cui il poeta fa esperienza e di cui parlerà all'ascoltatore. L'amore è invece percepito come forza che spinge a comunicare, e come energia dinamica che informa di sé l'atto poetico, modellandolo e costituendolo sua espressione primaria. Causa, origine e strumento espressivo coincidono perfettamente in quest'idea di poesia.⁴⁰

Ne *La parola innamorata* si parla de «la forza con cui un atto di scrittura si ri-vela, la gratuità del canto che è dono, la verità del canto che è dono»,⁴¹ di parola «innamorata», ovviamente, e di «lettura amorosa», intese come rivolte ad una immediatezza originaria, primitiva, quasi istintiva.⁴² La poesia nasce dall'amore e ricerca un amore altrettanto gratuito che la riceva: come scrive De Angelis, «il gesto, se non dà né riceve nulla, è l'amore facoltativo che può rendere leggera persino l'ebete ferocia del tra poco»;⁴³ e ancora: «l'amore che non risponde straccia continuamente la letteratura [la scrittura come calcolo e strutturazione] e le contrappone senza saperlo un cammino *spaesato e selvatico* in cui tutto ciò che è intempestivo viene amato all'improvviso». ⁴⁴ L'amore è quella folgorazione che potremmo definire "ispirazione" (in un senso latamente romantico): «ed è stupendo per lui [il poeta], fuori dalla letteratura e dal furto temporale, sentire che le forze hanno scelto ciecamente nel luogo dell'amore prima che lui faccia un gesto per sapere

39 Cfr. GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 193-203.

40 «Era il sogno d'un nuovo amore, tanto forte da cambiare la poesia e tanto debole da potersi trasformare in essa, attraverso una parola innamorata, colorata e rapinosa, come alcuni fra i più giovani osarono dichiarare in una celebre antologia, convocando alla luce ciò che confusamente si era mosso e aveva agito in profondità negli anni immediatamente precedenti. [...] [è in atto] la seduzione dell'origine ma una seduzione, soprattutto, che non va da uno verso un altro. È quella impersonale, senza soggetto, della poesia: la poesia, ciò che non può essere usato. L'amore, ciò che non può essere "fatto", ma si dà come processo, stupore, rapimento» (MARIO BAUDINO, *Cambiare l'amore. La poesia degli anni '70*, in *Al fuoco di un altro amore*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 93-113, pp. 93-97). Col procedere della nostra indagine noteremo le medesime idee nella poesia di Mandel'stam e Celan, ma è importante ricordare i nomi che Baudino segnala a proposito del discorso sull'amore, esponenti di una temperie culturale nella quale probabilmente anche i poeti che stiamo trattando si inseriscono: Roland Barthes, Norman Brown, Herbert Marcuse e Jacques Lacan.

41 DI MAURO e PONTIGGIA, *La statua vuota*, cit., p. 10.

42 Cfr. *ivi*, p. 13.

43 DE ANGELIS, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, cit., p. 87.

44 *Ivi*, p. 89.

quando inizia. *Questa è la selvatichezza*». ⁴⁵ Da qui, da questo *elan* amoroso, scaturisce una poesia che è concretezza, musica, e non discorso maneggiabile dal poeta: «Le parole sanno che si possono fare carne da un momento all'altro e che possono modificare chi le ha scelte, dimostrandogli nel modo più implacabile di avere fatto una melodia o anche, semplicemente, una musica». ⁴⁶ Da premesse di questo tipo la possibilità di disarticolare la sintassi, la morfologia e la stessa ortografia messa in risalto in tante poesie di «Niebo».

Sono pressoché le stesse tensioni che animano, ad esempio, un componimento di Mandel'stam del 1913, rielaborato poi negli anni '30, intitolato anche nell'originale russo *Silentium*. Afrodite, indicata per deissi dall'iniziale "Lei" (*ona*) e rivelata poi in fine di componimento, è indicata come forza originaria, *ursprung* della creazione, contemporanea alla *mutezza primordiale* e possibilità per la parola poetica di trasformarsi in musica assoluta e fusa con *l'elemento primo della vita*:

Lei non è dal suo mare ancora nata,
lei è musica e insieme parola;
è il legame che mai si potrà sciogliere
fra tutto ciò che vive nel creato.

[...] Acquistino le mie labbra, recuperino
la mutezza lontana, primordiale,
simile a una nota di cristallo
che vibra, fin dal suo nascere, pura!

Rimani quel che sei – schiuma, o Afrodite,
tu, parola, rifluisce in musica,
vergognati del cuore, o cuore, fuso
con l'elemento primo della vita!⁴⁷

È un sentimento proclamato a gran voce:

Sono felice dell'offesa crudele
e nella vita, come in un sogno,
in segreto invidio ciascuno,
in segreto sono innamorato di tutti;⁴⁸

e ancor più chiaramente altrove, in una poesia che rileggeremo più avanti, Mandel'stam specifica che «l'amore tutto muove», riecheggiando apertamente, ma in chiave laica e "naturale", il verso iniziale e quello finale del *Paradiso* dantesco, insieme forse a *Inferno*

⁴⁵ *Ivi*, p. 90.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Silentium*, in MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., pp. 12-13. Come segnalato in nota dal curatore, secondo N. Gumilëv la circolarità della poesia rafforza con decisione «il magico richiamo del pre-essere» (cfr. *ivi*, p. 181).

⁴⁸ OSIP MANDEL'STAM, *Strofe Pietroburghesi*, cur. e trad. da Cesare G. De Michelis, Milano, Ceschina, 1964, p. 30.

V e il virgiliano «Omnia vincit amor». Ma d'altro canto, prescindendo dalle esplicite dichiarazioni, è un impulso che pervade tutta la lirica di Mandel'stam, conducendo il poeta a frequenti esclamazioni, ad appassionate dichiarazioni d'amore per la realtà, che manifestano in ultima analisi la sorgente della poesia.⁴⁹ La prima poesia di Mandel'stam eredita queste idee dal simbolismo russo, e il poeta le mantiene come costanti durante tutto lo sviluppo della propria opera, anche quando si allontanerà definitivamente da temi e immagini care a poeti come Blok e Ivanov.⁵⁰

3 TEMPO ASSOLUTO

Il tempo di una poesia che si mostra e non "insegna", e che nasce e viene modellata dall'amore, sarà un tempo assoluto, un presente in cui convergono immagini e personaggi di epoche e luoghi diversi. Una tale convergenza è per un verso resa possibile solamente dalla poesia, e contemporaneamente è questa stessa convergenza che contribuisce al formarsi della nuova realtà poetica. Mussapi, in «Niebo», la definisce «sospensione atemporale del miracolo».⁵¹ È un tempo la cui assolutezza si manifesta sotto due aspetti, due caratterizzazioni che si ripropongono con insistenza nei vari testi: l'elemento del silenzio e della quiete da un lato, e il manifestarsi sincronico di immagini ed elementi mitici e fiabeschi dall'altro.

3.1

L'immagine della quiete e del silenzio, che spesso appare nei fascicoli di «Niebo» dedicati a Hölderlin, a Lucrezio o a Georg Trakl, è rinvenibile come caratteristica dominante della prima raccolta di De Angelis, *Somiglianze*,⁵² di un anno precedente all'uscita della rivista: si pensi a *T.S.* (p. 11), al "vertice dolcissimo", alla "quiete della vigna e del pozzo" o alla "calma sprofondata dentro al grano"; o ancora, al ponte «calmo, [che] non è più ciò che unisce due rive» de *La finestra* (p. 53) e alla "quiete miracolosa" di *All'incrocio di ed...* (p. 18). In particolare però, *T.S.* offre un esempio di come in *Somiglianze* questa calma vertiginosa e assoluta non sia mai un possesso duraturo, come potrebbe sembrare in alcuni lavori di «Niebo», ma un'esperienza data per frammenti e ottenuta tramite una continua lotta:

49 «Provo un'invincibile paura / di fronte ad altezze misteriose, / come rondine sono felice nel cielo / e amo lo slancio del campanile» (*ivi*, p. 39); «Sommessa gioia di respirare, esistere: / a chi ne debbo essere grato? Ditemi» (MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., p. 9). Ma i riscontri potrebbero moltiplicarsi.

50 L'amore di cui parla Mandel'stam è declinato, spesso, come vero e proprio *eros*, ma non come oggetto della poesia quanto come suo principio ispiratore, come detto in precedenza dei poeti italiani: «The erotic thematism of verbal art went beyond any specific thematic pattern – a love poem is about a poet in love – but, more important, constituted a discourse on, and an imitation of, the very essence of poetry» (GREGORY FREIDIN, *A coat of many colours. Osip Mandel'stam and his mythologies of self-presentation*, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 37).

51 Cfr. ROBERTO MUSSAPI, *La fiaba di Rosella*, in «Niebo», VIII (marzo 1979), pp. 21-29, a p. 24.

52 MILO DE ANGELIS, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976. Per le poesie a cui si alluderà più avanti si farà sempre riferimento a questa edizione.

Sembra dunque che per tutta questa prima parte della poesia a momenti espansivi succedano movimenti opposti, nel senso della contrazione. Questo, ricapitolando, avviene a vari livelli: su un piano prettamente fonico, con la particolare disposizione di parole piane e sdruciole in due versi pressochè contigui (“il mòrbido sonno, il vòrtice dolcissimo / [...] / e poi l’albero, la scòrza, l’alga”); su quello sintattico, quando dopo una serie di versi fluidi un forte iperbatò (vv. 9-10) blocca all’improvviso la pronuncia; e sul piano metrico, quando, in un tessuto prettamente informale, una serie di versi assume, a un certo punto, un ritmo identificabile.⁵³

Possiamo dire ad ogni modo che «De Angelis punta ogni sforzo sull’“esserci”, più specificamente sul “c’è” dell’“iniziale” [...] su una poesia, dunque, che non ricerca la regressione, ma l’ha già compiuta con quel vertiginoso movimento verticale di immediatezza, [...] è un presente (“c’è”) di quiete o calma favolosamente solenne, vissuta come il principio stesso della realtà, il parmenideo essere assoluto ma come luminosa e gioiosa sorgente d’ogni movimento».⁵⁴

Di nuovo, si tratta di sottolineature che si ritrovano parallelamente nella poesia di Mandel’stam. In una poesia del 1908, questi sembra dettagliare, parlando di *quiete* e di *silenzio*, il momento della presa di coscienza dell’io lirico di fronte al cielo inanimato, quel *nieba* che attirò l’attenzione del giovane De Angelis, e che qui risulta essere veramente un «tempo assoluto che si manifesta in piena contingenza»:⁵⁵

Mia tristezza fatidica, presaga,
mia quieta, silenziosa libertà
e tu, sempre ridente, là, cristallo
della volta celeste inanimata.⁵⁶

Una sorta di rivelazione non per forza assurda o irrealista, ma certamente impossibile, in quel ‘silenzio’ (*tišina*, anche ‘pace’ o ‘quiete’) che è una «parola-chiave di tanta poesia mandel’stamiana».⁵⁷ Oltre infatti alla già citata *Silentium*, troviamo ancora, in una poesia del 1912, il «coro degli uccelli a mezzanotte» che «afono varca un mare di silenzio», o, in un componimento datato 1917 e dedicato a due amici visitati in Crimea, il silenzio che «nella candida stanza domina come un arcolao».⁵⁸

53 GIULIANA TABACCO, *Questa goffa bruttura indescrivibile. Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, in «Filologia Antica e Moderna», XXI (2001), pp. 147-176, a p. 153.

54 GIUSEPPE ZAGARRIO, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea, 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983, p. 648. Sulla stessa lunghezza d’onda Daniele Piccini: «La parola di *Somiglianze* declina [...] una necessità assoluta, un presente totale e bruciante in cui si versano le energie di un tempo mitico precedente, fisso e immutabile. I testi del libro contengono, riconoscibili nelle stesse forme verbali (il futuro, l’imperativo), degli ordini, delle istruzioni inderogabili, gli esponenti di un destino a cui non si concede alternativa. [...] L’assolutezza di ciò che accade, in un presente decisivo e irrimediabile, esprime un contenuto tragico, di origine classica» (DANIELE PICCINI (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, BUR, 2005, pp. 515-516).

55 Cfr. *supra*, n. 5.

56 OSIP MANDEL’S TAM, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998, p. 5.

57 Nota di Faccani (*ivi*, p. 110). Vale la pena ricordare anche la precedentemente citata *Silentium*, o un componimento senza titolo del 1911: «E sopra il bosco che imbrunisce / s’è levata una luna di rame. / Perché così poca musica, / perché tanto silenzio?» (MANDEL’S TAM, *Strofe Pietroburghesi*, cit., p. 32).

58 Cfr. MANDEL’S TAM, *Ottanta poesie*, cit., p. 15 e p. 61.

Una costante linguistico-formale della poesia di Mandel'stam è la figura della ripetizione, declinata come anafora o come epanalessi, a seconda dei casi. È uno stilema che Andrea AFRIBO ha di recente segnalato come tratto caratterizzante della poesia di De Angelis, specialmente «l'epanalessi, specializzata per effetti patetico-tragici e *pointes* lirico-irrazionali». ⁵⁹ AFRIBO ne individua tre tipi: «xx ("e volevi dire, dire"), [...] xyx con interposizione ("prova, amore, prova"), o il tipo xx', dove x' intensifica o integra x ("una supplica, / una vera supplica")». ⁶⁰ La fonte principale individuata nell'intervento citato è ovviamente Paul Celan, ma non andrebbe trascurata, anche in questo caso, l'ascendenza mandel'stamiana, nella misura in cui questo gesto retorico ha in tutte e tre le esperienze poetiche il medesimo obiettivo, un rallentamento temporale teso all'assolutezza. Così per formule deangelisiane come «scale, scale esistono...» (*Terra del viso*, III); «qualcosa, ascolta, qualcosa può cominciare» (*Somiglianze* 22); «Facciamo in fretta: Sono le sei meno venti. / Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti» (*Somiglianze* 25); «loro / loro perdoneranno» (*Somiglianze* 12); «una risposta / una risposta storica» (*Somiglianze* 29), ⁶¹ vale la pena richiamare le seguenti da Mandel'stam: ⁶² «La testa che mi arde, che arde e ciondola»; «Vello d'oro, dove stai, vello d'oro?»; «In anni che non mandano echi, o sole / - sole, giudice, popolo»; «Le pesanti tenere rose si muovono in un lento gorgo; pesantezza e tenerezza hanno avvinto le rose in un duplice serto!»; ⁶³ «Ho paura. È un sogno? Un sogno»; «Ridammi indietro, mollami, Vorónež; [...] Vorónež tic, Vorónež corvo, roncola...»; «gli astucci dei canali sotto il ghiaccio / - gli astucci portapenne»; «*solomka* sonora, *solominka* inaridita»; «Celebriamo, fratelli, della libertà il crepuscolo, - / del crepuscolo il grande anno»; «Quello che io dico, leggilo per me... / piano piano, leggilo per me...»; «...ebbene, a me resta spuma salata / sulle labbra. // Sulle labbra m'inganna / la bellezza».

3.2

Il secondo aspetto di questo tempo assoluto della poesia è quello per cui esso diventa un tempo «a cui tutti li tempi son presenti», per dirla con Dante. ⁶⁴ La poesia ha infatti la capacità, nelle premesse teoriche e poi negli esiti dei poeti presi in esame, di accogliere e far interagire personaggi, autori e immagini di ogni epoca, proprio perché svincolata da ogni temporalità umana. In questo caso probabilmente, a differenza che nei precedenti, si dovrà parlare – fra Mandel'stam e i poeti italiani – di esiti simili solo per analogia, e originantisi da premesse teoriche non del tutto sovrapponibili.

Per gli autori di «Niebo», la sospensione del tempo e la mescolanza di epoche differenti si raccorda principalmente, da un lato, intorno alla *fiaba*, in questo accogliendo decisamente la lezione di Leśmian, alla ricerca di una fanciullezza perduta; dall'al-

⁵⁹ AFRIBO, *Deangelisiana*, cit., p. 125.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Sono alcune delle occorrenze segnalate da AFRIBO, al cui citato articolo rimando anche per le fondamentali segnalazioni celaniane.

⁶² Le seguenti citazioni, solo alcune fra le molte che si potrebbero riportare, sono dalle due raccolte già segnalate, *Ottanta poesie* e *Strofe pietroburchesi*.

⁶³ L'originale russo presenta il termine *rose* in vera e propria epanalessi.

⁶⁴ *Par.* XVII, 18.

tro, integrando a questo mondo fiabesco immagini e personaggi del mito e dell'antichità classica.

La fiaba risulta essere espressione estremamente eloquente del processo che dovrebbe stare alla base della poesia secondo «Niebo»: la fiaba (e non la favola di Fedro o di La Fontaine), priva di ogni appoggio moralizzante, esprime quell'abbandono sognante e assoluto ad una dimensione ulteriore così spesso invocato dagli autori della rivista come unica condizione dello scrivere poesia. Una dimensione che spesso è ricollegata all'infanzia e alla nascita, non come ricordo quanto piuttosto come tempo per l'appunto assoluto, oltre la storia. Se manca questo, abbiamo semplicemente della squallida "letteratura". Scrive Pietro Marchesini sull'ultimo numero della rivista: «Il desiderio di attingere alle forme prelogiche del pensiero conduce là dove ancora non era avvenuto lo sdoppiamento dell'uomo fra natura e cultura. Quel luogo è il mondo primitivo, con cui è possibile un contatto soltanto attraverso la fiaba, il mito appunto».⁶⁵ Un tema ripreso e approfondito dallo stesso De Angelis nel sesto numero di «Niebo», dedicato interamente alla fiaba, dove afferma la necessità di abbandonarsi alla seduzione proprio del mito e della fiaba (il primo inteso come *humus* dalla quale nasce la seconda, senza la quale questa sarebbe solo «un cartone animato»⁶⁶) senza volerne ricercare affannosamente i meccanismi originari, tentativo che priverebbe la fiaba della sua verità e non farebbe che generare nuovi miti (questa volta intendendo il termine come "falsa credenza"). Da qui l'avversione per i protagonisti di «Niebo» per saggisti come Propp, Bettelheim, Fromm, Dario Fo, «accomunati dalla stessa mancanza di un trasalimento che li porti via».⁶⁷

È così che l'esperienza di «Niebo» viene definita l'avventura de «i poeti "fabulisti": [poeti] che dagli itinerari delle mille e una avventura dell'infanzia o mitico/mistici e di una mistica vuoi orientale (o *zen*) vuoi occidentale o neoellenica (magari con la rinnovata mediazione della grande esperienza neoclassica-romantica, soprattutto hölderliniana) hanno riproposto il ricorso alla fiaba e s'intende non alla soluzione facile e zuccherosa, ma a quella impervia e vertiginosa del ritorno alle origini, al primario della nostra esperienza di soggetti protostorici perciò necessariamente liberi e felici».⁶⁸ È così che possiamo rilevare la confluenza di un percorso verso l'orizzonte originario della persona, identificato nella fanciullezza, e di un cammino verso la riappropriazione dell'origine della cultura umana, il mito.

In generale, in gran parte degli interventi presenti sugli undici numeri di «Niebo» ambienti naturali, favolistici e fiabeschi, mitici e antichi, si pongono come elementi predominanti del mondo poetico, distante dalla quotidianità e dalla contemporaneità. Elementi come la città, le strade, le auto appaiono sempre con funzione straniante, scomoda, spaesante e addirittura provocatoria, come ad esempio in *La linea di ghiaccio* di Umberto Garelli e Roberto Mussapi, dove il tetano, le grondaie, i marciapiedi sono simboli di quella «città malata» che è antagonista e allo stesso tempo punto di partenza per un'e-

65 PIETRO MARCHESINI, *Nota introduttiva*, in «Niebo», XI (febbraio/marzo 1980), pp. 7-13, a p. 11.

66 DE ANGELIS, *Le fiabe e il secondo bambino*, cit., p. 124.

67 *Ivi*, p. 125.

68 ZAGARRIO, *Febbre, furore e fiele*, cit., p. 499.

vasione/pellegrinaggio verso un "oltre" sempre sperato.⁶⁹ Una tale contrapposizione fra quotidiano e dimensione ulteriore (o tempo assoluto) è presente sporadicamente nei testi di «Niebo», i quali spesso tendono a presentare un raggiungimento già attuato in questo senso, mentre anima invece violentemente le singole raccolte poetiche di alcuni fra coloro che scrivono sulla rivista. E questa tensione non sempre finisce per risolversi felicemente, anzi: è stato detto ad esempio che i miti di De Angelis sono «miti inesorabilmente tragici, contratti nella tensione fra finalità e finitudine».⁷⁰ Lo stesso De Angelis giustifica questo contrasto come l'unica condizione per una poesia autentica: «La poesia deve mantenere vivi – nel loro contatto e nel loro contrasto – i due mondi della cronologia e dell'eterno, della contingenza e della meta. Guai se abitasse un cielo senza storia: diventerebbe neoclassica. E guai allo stesso modo se abitasse un calendario che non è sfiorato dall'assoluto: diventerebbe giornalismo in versi, attualità senza il respiro del tempo».⁷¹ Lo scontro con la realtà è la scintilla che non esaurisce ma permette di cominciare il percorso poetico: «[la poesia] di De Angelis si fonda sull'energia delle azioni, sulla metaforizzazione dei verbi: sono i gesti che indicano la tensione a scontrarsi con il Reale, oltre la realtà: "[...] c'è in me questa presenza della storia contemporanea. Sono convinto che solo urtandola in un trauma, ingaggiando una lotta furiosa con lei, si possa percorrerla e oltrepassarla, impugnando il filo di ciò che rimane assoluto"».⁷²

Questo dono tuttavia, ribadiamo, non si presenta come un intero, ma è un accenno, un suggerimento per un cammino, per un'esperienza che ognuno deve compiere da sé. E questo cammino è in direzione di una profondità ancora sconosciuta ma certa: la poesia di De Angelis per esempio è animata dal «desiderio di un'unità perduta, di un universo non più in frantumi che *certamente* avevamo già conosciuto».⁷³ Le poesie di una raccolta come *Somiglianze* presentano spesso, al centro, il punto di partenza, il passaggio e il punto d'origine. Rileggiamo nuovamente *T.S.*, nella quale a partire dal "qui" del tentato suicidio, del malore e dell'ambulanza si passa continuamente, per illuminazione, al ricordo della propria nascita («la quiete / della vigna e del pozzo») e ancora prima della fecondazione («finché il figlio ritorna nella fecondazione / e prima ancora, nel bacio»); per arrivare nella seconda parte alla "canoa", all'"isola corallina", alle "spugne cicliche" che evocano una dimensione ancor più assoluta, cosmica. O anche la conclusione di (*Nessuno smentisce*) (p. 25): «ma un'energia, dappertutto, ribolle nei vestiti / altre correnti, carezze, per una voglia / tremenda di esserci, ascolta / il ventre, le generazioni, in sua madre, / nel tempo, oltre».

La mescolanza di epoche differenti nei versi della poesia ha luogo anche nella poesia di Mandel'stam:⁷⁴ ma qui la tensione verso l'origine che anima la poesia è di tipo prettamente culturale, non è semplicemente il tentato raggiungimento di una dimen-

69 Cfr. UMBERTO GARELLI e ROBERTO MUSSAPI, *La linea di ghiaccio*, in «Niebo», v (maggio 1978), pp. 43-48.

70 ZUBLENA, *Introduzione a De Angelis*, cit., p. 173.

71 NAPOLI, *Novecento prossimo venturo*, cit., p. 110.

72 ALBERTO CASADEI, *Tra poesia e filosofia: Benedetti, De Angelis, Magrelli*, in «Revue des études italiennes», III-IV (2009), pp. 395-410, p. 406.

73 NAPOLI, *Novecento prossimo venturo*, cit., p. 106.

74 Cfr. soprattutto CLARE CAVANAGH, *Osip Mandel'stam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1995.

sione fanciullesca ormai perduta (mentre potremmo dire che l'esperienza di «Niebo» integra profondamente le due dinamiche).⁷⁵ La domanda di Farinata a Dante, «“Chi fuor li maggiori tui”»,⁷⁶ ha risuonato insistentemente nella vita di Mandel'stam. La propria condizione di poeta, e le sue origini ebraiche, hanno fatto sì che egli si gettasse con tutte le sue forze nel tentativo di riappropriarsi delle origini della cultura: Mandel'stam infatti definisce l'acmeismo «“nostalgia per la cultura mondiale” [...], [cultura] che si configura per il poeta in una strenua ricerca storica e filologica delle radici letterarie, e geograficamente si localizza nel Mediterraneo, in particolar modo nell'Italia».⁷⁷

Da qui l'enorme interesse di Mandel'stam per Dante e per la *Commedia*, di qui il riproporsi nelle poesie di citazioni e riprese dai miti greci, Omero, Virgilio, la cultura medievale, fino a François Villon: tutte fonti dirette di «Niebo» e presenti in gran copia nelle poesie della rivista.

Una poesia dell'agosto del 1915, alla quale abbiamo accennato in precedenza, rappresenta meglio di qualsiasi altra il tentativo della poesia di essere una sorta di “cassa di risonanza” degli echi del passato, perché possano essere di nuovo presenti:

Notte d'insonnia. Omero. Vele tese laggiù.
Ho letto delle navi, fino a metà il catalogo:
questa lunga nidiata, questo corteo di gru
che dall'Ellade un giorno si levò e prese il largo.

Cuneo di gru diretto verso estranee frontiere –
bianca schiuma divina sulle teste dei re – ,
per dove fate rotta? Per voi Troia senz'Elena
sarebbe mai la stessa, maschi guerrieri achei?

L'amore tutto muove – muove Omero e il suo mare.
A chi presterò ascolto? Ma ecco tace Omero,
ed enfaticamente strepita un mare nero
che con un greve rombo si addossa al capezzale.⁷⁸

La reminiscenza dantesca (l'amore che «tutto muove»), la citazione di Omero, le apostrofi ai guerrieri achei sono i segnali di un dialogo con il passato che il poeta intraprende nell'atto della scrittura. È da notare che la dialettica, che diventa presto contrasto, fra storia contemporanea e passato (fino al passato mitico) vista negli interventi di

75 Cfr. l'intervento di G. Majorino al convegno del 1978 al Club Turati, nel quale egli evoca anche i poeti di «Niebo»: «La coscienza della propria ragione – ciò che per Mandel'stam è la poesia – pare completare la famosa massima di Goya secondo cui il sonno della ragione genera mostri. Ma vi sono buoni motivi per ammettere che l'attività del sogno [...] possa verificarsi senza che la ragione si addormenti. In questo senso, forse, si colloca la definizione che della poesia ha di recente proposto Montale: *un sogno fatto alla presenza della ragione*» (*La poesia della metamorfosi*, in TOMMASO KEMENY e CESARE VIVIANI (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979, pp. 121-122).

76 *Inf.* x, 42.

77 ANNALISA COMES, *Joseph Bédier, Osip Mandel'stam e la «nostalgia per la cultura mondiale*, in «Critica del testo», III (2000), pp. 703-714, a p. 705.

78 MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, cit., p. 55.

«Niebo» e nel primo De Angelis appare molto di rado nel primo Mandel'stam: si farà strada nelle poesie più mature, da quelle composte negli anni '20 in poi, fino agli anni '30, quando il confronto con il regime staliniano modellerà dolorosamente la vita del poeta russo (fino alla morte in un campo di lavoro). Troveremo così, nella «notte sovietica», levarsi nella città di Pietroburgo, fra ponti pattuglie e «auto maligne», i «dolci cori di Orfeo». ⁷⁹ D'altra parte, proprio per questa sua ansia di recupero della tradizione millenaria della poesia, Mandel'stam sarà di nuovo punto di riferimento per Paul Celan, diventando per lui poeta-fratello della memoria e dell'accoglimento, nella poesia odierna, della poesia del passato. ⁸⁰

4 CONCLUSIONE

La linea poetica del gruppo di «Niebo» viene modellata e ridimensionata nelle singole, personali raccolte poetiche successive, e l'esperienza della rivista finisce per esaurirsi nel giro di tre anni. È giusto osservare che «la rivista non coincise con un vero rilancio di poetiche di matrice simbolista [per quanto l'aggettivo *simbolista* sia lontano, come abbiamo visto, dalla linea poetica fondamentale di «Niebo»]: dopo una sorta di liberante iniezione di 'poesia pura', le maggiori personalità si resero autonome da quell'indirizzo, intraprendendo percorsi diversi». ⁸¹ Ma allo stesso tempo, le costanti più radicali della nuova linea poetica, alcune delle quali prese in esame in questo contributo, permeano inevitabilmente la poesia successiva dei protagonisti maggiori della rivista (De Angelis, Conte, Mussapi). ⁸² Sicuramente caratterizzato da molti limiti, quello affrontato è stato un tentativo di uscire dalle maglie innegabilmente strette e analitiche della semiotica, dello sperimentalismo e dello strutturalismo, per riallacciarsi non solo a certa poesia italiana, ma anche ad alcune grandi linee della poesia europea, nello sforzo di raggiungere tramite il canto poetico una scoperta nuova della realtà. ⁸³

79 *Ivi*, p. 81.

80 Cfr. MARIANNA RASCENTE, *Poesia e politica nello Schibboleth di Paul Celan*, in «Materiali d'Estetica», I (2010), pp. 246-260.

81 PICCINI, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, cit., p. 37.

82 Andrea Afribo osserva acutamente come «De Angelis sia un poeta *del lago*, cioè un poeta dai temi insistenti e esattamente o diversamente ritornanti» (AFRIBO, *Deangelisiana*, cit., p. 119).

83 Per scoprire la formidabile varietà di letture di un poeta come De Angelis fondamentale il recente VINCENTINI, *Colloqui sulla poesia*, cit.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFRIBO, ANDREA, *Deangelisiana*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stoppa, Davide Dalmas et al., Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 113-132. (Citato alle pp. 93, 99, 103.)
- *Poesia*, in *Modernità italiana*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011. (Citato a p. 89.)
- BAUDINO, MARIO, *Cambiare l'amore. La poesia degli anni '70*, in *Al fuoco di un altro amore*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 93-113. (Citato a p. 95.)
- BROWN, CLARENCE, *Mandel'stam*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973. (Citato a p. 91.)
- CAPELLO, DARIO, *Nove poesie*, in «Niebo», 1 (giugno 1977), pp. 11-26. (Citato a p. 93.)
- CASADEI, ALBERTO, *Tra poesia e filosofia: Benedetti, De Angelis, Magrelli*, in «Revue des études italiennes», III-IV (2009), pp. 395-410. (Citato a p. 101.)
- CAVANAGH, CLARE, *Osip Mandel'stam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1995. (Citato a p. 101.)
- CELAN, PAUL, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein e Heino Schull, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999. (Citato a p. 92.)
- *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993. (Citato alle pp. 89, 94.)
- COMES, ANNALISA, *Joseph Bédier, Osip Mandel'stam e la «nostalgia per la cultura mondiale*, in «Critica del testo», III (2000), pp. 703-714. (Citato a p. 102.)
- COMITATO DI REDAZIONE, *Niebo*, in «Niebo», 1 (giugno 1977), pp. 114-121. (Citato a p. 88.)
- DE ANGELIS, MILO, *Le fiabe e il secondo bambino*, in «Niebo», VI (settembre 1978), pp. 121-125. (Citato alle pp. 88, 100.)
- *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, in «Niebo», 1 (giugno 1977), pp. 86-108. (Citato alle pp. 93, 95, 96.)
- *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976. (Citato a p. 97.)
- DI MAURO, ENZO e GIUSEPPE PONTIGGIA, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi, 1976-1978*, a cura di Enzo Di Mauro e Giuseppe Pontiggia, Milano, Feltrinelli, 1978. (Citato alle pp. 90, 92, 94, 95.)
- FACCANI, REMO, *Le due vite di Osip Mandel'stam*, in *Osip Mandel'stam, Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998. (Citato a p. 89.)
- FREIDIN, GREGORY, *A coat of many colours. Osip Mandel'stam and his mythologies of self-presentation*, Berkeley, University of California Press, 1987. (Citato a p. 97.)
- GARELLI, UMBERTO e ROBERTO MUSSAPI, *La linea di ghiaccio*, in «Niebo», V (maggio 1978), pp. 43-48. (Citato a p. 101.)
- GUBERT, CARLA, «Niebo» (1977-1980): *una comunità poetica degli anni settanta*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda et al., Pisa, ETS, 2011, pp. 445-451. (Citato alle pp. 87, 89.)

- KARLINSKY, SIMON, *Marina Cvetaeva*, Napoli, Guida, 1989. (Citato a p. 91.)
- KEMENY, TOMMASO e CESARE VIVIANI (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, Bari, Dedalo, 1979. (Citato a p. 102.)
- MANDEL'STAM, OSIP, *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi, 1998. (Citato a p. 98.)
- *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2007. (Citato a p. 92.)
- *La quarta prosa*, Bari, De Donato, 1967. (Citato alle pp. 91, 92, 94.)
- *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Einaudi, Torino, 2009. (Citato alle pp. 88, 91, 96-98, 102, 103.)
- *Strofe Pietroburghesi*, cur. e trad. da Cesare G. De Michelis, Milano, Ceschina, 1964. (Citato alle pp. 96-98.)
- MARCHESINI, PIETRO, *Nota introduttiva*, in «Niebo», XI (febbraio/marzo 1980), pp. 7-13. (Citato a p. 100.)
- MASSA, GABRIELLA, *I mestruai della luna*, in «Niebo», I (giugno 1977), pp. 36-45. (Citato a p. 93.)
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 95.)
- MUSSAPI, ROBERTO, *La fiaba di Rosella*, in «Niebo», VIII (marzo 1979), pp. 21-29. (Citato a p. 97.)
- NAPOLI, FRANCESCO, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005. (Citato alle pp. 88, 101.)
- PANKOWSKI, MARIAN, *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967. (Citato a p. 88.)
- PICCINI, DANIELE (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, BUR, 2005. (Citato alle pp. 98, 103.)
- PORTA, ANTONIO (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979. (Citato a p. 89.)
- RABONI, GIOVANNI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. II. (Citato a p. 89.)
- RASCENTE, MARIANNA, *Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan*, Milano, FrancoAngeli, 2011. (Citato alle pp. 92, 94.)
- *Poesia e politica nello Schibboleth di Paul Celan*, in «Materiali d'Estetica», I (2010), pp. 246-260. (Citato a p. 103.)
- RIU, EMMANUELE, *Ascoltando Dante. Il caso Osip Mandel'stam*, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi*, a cura di Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska, Firenze, Logisma, 2017, pp. 289-302. (Citato a p. 91.)
- SZONDI, PETER, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1990. (Citato a p. 92.)
- TABACCO, GIULIANA, *Questa goffa bruttura indescrivibile. Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, in «Filologia Antica e Moderna», XXI (2001), pp. 147-176. (Citato a p. 98.)

- TESTA, ENRICO, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999. (Citato a p. 94.)
- VINCENTINI, ISABELLA (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, Milano, La Vita Felice, 2008. (Citato alle pp. 88, 103.)
- ZAGARRIO, GIUSEPPE, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea, 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983. (Citato alle pp. 98, 100.)
- ZUBLENA, PAOLO, *Introduzione a De Angelis*, in *Parola Plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi et al., Roma, Sossella, 2005. (Citato alle pp. 89, 101.)

PAROLE CHIAVE

Milo De Angelis; «Niebo»; Osip Mandel'stam; Paul Celan; cielo; quiete; assoluto; tradizione; fiaba; mito.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Emmanuele Riu si è laureato presso l'Università di Torino nel novembre 2015 con una tesi su *Il percorso del viator fra intelletto e amore nel Paradiso dantesco*, sotto la supervisione della prof.ssa Sabrina Stroppa. Dopo un anno impegnato come volontario per il Servizio Civile Nazionale, dal novembre 2016 è dottorando di ricerca con borsa presso l'Università di Genova, sotto la supervisione del prof. Quinto Marini e con un progetto sulla presenza di Pietro Lombardo e dei suoi commentatori nella *Commedia*. Ha al suo attivo alcune pubblicazioni, fra cui cinque medaglioni per il *Censimento dei commenti danteschi*, vol. II, *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000)*, Roma, Salerno, 2014.

manu.riu90@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMMANUELE RIU, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 87–107.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VIII (2017)

LA POESIA ITALIANA DAL 1975 A OGGI.	
RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO	
a cura di Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti	v
<i>La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo</i>	vii
GUIDO MAZZONI, <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i>	1
GIACOMO MORBIATO, <i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	27
FRANCESCO RONCEN, <i>Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi</i>	47
DAMIANO SINFONICO, <i>Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo</i>	73
EMMANUELE RIU, <i>Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata</i>	87
MADDALENA BERGAMIN, <i>Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico</i>	109
DARIA CATULINI, <i>Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto</i>	133
SAMUELE FIORAVANTI, <i>Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana</i>	153
ADA TOSATTI, <i>Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe</i>	179
SAGGI	199
SIMONE TURCO, <i>Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento</i>	201
LUCA PIANTONI, <i>«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi</i>	219
STEPHANIE JED, <i>Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino</i>	249
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	271
NURIA PÉREZ VICENTE, <i>Nuria Amat. Traducir la ambigüedad</i>	273
JOSÉ ÁNGEL VALENTE, <i>Rapsodia ventiduesima</i> (trad. di Stefano Pradel)	291
REPRINTS	301
ÁNGEL VALBUENA PRAT, <i>La religiosità popolare in Lope de Vega</i> (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci)	303
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	329
CREDITI	337

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.