

**Ágota Kristóf.** Tradotte quattro pièces teatrali della scrittrice ungherese che, come il suo capolavoro la «Trilogia della città di K», narrano l'uomo a confronto con potere e malvagità

# Il male come perno della vita

Lara Ricci

Nella trappola di un popolo primitivo che abita un mondo immaginario, una notte cade un mostro viscido e puzzolente. Le lance non lo scalfiscono, gli uomini si sentono improvvisamente vulnerabili. Non essendo riusciti a ucciderlo, lentamente ma inesorabilmente iniziano ad amarlo. Respirano il profumo dei fiori che crescono sul suo putrido dorso e ne dimenticano il tanfo. Scordano la paura, l'angoscia, la tristezza, mentre il mostro cresce a dismisura nutrendosi di carne umana. Solo il giovane Nob che non li ha annusati resiste alla corruzione. Resiste con la forza dell'odio: nulla è scontato e i piani si ribaltano a ripetizione nei sei nitidissimi quadri che compongono *Il Mostro*, una delle quattro pièces teatrali di Ágota Kristóf edite da Seuil nel 2007, quattro anni prima della morte dell'autrice e ora tradotte da Casagrande, l'editore ticinese che ha anche il merito di aver pubblicato in italiano il *résumé* autobiografico *L'analfabeta* (2005), i racconti *Dove sei Mathias* (2006) e, lo scorso anno, *Chiodi*, forse il più prezioso. Una raccolta di poesie scritte quasi tutte in ungherese, alcune riscritte cercando nella memoria quelle perdute nel 1956 quando, ventunenne, dopo la seconda invasione sovietica Kristóf aveva abbandonato il suo Paese col marito e la figlia di quattro mesi. Emozionante testimonianza della voce ungherese dell'autrice, lingua materna eppure ormai lingua «ricostruita o sradicata»: una lingua «di mezzo» - come nota Fabio Pusterla nella postfazione a *Chiodi* - perché da tempo abbandonata in favore del francese, imparato nei corsi serali dopo che si era stabilita a Neuchâtel, in Svizzera, e aveva iniziato a lavorare in una fabbrica di orologi (la fabbrica che mangia la giovinezza, dove «I giorni si somigliano come le ore / che passavano sul nastro e attraverso le nostre mani»). Una lingua che lei definisce «nemica» perché, dopo trent'anni, ancora sentiva di non conoscerla, ma soprattutto perché stava uccidendo la sua lingua materna.



**Profuga**  
Ágota Kristóf lascia l'Ungheria nel '56 come profuga. La sua esperienza, l'attraversamento della frontiera di notte dopo aver pagato un trafficante d'uomini, è raccontata in «Analfabeta»

francese. Come la *Trilogia*, tutte parlano dell'uomo confrontato al potere e al male (quel male che sa porsi come «perno» della ruota della vita, osserva Marco Lodoli nell'introduzione). Fanno da sfondo gli scenari apocalittici cui l'autrice ha abituato i lettori. Il «crepuscolo che ha perso l'equilibrio» dove «un uccello libero spicca un volo sghembo» e «a terra c'è solo il seminato / silenzio indicibile / e insopportabile / attesa» della poesia *Non c'è motivo di cambiare marciapiede* che apre *Chiodi*. Il crepuscolo che ha seguito l'infanzia, rotta dall'adesione dell'Ungheria all'Asse nazifascista, dalla guerra, dall'occupazione sovietica che nella sua famiglia ebbero come conseguenza l'arresto del padre, coi figli inviati nei collegi di Stato e la madre in miseria a inscatolare veleno per topi. E, poco dopo, la dolorosa fuga che seguì la seconda invasione russa. Dei suoi anni di internato scrive in *Analfabeta*: «in quel periodo piango tutte le sere, per mesi interi o per anni, e piango tanto che in seguito non riuscirò a piangere quasi mai più, come se avessi già pianto abbastanza per il resto della mia vita» (eppure, trasfigurandola, di quella sofferenza non smetterà più di scrivere).

L'equilibrio è perduto nella prima come nella seconda *pièce* *La strada*, che in realtà è solo l'incubo grottesco di un costruttore di stra-

de. Qui la Terra, in un'atmosfera beckettiana, è completamente ricoperta da cemento. Ci sono solo strade e la nebbia nasconde il cielo che gli uomini non hanno mai visto, come l'erba, gli alberi, le case e che credono essere leggende. Nati sulle strade, ci vivono camminando senza sosta («è la vita, bisogna camminare»). Le auto non ci sono più, sono carcasse chiamate rifugi. E vecchi cartelli stradali danno indicazioni che non riflettono più la realtà delle cose. Qualcuno si chiede: dove portano le strade? Hanno una fine? Perché le direzioni? Perché il cammino? Esistono delle uscite? Sono vere o false? («Anche là dove ci sono cartelli con la scritta "Uscita", è solo un bluff. Sono false uscite. Non portano da nessuna parte. Portano semplicemente ad altre strade»).

Inizialmente più comica, con i suoi dialoghi da commedia degli errori, l'ironia di *L'epidemia*, la terza storia, diventa presto amara e mette i brividi come le altre. È il racconto di un paese dove il bosco si è riempito di impiccati. Tutti suicidi (ma tra questi tutti notano solo le belle ragazze). Se ne attribuisce la causa a un morbo sconosciuto. E mentre un maldestro «salvatore» s'innamora di quella che ritiene di aver salvato e vuole costringerla alla sua felicità, le morti sono manipolate da qualcuno che ha già escogitato un sistema

per sfruttare la situazione. *Espiazione* infine - l'ultima di queste quattro storie dall'*incipit* folgorante per potenza evocativa e metaforica che tuttavia perdono un po' di intensità nel finale - parla di un musicista mendicante cieco dal passato misterioso che, sgomento, qualche volta ci vede. Qui, come nella *Trilogia*, la crudeltà estenuata delle situazioni descritte è improvvisamente spezzata da una parola, una frase, di bruciante dolcezza che, facendoci intravedere il mondo come potrebbe essere, suscita la commozione cui la violenza del racconto credevamo ci avesse cauterizzato. Un po' come fa il vento nella poesia *Il filo d'erba*: «Era ormai secco e spezzato io / lo conoscevo era nato tra le pietre / abbandonate / perché voleva vivere da solo e vedere / la corsa delle nubi dalle creste d'oro // a mezzogiorno il sole lo guardò con malva / occhi infuocati l'indomani / lo tormentava la fame si piegò mori / allora il vento tiepido e tenue / gli fece una carezza».

**IL MOSTRO E ALTRE STORIE**  
**Ágota Kristóf**  
traduzione e introduzione di Marco Lodoli, Casagrande, Bellinzona, pagg. 134, € 18  
In libreria dal 31 ottobre

**John Ashbery.** Ora ritradotti, i poemi contengono in potenza mille poesie

# Autoritratto senza margini

Paolo Febraro



**ALTO VOLUME**  
**Il complotto contro l'America**  
il più tragicamente attuale tra i romanzi di Philip Roth - per come mette in discussione i fondamenti stessi della democrazia statunitense - si può ascoltare in versione integrale con la voce di Francesco Montanari (Emons, 2 cd mp3, € 18,90) download € 11,34 (La. Ri.)

**TORNA IL FESTIVAL OF ITALIAN LITERATURE IN LONDON**



**Da Mimmo Lucano a Rachel Cusk**  
(nella foto) l'appuntamento per il terzo Festival of Italian literature in London è il 2 e 3 negli spazi vittoriani del Coronet Theatre a Notting Hill. Tra gli altri ospiti Donatella Di Cesare, Ece Temelkuran, Anthony Cartwright, Aboubakar Soumahoro, Daniel Trilling, Abdulwahab Tahhan, Dia Kayyali, Gary Younge, Edoardo Albinati, Loredana Lipperini, Rebecca Tamas, Laura Pugno (www.fill.org.uk)

Quando il libro poetico *Self-Portrait in Convex Mirror* apparve per la prima volta, nel 1976, il quasi cinquantenne newyorkese John Ashbery si aggiudicò - unico finora a riuscirci - i tre maggiori riconoscimenti nordamericani, il Pulitzer, il National Book Award e il National Book Critics Circle Award. L'Italia non ha nessun obiettivo simile, nessuna reale possibilità di "successo" che sia confrontabile a questa. Già recepita da noi nel 1983 grazie a una traduzione di Aldo Busi, questa celebre raccolta di versi torna oggi nella traduzione di Damiano Abeni ad aprire la nuova collana poetica di Bompiani. Il pomposo e inarcato saggio di Harold Bloom posto a prefazione è un tipico esempio di critica postmoderna americana, capace di accademizzare con mille citazioni e riferimenti la poesia contemporanea proprio nel momento in cui s'invocano frantumazione, deformazione e sbriciolamento. L'ondosa immaginazione di Ashbery, sospinta da concetti che a ben guardare hanno un nucleo vivente di "illimitato" romantico («La sorpresa, la tensione si trovano nella concezione / piuttosto che nella sua realizzazione»), viene agganciata in continuazione da Bloom a categorie estetiche e tradizioni risalite con un linguaggio iniziatico per complicarne gli elementi di base, al solito individuati nel fallimento, nello scacco, nella morte del poeta. Meglio, dunque, saltare a piè pari il supponente e opaco Bloom per immergersi in Ashbery.

«The indoors with the outside becoming part of you (L'interno con l'esterno che diventa parte di te)», dice un verso della poesia *Forties Flick*. E anche: «the numbered land stretches away (la terra enumerata si disperde distendendosi)». La tentazione continua, e fatalmente malinconica di Ashbery è quella di sciogliere il proprio nucleo individuale nell'ampio attraversamento che lo spazio-tempo opera su di esso: «Remember you are free to wander away / as from other times other scenes that were taking places» (Ricorda che sei libero di errare senza meta / come da altre epoche altre scene che stavano avvenendo). L'autoritratto, allora, non può che essere una denuncia formale dei margini. Guardarsi in uno specchio convesso ci ridà un'immagine di noi non realistica, ma reale; noi ci riconosciamo nel disuguale, ci rappezziamo nella nostra distribuzione, nel gesto plurimo e centrifugo che compiamo stando fermi. «An inexhaustible wardrobe has been placed at the disposal / Of each new occurrence» (Un guardaroba inesauribile è stato messo a disposizione / di ogni nuova evenienza); e poco più avanti, nello stesso testo: «It was all invitation» (Tutto

era invito). È difficile ma stimolante citare Ashbery, enucleare frammenti delle sue ampie campiture, che quasi si vorrebbero coetanee e coassiali, non sgranate nella sequenza verbale. Il guardaroba inesauribile è quello del vocabolario, ma solo se questo si affida alla grammatica della poesia, che lo fa crescere non in quantità nominale, ma in espansione germinale. Nella poesia di Ashbery ogni cosa viene trainata nella successiva dalla spinta della precedente, e accade che quanto esiste sbiadisca per eccessiva compresenza.

Così, leggere Ashbery è divertente, profondamente piacevole: ma si tratta di un piacere sconcertante, che ti sfratta dalle mura costruite attorno alla tua intimità. Tuttavia, se qualcuno immaginasse un poeta dalla fantasia parossistica, se si aspettasse una catena d'immagini a grappolo, sbaglierebbe. Ashbery scrive poemi che contengono in potenza mille poesie, poi dà l'impressione di abbandonarle, di lasciarle lì a proteggersi dalla propria insufficienza, come una vasca d'acqua che, per quanto enorme, si ritrovi traboccante e in perdita. Il moto espansivo del verso whitmaniano, che è puro traino inclusivo, sembra nutrire in sé lo spettro di un'attesa metafisica, di un adempimento dickinsoniano, sempre da ottenere per via di una Grazia scarificata. Vistosamente, Ashbery ha la passione e la disperazione per l'interminabile: «All things are palpable, none is known» (Ogni cosa è palpabile, nessuna è conosciuta). A cent'anni dal *Song of Myself* di Whitman, capolavoro al tempo senza liquido e monumentale, Ashbery lo proietta su uno specchio convesso per sperimentare nuove formazioni visive, e insieme nuove sedimentazioni intellettuali, in una «permanent anomaly». Celebre per essere un autore complesso e controverso, Ashbery appare soprattutto un candido, nel suo entusiasmo retrattile, nella cadenza che la meditazione impone al galoppo dello spirito combinatorio.

Una famosa sentenza di Robert Frost dice che scrivere poesie in versi liberi è come giocare a tennis senza la rete. I colpi di racchetta di Ashbery sono magnifici per tempismo e angolazione, e nel loro sperpero ci danno il sospetto di poter superare gratis ogni ostacolo, anche invisibile.

**AUTORITRATTO ENTRO UNO SPECCHIO CONNESSO**  
**John Ashbery**  
A cura di Damiano Abeni, con uno scritto di Harold Bloom, Bompiani, Firenze-Milano, pagg. 240, € 18

Ana Luísa Amaral

# Cosa c'è in un nome? Quotidianità e metafisica

Prisca Agustoni

Ana Luísa Amaral (nata a Lisbona nel 1956) è una delle voci più note sulla scena letteraria portoghese degli ultimi vent'anni, non solo grazie al suo lungo percorso come poeta, inaugurato nel 1990 e più volte premiato tanto in Portogallo quanto all'estero, oltre che già tradotto nelle principali lingue europee, ma anche in ragione della sua attività come assidua traduttrice di poesia americana, in particolare di Emily Dickinson. In parallelo a questo percorso dedicato alla creazione e alla diffusione della poesia, Amaral si è fatta conoscere anche fuori dai confini nazionali anche per i suoi contributi accademici dedicati allo studio della letteratura americana e alla partecipazione attiva nella diffusione della critica femminista. La silloge recentemente pubbli-

**L'AFORISMA**  
Scelto da Gino Ruoizzi



Un tempo ero al sicuro. Poi sono nato - Maurizio Manzo In otto parole. Aforismi, Fuocofuochino, Viadana (MN), 2019

cata da Crocetti (tradotta da Livia Apa, già sua traduttrice italiana in precedenza) ci presenta l'ultima fatica poetica di Amaral, pubblicata in Portogallo nel 2017 presso la nota casa editrice Assirio & Alvim di Porto, città del nord de paese dove Amaral insegna.

Se Anne Sexton e la stessa Dickinson sono da sempre tra le influenze più importanti del suo dettato poetico, lo sguardo dialettico su una realtà sempre in movimento, e per questa stessa ragione, propizia all'insorgere dello stupore, permettono ad Amaral di rileggere e accogliere le due tradizioni poetiche a lei vicine (l'americana e la portoghese) attraverso un richiamo intimo che associa certa quotidianità più apertamente americana con la tradizione lirica metafisica del Portogallo del Novecento.

Come osserva con precisione Livia Apa nell'introduzione, «si tratta di una poesia abitata da voci diverse e da diversi modi, ma governata da un costante stupore che rende ogni cosa come a portata di mano e tangibile per un attimo». Concretezza che si traduce in una presenza di oggetti comuni che diventano protagonisti di una lingua diretta, di versificazione aperta, senza tagli repentini o elissi radicali, e che evita il tono solenne, eloquente, favorendo quindi un approccio immanente alle cose e alle imperfezioni del quotidiano che permettono di ricostruire una pur precaria nozione di totalità a partire dai frammenti, come leggiamo in questi versi tratti dalla poesia *Incidenti di guerra*: «Tolgo un granellino / leggerissimo da un foglio // Non so se è polvere, / o un po' di cenere / che si è

insinuato così / in questo quaderno // Prima era sullo scaffale / attaccato ad altri quaderni, altri libri, / dimenticato dallo sguardo / e dalle piccole emozioni / di dentro //». Ed è appunto dai frammenti, dagli oggetti del quotidiano, che la sua voce si muove nella verticalità delle domande universali, che non trovano risposta a partire dalla mera osservazione dell'esistenza terrena, ma che necessitano di una penetrazione nel campo della trascendenza per creare, nell'andirivieni tra queste due istanze, la realtà del testo, come un tessuto di senso dove si ricuciono le crepe dell'esperienza umana nella sua complessità. Anche il titolo, in inglese nella versione originale, *What's in a name*, tratto da un frammento shakespeariano di Romeo e Giulietta, è da subito una

chiave di lettura importante per capire l'universo poetico di Amaral, perché svela l'ambivalenza del rapporto tra le cose - il mondo in costante movimento, protagonista dello sguardo del poeta - e l'atto del nominare, che le limita in una definizione che le cristallizza in un senso definito, come recitano questi versi: «Dare un nome a queste cose / che sono cose perché la pupilla / le riconosce [...] è sempre, comunque / un compito ridotto. [...] Quello che rimane poi, / una volta le dimensioni sono definite / è questo non saper niente di niente / sentire che a poco valgono / queste sillabe». L'inglese presente nel titolo è stranianti perché provoca uno slittamento, pur se minimo, nella comprensione diretta di un mondo decodificato dalla sua cultura d'origine (la portoghese), e allo stesso tempo introduce l'interrogazione indiretta come un motore sempre acceso che scava all'interno dei versi della silloge. Interrogazione che non rimane chiusa su sé stessa, sul linguaggio e le sue imperfezioni per nominare il

mondo, va detto, ma che si apre anche sulle ferite della società e sull'abominazione di un tempo che troppo spesso ormai ha ammutolito il nome dei tanti, dei troppi morti anonimi che giungono stremati alle nostre frontiere, un mutismo che Amaral condanna esplicitamente in poesie come *Aleppo*, *Lesbos*, *Calais*, o, *per altre parole*, dove ritroviamo la sua voce (molto marcata anche nelle pubblicazioni precedenti) schierata dalla parte di chi ha vissuto o vive «l'espulsione dentro i propri geni»: «ma che il furore persista, / e in questo angolo in fondo all'Europa / e senza vergogna di starsene caldo e lontano, / protetti da una lente ampissima / che lascia solo passare, sottilissima, mezza dozzina di immagini: / o, in altre parole, l'esser ciechi - / anche senza parole - il furore».

**WHAT'S IN A NAME E ALTRI VERSI**  
**Ana Luísa Amaral**  
Trad. Livia Apa, Crocetti Editore, Milano, pagg. 192, € 15