

TRAJECTUM.  
LE CULTURE DEI PAESI BASSI E DELLE  
FIANDRE: GROCEVIE E TRANSITI

*Direttore*

Marco Prandoni (Università di Bologna)

*Comitato scientifico*

Paola Gentile (Università di Trieste)

Annaclaudia Giordano (Università di Napoli “L’Orientale”)

Wouter de Leeuw (Università di Bologna)

Franco Paris (Università di Napoli “L’Orientale”)

Cristina Peligra (Università di Padova)

Francesca Terrenato (Sapienza, Università di Roma)

Copyright © 2022

Casa editrice I libri di Emil di Odoia srl

Via Carlo Marx 21  
06012 Città di Castello  
[www.ilibridiemil.it](http://www.ilibridiemil.it)

ISBN 978-88-6680-461-1

Progetto e realizzazione grafica di Fabrizio Podda

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, sia esso elettronico o meccanico senza previa autorizzazione scritta di Ayros Editore.

# SGUARDO COME POESIA DA GEZELLE ALL'ECOPOESIA

A CURA DI  
MARCO PRANDONI





## INDICE

Introduzione	7
Poeti tra poesia e prosa. Karel van de Woestijne, Guido Gezelle e alcuni contemporanei, <i>Jean Robaey</i>	11
<i>Ik Kom</i> . I.K. Bonset e l'irruzione di Dada in <i>De Stijl</i> , <i>Alessandro Zanini</i>	29
La visione di Martinus Nijhoff: <i>L'ora X</i> , <i>Herman van der Heide</i>	47
«Continua a scrivere fino a che le dita non siano arse». Sogni e visioni nella poesia di M. Vasalis, <i>Maaïke Meijer</i>	67
Affinità e autenticità. Jan Emmens poeta/traduttore, <i>Wouter de Leeuw</i>	85

Il poeta e le cose. Il Lucrezio di Cees Nootboom, <i>Daniele Pellacani</i>	99
Uno sguardo al nuovo millennio. Lieke Marsman è Poeta della Patria, <i>Cristina Peligra</i>	123
«Quel che il merlo tanto spesso ha cantato». Anneke Brassinga: voci, versi, <i>Francesca Terrenato</i>	139
A caccia delle leggi del <i>green</i> . L'ecopoesia di Maartje Smits, <i>Marco Prandoni</i>	153
APPENDICI <i>Stacco nello spazio e Quattro poesie dall'Italia,</i> <i>Wiel Kusters</i>	175
<i>Sulla via Appia</i> di M. Vandebril, <i>Franco Paris</i>	183

## Introduzione

*Ego flos*, cantava nel suo testamento poetico il sacerdote fiammingo Guido Gezelle,

Ik ben een blomme  
en bloeie vóór uwe oogen,  
geweldig zonnlicht

Io sono un fiore  
e fiorisco davanti ai tuoi occhi  
o possente luce del sole  
(trad. G. Faggin)

Questi versi possono trovare oggi nuovi ammiratori, incantati dalla sensibilità mistico-naturale e dall'anelito alla simbiosi con la natura di Gezelle, come il canneto dove passa il vento, da cui il poeta avrebbe desiderato mutuare il canto. È la fascinazione per la poesia romantica che porta filosofi come Byung-Chul Han in *Elogio della terra (Lob der Erde, 2018)* o Timothy Morton in *Come un'ombra dal futuro (2010)* a dichiarare di ispirarsi ai versi rispettivamente di Novalis (il fiore azzurro...) e P.B. Shelley, da cui Morton ricava il titolo “profetico” del suo saggio, che ha rinnovato il pensiero ecologico contemporaneo: *Like a shadow from the future*.

Decine di poeti neerlandesi – diversissimi per età, postura e credo letterario – si sono uniti nel movimento *Klimaatdichters*, Poeti del Clima, sul modello dei *Poets for the Planet*. Le preoccupazioni per le sorti della

vita sulla Terra li portano a intraprendere azioni di sensibilizzazione, ma incidono anche sulla loro pratica poetica. Emergono infatti nuovi interrogativi, sguardi rinnovati, e l'urgenza di esplorare la frattura abissale tra le soggettività umana e il mondo oltre l'umano, utilizzando la poesia – spesso in cantieri transmediali – come strumento espressivo e al tempo stesso speculativo. Sono scritture ecocritiche in tempo di crisi: personale, socioeconomica, e planetaria. Ne sono esempi Lieke Marsman e Maartje Smits. Di un'altra generazione, Cees Nooteboom è da sempre adepto di un sapere olistico e, novello Lucrezio, di una poesia *de rerum natura*. In *Addio* (*Afscheid*, 2020) ci presenta un uomo anziano nel suo giardino d'inverno – come quello che a tutti i costi cerca di far fiorire a Berlino Byung-Chul Han – vicino al fico spoglio, alla terra umida, ai cactus, i suoi “amici” che non hanno «bocche ma punte e braccia ad angolo» e

zij vertellen zichzelf  
in hun vormen maar blijven daarbinnen,  
ons gesprek bestaat uit mijn kijken

gezicht als gedicht

raccontano se stessi  
nelle loro forme, ma restano all'interno  
il nostro dialogo è il mio guardare

sguardo come poesia  
(trad. F. Ferrari)

Sono versi scaturiti al tempo del virus, come dice il sottotitolo: la pandemia che ha messo sotto gli occhi dell'umanità intera gli effetti delle devastazioni antropiche del mondo naturale, la fragilità degli equilibri della biosfera, il terrore per un virus che è al tempo stesso vivente e non vivente, la cui minacciosa liminalità mette in discussione le categorizzazioni e distinzioni che la modernità occidentale ha applicato al mondo naturale, ridotto a *res extensa* da sfruttare, dominare e distruggere.



Già nei secondi anni Trenta Martinus Nijhoff, che pure sentiva la fascinazione della modernità – simboleggiata dalla vita cittadina –, nella prolungata visione apocalittica *L'ora X (Het uur U)*, pubblicata durante la guerra, metteva in guardia da una vita non più fondata su fondamenti naturali: lo dice il canto degli uccelli, che non si possono posare sulle fronde di alberi rimasti da piantare.

L'uccello che si stringe al dito della mano e lo fa scrivere accomuna le visioni sull'atto – fisico, “seminanimale” – della creazione di Nijhoff e di M. Vasalis, che in vertiginose visioni oniriche o mistiche contempla la notte profonda del mondo inanimato sulla terra (una pietra) e nello spazio cosmico (una stella). L'uccello poetante torna più di recente in *Nooteboom* («l'airone solitario / ero io, e solo accanto all'acqua / annotavo quel che vedevo, che sentivo», «die eenzame reiger / was ik, en alleen aan het water / schreef ik op wat ik zag, wat ik hoorde») e in *Anneke Brassinga*, con i suoi gridi-versi: *animot*, per dirla con Derrida, di cui la poesia può tentare l'esplorazione, al confine tra umani e ciò che essi chiamano animali.

I saggi del presente volume spaziano dagli esperimenti tra poesia e prosa di Gezelle e Karel van de Woestijne nelle Fiandre tra fine Ottocento e inizio Novecento alla poesia ecocritica contemporanea in Olanda. Dell'eccezionale personalità artistica di Theo van Doesburg, catalizzatore di gran parte delle avanguardie europee, viene messa in luce la dimensione poetica, interpretata dal suo alter ego I.K. Bonset. Il dadaismo avrebbe poi dovuto attendere il secondo dopoguerra per trovare proseliti in J. Bernlef e altri, vicini alla rivista *Barbarber*. Erano anni di rinnovamento, non solo poetico, in cui la scena e l'attenzione critica veniva rubata dai Cinquantisti, inseriti nel collettivo internazionale CoBrA, fautori del primitivismo e di un'arte autonoma, assoluta, che cercavano, per dirla con Lucebert,

de weg van verlatenheid naar gemeenschap  
de stenen stenen stenen dieren dieren vogels weg

la via dalla solitudine alla comunità

via di pietre pietre animali animali uccelli uccelli  
(trad. G. Faggin)

Le neo-avanguardie mettevano in ombra esperienze più silenziose, ripiegate e dimidiate, ma non per questo meno essenziali, come quelle di Jan Emmens o Judith Herzberg, entrambi traduttori di voci a loro affini – nel caso di Emmens, anche del Montale di *Ossi di seppia*.

La poesia in neerlandese gode di un'attenzione crescente in Italia. Basterà citare le numerose traduzioni apparse negli ultimi cinque anni, per mano soprattutto di Giorgio Faggin (Verwey, Van Ostaijen, Nijhoff, Adwaita, oltre a un'antologia della poesia fiamminga e a una della poesia olandese del Novecento) e di Patrizia Filia (Slauerhoff, Vasalis, De Haan, Faverey, Rijneveld, Fabias, e tanti altri) e la collana Lyra Neerlandica dell'editore Raffaelli.

Wiel Kusters e Michaël Vandebril sono poeti che nel loro rapporto l'Italia hanno trovato occasioni di poesia, sondando le concrezioni di natura e cultura nel presente e nella storia. Kusters, figlio di minatori limburghesi, s'ispira alle miniere di zolfo di Perticara (RI), nelle cui profondità – la discesa viene associata alle prime, fallite, spedizioni umane nel cosmo – ritrova la sorgente prima della propria ispirazione poetica. Vandebril percorre la Via Appia in un poema di 445 versi, il numero delle pietre miliari da Roma a Brindisi, in compagnia dell'illustratore Bart Pluym. Buon viaggio.

Bologna, estate 2022

Giorgio Faggin, *Poesie olandesi del Novecento*, Nova Ligure, Joker, 2022.

Guido Gezelle, *Poesie*, a cura di Giorgio Faggin, Faenza, Mobydick, 1999.

Cees Nooteboom, *Addio. Poesia al tempo del virus*, trad. Fulvio Ferrari, postf. Andrea Bajani, Milano, Iperborea, 2020

## Poeti tra poesia e prosa Karel van de Woestijne, Guido Gezelle e alcuni contemporanei

JEAN ROBAEY

«Dio stava passeggiando nell'Eden»

Il fiammingo Karel van de Woestijne, il maggior poeta simbolista di lingua neerlandese insieme all'olandese J.H. Leopold, coltiva entrambe le vene, lirica ed epica: suoi capolavori sono la trilogia *Wiekslag om de kim*<sup>1</sup> (*Colpo d'ala all'orizzonte*, tre raccolte uscite tra 1920 e 1928) per la lirica e i tre volumi degli *Interludiën*<sup>2</sup> (*Interludi*, usciti tra 1912 e 1924) per l'epica. Per quanto riguarda questa seconda vena, nutre la sua ispirazione traendo spunti, con molta libertà, tanto dalla Bibbia quanto dalla mitologia greca. Nel momento in cui definisce la vena epica nella forma dell'Interludio, sceglie, anche in seguito alla parziale traduzione dell'*Iliade*<sup>3</sup> nel 1910, la sola fonte greca<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Karel van de Woestijne: *Wiekslag om de kim*, I-II, a cura di Leo Jansen, Assen, Van Gorcum, 1996 (Monumenta Literaria Neerlandica VIII, 1-2); *Verzameld Dichtwerk*, I, *Lyrische Poëzie*, a cura di Anne Marie Musschoot, con la collaborazione di Kristoffel Demoen, Leo Jansen e Yves T'Sjoen, Delta, Tiel, Lannoo, 2007.

<sup>2</sup> Cfr. Van de Woestijne: *Verzameld Dichtwerk*, II, *Epische Poëzie*, a cura di Anne Marie Musschoot, con la collaborazione di Kristoffel Demoen, Leo Jansen e Yves T'Sjoen, Tiel, Lannoo, 2007 (Delta).

<sup>3</sup> Cfr. Homeros, *Ilias. Proza-bewerking* door Karel van de Woestijne, Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1910.

<sup>4</sup> Cfr., per i poemetti "greci", Van de Woestijne, *Interludi*, traduzione e cura di Jean

Non abbandona tuttavia, almeno fino alla Prima guerra compresa, l'ispirazione biblica. Tra le sue carte è stato infatti rinvenuto un frammento, risalente a quel periodo, chiamato *De Armoede van God, La Povertà* (o, più correttamente e pascalianamente, *Miseria*) *di Dio*: le pagine dattiloscritte comprendono 25 testi, zeppi di errori. Si tratta di una battitura a macchina fatta da qualcuno che non sembra conoscere la grafia del poeta, e forse nemmeno la sua lingua, perlomeno quella poetica; la critica formula l'ipotesi che chi ha battuto i testi fosse di lingua francese<sup>5</sup>.

Questo l'inizio del settimo testo – che traduco, per ora, in modo ostinatamente letterale:

Het was de tijd dat alles was voldongen  
niets dat nog moest geboren: alle waan  
was beu van de eigen werkelijkheid geworden<,>  
er was geen wezen, of kende eigen ijlt,  
geene bestemming meer, want dood het doel  
en alle streven<sup>6</sup>...

Era il tempo che tutto era compiuto,  
niente che dovesse ancora nascere: ogni illusione  
era diventata stanca della propria realtà,  
non c'era essere che non conoscesse il proprio vuoto,  
nessun destino più, poiché morto era lo scopo  
ed ogni sforzo...

*God was wandelend door Eden: Dio stava passeggiando nell'Eden...* Il testo parla di Dio che, dopo la creazione del mondo, passeggia nel giardino dell'Eden e si sente solo, povero. In un appunto del marzo 1916, il poeta

---

Robaey, Milano, Medusa, 2016.

<sup>5</sup> Cfr. François van Elmbt, *De Agenda's en Carnets van Karel van de Woestijne. Tekstuitgave en kritisch-historische studie*, I-II, Université de Liège, Année Académique 1978-1979: II, p. 58.

<sup>6</sup> Ho aggiunto una virgola ai vv. 3 e 4. Preciso che il testo non è mai giunto alla stampa: è stato invece semplicemente fotocopiato nella tesi di van Elmbt (il dattiloscritto originale, di 31 pagine, è conservato presso il Letterenhuis di Anversa). Van Elmbt colloca la stesura de *La Povertà di Dio* nel periodo 1914-1919.

parla di «caduta dell'uomo per via della scienza»<sup>7</sup>, precisando:

Maar zonder deze armoede kon God de armoede niet bewerken van de engelen en van de menschen, die er door hongeren en dorsten naar God (Zaligheid)

Ma senza questa povertà Dio non poteva elaborare la povertà degli angeli e degli uomini, che in tal modo sono affamati e assetati di Dio (Beatitudine)

Ecco come il critico Piet Minderaa spiega il concetto di 'impoverimento di Dio':

Dio, l'originale uno e tutto [*de oorspronkelijke al-éne*], si impoverisce nella continua creazione di ciò che egli, creando, pone fuori di sé: la materia, l'ordine e il ritmo dell'esistente.

[...] soltanto lo svuotamento fino alla completa povertà apre la via all'unione con Dio<sup>8</sup>.

Van de Woestijne è anche autore di notevoli prose d'arte: famosissima è *De boer die sterft* (*Il contadino che muore*). Tra queste troviamo le *Goddelijke Verbeeldingen*, *Fantasia* o *Rappresentazioni divine*<sup>9</sup>, pubblicate nel 1918. La prima Rappresentazione è dedicata a Gesù bambino, la seconda all'Uomo

<sup>7</sup> Cfr. van Elmbt, *De Agenda's en Carnets*, cit., ivi, I, p. 172 e Piet Minderaa, in Van de Woestijne, *Verzameld Werk*, III, *Verhalen en Parabelen*, Brussel, Manteau, 1947, p. 1029.

<sup>8</sup> Minderaa, *Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken*, II, *De jaren 1914-1920. Bezette stad en geestelijke vernieuwing*, Gent, Secretariaat van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1984, pp. 168 e 169.

<sup>9</sup> Cfr. Van de Woestijne, *Goddelijke Verbeeldingen*, Antwerpen-Den Haag, Nederlandsche Boekhandel-Van Stockum, 1918 (ripreso in Van de Woestijne, *Verzameld Werk*, III, cit.). Fens scrive che «con questa parola [*verbeeldingen*] si può pensare a 'fantasia', ma si dovrà anche conservare la parola fondante 'immagine'» (Kees Fens, in Van de Woestijne, *Verhalen*, a cura di K. F., Amsterdam-Brussel, Elsevier, 1978, p. XVII); Rutten richiama il termine 'visione': «'verbeelding', d. i. visioen-verbeelding» (Mathieu Rutten, *Het Proza van Karel van de Woestijne*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 446); Vandevoorde ricorda che Rutten traduce il titolo in francese ora con *Allégories divines*, ora con *Fictions divines* (Hans Vandevoorde, *De Spiegel van Achilleus. Karel van de Woestijne en de allegorie*, Nijmegen, Vantilt, 2006, p. 536).

Dio, la terza a Dio creatore. La tradizione gnostica «insegnava che Dio all'inizio era uno, eppure in grado di esplicarsi per mezzo di successive emanazioni, di uscire da se stesso»<sup>10</sup>. Sono pagine vicine a Pascal, *maître de chevet* del poeta, e al suo «Jésus dans l'ennui», 'Gesù nell'angoscia', o 'nella sofferenza'.

La terza Rappresentazione inizia così:

Het was de tijd van alle voldongenheden. Elke bestemming was volbracht: er moest niets meer geboren worden<sup>11</sup>.

Era il tempo di tutti i compimenti. Ogni destino era compiuto: niente doveva più nascere.

Si nota l'astratto sintagma *alle voldongenheden*, 'tutti i compimenti', al posto dell'espressione, nel testo in versi citato all'inizio, *alles was voldongen*, 'tutto era compiuto'. La precisazione *Elke bestemming was volbracht*, 'Ogni destino era compiuto', viene inserita a forza tra i due elementi che, nella poesia, si seguono direttamente. Tutto lo sviluppo poetico successivo (dalla fine del v. 2 al v. 6) non appare nella prosa. Non è certa peraltro la precedenza della poesia nei confronti della prosa<sup>12</sup>.

Il dattiloscritto è costituito da quattro parti. La prima, che comprende i componimenti 1-5, introduttiva, non viene riproposta nella prosa. Ecco l'attacco:

Zal het dan nooit geschieden, dat ik zie  
dees enge woonst van modder en van glas,  
dees woonst van 't ha<r>dst-geblakerd leem, dees woonst  
van 't felst krystal dat afsluit en dat kijkt;  
– zal het dan nooit geschieden, dat ik zie [...]

Non succederà dunque mai, che io veda  
questa stretta casa di fango e di vetro,

<sup>10</sup> Rutten, *Het Proza*, cit., p. 475.

<sup>11</sup> Van de Woestijne, *Verzameld Werk*, III, cit., p. 574.

<sup>12</sup> Cfr. Vandevorde, *De Spiegel van Achilleus*, cit., p. 536.

questa casa d'argilla cotta all'estremo, questa casa  
del più chiaro cristallo che racchiude e che guarda;  
– non succederà dunque mai, che io veda [...]

Due componimenti (in particolare il secondo, meno direttamente il terzo) di questa prima parte sono presenti, ripresi e rielaborati in *God aan Zee, Dio al mare*, del 1926, il pannello centrale della trilogia lirica *Colpo d'ala all'orizzonte*.

Confronto ora le due versioni del secondo testo:

Ik weet, ik die, getogen uit den boôm  
van donkere aard-spelonken, kwam te staan;  
– als boven gif-moerassen eene vlam, –  
gelijk een vlam boven den moedergrond:  
ik heb gedanst gelijk een vuur-kolom<sup>13</sup>

Io so, io che, cresciuto sul suolo  
di buie caverne di terra, venni a stare;  
– come sopra paludi avvelenate una fiamma, –  
quale una fiamma sopra la terra madre:  
ho danzato quale una colonna di fuoco;

o 'k Weet dat ik, ontogen aan 't orkaan  
van donkere aard-spelonk, eens kwam te staan  
als boven gif-moerassen eene vlam,  
gelijk een vlam boven den moeder-grond;  
den nacht onttoege' en die te lichten stond.  
– En 'k heb gedanst gelijk een vuur-kolom<sup>14</sup>

Oh lo so che io, sottratto all'uragano  
da una buia caverna di terra, venni a stare  
come sopra paludi avvelenate una fiamma,  
quale una fiamma sopra la terra madre;  
sottratto alla notte e che faceva luce.  
– E ho danzato quale una colonna di fuoco

<sup>13</sup> Van de Woestijne: *Wiekslag om de kim*, cit., p. 77.

<sup>14</sup> Van de Woestijne, *Verzameld Dichtwerk*, I, cit., p. 488.

Nella seconda versione, quella finale, notiamo una decisa attenzione alla rima (ancorché imperfetta in *vlam:kolom*), che regna incontrastata in tutta la trilogia lirica. Va precisato che la rima è perlopiù assente nella *Povertà di Dio*, come d'altronde in tutta la produzione epica di Van de Woestijne: come in quasi tutti i testi degli *Interludi* infatti, il metro è il pentametro giambico sciolto. I quattro versi successivi rimati (*geweest:feest* e *licht:gedicht*) sono pressoché uguali nelle due versioni. Nel seguito del testo poetico il pentametro torna sciolto.

Il penultimo testo della prima parte è a sua volta molto vicino all'ispirazione che regna nella trilogia lirica:

ik kan niet meer genieten, o mijn God,  
want ik heb U gezien...

io non posso più godere, o mio Dio,  
perché Ti ho visto...

L'ultimo testo della prima parte è un'introduzione al contenuto vero e proprio del poemetto, con un notevole effetto di rallentamento e di maestà causato dall'aggiunta della "e" muta e dalla conseguente creazione di una nuova sillaba in *Godes* al posto di «Gods», 'di Dio', e in *arremoe* al posto di *armoe(de)*, 'povertà':

Een oud verhaal blijft in mijne ooren hangen,  
een schoon verhaal van Godes arremoe

Un antico racconto continua a risuonare nelle mie orecchie,  
un bel racconto sulla povertà di Dio

Pur così simili, anche nell'aspetto stilistico, i due testi in prosa e in versi si differenziano a volte in modo drastico.

Ecco, dal componimento 19:

– Nu zag men, en men zag zelfs buiten God;  
men zag, zelfs buiten een onnoodigen God,  
wat deugdlijk was en wat on-deugdlijk was:



het bruikbare aan den Dag, en wat aan Nacht  
onbruikbaar was; wat daar aan Vreugd kon wezen,  
en wat het leed zou wezen van de Schâ  
(wie zag het? God. Maar dat doet niets ter zaak:  
dat Hij het zag bewees de afzondering  
en dat hij weêr wat armer was geworden.)  
Het licht zelf moest zich bij ervaring scheiden  
in goed licht en in kwaad licht; duisternissen  
z<ou> men bekennen goed, en andre kwaad<sup>15</sup>.

– Ora si vedeva, e si vedeva anche fuori di Dio;  
si vedeva, anche fuori da un inutile Dio,  
cos'era virtuoso e cos'era non virtuoso:  
l'utile per il Giorno, e cosa per la Notte  
era inutile; cosa ci poteva essere per la Gioia,  
e cosa poteva essere il dolore dell'Ombra  
(chi lo vedeva? Dio. Ma questo non importa:  
che Egli lo vedesse dimostrava la separatezza  
e che egli di nuovo era diventato un po' più povero.)  
La luce stessa dovette dividersi con l'esperienza  
in buona luce e in cattiva luce; alcune oscurità  
avremmo conosciuto buone, e altre cattive.

Ed ecco la prosa corrispondente:

Nu zág men, en zelfs buiten God, zelfs buiten een onnoodig-geworden  
God, – nu zag men wat deugdelijk was en ón-deugdelijk; het bruikbare  
van den Dag en het ón-bruikbare van den Nacht; wat daar Vreugd  
kon zijn en het leed der Schade; wat Goed was, in een woord, en  
Kwaad. Het licht-zelf moest zich bij ervaring scheiden in goed licht en  
in kwaad licht; daar zou men duisternissen ondervinden goed te zijn,  
en andere kwaad voor immer.

Ora si vedeva, e anche fuori di Dio, anche fuori da un Dio diventato

---

<sup>15</sup> La correzione *zou*, al posto di un enigmatico *zien*, all'ultimo verso proviene direttamente dalla prosa corrispondente che cito in seguito.

inutile, – ora si vedeva cos'era virtuoso e non virtuoso; l'utile del Giorno e l'inutile della Notte; cosa potevano essere lì la Gioia e il dolore dell'Ombra; cos'era il Bene, in una parola, e il Male. La luce stessa dovette con l'esperienza dividersi in buona luce e in cattiva luce; così avremmo sperimentato che alcune oscurità sono buone, e altre cattive per sempre.

Basta la piccola precisazione, di ordine prettamente razionale e logico, *in een woord*, 'in una parola', per escludere ogni poesia. Basta la piccola e inutile aggiunta, alla fine, di *voor immer*, 'per sempre', per ridurla fortemente.

Non credo si possa dire che, di per sé, ossia per il fatto di essere scritto in versi, quello poetico sia superiore, benché si possa, secondo un gusto personale, preferirlo per questo solo motivo. Il testo in prosa tuttavia non presenta alcuni punti, certo perché ridondanti (ripetitivi: una caratteristica della poesia epica, anche di quella di Van de Woestijne), particolarmente alti, della versione poetica. Basterà confrontare i seguenti passi – il testo in versi è il diciannovesimo:

En dik lag ook het aangezicht der waetren  
gezwollen vet van drabbe' als drenk<e>linge<n,>  
het zwartst en minst van kleuren, want het diepst  
en waar geen licht nog door geroerd lag<,>  
zij lagen in hare aard, verzadigde ijllheid,  
onaangedaan van roering, ledig, want  
haar baaiërd over<->vol en al te zeer  
dan dat hij de eigen inhoud mocht verkennen<sup>16</sup>

E spesso era anche la faccia delle acque  
grassa gonfia di depositi come naufraghi,  
la più nera e con meno colori, poiché la più profonda  
e dove nessuna luce era più mossa,  
stavano nella sua terra, vanità saziata,

---

<sup>16</sup> Interpreto il pronome possessivo 'sua' in *hare aard*, 'la sua terra', e in *haar aarde-verzade ijdelheid*, 'la sua vanità satura di terra', in quanto riferito alla Materia, *de Stof*, di cui si parla poco prima; preciso che il testo in versi è il 19°.

imperturbabile di emozione, vuota, poiché  
il suo caos era stracolmo e già troppo  
perché potesse conoscere il proprio contenuto

– En dik lag ook het aangezicht der wateren, vet-gezwollen van drabben als drenkelingen, het zwartste en meest-kleurlooze nog want het diepst, en waar geen licht hoegenaamd bij wezen of gedachte door geroerd lag. Zij lagen in haar aarde-verzade ijdelheid, onaangedaan van roering. Zij waren ledig, want haar baaiërd óver-vol en al te zeer dan dat hij zijn inhoud mocht kennen.

– E spesso era anche la faccia delle acque, gonfia grassa di depositi come naufraghi, la più nera e più incolore ancora, poiché la più profonda, e dove non c'era una qualunque luce mossa da essere o pensiero. Stavano nella sua vanità satura di terra, imperturbabile di emozione. Erano vuote, poiché il suo caos era stracolmo e già troppo perché potesse conoscere il suo contenuto.

Ora il testo poetico continua per ben sette versi:

Zoo waren waetren, en zij waren niet;  
zij waren aangezoge<?> of uitgebraakt,  
doch nimmer uit de logge zwaarte ontwaakt  
der aarden zuiging of van 't aardisch geweld  
dat woelt en werkt, dat giftig zweet en zwelt,  
en braakt, maar nimmer onvermengd  
een edel zilvren water plen<g>t<sup>17</sup>.

Così erano acque, e non erano acque;  
erano risucchiate o sputate,  
eppure mai risvegliate dalla greve pesantezza  
del risucchio delle terre o della violenza terrena  
che si agita e lavora, che velenosa suda e si gonfia,  
e vomita, ma che mai versa

<sup>17</sup> Al posto di *plengt*, 'versa', il dattiloscritto presenta all'ultimo verso *plendt*, privo di significato ma che riproduce la lingua parlata.

non mescolata una nobile acqua argentina.

Anziché continuare l'analisi comparativa del testo in prosa e di quello in poesia, conviene precisare la cosa fondamentale: mentre il testo poetico è incompleto, quello in prosa si conclude e si inserisce in un trittico strutturato. Il testo poetico viene cioè abbandonato a favore della prosa. Il frammento poetico corrisponde circa alla metà del testo definitivo in prosa.

La domanda è: perché Van de Woestijne ha abbandonato questa scrittura poetica, perché si è fermato nel tentativo di realizzare un Interludio tutto biblico che facesse in qualche modo da *pendant* a quelli greci?

Il frammento poetico finisce quando sta per essere creato l'uomo. L'ultimo verso è:

[...] Tot hij bedacht den Mensch.

[...] Finché egli non inventò l'Uomo.

Ed ecco la frase corrispondente nella prosa:

In Adam schiep God de Onschuld die haar-zelf onbewust is.

In Adamo creò Dio l'Innocenza che è inconsapevole di se stessa.

Nel testo poetico della *Povertà di Dio* non abbiamo traccia del problema cruciale per il testo in prosa: la colpa dell'uomo.

Ma la domanda per noi è un'altra ancora: ha senso tradurre questa poesia, pur così particolare nello sviluppo del poeta? Non converrebbe tradurre anche la prosa e raffrontare le due versioni? Si tratterebbe forse di un lavoro ingrato.

«*La lingua fiamminga è meravigliosamente dolce*»

Guido Gezelle è il più importante poeta dell'intera *Neerlandia* dell'Ottocento. Ma tradurre la lirica del poeta di Bruges, eminentemente sonora, è una vera scommessa, una *gageure*. Non credo che tenterò mai di tradurre le sue liriche più alte<sup>18</sup>.

Sogno di tradurre *Kerkhofbloemen*, un'opera enigmatica per la sua apparente semplicità: un'opera giovanile in prosa e in versi – un italiano non può non pensare alla *Vita Nova* – che contiene in germe molti suoi temi futuri. Il giovane prete Gezelle insegna in un Seminario nella classe detta Poësis, Poesia, ossia il penultimo anno di quello che viene chiamato in Italia il liceo classico. Gezelle insegna in una città di provincia, Roeselare. Insegna soprattutto le lingue, classiche e moderne. Ed insegna in particolare la poesia latina, greca, neerlandese, inglese, tedesca, francese, italiana e altre ancora. Quando un suo studente, Eduard van den Bussche, viene a morire, Gezelle decide di portare la classe al funerale. Nascono i *Kerkhofbloemen*<sup>19</sup>, i *Fiori per il cimitero*, il racconto della giornata del funerale: la camminata di otto chilometri per la campagna, la visita alla famiglia, il cimitero, il breve discorso di Gezelle davanti alla tomba. Non si sa se ammirare di più in questo libretto la semplicità del racconto, la lingua o il realismo delle descrizioni come gli usi e costumi attinenti al trasporto della bara e alla sepoltura.

Più problematici sono forse i testi poetici, che trovo inferiori alla prosa, anche se non mancano punti alti, come nei versi successivi. Alcuni membri della famiglia accompagnano sul carro il morto:

Traagzaam trekt de witte wagen  
Door de stille strate toen,  
En 't is weenen, weenend klagen  
Dat ze bin' de wyte doen.

<sup>18</sup> Guarnieri e Faggin si sono cimentati nell'impresa: Romana Guarnieri, *Guido Gezelle. Vita del poeta e saggio delle sue poesie*, con Prefazione di Don Giuseppe De Luca, Brescia, Morcelliana, 1941; Guido Gezelle, *Poesie scelte*, a cura di Giorgio Faggin, Faenza, Mobydick, 1999.

<sup>19</sup> Cfr. *Kerkhofbloemen / geplukt en bewaerd / ter nagedachtenisse van zaliger Mynheer / Eduard van den Bussche*, Roeselare, Stock-Werbrouck, 1858. La traduzione del titolo completo è: «Fiori per il cimitero / raccolti e conservati / in memoria del defunto Signor / Eduard van den Bussche».

Stap voor stap zoo gaen de peerden,  
Traegzaem, treurig, stille en stom,  
En zij kyken, of 't hun deerde,  
Dikwyls naar hun Meester om

Lentamente avanza il bianco carro  
Per la strada silenziosa allora,  
Ed è un pianto, un lamento con pianto  
Che fanno sentire sotto il telone.  
Passo dopo passo, così vanno i cavalli,  
Lenti, tristi, silenziosi e muti,  
Ed essi guardano, come se ne soffrissero,  
Spesso indietro verso il loro padrone

Notevole, nel verso *Traegzaem, treurig, stille en stom* è lo *stafrijm*, ossia l'allitterazione iniziale (di 'tr' per le prime due parole, di 'st' per le altre), tipica anche del tedesco. Lo stesso poeta scrisse: «Die Stafrijmen zijn gelijk Stapsteenen, waarop men Steunt met de Stemme»<sup>20</sup>, «Queste Allitterazioni sono quali solide Pietre, su cui Poggiare con la Voce», perse in traduzione.

Il testo è stato scritto molto rapidamente, nel giro di un paio di giorni subito dopo il funerale, e pubblicato già nel mese successivo, dopo appena sei settimane. La prima edizione, del 1858, era per pochi amici, e senza il nome dell'autore: il testo è idealmente redatto dall'intera classe. L'opera è stata in seguito continuamene accresciuta dall'autore nelle varie riedizioni.

Questa la prosa immediatamente precedente i versi riportati:

Wij naderden allengskes het sterfhuis. De zonne lag in stryd met den nachtelyken smoor, en 't en bleek ons niet of ze er ging doorbreken; doch de wyze landslieden, die van op hun werk ons keeken voorbygaen, en «elk 'ne' goên dag» met ons wisselden, verzekerden ons op goed en deugdelyk bewys, uit hun dagelyksch verkeer met Gods winden en weder, dat onz' Heere den werkenden man 'nen schoonen dag ging

---

<sup>20</sup> Gezelle, *Incipit quatuor Evangelium*, in *Biekorf* 3 (1892), pp. 203-204.

verleenen: zoo gebeurde 't. Wy wierden ondertusschen, in 't half duister van den smoor, al lenger hand de hofsteê geware en zagen reeds het blanke gewaed van den wagen, die gereed stond, om, naer oud vlaemsch gebruik, den afgestorvene, met zyn weenende en biddende familie, kerkwaerds te voeren.

Ci avvicinammo piano piano alla camera mortuaria. Il sole stava lottando con la nebbia della notte, e non sembrava a noi che stesse per attraversarla; eppure i saggi campagnoli, che lavorando ci guardavano passare e scambiavano con noi un «buongiorno a tutti», ci assicuravano, come buona e giusta dimostrazione del loro quotidiano commercio con il vento e il tempo di Dio, che il nostro Signore stava per concedere all'uomo che lavora un bel giorno: così successe. Fummo nel frattempo, nella mezza oscurità della nebbia, man mano in vista della fattoria e vedevamo già la tela bianca del carro, che era pronto, secondo l'antico uso fiammingo, a portare il morto, con la sua famiglia in pianto e in preghiera, verso la chiesa.

L'opera è stata criticata per i troppi riferimenti ai classici. Molti sono i rimandi in particolare a Omero e a Virgilio – i due autori fondamentali nel corso di Poesia. L'allusione più riuscita è forse questa, quando il padrone dei cavalli che devono tirare il carro parla loro:

«Baai,» zoo sprak hij, «Baai en Blesse»,  
heden moeten... stille! fraai!  
Moeten wij naar de uitvaartmesse,  
met den wagen, Blesse en Baai!»  
[...]

En hij kust en kruist ze beiden,  
en «gij,» zegt hij, «Blesse en Baai,  
moet een lijk naar 't kerkhof leiden,  
Baai en Blesse, stille! fraai!

«Baai,» così disse, «Baai e Blesse»,  
oggi bisogna... calmi! buoni!  
Bisogna che andiamo alla messa di addio,  
con il carro, Blesse e Baai!»

[...]

E li bacia e li segna entrambi,  
e «voi,» dice, «Blesse e Baai,  
dovete condurre un morto al cimitero,  
Baai e Blesse, calmi! buoni!

I versi ricordano il famoso passo dell'*Iliade* XXI, 400-404, che cito in lingua, così come in lingua Gezelle leggeva il testo con i suoi studenti. Achille parla ai suoi cavalli chiedendo loro di salvarlo:

Ξάνθῃ τε καὶ Βαλίῃ τηλεκλυτὰ τέκνα Ποδάργης  
ἄλλως δὴ φράζεσθε σαωσέμεν ἠνιοχῆα  
ἄψ Δαναῶν ἐς ὄμιλον ἐπεὶ χ' ἔωμεν πολέμοιο,  
μηδ' ὡς Πάτροκλον λίπετ' αὐτόθι τεθνηῶτα.

Xanto e Balio, figli illustri di Podarghe,  
pensate altrimenti a salvare il vostro auriga  
indietro verso la folla dei Danai quando saremo sazi di guerra,  
né, come Patroclo, lasciatelo qui morto.

I nomi Xanthos e Baai, Balios e Blesse significano ugualmente 'fulvo' (il neerlandese *baai* è imparentato all'italiano «baio») e 'pezzato' (ossia 'con una stella bianca'). Gezelle esprime, rispetto ad Omero, una maggiore, anzi totale, accettazione della morte.

L'operazione di alzare la figura dello studente Eduard Van den Busche fino a farne un eroe antico si rivela nella frase seguente che racconta come i condiscipoli portano il morto:

[...] rees hy tot boven onze hoofden, hy, die de nederigste van ons allen was, en wy droegen hem op onze schouders.

[...] egli crebbe sopra le nostre teste, egli che era il più umile di noi tutti, e lo portammo sulle nostre spalle.

Nelle edizioni successive, specialmente nella seconda, Gezelle accentua il carattere linguistico fiammingo occidentale del testo, fin dal tito-



lo, che diventa *Kerkhofblommen*, e dal nome Eduard dello studente, che diventa Edewaerd. L'amore per la propria lingua se non per il proprio dialetto – rimasto, in parte per via dell'isolamento economico della Flandra Occidentale, vicino alla lingua del tardo medioevo – è alla base di quello che è stato chiamato il *particularisme*, il movimento cioè a difesa della lingua locale e in opposizione all'adozione, che sarà vincente, da parte dei fiamminghi della lingua parlata nelle province olandesi. I versi successivi, tratti dalla raccolta *Driemaal XXXIII Kleingedichtjes* ('Tre volte XXXIII piccole poesie'), sono famosi:

De vlaamsche tale is wonder zoet,  
voor die heur geen geweld en doet,  
maar rusten laat in 't herte<sup>21</sup>

La lingua fiamminga è meravigliosamente dolce,  
per chi non le fa violenza,  
ma la lascia riposare nel cuore.

«Una pietrificata tenerezza»

Ma c'è sempre l'imprevisto, o il richiamo di autori cari, a volte difficili.

Potrei (dovrei?) tornare ai belgi, entrambi nati nel 1920 e scomparsi: Ben Cami e Jos De Haes. Ho tradotto molto di Ben Cami ma ancora molto rimane da tradurre: penso alla raccolta *Roos uit modder*<sup>22</sup> (*Dal fango una rosa*), in bilico tra prosa e poesia, tra mito e contemporaneità. Il "greco" De Haes, per la sua classicità e la sua frequentazione di Pindaro e Sofocle, è da accostare a Leopold: «Het is mijn zuiverheid wanneer ik sterf» («Raggiungerò la mia purezza quando morirò» – letteralmente: 'È la mia purezza quando muoio'), scrive in *Gedaanten*<sup>23</sup> (*Forme*). O forse do-

<sup>21</sup> Gezelle, *Poëzie en proza*, a cura di Piet Couttenier e An de Vos, Amsterdam, Bert Bakker (Delta), 2002, p. 93.

<sup>22</sup> Cfr. Ben Cami, *Roos uit modder*, 's-Gravenhage, Stols 1958 (ripreso in *Gedichten*, a cura di Yves T'Sjoen e Els van Damme, postf. Jos Joosten, Tielt, Lannoo, 2009).

<sup>23</sup> Cfr. Jos De Haes, *Gedaanten. Verzen*, Elsevier, Amsterdam-Brussel; cito da De Haes, *Gedichten*, Tielt, Lannoo, 2009, p. 70.

vrei decidermi finalmente a rivolgere la mia attenzione al delicatissimo C.O. Jellema (1936-2003), di Groninga... Penso in particolare alla sua prosa, come lo splendido *Seizoenen op Oosterhouw*<sup>24</sup> (*Stagioni a Oosterhouw*), che mi obbligherebbe a studi di botanica...

E c'è sempre, appunto, l'imprevisto. Come questa poesia del più giovane (del 1960), noto traduttore di Shakespeare, Frank Albers, anversese con origini olandesi, un poeta prestato alla prosa: vedi i suoi enigmatici e inquietanti romanzi *Angst van een sneeuwman*<sup>25</sup> (*Paura di un pupazzo di neve*), e il recente *Caravantis*<sup>26</sup>. Prestato alla prosa, ma poeta.

Ecco *De samenzwering*, *La cospirazione*:

Hoe vaak zijn wij niet  
dicht langs de huizen gegaan  
om vier uur smorgens voorbij  
ramen met gesloten gordijnen  
geen meeuw geen onverhoeds gebaar  
zwijgend zomaar dicht tegen  
de huizen lopend alsof wij  
ons verbergen wilden in de  
windstilte van de nacht  
als in warme lakens  
en hoe dikwijls later  
hebben wij zwijgend naast elkaar  
gelegen in de weeïge stilte  
van versteende tederheid  
zomaar zwijgend in zelfverzonnen warmte  
hoe vaak hoe angstwekkend vaak  
hebben wij dan de Grote Koude gevoeld  
de klamme plooiën van de slaap  
met ingehouden adem de ochtend afwachgend  
nooit waren wij zo alleen zo vreemd en zo dichtbij.

---

<sup>24</sup> Cf. C.O. Jellema, *Seizoenen op Oosterhouw*, Amsterdam, Trouw, 1994 (ripreso in Jellema, *Verzameld Werk. Essays*, Amsterdam, Querido, 2005).

<sup>25</sup> Cfr. Frank Albers, *Angst van een sneeuwman*, Antwerpen, Soethoudt, 1982.

<sup>26</sup> Cfr. Frank Albers, *Caravantis*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2014.

Quanto spesso non siamo  
andati vicini lungo le case  
alle quattro del mattino davanti  
a finestre con le tende chiuse  
nessun gabbiano nessun gesto improvviso  
tacendo semplicemente vicini contro  
le case camminando come se ci  
volessimo nascondere nel  
silenzio del vento della notte  
come in calde lenzuola  
e quanto spesso più tardi  
non ci siamo tacendo uno accanto all'altra  
coricati nel dolente silenzio  
di una pietrificata tenerezza  
semplicemente tacendo nel caldo che si immagina  
quanto spesso quanto angosciosamente spesso  
abbiamo sentito allora il Grande Freddo  
le gelide pieghe del sonno  
trattenendo il respiro aspettando la mattina  
mai siamo stati tanto soli tanto estranei e tanto vicini.

Più ancora che studiare o scrivere, tradurre: per un atto d'amore,  
mentre la scrittura in proprio rimane troppo legata all'io.



## ***Ik kom. I.K. Bonset e l'irruzione di Dada in De Stijl***

ALESSANDRO ZANINI

*Theo van Doesburg / I.K. Bonset*

Volendo raccontare l'avvento di I.K. Bonset nell'evoluzione artistica di Theo van Doesburg – pittore, poeta, scrittore, teorico dell'arte astratta e fondatore di *De Stijl* – è utile informare sulle circostanze che portarono alla nascita nella dimensione artistica del primo e sui dati biografici del secondo. Nel racconto, suffragato da testimonianze e documenti, le vicende artistica e umana si intrecciano con esiti che destano stupore e talora qualche sorriso. Chi è I.K. Bonset, chi Theo van Doesburg, all'anagrafe Christian Emil Marie Küpper? Quali lineamenti definiscono i loro volti, quale la loro cifra artistica? *L'altro volto* appartiene forse all'aviatore baffuto dal cupo cipiglio che fuma una grossa pipa immortalato in *De Stijl*?<sup>1</sup>

Christian Emil Marie Küpper nasce a Utrecht nel 1883 da Wilhelm Küpper e Henrietta Margadant. Il padre è un fotografo di origine tedesca professionalmente attivo a Utrecht dal 1868 con la propria società *Photographisch Artistisch Atelier van Küpper & Mannebach*. Lo studio ha però vita breve. Nel 1880 Mannebach torna in Germania e l'attività di ritratti fotografici di famiglie borghesi colorati a mano dagli stessi fotografi, e per ciò detti “artistici”, entra in crisi. Un anno dopo la nascita del settimo figlio Christian, Wilhelm Küpper abbandona la famiglia e fa ritorno per sempre in Germania. Henrietta e i sette figli si trasferiscono presso il vicino di casa Theodorus Doesburg, orologiaio, agente di commercio e “guaritore tramite il fluido magnetico”, secondo la moda del mesme-

---

<sup>1</sup> *Zijn (het andere gezicht) in De Stijl*, VII, 75/76, 1926/27.

rismo, originario di Amsterdam. Wilhelm Küpper ha un blando legame con il figlio Christian Emil Marie, perché muore nel 1894 a Colonia, pur senza aver divorziato da Henrietta. In seguito alla morte del marito, Henrietta sposa Doesburg che sarà un padre adottivo amorevole per Christian, i tre fratelli e le tre sorelle.

Christian, alunno svogliato che non conseguirà mai il diploma, frequenta la Scuola di Arte Drammatica e Declamatoria (*School voor Vocale e Dramatische Kunst*), con lo scopo di diventare attore. Inizia a utilizzare lo pseudonimo Theo van Doesburg intorno ai diciannove anni, così firmando le prime tele. L'aggiunta del van al cognome può intendersi come una manifestazione di stima e affetto nei confronti del padre acquisito o sottolinea forse un'identità olandese e una presa di distanze dal padre biologico? Comunque sia, la fortuna dello pseudonimo nel mondo dell'arte lo indurrà a chiederne il riconoscimento ufficiale nel 1924, dopo il trasferimento in Francia a Clarmart, presso il Consolato dei Paesi Bassi. La moglie Nelly van Moorsel riferisce che gli amici solevano chiamarlo semplicemente *Does*.<sup>2</sup>

### *La ricerca dell'astrazione in arte*

Nei primi anni del Novecento, Van Doesburg coltiva il sogno di diventare attore ma prende anche lezioni private dal pittore, grafico e vetraio Adrie Grootens, le cui opere apparvero anche nella rivista d'arte e architettura *Wendingen* (1918-1933), principale organo di diffusione della Scuola di Amsterdam che promuoveva l'architettura espressionista. Aderisce alla Chiesa Riformata ed è vicino alla Lega Democratica per il Libero Pensiero (*Vrijzinnig Democratische Bond*). Nelle prime tele "brune", per le tinte cupe prevalenti nei paesaggi, e nei numerosi autoritratti, è riconoscibile l'influenza della Scuola di Amsterdam e la lezione dell'umanesimo vicino al popolo di Vincent van Gogh. Tiene la prima mostra espositiva nel 1908 al Circolo dell'Arte de L'Aia (*Haagsche Kunstkring*) e nel 1910 la sua serie di litografie caricaturali *Giù le maschere!* (*De maskers*

---

<sup>2</sup> 1968 ricordi di Nelly van Doesburg in *Theo van Doesburg. Scritti di arte e di architettura*, a cura di Sergio Polano. Officina Edizioni, Roma, 1979, pp. 128-133. Il saggio, uscito a pochi anni dalla morte di Nelly van Moorsel (1975), risulta attuale per la profondità dell'analisi storica e psicologica, la mole di documenti cartacei e le testimonianze di artisti che contiene.

af!) riscuote un certo successo di vendite. Nello stesso anno sposa la poetessa, scrittrice e scultrice Agnita Henrica Feis. Autodidatta, figlia di un commerciante di tessuti forse morto suicida, Agnita scrive la prefazione al catalogo della mostra di Van Doesburg a L'Aia. Il matrimonio è su basi paritarie e i coniugi si promuovono reciprocamente nell'ambiente artistico in quanto artisti. Dal 1913 Feis scriverà per la rivista *Eenheid*, che raccoglie l'interesse di un pubblico vario di artisti, teosofi ed esoteristi: interessi assai diffusi e discussi tra gli artisti più innovativi, condivisi da lei e dal marito.

Dal 1912 pubblica le prime recensioni in diverse riviste d'arte e scrive poesie influenzate da cubismo ed espressionismo.

VOLLE MAAN, februari 1913.

'k Ontvlucht de stad.  
Ik zoek het pad.  
Ik zoek de buitenwegen.  
Ik zoek de maan.  
Ik zoek mijzelf.  
Wellicht kom ik mij tegen.  
...

LUNA PIENA, febbraio 1913

Fuggo la città.  
Cerco il sentiero.  
Cerco le strade meno battute.  
Cerco la luna.  
Cerco me stesso.  
Forse mi incontrerò<sup>3</sup>.  
...

Inizialmente il suo approccio fu critico e, quando non ostile, comunque diffidente, nei confronti del cubismo di Picasso o della ricerca dell'a-

---

<sup>3</sup> Le traduzioni all'interno del saggio sono tutte di chi scrive.

strazione di Kandinsky. Probabilmente tale diffidenza era però motivata da un'insufficiente conoscenza delle opere e delle basi teoriche delle nuove tendenze. L'opinione cambiò infatti radicalmente l'anno successivo, dopo la lettura delle opere di Kandisky, in particolare l'autobiografica *Retrospektiva (Rückblicke, 1913)*. L'arte pura (*zuivere kunst*) non deve imitare la natura, riflettendo l'individualismo e il capriccio del proprio autore. Ed è così che nascono i primi tentativi di applicare questi assiomi a una tela: nel 1914 realizza il ritratto, tra il realistico e l'astratto, di una Ragazza con ranuncoli (*Meisje met ranonkels*). Nello stesso anno, allo scoppio della Prima guerra mondiale, è mobilitato come *sergeant-facteur* prima nel Brabante del Nord, successivamente a Tilburg. Nel contesto militare non gli è possibile dipingere e si dedica quindi alla scrittura di articoli di critica artistica e di poesie.

*Oorlog*

De hemel viel op aard in stukken  
en nergens is 'n bloem  
die ongeschonden leeft  
De aarde stinkt van 't bloed  
dat uit den hemel spat.  
De wond is groot  
en niet te helen

De hemel die gaat dood  
Het verstand staat stil.  
De mensch is weg.  
Hij bracht zichzelf om.  
De beesten brullen in de straten.  
Ze ruiken bloed.  
Ze lekken zich de muilen  
Ze woelen met hun zwarte snoet  
de roode aarde om  
en scheppen zich 'n hemel  
van kruitdamp en bloed

*Aug. 1914*



*Guerra*

Il cielo è caduto al suolo in frantumi  
E in nessun luogo c'è un fiore  
che viva intatto.  
La terra puzza del sangue,  
schizzato dal cielo.  
La ferita è grande  
e incurabile

Il cielo, sta per morire  
Il senno è paralizzato.  
L'essere umano è scomparso.  
Ha ucciso se stesso.  
Le bestie gridano a squarciagola nelle strade.  
Sentono l'odore del sangue.  
Si leccano le fauci  
Rivoltano con il grugno nero  
la terra rossa  
e gustano un cielo  
che sa di polvere da sparo e sangue.

*agosto 1914*

Con il trasferimento del contingente a Tilburg, fa amicizia con il calzolaio-poeta frisone Evert Rinsema di Drachten e con il poeta sperimentale Antony Kok. Nel 1915 ad Amsterdam partecipa alla mostra di pittura degli *Indipendenti* (*Onafhankelijkken*), esponendo i primi schizzi di avvicinamento all'arte astratta *Straatmuziek I e II*, realizzati seguendo l'ispirazione suscitata dagli ascolti di musiche di strada, metodo che utilizza per conseguire una rappresentazione astratta, per quanto ancora immatura. Nello stesso anno, a Tilburg, conosce Adrianus Jacobus Johannes (Janus) de Winter, pittore, litografo e mistico, che descrive in una recensione colma di ammirazione "artista puro e teosofista" e al quale dedica la poesia *L'artista-sacerdote* (*De Priester-Kunstenaar*). In Janus De Winter, che dipinge opere ricche di un personale simbolismo e cupe fantasticherie oniriche, ritiene di aver incontrato il campione dell'arte astratta:

De mensch komt in 't licht!  
De mensch wordt nu geboren!  
De Kunst wordt religie.  
De Kunstenaar, de priester, die  
den wereldwil uitbeeldt, in  
vormen,  
kleuren,  
woorden,  
klanken,  
de Priester, aan wien  
Wij het nieuwe leven danken.

L'uomo viene alla luce!  
L'uomo ora è nato!  
L'Arte diviene Religione.  
L'Artista, il sacerdote, che  
raffigura la volontà del mondo, in  
forme,  
colori,  
parole,  
suoni,  
il Sacerdote, al quale  
Noi dobbiamo la nuova vita.

Ma del 1915 è anche *Arrivo (Ik Kom)*, che con toni nietzschiani e grafia debordante annuncia l'avvento dell'artista moderno come salvatore dell'umanità nel deserto di idee del passato.

ik kom, ik kom, ik kom, ik kom, ik kom  
Mijn ziel staat als 'n paard gezadeld  
mijn geest staat als 'n open poort  
straks kom ik uit die poort gereden  
En hullen en draven  
langs kerken en graven.  
Lang duinen en strand  
In zon langs de zee  
Dóór de zee  
Kletsend, schuimend,

En fier als een god  
met een vreeselijk geluid  
Brul ik mijn lied  
als 'n stormwind uit.

arrivo, arrivo, arrivo, arrivo, arrivo  
La mia anima s'erge come un cavallo sellato  
il mio spirito s'erge come una porta aperta  
presto io giungerò al galoppo attraverso quella porta  
e correrò impetuoso e trotterò  
per chiese e sepolcri  
per dune e spiagge  
nel sole lungo il mare  
attraverso il mare  
Schioccando, schiumando  
e altero come un dio  
con un suono terrificante  
griderò il mio canto  
come un vento di tempesta.

A fronte delle riflessioni sugli scritti di Kandinsky, pubblica *L'evoluzione dell'arte pittorica moderna (De ontwikkeling der moderne schilderkunst)*. Nel 1916 lascia Agnita Feis e si lega a Lena (Helene) Milius. Fonda l'Associazione "Gli Altri" (De Anderen) e organizza a L'Aia la mostra alla quale espone *Composizione I (Natura morta) (Composite I (Stilleven))*, acquistata dall'influente critico e mercante d'arte Bremmer<sup>4</sup> per la collezione di Helene Kröller-Müller. Il 1916 è anche l'anno della rottura definitiva con l'Espressionismo: pubblica il saggio *Il pittore De Winter e la sua opera (De Schilder De Winter en zijn werk)*, in cui prende le distanze anche da Kandin-

---

<sup>4</sup> Hendricus Petrus (Henk) Bremmer pubblicò nel 1906 il saggio *Eene inleiding tot het zien van beeldende kunst (Un'introduzione allo sguardo sull'arte plastica)* e dal 1913 per ventun anni pubblicò da solo la rivista *Beeldende kunst (Arte plastica)* – un precedente degno di nota, come la formula "lo stile" adottata da Schoenmaekers. Inoltre, fu per decenni mentore del pittore e grafico Bart van der Leek. Per il tramite di Henk Bremmer molte opere di van der Leek entrarono a far parte delle collezioni di Helene Kröller-Müller, ora custodite nell'omonimo Museo. In omaggio alla feconda influenza esercitata sin dagli esordi e per decenni nel mondo dell'arte Bremmer era noto come "il Papa dell'arte" dei Paesi Bassi (*Kunstpaus*).

sky in quanto “troppo espressionista”. Un anno dopo, nel saggio *Il nuovo movimento nell'arte pittorica (De nieuwe beweging in de schilderkunst)* distingue due tipi di astrazione in arte: l'*astrazione razionale* realizzata dal cubismo e l'*astrazione impulsiva* di Kandinsky. Le riflessioni contenute in questo saggio teorico segnano l'allontanamento definitivo dell'astrazione in arte che dà esiti spuri: dal “grottesco post-gotico” di De Winter all'astrazione che giudica ancora troppo impulsiva e individualista di Kandinsky. Si convince che Piet Mondrian, anch'egli teosofo, sia l'unico artista a lavorare con un approccio anti-individualistico per ottenere l'autentica evoluzione della pittura fondata su valori universali. Dopo la lettura de *Il nuovo movimento nell'arte pittorica*, l'architetto J.J.P. Oud prende contatti con Van Doesburg: una svolta decisiva, perché da quel momento l'orizzonte teorico degli astrattisti include l'architettura.

*La rivista De Stijl “per astrattisti consapevoli”*

Dopo una lunga gestazione e confronti dialettici con le anime diverse, talora opposte, dei ricercatori dell'astrazione in arte, il 1917 è per Van Doesburg l'anno che ne determina il destino come teorico e come artista. Separato da tre anni, sposa Helena Milius e dà alle stampe il primo numero della rivista *De Stijl*. La rivista mensile, fondata a Leida, è pubblicata da ottobre 1917 a gennaio 1932. I numeri non apparvero mai in più di 120-300 esemplari ma la diffusione delle idee dell'arte moderna astratta in Europa fu straordinaria. I contributi critici erano già pronti prima dell'estate ma, per la scarsità di carta dovuta alla guerra e per la necessità di concludere i contratti con gli inserzionisti, la rivista fu pronta per la pubblicazione solo nel mese di ottobre. Il titolo *De Stijl* è un conio di Theo van Doesburg o gli fu (in)direttamente suggerito da Antony Kok? Difficile accertarlo, in quanto entrambi avevano letto *La nuova immagine del mondo* di M.H.J. Schoenmaekers del 1915, che così conclude l'introduzione dedicata alla *Mistica positiva (Positieve Mystiek)*:

*Is dan de uiting van positieve mystiek vreemd aan de kunst?*

*Volstrekt niet. Zij scheidt in de kunst wat we, in strikten zin, “stijl” noemen. De “stijl” is in de kunst: het algemeene ondanks het bij[z]ondere. Door den stijl wordt de kunst ingeschakeld in het algemeen cultuurleven. Stijl is algemeen geldende, mystische*

*levensuiting, die de aparte, artistieke schoonheden doet meebewegen met het breede cultuurleven.*

L'esito della mistica positiva è quindi estraneo all'arte? Assolutamente no. Essa crea nell'arte ciò che noi, in senso stretto, definiamo "stile". Lo "stile" nell'arte è: il collettivo nonostante il particolare. Attraverso lo stile l'arte viene ad agire nella vita culturale collettiva. Lo stile è un'espressione della vita mistica, valida per la collettività, che muove le singole bellezze artistiche insieme all'ampia vita culturale<sup>5</sup>.

Il sottotitolo della rivista *De Stijl* è una provocazione nei confronti dei difensori dell'arte "non moderna", cioè non astratta: *una rivista per astrattisti consapevoli*, ed è da intendersi in opposizione ai capricci dello *Jugendstil* e alla Scuola di Amsterdam. L'intento è la creazione di un'opera collettiva, alla quale partecipino astrattisti di tutta Europa, ai fini della creazione di un'arte universale, in quanto spirituale. L'individualismo e la celebrazione del Genio isolato sono condannati: l'arte astratta deve favorire il progresso dei popoli, promuovere la trasformazione sociale e l'evoluzione umana. Lo Stile della Nuova Arte Plastica o Neo-Plasticismo procede dall'analisi della realtà già affrontata in primis dal Cubismo in pittura e si propone di estenderne l'applicazione a tutte le arti, dapprima in particolare all'architettura, e poi anche alle lettere e alla musica. Si propone di realizzare un'"arte monumentale neoplastica", nella quale le singole discipline convergeranno in armonia, ognuna recando il proprio contributo. Il Neoplasticismo intende progettare opere "quadridimensionali", nelle quali l'ideatore, oltre che delle canoniche tre dimensioni, deve tener conto anche della "quarta dimensione": il tempo. L'artista neoplastico utilizzerà soltanto i colori primari (rosso, giallo e blu) e i non-colori (nero, bianco e grigio o le loro gradazioni), linee rette verticali e orizzontali e piani di colore. La linea diagonale è bandita dalle opere neoplastiche: come noto, il più severo difensore di questa determinazione sarà sempre Mondrian. Tra i collaboratori dal primo numero

---

<sup>5</sup> M.H.J. Schoenmackers, *Het nieuwe wereldbeeld*, Uitgave van C.A.J. Van Dishoeck te Bussum 1915.

figurano, oltre ai già citati Piet Mondrian, Vilmos Huszár, Bart van der Leck, Antony Kok, J.J.P. Oud, Jan Wils, anche gli architetti Robert van 't Hoff e Gerrit Rietveld e lo scultore belga Georges Vantongerloo. Il direttore responsabile della rivista è Theo van Doesburg e la prosa appassionata del primo punto del *Manifesto* di *De Stijl* lo testimonia.

*1. Er is een oud en een nieuw tijdsbewustzijn. Het oude richt zich op het individueele. Het nieuwe richt zich op het universeele. De strijd van het individueele tegen het universeele openbaart zich, zoowel in den wereld kamp als in de kunst van onzen tijd.*

1. Vi è una coscienza dei tempi antichi e ve n'è una nuova. La prima tende all'individualismo. La nuova tende all'universale. La lotta dell'individualismo contro l'universale si manifesta sia nella guerra mondiale sia nell'arte del nostro tempo.

In alcuni numeri della rivista, tra dicembre 1917 e agosto 1918, il futurista Gino Severini, di stanza a Parigi, pubblica a puntate *La peinture d'avant-garde*<sup>6</sup>. Il saggio di Severini sulla pittura d'avanguardia è un'ulteriore prova dell'influenza esercitata dall'arte d'avanguardia italiana, dal Futurismo – in primis dal fondatore Filippo Tommaso Marinetti. Van Doesburg definì l'arte di Severini “cubismo psichico” o “psicologico” (*psychisch kubisme*) per distinguerlo dall'Orfismo della *Section d'Or* della capitale francese. Ma i contatti diretti con i padri dell'Avanguardia italiana risalgono almeno all'anno precedente: dal 1916 Van Doesburg riceve e scambia per via postale casse di libri con Marinetti. Il Futurismo esercita un'influenza determinante nella teorizzazione dell'arte moderna di van Doesburg, in particolare per quanto riguarda la concezione del *dinamismo* (con l'applicazione nel *libro dinamico neoplastico*) e la produzione letteraria e poetica. Dal 1915, per almeno un paio di anni Van Doesburg studia con impegno la lingua italiana per poter leggere le opere futuriste. Il titolo della raccolta *Guerra. Versi in ritmo spezzato* (*Oorlog. Verzen in staccato*) della moglie Agnita Feis del 1915 riflette il gusto per la lingua del sì.

Nel 1920 fa visita a Parigi a Piet Mondrian, con il quale fino a quel momento aveva corrisposto solo per via epistolare. In effetti, di persona

---

<sup>6</sup> *The Complete De Stijl edited by Theo van Doesburg, et al (in untranslated Dutch)*, a reprint introduced by Richard Kostelanetz, AG Classics 2021.

emergono presto alcune divergenze in ambito teorico e pratico. Lì conosce il gotha dei Surrealisti e dei Dadaisti, stringe amicizia con Francis Picabia e Tristan Tzara e con Léonce Rosenberg che conduce la galleria *L'Effort Moderne*, che gli fa promettere che organizzerà per lui una mostra espositiva di arte astratta a Parigi: la realizzerà con successo nel 1923 e sarà replicata all'*École Speciale d'Architecture*. È nominato ambasciatore degli artisti dei Paesi Bassi presso la *Section d'Or* e organizza diverse mostre a nome della stessa in Belgio e nei Paesi Bassi. Alla mostra tenutasi a L'Aia conosce la giovane pianista Nelly van Moorsel, sorella di un architetto abbonato al mensile *De Stijl*.

Il secondo *Manifesto* di *De Stijl*, pubblicato nell'aprile del 1920, intitolato semplicemente *Letteratura (Literatuur)* e firmato da Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Antony Kok, si propone di estendere la sfida del Neoplasticismo alla poesia e alla prosa.

*De dualiteit tusschen proza en vers kan niet voortbestaan / de dualiteit tusschen inhoud en vorm kan niet voortbestaan / daarom zal voor den modernen schrijver de vorm een direct-spiritueele beteekenis hebben / hij zal geen handeling beschrijven / hij zal in het geheel niet beschrijven maar SCHRIJVEN zal hij / het collectief der handelingen herscheppen tot woord: constructieve eenheid van inhoud en vorm.*

La dualità tra prosa e poesia, la dualità tra contenuto e forma, non può più esistere. Quindi, per lo scrittore moderno la forma avrà un significato direttamente sul piano spirituale, egli non descriverà alcuna azione, non descriverà affatto, bensì SCRIVERÀ. Nella parola egli ricreerà la totalità degli eventi: unità costruttiva di contenuto e forma.

Incoraggiato dall'interesse riscosso dal Neoplasticismo presso un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo di artisti, critici, galleristi e curatori d'arte nei Paesi Bassi e in Europa, Van Doesburg decide ora di proporre ai lettori i propri componimenti poetici e letterari. Ispirato in particolare dal romanzo *Un uomo finito* (1913) di Giovanni Papini e più in generale dalla poetica del Futurismo italiano, pubblica in *De Stijl*, con lo pseudonimo Aldo Camini, alcuni brani tratti dal romanzo incompiuto *Camioscopie, 'n antiphilosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem (Camioscopia, una concezione del mondo anti-filosofica senza filo né sistema)*. Nel numero di maggio del 1921 appaiono tre capitoli del romanzo

con un'introduzione a firma Theo van Doesburg. Il romanzo dell'alter ego Camini, che dichiara di aver ritrovato nello studio milanese dell'*artista metafisico* C.C. (Carlo Carrà) durante una visita nel 1921, tratta con cinismo circa la necessità di bandire la discussione filosofica dai romanzi, filosofia e letteratura essendo due discipline indipendenti. La prosa di Camini/Van Doesburg fa ricorso al metodo del *principio dinamico*: il *dinamismo* crea contrasti, dissonanze, contrapposizioni nel confronto tra letteratura e filosofia. Come avviene sulle tele e nei progetti di architettura neoplastici, questo metodo basato sulla *contrapposizione* dovrebbe dirimere le questioni e condurre a un'evoluzione positiva per la società dei tempi nuovi. Già nel corso della guerra nel 1916, Van Doesbourg aveva preso lezioni di lingua italiana per poter leggere i manifesti futuristi e nel 1921 fece visita a Marinetti a Milano.

Nel maggio del 1920, senza una presentazione del nuovo collaboratore, né una spiegazione circa lo spazio concesso alla nuova forma artistica, apparve in *De Stijl* la poesia Dada *X-Beelden 1*).

X-BEELDEN 1)

DOOR I. K. BONSET.

'k word doordrongen van de kamer waar de tram doorglijdt  
ik heb 'n pet op

orgelklanken  
van buitendoormijheen  
vallen achter mij kapot  
kleine scherven

**BLIK BLIK BLIK**

en glas

kleine zwarte fietsers  
glijden en verdwijnen in mijn beeltenis

**+ LICHTn**

de ritsigzieke trilkruin van den boom  
versnippert het buitenmij  
tot bontgekleurde stof  
de zwartewitte waterpalen

**4 × HORIZONTAAL**

ontelbare verticale palen



en ook de hooge  
gekromde blauwe  
RUIMTE  
**BEN IK**

---

*1) Deze „x-Beelden” zijn uit de reeks „Kubistische verzen (1913-1919).*

IMMAGINI-X 1)

di I.K. Bonset.

La stanza in cui scorre il tram mi compenetra  
porto un cappello

i suoni di un organo  
dall'esterno mi attraversano  
s'infrangono a terra alle mie spalle

piccole schegge  
LATTA LATTA LATTA  
e vetro

piccoli ciclisti neri  
scorrono e svaniscono nella mia immagine

**+ LUCE\***

La cima dell'albero freme isterica  
ritaglia a pezzetti il mio contorno  
fino a ridurlo in polvere multicolore  
le bianconere palafitte

**4 x ORIZZONTALE**

innumerevoli pali verticali  
e anche l'alto  
curvo e azzurro

LO SPAZIO  
**SONO IO**

Fu la prima apparizione di I.K. Bonset. Lo pseudonimo dell'alter ego poetico di van Doesburg è l'anagramma di *Ik ben sot* ("sono uno

sciocco” o “faccio il matto”), o forse un nome comune tratto a caso da un indirizzario. Il proposito di Bonset è quello di realizzare una poesia in grado di esprimere lo stato d’animo dell’autore direttamente nel suono. La meta è però difficile da raggiungere. Nella pittura neoplasticista erano utilizzati linee e piani di colore, contrariamente a quanto avvenuto fino a quel momento nella pittura figurativa; allo stesso modo la poesia Dada di Bonset desiderava utilizzare la parola e il suono come realtà indipendenti, prive del loro significato comune. Presentato nella corrispondenza tra gli artisti del gruppo di *De Stijl* come un artista dadaista (poi anche costruttivista) neerlandese residente a Vienna, Bonset risultava anche responsabile editoriale della rivista dadaista *Mécano* (1922-1923) edita in realtà in soli quattro numeri da Van Doesburg nei Paesi Bassi e in Francia. Nata come un *escamotage* noto forse solo a J.P.P. Oud e a Nelly van Moorsel per non turbare il serio Mondrian e per non mettere in pericolo l’amicizia, la burla d’artista durò invece per un lustro almeno nei confronti di Tristan Tzara, al quale Van Doesburg spedì per anni lettere con il *nom de plume* I.K. Bonset.

X-Beelden (1920)<sup>7</sup>

**hé hé hé**

hebt gij ’t lichaamljik ervaren

hebt gij ’t lichaamljik ervaren

hebt gij ’t li **CHAAM** lijk er **VA** ren

**O<sup>n</sup>**

— ruimte en

— tijd

verleden heden toekomst

het achterhierenginds

het doorelkaâr van ’t niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak

die men ondersteboven leest

**MIJN KLOK STAAT STIL**

**ZIG-ZAG**

uitgekauwd sigarettcindje op’t

<sup>7</sup> NdA: O<sup>n</sup> si legga zero<sup>n</sup>; - spazio e – tempo si leggano meno spazio e meno tempo.

**WITTE SERVET**

vochtig bruin

ontbonding

**GEEST**

**346 VRACHT AU TO MO BIEL**

dwars trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte

**uomo electrico**

rose en grauw en diep wijnrood

de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee!

Aanteekening: On: te lezen nul n; — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte en min tijd.

*Immagini-X (1920)*

***ehi ehi eh***

*l'hai provato fisicamente?*

*l'hai provato fisicamente?*

*l'hai provato fi si ca men te?*

**O<sup>n</sup>**

- spazio e

- tempo

passato presente futuro

il dietroquela

il mescolarsi del nulla e l'apparenza

un piccolo almanacco sgualcito

che si legge alla rovescia

**IL MIO OROLOGIO È FERMO**

**ZIG-ZAG**

un mozzicone di sigaretta sul

**TOVAGLIOLO BIANCO**

bruno umido

dissoluzione

**SPIRITO**

**346 AU TO CAR RO**

**DIAGONALE**

*tremante*

*sterile*

*punto mediano*

*caricatura del nero*

**uomo elettrico**

*rosa e grigio e vino di un profondo rosso*

*le schegge del cosmo le trovo nel mio tè*

Alla poetica di Van Doesburg/Bonset – la firma in testa o in calce differisce nei fogli – appartiene il manoscritto *Nieuwe Woordbeeldingen (kubistische en expressionistische verzen) door I.K. Bonset (Le nuove raffigurazioni della parola (versi cubisti ed espressionisti) di I.K. Bonset)*. Il manoscritto facente parte dell'eredità di Van Doesburg fu pubblicato integralmente da Querido nel 1975 a cura di Kurt Schippers<sup>8</sup>. Sono presenti cinquantaquattro tra poesie e manifesti, venticinque dei quali in copia anastatica, in quanto vergati a mano da Van Doesburg/Bonset. Gli altri testi riprodotti in caratteri tipografici erano già stati pubblicati in *De Stijl* o in *Mécano*. Cinque sono in francese. L'operazione filologica e artistica è di assoluto rilievo. Nella postfazione Schippers, che ha conosciuto di persona Van Moorsel e dimorato per qualche tempo nella *Maison d'artiste* di Van Doesburg e Van Moorsel (*Van Doesburghuis*) a Meudon Val-Fleury presso Parigi, ricostruisce la riscoperta e la fortuna di Van Doesburg/Bonset dopo la Seconda guerra mondiale, sin dalla raccolta della scrittrice tedesca Carola Giedion-Welcker *Poètes à l'écart - Anthologie der Absentigen* (Verlag Benteli A.G., Bern-Bümplitz, 1946, composta però già nel 1944). Nel frontespizio è indicata tra parentesi la data “1914-1920”, ma retrodata, presumibilmente di pugno dello stesso autore, al 1913. In tal modo, Van Doesburg desiderava forse rivendicare l'originalità di idee ormai diffuse in Europa dopo il 1920 circa la sperimentazione poetica di Dada e, al contempo, realizzare un bilancio della propria evoluzione poetica: le origini nel Cubismo analitico, l'Espressionismo più mistico, la feconda influenza del Futurismo italiano, la rivoluzione nichilista di Dada della

---

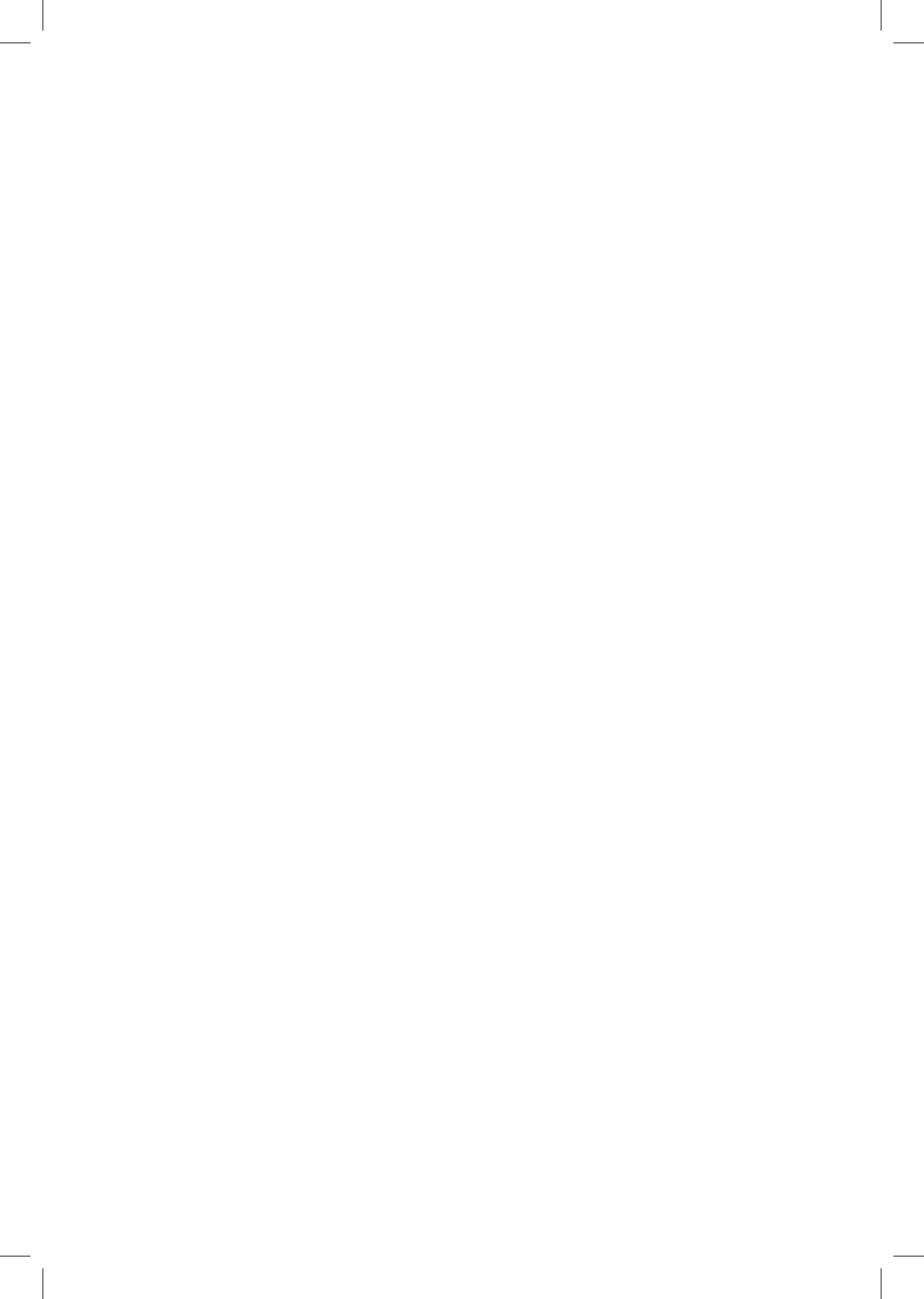
<sup>8</sup> Di nuovo uno pseudonimo, nato forse dall'incomprensione di un libraio: Gerard Stigter, fu poeta, scrittore e critico d'arte. Nel 1996 vinse il premio P.C. Hooft, alla carriera. Insieme a G. Brands e J. Bernlef creò la rivista letteraria *Barbarber* (1958-1972). Negli anni Sessanta introdusse nei Paesi Bassi il *ready-made* come forma poetica. Fece la sua prima visita alla *maison d'artiste* di Meudon Val-Fleury a vent'anni, vi tornò più volte per incontrare Nelly van Moorsel e vi soggiornò per un anno. Raccontò la sua esperienza personale e l'epopea Dada di Van Doesburg, Nelly van Moorsel e Kurt Schwitters in *Holland Dada* (documentario del 1974 e saggio del 2020).

serie delle *X-beelden*, che lo resero famoso all'estero grazie alle traduzioni in italiano, francese e ungherese), per approdare alle due personalissime *Immaginisuonilettere* (*Letterklankbeelden*), che sono il luogo in cui Bonset scompare serbandò i suoi segreti.<sup>9</sup>

Nel 1930, in seguito a forti attacchi di asma, Van Doesburg si trasferì a Davos in Svizzera, dove morì a causa di un infarto l'anno seguente e fu cremato alla presenza delle sorelle Nelly e Helena Milius. Fu Nelly, che aveva già curato in prima persona mostre di arte astratta di successo a Parigi, a custodire l'eredità di Theo e a far conoscere l'arte astratta anche negli Stati Uniti. Nel 1938 curò la mostra *Arte Astratta* (*Abstracte Kunst*) per lo Stedelijk Museum di Amsterdam. In quel periodo divenne *art advisor* di Peggy Guggenheim per l'Europa insieme a Marcel Duchamp. Il desiderio di Peggy di costituire una comunità di artisti nel sud della Francia, sotto la supervisione di Nelly, si infranse allo scoppio della Seconda guerra mondiale, ma nel 1947 Nelly si recò a New York per organizzare per Guggenheim una mostra dedicata all'opera di Van Doesburg, poi replicata a Los Angeles, San Francisco, Seattle, Chicago, Cincinnati. Viaggiò negli Stati Uniti più volte negli anni Cinquanta e agì in qualità di intermediaria per le opere di van Doesburg, Mondrian (e anche di Max Ernst e Fernand Léger). Nelly visse a Meudon-Val-Fleury fino alla morte nel 1975. Negli anni Ottanta l'eredità di Nelly fu donata al Regno dei Paesi Bassi e, accanto a quella di Theo, consente di analizzare puntualmente l'evoluzione del Neoplasticismo e di raccontare senza zone d'ombra l'avvento di I.K. Bonset.

---

<sup>9</sup> *Letterklankbeelden*, in *De Stijl* IV, 7, 1921 e la semiomonima *Letterklankbeelden* (1921) in *De Stijl*, IV, 11, 1921, dalla *Antologia Bonset*.



## La visione di Martinus Nijhoff: *L'ora X*

HERMAN VAN DER HEIDE

Het was zomerdag.  
De doodstille straat lag  
te blakeren in de zon.  
Een man kwam de hoek om.

Era un giorno d'estate.  
La strada avvampava  
immota nel sole.  
Spuntò dall'angolo un uomo.

Come ha notato la critica<sup>1</sup>, l'incipit del famoso poemetto di Martinus Nijhoff *L'ora X* (*Het uur U*, 1937) richiama alla mente un quadro di Giorgio De Chirico: *Mystère et mélancholie d'une rue* (1914). Emanava un'atmosfera funesta, un presagio che evoca varie ipotesi sull'identità dell'uomo che entra prepotentemente in scena. Di lui si sa – e si saprà – poco, ma la reazione al suo arrivo da parte degli abitanti nelle loro case è significativa. L'irruzione dell'uomo, chiamato diverse volte lo “straniero” nel poema, causa un trambusto generale. Quel che succede è un evento, per come lo ha definito Slavoj Žižek: «qualcosa di travolgente, fuori di sesto, che appare all'improvviso e interrompe lo scorrere normale delle cose, qualcosa che emerge apparentemente dal nulla, senza cause discernibili,

---

<sup>1</sup> Molti saggi dalla prima fase della ricezione del poemetto *L'ora X* sono raccolti in Dirk Kroon, *Dit meldt het uur u. Teksten omtrent Het uur u van Martinus Nijhoff*, 's Gravenhage, Bzztôh, 1986. Le citazioni del poema sono nella traduzione di Monica Puleo, in corso di stampa presso l'editore Raffaelli di Rimini (collana *Lyra Neerlandica*).

un'apparenza senza fondamento solido»<sup>2</sup>. Žižek cita dall'*Amleto*: «Il tempo è fuori di sesto» («The time is out of joint») come aveva Derrida in esergo a *Spettri di Marx*, indicando un contesto per l'evento, l'apparizione di un fantasma<sup>3</sup>. C'è nell'evento qualcosa di miracoloso, dai miracoli della vita quotidiana a quelli delle sfere sublimi, inclusa quella del divino. La gnosi è la prima filosofia dell'evento<sup>4</sup>: lo pneuma, lo spirito gnostico che viene dall'alto («le piume calzate / da Hermes per scendere / a valle dalla montagna», «het gevederd leder / waarop de god Hermes van zijn bergtop / neer te dalen placht», vv. 37-39) è, per usare una frase dell'evangelista Giovanni, «nel mondo, ma non *del* mondo» (Gv 15: 18-21), e pare che sia entrato dall'esterno. Tranne che per un gruppo di bambini la strada è deserta, non c'è neppure chi di solito ci si aspetterebbe di vedere, di cui si sente vagamente la mancanza:

de student,  
de dame die niemand kent,  
de leraar met pensioen (vv. 12-14)

lo studente,  
la signora che nessuno conosce,  
l'insegnante in pensione

Il lavoro iniziato della messa a dimora degli alberi lungo la strada è stato abbandonato. Questo fatto viene nominato sia all'inizio che alla fine del poema. Il rapporto con il ciclo naturale è guasto e di conseguenza anche la struttura sulla quale la vita umana poggia è sbilanciata. D'altronde, l'estate non sarebbe la stagione giusta per piantare alberi. L'uccellino che canta alla fine del poema non troverà un albero dove poggiarsi (vv. 465-72). L'operaio che ha scavato le buche, senza piantare gli alberi, se n'è andato misteriosamente, abbandonando la vanga (vv. 19-24, 160-4).

<sup>2</sup> Slavoj Žižek, *Event. Philosophy in Transit*, London, Penguin, 2014, p. 2.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Milano, Raffaello Cortina, 1994, p. 9.

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk, *Dopo Dio*, a cura di Gianluca Bonaiuti, Milano, Raffaello Cortina, 2018, p. 83.



L'uomo che cammina sotto il sole sovrano crea l'atmosfera inquietante che prepara l'ora X:

Maar vreemder, ja inderdaad  
veel vreemder dan dat de straat  
leeg was, was het feit  
der volstrekte geluidloosheid,  
en dat de stap van de man  
die zojuist de hoek om kwam  
de stilte liet als zij was,  
ja, dat zijn gestrekte pas  
naarmate hij verder liep  
steeds dieper stilte schiep (vv. 25-34.

Ma ancor più strana, ancor  
più strana della strada  
vuota, era l'assenza di suono,  
totale e assoluta,  
e che il passo dell'uomo  
che era appena spuntato  
lasciava il silenzio intoccato;  
anzi il suo passo serrato  
man mano che procedeva,  
più profondo il silenzio rendeva.

L'ora X è un termine militare, l'ora segreta in cui la battaglia ha inizio e il momento decisivo dell'evento che inaugura l'offensiva:

Hij maakte op het trottoir  
het onheilspellende maar  
onhoorbare gerucht  
van het hoog in de lucht  
verschoten vliegerbericht:  
in een wolkje ploft licht  
tot een blinkende ster uiteen,  
en langs heel de vuurlinie heen  
weet men: dit meldt het uur u,  
nu gaat het beginnen, nu

verdwijnt de onzekerheid  
van de mij gegunde tijd,  
nu is het voor alles te laat (vv. 43-55).

Sul marciapiede egli faceva  
lo stesso suono, infausto  
anche se impercettibile,  
del segnale lanciato  
dal pilota alto nel cielo;  
da una nuvoletta la luce esplose  
in frammenti splendidi di stella  
e lungo tutta la linea di fuoco  
si sa: questa è l'ora x,  
ecco che inizia,  
scompare ogni incertezza  
sul tempo che mi resta,  
è tardi ormai per ogni cosa.

Siamo in un universo dove la razionalità è silenziosa:

Manca la base stessa del conoscere intero, cioè auditivo e tattile oltre che visivo [...] Bisognerebbe riesumare prima il conoscere pieno, fondato sui cinque sensi, per poi negarlo, e negarne la negazione. Di qui la condizione pressoché inaudita di chi voglia parlare oggi di misticismo: ma poiché questa condizione corona un millenario processo, non da oggi il misticismo appare un ritorno dalla visività all'audizione, al verbo<sup>5</sup>.

L'avvento dell'uomo riattiva uno stato in cui si sentono cose che normalmente non sono udibili: lo scorrere del gas, il fluire dell'acqua e il ronzio dell'elettricità nei fili. Nel e dal silenzio profondo nasce una musica ineffabile che provoca il panico tra gli abitanti:

Want sedert water en gas  
en het zoemen hoorbaar was  
van de elektrische stroom,

---

<sup>5</sup> Elémire Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi, 1997, p. 76-77.

hadden ook hartklop, en droom,  
en geeuw, en bloedsomloop,  
en wanhoop, en stille hoop,  
kortom al wat nooit stem werd,  
zich gemengd in het ver concert  
dat tegen wil en dank  
steeds duidelijker van klank  
uit de stilte kwam opgeweld.

Così come dell'acqua e del gas  
si sentiva il fluire e della  
corrente elettrica il ronzare,  
anche il battito del cuore, il sogno,  
lo sbadiglio e il circolo del sangue  
lo sconforto e la speranza muta,  
in breve tutto quel che mai ha avuto voce,  
conflui in un concerto lontano  
che, a stento e con grande fatica,  
diventando un suono chiaro,  
scaturì da quel silenzio (vv. 109-119).

Il terrore suscitato dallo straniero errante si riferisce all'ora apocalittica che sta per scoccare:

Al wie zijn kijker ophief  
zag op de zee van azuur  
een slagschip, klaar voor vuur.  
Was het vriend of vijand?  
Niet uit te maken, want  
het schip voerde geen vlag.  
Zoals ook de man die men zag  
het minste niet droeg dat een man  
van een man onderscheiden kan.  
En ook de muziek zong door,  
werd een groot, onzichtbaar koor.

Puntando il binocolo sull'azzurro  
del mare, avresti visto una nave

da guerra pronta a far fuoco.  
Amica o nemica?  
Nessuno può dirlo se  
la nave è senza bandiera.  
Così anche l'uomo che andava  
addosso non portava nulla  
che lo distinguesse da un altro uomo.  
E anche la musica continuava a suonare  
diventando un grande invisibile coro (vv. 98-108).

Il tempo è fuori di sesto. Nijhoff scrisse *L'ora X* verso la fine degli anni Trenta e il poemetto fu pubblicato, insieme a un altro poema, *Un idillio (Een idylle)*, durante la guerra, nel 1942, poi ancora almeno due volte come pubblicazione clandestina. È tra i suoi ultimi componimenti di rilievo e segue agli otto sonetti di *Prima che faccia luce (Voor dag en dauw)* scritti nel 1936, accompagnati da una lettera aperta allo storico Huizinga che aveva appena pubblicato il suo libro di critica culturale *Nelle ombre del domani (In de schaduwen van morgen)*, apparso in Italia con il titolo *La crisi della civiltà*<sup>6</sup>. I primi critici tendevano a interpretare l'apparizione dello straniero come un'epifania, un momento messianico: è l'uomo che rappresenta la figura di Cristo, un uomo ideale, *the Human form divine* nelle parole di William Blake, oppure come un demone della morte e lo spirito dell'ispirazione. Nijhoff stesso parla dell'uomo "vivente"<sup>7</sup>. Per la sua camminata "serrata" viene associato alla vita militare (vv. 32, 63, 427). Altri commentatori rimandano alla figura del pifferaio magico che compare nel testo in prosa *La penna sulla carta (De pen op papier)* del 1927. I primi cenni alla gnosi si notavano già nei saggi seminali di Simon Vestdijk e di Theun de Vries, entrambi del 1946; un articolo di Jonckheere traccia le influenze gnostiche più sistematicamente<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Ritradotto recentemente: Johan Huizinga, *Nelle Ombre del Domani. Una diagnosi del disagio spirituale del nostro tempo*, a cura di Michele Bonsarto, Torino, Nino Aragno, 2019. Cfr. Herman van der Heide, *Falsi profeti? Huizinga e Nijhoff negli anni Trenta*, in *Johan Huizinga a cent'anni dall'Autunno del Medioevo*, a cura di Marco Prandoni, Bologna, Patron, in corso di stampa.

<sup>7</sup> Lettera alla signorina N.C. van Dis, 24 gennaio 1944.

<sup>8</sup> Simon Vestdijk, *Hedendaags Byzantinisme. Over Nieuwe gedichten van Martinus Nijhoff*, in *De Poolse Ruiter*, Den Haag, Bert Bakker-Daamen, 1946, pp. 152-183; Theun de Vries,

Per ben tre volte Nijhoff, o chi per lui, nei suoi scritti si rivolge a una figura di guida, che prima agisce come consigliere ne *La penna sulla carta*, poi funge da esempio e precursore nel poemetto *Awater*, infine appare all'inizio de *L'ora X* nella veste dello straniero ambulante. La sua poesia inizia e finisce con un uomo che cammina: nella prima raccolta *De wandelaar* (letteralmente 'il passeggiatore', intitolata in italiano *L'errante*), del 1916, il soggetto lirico si identifica con varie maschere, affrontando il mondo a partire dal suo isolamento:

Mijn eenzaam leven wandelt in de straten,  
Langs een landschap of tusschen kamerwanden (vv. 1-2).

La mia vita va sola per le strade  
o in mezzo alla natura o in una stanza.

Il lettore incontra nelle prime poesie di Nijhoff una sfilata di figure che rappresentano il mondo dell'errante, prese da vari contesti culturali, letterari e biblici. Le ultime tre parole della poesia che dà il titolo al debutto squalificano la linea di condotta negativa e passiva del soggetto:

Toen zich mijn handen tot geen daad meer hieven,  
Zagen mijn ogen kalm de dingen aan:  
Een stoet van beelden zag ik langs mij gaan,  
Stil mozaïkspel zonder perspectieven (vv. 21-24).

Sereni gli occhi mirano le cose  
mentre le mani pendono inattive:  
di forme va una lunga carovana,  
calceoscopio senza prospettive<sup>9</sup>.

Nelle raccolte che seguono (*Forme, Vormen*, del 1924 e *Nuove Poesie, Nieuwe gedichten*, del 1934) i componimenti diventano sempre più impersonali e drammatici mentre la voce del poeta si sente soprattutto attraverso i suoi

---

*Wandelaar in de werkelijkheid*, in Dirk Kroon, *Dit meldt het uur u*, cit., pp. 17-30; W.F. Jonckheere, *Gnostische naklanken in 'Het uur u'*, in *Spiegel der Letteren* 35 (1993), pp. 35-46.

<sup>9</sup> Martinus Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, a cura di Marco Prandoni, traduzione di Giorgio Faggin, Rimini, Raffaelli Editore, 2017, pp. 18-21.

personaggi. Una posizione del tutto particolare e significativa arriva con il testo in prosa *La penna sulla carta* in cui il narratore è il poeta Nijhoff. Il testo oscilla tra saggio autobiografico e racconto fantastico, delineando una poetica di poesia “ricevuta”. Nel processo della scrittura pare che ci siano dei momenti in cui la penna viene guidata da un’istanza anonima che potrebbe essere chiamata in tanti modi: la musa, l’inconscio, l’intuito, oppure la lingua stessa. Nijhoff descrive l’esperienza dell’atto fisico della scrittura quando, dopo un’estate trascorsa in una tenda sulla spiaggia, si rimette alla scrivania e la sua penna comincia, “come un uccellino senza meta”, a tracciare cerchi nell’aria mentre col pensiero si trova ancora sulla costa estiva dove la penna si è trasformata in un gabbiano solitario:

Sì, lo so di sicuro [...] Io stesso, con la mia coscienza non faccio più parte di questo corpo, di questa figura semianimale seduta davanti alla mia scrivania come in una tenda; è lui che scrive, cioè lui che con colpi regolari fa ondeggiare la mia penna come un gabbiano, e che sogna il suo proprio sogno mostruoso, irraggiungibile per la mia riflessione [...] Ora, con l’oscillare liberamente e di propria iniziativa della mia mano, comincio a rendermi conto che si esprime pronto nella forma, l’anima-  
le sognante, e che la mia coscienza farebbe meglio a misurarsi con lui, affrontandolo e seguendolo nei movimenti arbitrari della penna sulla carta per, se possibile, impadronirsi di essi; non sono allora composto da due elementi contrastanti che si combattono, fuori controllo della ragione, forse *all’ultimo sangue*.<sup>10</sup>

Il dualismo di Nijhoff si esprime da una parte nella natura dove vola liberamente nello spirito, mentre dall’altra parte il suo corpo resta incatenato alla sua scrivania. La parola sorge dall’abisso preceduto dal silenzio. Nella tradizione della filosofia occidentale, l’uomo appare come il mortale e, insieme, il parlante. L’uomo mortale sarà lo strumento dell’uomo parlante:

Ma cosa potrei fare meglio che essere uno strumento, un sismografo, di ciò che trascivo con godimento fisico, mentre il mio corpo pensa e la

---

<sup>10</sup> Martinus Nijhoff, *De pen op papier*, in *Verzameld werk II. Kritisch en verhalend proza*, Amsterdam, Bert Bakker, 1961, pp. 1063-1080. Traduzione mia.

penna graffia cerchi grandi sulla carta? – ingaggerò la lotta con questo scrittore, come Giacobbe con l'angelo, finché non farà l'alba? – sarò in grado di catturare la sua marcia fra le mie braccia, che disperatamente avvolgo attorno alla pagina? – farò una storia per arginare i suoi periodi prorompenti in un ordine più alto? – scriverò scrivendo?<sup>11</sup>

Nella seconda parte del testo, il poeta Nijhoff racconta della sua passeggiata notturna intrapresa dopo aver tentato invano di scrivere nella lunga serata estiva. Introdotta da una frase profetica che annuncia l'avventura strana che sta per accadere, la narrazione passa al tempo passato. Il poeta ha preso l'ultimo tram verso il centro dell'Aia e si trova nel parco sul Monte dello Stagno (De Vijverberg) vicino alla Porta della Prigione (De Gevangen Poort). Fischiettando una melodia, si siede su una panchina quando sente la voce del pifferaio magico di Hamelin, riconosciuto immediatamente dal poema di Robert Browning. Questa figura proveniente dall'infanzia del poeta gli si siede accanto e, chiamandolo per nome, gli domanda la ragione della sua chiamata. Il poeta è sconvolto soprattutto perché si rende conto che il pifferaio appartiene al suo stesso mondo. Un momento simile occorre nel poemetto *Awater* del 1934 in cui il soggetto lirico pedina l'uomo che ogni mattina e ogni sera passa davanti alla sua finestra:

Awater, die de pas heeft ingehouden,  
kijkt naar mij om als kent hij mij van ouds (vv. 238-239)<sup>12</sup>.

Awater si è fermato; si volta, guarda  
verso di me come se già mi conoscesse.

Il pifferaio magico, invece, riconosce il poeta e sembra apparire su richiesta. Mentre Awater rimane senza parole, il pifferaio ripete la sua domanda. È stato il fischio ad averlo chiamato. Segue una conversazione sugli strumenti della poesia. Il flauto del pifferaio si contrappone al fischio del poeta e si allinea allo strumento dello scrittore, la penna. La

---

<sup>11</sup> Nijhoff, *De pen op papier*, cit., 1064.

<sup>12</sup> Martinus Nijhoff, *Awater*, a cura di Herman van der Heide, traduzione di Monica Puleo, Rimini, Raffaelli Editore, 2016, p. 46.

penna nella mano del poeta diventa il mezzo con cui il corpo trasmette la poesia. Il problema è, secondo il pifferaio, che Nijhoff fischia con la bocca, non con un flauto:

“La bocca canta solo di ciò di cui il cuore è pieno, ma ogni flauto è un flauto magico e riempie il cuore vuoto di altra gente”

“Ti consiglio di iniziare così: descrivi solo le sensazioni degli altri. Compassione non è un dovere morale, è una passione innata e trova la sua causa nell’attrazione che magneticamente unisce tutta la carne. A beneficio tuo, sviluppa la passione, rendila conscia e pensa e vivi nel sentimento degli altri. Solo così ti liberi di te stesso, è quello lo scopo”<sup>13</sup>.

Dopo aver consigliato il poeta, il pifferaio si congeda passando dalla Porta del Prigione; lascia indietro Nijhoff che rimane davanti alla porta chiusa. L’incontro con il pifferaio e il dilemma di poetica di cui parla trovano corrispondenze ne *L’ora X*. Oltre a essere figura-guida nel processo poetico, il pifferaio indica il comportamento etico al soggetto lirico, come fa nel poema, in modo silenzioso, anche lo straniero nella strada che è stato paragonato al ladro, alla spia e a Hermes (vv. 35-42), messaggero degli dei e patrono non solo dei ladri e dei mercanti, ma anche degli interpreti e dei traduttori. La figura del pifferaio magico è, come il dio Hermes nel mito greco, intermediario tra la vita e la morte. L’inclusione di elementi fantastici e sovrannaturali da leggende e miti rende la narrazione più autorevole. La musica misteriosa evocata dal cammino dell’uomo nella strada risveglia delle visioni negli abitanti. Il poeta Nijhoff ha seguito il consiglio del pifferaio descrivendo ne *L’ora X* le visioni degli altri, di cui le figure del dottore, del giudice e della donna “che nessuno conosce” sono gli esempi (vv. 176-210). Le loro visioni non sono di carattere metafisico ma si riferiscono all’esperienza terrena dei personaggi, mettendo in risalto ambizioni frustrate e desideri soffocati:

Eén ogenblik had de geest  
in vergezichten gedwaald  
en was, door het oog van een naald,  
als de kemel, binnengegaan.

<sup>13</sup> Nijhoff, *De pen op papier*, cit., p. 1073.



In welk land kwam hij aan?  
Op aarde. - In eigen land. -

Per un istante lo spirito  
aveva errato fra le visioni  
e, come il cammello,  
era entrato per la cruna dell'ago.  
In quale mondo era arrivato?  
Sulla terra. Il loro mondo (vv. 238-243).

Lo scrittore de *La penna sulla carta* si ritrova nei vv. 236-293 de *L'ora X*.  
Si tratta dello spirito che si riunisce con il corpo dopo aver vagato tra le visioni:

Maar kijk, die metgezel zat  
alweer aan het schrijfbureau  
te zwoegen, en wel zo,  
dat de geest, beschaamd neerziend  
naar die trouwe, arbeidzame vriend,  
niet dan een lastige traan  
verdrijvend tot hem dorst gaan.

Ma guarda, quel compagno è seduto  
di nuovo alla sua scrivania  
e lavora e sgobba così tanto che  
lo spirito abbassa lo sguardo turbato  
sull'amico leale e solerte, e trova  
il coraggio di farglisi accanto solo  
dopo aver inghiottito una lacrima di pena (vv. 274-280).

Come nell'esperienza degli abitanti, l'azione liberatoria dello spirito ha la durata di un solo istante. Corpo e spirito rimangono separati nell'atto di scrivere, e

er zat voor de geest niets op,  
dan dat hij weer ontsteeg  
naar zijn ballingsoord, blauw en leeg  
tussen aarde en zon.

allo spirito non resta altro da fare  
che levarsi di nuovo e tornare  
al suo esilio malinconico e vuoto  
tra la terra e il sole (vv. 284-287).

Il poeta Wiel Kusters ha suggerito che forse possiamo riconoscere nella quarta visione il narratore / scrittore del poema e, in quel caso, nell'uomo che cammina nella strada una versione ideale del poeta Nijhoff che, continuando a scrivere, prolunga la sua visione, che sarebbe allora il poema stesso<sup>14</sup>:

Even keek de compagnon  
de gewillige na op zijn vlucht,  
peinsde, zag in de lucht  
een wolkje, en zag dat daar ging  
nog steeds die vreemdeling,  
nog steeds die man door de straat.

Il compagno meditabondo  
seguì con lo sguardo il suo volo, poi vide  
una piccola nuvola  
in cielo, e vide che là ancora andava  
ancora lo stesso straniero,  
ancora l'uomo lungo la strada (vv. 288-293).

### *I bambini*

Una scena curiosa riguarda l'incontro dell'uomo con il gruppo di bambini all'inizio de *L'ora X*, che suscita una nuova ondata di panico tra gli abitanti della strada:

Toen heeft zich iets voorgedaan  
dat alle beschrijving tart.  
De schrik sloeg de straat om het hart.  
Kokend van woede, doodsbleek,

---

<sup>14</sup> Wiel Kusters, *Een geprolongerd visioen* in Kroon, *Dit meldt het uur u*, cit., pp. 306-310.

de vuisten gebald, bekeek  
men het ontzettende dat  
beneden voortgang had.

De man had de kleine groep  
kinderen die op de stoep  
aan 't spelen waren bereikt. -

Quindi accadde qualcosa  
che sfida ogni immaginazione.  
Il terrore attanagliò il cuore della strada.  
Ribollendo di rabbia, di un pallore mortale,  
con pugni serrati, tutti osservavano  
la scena sconvolgente che  
si svolgeva là sotto.

L'uomo aveva raggiunto  
il gruppetto dei bambini intenti  
a giocare sul marciapiede (vv. 326-335).

Viene di nuovo spontaneo il paragone con la leggenda del pifferaio magico, soprattutto per la reazione eccessiva degli abitanti. Si è tentato di interpretare la rabbia e il terrore degli adulti come sintomo del senso di colpa che le visioni hanno risvegliato in loro e, di conseguenza, della paura che l'uomo rappresenti una specie di spirito vendicatore che potrebbe portar loro via i bambini. Questa svolta diabolica dell'avvento dell'uomo si sposerebbe bene con l'atmosfera funesta dell'inizio del poema<sup>15</sup>. Il fascino della musica del pifferaio silenzioso de *L'ora X* non sembra però incantare più di tanto i bambini che si divertono a fare il gioco in cui pestano l'ombra dell'uomo, da loro chiamato 'Camminare sull'ombra'. Il

---

<sup>15</sup> Per una trattazione approfondita della vicenda, si veda il saggio di Silvia Notini, *Richard Rowlands Verstegan's Pyed Pyper: Of Fantastical Cotes and Unkept Promises*, in *Richard Rowlands Verstegan. A Versatile Man in an Age of Turmoil*, a cura di Romana Zacchi e Massimiliano Morini, Turnhout, Brepols, 2012, pp.179-198.

narratore del poema disprezza e teme questo gioco irrispettoso:

Het ging door merg en been,  
het was hartverscheurend, de groep  
in een rijtje over de stoep  
achter de vreemdeling aan  
huppelend mee te zien gaan.  
Het sneed, sneed door de ziel.

Metteva i brividi e spezzava  
il cuore vedere quel gruppetto  
in fila indiana seguire lo sconosciuto  
sul marciapiede, saltellando.  
Era straziante, straziante (vv. 384-389).

Il mondo del bambino, lo stato d'innocenza, è per Nijhoff quello ideale ma irraggiungibile che rappresenta l'anima della sua poesia. L'ispirazione, il suo "vedere Dio", l'aspirazione a cogliere lo spirito del mondo infantile, è mossa dall'identificazione e dalla nostalgia espresse nel componimento *Il bimbo e io* (*Het kind en ik*) dalla raccolta *Nuove poesie*:

Ik zou een dag uit vissen,  
ik voelde mij moedeloos.  
Ik maakte tussen de lissen  
met de hand een wak in het kroos.

Er steeg licht op van beneden  
uit de zwarte spiegelgrond.  
Ik zag een tuin onbetreden  
en een kind dat daar stond.

Het stond aan zijn schrijftafel  
te schrijven op een lei.  
Het woord onder de griffel  
herkende ik, was van mij.

Maar toen heeft het geschreven,

zonder haast en zonder schroom,  
al wat ik van mijn leven  
nog nooit te schrijven droom.

En telkens als ik even  
knikte dat ik het wist,  
liet hij het water beven  
en het werd uitgewist.

Un giorno andai a pesca,  
mi sentivo un po' triste.  
Con le mani scostai  
i giunchi del laghetto.

Sali luce dal nero  
fondale luccicante  
e vidi un bel giardino  
e dentro un bambinetto.

Seduto nel suo banco,  
con una lavagnetta,  
scriveva e le parole,  
m'accorsi, erano mie.

Quel bimbo scrisse allora  
senza fretta e timore  
ciò ch'io spero di scrivere  
finché duri la vita.

E allorquando annuivo  
per dire che sapevo,  
muoveva un poco l'acqua  
e lo scritto spariva.<sup>16</sup>

I bambini de *L'ora X* reagiscono in modo diverso dagli adulti all'uomo nella strada. Senza scrupoli e attirati dall'aspetto misterioso dello

---

<sup>16</sup> Nijhoff, *La canzone delle api stolte e altre poesie*, cit., pp. 84-85.

straniero, abbandonano il gioco e lo seguono iniziando un nuovo gioco ispirato dall'ombra, che collega il cielo alla terra. Si ripete anche qui il momento mistico già incontrato ne *La penna sulla carta*:

De schaduw hield halt. Onvervaard  
sloegen zij de ogen op  
en namen de vreemdeling op  
die stil was blijven staan.  
Nu zag hij hen ernstig aan,  
het hoofd ten halve gekeerd.  
Schoon niet verbouwereerd,  
lieten ze elkaar niet los.  
Als Klein Duimpjes in het bos,  
stond nu het viertal daar  
met de handen in elkaar  
naar de steentjes omlaag te zien.  
Het duurde een minuut misschien,  
maar die een eeuwigheid was.

L'ombra s'era fermata. Senza paura  
alzarono gli occhi  
e fissarono lo sconosciuto  
che era rimasto immobile.  
Egli li guardò gravemente,  
girandosi solo a metà.  
Anche se non frastornati,  
si tenevano tutti per mano.  
come tanti Pollicini nel bosco,  
se ne stavano là tutti e quattro  
guardando i sassolini giù in terra.  
Forse durò un minuto o poco più,  
ma parve un'eternità (vv. 412-425).

Questo confronto è l'ultimo, e decisivo, nel poema. I bambini sembrano avere un presentimento del momento importante e non si rendono conto del pericolo. La separazione fra corpo e spirito non esiste ancora per loro e possono osservare “nello spirito”. In quel momento eterno si intuisce il valore del messaggio di Gesù ai suoi discepoli

nel Matteo 18: «Se non cambiate e non diventate come bambini, non entrerete mai nel Regno dei Cieli». Il miracolo del riconoscimento è di nuovo, brevemente, compiuto.

### *La vita “abitante”*

I genitori, nel loro furibondo richiamo dei bambini, vedono minacciata la routine della vita quotidiana alla quale stavano già tornando dopo la breve interruzione delle visioni. L'uomo intanto è di nuovo sparito dietro l'angolo. I bambini tornano, lentamente, indietro e, mentre la gente riprende la vita abitudinaria, la città riprende vita. Il richiamo naturale, che fa eco al richiamo alla cena dei bambini da parte delle madri, è quello di quattro uccelli – il passerotto, lo storno, il merlo e il gabbiano – che scendono dal cielo per inserirsi nel trambusto della vita cittadina (vv. 444-458). Il poemetto finisce con una vaga speranza di un altro futuro in cui gli alberi saranno piantati e pieni di foglie e fiori:

Hoe mooi anders, ach, hoe mooi  
zijn bloesems en bladertooi. -  
Hoe mooi? De hemel weet hoe.  
Maar dat is tot daaraantoe.

Ma quanta bellezza, che incanto  
c'è nei fiori e nel verde fogliame!  
Quanta bellezza? Solo il cielo lo sa.  
Ma per adesso basterà (vv. 473-476).

Un finale molto ambiguo, in cui Nijhoff sembra porre l'unica conoscenza del futuro ancora una volta nel cielo.

Nell'epilogo del suo recente libro su Hölderlin, Agamben analizza i vari significati del verbo tedesco *wohnen*:

Si riferisce nella sua poesia per eccellenza alla vita dell'uomo sulla terra [...] La frase del poeta (...) afferma senza riserve che “poeticamente abita l'uomo sulla terra” (*dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde*), ed è verosimile che in questo *dictum* si debba sentire un'eco del passo della bibbia luterana (*Johannes 1:14*) in cui si legge che *das Wort ward Fleisch*

*und wohnte unter uns*, “la parola si è fatta carne ed ha abitato fra noi”. È facendosi carne che Dio abita come uomo fra gli uomini, condivide con essi il semplice fatto di abitare<sup>17</sup>.

Una vita che vive secondo abiti e abitudini è la vita degli abitanti della strada, mentre l’altrove, o qualsiasi segnale che viene dall’oltre mondo, viene vissuto con estrema ansia e sospetto. Nijhoff nella sua opera oscilla continuamente fra la preferenza della vita terrena e l’attrazione per la metafisica, anche se l’altrove sembra spostarsi, nel corso degli anni, sempre più verso gli inferi. Nel componimento che segue *L’ora X* come un epilogo, *Un idillio*, del 1940, il dio Ermes non viene più “dall’alto”, dal monte Olimpo, ma ha preso in pieno il suo ruolo di messaggero degli dei che guida i morti agli inferi. Deve accompagnare il soldato Protesilao, morto dieci anni prima, all’inizio della guerra di Troia, che ha avuto il permesso di un’ora per congedarsi dalla moglie Laodamia, nell’Ade. Luogo e tono del poema sono completamente diversi rispetto a quello de *L’ora X*: non più la città ma un paesaggio idillico dell’antica Grecia, e il genere è piuttosto quello della pastorale drammatica che non quello del poemetto lirico. In mezzo alla scena sta una quercia secolare, che unisce l’alto e il basso, all’inizio di un sentiero che porta al posto dove Caronte approda con la sua barca. Laodamia si trasformerà, prendendo il posto di Ermes, in una nuova Euridice che accompagna Protesilao negli inferi. La critica ha definito *L’ora X* e *Un idillio* il negativo e il positivo di una stessa fotografia<sup>18</sup>. Entrambi i poemi finiscono con un elogio alla natura, che è assente ne *L’ora X*, ma è centrale in *Un idillio*.

Agamben fa notare che Hölderlin, in una lettera a un amico, parlando del suo dramma *Fernando*, lo chiama *Eine dramatische Idylle*, secondo la definizione di Hegel: un genere poetico che «fa astrazione di ogni più profondo interesse universale della vita e etica e raffigura l’uomo nella sua innocenza»– il contrario, cioè, di una tragedia:

---

<sup>17</sup> Giorgio Agamben, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Torino, Einaudi, 2021, p. 203.

<sup>18</sup> Wenseleers e Meeuwese in Dirk Kroon, *Dit meldt het uur u*, capitoli XIV e XV, pp. 206-222.



Hegel tratta l'idillio, in cui, come nell'età dell'oro, "la natura sembra soddisfare senza affanno ogni bisogno che sorga nell'uomo", con sufficienza [...] E tuttavia l'idillio occupa ancora in quegli anni un posto rilevante fra i generi letterari, se Goethe può riferirsi a *Hermann und Dorothea* come a un *bürgerliche Idylle* e chiamarlo non senza compiacimento *mein idyllisch-episches Gedicht*.<sup>19</sup>

Anche l'idillio di Nijhoff è stato ignorato dai critici e in buona parte dimenticato dai lettori, ma se l'autore ha voluto pubblicarlo insieme al poemetto, da molti considerato il suo capolavoro, avrà comunque avuto un motivo importante per farlo. L'idillio mantiene l'interesse vivo per la natura e il paesaggio, da Nijhoff idealizzato ironicamente anche alla fine di *L'ora X*, ma la rilevanza del poemetto più celebre sembra piuttosto – oltre che letteraria – sociale e politica. Sotto quest'aspetto *Un idillio* costituisce una distrazione, una fuga dalla società umana.

Per concludere, un'osservazione su lingua e forma ne *L'ora X*. Una poesia è un congegno temporale, teso, dall'inizio, verso la propria fine. Nella dedica al dramma *Il sacro legno* (*Het heilige hout*), del 1950, Nijhoff ricordava come negli anni Trenta il problema maggiore per lo scrittore fosse la forma stessa della sua lingua. Per superare il problema vedeva due possibilità: «riallacciarsi a una tradizione così antica da essere diventata inconscio, oppure reinventare il linguaggio quotidiano per farlo vibrare di nuovo». Il primo obiettivo era stato perseguito nel poemetto *Awater*, basato su una forma particolare della lirica medievale, presa in prestito alla *Chanson de Roland*, il secondo ne *L'ora X*.

---

<sup>19</sup> Agamben, *La follia di Hölderlin*, cit., p. 35.



## «Continua a scrivere fino a che le dita non siano arse». Sogni e visioni nella poesia di M. Vasalis

**MAAIKE MEIJER**

M. Vasalis è lo pseudonimo di Margaretha Leenmans, nata il 13 febbraio 1909 a L'Aia, in un ambiente socialista liberale. Era una famiglia molto unita, a cui si deve il nomignolo Kiek, o Kiekie. Aveva una sorella maggiore, di nome Ank; il padre, Hal Leenmans, era un noto insegnante di storia mentre la madre, Louise Creutzberg, gestiva con fervore l'intensa vita sociale della famiglia. Vivevano nei pressi della spiaggia, luogo che frequentavano spesso e dove Kiekie si sentiva felice. Non a caso il mare divenne, nella sua poesia, sinonimo di casa e di un'illimitata pienezza di vita, di cui avrebbe avuto nostalgia per tutta la vita. Nella poesia *Madre (Moeder)* vediamo ricreate al tempo stesso l'immagine materna e quella del mare, unite come due entità universali e protettrici: «Permeati ormai del suo caldo fruscio / eravamo di continuo in viaggio e sempre a casa»<sup>1</sup> («Voorgoed doordrongen door haar kalm geruis / waren wij steeds op reis en altijd thuis») è la conclusione del componimento. La

---

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni di Vasalis presenti in questo saggio sono tratte da M. Vasalis, *Visioni e volti. Opera completa*, trad. Patrizia Filia, Roma, Ensemble, 2020, con testo originale a fronte (qui, pp. 146-147). Testi della poetessa erano stati antologizzati in precedenza da Gerda van Woudenberg e Francesco Nicosia, *Poesia olandese contemporanea*, Milano, Schwarz, 1959, pp. 160-176; Giacomo Prampolini, *Poeti olandesi 1946-1966*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1966, pp. 51-52; Luisa van Wassenaer-Crocini, *Poesia neerlandese*, Verona, Fiorini, 1978, pp. 87-93 e Giorgio Faggini in *Origini* 35 (1998), pp. 12-16 e *Poesie olandesi del Novecento*, Novi Ligure, Joker, 2022, pp. 123-131.

poesia tarda *È oggi o ieri (Is het vandaag of gisteren)* ritrae ancora una volta la madre, ora sul letto di morte, letteralmente sulla soglia della morte, come una «cara astronauta bianca come neve / già talmente lontana dalla terra» («dierbare sneeuw witte astronaut / zo ver al van de aarde weggedreven», pp. 248-249): è diventata una delle poesie più famose di Vasalis, una delle tante ambientate sul confine tra la vita e la morte, su cui torneremo.

Kiek studiò medicina a partire dal 1927, come già Ank prima di lei. In questo modo, le sorelle potevano esaudire il desiderio della madre Louise, che avrebbe voluto studiare medicina, in un periodo storico in cui però alle ragazze non era concesso. La giovane Vasalis vi affiancò per alcuni anni lezioni di antropologia, perché affascinata dai popoli lontani e dai loro modi di vivere. Inizialmente sperava di diventare medico tropicale ma, durante le lezioni di psicopatologia, scoprì che lo straniero non vive solo in paesi lontani, ma anche in noi stessi, sotto forma di sogni e illusioni. Molte delle sue poesie testimoniano proprio di questo: parlano di sogni – vedi *Tempo (Tijd)* – o riproducono accuratamente sogni reali di Kiek<sup>2</sup>. È il caso ad esempio di *Sogno sempre più sovente (Ik droom steeds vaker)*, *Visione (Visioen)* e *Fenice I (Phoenix I)*. L'emergente psicoanalisi la interessò al punto da voler diventare psichiatra. Nel 1934 iniziò a specializzarsi in quest'ambito presso l'ospedale psichiatrico di Santpoort, vicino a Haarlem.

Kiekie componeva già dall'età di quattordici anni, ma fu a Santpoort che compose le prime poesie che si prestavano a essere pubblicate. *Tempo* venne scritta lì, e così pure l'altrettanto celebre *L'idiota nella vasca (De idioot in het bad)*, ispirata al lavoro di psichiatra nell'istituto. In questa poesia dal ritmo narrativo seguiamo un malato che viene portato a fare il bagno settimanale e, galleggiando beatamente nell'acqua calda, fa ritorno a uno stato precedente dell'essere, nel grembo materno:

[...]  
De zuster laat hem in het water glijden,  
hij vouwt zijn dunne armen op zijn borst,

---

<sup>2</sup> Come ho potuto riscontrare nella ricerca per la biografia di Vasalis, per cui ho consultato i suoi diari e le lettere: Maaïke Meijer, *M. Vasalis. Een biografie*. Amsterdam, Van Oorschot, 2011.

hij zucht, als bij het lessen van zijn eerste dorst  
en om zijn mond gloort langzaamaan een groot verblijden.

Zijn zorgelijk gezicht is leeg en mooi geworden,  
zijn dunne voeten staan rechtop als bleke bloemen,  
zijn lange, bleke benen, die reeds licht verdorden  
komen als berkenstammen door het groen opdoemen.

Hij is in dit groen water nog als ongeboren,  
hij weet nog niet, dat sommige vruchten nimmer rijpen,  
hij heeft de wijsheid van het lichaam niet verloren  
en hoeft de dingen van de geest niet te begrijpen.

En elke keer, dat hij uit 't bad gehaald wordt,  
en stevig met een handdoek drooggewreven  
en in zijn stijve, harde kleren wordt gesjord  
stribbelt hij tegen en dan huult hij even.

En elke week wordt hij opnieuw geboren  
en wreed gescheiden van het veilig water-leven,  
en elke week is hem het lot beschoren  
opnieuw een bange idioot te zijn gebleven.

[...]  
L'infermiera lo fa scivolare nell'acqua,  
lui piega le braccia sul petto,  
sospira, come a lenire la sua prima sete  
e piano intorno alla bocca splende una grande lietezza.

Il suo volto corrucciato è diventato sgombro e bello,  
i suoi piedi sottili s'ergono come fiori diafani,  
le sue lunghe, pallide gambe, già leggermente vizze  
emergono dal verde come tronchi di betulla.

In quell'acqua verde lui è ancora come non nato,  
ancora non sa che certi frutti mai maturano,  
non ha perso la saggezza del corpo  
e non ha bisogno di capire le cose dello spirito.

E ogni volta che lo si tira fuori dall'acqua,  
e lo si asciuga fregando forte con l'asciugamano  
e lo si lega stretto nei suoi rigidi, duri indumenti  
obietta e poi per un po' piange.  
E ogni settimana lui rinasce  
e crudelmente viene scisso dalla sicura acqua vitale,  
e ogni settimana affidato al destino  
d'essere rimasto ancora una volta un idiota intimorito (pp. 19-21).

Il ritorno allo stato di non-nato evoca la possibilità di una rinascita come essere umano nuovo e illeso, ma ciò non accade. L'asciugamano asciutto, i vestiti rigidi si contrappongono al bagno umido e caldo dal quale l'uomo è brutalmente separato, per venire riportato a un'esistenza senza prospettive. La nostalgia e il desiderio di regressione sono evocati con una tale intensità da colpire nel profondo molti lettori della poesia. La giovane Vasalis aveva intrattenuto una corrispondenza su questa poesia con il collega medico-scrittore Simon Vestdijk, che le diede interessanti consigli, come ho potuto constatare durante la ricerca per biografia della scrittrice<sup>3</sup>. Vestdijk faceva parte della redazione di *Groot Nederland*, la rivista con cui Vasalis aveva preso i contatti da Santpoort e dove fece il suo debutto nell'agosto 1936 con una serie di cinque poesie<sup>4</sup>. In quell'occasione scelse lo pseudonimo M. Vasalis, traduzione latina del cognome (Ieenman = vassallo). Si rivelò un'ottima mossa, perché il genere di questo pseudonimo è neutrale: i principali critici dell'epoca, come Ter Braak e Du Perron, pensarono inizialmente che si trattasse di un uomo. Lo pseudonimo preservò Vasalis nel primo periodo e fu un elemento cruciale, poiché i pregiudizi verso le scrittrici erano allora molto forti. Menno ter Braak fu il primo a notare pubblicamente la qualità del suo lavoro: già nel 1937 dedicò una recensione alla poesia *Il Tempo* e in seguito, nello stesso anno, scrisse di aver vissuto la lettura come uno "shock poetico"<sup>5</sup>. Al tempo l'opera di Vasalis non si trovava raccolta in un libro,

<sup>3</sup> Ivi, pp. 164-169.

<sup>4</sup> M. Vasalis, *Pensjon, Drank, de onberekenbare, De dood, Tijd, De idioot in het bad*, in *Groot Nederland* 34-8 (1936), pp. 115-118.

<sup>5</sup> Menno ter Braak, *De poëtische schok*, in *Het Vaderland*, 19 dicembre 1937; *Twee tijden* (1937), pp. 23-29.

come accadde solo nel 1940, con *Parken en woestijnen* (*Parchi e deserti*) a cui seguirono alcune antologie, tra cui *De dichter en de zee* (*Il poeta e il mare*)<sup>6</sup>. Nel corso della carriera Vasalis scrisse anche in prosa – recensioni, saggi e una novella – ma divenne nota soprattutto come poetessa. In vita pubblicò tre raccolte di poesia: appena un centinaio di testi in tutto. Dopo la pubblicazione rispettivamente di *Parken en woestijnen* (1940), *De vogel Phoenix* (*La Fenice*, 1947) e *Vergezichten en gezichten* (*Visioni e volti*, 1954)<sup>7</sup>, rimase quasi completamente in silenzio. La sua assenza occupò molti critici: perché questa brillante poetessa ha scelto a quarantacinque anni di non far più parlare di sé? Dopo la morte, avvenuta nel 1998, tra lo stupore di molti venne pubblicata la raccolta postuma *De oude kustlijn* (*La vecchia linea costiera*, 2002), contenente altre cinquanta nuove poesie selezionate dai figli<sup>8</sup>. La sua piccola opera era e rimane immensamente popolare tra gli amanti della poesia e il pubblico in generale, tanto da ricevere i premi Constantijn Huygens (1974) e P.C. Hooft (1982).

### *Vasalis come innovatrice*

Nelle poesie giovanili di Vasalis si può notare come inizialmente cercasse di imitare gli Ottantisti olandesi<sup>9</sup>, Guido Gezelle<sup>10</sup> e i romantici inglesi. Presto, però, si scrolla di dosso quell’elevato linguaggio poetico, sviluppandone uno moderno e colloquiale. Condivide quest’aspirazione con alcuni contemporanei: viene spesso associata ai poeti della “parola comune”, insieme a J. Greshoff e E. du Perron, suoi diretti predecessori. Vasalis cerca di giungere a un’esperienza insolita e lucida della realtà con parole il più possibile semplici. Come i colleghi (quasi) della sua

<sup>6</sup> *De dichter en de zee*, a cura di M. Vasalis, Haarlem-Antwerpen J.H. Gottmer-Vierluik, 1960.

<sup>7</sup> *Parken en woestijnen*, Rijswijk (Z.-H.), A.A.M. Stols, 1940 (15a ristampa: Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1962); *De vogel Phoenix*, 's-Gravenhage, A.A.M. Stols, 1947 (6a ristampa: Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1961); *Vergezichten en gezichten*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1954).

<sup>8</sup> *De oude kustlijn. Nagelaten gedichten*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 2002.

<sup>9</sup> Cfr. Giorgio Faggini, *Gli Ottantisti (Tachtigers). Poesia olandese tra Otto e Novecento*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2015.

<sup>10</sup> Guido Gezelle, *Poesie*, a cura di Giorgio Faggini, Faenza, Mobydick, 1999.

generazione Martinus Nijhoff<sup>11</sup> e Gerrit Achterberg<sup>12</sup>, cerca carica e intensità ma rimanendo al tempo stesso contraria alla retorica. È in anticipo rispetto ai tempi: nella sua opera si trova qualcosa della sensibilità del giovane Hans Lodeizen<sup>13</sup>, ma anche dell'anticonformismo di Leo Vroman<sup>14</sup>; si notano inoltre molte somiglianze con Rutger Kopland<sup>15</sup>, Judith Herzberg ed Elisabeth Eybers, la poetessa sudafricana divenuta sua amica negli anni Sessanta. Proprio come Lodeizen, Kopland e Herzberg faranno dopo di lei, Vasalis scrive nel tono di chi si confessa. Usa quasi sempre la forma monologica dell'io, che invita il lettore a entrare in empatia con i propri pensieri e percezioni intime. Questo tipo di verso-confessione con rima finale sciolta rappresenta negli anni Trenta una novità. Se ci sono delle strofe, sono irregolari e non seguono gli schemi delle forme chiuse preesistenti. Introduce anche oggetti di uso quotidiano, come nella poesia *La Morte (De Dood)*, in cui la Morte indica all'io parlante un chiodo, una corda e «pozioni, pastiglie, / pistole, rubinetti del gas, tetti ripidi, / una vasca, un rasoio, un lenzuolo bianco» («dranken, pillen, / pistolen, gaskraan, steile daken, / een bad, een scheermes, een wit laken», pp. 16-17). Non evita nemmeno argomenti controversi. Il pensiero del suicidio nella poesia *La Morte* non era un argomento comune negli anni Trenta, meno che mai per una giovane donna. Grazie alla forma moderna e alla tecnica trasparente, quasi assente, l'opera di Vasalis ha resistito bene alla prova del tempo, più di molti suoi contemporanei. Il fatto che l'opera sia – o sembri essere – molto accessibile ha certamente una sua importanza. C'è, tuttavia, un'evoluzione nell'opera di Vasalis, che diventa gradualmente più modernista e alienante, spostandosi da temi personali a temi più mitologici (in *De vogel Phoenix*), alla filosofia e alla letteratura visionaria

---

<sup>11</sup> Martinus Nijhoff, *Awater*, trad. Monica Puleo, intr. Herman van der Heide, Rimini, Raffaelli, 2016; *La canzone delle api stolte e altre poesie*, trad. Giorgio Faggin, a cura di Marco Prandoni, Rimini, Raffaelli, 2017.

<sup>12</sup> Herman van der Heide, *Colpito dalla fionda di Dio. Introduzione alla poesia di Gerrit Achterberg*, Bologna, 2003.

<sup>13</sup> Faggin, *Poesie olandesi del Novecento*, cit., pp. 163-169.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 133-139.

<sup>15</sup> Rutger Kopland, *Prima della scomparsa e dopo*, a cura di Giorgio Faggin e Giovanni Nadiani, Venezia, Edizioni del Leone, 2005.



(in *Vergezichten en gezichten*). Alcune delle poesie più tarde sono complesse e oscure, confutando l'idea che la poesia di Vasalis sia trasparente e "facile".

In *Vergezichten en gezichten* si presenta una serie di visioni, volti terrificanti di un mondo sotterraneo o di un mondo altro<sup>16</sup>. *Ipersensibile* (*Overgevoelig*), ad esempio, cerca di penetrare i movimenti dell'universo, oltre ogni umana immaginazione. Il cosmo è rappresentato come una catena temporanea nel caos vorticoso, da cui può scaturire in qualsiasi momento l'atemporalità distruttiva. Lo stesso tema era già stato affrontato nella prima poesia *Tempo*. Vasalis mostra una fascinazione per il 'non essere e non essere più', cioè per l'esistenza prima della nascita e per la vita dopo la morte. È una poesia liminale, nel senso che vuole costantemente guardare oltre il limite, uscire dal familiare, per quanto spaventoso possa essere.

Molte delle poesie di Vasalis sono ambientate nella natura, ma ogni immagine naturale si fa metafora, come in *Ad un albero del Vondelpark* (*Aan een boom in het Vondelpark*). Il bellissimo albero abbattuto, che attraverso l'espedito della personificazione «come un bambino sospirò fremendo» («hij zuchtte, ruisend als een kind», pp. 108-109), rappresenta la vita umana spezzata prematuramente. In Vasalis, l'esperienza della natura porta sempre a un'esperienza interiore, che prende il sopravvento, per così dire, sulla poesia. È così che succede in *In autunno* (*In de herfst*), *Ottobre* (*Oktober*), *Aprile* (*April*) e *Cannes*. Si assiste sempre a un improvviso cambiamento di umore o di emozione. L'esperienza può assumere proporzioni visionarie, come nelle poesie *Cannes* e *Diga di sbarramento* (*Afsluitdijk*). In *Cannes* l'io viene improvvisamente colpito dalla consapevolezza di essersi allontanato dalla realtà, forse di non vivere veramente, o di non essere realmente in contatto con se stesso. *Diga di sbarramento* si conclude invece con una felice esperienza dell'infinito, un momento magico in cui si dissolvono le contraddizioni tra futuro e passato, tra dentro e fuori, tra umano, animale e mare. A poco a poco ho iniziato a vedere questa poesia come una poesia autenticamente

---

<sup>16</sup> Per approfondimenti sul tema si veda Maaike Meijer, *M. Vasalis en de reis naar de onderwereld*, in *'In een bezielde verband'. Nederlandse dichter op zoek naar zin*, a cura di Wiel Kusters, Nijmegen, Vantilt, 1991, pp. 215-235.

mistica. Già mi colpiva il fatto che all'inizio degli anni Quaranta i critici, nelle recensioni a *Parken en woestijnen*, indicassero quasi all'unanimità di avere difficoltà a trovare un quadro di riferimento adeguato per la poesia di Vasalis. Se facevano un paragone<sup>17</sup>, era con la mistica, decisamente non contemporanea, Hadewijch. L'associazione di Vasalis con Hadewijch non lascia il tempo che trova. Seguendo questa traccia, sono stata in grado di dimostrare, in seguito, come parti del lavoro di Vasalis possano essere lette in modo fruttuoso all'interno della tradizione mistica<sup>18</sup>. Non solo in *Diga di sbarramento*, ma anche in *Tempo* e in altre poesie di *Parken en woestijnen*, lo spazio, il tempo e la gravità sembrano scomparsi, così come il senso quotidiano del sé e la distinzione tra spirito e materia. Le esperienze descritte sono o di beatitudine (come ne *Diga di sbarramento*) o di vertigine (come in *Tempo*). L'io lirico viene colpito improvvisamente da questa esperienza e un ritorno alla normale realtà diventa doloroso. Spesso è un'esperienza di vuoto che per necessità viene descritta con l'aiuto di negazioni, perché è essenzialmente incomunicabile, da cui il soggetto esce profondamente modificato. Le poesie mistiche includono anche *Stella* (*Ster*, da *Vergezichten en gezichten*):

Ik zag vanavond voor het eerst een ster.  
Hij stond alleen, hij trilde niet.  
Ik was ineens van hem doordrongen,  
Ik zag een ster, hij stond alleen,  
Hij was van licht, hij leek zo jong en  
Van vóór verdriet.

Stasera vidi per la prima volta una stella.  
Se ne stava sola, non vibrava.  
All'improvviso mi sentii pervasa da essa,  
vidi una stella, se ne stava sola,

<sup>17</sup> Come Simon Vestdijk (*Eerbied voor de gewoonste dingen*) e Victor E. Vriesland (*Eerbied van Der natueren bloeme*, 1947), in *Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd. Beschouwingen over het werk van M. Vasalis*, a cura di Dirk Kroon, 's-Gravenhage, BZZTÒH, 1983, pp. 33-38 e 82-84.

<sup>18</sup> Maaïke Meijer, *M. Vasalis en het interpretatiekader van de mystiek*, in *De lust tot lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*, a cura di Maaïke Meijer, Amsterdam, Sara-Van Gennep, 1988, pp. 21-45.

fatta di luce, pareva talmente giovane e precedente al dolore (pp. 142-143).

Elementi mistici classici come l'essere improvvisamente colpiti dall'esperienza, l'eliminazione della separazione tra soggetto e oggetto («All'improvviso mi sentii pervasa da essa»), la luce, il vedere o contemplare, l'aspetto della conoscenza e l'atemporalità, sono racchiusi qui in sei righe. Oltre a una serie di poesie mistiche classiche, Vasalis ha scritto molte poesie mistiche che ruotano attorno a momenti di improvvisa illuminazione, oppure – all'estremo opposto – esprimono disperazione, perché l'io si sente intrappolato in una dimensione oscura in cui l'accesso all'«altro» è precluso. La realtà superiore, che a volte può essere vista, è – paradossalmente – terrena. Il misticismo moderno e ateo differisce dalla variante religiosa classica su questo punto. L'altra dimensione è presente nel creato e può manifestarsi, ad esempio, in una stella, nella persona amata, negli alberi o in qualche tipo di luce. A Vasalis piace usare antitesi, ossimori e paradossi per evocare l'ineffabile. La poesia sembra darle accesso a un diverso stato di coscienza. Annulla la separazione, crea unità, connessione, persino simbiosi, ma rimane una grazia rara quella di penetrare nelle altre dimensioni che l'autrice ricerca sempre nelle sue opere: il pre-nascita, il sogno, la morte, l'universo, il mondo sotterraneo, il momento mistico dell'ora, l'unità che annulla gli opposti.

### *Il nuovo e il vecchio*

L'opera di Vasalis è per certi versi senza tempo. Ciò è dovuto non solo al linguaggio moderno, alla tecnica quasi assente e all'andare oltre le mode, ma anche al modo in cui Vasalis tratta nella sua poesia il significato delle età. È rilevante il fatto che per lei la gioventù non sia mai passata: per quanto vecchio, l'io può ancora avervi accesso. La poesia è una macchina del tempo, che posiziona tanto l'io quanto il sé del lettore che vi si identifica, nel tempo, come se la giovinezza fosse nel momento presente.

Il ritorno alla giovinezza trova spazio nell'intera opera, anche nelle poesie più tarde, pubblicate postume, scritte quando la poetessa è ormai molto anziana. Un esempio, da *De oude kustlijn*:

De wielewaal werpt keer op keer  
gepolitoerde lasso's uit.  
Zo glad, zo helder en zo luid  
hij fluit zoals een jongen fluit  
en ik kijk op, daar gaat hij weer!  
Het lijkt wel of ik nog zo pas  
een vangbaar meisje was.

Il rigogolo lancia di volta in volta  
politi richiami.  
Così lisci, così limpidi e così sonori  
fischia così come un ragazzo fischia  
e levo lo sguardo, ecco che ricomincia!  
Pare proprio io sia ancora  
una ragazzina catturabile (pp. 308-309).

Pur anziana, Vasalis mantiene ancora, o nuovamente, un contatto con il desiderio di ragazza e tutte le emozionanti promesse dell'erotismo. Qualcosa di ancor più estremo accade nel breve componimento *Vecchiaia* (*Ouderdom*, sempre da *De oude kustlijn*), dove paragona il desiderio a un uccellino che spicca il volo:

Ik oefen als een jonge vogel op de rand  
van 't nest, dat ik verlaten moet  
in kleine haperende vluchten  
en sper mijn snavel

M'alleno come un giovane uccello  
sul bordo del nido, che devo lasciare  
con piccoli voli cespicanti  
e spalanco il mio becco (pp. 278-279).

Chi muore, deve precipitare in un'esistenza nuova, spaventosa e sconosciuta: il paragone con il volo del giovane uccello porta con sé il significato della morte come grande avventura. In quest'immagine, inizio e fine si tendono la mano. Vasalis confonde la contrapposizione convenzionale di vecchio e nuovo, sovvertendo il cliché culturale secondo cui la giovinezza se ne va e non torna più. *Sie kommt sie kommt nicht mehr /*

*Kommt niemals wieder her / Schon ist die Jugendzeit sie kommt nicht mehr* («Lei non viene, non viene più / Mai da noi ritornerà / Bella è la Gioventù e non torna più»), come nella celebre canzone tedesca di Lenie en Ludwig del 1957 – oggi disponibile su YouTube. La forza dei canti popolari sta proprio nella capacità di un ritornello come questo di diventare un topos nella memoria collettiva. La forza di Vasalis sta nel capovolgere il cliché culturale.

Che la gioventù in Vasalis non sia mai finita, è collegato al fatto che i significati di concetti come vecchio e giovane nella sua opera non sono stabili, e talvolta si confondono. La poesia *Oktober* (da *De vogel Phoenix*) è costruita proprio sul capovolgimento narrativo del contrasto tra giovane e vecchio:

*Oktober*

Teder en jong, als werd het voorjaar  
maar lichter nog, want zonder vruchtbegin,  
met dunne mist tussen de gele blaren  
zet stil het herfstgetijde in.

Ik voel alleen dat ik bemin,  
zoals een kind, iets jongs, iets ouds,  
eind of begin? Iets zo vertrouwds  
en zo van alle strijd ontheven -  
niet als een einde van het leven,  
maar als de lente van de dood.

De kruinen ijl, de stammen bloot  
en dit door stilte en mist omgeven.

*Ottobre*

Tenera e giovane, come se si facesse primavera  
ma ancora più leggera, ché senza inizio fruttifero,  
con nebbie sottili tra le foglie gialle  
la stagione autunnale si mette silenziosa all'opera.

Sento solo che amo,  
come un bimbo, un che di florido, un che di vizzo,  
fine o inizio? Qualcosa di così familiare  
e così affrancato da ogni lotta –  
non come una conclusione della vita,  
ma come la primavera della morte.

Le cime smilze, i tronchi nudi  
e questo avvolto da silenzio e nebbia (pp. 74-75).

Primavera e autunno si somigliano. L'ossimoro "la primavera della morte" racchiude l'indecifrabilità del vecchio e del nuovo, la concentrazione di inizio e fine. Qui il tempo viene meno, e di conseguenza anche le categorie di vecchio e nuovo perdono i loro significati contrapposti. Conta solo ciò che è ora, e ciò è sia vecchio che giovane.

Altrettanto notevole è il contenuto autonomo che la vecchiaia riceve nell'opera di Vasalis. Perché in Vasalis la vecchiaia di solito non è determinata dal contrasto con la giovinezza. Nella logica dell'opposizione binaria che determina il nostro pensiero sull'età, la giovinezza è il polo positivo. Giovane è la norma culturale. Vecchio è il derivato, la sua immagine-ombra, e significa l'opposto, vale a dire, non potente, non fiorente, non bello, non fertile, ecc. In questo senso, il vecchio non esiste come qualcosa in sé. In Vasalis invece la vecchiaia riceve un contenuto proprio, come in *Se per quello c'è musica, voglio udirla* (*Als daar muziek voor is, wil ik het horen*, da *Vergezichten en gezichten*):

Als daar muziek voor is, wil ik het horen:  
ik wil muziek voor oude mensen, die nog krachtig zijn,  
en omgeploegd met lange, diepe voren  
en ongelovig. Die de wellust en de pijn  
nog kennen. Die bezaten en verloren.  
En àls er wijsheid is, die geen vermoeidheid is,  
en helderheid, die geen versterving is,  
wil ik die zien, wil ik die horen.  
En anders wil ik zot en troebel zijn.

Se per quello c'è musica, voglio udirla:

voglio musica per vecchi, che sono ancora forti  
e arati con lunghi, profondi solchi  
e increduli. Che la voluttà e la pena  
ancora conoscono. Che possedettero e persero.  
E se c'è saggezza, che non è stanchezza,  
e chiarezza, che non mortificazione,  
voglio vederla, voglio udirla.  
E altrimenti voglio essere stolta e torbida (pp. 168-169).

Vasalis pubblica nel 1954 questo componimento, scritto poco prima del quarantacinquesimo compleanno. È alle prese, a quanto pare, con la ricerca di un contenuto per la vecchiaia che non riguardi il non essere più giovane, ma le cose sconosciute e nuove che essa potrebbe portare. Al pittore Joop Sjollema nel 1968 scrive, a proposito, tra le altre cose, di questa poesia:

un certo numero di versi in quella raccolta [*Vergezichten en gezichten*], che io chiamo i “versi dei vecchi”, [ha] direttamente a che fare [...] con gli ultimi quartetti di Beethoven e l'ultimo autoritratto di Rembrandt. Dove, disperato e curioso, assomiglia davvero al suo primo autoritratto da giovane<sup>19</sup>.

Anche in questa lettera le immagini di vecchio e giovane s'incontrano, questa volta in Rembrandt, i cui autoritratti da vecchio e giovane si assomigliano. Con i “versi dei vecchi” Vasalis intende la poesia *I vecchi* e alcune altre poesie sulla vecchiaia da *Vergezichten en gezichten*, come *Nu worden mijn gedachten vreemd* e *Vedo sempre più spesso*. Soprattutto in queste ultime la vecchiaia diventa dura e pericolosa, un luogo estraneo e selvaggio: paragonabile a un universo sconosciuto – comunque, spogliato di tutti i cliché preesistenti.

Vasalis ha scritto bellissime poesie d'amore: *Paura (Angst)*, *La via del ritorno (De weg terug)*, *Attendere nel mattino (Wachten in de ochtend)*, *A volte, quando tacete (Soms als gij zwijgt)*, *Commiato (Afscheid)*, *Cavallo visto al Circo Straszburger (Paard, gezien bij het circus Straszburger)* e *All'amato lontano (Aan het verre lief)*. In

<sup>19</sup> Vasalis a Joop Sjollema, 2 febbraio 1968 (proprietà di Louk Tilanus).

quest'ultima, la persona amata è assente ma l'io ricorda con desiderio l'atto d'amore:

*Aan het verre lief*

Ik denk aan ledematen in de ochtendstond,  
fris als tulpenstelen, rond  
en stroef.  
Ach lief.  
En aan het ondergronds geluk  
dat door de aders van de ziel  
stroomt en in plotseling gelach  
opspringt, hoog als de eerste dag.  
Denk aan de aandacht en de rust  
als bij 't bestijgen van een berg.  
Daarboven sneeuw, brandend van wit.  
Zo zou het zijn: langzaam, aandachtig,  
ingespannen, stijgende, tot het wit-gloeiend eind,  
dat heilig is, eenzaam en wijd.

*All'amato lontano*

Penso a membra sul farsi del mattino,  
fresche come steli di tulipano, tonde  
e ruvide.  
Ahi amore.  
E alla gioia sotterranea  
che attraverso le vene dell'anima  
scorre e in una repentina risata  
scoppia, alta come il primo giorno.  
Pensa all'attenzione e alla tranquillità  
come quando si sale una montagna.  
Lassù neve, ardente di bianco.  
Così dovrebbe essere: lenti, attenti,  
tesi, salendo sin al niveo rovente traguardo,  
che è sacro, solitario e vasto (pp. 156-157).

L'eccitazione sessuale – spesso descritta dalla generazione di Vasalis



come “la voce del sangue” – viene da lei definita in modo totalmente nuovo «gioia sotterranea / che attraverso le vene dell’anima / scorre» e l’accendersi della passione come una risata improvvisa, personificata nell’immagine dello ‘scatto’, come di un giovane animale, compiuto il primo giorno della creazione. Poi la fantasia si sposta verso il raggiungimento dell’orgasmo, paragonato alla scalata compiuta insieme di una montagna. La passione qui non è tanto intensa quanto piuttosto meditativa, lenta, attenta, tesa, crescente: quest’enumerazione imita nella sua intensità ascendente la copulazione a cui l’io sta pensando. Le immagini finali dell’orgasmo contengono paradossi, ossimori: neve ardente, cima incandescente. Questa combinazione dello stare insieme ed essere soli sulla cima della montagna è un’espressione azzeccata di come la sessualità significhi al tempo stesso unione suprema e l’essere rigettati in se stessi nell’orgasmo: il culmine lo si sperimenta nel proprio corpo ed è praticamente impossibile da comunicare – da qui l’ossimoro – figura retorica dell’incomunicabile.

«Allora il dito, da lui serrato, era blu»

Lavorando come neurologa al Wilhelmina Hospital di Amsterdam, Kiek Leenmans incontrò il ricercatore di neuroscienze Jan Droogleever Fortuyn. Si sposarono nel 1939 ed ebbero il loro primo figlio nell’aprile del 1940, poco prima dello scoppio della guerra. Fu un matrimonio felice, ma quelli furono anni duri: la violenza della guerra, la perdita di amici ebrei, la salute incerta di Jan, l’evacuazione dei genitori, la fame e la cura di un bambino nascosto lasciarono il segno. Il secondo figlio, Dicky, morì di poliomielite in piena guerra, nel 1943, a un anno e mezzo. A lui e a una sofferenza che non passa sono dedicate poesie notevolissime. Ho letto *Visione* e *Sotto Voce* in relazione a questa perdita insormontabile. Anche la poesia *L’araba fenice (I)* può essere letta in quest’ottica, ma è in primo luogo una dichiarazione di poetica.

Vasalis non si pronunciò spesso riguardo alla sua poetica. Le rare volte in cui lo fece, ad esempio nel *Discorso fallito agli aspiranti abbonati di Libertinage*<sup>20</sup>, difese l’opinione classica secondo cui una poesia non può

<sup>20</sup> M. Vasalis, *Mislukte toespraak voor de aspirant-abonné’s van Libertinage*, in *Libertinage* 4

essere sostituita dalla prosa. Un verso non ha a che fare col contenuto, ma con «le parole, il loro suono, la loro reciproca coerenza, disposizione e ritmo» («de woorden, hun klank, hun onderlinge samenhang, rangschikking en rythme»). Per Vasalis, la poesia è al tempo stesso più piccola e più grande del testo in prosa. Paragona l'immaginario della poesia a quello di un sogno:

In un ambito molto più piccolo di quanto sia possibile in prosa [nel poema] viene comunicata una molteplicità, che allo stesso tempo ha una stretta connessione. In tal senso, un verso è molto simile a un sogno. Chi di voi ha mai tenuto a mente un sogno durato pochi minuti, e si è preso la briga di considerare quale ricchezza di esperienze, intenzioni, pensieri e sentimenti – tutti disposti in una sorta di campo di forza che gli dà forma – vi risieda, avrà notato che ci vogliono ore prima – in modo molto incompleto, peraltro – che un evento così breve venga visualizzato e tradotto in “prosa”.

Il confronto con il sogno si addice sicuramente alla sua opera: molte delle sue poesie, come già rilevato, sono presentate esplicitamente come sogni, altre sembrano essere protocolli di sogni lucidi. È il caso di *Fenice I* (*Phoenix I*): «Durante la guerra sognai che c'era la guerra» («Ik droomde in de oorlog, dat er oorlog was», pp. 58-59). Il bambino morto viene qui trasformato in un uccello che si rivela essere la musa. Nella biografia di Vasalis ho potuto mostrare come un sogno – questo viene seguito in modo molto preciso nel verso – ne fosse alla base. L'io è visitato da un uccello grigio con la testa blu, che stringe la sua mano con i piccoli artigli:

En toen ik neerzag op mijn eigen handen,  
toen was de vinger, die hij klemde, blauw  
en schreef een vers, terwijl de vogel brandde...  
Toen keek hij om of hij mij zeeuwen wou.

E quando mi chinai a guardarmi le mani,  
allora il dito, da lui serrato, era blu  
e scrissi un verso, mentre l'uccello ardeva...  
Allora si volse a guardare, come a benedirmi (pp. 58-59).

---

(1951), pp. 170-172.

«Continua a scrivere fino a che le dita non siano arse». *Sogni e visioni nella poesia di M. Vasalis*

La visita della musa è qui una forma di occupazione, una costrizione a scrivere al di fuori del poeta soggetto. L'uccello in fiamme, la musa lascia che il dito, stretto, scriva. In *Fenice II (Phoenix II)* quest'immagine si ripete. Di nuovo l'uccello scende in volo sulla mano e l'io si rivolge quindi alla sua stessa mano:

Haast niet, schreeuw niet van pijn, o hand.  
Schrijf door totdat de vingren zijn verbrand.

Oh mano, non gridare dal male, non in fretta.  
Continua a scrivere fino a che le dita non siano arse (pp. 60-61).

La musa sotto forma di fenice che risorge dalle sue ceneri. Nonostante questa forte immagine di potenza creativa, Vasalis dovette lottare sempre più con l'inaridirsi della creatività poetica. Sono poche le poesie comparse dopo il 1954, nonostante le continue insistenze dell'editore Van Oorschot e del suo pubblico. Alla fine, nuove poesie effettivamente esistevano, come dimostrato dalla raccolta postuma. Inoltre, l'ultima edizione dell'opera omnia, oltre alle poesie include alcuni notevoli pezzi in prosa, veri e propri tesori ritrovati tra le fonti della mia ricerca<sup>21</sup>. Nello scrivere la biografia di Vasalis mi sono concentrata sull'enigma della sua creatività, che credo di essere riuscita a risolvere: una storia affascinante.

(traduzione di Ernesto Badalamenti e Stefania Ferrari)

---

<sup>21</sup> M. Vasalis, *Verzameld werk*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 2020.



## Affinità e autenticità. Jan Emmens poeta/traduttore

WOUTER DE LEEUW

Per età appartengo alla stessa generazione dei Cinquantisti, ma all'epoca non li apprezzavo affatto. La poesia di Lucebert era troppo smisurata per i miei gusti [...] Ma quei Cinquantisti avevano successo, tutti gli occhi erano puntati su di loro, mi distraevano, mi impedivano di scrivere. Costituivano un ostacolo per chi voleva fare le cose in modo diverso. L'ho visto anche con Jan Emmens che ogni cinque anni pubblicava un libriccino che vendeva a malapena cento copie [...] Non era una gran motivazione a scrivere. Avevo capito però che la mia strada era più quella di Emmens che non quella di Lucebert.

Come mai non ci siamo mai opposti ai Cinquantisti, io, Emmens, Leeftang e Sontrop? Per rispetto, penso. La poesia di Vinkenoog è pura shit, ma per Kouwenaar provo ammirazione e lo stesso vale per Campert, e Lucebert comunque non si può ignorare, più tardi ha scritto della poesia notevole<sup>1</sup>.

Così Jan Eijkelboom, poeta e amico di gioventù di Jan Emmens. Entrambi avevano frequentato il Christelijk Gymnasium a Rotterdam negli anni Quaranta – in parte durante l'occupazione nazista. A differenza di Emmens che è passato relativamente inosservato come poeta, avendo continuato a pubblicare anche durante il periodo di massimo successo dei Cinquantisti, Eijkelboom fu accolto con piacevole sorpresa dalla cri-

---

<sup>1</sup> Kees't Hof, *Nooit het hele hart: J. Eijkelboom. Een biografie*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2021. Tutte le traduzioni nel saggio sono dell'autore.

tica quando debuttò nel 1979 a 53 anni insieme al quasi coetaneo Ed Leeflang.

Nei rari tentativi della critica di accomunare i poeti coetanei dei Cinquantisti, tra cui dovremmo contare anche Judith Herzberg, che è anche l'unica ad aver scritto, nel '62, una recensione ragionata e positiva di uno dei "libriccini" di Emmens, "classico", "tradizionale" e "normale" figurano tra gli aggettivi più usati per descrivere la loro poesia, termini che funzionano soprattutto, se non solo, in contrasto con la poesia degli Sperimentali. Una lacuna imputabile in gran parte alla polarizzazione poetologica cresciuta negli anni a causa di vicissitudini critico-letterarie, tra cui l'ambiziosa antologia di Gerrit Komrij del 1979<sup>2</sup>. La sua scelta di riservare uno spazio tutto sommato contenuto ai Cinquantisti rispetto ad altri poeti, ritenuti "minori" – di Emmens, infatti, ci sono otto poesie e del Re dei Cinquantisti, Lucebert, sette – ha addirittura portato alla citazione in giudizio dell'editore da parte di alcuni poeti indignati. La presentazione, nello stesso anno, di Eijkelboom e Leeflang, in occasione del loro debutto, come "i veri Cinquantisti" in una pubblicità dell'editore De Arbeiderspers non poteva che essere vista in questa luce e quindi come provocatoria nonostante la possibile lettura scherzosa, trattandosi effettivamente di cinquantenni. Nel 1999 la poetessa Elly de Waard ha cercato di andare in fondo a questa spaccatura partendo dall'inadeguatezza della categorizzazione in "poesia autonoma" e "poesia aneddoticca" che secondo lei aveva elevato la poesia dei Cinquantisti a punto di riferimento (*l'establishment*) e impoverito l'instrumentario critico per capire, valutare e apprezzare un tipo di poesia essenzialmente diversa. Che si sia d'accordo o meno, è chiaro che occorre uscire dai dualismi e trovare un diverso quadro di riferimento.

La somiglianza della poesia di Eijkelboom e Leeflang con la poesia anglosassone di The Movement è un'osservazione<sup>3</sup> interessante, anche se abbastanza scontata nel caso di Eijkelboom che all'epoca era già il maggiore traduttore di Philip Larkin nonché di altri poeti della tradizio-

---

<sup>2</sup> Gerrit Komrij, *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten*. 1979, Bert Bakker, Amsterdam. (Parte di un progetto che copre l'intero periodo storico della poesia neerlandese, dal dodicesimo secolo in poi, che comprende più di tremila poesie. Questo è il primo volume.)

<sup>3</sup> Osservazione del noto critico Kees Fens.

ne di cui i poeti di The Movement sentivano di far parte: T.S. Eliot, W.B. Yeats, W.H. Auden. Diventa più interessante se allarghiamo il discorso a Emmens e Herzberg, che non solo hanno manifestato ammirazione per gli stessi poeti con lo stesso mezzo, la traduzione – Emmens ha tradotto Auden e William Empson, Herzberg Elizabeth Bishop, Ernst Jandl e Sylvia Plath, lo stesso Larkin – ma hanno ulteriormente espresso l'affinità di sentire, inserendo queste traduzioni accanto ai componimenti veri e propri nei loro libri<sup>4</sup>. È un elemento importante perché segna un approccio diverso all'io che somiglia all'approccio che si cela anche nell'uso del pronome "tu" (oltre a "io") nella poesia di Eijkelboom, Leeflang e Herzberg<sup>5</sup> e prima di loro in quella dei poeti anglosassoni da loro tradotti. In Italia l'esempio maggiore è naturalmente Eugenio Montale, il cui "tu" «forma la controparte dell'io in una costante controversia interna [...] che è insieme esistenziale e poetologica»<sup>6</sup>. È questo il vero grande contrasto con la poesia dei Cinquantisti: una terza via rispetto al vecchio dualismo "originalità" – "epigonismo" che propone nuove strategie per (ri)costruire l'io. In quale modo e misura questo sia presente nella poesia di Jan Emmens e cosa possa aver significato per Emmens, in questa chiave, l'incontro con la poesia di Montale, è un quesito che potrebbe fornire ulteriori elementi per costatare l'appartenenza non solo di Emmens, ma anche di Leeflang, Eijkelboom e Herzberg alla poesia del Novecento europeo.

Il caso di Emmens è particolare perché dei quattro poeti qui<sup>7</sup> presi in esame è quello che ha inserito più traduzioni nei propri libri<sup>8</sup> ma allo stesso

---

<sup>4</sup> Il sottotitolo del debutto di Eijkelboom è *Poesie proprie e altrui*, il libro contiene infatti una sezione *Sei traduzioni da Emily Dickinson*. Nei libri di Emmens le traduzioni sono inserite in modo sparso, accanto ai propri componimenti. Anche Herzberg ha inserito una traduzione di Larkin in una propria raccolta e pubblicato altre traduzioni nelle riviste in cui pubblicava anche componimenti originali.

<sup>5</sup> In Leeflang e Herzberg anche nell'uso di "lui/lei".

<sup>6</sup> Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana. Il problema della soggettività in poesia* (Introduzione), a cura di Damiano Frasca, Caroline Lüderssen e Christine Ott. Firenze, Franco Cesati, 2015, p. 6.

<sup>7</sup> A cui si potrebbero aggiungere J. Bernlef e Rutger Kopland

<sup>8</sup> Nel primo libro (*Kunst- en vliegwerk* del 1957) sono inserite traduzioni di W.H. Auden, Catullo, J.R. Jiménez e Manuel Machado, nel secondo (*Autobiografisch woordenboek* del 1963) di William Empson, nel terzo (*Een hond van Pavlov* del 1969) di Montale e, ancora,

tempo l'unico ad usare quasi esclusivamente "io" come soggetto. Si tratta tuttavia di un io labile, o meglio indeciso e labile da un lato, scettico e dissidente dall'altro. Lo illustra una poesia come *Presa di posizione (Standpunt)*<sup>9</sup>:

*Standpunt*

Een wiel, dat draait. Ik niet,  
ik stuntel op twee benen  
en noem dat Lopen, Gaan.  
Sta ik toevallig stil, dan heet dat  
het standpunt dat ik inneem.

*Presa di posizione*

Una ruota, gira. Io no,  
io barcollo su due piedi  
e lo chiamo Camminare, Andare.  
Se magari mi fermo, allora si chiama  
la posizione da me presa<sup>10</sup>.

Anche la variabilità tra componimenti, sia in termini formali che in termini di tono – da poesie estremamente ben riuscite nella loro stratificazione e composizione a componimenti che assomigliano più a note o pensieri buttati lì, in modo quasi dilettantistico – sembra nascere da questa duplice motivazione: necessità di togliersi di dosso le sovrastrutture culturali da un lato, contestazione, recalcitranza dall'altro. Si veda il componimento dal titolo proverbiale italiano *Dolce far niente*<sup>11</sup>:

*Dolce far niente*

Zend mij een brief en ik ga er op zitten,

---

Auden.

<sup>9</sup> Dal secondo libro: Jan Emmens, *Autobiografisch woordenboek*, Amsterdam, Van Oorschot, 1963, p. 12.

<sup>10</sup> Jan Emmens, *Dizionario Autobiografico*, a cura di Wouter de Leeuw, Rimini, Raffaelli, in corso di stampa, p. 33

<sup>11</sup> Jan Emmens, *Autobiografisch woordenboek*, p. 14.



zeg mij iets aardigs, ik spuug op de grond,  
tussen het huis en de lichtende hemel  
beweeg ik vanavond mijn been op en neer.

*Dolce far niente*

Mandami una lettera e mi ci siedo sopra,  
dimmi qualcosa di gentile, sputo per terra,  
tra la casa e il cielo luminoso  
stasera muovo la gamba in su e in giù<sup>12</sup>

Molto diverso sembra un componimento come *Arrabbiato (Boos)*<sup>13</sup> che, alludendo alla poesia programmatica, riesce a evocare l'intricato rapporto tra il sé e il mondo sociale e culturale che lo ha (in parte) formato, in una confusione di voci in cui il goffo, il grottesco e la disperazione concorrono nella ricerca di una forma, una soluzione, per rimanere in piedi: poesia che ha poco del "poetico" dando però prova della sua verità perché la si può "afferrare".

*Boos*

Het is bepaald overdreven te denken  
dat het gedicht een poging betekent  
om iets verstaanbaar te maken, laat staan  
een uiting van priesters die god zien.

Een gedicht is niet meer dan een oor, om te grijpen  
wanneer men geen woorden meer heeft  
in officiële gesprekken, een railing  
bij zeeziekte in de salon.

*Arrabbiato*

È certamente eccessivo pensare

---

<sup>12</sup> Jan Emmens, *Dizionario Autobiografico*, a cura di Wouter de Leeuw, p. 37

<sup>13</sup> Dal primo libro: Jan Emmens, *Kunst- en vliegwerk*, Amsterdam, Van Oorschot, 1957, p. 7.

che la poesia rappresenti un tentativo  
di rendere comprensibile qualcosa, figurarsi  
un enunciato di sacerdoti che vedono dio.

Una poesia non è altro che un orecchio, da afferrare  
quando non ci sono più parole  
in conversazioni ufficiali, una ringhiera  
per il mal di mare nel salone

L'io di Emmens è un io in via di decostruzione e – grazie alla poesia – di ricostruzione, di riformulazione. La “contraparte” di Emmens non è un “tu” ma l'interposta persona, a volte usata esplicitamente come nel titolo della sezione di poesie *Secondo Oddone* (in *Autobiografisch Woordenboek*), a volte in forma celata come nel componimento *Arrabbiato* citato sopra. È un io che si cerca assumendo volti diversi.

L'identificazione che scaturisce dall'ammirazione – vitale per Emmens – come nel caso di Paul Valéry, che ha descritto come “l'uomo che volevo essere”, ne è una modalità importante<sup>14</sup>. In una nota leggiamo:

Er naast gaan staan: mijn eerste reactie. Niet alleen in situaties, banen, ook met mijn eigen gevoelens. Vandaar ook voortdurend behoefte mij met iemand anders te associëren of zelfs te identificeren<sup>15</sup>.

Mi ci metto accanto: la mia prima reazione. Non solo in situazioni, professioni, ma anche ai miei sentimenti. Ecco perché sento continuamente il bisogno di associarmi a qualcun altro o addirittura di identificarmi con lui.

---

<sup>14</sup> «Ancora adesso non ho idea di cosa mia sia preso allora [visitando la tomba di Paul Valéry a Sète, nel sud della Francia] e perché tutta la sua storia non sembra voler lasciarmi. Forse: Valéry come modello irraggiungibile, come l'uomo che volevo essere stato?» («Ik weet dan ook nog steeds niet precies wat mij toen [bij het bezoek van het graf van Paul Valéry in Sète, Zuid-Frankrijk] bezielde en waarom het verhaal ervan me zo bijblijft. Misschien: Valéry als onbereikbaar model, als de man die ik had willen zijn?», (*Brief van J.A. Emmens aan H. van Galen Last*, in *Tirade*, n. 180, Amsterdam, Van Oorschot, 1972, p. 443).

<sup>15</sup> Aforisma inedito, in J.A. Emmens, *Gedichten en Aforismen*, Amsterdam, Van Oorschot, p. 242.

L'inserimento di componimenti altrui accanto ai propri in traduzione sembra motivato dallo stesso riflesso.

La scelta di Emmens per un altro genere accanto alla poesia, quello dell'aforisma, sembra motivata anch'essa dalla necessità di evitare intricamenti tra l'io quale prodotto culturale e sociale e l'io vero e puro, essendo il genere di prosa più immediato. Immediato nel senso, soprattutto, del non essere mediata – da ripensamenti, condizionamenti, auto-correzione o “super-ego”<sup>16</sup> che sia. È una strategia per garantire (il più possibile) un risultato autentico come succede con le traduzioni in cui l'ammirazione e l'identificazione sono elementi “parlanti” senza essere intaccati dalle insidie del linguaggio. Autenticità che solo l'arte riesce a fornire.

L'arte “esercitata” costituiva l'altro polo per Emmens rispetto allo studio di essa, di cui si occupava professionalmente in veste di storico dell'arte. La fama raggiunta in quel campo è dovuta soprattutto alla controversa dissertazione su Rembrandt<sup>17</sup> in cui sfatava il mito dell'artista incompreso. Squalificando quell'immagine del pittore seicentesco come una costruzione romantica che non rifletterebe la ricezione dell'opera nella sua epoca, Emmens mostrava quanto i nostri desideri possano essere ingannevoli per la ricerca della verità, che invece dovrebbe essere spoglia, spietata se necessario. Conciliare questa visione con la figura del poeta sembra difficile, ma in realtà Emmens non fa altro che tracciare una linea netta di demarcazione tra il comune senso del “poetico”, un senso non proprio ma “comune” appunto, e la poesia come vera ricerca di sé. Ecco perché decostruire prima di ricostruire. «Nella ricerca storica sono assorbito, o meglio mi ci perdo; nella poesia mi ritrovo» («In dat histories onderzoek ga ik op, ik zou zeggen, daarin verlies ik mijzelf en in een gedicht vind ik mezelf terug»), come rispose una volta alla domanda su come coniugasse le due attività<sup>18</sup>.

L'ultimo dei tre libri, *Een hond van Pavlov*, uscito nel '69, contiene due

---

<sup>16</sup> «Niet ik moet worden geanalyseerd, maar mijn superego.» («Non sono io che deve essere analizzato bensì il mio superego», aforisma inedito, ivi, p. 235).

<sup>17</sup> Pubblicata come libro nel 1968: *Rembrandt en de regels van de kunst*, Haentjens Dekker & Gumbert.

<sup>18</sup> Jacq. Boersma en Jan Roelands, *Interview met J.A. Emmens*, in *Tirade* (1969).

traduzioni: *Musée des Beaux Arts*<sup>19</sup> di Auden e *Una poesia di Eugenio Montale*.  
È il celeberrimo componimento di apertura senza titolo della sezione  
*Ossi di Seppia* dell'omonima raccolta:

*Een gedicht van Eugenio Montale*

Eis van jezelf geen woord dat onze vormeloze ziel  
volkomen inlijst en in vuren letters  
haar verlicht en schittert als een crocus  
verloren in een grasveld grijs van stof.

De man te zijn die in zekerheid wandelt,  
bevriend met de anderen en met zichzelf,  
zijn schaduw is het een zorg wat de hondster  
stempelt op een bladderende muur.

Vraag niet om de spreuk die werelden opent,  
maar om een lettergreep, knoestig en droog als een tak.  
Slechts dit kunnen wij je zeggen vandaag:  
dat wat wij *niet* zijn, dat wat wij *niet* willen.

*Una poesia di Eugenio Montale*

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato  
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco  
lo dichiari e risplenda come un croco  
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,  
agli altri ed a se stesso amico,  
e l'ombra sua non cura che la canicola  
stampi sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.

---

<sup>19</sup> Il componimento di Auden parla del famoso quadro *La caduta di Icaro* di Pieter Bruegel il Vecchio.

Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Emmens leggeva bene l'italiano per via della sua professione di storico dell'arte. Aveva inoltre trascorso un paio d'anni in Italia, dal 1958 al 1961, in qualità di direttore dell'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte di Firenze. È probabile quindi che possedesse un'edizione italiana di *Ossi di Seppia*, anche se non va esclusa la possibilità che abbia avuto tra le mani *Eugenio Montale. Selected Poems*<sup>20</sup>, antologia americana uscita nel '65 che raccoglie, con testo a fronte, traduzioni di vari poeti, anche delle due poesie che Emmens tradusse in neerlandese<sup>21</sup>.

Montale era relativamente sconosciuto in Olanda e nelle Fiandre quando Emmens pubblicò per la prima volta la sua traduzione di *Non chiederci la parola* nel 1966<sup>22</sup>. Veniva nominato quasi esclusivamente insieme a Saba, Ungaretti e Quasimodo, sulla scia del Nobel a quest'ultimo nel '59. Un'impresa abbastanza pionieristica quindi, che conferma ulteriormente come anche Emmens cercasse gli spiriti affini più nel contesto europeo che non in quello nazionale.

Il tono colloquiale di Montale deve aver colpito Emmens, insieme al carattere provvisorio, interlocutorio di quel linguaggio. Linguaggio che anche Emmens usa, ma soprattutto con interiezioni colloquiali che, modificando ad intermittenza tono e registro, evocano una specie d'interferenza che disturba e impedisce la ricerca dell'io. Individuare la fonte di questa interferenza a cui Emmens cerca di sfuggire tramite le forme non mediate della poesia e degli aforismi non è facile, ma è probabile che

---

<sup>20</sup> Autori vari, *Eugenio Montale, Selected Poems, Introduction by Glauco Cambon*, New York, New Directions, 1965.

<sup>21</sup> Sia nella traduzione inglese (di Maurice English) che in quella di Emmens il complemento di termine "ci" in «Non chiederci» e «Non domandarci» diventa singolare: «*Don't ask*» / «*Eis van jezelf geen*» (Non chiedere / Non chiedere da te stesso) e «*Don't ask*» / «*Vraag niet*» (Non chiedere / Non chiedere). Molto diversa però la traduzione di Emmens de 'la canicola': mentre English con «*raging noondays*» mantiene solo l'aspetto di espressione colloquiale, sacrificando così l'etimologia, Emmens opta per «*de hondster*» (la stella del Cane) riferendosi alla costellazione del Cane maggiore e minore, ovvero Sirio, la stella più luminosa, mantenendo così anche il riferimento alle antiche mitologie (che ricorre anche nell'altro componimento tradotto quattro anni dopo, *Portovenere*).

<sup>22</sup> Nella rivista da lui fondata *Tirade*, Amsterdam, Van Oorschot, maggio 1966.

si possa esprimere in termini di (troppa) consapevolezza o “coscienza”, data anche la portata del secondo aforisma di *Dizionario Autobiografico* :

*Bewustzijn*. Wat mij betreft zijn er minstens zeventien lagen van bewustzijn. Datgene wat ik mij op de onderste laag bewust ben, schemert nog door in de bovenste laag. Bijv. ‘ik voel mij tamelijk vervelend’. Het is tamelijk vervelend om zich dit tegelijkertijd zeventien maal bewust te zijn: men komt er op die manier vanzelf toe, er zeventien verschillende redenen voor te bedenken.

*Coscienza*. Per quanto mi riguarda ci sono almeno diciassette strati di coscienza. Ciò di cui sono cosciente nello strato inferiore traspare debolmente fino allo strato superiore. Per es. ‘mi sento piuttosto noioso’. È piuttosto noioso esserne cosciente diciassette volte contemporaneamente: in questo modo viene spontaneo inventarsi diciassette motivi diversi<sup>23</sup>.

La compromessa coerenza dell’uomo – la quale «non va oltre a quella di un dizionario» secondo un altro aforisma di Emmens<sup>24</sup> – incontra in Montale la diffidenza nei confronti dell’uomo «che se ne va sicuro», mentre la conclusione «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo»<sup>25</sup> incontra la strategia poetica di Emmens che cerca di trovarsi senza però definirsi, o definendosi in negativo<sup>26</sup>.

La nozione degli strati di coscienza getta una luce diversa anche sull’importanza della lingua parlata per questo tipo di poesia. La presenza di un interlocutore, il tempo limitato a disposizione e la possibilità di correggersi in seconda battuta, all’interno di una situazione di dialogo, sono condizioni molto diverse rispetto a quelle della lingua scritta e hanno delle conseguenze importanti, sia per cosa si dice sia che per come lo si dice. Poesia che accenna a un dialogo, o a un monologo interiore,

---

<sup>23</sup> Jan Emmens, *Dizionario Autobiografico*, a cura di Wouter de Leeuw, p. 75

<sup>24</sup> Ivi, p. 48

<sup>25</sup> Peccato che il corsivo dei due «niet» (non) della traduzione pubblicata in *Tirade* non sia stato mantenuto nel libro *Een hond van Pavlov*, sicuramente per una svista.

<sup>26</sup> «Met mij valt niet te praten...» (Con me non si può parlare) – incipit dell’ultima poesia del primo libro in cui l’io lirico si definisce esclusivamente in negativo, finendo con una definizione in positivo che però è resa tramite un’immagine («Tizianesco») e quindi in modo non-verbale.

attinge cioè a uno strato di coscienza diverso in un tentativo di trovare minore consapevolezza e maggiore autenticità. Anche il (dichiarato) diletantismo di Emmens<sup>27</sup> sembra volto a questo fine. Intrattenendo un dialogo con i componimenti composti ad arte, crea uno spazio in cui l'io può "essere" senza venire definito – nella consapevolezza che l'autenticità non può essere ostentata.

Il tono modesto e di *understatement* della poesia di Eijkelboom, Leeftang, Herzberg, Emmens – e dei poeti che hanno tradotto – deriva forse da questa consapevolezza<sup>28</sup>. L'immagine di sé che si cela nell'ammirazione per la poesia di altri, e quella che traspare dal modo in cui ci si rivolge a qualcuno (o a se stessi) è un'immagine riflessa, indiretta. Che il tono sia così importante per questo tipo di poesia è conseguenza del fatto che si tratta di una strategia che non nomina o definisce ma suggerisce ed evoca. Per dirlo con Herzberg: «In ogni caso non è mia intenzione mostrare me stessa nelle mie poesie, ma piuttosto mostrare ciò che vedo» («Het is in ieder geval niet mijn bedoeling om mijzelf te laten zien in mijn gedichten, maar meer om te laten zien wat ik zie»)<sup>29</sup>.

Quattro anni dopo *Non chiederci la parola* Emmens pubblicò, sempre nella rivista *Tirade*, una seconda traduzione da Montale: *Portovenere*.

*Portovenere*

Là fuoresce il Tritone  
dai flutti che lambiscono  
le soglie d'un cristiano  
tempio, ed ogni ora prossima  
è antica. Ogni dubbiezza

<sup>27</sup> «Leek zijn, niet-specialist, was voor Jan Emmens een eretitel» («Essere principiante, non-specialista, era un titolo d'onore per Jan Emmens»). H. van Galen Last, *Een leek tegenover de autoriteit*, *Tirade*, 180, 1972

<sup>28</sup> Glauco Gambon scrive: «what Montale mainly did to Italian poetry was to introduce a conversational style which would not be doomed to drab conversation. The American reader will here remember the comparable revolution staged by Pound, Eliot and Marianne Moore, and in his own quiet way by Frost, against late-Victorian pomp or singsong. To lower the basic tone meant, in each case to make a deeper, subtler music possible [...]» *Eugenio Montale. Selected Poems*, cit., p. xxii.

<sup>29</sup> Da un'intervista con Joop van Tijn e Yoeri Albrecht, *Vrij Nederland*, 21 giugno 1997

si conduce per mano  
come una fanciulletta amica.

Là non è chi si guardi  
o stia di sé in ascolto.  
Quivi sei alle origini  
e decidere è stolto:  
ripartirai più tardi  
per assumere un volto.

L'elemento del mare, l'aspetto diacronico, il legame tra consapevolezza, linguaggio, irrisolutezza e personalità sono nessi evidenti con la poesia di Emmens. Nel componimento *Greco* Emmens presenta "il dio del mare" in modo molto diverso ma la figura è introdotta con modalità parimenti enigmatiche, come se si trattasse di una delle tante verità semplicemente dimenticate, invitando a una lettura in cui la stratificazione storica simboleggi quella psicologica. La diacronia si traspone nella sincronia, un po' come succede a chi studia la storia:

*Historicus.* Hoever hij ook teruggaat in de geschiedenis, hij komt nooit iets meer te weten over zijn eigen verleden. Vandaar waarschijnlijk dat hij historicus is geworden.

*Storico.* Non importa di quanto torni indietro nel passato, sulla propria storia non imparerà mai niente di più. Questo probabilmente il motivo per cui è diventato storico<sup>30</sup>.

L'io va districato dal "volto", dalla personalità, che "assumiamo". Nella traduzione di Emmens "assumere" diventa *opzetten* (mettersi addosso), una scelta che richiama il seguente aforisma:

*Gedachte* bij het ontwaken: hier ben ik nu, met mijn buik voor, mijn borst aan en mijn hoofd op.

---

<sup>30</sup> Jan Emmens, *Dizionario Autobiografico*, a cura di Wouter de Leeuw, p. 85



*Pensiero* al risveglio: eccomi qui, con la pancia davanti, il petto addosso e la testa sopra.<sup>31</sup>

La personalità in quanto costruita può essere corpo estraneo, non garantisce l'autenticità. È il tono, che si manifesta mentre si pensa e si parla, a garantire l'autenticità: anziché dire cosa siamo e cosa vogliamo, dice come pensiamo, come siamo. È in questi termini infatti che Emmens descrive la propria appartenenza letteraria:

Io stesso ho l'idea di essere più figlio di *Libertinage* [rivista letteraria 1948-1953] in realtà, per me l'evento più importante dopo la guerra. È stato un po' dimenticato quando i Cinquantisti sono entrati in scena, i quali senz'altro avranno mostrato e sviluppato talenti molto maggiori. Ma come clima *Libertinage* era l'ideale per me. [...] Ciò che *Libertinage* voleva allora era un certo tono, era l'essenza di quella rivista. Forse una specie di tono da conversazione in tutto quel si diceva, faceva, scriveva. Ed è una specie di ideale letterario che non si è più fatto vedere dopo, credo [...]<sup>32</sup>.

Il tono di Montale «in cui troviamo fin dall'inizio un io labile, un io che diffida del ruolo forte, orfico, tradizionalmente assegnato al poeta»<sup>33</sup> dev'essere stato un riconoscimento forte per Emmens, mostrato anche dal fatto che solo di lui, oltre a Auden, ha pubblicato più di una traduzione. Un senso di appartenenza che non è costituita da nazionalità o da lingua ma da affinità e da tono, a dispetto dell'affermazione *poetry is what gets lost in translation*.

---

<sup>31</sup> Jan Emmens, *Dizionario Autobiografico*, a cura di Wouter de Leeuw, p. 81

<sup>32</sup> Jacq. Boersma, Jan Roelands, *Interview met J.A. Emmens* in *Tirade*, n. 134 (1969), pp. 2-8.

<sup>33</sup> Christine Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana. Il problema della soggettività in poesia*, cit., p. 5.



## Il poeta e le cose. Il Lucrezio di Cees Nootboom\*

DANIELE PELLACANI

«Come breviario, rifugio, talismano»

L'ultima opera poetica di Cees Nootboom – *Addio (Afscheid)*<sup>1</sup> – si presenta, fin dal titolo, come un congedo. Come il precedente *L'occhio del monaco (Monniksoog)*<sup>2</sup>, anche *Addio* è un poema che si snoda in tre sezioni di undici componimenti ciascuna, per un totale di trentatré poesie tutte composte da tre strofe tetrastiche seguite da un verso isolato, “indomito”<sup>3</sup>.

A partire da III 5 il poema, che si sviluppa inizialmente come una meditazione onirica condotta in prima persona, si configura esplicitamente come un viaggio. Un viaggio che nella lirica conclusiva (III 11) culmina nella definitiva “separazione” («afscheid») del poeta da sé («hier neem ik afscheid van mijn zelf»):

Nu is stilte  
de rest van de afstand  
zonder herinnering  
geen leven.

---

\* Un sincero ringraziamento a Herman van der Heide e Marco Prandoni per avermi incoraggiato a portare avanti questa ricerca, e a Ernesto Badalamenti per aver gentilmente tradotto alcuni articoli pubblicati in neerlandese.

<sup>1</sup> Cees Nootboom, *Addio*, trad. Fulvio Ferrari, Milano, Iperborea, 2020 (*Afscheid. Gedicht uit de tijd van het virus*, Amsterdam, Koppernik, 2020).

<sup>2</sup> Cees Nootboom, *L'occhio del monaco*, trad. Fulvio Ferrari, Torino, Einaudi, 2019 (*Monniksoog*, Amsterdam, Karaat, 2016).

<sup>3</sup> Così lo definisce Andrea Bajani in *Dispacci dal silenzio*, postfazione a Nootboom, *Addio*, cit., p. 90.

Ik hoor mijn passen  
niet meer,  
wat mij omgeeft  
is verborgen.

Blind loop ik verder, een vale hond  
in de kou. Hier moet het zijn,  
hier neem ik afscheid van mijn zelf  
en word dan langzaam

niemand.

Ora è il silenzio  
il resto della distanza  
senza ricordo  
niente vita.

Non sento più  
i miei passi,  
quel che mi circonda  
è nascosto

Avanzo cieco, pallido cane  
nel freddo. Deve accadere qui,  
qui dico addio al mio sé  
e lentamente divento

nessuno.

Prendendo congedo da se stesso, Nooteboom – poeta narratore viaggiatore – arriva dunque a identificarsi, in maniera paradossale, con l'eroe viaggiatore per antonomasia, Odisseo, il quale, di fronte alla minaccia della morte, aveva saputo trasformare se stesso in *Oudeis*, 'Nessuno'. Una tappa fondamentale nel percorso di *Addio* è scandita dai versi finali di III 9:

... Zoveel wegen  
heb ik gelopen, altijd op zoek naar iets  
dat verden moest liggen, dat als ik het  
eindelijk zag verdween als een drogbeeld

of verscheen als gedicht.

... Tante strade  
ho percorso, sempre in cerca di qualcosa  
che doveva trovarsi più lontano, che quando  
infine scorgevo svaniva come un miraggio

o appariva come poesia.

Queste parole hanno la lucidità di un'analisi retrospettiva, che focalizza i due elementi costitutivi non solo dell'opera, ma della vita stessa di Nootboom: il viaggio e la poesia<sup>4</sup>. Due elementi che non risultano mai banalmente giustapposti, ma che costantemente si contaminano, innervano, illuminano a vicenda, in una simbiosi indissolubile e vitale. Tra i molti esempi possibili di tale rapporto, il più emblematico è probabilmente *Tumbas*, vero e proprio 'pellegrinaggio letterario' in cui Nootboom si reca sulle tombe dei poeti e pensatori che ha amato, quasi a sancire, attraverso l'incontro postumo, l'ininterrotto dialogo che ha intrattenuto e ancora intrattiene con loro<sup>5</sup>.

In questo itinerario compare la tomba di un solo poeta classico, Virgilio: ma il dato non deve trarre in inganno. Nootboom infatti ha spes-

---

<sup>4</sup> La tensione che unisce viaggio e scrittura nell'opera di Nootboom è centrale nello studio di Jane Fenoulhet, *Nomadic Literature. Cees Nootboom and his Writing*, Bern, Peter Lang, 2013.

<sup>5</sup> Cees Nootboom, *Tumbas. Tombe di poeti e pensatori*, fotografie di Simone Sassen, trad. Fulvio Ferrari, Milano, Iperborea, 2015 (*Tumbas. Graven van dichters en denkers*, Amsterdam, Atlas, 2007), p. 16: «il rapporto è sempre personale, anche con poeti estinti da moltissimo tempo. [...] Mi appartengono. A volte mi sono messo in viaggio apposta per loro, altre mi sono trovato per caso nelle loro vicinanze. [...] Simone Sassen e io abbiamo chiamato *Incontri* il racconto dei nostri pellegrinaggi». E *Incontri* è anche il titolo della sezione di *Luce ovunque* che raccoglie poesie originariamente pubblicate in *Tumbas*, cui se ne aggiungono altre in cui si instaura, allo stesso modo, un dialogo con un poeta scomparso.

so dichiarato in maniera esplicita l'importanza della letteratura greca e latina nella propria formazione culturale<sup>6</sup>, un dato che trova puntuale conferma nei numerosi riferimenti a testi classici che emergono non solo nella sua produzione poetica, ma anche negli scritti in prosa. Tra le opere in prosa un caso particolarmente significativo è *La storia seguente* (*Het volgende verhaal*), il romanzo che in un certo senso ha sancito l'affermazione di Nootboom sulla scena letteraria internazionale<sup>7</sup>: il protagonista è un professore di lettere, Herman Mussert, che in punto di morte ricorda un momento cruciale della propria esistenza, rievocato attraverso una fitta rete di rimandi a testi classici, tra cui spicca il mito di Fetonte narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, che diventa quasi un'allegoria della propria dolorosa vicenda sentimentale<sup>8</sup>.

Per quanto riguarda la poesia, la presenza, esibita, di ipotesti classici è riconoscibile tanto nell'ultimo *Addio* – che in I 4 ingloba versi di Empeocle<sup>9</sup> – quanto in *L'occhio del monaco*, dove l'io poetico coglie scorcì di un dialogo tra Ph. e S., due figure enigmatiche che corrispondono a Fedro e Socrate, i protagonisti del *Fedro* di Platone, come dichiarato dallo stesso Nootboom nella postfazione, in una nota che di fatto ribadisce l'intimo rapporto che unisce poesia e viaggio:

E l'essenza di tutta la poesia nella prima riga del *Fedro*, quando Socrate, camminandogli accanto, domanda al suo ammiratore “Mio caro Fedro, dove vai, e da dove vieni?”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Si legga ad esempio la *Nota a L'occhio del monaco*, cit., p. 73: «io ho scelto *Monniksoog* (*L'occhio del monaco*), non fosse altro perché sono stato educato dai monaci e il mio primo contatto con la grande poesia l'ho avuto a quell'epoca, in un liceo religioso: Ovidio, Omero, Virgilio, indimenticabili». Sul rapporto di Nootboom con la letteratura classica cfr. in particolare Meike Koenen, “*Dat je dat zag en het zei*”. *Lucretius in gedichten van Cees Nootboom*, in *Lampas* 41.1 (2008), pp. 59-62.

<sup>7</sup> Cfr. ad es. Fenoulhet, *Nomadic Literature*, cit., p. 79; Philipp-Sebastian Schmidt, “*The World is One Never Ending Reference*”. *Intertextuality and Memory in Cees Nootboom's Het volgende verhaal*, in *Dutch Crossing* 41.1 (2017), pp. 44-56, p. 45.

<sup>8</sup> Cfr. Francesco Ursini, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, Roma, Apes, 2017, pp. 182s.

<sup>9</sup> Cfr. la postfazione dello stesso Nootboom in *Addio*, cit., pp. 83s.

<sup>10</sup> Nootboom, *L'occhio del monaco*, cit., p. 73.

Ma la memoria di autori greci e latini può essere rintracciata già nella raccolta *Così poteva essere* (1999), dove si incontrano riferimenti a Talete, Empedocle e Senofane<sup>11</sup>, come pure nell'auto-antologia *Luce ovunque* (2012), che raccoglie almeno tre componimenti espressamente costruiti come risposte ad altrettanti ipotesti classici: *Orazio a Pollione nel 2005* (una riscrittura dell'*Ode* 2.1 di Orazio); *Esiodo* (ispirato al fr. 270 Merkelbach - West = 206 Most); *Virgilio, V ecloga* (che muove dai vv. 5-6 dell'ecloga)<sup>12</sup>. Tuttavia, pur nella varietà degli esempi possibili, il caso più significativo è rappresentato dalla serie *Il poeta e le cose*, una raccolta di sei componimenti ispirati al *De rerum natura* di Lucrezio.

L'interesse di Nootboom per la letteratura classica ha ragioni biografiche<sup>13</sup>. In *Quando il passato è presente*, un capitolo di *Verso Santiago*, egli ricorda infatti gli anni della propria formazione scolastica, prima nel ginnasio Beatae Mariae Immacolatae Conceptionis, un collegio gestito dai frati francescani a Venray, e poi nel Gymnasium Augustinianum di Eindhoven, in cui avvenne l'incontro, decisivo, con la lingua e la letteratura greca:

Dev'essere accaduto proprio in quelle ore non ancora turbate dal mondo esterno, che i primi testi di Omero mi si imprimevano nella mente, e per quanto strano possa suonare, nutro un amore quasi fisico per l'alfabeto greco, mi piace tutt'ora recitare sottovoce un testo greco anche se il significato in parte mi sfugge, un mormorio che aiuta la meditazione, come nei monasteri buddisti [...]. È la sensazione che si addice a questo momento, la sensazione che la mia sarebbe un'esistenza di serie B se non fossi stato costretto a immergermi in quei testi che ancora oggi mi legano a tutto il possibile e l'immaginabile<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cfr. Koenen, "Dat je dat zag en het zei", cit., p. 60.

<sup>12</sup> I tre componimenti si trovano rispettivamente alle pp. 30, 48 e 62. *Virgilio, V ecloga* era già stato pubblicato in *Tumbas*, dove il testo poetico era accompagnato da una riflessione di Nootboom e dalla fotografia di Simone Sassen, che ritrae la presunta tomba di Virgilio, collocata lungo la Salita della Grotta, vicino a Napoli. Su questa lirica cfr. anche le osservazioni di Koenen, "Dat je dat zag en het zei", cit., p. 61.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 59-62.

<sup>14</sup> Cees Nootboom, *Verso Santiago. Itinerari spagnoli*, trad. Laura Pignatti, Milano, Feltrinelli, 1994 (*De omweg naar Santiago*, Amsterdam, Atlas, 1992), p. 190.

In quelle stesse pagine è poi evocato, in termini ancor più intensi e vitali, il proprio rapporto col latino, che si configura come una vera e propria forma di appartenenza:

Non riesco assolutamente a immaginare la mia vita senza il latino, mi sembra di essere sempre rimasto in quel mondo (almeno in parte), e di esserlo sempre di più col passare degli anni. Chissà, magari è già iniziato il lento ritorno<sup>15</sup>.

Queste riflessioni trovano precise consonanze nelle parole di Herman Mussert ne *La storia seguente*<sup>16</sup>, e soprattutto in *Latino*<sup>17</sup>, un componimento in cui Nootboom riconosce come la propria parola poetica sia «tornata / a essere latino», perché parola «illeggibile, inaccessibile» e in definitiva «irricoscibile»:

In een duister woud, zeker,  
en het midden al jaren voorbij,  
hoefde ik geen volkstaal  
meer uit te vinden.

Niets wat ik had te zeggen  
kon daarin nog klinken,  
mijn woorden waren weer  
latijn geworden, onleesbaar, gesloten.

Dichter, klerk, geheime diaken  
van de kleinste gemeente,  
de afkerige sekte van verholde beduiding,  
gewend naar zichzelf,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 189s.

<sup>16</sup> Cees Nootboom, *La storia seguente*, trad. Fulvio Ferrari, Milano, Iperborea, 2000 (*Het volgende verhaal*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1991), p. 18: «Non esisterà mai più una lingua come il latino, mai più precisione, bellezza ed espressività raggiungeranno una tale unione. Tutte le nostre lingue hanno troppe parole, basta aprire un'edizione bilingue: a sinistra poche, misurate parole, versi scolpiti; a destra la pagina piena, l'ingorgo, il pigiapietà verbale, il chiacchiericcio caotico».

<sup>17</sup> La poesia, inizialmente raccolta in *Così poteva essere* (*Zo kon het zijn*, 1999), è stata poi ripubblicata in *Luce ovunque*, cit., pp. 102s.



een gnosis van gemaskerde zinnen  
in een steeds onherkenbaarder schrift.

In una selva oscura, certo,  
e superato il mezzo della vita  
non avevo più bisogno  
di inventarmi un volgare.

Nulla potevo ormai dire  
che risuonasse in esso,  
le mie parole erano tornate  
a essere latino, illeggibile, inaccessibile.

Poeta, scrivano, diacono segreto  
della più piccola comunità,  
la ribelle setta del senso velato  
chiusa in se stessa,

una gnosi di frasi mascherate,  
scrittura sempre più irricognoscibile.

Nato sui banchi di scuola, questo rapporto con le lingue e le letterature classiche accompagnerà Nootboom per tutta la vita, il che significa – in concreto – in tutti i suoi innumerevoli e pressoché continui viaggi:

Ognuno ha le sue manie, una delle mie è che in ogni viaggio mi porto dietro un volumetto della *Loeb's Classical Library*, come breviario, rifugio, talismano, non so. L'aspetto materiale di questi libriccini mi piace, grandi come una mano, leggeri da trasportare, eppure sempre sulle cinquecento pagine, verdi per il greco, rossi per il latino, il testo classico sulla pagina sinistra, la traduzione inglese, spesso vecchia di secoli [...], a fronte, sulla destra. Nostalgia di casa, naturalmente è anche questo, e la sensazione un po' vana di essere così solo in una stanza d'albergo o su una panchina in un parco, un iniziato, qualcuno che appartiene ancora a un mondo molto più antico. Spesso provo a vedere, comprendo con la destra la pagina inglese, quanto riesco a capire senza l'aiuto della traduzione, e altrettanto spesso resto deluso: i quasi quarant'anni

trascorsi da allora hanno fatto il loro lavoro, anche se talvolta vivo momenti di grazia imprevisi in cui la lingua segreta a un tratto si svela, mi riesce di scoprire il codice e mi soffermo senza aiuto sul testo greco o latino. [...]

In questo viaggio mi sono portato dietro l'*Odissea*, che da molti anni non leggevo. È stato un impulso, come spesso accade prima di un viaggio: prendo soltanto un volume, avrebbe potuto essere Lucrezio o Virgilio, e invece è capitato proprio questo, e ciò cui non ero preparato è la commozione in forma di autentiche lacrime, che di solito mi capita soltanto quando vedo film particolarmente brutti<sup>18</sup>.

In questa pagina, scritta nel 1986 in una camera d'albergo a Léon, il riferimento a Lucrezio non è casuale: nel dicembre del 1986 Nooteboom infatti pubblicherà *De Dichter en de Dingen*, una raccolta di sei componimenti esplicitamente ispirati al *De rerum natura* di Lucrezio. Inoltre, nel febbraio del 1987 sarà proprio il poema di Lucrezio ad accompagnarlo nel suo secondo viaggio in Giappone; lo si può evincere da un appunto raccolto in *Cerchi infiniti*, dove Nooteboom, riflettendo sulla complessità, sull'estraneità della lingua giapponese, manifesta tutta la sua ammirazione per i traduttori inglesi che gli permettono, grazie alla loro mediazione, di leggere i capolavori di quella letteratura:

Una volta in più ammiro i traduttori dei miei amati romanzi, soprattutto quelli che hanno tradotto dal giapponese classico e di corte [...]. La mia vita è troppo corta, al momento sto cercando di ripassare il mio Lucrezio, ma in un'altra avita avrei potuto leggere Sei Shōnagon in lingua originale. Esisterà un giapponese in grado di leggere Hadewijch? O il paragone non regge? [...] A questo ho pensato durante il mio viaggio in metropolitana, avvolto in un cappotto di corpi umani da cui la lingua zampilla, gorgoglia, scorre, graffia, fluisce<sup>19</sup>.

In questo passo, l'uso del possessivo *mio* riferito a Lucrezio («mijn Lucretius») mi sembra rivelatore: durante questo viaggio in Giappone,

<sup>18</sup> *Verso Santiago*, cit., p. 189.

<sup>19</sup> Cees Nooteboom, *Cerchi infiniti. Viaggi in Giappone*, trad. Laura Pignatti, Milano, Iperborea, 2020<sup>5</sup>, p. 65. La traduzione di Laura Pignatti non rende il possessivo “mio” riferito a Lucrezio («mijn Lucretius») che però, come spiego, mi pare significativo.

che si configura come un “esercizio di dislocazione”<sup>20</sup> all’interno di un mondo che è irrimediabilmente incomprensibile, estraneo, altro, il poeta latino rappresenta allora quel «breviario, rifugio, talismano» che, come un ideale filo di Arianna, garantisce a Nootboom il contatto con il proprio mondo, e quindi, in definitiva, con la propria identità.

«*Il poeta e le cose*»

La pubblicazione, nel dicembre 1986, de *Il poeta e le cose* (*De Dichter en de Dingen*) nacque da un’occasione piuttosto singolare. Per celebrare il centenario della propria fondazione, l’azienda farmaceutica Sandoz – con una sede a Uden – decise di affidare il numero 10 di “Actua Sandoz”, una collana impiegata per divulgare i risultati della ricerca scientifica, a due artisti, cui assegnò il compito di esplorare la relazione tra scienza e arte<sup>21</sup>. *De Dichter en de Dingen* è infatti un libro d’artista in cui sei poesie di Cees Nootboom sono accompagnate da sei illustrazioni di Arty Grimm: un sodalizio che si ripeterà anche l’anno seguente, con un volume di poesie e immagini dedicato all’artista spagnolo Miguel Ybáñez<sup>22</sup>.

Il fatto che Nootboom abbia ripubblicato integralmente queste poesie prima in *Vista* (*Het gezicht van het oog*, 1989) e poi, nel 2012, nell’autoantologia *Luce ovunque* suggerisce non solo l’importanza di questa serie, ma anche il suo carattere unitario. Le poesie sono sei – come sei sono i libri del *De rerum natura* – e si presentano come una personale e autonoma reazione allo stimolo di un passo lucreziano, che viene riportato in calce assieme alla traduzione neerlandese di Aegidius Timmerman, che Nootboom, nella premessa del volume, dichiara di aver utilizzato assieme alla traduzione inglese di Rouse e Ferguson Smith pubblicata nella *Loeb’ Classical Library*<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Esercizi di dislocazione* è il titolo della postfazione di Giorgio Amitrano a Nootboom, *Cerchi infiniti*, cit., pp. 173-180.

<sup>21</sup> Cfr. la premessa del volume, a firma del direttore di Sandoz, H.F.J. Grunewald. Per un’analisi dei singoli componimenti di *De dichter en de dingen*, rinvio a Koenen, “*Dat je dat zag en het zei*”, cit., pp. 62-75.

<sup>22</sup> Queste poesie formeranno la prima sezione di *Het gezicht van het oog* (1989) e saranno poi raccolte in *Luce ovunque*, cit., pp. 123-135.

<sup>23</sup> La traduzione di Timmerman, che risale agli anni ’30, era stata ristampata nel 1984

Il primo componimento, *Lucrezio (Lucretius)*, risponde a *DRN* 2.1013s., versi in cui il poeta latino introduce un tema fondamentale all'interno della sua opera, ovvero il rapporto di analogia che si istaura tra le lettere dell'alfabeto – le quali, combinandosi, formano le parole, e quindi i versi del poema – e gli atomi, dalla cui combinazione costantemente prende forma l'universo<sup>24</sup>. Parole e cose rispondono dunque alle stesse leggi, una condizione che fonda, a livello filosofico, la possibilità stessa di scrivere un poema sulla natura<sup>25</sup>:

In het huis van je lichaam één dichter,  
eén denker. Het gedicht is een kosmos,  
de wereld een woord.  
Jouw gedachte was het toeval  
in ontoevallige verzen,  
je letters atomen.  
Cicero had gelijk, al wist hij het niet:  
de eenentwintig letters van het alfabet  
schrijven nog steeds je naam.

Nella casa del tuo corpo un solo poeta  
un solo pensatore. La poesia è un cosmo,  
il mondo una parola.  
Tuo pensiero era il caso  
in versi che al caso nulla dovevano.  
Le tue lettere atomi.  
Cicerone era nel giusto, pur senza saperlo:

---

con un'introduzione del noto latinista P.H. Schrijvers, che in quegli anni aveva già dedicato numerosi studi al *De rerum natura*. Nel suo lavoro di riscrittura, *Nootboom* è influenzato non solo dai versi di Lucrezio, ma anche dalla traduzione di Timmerman (cf. Patrick De Rynck, *Het slapende heelal van Cees Nootboom*, «Filter» 1.1, 1994, pp. 86s.) come pure dalle poesie d'ispirazione epicurea e lucreziana composte da Ida Gerhardt (1905-1997), citate nell'introduzione di Schrijvers (cf. Koenen, «*Dat je dat zag en het zei*», cit., pp. 64; 75s.)

<sup>24</sup> *DRN* 2.1013s. *quín etiam refert nostris in versibus ipsis / cum quibus et quali sint ordine quaeque locata*, «e anche nei miei versi ha grande importanza con quali altre e in che ordine ogni lettera si disposta».

<sup>25</sup> Sul tema cfr. in particolare Ivano Dionigi, *Lucrezio. Le parole e le cose*, Bologna, Pàtron, 2005<sup>3</sup>, 11-38.

le ventun lettere dell'alfabeto  
scrivono ancora il tuo nome.

In Nootboom l'analogia lucreziana tra *verba* e *res* si trasforma in una piena e totale identificazione tra lettere e atomi: di conseguenza «la poesia è un cosmo, / il mondo una parola», così come Lucrezio è, allo stesso tempo, «poeta» e «pensatore»: un'identità che il neerlandese riesce a esprimere in maniera ancora più iconica grazie al doppio nesso paronomastico («*één dichter / één denker*»; «*de wereld een woord*»).

Nel secondo libro del *De rerum natura* Lucrezio spiega che l'aggregazione degli atomi, da cui costantemente si origina e alimenta il reale, dipende, in ultima istanza, dal caso: nel loro moto di caduta verticale gli atomi subiscono infatti una deviazione imponderabile – il *clinamen* – che li fa scostare dalla propria traiettoria, costringendoli a scontrarsi e quindi ad aggregarsi<sup>26</sup>. Al concetto di causalità si sostituisce dunque quello di casualità: una prospettiva inaccettabile per le altre scuole filosofiche antiche, come dimostra un celebre passo di Cicerone evocato da Nootboom<sup>27</sup>:

Hic ego non mirer esse quemquam, qui sibi persuadeat corpora quaedam solida atque individua vi et gravitate ferri mundumque effici ornatissimum et pulcherrimum ex eorum corporum concursione fortuita? Hoc qui existimat fieri potuisse, non intellego, cur non idem putet, si innumerabiles unius et viginti formae litterarum vel aureae vel qualeslibet aliquo coiciantur, posse ex is in terram excussis Annales Enni, ut deinceps legi possint, effici; quod nescio an ne in uno quidem versu possit tantum valere fortuna.

E non dovrei meravigliarmi, se c'è qualcuno convinto che certi corpi solidi e indivisibili siano mossi dalla forza e dal loro peso e che l'universo, così perfetto, così bello, si formi dallo scontro casuale di questi corpi? Chi crede questo, dovrebbe anche pensare che, se si mettessero

<sup>26</sup> Sul tema del *clinamen*, che sarà centrale nella riflessione filosofica e artistica contemporanea, cfr. Don Fowler, *Lucretius on Atomic Motion. A Commentary on De rerum natura 2.1-332*, Oxford, OUP, 2002, 301-309.

<sup>27</sup> Cic. *nat. deor.* 2.93. Come nota Koenen, “*Dat je dat zag en het zei*”, cit., p. 64 il passo è citato da Schrijvers nella sua introduzione alla traduzione di Timmerman.

assieme un gran numero di caratteri delle ventun lettere dell'alfabeto, fatti d'oro o d'altro materiale, rovesciandoli a terra si potrebbero leggere per intero gli *Annali* di Ennio; ma non so se il caso avrebbe il potere di formare anche un solo verso.

Spostando il riferimento dagli *Annales* di Ennio al *De rerum natura* di Lucrezio, Nootboom trasforma la critica anti-epicurea di Cicerone in un elogio del poeta epicureo. Un secondo aspetto di questa serie, che emerge già dal titolo della prima lirica (*Lucretius*), è infatti la centralità assegnata alla figura del poeta, che ha saputo sopravvivere alla morte grazie al potere della sua arte. Nel *De rerum natura* Lucrezio inserisce quattro elogi di Epicuro: i primi tre sono collocati nei proemi dei libri dispari, a formare una *climax* crescente in cui Epicuro è celebrato prima come essere mortale, quindi come padre e infine come dio; l'ultimo elogio è invece inserito nel proemio del VI libro, in cui la nascita del filosofo è presentata come l'*akmé* del progresso umano descritto nel finale del V libro<sup>28</sup>. Si ha allora l'impressione che Nootboom stia sostituendo agli elogi del filosofo Epicuro gli elogi del poeta Lucrezio, che infatti viene apertamente esaltato anche negli altri componimenti della serie, il cui titolo – *De Dichter en de Dingen* – si rivela dunque, ancora una volta, come una paronomasia dalla grande forza eidetica.

Quest'interesse per il ruolo del poeta nel suo rapportarsi alle 'cose', e cioè alla realtà che lo circonda, trova un'ulteriore conferma nella struttura della raccolta *Vista* (*Het gezicht van het oog*, 1989), dove i sei componimenti ispirati al *De rerum natura* sono stampati – quasi in un ideale dittico – dopo una serie di quattro poesie ispirate agli *haiku* del poeta Bashō<sup>29</sup>. Anche in questo caso Nootboom muove da uno spunto colto nei ver-

---

<sup>28</sup> Sulla funzione strutturale degli elogi di Epicuro all'interno dell'architettura del poema lucreziano cfr. Joseph Farrell, *Lucretian architecture: the structure and argument of De rerum natura*, in *The Cambridge Companion to Lucretius*, a cura di Stuart Gillespie e Philip Hardie, Cambridge, CUP, 2010, 76-91.

<sup>29</sup> Un progetto verosimilmente nato nel corso del viaggio in Giappone del 1986. In generale, l'attenzione che Nootboom dedica alla figura del poeta come individuo può essere messa in relazione con le osservazioni sviluppate, in altro contesto, da Schmidt, "The World is One Never Ending Reference", cit., pp. 53-55, che riconosce nell'esibito ricorso all'intertestualità una reazione di Nootboom al concetto di "morte dell'autore" teorizzato da Roland Barthes.

si del poeta giapponese per riflette sulla tensione che si instaura tra lo ‘sguardo’ poetico e il modo delle cose:

(Bashō 1)

Oude man tussen het riet achterdocht van de dichter.

Hij gaat op weg naar het Noorden hij maakt een boek met zijn ogen.

Hij schrijft zichzelf op het water hij is zijn meester verloren.

Liefde alleen in de dingen uit wolken en winden gesneden.

...

Altijd de kus van het oog vertaald in de dwang van de woorden.

Zeventien het heilig getal waarin de verschijning bestemd wordt.

Vecchio uomo nel canneto sospetto del poeta

è in cammino verso nord scrive un libro con gli occhi.

Scrivo se stesso sull’acqua ha perduto il suo maestro

amore solo nelle cose ritagliate nelle nubi e nei venti

...

Il bacio dell’occhio sempre tradotto nella costrizione delle parole.

Diciassette il numero sacro in cui si determina la visione

(Bashō 4)

De dichter is een gemaal door hem wordt het landschap van woorden.

Toch denkt hij net als jij en zien zijn ogen hetzelfde.

...

Zijn kaken malen de bloemen tot de voeten van verzen.

Il poeta è una macina e macina il paesaggio in parole

eppure pensa come te e i suoi occhi vedono le stesse cose

...

Le sue mascelle macinano fiori in piedi di versi<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> La serie ispirata a Bashō è pubblicata in C. Nootboom, *Le porte della notte*, trad. Fulvio Ferrari, Spinea, Edizioni del Leone, 2003, pp. 32-39. Si veda l’analisi di Herman van der Heide, “*The eye’s kiss*”: *Contextualising Cees Nootboom’s Bashō*, in *Tradurre figure / Translating Figurative Language*, a cura di Donna R. Miller e Enrico Monti, Bologna, CcSLiC, 2014, pp. 325-331.

Come già in *Lucrezio*, anche in *Atomi* (*Atomen*), il quarto componimento della serie lucreziana, l'elogio del poeta s'intreccia all'analogia tra atomi e lettere:

Haal uit het schuchtere vierkant  
van je gedachten  
het rood van beweging,  
zie hoe het valt in de lege stal  
van de ruimte met de druppels van  
heldere delen,  
altijd weer van verbinding tot andere  
dingen verstoken,  
in de ondenkbare droom van het niets dat bestaat  
zonder inhoud.

Zo denkt hij en dicht, hij dicht  
zijn gedachten met woorden, tot zij er staan en  
bestaan in het boek van het slapend  
heelal.

Togli dal timido quadrato  
dei tuoi pensieri  
il rosso del movimento,  
guardalo cadere nella vuota stalla  
dello spazio insieme a gocce di  
particelle chiare,  
sempre in mancanza di legami  
con qualsiasi altra cosa,  
nell'impensabile sogno del nulla che esiste  
senza contenuto

Così lui pensa e compone, compone  
i suoi pensieri in parole, finché non si iscrivono e  
vivono nel libro dell'addormentato  
universo

Nel passo latino preso a modello, Lucrezio afferma che l'universo è “addormentato” solo in apparenza, mentre in realtà è percorso da un



continuo movimento di atomi<sup>31</sup>. A questo movimento, dice Nooteboom, contribuisce anche il poeta, che è *dichter* proprio per la sua capacità di comporre (*dichten*) i pensieri in parole («zo denkt hij en dicht, hij dicht / Zijn gedachten met woorden»). Grazie alla parola del poeta, il pensiero dunque vive in quanto parte dell'universo: è questo il 'miracolo' laico celebrato in *Specchio, riflesso*, il quinto componimento della raccolta, dove Nooteboom, muovendo dalla spiegazione atomistica dello specchio fornita da Lucrezio<sup>32</sup>, afferma:

...  
Niets betekent het, dat je de tijd  
van die beelden niet kende,  
dat je ze was en verzond en  
weer opving in het meer van je ogen,  
dat je dat zag en het zei  
in je zesvoetige golfslag van woorden,

dat was het wonder.

...  
Non significa nulla che non conoscessi  
il tempo impiegato da quelle immagini,  
che fossero te e che tu le abbia emesse e  
poi di nuovo catturate nel lago dei tuoi occhi,  
che tu l'abbia visto e l'abbia detto,  
nelle onde di parole dei tuoi esametri,

questo era il miracolo.

---

<sup>31</sup> *DRN* 2.309s. *omnia cum rerum primordia sint in motu / summa tamen summa videatur stare quiete*, «mentre tutti gli atomi sono in movimento, la materia, nella suo insieme, sembra ferma in una stasi assoluta».

<sup>32</sup> *DRN* 4.104-108 *sunt igitur tenues formae rerum similesque / effigiae, singillatim quas cernere nemo / cum possit, tamen adsiduo crebroque repulsu / reiectae reddunt speculorum ex aequore visum*, «esistono dunque tenui forme di cose, e immagini simili ad esse che nessuno può scorgere a una a una; e tuttavia, respinte da un costante e continuo riflesso, ci restituiscono dalla superficie degli specchi la visione».

Ancora una volta il nucleo concettuale del componimento risulta condensato in una paronomasia («dat je dat zag en het zei»): il miracolo della poesia consiste infatti nel trasformare ciò che si vede (*zag*) in ciò che si dice (*zei*), in un'operazione di nominazione che dà vita e corpo al pensiero: un pensiero che si fa dunque realtà concreta, 'cosa', come suggerisce la reificazione delle parole in «onde d'esametri» («zesvoetige golfslag van woorden»).

In *Specchio riflesso* all'elogio della poesia di Lucrezio si associa un altro *Leitmotiv* che percorre l'intera serie, ovvero il tema del doppio, qui evocato dall'iconica figura etimologica che dà il titolo al componimento (*Spiegel, bespiegel*). Ma la stessa compresenza tematica emerge già nella seconda poesia della serie, intitolata appunto *Dualità (Tweeheid)*:

Huwelijk van lichaam en ziel, hoe  
de een in de ander steeds doordringt,  
verdriet het gezicht heeft van pijn,  
ziekte zich maskert met angsten, hoe de wond  
de gedachte verandert, zij elkanders gedaante  
verdragen, de dood van de een in  
de andere sluipt, hoe van deze onontwarbare  
tweeling de een met de ander steeds meelijdt,  
tot het lichaam dan breekt als een vaas en  
de ziel eruit wegstroomt als water.

Zo brak jij de vaas die je was  
met de hand die jouw boek schreef, en  
je ziel vloeide weg  
tot waar ik hem kan lezen.

Matrimonio del corpo e dell'anima, come  
sempre si compenetrano,  
la tristezza assume il volto del dolore,  
la malattia si maschera da angoscia, come la ferita  
modifica il pensiero, reciprocamente sopportano  
le loro forme, le loro morti insinuano  
l'una nell'altra, come questi inseparabili  
gemelli soffrono sempre insieme,  
finché il corpo si rompe come un vaso e

l'anima ne sgorga come acqua.

Così hai rotto il vaso che eri tu  
con la mano che scrisse il tuo libro, e  
la tua anima è fluita via  
fin là dove posso leggerla.

Lo spunto, questa volta, è offerto dalla terza prova addotta da Lucrezio per dimostrare la natura materiale, e quindi mortale, dell'anima, basata sull'analogia tra i mali fisici, che portano alla morte del corpo, e i mali morali, che conducono alla distruzione dell'anima<sup>33</sup>. La stretta correlazione tra anima e corpo è confermata dal fatto che spesso, durante la malattia, anche l'anima vaga smarrita (*quin etiam morbis in corporis avius errat / saepe animus*): muovendo da questo spunto Nooteboom si concentra, ancora una volta, sulla figura del poeta e in particolare sul suo suicidio, di cui ci informa – in una testimonianza tanto nota quanto sospetta – il *Chronicon* di Girolamo:

[nel 94 a.C.] Nasce il poeta Tito Lucrezio, che in seguito, impazzito per effetto di un filtro d'amore, si uccise di propria mano all'età di 44 anni dopo aver scritto negli intervalli di lucidità della follia alcuni libri che poi Cicerone sistemò in vista della pubblicazione<sup>34</sup>.

Il suicidio è evocato da Nooteboom attraverso il ricorso a un'altra celebre immagine lucreziana, ovvero la rappresentazione del corpo come 'vaso' (*vas*) che racchiude l'anima:

---

<sup>33</sup> *DRN* 3.459-464 *huc accedit uti videamus, corpus ut ipsum / suscipere inmanis morbos durumque dolorem, / sic animum curas acris luctumque metumque; / quare participem leti quoque convenit esse. / Quin etiam morbis in corporis avius errat / saepe animus*, «a ciò si aggiunge che, come vediamo il corpo patire malattie terribili e atroce dolore, così vediamo l'anima patire snervanti angosce, lutti e timore: perciò anche lei dev'essere mortale. E infatti nella malattia del corpo spesso anche l'anima vaga smarrita».

<sup>34</sup> Hieronymus *Chron. a. Abr.* 1923 (p. 149,20 ss. H.): *Titus Lucretius poeta nascitur. Qui postea amatorio poculo in furorem versus, cum aliquot libros per intervalla insaniae conscripsisset, quos postea Cicero emendavit, propria se manu interfecit anno aetatis XLIV*. Sul carattere autoschediastico di questa notizia cfr. ad es. Lisa Piazzi, *Lucrezio. Il De rerum natura e la cultura occidentale*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 1-9.

Nunc igitur quoniam quassatis undique uasis  
diffluere umorem et laticem discedere cernis  
...  
crede animam quoque diffundi multoque perire  
ocius et citius dissolui in corpora prima,  
cum semel ex hominis membris ablata recessit<sup>35</sup>.

Ora, poiché dai vasi rotti vedi l'acqua riversarsi e disperdersi ovunque  
il liquido ... pensa che anche l'anima si disperde e deperisce molto  
più rapidamente e si dissolve più presto negli atomi non appena fugge,  
separata dal corpo dell'uomo.

In maniera paradossale, Nootboom finisce dunque per contraddire  
la tesi di Lucrezio, che credeva nella natura mortale dell'anima: il suicidio  
diventa infatti la condizione che permette al poeta di raggiungere l'e-  
ternità, attraverso la definitiva metamorfosi della sua anima mortale nel-  
le parole immortali della sua poesia. Interessante, anche in questo caso,  
il confronto con la serie dedicata a Bashō, in cui si incontra un'analogia  
riflessione sul rapporto tra morte del poeta e immortalità della poesia:

(Bashō 3)

*Nergens in dit heeral heb ik een vaste woonplaats*  
schreef hij op zijn hoed van cypressen. De dood nam zijn hoed af,  
dat hoort zo. De zin is gebleven.  
Alleen in zijn gedichten kon hij wonen.

...

*In nessun luogo di questo universo ho una dimora fissa*  
scrise sul suo cappello di cipressi. La morte gli levò il cappello,  
così si fa. La frase è rimasta.  
Solo nelle sue poesie poteva vivere.

...<sup>36</sup>

<sup>35</sup> DRN 3.434-439. Per l'immagine cfr. anche 3.440 *corpus quod quasi vas constitit eius* (sc. *animae*); 555; 793 e cfr. Koenen, "Dat je dat zag en het zei", cit., pp. 66s.

<sup>36</sup> *Le porte della notte*, cit., pp. 36s. La vicinanza tematica con *Dualità* è segnalata anche da Susanne Schaber, "Het gedicht is een kosmos, de wereld een woord". *Over thema's en leidmotiven in de poëzie van Cees Nootboom*", in Desirée Schyns, Philippe Noble (edd.) *Denker over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nootboom in vertaling*, Gent, Academia Press, 2018, p. 31, che nota

Centralità del poeta e tema del doppio si intrecciano da ultimo anche in *Giustizia culinaria (Het aardse gerecht)*<sup>37</sup>, la poesia che chiude *De dichter en de Dingen*:

Zo hebben wij het geleerd:  
in het voorgerecht onder ons ivoren  
dak leven de veeltallige Muzen  
over gelijke porties verdeeld in  
verwarrende liefde.  
twee boeken die elkaar niet lezen.

Een kok weet er weg mee, weken,  
ontbloeden. Maar ze zijn eigenzinnig.  
Elke helft voert zijn eigen bewind,  
alleen in de pan zijn ze eender.

Daar had jij nog geen last van,  
Titus Lucretius Carus.  
Jij diende de kunst op als weten,  
het weten als kunst, een eenpansgerecht vol  
schoonheid en wijsheid.

Heelal, lichaam, atoom, de oneindige ruimte

---

come l'ultimo verso qui riportato sia in realtà una citazione variata di Slauerhoff.

<sup>37</sup> Il titolo sottopone a straniamento il celebre *incipit* della tragedia *Gysbreght van Aemstel* di Joost van den Vondel («het hemelsche gerecht»): “gerecht” può significare infatti sia “giustizia” che “piatto”. Cfr. Simona Brunetti e Marco Prandoni, *Premessa*, in Joost van den Vondel, *Gysbreght van Aemstel. Il crollo di Amsterdam in una tragedia del Secolo d'Oro olandese*, a cura di Simona Brunetti e Marco Prandoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2019, p. 9: «Il lettore olandese dovrebbe cogliere l'allusione intertestuale al primo verso del *Gysbreght van Aemstel* (“Het hemelse gerecht”, “La giustizia celeste”), capovolto in modo ironico: dal cielo alla terra, dal tribunale al desco». Cfr. la discussione riportata in Desirée Schyns, “*Door toverkunst het goud van de ene taal omzetten in het goud van de andere taal*”. *Verslag van een forumdiscussie met Cees Nooteboom en zijn poëzievertalers*, in *Denker over poëzie en vertalen*, cit., pp. 134-139 e l'interpretazione proposta da Koenen, “*Dat je dat zag en het zei*”, cit., p. 75: «Nella poesia di Nooteboom la giustizia divina, che naturalmente non è conciliabile con l'universo lucreziano, viene portata a terra e desacralizzata in un pasto di bellezza e saggezza. Tuttavia le parole dell'ipotesto continuano a risuonare. Lucrezio ci ha preparato, con il cibo terreno della fisica epicurea, un piatto divino».

gewogen en in zesvoetige regels gebakken zoals  
Da Vinci een baarmoeder doorsnijdt, zoals  
Einstein viool speelt.

Così abbiamo imparato:  
nell'antipasto sotto l'eburneo  
tetto vivono molteplici Muse  
in uguali porzioni ripartite  
di sconcertante amore.  
Due libri che non si leggono a vicenda.

Un cuoco saprebbe che fare, marinare,  
sbollentare. Loro però sono testarde.  
Ogni metà fa a modo suo,  
solo in padella si fanno uguali.

A te ancora non creava problemi,  
Tito Lucrezio Caro.  
Mettevi in tavola l'arte come sapere,  
il sapere come arte, un piatto unico  
di bellezza e sapienza.

Universo, corpo, atomo, lo spazio infinito  
pesati e fritti in esametri come  
Leonardo seziona l'utero, come  
Einstein suona il violino.

Lucrezio è qui accostato a Leonardo e Einstein<sup>38</sup> perché come loro ha saputo far coesistere, nella sua opera, arte e sapere, poesia e scienza, superando così la dicotomia fisiologica, insita «sotto l'eburneo tetto» di ogni essere umano, tra emisfero logico-razionale e emisfero emotivo, significativamente rappresentati come «due libri che non si leggono a vicenda». Ed è proprio la connessione che si instaura tra desiderio istintivo e pensiero razionale a essere evocata nei due esametri lucreziani che qui Nooteboom prende a modello: «per prima cosa chiediamoci perché,

---

<sup>38</sup> La figura di Leonardo, «l'uomo che tagliò in due un utero», ritorna anche in *L'occhio del monaco*, 19 (p. 41), dov'è colto in un impossibile dialogo con Paul Valéry.

in ciascuno di noi, la mente subito pensi proprio a quel desiderio che ci ha preso» (*DRN* 4.779s. *quaeritur in primis quare, quod cuique libido / venerit, extemplo mens cogitet eius id ipsum*).

Coerentemente con la richiesta del committente, Lucrezio viene dunque elevato a figura rappresentativa di un dialogo intenso e fertile tra intuizione e ragione, tra arte e scienza: un dialogo che però è presentato come sostanzialmente “innaturale”, e che pertanto è reso possibile solo dall’azione “creativa” del poeta che, come un cuoco, sa trattare, mescolare questi elementi eterogenei, fino a renderli uguali nella «padella» della sua poesia.

«Sguardo come poesia»

Abbiamo notato come i temi fondamentali di questa serie dedicata a Lucrezio siano da un lato l’assoluta centralità assegnata alla figura del poeta, e dall’altro il tema della dualità tra arte e scienza, che riassume in sé tutte le dualità che si incontrano nei vari componimenti: poesia e pensiero; lettere e atomi; parole e cose; corpo e anima.

Solo la terza lirica della serie, *Fuoco (Vuur)*, risulta irriducibile a questa classificazione. Lo spunto, in questo caso, è offerto da *DRN* 1.900 (*donec flammai fulserunt flore coorto*)<sup>39</sup>, verso impiegato da Lucrezio nella sua critica al concetto di omeomeria teorizzato da Anassagora: secondo il poeta latino, quando i venti scuotono le cime degli alberi facendole sfregare tra loro si produce un incendio non perché il fuoco sia insito nel legno degli alberi, ma perché atomi di calore, combinandosi tra loro a seguito degli urti, formano aggregati in grado di prendere fuoco (*DRN* 1.897-903). Quello che Lucrezio descrive in questo passo è dunque un incendio che divampa in un bosco; Nooteboom, nella sua riscrittura, coglie invece il momento in cui l’incendio si estingue, dopo aver bruciato ogni cosa:

---

<sup>39</sup> «Finché [le cime degli alberi] non risplendono d’un fiore di fiamma sbocciato». Anche per Lucrezio la scoperta del fuoco costituisce un momento cruciale nella storia del progresso umano: cfr. *DRN* 5.1091-1104 col commento di G. Campbell, *Lucretius on Creation and Evolution. A Commentary on De rerum natura 5.772-1104*, Oxford, OUP, 2003, pp. 322-9. Ma come mi suggerisce Marco Prandoni, cenere è forse anche ciò che rimane, nel contemporaneo desacralizzato, del grande fuoco dell’ispirazione poetica in una poesia “cosmica”.

... Onder de bomen broeide het zaad  
van het vuur dat  
opsprong, losbrak, rondrende als  
een dolgeworden wolf, schreeuwend en  
bijtend naar nesten en spinrag.

Wat bleef was van as, en de wind,  
toen hij kwam, raakte de  
ijzeren glans in het kool van de bomen,  
strooide zijn lucht in de  
stilte, en

uitgebloeid was de bloem van het  
vuur.

... Sotto gli alberi covava il seme  
del fuoco che  
sobbalzò, si scatenò e si mise a correre  
come un lupo impazzito, ululando e  
azzannando nidi e ragnatele.

Ciò che rimase era di cenere, e il vento,  
quando arrivò, toccò il  
baluginio ferroso tra il carbone degli alberi,  
ne diffuse l'odore nel  
silenzio, e

sfiorito era ormai il fiore del  
fuoco.

Se Lucrezio describe lo sbocciare del fiore della fiamma (*flammai ... flore coorto*) Nootboom sceglie invece di concentrarsi sul suo sfiorire: una soluzione che potrebbe forse nascondere una velata critica all'idea di progresso, metaforicamente rappresentata nell'immagine del «fiore del fuoco» che il Prometeo eschileo aveva strappato agli dei per metterlo al servizio delle *technai* umane<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Così nel prologo della tragedia *Kratos, il Potere*, presenta il titano Prometeo: [Aesch.]



In conclusione di questa analisi di *De Dichter en de Dingen* vorrei tornare sul tema della dualità, che risulta presente anche nel commento visivo affidato ad Arty Grimm: tutte le immagini che accompagnano le poesie di Nootboom hanno infatti carattere astratto e aniconico, e tuttavia risultano sistematicamente costruite attraverso la combinazione di due elementi chiaramente distinguibili: campiture di colore uniforme spesso screziate in gradazioni policrome, e ampi tratti neri tendenzialmente discontinui. L'integrazione di elementi antitetici diventa allora la cifra caratteristica dell'intero volume, che rappresenta, anche visivamente, l'interazione, il dialogo tra scienza e arte, due ambiti che nel corso del Novecento sono stati percepiti come irrimediabilmente inconciliabili. Alla luce di questa prospettiva la *plaquette* può essere letta come un sistema di duplicazioni esponenziali: il testo latino di Lucrezio si duplica nella traduzione neerlandese di Timmerman ma allo stesso tempo si riverbera nella riscrittura di Cees Nootboom, che trova il suo doppio nelle opere grafiche di Arty Grimm.

Questo progetto segna dunque una tappa fondamentale nell'evoluzione letteraria di Nootboom, che qui sperimenta quel rapporto tra parola e immagine che diventerà centrale nella sua produzione successiva, e si intensificherà, a partire dagli anni Novanta, attraverso il sodalizio con la fotografa Simone Sassen. In tale prospettiva andrà anche considerata l'importanza assegnata da Nootboom al tema dello sguardo<sup>41</sup>, che in *Addio I 7* viene addirittura a identificarsi col senso ultimo e intimo del fare poesia. E ancora una volta è la paronomasia – «gezicht als gedicht» – a cristallizzare in una formula memorabile l'intuizione che folgora il poeta nel giardino di Maiorca, mentre osserva i suoi cactus, amici che «non hanno / bocche, ma punte e braccia ad angolo»:

... Over de wereld  
liep ik om hier aan te komen. Zij  
zijn de bestemming waar ik niet van wist.

---

*Prometh. 7s.* τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας, / θνητοῖσι κλέψας ὤπασεν, «il tuo fiore, il bagliore del fuoco padre di ogni tecnica, lo ha rubato e ne ha fatto dono ai mortali».

<sup>41</sup> Cfr. ad es. Koenen, “*Dat je dat zag en het zei*”, cit., p. 76: «In het oeuvre van Nootboom zijn zien en beschouwen, blik en beeld wezenlijke thema's».

Hun namen zijn vreemd en welluidend,

hun vormen gekarteld, zij weten veel meer  
dan ik, zij vertellen zichzelf  
in hun vormen maar blijven daarbinnen,  
ons gesprek bestaat uit mijn kijken

gezicht als gedicht

... Ho percorso

il mondo per arrivare qui. Loro  
sono la meta che non conoscevo.  
I loro nomi sono strani e musicali,

le loro forme dentellate, sanno molte più cose  
di me, raccontano se stessi  
nelle loro forme, ma restano all'interno,  
il nostro dialogo è il mio guardare

sguardo come poesia.

## Uno sguardo al nuovo millennio. Lieke Marsman è Poeta della Patria

CRISTINA PELIGRA

### *Introduzione*

Anno 2000. Con l'inizio del nuovo millennio, viene introdotta una novità nel mondo della poesia neerlandese. Riecheggiando la tradizione anglosassone, il 27 gennaio lo scrittore e critico Gerrit Komrij viene selezionato come primo *Dichter des Vaderlands*, Poeta della Patria. Iniziativa di NRC Handelsblad, Poëzieclub e Poetry International<sup>1</sup>, il titolo identifica l'artista che darà voce alla società olandese del proprio tempo.

Giunti oggi all'ottava assegnazione, il 2022 vede concludersi il biennio di carica di un nuovo talento: Lieke Marsman, la più giovane a ricevere la prestigiosa nomina. Nata nel 1990, Marsman rappresenta una nuova generazione di artisti, i cosiddetti *schrijvende millennials*, autori tra i 25 e i 35 anni, a volte acclamati, altre visti con circospezione o criticati perché considerati, in un certo senso, una generazione di privilegiati<sup>2</sup>. Pur essendo ancora presto per poterli inquadrare, si può dire che si tratti di una generazione in grado di "fotografare" per noi la società contemporanea e le difficoltà giovanili, di decifrare il mondo che ci circonda

---

<sup>1</sup> Dichter des Vaderlands, *Historie*, 2021, disponibile: <https://www.dichterdesvaderlands.nl/historie/> [ultimo accesso: 25/11/21]

<sup>2</sup> Cfr. Esther op de Beek, Yra van Dijk, *Niña Weijers en Nina Polak: een nieuwe generatie auteurs maakt naam*, in *DWB 2019 3 Het literair klimaat 2010-2019*, Laurens Ham, Sven Vitse (a cura di), Anversa, Vrijdag, 2019, pp. 59-69.

nell'epoca della post-verità<sup>3</sup> e del libero mercato, e nella quale il dibattito letterario si fonde a quello sociopolitico.<sup>4</sup> Nella conclusione dell'elogio a Marsman da parte del Comitato *Dichter des Vaderlands* viene proprio fatto notare come i suoi testi siano «politicamente carichi e femministi» («politiek en feministisch geladen»)<sup>5</sup>. La sua è una critica sociale decisa che parte da una riflessione sulle disuguaglianze con le quali ci si scontra nel quotidiano.

Prendendo Lieke Marsman come esempio della sua generazione, questo saggio analizza, partendo da recensioni, interviste e letteratura critica, alcune delle caratteristiche degli scrittori *millennial*, tra cui una chiara tendenza alla sperimentazione formale e a legare tra loro letteratura e (auto)riflessione. Viene però anche preso in considerazione ciò che distingue Marsman dai contemporanei, ovvero un atteggiamento apertamente critico nei confronti della società.

### *Una nuova voce*

Alcuni componimenti di Lieke Marsman sono già stati inseriti in antologie di poesia neerlandese contemporanea, a dimostrazione del suo status di scrittrice affermata ben prima di ricevere il titolo di *Dichter des Vaderlands*<sup>6</sup>. La carriera di Marsman inizia infatti prestissimo, quando è ancora adolescente. Si avvicina al mondo della poesia scrivendo e lavorando come redattrice, ma anche traducendo dall'inglese, appassionata della poesia

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Laurens Ham, Sven Vitse (a cura di), *DWB 2019 3 Het literair klimaat 2010-2019*, Anversa, Vrijdag, 2019.

<sup>5</sup> Comité Dichter des Vaderlands, *Lieke Marsman: dichter des vaderlands*, 2021, disponibile: <https://www.dichterdesvaderlands.nl/wp-content/uploads/2021/01/Lieke-Marsman-Dichter-des-Vaderlands.pdf>. Le traduzioni dal neerlandese sono dell'autrice.

<sup>6</sup> Cfr. Jeroen Van den Heuvel, *Klassieker 218: Lieke Marsman – Vasthoudendheid*, Meander, 2017, disponibile: <https://meandermagazine.nl/2017/12/klassieker-218-lieke-marsman-vasthoudendheid/> [ultimo accesso: 9/12/21]. Tra queste *De Nederlandse poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw in 1000 en enige gedichten* (La poesia neerlandese del ventesimo e ventunesimo secolo in 1000 e qualche componimento), una selezione di poesie neerlandesi scelte da Ilja Leonard Pfeijffer, e *Dichters van het nieuwe millennium* (Poeti del nuovo millennio) edito da Jeroen Dera, Sarah Posman e Kila van der Starre, che introduce 24 poeti olandesi e fiamminghi che hanno debuttato negli ultimi vent'anni, entrambe pubblicate nel 2016, rispettivamente da Prometheus (Amsterdam) e Vantilt (Nijmegen).

americana contemporanea<sup>7</sup>. Si fa notare già con le prime poesie, apparse in varie riviste, tra cui *Tirade* dell'editore Van Oorschot, che ne pubblica il debutto ufficiale.<sup>8</sup> Nel 2010 esce *Wat ik mijzelf graag voorhoud* (*Ciò che voglio far credere a me stessa*),<sup>9</sup> insignita l'anno successivo di ben tre premi per esordienti: il premio C. Buddingh', il premio Lucy B. e C.W. van der Hoogt, e infine il premio per il miglior debutto Het Liegend Konijn, che prevede la traduzione dell'intera raccolta in francese, inglese e tedesco e della poesia *Oerknal* (*Big Bang*) in tutte le lingue ufficiali dell'Unione Europea<sup>10</sup>. Seguono le raccolte *De eerste letter* (*La prima lettera*)<sup>11</sup> nel 2014 e *In mijn mand* (*Nel mio cesto*)<sup>12</sup> nel 2021. *Wat ik mijzelf graag voorhoud*, *De eerste letter*, poesie giovanili (dal 2005) e inedite e alcune traduzioni fatte dalla scrittrice vengono poi raggruppate nel 2017 in *man met hoed* (*uomo con cappello*).<sup>13</sup>

Nello stesso anno Marsman si cimenta anche con la prosa: *Het tegenovergestelde van een mens* (*Il contrario di una persona*),<sup>14</sup> nel quale affronta in modo critico il rapporto umani-ambiente e le difficoltà identitarie della sua generazione, è il suo primo romanzo. Si tratta di un testo ibrido, nel quale la linea della narrazione è intrecciata da poesie, riflessioni, citazioni e saggi precedentemente pubblicati. Il libro racconta la storia di Ida, un'aspirante climatologa olandese di 29 anni. Ossessionata dai disastri

<sup>7</sup> Meander, *Schrijven als een vorm van denken*, *Meandermagazine.nl*, 2008, disponibile: <https://meandermagazine.nl/2008/10/schrijven-als-een-vorm-van-denken/> [ultimo accesso: 13/12/21]

<sup>8</sup> Cfr. Ester Naomi Perquin, Marijn de Boer, Menno Hartman, Jeroen van Kan (a cura di), *Tirade 427 jr. 53 Nr. 1*, Amsterdam, Van Oorschot, 2009. Si vedano recensioni come ad esempio Joana Rutgers, *Beschouwingen. Lieke Marsman: We weten allemaal niet...*, in *Nederlands.nl*, 2011, disponibile: <https://www.nederlands.nl/nedermap/beschouwingen/beschouwing/125484.html> [ultimo accesso: 13/12/21]. Jurre van den Berg, *Recensie: Lieke Marsman – Wat ik mijzelf graag voorhoud*, in *Tzum. Literair weblog*, 2010, disponibile: <https://www.tzum.info/2010/11/recensie-lieke-marsman-wat-ik-mijzelf-graag-voorhoud/> [ultimo accesso: 14/12/21]. Cfr. *Meander*, disponibile: <https://meandermagazine.nl/>

<sup>9</sup> Lieke Marsman, *Wat ik mijzelf graag voorhoud*, Amsterdam, Van Oorschot, 2010. Le opere non sono tradotte in italiano. Di *In mijn mand* è in preparazione una traduzione di Patrizia Filia per Luoghinteriori.

<sup>10</sup> Lieke Marsman, *Oerknal*, Bruxelles, Vlaams-Nederlands Huis de Buren, 2011. La traduzione italiana è di Marco Prandoni.

<sup>11</sup> Lieke Marsman, *De eerste letter*, Amsterdam, Atlas Contact, 2014.

<sup>12</sup> Lieke Marsman, *In mijn mand*, Amsterdam, Pluim, 2021.

<sup>13</sup> Lieke Marsman, *man met hoed*, Amsterdam, Atlas Contact, 2017.

<sup>14</sup> Lieke Marsman, *Het tegenovergestelde van een mens*, Amsterdam, Atlas Contact, 2017.

nucleari e naturali e in preda a un forte senso di ansia e insicurezza per il proprio futuro, Ida decide, finiti gli studi in Scienze della Terra, di fare domanda per uno stage nel Nord Italia presso un centro di ricerca che studia il cambiamento climatico nelle Alpi. Qui partecipa ad un progetto di recupero ambientale che prevede l'abbattimento di una diga obsoleta. L'esperienza all'estero, che le offre l'opportunità di contribuire attivamente al miglioramento della società, mettendosi finalmente in gioco, diventa per Ida anche la necessaria occasione per ritrovare ed accettare se stessa. Un viaggio quindi al tempo stesso reale, concreto, e intimo, dall'inaspettata conclusione tragica, nella quale Ida si trova ad affrontare le sue più grandi paure, quando, ricalcando i vividi incubi della protagonista e riprendendo il *leitmotif* dell'impotenza umana davanti alla forza della natura, la diga cede.

Nel 2018 esce *De volgende scan duurt vijf minuten (Il prossimo esame dura cinque minuti)*<sup>15</sup>, un libriccino intimo che ha alle spalle una storia decisamente toccante. Dieci poesie accompagnano una serie di riflessioni che guidano la scrittrice nell'esplorazione della sua difficile esperienza nel momento in cui, a 27 anni, le viene diagnosticato un raro tumore alle ossa. I suoi pensieri, nella forma di brevi saggi o di pagine di diario, sono la risposta a testi come *The Cancer Journals* di Audre Lorde oppure *Illness as Metaphor* di Susan Sontag, che introducono tematiche come il confronto con e la percezione della malattia. Come dichiarato da Marsman in un'intervista per Poetry Book Society<sup>16</sup>, leggerli è stato utile per interiorizzare la realtà, e superarla.

### *Tra le voci del nuovo millennio*

Nel loro contributo a *Het literair klimaat 2010-2019 (Il clima letterario 2010-2019)*,<sup>17</sup> Esther op de Beek e Yra van Dijk esplorano le caratteristi-

<sup>15</sup> Lieke Marsman, *De volgende scan duurt vijf minuten*, Amsterdam, Pluim, 2018.

<sup>16</sup> Poetry Book Society, *Lieke Marsman and Sophie Collins. Poet and translator in conversation*, in *Nederlands Letterenfonds weblog*, 2019, disponibile: <http://www.letterenfonds.nl/en/entry/2392/poet-and-translator-in-conversation> [ultimo accesso: 20/12/21]

<sup>17</sup> Op de Beek, Van Dijk, *Niña Weijers en Nina Polak: een nieuwe generatie auteurs maakt naam*. Anche se, in questo contributo, Op de Beek e Van Dijk trattano autori di prosa, nominando nella loro analisi il primo *romanzo* di Lieke Marsman, ai fini di questo articolo *Het tegenovergestelde van een mens* viene considerato un libro ibrido e non esclusivamente di

che che accomunano alcuni scrittori neerlandesi del nuovo millennio. Le studiosi descrivono come questi autori si trovino a far parte di quelli che, riprendendo un famoso concetto di Bauman, vengono definiti “tempi liquidi”<sup>18</sup>. In un’epoca storica nella quale non è più possibile distinguere in modo chiaro identità, generi, e modalità, la nuova generazione va alla ricerca di possibili «forme di appoggio, aggregazione, ancoraggio» («vormen van houvast, klontering, verankering»)<sup>19</sup>.

In tale contesto, concetti quali “distacco”, “interconnessione” e “impegno sociale” assumono nuovi significati. In primo luogo, l’“allontanamento” – seppur criticato – dal mondo e dagli altri diventa necessario per analizzare e poi mostrare la realtà di oggi, della vita (affettiva) delle persone: «proprio il prendere le distanze permette di avvicinarsi alla sofferenza e alla gioia degli altri e di essere coinvolti in questioni delle quali da vicino non si avrebbe una visione d’insieme» («juist het nemen van afstand maakt nabijheid mogelijk tot het lijden en geluk van anderen en betrokkenheid bij vraagstukken die zonder afstand niet te overzien zijn»)<sup>20</sup>. È quindi un allontanamento finalizzato a comprendere se stessi e a mettere meglio a fuoco le relazioni umane, che vengono, in seguito, filtrate e negoziate attraverso i nuovi media<sup>21</sup>.

La tecnologia è la nuova costante, uno strumento per definire la propria identità, di (inter)connessione e di innovazione. Da un lato, essa permette di mediare tra diverse prospettive: il sé e l’ambiente, autori, alter ego e personaggi. Il mondo viene visto attraverso nuove, svariate, lenti. Dall’altro, il digitale viene utilizzato per intrecciare e superare generi e forme tradizionali, così da riprodurre le diverse sfaccettature della realtà. In particolare, la poesia viene oggi mediata ed interpretata attraverso la performance, oppure i social media<sup>22</sup>, come Instagram<sup>23</sup>.

---

narrativa.

<sup>18</sup> Op de Beck, Van Dijk, *Niña Weijers en Nina Polak: een nieuwe generatie auteurs maakt naam*, cit., p. 59

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ivi, p. 62-64.

<sup>21</sup> Ivi, p. 60

<sup>22</sup> Cfr. Ham, Vitse, *DWB 2019 3 Het literair klimaat 2010-2019*.

<sup>23</sup> Cfr. Kila van der Starre, *Tim Hofman post voor het eerst een gedicht op Instagram*, in *DWB 2019 3 Het literair klimaat 2010-2019*, a cura di Laurens Ham, Sven Vitse, Anversa, Vrijdag, 2019, pp. 37-48.

Come anticipato, l'opera di Lieke Marsman condivide molte delle caratteristiche chiave attribuite a questa nuova generazione<sup>24</sup>. Opere come *De volgende scan duurt vijf minuten* e *Het tegenovergestelde van een mens* presentano chiari esperimenti di forma: entrambe mescolano poesia, prosa e saggistica; inoltre, il concetto e soprattutto l'esperienza della "separazione" vi assumono un ruolo centrale. Nella prima opera, Marsman mette una di fronte all'altra la salute e la malattia, e i privilegi e le difficoltà sia emotive che pratiche legate ad entrambe. Nella seconda, contrappone il "qui" e il "là", ma anche l'"interno" e l'"esterno". «[Rimanere] all'interno» (*Binnen blijven*, slogan che apre la prima parte del romanzo) si oppone a "The Great Outdoors"<sup>25</sup> (slogan che ne introduce la seconda parte) in senso sia fisico che metaforico. Il viaggio di Ida è un partire necessario per potersi vedere da una prospettiva diversa e per poter analizzare le proprie relazioni. Il dualismo trova espressione anche a livello poetico. Ad esempio, nella poesia *Sneeuw* (*Neve*), la prima della seconda parte del romanzo, leggiamo:

we luisteren naar het geknetter van het haardvuur  
dat de stilte van de nacht achter het haardvuur hoorbaar  
maakt

ascoltiamo lo scoppiettio del caminetto  
che rende il silenzio della notte al di là del caminetto  
percettibile

Una scena di intimità e calore si oppone alla notte, e il rumore del fuoco al silenzio all'esterno. Come tipico nella poesia di Marsman, da un'immagine partono una serie di associazioni, tenute insieme, come anelli in una catena, da concetti o termini chiave. Il fuoco fa pensare agli animali selvatici al di là del caminetto, il silenzio alla neve, sulla quale gli animali lasciano le loro impronte. Ma questo guardare, riflettere

<sup>24</sup> Op de Beek, Van Dijk, *Niña Weijers en Nina Polak: een nieuwe generatie auteurs maakt naam*.

<sup>25</sup> Op de Beek e Van Dijk sottolineano come questo motto sia proprio seguito dalla citazione paradossale – ma esemplificativa di quanto detto introducendo la generazione letteraria a cui appartiene Marsman – «*Into the wilderness, away from the loneliness*» (Burning Hearts).



sul mondo da una certa distanza, porta a una triste consapevolezza che rinforza la contrapposizione tra l'interno e l'estero, tra noi e il mondo animale:

maar laten we eerlijk zijn, hier sneeuwt het zelden  
zo wist het kabaal alle sporen uit

ma siamo sinceri, qui nevica di rado  
il frastuono cancella così tutte le tracce

Infine, anche in queste due opere i media sono una costante del mondo giovanile. Internet fa parte del quotidiano di Ida: è lì che scopre dello stage nelle Alpi, ad esempio. Benché ci venga mostrata una generazione in un certo senso apatica, che si nasconde dietro a uno schermo invece di agire in senso fisico, il web è un potente strumento di informazione e di collegamento – le permette di entrare in contatto con il centro di ricerca italiano e di fare qualcosa in prima persona – come si evince dal seguente estratto:

Ik schipper tussen enerzijds het verlangen een actievere bijdrage aan de maatschappij te leveren, anderzijds het verlangen die maatschappij volledig buiten te kunnen sluiten. Als gevolg sluit ik dagelijks een compromis met mezelf door vooral veel over de maatschappij te lezen. In mijn eentje achter mijn bureau struin ik website na website af, kijk documentaire na documentaire op YouTube, bezoek het ene na het andere WikiLeaksforum en deel plaatjes van het op rauwe kipfilet lijkende hoofd van Donald Trump met mijn Facebook-volgers<sup>26</sup>.

Cerco un equilibrio tra, da un lato, la smania di contribuire più attivamente alla società, e, dall'altro, il desiderio di poterla escludere completamente, ragione per cui giungo quotidianamente a un compromesso con me stessa, soprattutto leggendo molto sulla società. Sola alla mia scrivania perlustro sito web dopo sito web, guardo un documentario su YouTube dopo l'altro, un forum su WikiLeaks dopo l'altro, e condivido

---

<sup>26</sup> Marsman, *Het tegenovergestelde van een mens*, cit. p. 23. La traduzione di questo estratto è stata eseguita all'interno di un progetto di sviluppo finanziato dall'Expertisecentrum Literair Vertalen sotto la supervisione della traduttrice Laura Pignatti.

con i miei follower su Facebook immagini della testa di Donald Trump che assomiglia a un petto di pollo crudo.

La contrapposizione virtuale-reale si ritrova anche nella poesia che apre la pubblicazione del 2018, intitolata *De volgende scan duurt vier minuten* (*Il prossimo esame dura quattro minuti*). La seconda strofa recita:

Je hebt natuurlijk jarenlang ieder  
huidvlekje gegoogeld, laatst nog  
zat je bij de huisarts met een uitgedroogd  
stukje scheenbeen  
Diagnose: te veel douchegel gebruikt  
Maar bij het horen van het woord  
    chondrosarcoom  
trok je de internetstekker eruit  
Weet jij eigenlijk wel waar je prioriteiten liggen?

Ovviamente per anni hai cercato informazioni su Google  
per ogni macchia della pelle, e recentemente  
sei stata dal medico con un angolo di pelle secca  
sullo stinco  
Diagnosi: troppo bagnoschiuma  
Ma sentendo la parola  
    condrosarcoma  
hai staccato internet  
Sai davvero quali sono le tue priorità?

### *Esperimenti*

Le particolarità dello stile e della voce di Lieke Marsman emergono sin dagli esordi, già in *Wat ik mijzelf graag voorhoud*. Nelle relazioni della giuria dei premi Liegend Konijn<sup>27</sup> e Lucy B. en C.W. van der Hoogt<sup>28</sup> viene recensita la poesia che apre la raccolta, intitolata *Vasthoudendheid*

<sup>27</sup> Het Liegend Konijn, *Debuutprijs 2011*, disponibile: <https://hetliegendkonijn.be/debuutprijs-2011/> [ultimo accesso: 06/12/21]

<sup>28</sup> Elke Brems, Kester Freriks, Micha Hamel, Ingrid Hoogervorst, G.F.H. Raat, *Lucy B. en C.W. van der Hoogt-prijs 2011. Advies van de Commissie voor Schone Letteren*, in *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 2012.

(*Perseveranza*), uno dei testi più apprezzati e più spesso analizzati dalla critica, in quanto esemplificativo della sua opera.

In questo componimento, seguiamo pensieri in costante movimento, che viaggiano e cambiano forma:<sup>29</sup>

Er bestaan vele redenen waardoor je niet stil  
kunt blijven liggen, 's nachts.

Ci sono molte ragioni per cui non riesci  
a star ferma a letto, la notte

La scrittrice ne contempla un paio, dando il via ad un flusso di coscienza che ci porta a visualizzare un correre e scorrere di immagini<sup>30</sup> e deduzioni tra loro collegate:

Als je steeds  
moet hoesten, bijvoorbeeld, zal je lichaam  
op en neer schokken alsof je op een rijkoets ligt en  
als je erg ziek bent, een lijkwagen

Quando ti viene continuamente  
da tossire, ad esempio, il tuo corpo  
sussulterà come fossi su una carrozza e  
se sei molto malata, un carro funebre

Nei versi che seguono, da ogni ragionamento prende forma un nuovo pensiero, secondo un gioco di logica ben preciso. Ogni scena viene ribaltata, contrappesando impressioni, emozioni, significati. Al rumore si contrappone il silenzio, e, soprattutto, al dinamismo (emotivo, percettivo, fisico o temporale), si oppone l'immobilità, protagonista centrale della poesia fin dal primissimo verso. Ritornando all'inizio, infatti, verbi che descrivono azioni (come "tossire", *hoesten*, o "sussultare", [*op en neer*] *schokken*), si contrappongono a "essere coricato" (*liggen*), che esprime staticità. A quest'ultimo si connette infine la frase conclusiva, riprendendo

---

<sup>29</sup> Het Liegend Konijn, *Debuutprijs 2011*, cit.

<sup>30</sup> *Ibid.*

l'immagine che apre la poesia con un apparentemente più leggero, ma in realtà semanticamente carico, gioco di parole tra l'aggettivo neerlandese "fermo" (*stil*) e l'omofono, ma non omografo, avverbio inglese. In questo modo, la poesia si conclude assumendo una forma circolare («non riesci a star ferma a letto», *niet stil kunt blijven liggen* – «ancora non andiamo a dormire», *nog steeds niet gaan slapen*):

Gelukkig is het goede aan iets lang  
laten duren dat alles op den duur weer terug stil valt.  
En wat ik het allermooiste aan het woord stil vind,  
is dat je er in het Engels een l aan kunt plakken,  
waardoor we elkaar kunnen vragen, waarom we  
nog steeds niet gaan slapen.

Per fortuna il bello di qualcosa che dura  
è che tutto alla lunga ritorna immobile, *stil*,  
E quello che trovo bellissimo della parola *stil*,  
è che in inglese ci si può aggiungere una l,  
così da poterci chiedere perché  
ancora non andiamo a dormire.

Il linguaggio di Marsman appare infatti molto scorrevole, accessibile, ordinario, spesso scherzoso a prima lettura. Sono poesie che ricalcano quindi il parlato («*parlando-achtig*»),<sup>31</sup> che vanno lette, o meglio, recitate, quasi come una storia. La stessa scrittrice spiega, in un'intervista per *Meander*<sup>32</sup>:

[...] comunque a dire il vero non mi piacciono tanto gli abbellimenti di ogni sorta e il cosiddetto linguaggio 'poetico'. La poesia nasce soprattutto, se lo si chiede a me, dal mettere le parole giuste al momento giusto, non da aggettivi di ogni tipo e trucchetti arcaici.

---

<sup>31</sup> Jan-Willem Anker, *Lieke Marsman*, in *Poetry International Archives*, 2021, disponibile: <https://www.poetryinternational.org/pi/poet/24379/Lieke-Marsman/nl/tile> [ultimo accesso: 9/12/21]

<sup>32</sup> Meander, *Schrijven als een vorm van denken*, cit.

[...] ik houd eigenlijk sowieso niet zo van allerlei versieringen en zogenaamd ‘poëtisch’ taalgebruik. Poëzie ontstaat, als je het mij vraagt, vooral uit het op het juiste moment juist inzetten van woorden, niet uit allerlei bijvoeglijke naamwoorden en archaïsche trucjes.

Questa leggerezza comunicativa non va però scambiata per un eccesso di semplicità. I testi che Marsman propone presentano un certo grado di complessità sia dal punto di vista del contenuto che della forma. Possiamo parlare di vere sperimentazioni formali. Recensendo la poesia qui citata, Jeroen van den Heuvel nota come *fisicità ed espressione* s’intreccino in particolare attraverso l’uso di ripetizioni,<sup>33</sup> come si vede nei versi qui di seguito:

Het mooie aan het woord stil is dat het  
iets zegt over geluid en beweging en het bijzondere  
aan geluid is dat het bestaat uit beweging

**La cosa bella** della parola immobile è **che**  
dice qualcosa di **suono** e **movimento** e **la cosa particolare**  
del **suono è che** consiste in **movimento**

La *vasthoudenheid* del titolo non viene espressa soltanto da un punto di vista semantico, ma anche attraverso un gioco di duplicazioni a livello sintattico, morfologico e fonetico<sup>34</sup>. Nell’estratto qui sopra, per esempio, si mostra come venga ripetuta la struttura sintattica. Inoltre, parole chiave come “movimento” (*beweging*) o “suono” (*geluid*) appaiono più volte. In questo modo vengono ripetuti determinati suoni, in particolare la vocale lunga e breve a (*aan, lang, ecc.*) e i dittonghi /ei/ (*blijven*) e /Ay/ (*geluid, uit*).<sup>35</sup>

Un altro tratto distintivo dell’opera di Marsman è il costante alternarsi di voci. E questo non vale solo per estratti di prosa: le poesie di Marsman assomigliano ad un vero e proprio «monologo interiore» («in-

<sup>33</sup> Van den Heuvel, *Klassieker 218: Lieke Marsman – Vasthoudenheid*, cit.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

nerlijke monoloog»<sup>36</sup>, sembrano esercizi di introspezione dell'io', che si ritrova spesso tra le righe. La poesia si mescola infatti con la prosa<sup>37</sup>, e l'atto artistico stesso con l'esplorazione filosofica – Marsman ha studiato filosofia all'università. C'è quindi un legame intrinseco tra scrittura e riflessione personale. Lei stessa dice: «la scrittura è una forma di pensiero» («schrijven [is] een vorm van denken»)<sup>38</sup>.

Per quanto riguarda invece le tematiche care all'autrice, in *Vasthoudendheid* se ne ritrovano due: la fisicità e la relazione tra (e, come anticipato, riflessione su) la vita e la morte. Nella poesia sono presenti termini che rimandano alla corporeità, come “corpo” (*lichaam*), “occhi” (*ogen*), “pelle” (*huid*). Come nota Van den Heuvel,<sup>39</sup> in questo componimento, che si apre e si chiude con rimandi all'essere distesi a letto, c'è anche un elemento intimo. L'io ha qualcuno vicino: nella conclusione della poesia, il pronome *ik* (io), che si contrappone alla continua ripetizione del pronome *je* (tu/si impersonale), si trasforma in *we* (noi), sottolineando la relazione con l'altra persona<sup>40</sup>.

In *Vasthoudendheid* troviamo anche una nota lugubre, già nella prima catena di associazioni. Forse anche l'essere e il non essere, metaforicamente espressi nel (non) coricarsi dell'io narrante all'inizio e alla fine della poesia, si aggiungono al continuo alternarsi di immagini di staticità e dinamismo. Un “essere”, “esistere” che potrebbe essere visto proprio come un “movimento duraturo”, che, però, come «tutto alla lunga ritorna immobile» («alles op den duur weer terug stil valt»).

Le tematiche esistenziali diventano centrali nelle opere successive, se pensiamo al *leitmotif* del disastro già menzionato per quanto riguarda *Het tegenovergestelde van een mens* oppure a *De volgende scan duurt vijf minuten*. Angoscia e paura, inoltre, sono al cuore della raccolta *De eerste letter*, che

<sup>36</sup> Raymond, Noë *Gedicht: Lieke Marsman – Vasthoudendheid*, in *Neerlandistiek.nl*, 2016, disponibile: <https://neerlandistiek.nl/2016/09/gedicht-lieke-marsman-vasthoudendheid/> [ultimo accesso: 9/12/21]

<sup>37</sup> Jos Nijhof, *Lieke Marsman, Vasthoudendheid*, in *Nijhof Tekst*, 2021, disponibile: <https://www.nijhoftekst.nl/lieke-marsman-vasthoudendheid/> [ultimo accesso: 13/12/21]

<sup>38</sup> Meander, *Schrijven als een vorm van denken*, cit.

<sup>39</sup> Van den Heuvel, *Klassieker 218: Lieke Marsman – Vasthoudendheid*, cit.

<sup>40</sup> Nijhof, *Lieke Marsman, Vasthoudendheid*, cit.

si apre con una citazione di Rilke proprio attorno a questi temi.<sup>41</sup> L'ultima raccolta di Marsman, *In mijn mand*, sicuramente la più matura, è fortemente influenzata nella visione del significato della vita e della morte dall'esperienza della malattia<sup>42</sup>. Un estratto particolarmente commovente dalla poesia che chiude la raccolta e le dà il nome recita:

Is het mijn sterfdag?  
De lucht is stil, als lucht  
op een kalender  
Is het mijn sterfdag?  
Vergeet klokken die luiden  
De lucht is stil, als lucht  
Is het mijn sterfdag?  
Vergeet engelen en psalmen  
Ik wil het vanille van een oud boek  
Ik wil een koud flesje bier  
en ik wil jou, nog één keer

È il giorno della mia morte?  
L'aria è immobile, come aria  
su un calendario  
È il giorno della mia morte?  
Dimentica i rintocchi delle campane  
L'aria è immobile, come aria  
È il giorno della mia morte?  
Dimentica gli angeli e i salmi  
Voglio la vaniglia di un vecchio libro  
Voglio una bottiglia fredda di birra  
e ti voglio, una volta ancora

---

<sup>41</sup> Cfr. Joop Leibbrand, *Lieke Marsman – De eerste letter*, in *Meander*, 2014, disponibile: <https://meandermagazine.nl/2014/01/een-stem-spreekt-tegen-me/> [ultimo accesso: 20/12/21]

<sup>42</sup> Cfr. Albert Hogewij, *Het begrip van hier en nu opnieuw geïjkt*, in *Literair Nederland*, 2021, disponibile: <https://www.literairnederland.nl/recensie-licke-marsman-in-mijn-mand/> [ultimo accesso: 20/12/21]

*Poesia e attivismo*

Ciò che rende unica l'opera della nuova *Dichter des Vaderlands* è il modo in cui combina il personale e il politico. La critica sociale viene generalmente introdotta in Marsman attraverso esperienze intime e riflessioni profonde. Analizzando *Het tegenovergestelde van een mens*, ad esempio, Op de Beek e Van Dijk notano come il dualismo già discusso prenda anche una piega filosofica<sup>43</sup>. Tutto il testo si costruisce infatti sulla contrapposizione tra mondo umano e quello che lo circonda: l'elemento antropico è soppiantato e vinto dalle forze naturali, descritte come distruttive. Marsman critica l'antropocentrismo<sup>44</sup>, e non solo attraverso immagini letterarie, ma anche in modo diretto nei saggi brevi inseriti nel libro. In questo senso, la sua è una scrittura ecocritica.

Da un libro sul cambiamento climatico passa poi ad un altro su una dolorosa esperienza personale, dove questa diventa il punto di partenza per denunciare apertamente i problemi della politica dei Paesi Bassi e del capitalismo, visti dalla prospettiva di un'artista. In un podcast sulla letteratura del nuovo millennio,<sup>45</sup> Laurens Ham prende ad esempio la prima poesia delle due che nel libro sono intitolate *De volgende scan duurt minder dan een minuut (Il prossimo esame dura meno di un minuto)*, nella quale Marsman ribalta scene di vita benestante<sup>46</sup> per far riflettere su come “vediamo quello che vogliamo vedere”, ignorando i problemi della società:

overall in het land uitgezaaide  
nieuwbouwwijken met keramieken vazen  
[...]  
er is geen gevaar  
niemand heeft een uitkering  
iedereen is naar het werk

<sup>43</sup> Op de Beek, Van Dijk, *Nāna Weijers en Nina Polak: een nieuwe generatie auteurs maakt naam*, cit.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Stephan Besser, Laurens Ham, Saskia Pieterse, *Podcast over millennialliteratuur*, in *De Reactor*, 2021, disponibile: <https://open.spotify.com/episode/1MrB7EAA07e8sWd21FfynW>

<sup>46</sup> *Ibid.*



[...]

behalve de mevrouw in de rode scootmobiel

in metastasi per tutto il Paese  
quartieri nuovi con vasi di ceramica

[...]

non c'è nessun pericolo  
nessuno che percepisce sussidi  
sono tutti al lavoro

[...]

tranne la signora sul motorino rosso per disabili

Avere uno sguardo critico sulla società è sicuramente uno strumento catartico. Oltre a ciò, è l'aver fatto esperienza in prima persona durante il periodo della malattia di certe ingiustizie che passano facilmente inosservate a rendere la voce della scrittrice più schietta e sincera. La nuova Poetessa della Patria lotta a livello pubblico e personale, senza scendere a compromessi, senza paura di esporsi intimamente e politicamente. Il tempo di Lieke Marsman è quello della poesia come atto di resistenza e solidarietà. Una poesia che dà voce alle proprie idee ed esperienze, che mostra la realtà senza peli sulla lingua. Una nuova voce forse inaspettata, forse scomoda, forse fuori dal coro, ma che non ha paura di farsi sentire<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Cfr. Lieke Marsman, *Enkele gedachten over woede, poëzie en politiek*, in *Lieke Marsman heeft een website*, 2021, disponibile: <https://www.liekemarsman.nl/> [ultimo accesso: 10/01/22]



## «Quel che il merlo tanto spesso ha cantato» Anneke Brassinga: voci, versi

FRANCESCA TERRENATO

A caccia di rovine, qualche anno fa, mi imbatto in *Verschiet te Rome*<sup>1</sup> di Anneke Brassinga. La sua opera mi era in quel momento ignota. Di questa poesia uscita nel 2001, e da me depredata per dare un tocco nederlandese a un certo discorso sulle elegie delle rovine in una novella di Gogol, mi incanta *zonsravage*. Associao subito il neologismo allo stupore con cui si guarda (io ho guardato) il mosaico baluginante di vetri e metalli sul terreno (non-luogo) di uno sfasciacarrozze alla periferia di Roma, in cerca di uno specchietto per auto di seconda mano, in un tardo pomeriggio d'estate. Ecco la folgorazione. Un'esperienza visuale accidentale, e antitetica (forse) al trito, magnifico Foro Romano – non detto ma concreto – in quei versi.

A tutte le questioni spinose (se traduco *ruïne* con “rovina”, come tradurrò *ravage*? *Verschiet* nel titolo, che è insieme “veduta”, “lontananza” e “futuro”, già è un rompicapo) penserò dopo. D'altra parte non ho intenzione di tradurre che questa poesia... Non prevedo certo di scegliere un numero consistente delle “parole d'ordine” di Brassinga (*Wachtwoorden* è il titolo del suo omnibus poetico, 1987-2015), poesie che stanno di guardia e attendono, per poterle presentare al pubblico italiano. Puntualmente accade il non previsto, anzi a proporlo sono proprio io. La fine del lavoro è lontana e futura, ma in vista. E mentre tengo per fine giornata, sperando che lo sfascio del sole mi ispiri, riflessioni dubbiose su come tradurre la voce di Brassinga, tento qui, ora, di catturare qualche

---

<sup>1</sup> Anneke Brassinga, *Wachtwoorden*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2015, p. 222.

riverbero della sua poesia per capirla meglio. Con l'aiuto di qualche saggio e della sua prosa, se così si può definire l'arcipelago di testi visionari raccolti in *Hapschaar* (Sgherro, 1998)<sup>2</sup>.

Un moto spontaneo, che so spiegare solo a posteriori, mi spinge subito verso le poesie con animali. *Dier* – animale – parola di substrato, forse formata da respiro, fiato, come animale dal latino *anima*. E inoltre, e insieme, vado verso le poesie sul fare poesia. Che per Brassinga vuol dire infatti quasi la stessa cosa. Avvio il percorso dall'evidenza della problematica relazione fra ispirazione poetica e vocalizzazione animale espressa in *Roeping* (*Vocazione*):

Fluit er een merel, dan voel ik geluk.  
Fluit er een merel ten hemel schreiend mooi  
in China terwijl ik in China niet ben;

[...] Op eigen kracht te horen  
wat de merel zo vaak zong, het moet

volstaan. De oren toegestopt, in stilte,  
denk ik dag in dag uit mij in dat ik  
die ene ben en steeds een ander,

die urenlang of even maar en waar ook maar  
door eeuwen heen geluk heeft en de merel hoort.  
Dan vangt in mij misschien het zingen aan<sup>3</sup>.

Se fischia un merlo sento la felicità.  
Se fischia un merlo bello da gridar vendetta al cielo  
in Cina mentre in Cina non sono;

[...] Sentire con le mie forze

---

<sup>2</sup> Anneke Brassinga, *Hapschaar*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2018. L'obsoleta e informale parola *hapschaar* rimanda al francese *happe-chair*, che ha il significato di 'sbirro' o 'sgherro', oltre ad essere una figura del tradizionale carnevale di Malmedy in Vallonia.

<sup>3</sup> Brassinga, *Wachtwoorden*, cit., p. 218. Le traduzioni in italiano in questo saggio sono tutte mie.

quel che il merlo tante volte ha cantato

deve bastare. Orecchie turate, in silenzio,  
giorno per giorno mi convinco di essere  
proprio io quella e sempre un'altra

che per ore o per un attimo chissà dove  
attraverso i secoli ha la felicità di sentire il merlo.  
Allora forse inizia in me il cantare.

Qui, e nella prima sezione della raccolta *Verschiet*, il merlo si attende. Anzi, è nel temporaneo silenzio lasciato da tutti i merli che hanno cantato e canteranno nella poesia d'ogni tempo e luogo che si apre il dibattito col sé sul tema metapoetico del differimento dell'ispirazione: "senzamerlo" (*merelloos*, titolo di un'altra poesia), che fare? Se il canto non risuona, come in questa poesia, si può opporre il silenzio e l'auto-persuasione (*zich indenken*) di poter essere esposta in più luoghi, tempi, corpi alla vocazione di poetare. Eppure il "forse" finale spazza via la certezza che questa voce umana si unisca a quelle dei tanti merli o altri alati cantori.

Il canto come meta irraggiungibile per l'animale umano (poeta), non solo ammutolito ma anche sciocco e ridicolo, ritorna nella poesia *Aan zee* (*Al mare*). L'impollinazione poetica anemofila e ornitofila produce scarso frutto (un pigolio) in un soggetto burattinesco, ovvero la scimmietta di una nota filastrocca infantile (*Daar zat een aapje op een stokje*):

[...]  
de wind huilt, veegt de woorden  
van tafel, uit het zicht

het stormvogeltje dat ze opslikt  
zal stijgen tot de hoogten van de reuzenalbatros  
of alleen nog willen krijzen  
zoals ik, bestoven aap op stok.

[...]  
il vento geme, spazza le parole  
via dalla tavola, dalla vista

la procellaria che le inghiotte  
salirà fino alle altezze dell'albatros gigante  
o resterà a pigolare  
come me, scimmia impollinata sullo stecco<sup>4</sup>.

Nel 2011 la stessa poesia era comparsa in una prima stesura che si discosta da quella pubblicata nella raccolta, sia nel titolo che nel testo. Numerose sono le divergenze fra versioni successive nella poesia di Brassinga, segno di un lavoro incessante della poeta che torna sulle proprie parole. Il testo pubblicato nel 2011 ha subito significative dislocazioni sia nel mondo dei viventi che nel portato culturale dei termini:

[...]  
de snavelkrokodil die ze oppikt  
zal tot de jubelende hoogten stijgen van de leeuwerik  
of alleen nog willen wroeten  
in het ziltste tranenslik.

[...]  
il coccodrillo che le raccoglie  
salirà alle gioiose altezze dell'allodola  
o vorrà solo rimestare  
nel più salato singhiozzare<sup>5</sup>.

Il soggetto umano (un noi) nel componimento intitolato all'*Aquila desiderii erasmi* si incarna piuttosto, assieme ai suoi simili, in animali muti e ciechi, come le talpe, quanto di più distante dai rapaci sorvolanti l'adagio di Erasmo:

[...] En nóg  
schiet onze onschuld te kort om te zingen  
en te moorden zuiver als vogels –  
op de modderig duistere bodem van de hemel

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 475.

<sup>5</sup> Anneke Brassinga, *Buitenleven*, in *De Revisor. Halfjaarboek voor nieuwe literatuur* 2-3 (2011), p. 124.

blijven we mollen, klauwend en blind.

[...] E poi  
non arriva la nostra innocenza a cantare  
e uccidere puramente come uccelli –  
sul fondo scuro fangoso del cielo  
restiamo talpe, che artigiano cieche<sup>6</sup>.

Doppio dell'umanità fin da *Vander mollenfeeste* (*La festa delle talpe*, 1482 ca.) di Anthonis de Roovere, terribile e unghiuato *memento mori*, la talpa per Brassinga è un animale-guida per l'aldilà (ultima meta dell'amore), e in questo ruolo appare anche in *Hapschaar*, in una nera favola romantica in cui lui («Una talpa con un mazzetto di ranuncoli negli artiglietti guantati di rosa»), attende, paziente e innamorato, il ricongiungimento con lei/poeta:

Hij verlangde niet andres dan dat zij zou bestaan en ooit zou sterven,  
naar hem in de aarde toekomen. Paardebloemwortels en engerlingen  
zou hij als gaven aan dode voeten leggen. En terwijl ze langzaam uite-  
enviel zou hij haar opeten, eerbiedig.<sup>7</sup>

Non desiderava altro che lei esistesse e un giorno morisse, raggiungen-  
dolo nella terra. Radici di tarassaco e larve di coleotteri avrebbe depo-  
sto ai suoi morti piedi. E mentre lenta si disfaceva l'avrebbe mangiata,  
ossequioso.

*Klauw*, artiglio, estremità che afferra in tante specie animali, è un ottimo esempio di parola ricorrente e rizomatica che in derivazioni, pseudo-derivazioni e associazioni corre lungo le accidentate superfici della poesia di Brassinga per drizzare anarchicamente il capo in punti diversi e equivalenti del mondo dei viventi e delle idee. Questa strategia è evidentissima in *Klauwier* (*Avérta*, per limitarci al valore ornitologico di questo termine), poesia a malapena da tradurre, dato che sfrutta e piega l'etimologia e la fonetica per generare una parata di significanti imprevi-

<sup>6</sup> Brassinga, *Wachtwoorden*, cit., p. 490.

<sup>7</sup> Brassinga, *Hapschaar*, cit., p. 117.

sti, a tratti inesistenti, e rime:

Klauwier, klauwieren!  
Het water spiegelt ondoordringbaar.  
Is het een werkwoord, een dier?  
Een jaargetijde? De voorwinter  
als het klauwier, het uur een dier  
van aansluitende klamme verkilling,  
met klauwen die zich onverhoeds sluiten  
[...]<sup>8</sup>

Avérta, avérle!  
L'acqua riflette impenetrabile.  
È un verbo, un animale?  
Una stagione? Il primo inverno  
come l'avérlo, l'ora un animale  
di strisciante umida freddezza,  
con artigli che di scatto si serrano  
[...]

Non persona né del tutto animale, ma verbo dotato di lingua («Hij is geen mens, / hij spreekt de taal helaas, als werk- / woord»), predatrice di altre parole, il/la *klauwier* in azione (*klauwieren* non come plurale ma come verbo, appunto) sfreccia sulle acque. Nel suo volo radente intreccia *kier* (“spiraglio”) e *clown*, *kalm* (“calmo”) e *lauw* (“tiepido”), *klauwen* e *dieven* (“rubare”: dei due sinonimi il primo è ormai in disuso), e infine *klavier* (“clavicembalo”), *orgel* (“organo”) e *schrijfmachine* (“macchina da scrivere”), cucendo assieme come spesso avviene nei versi di Brassinga musica e scrittura. Ma la più potente e dinamica diramazione è quella che attraverso l’artiglio (*klauw*) conduce per metonimia alla gatta (*poes*) pronta al balzo e da qui, per dittongazione del gruppo vocalico e sonorizzazione della fricativa, a *poëzie*:

[...]  
dat is dichtkunst in bont gevangen, in natura

---

<sup>8</sup> Brassinga, *Wachwoorden*, cit., p. 69.



geroepen tot de jacht op het woord of  
het ding, in van god gegeven drift.

[...]  
è arte poetica chiusa in pelliccia, votata  
in natura a cacciare la parola o  
la cosa, nel furore dato dal dio<sup>9</sup>.

Dalla critica è stata più volte sottolineata, e non sempre entusiasticamente commentata, questa strategia compositiva. Per Odile Heynders: «Il soggetto vuole vedere fino a dove può arrivare: dove corre il confine fra suggestione e illusione, fra pienezza di significato e vuoto di significato»; «La lettura avanza come un puzzle, continui a muovere i pezzi, con la coda dell'occhio cogli un'immagine e solo alla fine riesci, ma non in una volta sola, a costruire l'intera figura»; «La controversa conclusione che se ne trae è che la lingua deve perdere il suo significato per poter acquisire significato»<sup>10</sup>. Johan Reijmerink, a proposito delle catene metaforico-linguistiche dei suoi componimenti, afferma: «Le immagini in Brassinga escono l'una dall'altra come matrioske russe. Trovate fantasiose, talvolta bizzarre ma spesso efficaci»; «Brassinga è una poeta del *trompe-l'oeil*, del dettaglio che va colto»; «Sa muoversi in ogni possibile meandro della lingua»<sup>11</sup>. Elke Brems, in un tono che apre al relativismo sia della composizione che della sua fruizione, afferma: «Viene detto qualcosa qui, o no? Brassinga sfrutta la meglio le dinamiche della lingua, che può affermare e negare allo stesso tempo. Il suo rifiuto della monumentalità suggerisce una sfiducia verso qualunque assoluto o dogma»<sup>12</sup>.

*Poes-poëzie*, nota giustamente Reijmerink altrove, è «una corrispondenza fra suoni che sottintende una conseguenza sul piano semantico»: il dinamismo della gatta, la tensione della caccia, seguita dal riposo nell'«alveo della lingua poetica». Si prospetta una similitudine? «Poetan-

<sup>9</sup> Ivi, p. 70.

<sup>10</sup> Odile Heynders, *Alsof de schoonheid iets heeft vastgelegd? Over het oeuvre van Anneke Brassinga*, in *Jan Campertprijzen 2008*, Nijmegen, 2009, pp. 7-28, p. 12, 17, 13.

<sup>11</sup> Johan Reijmerink, *Anneke Brassinga-Ontij. Bij nader inzien*, <https://meandermagazine.nl/2011/04/bij-nader-inzien/>, *passim*.

<sup>12</sup> Elke Brems, *Huisraad*, in *Ons Erfdeel* 42 (1999), pp. 115-116, p. 116.

do e parlando del poetare lo rappresenta come se la poeta fosse un uccello che cerca una preda»<sup>13</sup>. Metafore incarnate della poeta in cerca di lingua sono quindi sia uccello che gatta, a un primo sguardo. L'animale (o voce e atto animale) come metafora della/nella poesia merita ulteriori considerazioni: intanto, Brassinga ricorre frequentemente a quella sotto-categoria retorica che è definita metaplasmo, in senso classico “mutamento fonetico che altera la parola”, non presentandone solo il prodotto finito, ma il suo processo di elaborazione, per gradi e associazioni, che diviene il tessuto stesso del componimento. In secondo luogo notiamo, in *Klauwier* e in altre poesie “animali”, l'assenza di una tradizionale gerarchia fra gli elementi dell'analogia suggerita, generalmente ridicibile a un'immagine dal mondo naturale che rimanda a una qualità o azione dell'umano che la poeta è, o della sfera umana di cui sta parlando. Nel dire che gatta è poesia, averla è ladra di parole, siamo in una situazione di realizzazione della metafora che sembra piuttosto avvicinarsi a quella espressa da Paul Ricoeur a proposito del rapporto fra linguaggio e immagine/icona:

Il proprio della metafora, in effetti, è di suscitare uno sviluppo regolato di immagini, per risonanza nei campi sensoriali scossi. L'icona è così poco un doppione sensoriale che la presentazione iconica può puntare verso delle somiglianze, di qualità, di struttura, di localizzazione, di situazione, anche di sentimento; ogni volta la cosa presa di mira è colta come ciò che l'icona descrive<sup>14</sup>.

Il rapporto poeta/animale va colto quindi nella qualità dell'atto e/o nella situazione (il canto, il volo, il balzo, la caccia, oppure il riposo, il sogno) che coinvolge spazio (il sottoterra della talpa, le acque degli uccelli, la stanza della gatta) e sentimento e/o sensazione, questi ultimi troppo legati alla lettura soggettiva per poter essere descritti in questo o in altri studi. Ma è soprattutto il discorso della contiguità e identità fra azione umana e azione animale, e fra linguaggio umano e linguaggio animale,

<sup>13</sup> Johan Reijmerink, *Anneke Brassinga. De sprong van poes naar poëzie*, in *Poëziekrant* 18, pp. 8-11, p. 2, 9, 11.

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di Rita Messori, s.l., Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002, p. 60.

a estendersi oltre lo spazio della riflessione metapoetica. Scelgo come primo punto di raccordo fra poesia e filosofia del linguaggio un saggio (termine che non fa giustizia all'irregolarità di genere di questo testo) di Martinus Nijhoff,<sup>15</sup> nume tutelare di Brassinga<sup>16</sup>.

Riflettendo sul linguaggio animale, mentre cerca di soppesare il valore del linguaggio nella definizione dell'umano, Nijhoff arriva a toccare una definizione dell'espressione poetica. Parte dall'animale che parla, bramando un biscotto:

Il cane parlava. Anche lui aveva lingua, pur appresa, pur scarsamente articolata. Ma dal germe della lingua si poteva studiare accuratamente il fenomeno. La lingua è in quella breve, minima pausa fra la brama e la sua soddisfazione. [...] Ecco quindi cosa produceva la lingua: l'illuminazione di una presa di coscienza all'interno, e al tempo stesso di un obiettivo all'esterno. Due mondi che ogni volta si aprivano insieme: l'interiore e l'esterno, e tutto nell'attimo di un respiro<sup>17</sup>.

Il ragionamento partito dall'abbaiare per il biscotto giunge alla parola poetica e al suo intrecciarsi con il ritmo più naturale del mondo, il soffio vitale, in quell'attesa:

La poesia, pensai, tiene conto del respiro. Con la sua regolarità, il metro, la ripetizione, l'allitterazione, la rima, in versi in rima e liberi [...] regola questo respiro. Fa respirare nei punti vitali, e così nasce ogni volta in quei punti vitali un attimo indivisibile, un silenzio, e in questa vibrante pausa si confrontano l'anima e l'eternità<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Martinus Nijhoff, *Over eigen werk* in Martinus Nijhoff, *Kritisch en verhalend proza (Verzameld werk II)*, a cura di Gerrit Borgers en Gerrit Kamphuis, Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker, 1982 (1961<sup>1</sup>), pp. 1150-1174.

<sup>16</sup> «E ancora oggi provo una leggera vergogna nel leggere Nijhoff, non per quello che c'è [*wat er staat*, arcinota citazione dal poema *Awater* di Nijhoff] ma perché ho la sensazione di leggere parole mie» («En nog steeds schaam ik me lichtelijk bij het lezen van Nijhoff, niet om wat er staat maar omdat het lijkt alsof ik mijn eigen woorden lees»): Anneke Brassinga, *Steeds zilter waait dun ratelend metaal*, in *Tirade* 39 (356-361)(1995), pp. 308-309, 309.

<sup>17</sup> Nijhoff, *Over eigen werk*, cit., pp. 1155-1156.

<sup>18</sup> Ivi, p. 1157.

Tralasciando, con buona pace di Nijhoff, in questa sede l'eternità abitata da Dio, notiamo che Brassinga riprende la catena vita-respiro-anima-animale-poesia quando scrive della "sostanza invisibile" di quest'ultima:

Fatta di lingua, come tutti noi siamo fatti di carne e sangue eppure siamo tutti diversi, e, all'interno, la vita.

[...] Chi è poeta deve essere pronta a esperire la lingua come elemento in cui vivere, aria da respirare, acqua in cui come un pesce si muove.<sup>19</sup>

Per evitare però la conclusione affrettata che su questa strada la poeta ci conduca a un'arcadia, a un idillio pastorale, basta citare, fra i tanti luoghi testuali in cui la presenza della natura è inquietante, la manciata di versi di *Soms* (*A volte*):

Soms volstaat één blik  
op de overweldigende wilde natuur  
om weer te gaan slapen als een wild dier  
bijvoorbeeld als een waterdier  
dat in het water  
niet van water houdt.<sup>20</sup>

A volte basta un solo sguardo  
alla prorompente selvatica natura  
per riaddormentarsi come un animale selvatico  
ad esempio come un animale acquatico  
che nell'acqua  
l'acqua la odia.

Accanto alle decine di nomi cangianti e fecondi di allacci metapoe-  
tici (tipi di uccelli, talpe, gatti, pesci e tanti insetti), "animale" (*dier*) esiste  
quindi nella poesia di Brassinga come idea, come parola. Non sembra  
però una parola utile per lei a tracciare il confine fra umano e non uma-  
no, e proprio dall'abolizione di questo confine si genera, mi sembra, uno  
dei tanti percorsi di ricerca nella sua scrittura.

<sup>19</sup> Anneke Brassinga, *Vertalen en dichten*, in *De Gids* 165 (2002), pp. 271-278, 276.

<sup>20</sup> Brassinga, *Wachtwoorden*, cit., p. 474.

L'idea di una rivoluzione prodotta nella lingua dalla cancellazione di questo confine si incontra in un testo filosofico che per creatività linguistica possiamo arrivare a leggere come poetico. *L'animal que donc je suis*<sup>21</sup> – dice di sé Jacques Derrida in un ciclo di lezioni in cui gioca sull'ibrido linguistico *animot* – animale e parola (*mot*) – che suona come animali al plurale (*animaux*), ma si dirama molto oltre. Animaleparola, ovvero nome di animale, secondo tradizione (giudaico-cristiana) dato dal primo uomo ai primi animali, quindi primo racconto di ogni esperienza referenziale e primo solco in teoria tracciato fra umano e non umano. La sfida del filosofo, che dunque è animale, diventa «accedere a un pensiero, per quanto chimerico o favoloso, che pensi diversamente la mancanza del nome o della parola» (p. 74), cioè che travolga non solo lo spartiacque del linguaggio ma ogni altra barriera fra il sé e l'altro-come-animale. Se alla domanda “sogna l'animale?” dobbiamo rispondere sì, allora non c'è fine alle domande analoghe. Pensa? Si rappresenta un “me”, un futuro? Segni a parte, ha un linguaggio, e quale? Ride, piange, si addolora? Si annoia, perdona, canta, inventa? Offre ospitalità? (p. 92). La lingua in cui parlo come animale (e qui credo che si tocchi un “punto vitale” della poesia di Brassinga) è *in fieri*, va creata: una musica mai udita; lingua non-umana ma non inarticolata, né a imitazione dei versi che attribuiamo agli animali: «Una lingua insomma le cui parole, i cui concetti, il canto, l'accento siano sufficientemente estranei a tutto quello che, in tutte le lingue umane, ha ospitato tutte quelle bestialità a proposito del suddetto animale» (p. 93). Una lingua che Derrida intravede in certa poesia, ad esempio nell'intreccio di voci in *Ébauche d'un serpent* (1921) di Paul Valéry, e che cerca anche Brassinga quando si chiede in *Kornoelje* (*Corniolo*):

[...]  
Zijn er mooie woorden  
die in geen enkele taal  
worden gebruikt, een eigen leven hebben  
als een nooit ontdekte diersoort, wilde  
woorden?<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Éditions Galilée, 2006. Edizione italiana: Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, traduzione di Massimo Zannini, Milano, Jaca Book, 2006.

<sup>22</sup> Brassinga, *Wachtwoorden*, cit., p. 60.

[...]

Ci sono parole belle  
che nessuna lingua  
usa, con una vita propria  
come una specie animale mai scoperta, parole  
selvatiche?

E ancora, parlando del disagio di una voce e di parole note che non danno luce (quelle della poeta umana) il soggetto formula in *Het obscure* (*L'oscuro*) il desiderio di mutarsi in superficie acquatica su cui viene scritta dall'anatra una poesia priva di codice e libera dall'autocommiserazione e riflessività comuni alla categoria "poete/i":

Woorden, bekend, in bewaring  
rollen als kiezels tussen de tanden  
klinken en zeggen: niets  
dat licht geeft in de kelder,  
niets zien wij van bovenaf.

[...]

Die stem te willen zijn en horen  
geen verzen te slijpen als brand-  
glazen voor leed, stenen voor wijsheid  
maar te liggen als een vijver  
waar de eend uit opstijgt  
schrijvend bij het afscheid  
op het water zijn gedicht  
gedachteloos.<sup>23</sup>

Parole, note, in custodia  
rotolano come ciottoli fra i denti  
suonano e dicono: nulla  
che dia luce alla cantina,  
nulla vediamo da quassù.

[...]

Voler essere quella voce e udirla  
non molare i versi come lenti

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 81.

focali per il dolore, pietre per la filosofia  
ma giacere come uno stagno  
da cui si leva l'anatra  
scrivendo nell'addio  
sull'acqua la sua poesia  
senza pensare

Senza alcuna gerarchia, i viventi meno frequentati dalla letteratura abitano le pagine di *Hapschaar* interagendo con il vivente umano, contendendolo e reincarnandolo, in qualità di amante, di madre e di “me stessa”: «Hai mai guardato un onisco dritto negli occhi? Come se guardassi la persona che ami, sapendo che non ti vede veramente, perché vede quello che vuole – sogni o fantasmi»<sup>24</sup>; «Da allora mi sorprendo ad avere un po' paura, quando butto un moscone nel fuoco, che uno di loro sia mia madre»<sup>25</sup>; «una cavalletta, che riesce sempre a infilarsi nella fessura fra la porta del bagno e la lavatrice rovesciata, ha troppo poca capienza per tutta la sua volontà. Ne deriva una tensione superficiale esageratamente alta; e la mia vita aguzza, che si sente soprattutto scheletro, minaccia sempre di esplodere – le manca il vuoto, trabocca subito, al solo assorbire qualcosa di minimo o insignificante».<sup>26</sup>

Dal campo della filosofia arriva ancora una riflessione che si serve della poesia per materializzare in linguaggio questa osmosi fra viventi. Cora Diamond, in un noto saggio teso ad abbattere il primato dell'umano sul non umano, definisce la sua idea di *fellow creature* citando una poesia di Walter De La Mare:

---

<sup>24</sup> “Heb je weleens een pissebed recht in de ogen gekeken? Alsof je je geliefde aankijkt, van wie je weet dat die je ook niet echt ziet, want hij ziet wat hij wil – dromen of spoken.” Brassinga, *Hapschaar*, cit., p. 133.

<sup>25</sup> “Sindsdien betrap ik me erop, wanneer ik bromvliegen in het vuur gooi, een beetje bang te zijn dat een ervan mijn moeder kan zijn;” Ivi, p. 134.

<sup>26</sup> “[...] een sprinkhaan, die zich altijd en overal door de kier tussen badkamerdeur en omgevallen wasmachine weet te wurmen, heeft te weinig inhoud voor al de wil, zodat er een overdreven hoge oppervlaktespanning ontstaat; en mijn spichte, zich voornamelijk geraamte voelende leven dreigt voortdurende te exploderen – het heeft gebrek aan leegte, is almaar overvol, met het minste of geringste dat het in zich opneemt.” Ivi, p. 212.

It does not mean, biologically an animal, something with biological life – it means a being in a certain boat, as it were, of whom it makes sense to say, among other things, that it goes off into Time's enormous Nought, and which may be sought as company.<sup>27</sup>

Una chiave per la poesia di Brassinga è proprio questa ricerca, fra i viventi, di compagni di traversata. Non si traccia quindi nei suoi versi una parentela biologica; non si creano metafore non umane per definire la condizione esistenziale della specie umana. Si condivide invece con una famiglia animale allargata la visione di una meta che si vanifica o sfugge, lasciando come unica traccia il magnifico riverbero di un codice linguistico frantumato. Come accade nell'incontro fra la mosca, l'io e l'essere amato, in *Fysica II* (Fisica II):

Wat in de soep viel, was een vlieg.  
Voltrok zijn potentie veeleer dan bewogen te zijn  
door het oog dat ik voor hem had: vanouds  
afzijdig van de oplettende geesten blijven  
de bewegingen, opgesloten met hen samen  
in de bol die de eindig volmaakte schijnt,  
de levende. Waar ook jij op mij toe snelt of  
bij mij vandaan, op weg naar je wachtende  
oorzaak – spoor van spatten, scherven.<sup>28</sup>

Quel che cadde nella minestra, era una mosca.  
Fece quel che era in suo potere più che farsi muovere  
dal mio occhio che la guardava: da sempre  
alla larga dagli spiriti attenti stanno  
i movimenti, rinchiusi assieme a loro  
nella sfera che appare finita perfezione,  
il vivente. In cui tu pure mi inseguì o  
mi fuggì, andando verso l'origine che  
ti attende – traccia di schizzi, schegge.

---

<sup>27</sup> Cora Diamond, *Eating Meat and Eating People*, in *Philosophy* 53 (1978), pp. 465-479, p. 474. La poesia di De La Mare a cui si riferisce è *Titmouse*.

<sup>28</sup> Brassinga, *Wachtwoorden*, cit., p. 407.



## A caccia delle leggi del green L'ecopoesia di Maartje Smits

MARCO PRANDONI

### *Introduzione*

Nella primavera del 2020, la filosofa dell'Università di Amsterdam Eva Meijer, invitata come ospite ai *#coronataalks* dell'emittente belga Canvas, riflette su come l'eccezionale crisi pandemica tocchi innanzi tutto questioni di *verbondenheid*, 'rapporto/relazione'<sup>1</sup>. Il virus Covid-19 ci ha infatti implacabilmente messi di fronte al nostro corpo e alla constatazione che un'interazione tra un animale e un essere umano in Cina ha provocato un lockdown pressoché globale – una situazione di isolamento sociale che però ha spinto in molti a ripensare il rapporto con gli altri, con l'ambiente sociale e con l'ambiente naturale. Secondo Meijer, non possiamo evitare di riflettere su come comportamenti umani come il disboscamento o l'allevamento intensivo possano causare zoonosi, con il rischio di diffusione di pandemie, in un mondo sempre più globalizzato. Meijer, che nella sua opera intreccia in modo produttivo la scrittura saggistica, quella romanzesca e i linguaggi della musica e delle arti performative, attribuisce un ruolo importante agli artisti, specie in un futuro post-pandemico: di sentinelle per la politica e per la società intera, in grado di immaginare e comunicare nuovi modi di stare al mondo e di rapportarsi con esso – realtà organica e inorganica, minerali, piante e animali non umani, questi ultimi di solito assai più parchi degli umani

---

<sup>1</sup> Eva Meijer, *Een crisis van verbondenheid*, *#coronataalks* 11, 11 aprile 2020, disponibile sul canale YouTube di Canvas.

nel predare i loro ecosistemi.

Sono tutte questioni che affronta nella sua opera – anche prima della pandemia – Maartje Smits. Sul proprio sito web, si presenta con una *chatbot performance*, generata quindi da un’intelligenza artificiale, con cui le piace interagire e sperimentare. Nella sezione dei personalia, dice di sé: «Poeta con l’immagine e la lingua, apicoltore, ecofemminista (quest’ultima cosa la so da quando Thijs Joores ha scritto la tesi di laurea sulle mie raccolte di poesia)»<sup>2</sup>. L’apicoltura è una passione trasmessale dal nonno e dal padre e da lei coltivata anche sui tetti della casa ad Amsterdam, in un ambiente urbano. Quella delle api con gli umani è una relazione millenaria, basata su un reciproco vantaggio ma senza completa domesticazione<sup>3</sup>. Tuttavia, grande è la preoccupazione di Smits per la moria generalizzata delle colonie, la cui estinzione mette a rischio interi ecosistemi per cui sono fondamentali, dovuta a tante concause. Al tema ha dedicato un *pamphlet* nella forma di un articolo grafico: *A plea for the bee*<sup>4</sup>.

Smits ammette di aver compreso di essere “ecofemminista” leggendo una tesi di laurea sulla sua poesia: una nota di modestia ma anche autoironica, come quando scrive di aver tratto ispirazione dal filosofo Bruno Latour, pur riuscendo a capirne ben poco<sup>5</sup>. Resta il fatto che il suo è il contributo di un’artista il cui pensiero di critica ecologica si esplica non in saggi ma in un’eclettica combinazione di videoarte, fotografia, performance e soprattutto scrittura poetica: ecopoesia, nel senso di una scrittura poetica d’impianto ecocritico, ecofemminista.

La prima raccolta poetica *Se sei una ragazza (Als je een meisje bent, 2015)*

---

<sup>2</sup> «Dichter in beeld en taal, imker, ecofeminist (dat laatste weet ik sinds Thijs Joores zijn bachelor scriptie schreef over mijn dichtbundels)» (<http://www.maartjesmits.nl/over-mijzelf/>).

<sup>3</sup> Come nota Helen Jukes, «le api sono state una delle prime specie domestiche, oltre seimila anni fa; ma a pensarci bene la vera sorpresa è che non le abbiamo mai addomesticate fino in fondo. Anche oggi, quando abbandonano un’arnia, le api sono selvatiche come sempre: non dipendono dalle arnie che produciamo noi e, come da seimila anni a questa parte, sono in grado di sopravvivere seguendo i loro istinti» (*Il cuore di un’ape. Il mio anno da apicoltrice in città*, trad. Piernicola D’Ortona e Maristella Notaristefano, Torino, Einaudi, 2020, p. 39).

<sup>4</sup> Maartje Smits, *A plea for the bees, 02 Climate Change*, in *Drawing the Times*, novembre 2015.

<sup>5</sup> Maartje Smits, *Hoe ik een bos begon in mijn badkamer*, Amsterdam, De Harmonie, 2017, p. 68.

posiziona sin dal titolo il soggetto come giovane donna, il cui corpo in trasformazione è condizionato dai modelli della società tardocapitalista. Dolorosa è la rievocazione dell'anoressia della sorella<sup>6</sup>. Sono questioni che rimangono urgenti anche nella raccolta successiva, a cui è dedicato il presente saggio, ma in una prospettiva ora esplicitamente ecocritica, come si evince già dalla copertina, con una fotografia di due prese elettriche circondate da spugne verdi, e dal titolo: *Come ho iniziato un bosco nel mio bagno (Hoe ik een bos begon in mijn badkamer)*.

### *Undercover in eco*

Curiosa è la dedica con cui si apre la raccolta: non a persone, ma «agli ecodotti che ho attraversato di nascosto» (*«aan de ecoducten die ik stiekem overstak»*), elencati nei versi successivi insieme ai ponti naturali (*natuurbruggen*). Sono passaggi pensati per consentire agli animali di superare le barriere imposte da strade e ferrovie che frammentano i loro habitat<sup>7</sup> e ne mettono a repentaglio la vita. Fin da subito viene introdotta una delle tematiche ricorrenti dell'opera: l'attraversamento di confini, materiali-fisici e mentali-culturali. Non è solo l'io lirico sulla carta a effettuare queste “trasgressioni”. In una performance video registrata nel 2016 a Den Dolder, nella provincia di Utrecht<sup>8</sup>, assistiamo alla corsa di Maartje Smits, un corpo in corsa, con il seguente testo in sovrimpressione:

ik (mens) (vrouw) (dertig jaar)  
stak illegaal een ecoduct over

io (essere umano) (donna) (trent'anni)  
ho attraversato illegalmente un ecodotto

Posizionata e situata nella sua esperienza di umana trentenne di sesso femminile, la performer-poeta prende la via che gli umani con le loro

---

<sup>6</sup> Emma Oudhuizen, *Één varen mag geen varen heten*, in *Liternatuur* – Universiteit Utrecht, 31 ottobre 2020: <https://liternatuur.sites.uu.nl/2020/10/31/een-varen-mag-geen-varen-heten/>

<sup>7</sup> È una tendenza che il progetto governativo Ontsnippering, contro la frammentazione, intende contrastare.

<sup>8</sup> Disponibile sul suo sito web.

preoccupazioni ambientaliste hanno concesso agli altri animali. Lo fa illegalmente, perché spesso questi ecodotti, come le aree naturali protette a vario titolo, non sono accessibili agli umani, o solo in certi orari e a certe condizioni, per fini ricreativi. In un ciclo di poesie della raccolta, il soggetto lirico, che dichiara di dover compilare un formulario con le proprie generalità, va «a caccia delle leggi dell'eco» (o «del *green*»: «ik [...] jaag op de wetten van eco», p. 12) – con l'attivazione non banale, tra il minaccioso e l'ironico, anche del significato primario di “cacciare”, atto fisico e mentale indagato in più di una poesia della raccolta. Segue una parodia degli articoli dello statuto di un'area protetta, inframezzata a commenti critici e fotografie con didascalie, a loro volta inglobate nella poesia. Smits s'interroga ad esempio sul perché non si possa entrare nell'area protetta di notte, rimanendo invece a bere prosecco, in spensieratezza, all'esterno della recinzione, dove si colloca «l'inizio della natura» («het begin van de natuur», *ibid.*); sul perché siano previsti fili elettrificati che impediscono ai fastidiosi daini di passare per gli ecodotti: ne deduce che evidentemente «la natura non è un daino» («de natuur is geen damhert», p. 17). Foto restituiscono immagini di dune protette da staccionate e reti, letteralmente ingabbiate, mentre lei invita a “contrabbandarle” (“smokkelen”) fuori dall'area naturale, nei centri abitati, fungendo noi stessi da *natuurbrug*. E così via.

Dura è la critica ai tentativi, pur ispirati a una sensibilità ambientalista che negli ultimi cinquant'anni ha spiccato un alto volo nei Paesi Bassi (con la prima rappresentazione parlamentare al mondo di un Partito degli Animali), di proteggere la natura legiferando su di essa, con sempre nuove definizioni che tracciano limiti e confini tra “cultura” e “natura (selvaggia)” e così facendo riaffermano discutibili gerarchie, su discutibili presupposti<sup>9</sup>. Smits si allinea a Michel Serres, che in *Biogea* mette in guardia dal categorizzare come “natura” ciò da cui la società si ritira, ma

---

<sup>9</sup> Sin dalla prima poesia della raccolta viene sollevata la questione, con l'uso del tedesco *Selbsterständig* che significa ‘naturalmente’ nel senso di ‘ovvio’: cos'è ovvio, cos'è ‘naturale’, cioè ‘secondo natura’? «*Natuurlijk en dwf je dat / woord te herhalen*» (p. 5, «*Naturalmente e osi / ripetere la parola*»). Nelle pagine seguenti troviamo una fotografia di un negozio di piante, in cui quelle finte (*nep*) e quelle vere (*echt*) sono le une accanto alle altre, indistinguibili.

a cui comunque vengono applicate leggi umane<sup>10</sup>. Appare poi in piena sintonia con il pensiero ecologico di Timothy Morton, filosofo dell'antropocene, nell'atteggiamento scettico verso un attivismo ambientalista che, anche nei casi in cui è mosso dalle migliori intenzioni, non è abbastanza riflessivo e critico verso il proprio agire nei confronti di un mondo naturale che ancora una volta, come in tutta la parabola della modernità occidentale, è asservito e assoggettato, spossessato di ogni agency, una *res extensa* radicalmente scissa dalla *res cogitans* umana e da essa dominata<sup>11</sup>.

La stessa idea che sia possibile delimitare uno spazio di *wilderness* radicalmente separato, con orari da ufficio, dagli spazi antropizzati, culturali, pare a Smits, come a Morton e a gran parte dei pensatori che oggi s'interrogano sui destini del pianeta, altamente discutibile, se non ridicola. Proprio nei Paesi Bassi, dove l'intervento antropico è stato imponente, è assurdo pensare alla tutela di una natura incontaminata e separata dagli spazi umani. Anzi, la poesia di Smits mette spesso alla berlina il secolare atteggiamento ecofobico<sup>12</sup> con cui gli olandesi hanno irregimentato, plasmato geometricamente (si pensi ai polder) e tenuto a bada (si pensi alle dighe) l'ambiente, spinti certo dalla necessità di metterlo in sicurezza ma anche dal terrore verso l'agentività dell'inanimato<sup>13</sup>: acqua in primis, da controllare a tutti i costi. Ad esempio, in un'altra poesia della raccolta, l'io partecipa a Lelystad, nel polder, a un corso in cui s'insegna come andare in bicicletta a donne "alloctone" – secondo la legge olandese, straniere con un retroterra non occidentale. L'insegnamento è soprattutto un metterle in guardia contro i pericoli e le minacce dell'acqua (p. 48). Illegali queste donne senza (ancora) piena cittadinanza culturale olandese, illegale Smits come poeta-performer, di fronte alla legiferazione di uno stato bonariamente paternalista e ambientalista (insegna ad andare in bici, un'icona dell'ecologismo olandese<sup>14</sup>), ma in modo acritico e su

<sup>10</sup> Michel Serres, *Biogea. Il racconto della terra*, trad. Maurizio Costantino e Rossana Lista, Asterios Trieste, 2016.

<sup>11</sup> Timothy Morton, *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, trad. Liza Candidi, Aboca Edizioni, 2019, pp.

<sup>12</sup> Su cui si veda Simon C. Estok, *The Ecophobia Hypothesis*, Routledge, New York, 2018.

<sup>13</sup> Cfr. Marco Malvestio, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, nottetempo, 2021, p. 18.

<sup>14</sup> Sulle contraddizioni dell'ecologismo olandese, cfr. il volume *The Passenger – Olanda*

presupposti ecofobici. La poesia fa convergere critica femminista, critica postcoloniale ed ecocritica.

Quale sia l'atteggiamento per contro della poeta "illegale" e "undercover" rispetto all'ambientalismo in voga, emerge in modo ancor più esplicito in un altro testo:

*een rustgebied breken*

stiekem enteren mijn vader en ik  
een rustgebied

het hek is ontspannen en te laag  
voor mensen met mountainbikes

thuis durven we niet  
stil te zitten  
dus wagen we de oversteek vast  
besluiten aan deze zondag  
te ontsnappen

in het stiltegebied steken snelweglichten  
onder ons rauzen mensen naar huis  
wegaanduidingen in een rijtje ontwortelde bomen

mijn vader en ik nemen de weg voor dieren  
onze banden verdwijnen in het mulle zand  
volgens een scherm op mijn stuur bewegen we  
buiten de kaart en we moeten zo  
aan tafel  
aan de andere kant (p. 19)

*rompere un'area di riposo*

---

(Milano, Iperborea, 2018), in particolare la sezione sui *Falsi miti* («L'Olanda è famosa per il suo amore per le biciclette e spesso gli stranieri se l'immaginano come un paese molto "verde", dove tutti fanno la raccolta differenziata e il grosso dell'energia proviene dalla pale eoliche. A dire il vero, il bilancio ambientale del paese non ha nulla di cui essere fieri», p. 10) e il saggio-reportage di Frank Westerman, *La misteriosa estinzione del colombaccio*, pp. 47-61).

di nascosto mio padre e io abbordiamo  
un'area di riposo

la recinzione è rilassata e troppo bassa  
per persone in mountain bike

a casa non osiamo  
stare zitti  
quindi ci lanciamo alla traversata  
decidiamo di sfuggire  
a questa domenica

nell'area di silenzio luci dell'autostrada tagliano  
sotto di noi la gente si precipita a casa  
segnalazioni stradali in una fila di alberi sradicati

mio padre e io prendiamo la strada per gli animali  
le nostre tracce scompaiono nella sabbia polverosa  
secondo lo schermo sul mio manubrio ci muoviamo  
fuori dalla carta e fra poco dobbiamo  
sederci a tavola  
dall'altra parte

L'irruzione compiuta in quest'area protetta è piratesca: il verbo *enteren* dice l'abbordaggio della nave pirata ma evoca anche il significato del verbo inglese *to enter*. È un'incursione compiuta per sfuggire ai rituali della domenica ed entrare in una dimensione "altra", sulla strada percorsa dagli animali, mentre i fari delle automobili ricordano la presenza costante della tecnologia umana interconnessa in modo irreversibile a tutti gli spazi dei Paesi Bassi. È un'interconnessione (come la "rete", *mesh* di cui parla Morton) a cui, volenti e nolenti, oggi non è più possibile sottrarsi. Insieme al padre, una figura di riferimento per lei centrale, l'io lirico entra in quella che il filosofo olandese Ten Bos chiamerebbe "la zona", concetto ispirato al film *Stalker* di Tarkovskij<sup>15</sup>. Nella zona si è

---

<sup>15</sup> René ten Bos, *Divalen in het antropoceen*, Nijmegen, Boom, 2017, pp. 11-18.

inevitabilmente disorientati, senza soluzioni a portata di mano, senza distinzioni (come il confine, abissale nell'umano, tra umani e altri animali), senza comprensione, senza guida né punti di riferimento<sup>16</sup>. Lo si capisce dal muoversi delle biciclette al di fuori dalla carta, verso un perturbante ignoto che sta "dall'altra parte" rispetto alla realtà conosciuta, domestica, in attesa per la cena.

*Come ho iniziato un bosco nel mio bagno*

sedotta da comode felci al supermercato  
esseri senza giardino come me a malapena sete ma  
IKEA GREEN IS GOOD  
e le piante da interno assorbono lo stress

le felci alla fine non erano felci  
una donna dallo sguardo libero e pulito sulla confezione  
respirava Mix di Piante® per purificare l'aria  
testato dalla NASA

a casa ho sentito

alberi parlare sottoterra  
del tempo  
clima che sta cambiando scambiano  
muffe con superpoteri  
versano minerali calmanti  
sul conto della casa

un albero solo esiste a malapena  
una felce sola non merita il nome di felce  
ne ho comprata una seconda  
una terza  
ho comprato tutto intero l'ultimo scaffale  
di mix

---

<sup>16</sup> Come nota Frank Westerman, «nel bonificare il nostro delta paludoso, abbiamo perso l'arte di smarrirci. Per quanto piatto sia il panorama, il disorientamento non è mai concesso» (*La terra dove non ci si perde mai*, in *The Passenger – Olanda*, cit., pp. 125-129, p. 129).



finché l'assistente mi ha ammonito  
in Suriname devi combattere contro la natura  
altrimenti ti prende tutto  
prima il giardino poi la casa il  
letto la tendina della doccia

ma al giorno d'oggi i boschi crescono dentro i bordi  
funghi statici lungo la strada  
infestare è ancora una parola in Olanda

come avevo potuto mai osare  
distinguermi dalle piante  
dove è iniziato il mix e io  
ho visto le mie a malapena-felci isolarsi  
sul balcone  
l'una accanto all'altra in ceramica sintetica  
su cui tutto rimbalza  
radici che penetrano  
pensieri compulsivi

il mio mix di piante ha pianto sotto la doccia  
dove travasavo i loro molli corpi  
e seppellivo  
nella terra

quindi ho portato su il verde  
da interno rimanente

*hoe ik een bos begon in mijn slaapkamer*

verleid door handzame varens in de supermarkt  
tuinloze wezens zoals ik amper dorst maar  
**IKRA GROEN IS GOED**  
en kamerplanten zuigen stress

de varen bleek geen varen  
een vrouw keek vrij en schoon van verpakking  
ze ademde Luchtzuiverende Plantenmix®

getest door NASA en TNO

thuis hoorde ik

bomen praten ondergronds  
over het weer  
veranderde klimaat ze ruilen  
schimmels met superpowers  
storten kalmerende mineralen  
op een huishoudrekening

*één boom bestaat amper*  
*één varen mag geen varen heten*  
ik kocht een tweede  
een derde  
ik kocht het hele laatste treetje  
mix

tot de vulploegmedewerker mij vermaande  
in Suriname moet je vechten tegen de natuur  
anders neemt ze alles over  
eerst tuin dan je huis je  
bed je douchegordijn

maar bossen groeien tegenwoordig binnen  
de lijntjes statische paddenstoelen langs de weg  
is overwoekeren in Nederland nog wel een woord

hoe had ik me ooit van planten  
durven onderscheiden  
waar begon de mix en ik

zag mijn nauwelijksvarens vereenzamen  
op de vensterbank  
naast elkaar in kunststof aardewerk  
waar alles op afketst  
wortels die dwanggedachten ingroeien

mijn plantenmix huilde onder de douche

waar ik hun weke onderlijven ontpotte en begroef  
in de uitgeknipte aarde

daarna droeg ik het overige  
kamergroen naar boven (pp. 10-11)

L'io è prominente nel testo, che dà il titolo alla raccolta<sup>17</sup>: *Hoe ik een bos begon in mijn badkamer*. Il soggetto dà conto della propria confusione: come acquirente, sedotta dalle strategie del marketing ecosostenibile, come essere umano “senza giardino” (*tuinloos*, uno dei tanti neologismi dell'opera), come ambientalista occidentale, che un inserviente suriname<sup>18</sup> mette in guardia dal non sottovalutare il potere della natura. La crisi è anche esistenziale, e sfocia in un'aperta nevrosi. La disperazione è però condivisa, nel sentire dell'io, dalle felci che ha acquistato le quali, lungi dall'assorbire lo stress (secondo lo slogan promozionale, in cui la natura viene ancora una volta asservita alle esigenze dell'umanità tardo-capitalista sull'orlo di una crisi di nervi), acuiscono la crisi del soggetto che è spinto a una radicale autocritica: «come avevo potuto mai osare / distinguermi dalle piante». L'io sente che le piante comunicano tra loro. Studi recenti hanno cercato di scalfire la granitica certezza del pensiero occidentale – almeno da Aristotele a Chomsky – che il linguaggio sia prerogativa esclusiva e distintiva umana, tra cui quelli di Donna Haraway sulla comunicazione interspecie, tra specie co-evolute (ad esempio umani e cani), di Eduardo Kohn sulla semiosi del non-umano (non simbolica, ma indessicale e iconica) e di Eva Meijer sui linguaggi animali<sup>19</sup>. Nel caso del mondo vegetale le difficoltà sono ancora maggiori. Le

---

<sup>17</sup> La poesia è stata selezionata da Maaïke Meijer come una delle cento migliori dell'anno: *De 100 beste gedichten van 2018 voor de VSB poëzieprijs*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2018.

<sup>18</sup> Dove la foresta pluviale è in parte ancora foresta primaria, vetusta, ricchissima di biodiversità, non completamente disciplinata dall'azione umana. Cfr. Sanna Maria Martin, *Immersi nel verde. Rappresentazioni della foresta nella letteratura finlandese*, Bologna, I Libri di Emil, 2020, pp. 8-10.

<sup>19</sup> Donna Haraway, *Compagni di specie: affinità e diversità tra esseri umani e cani*, Milano, Sansoni, 2003; Eduardo Kohn, *Come pensano le foreste*, trad. Alessandro Lucera e Alessandro Palmieri, Milano, nottetempo, 2021; Eva Meijer, *Linguaggi animali. Le conversazioni segrete del mondo vivente*, trad. Stefano Musilli, Milano, nottetempo, 2021.

piante non hanno cervello né nervi, hanno un'anatomia differente dagli animali, hanno organi diffusi e una diversa temporalità<sup>20</sup>, sono stanziali, letteralmente radicate<sup>21</sup>. Tuttavia alcuni filoni della filosofia contemporanea rivendicano per loro una seità, *contra* la tradizione occidentale che le ha collocate sulla posizione infima della scala dell'essere, giustificandone la totale, non problematica appropriazione<sup>22</sup>. Del resto le piante sono indispensabili per la vita sul pianeta, di cui costituiscono il 99% della biomassa, fondamentali per il benessere della vita, anche nel loro essere radicate in un mondo di persone sempre più sradicate – come ricordano in un saggio profondo e commovente i filosofi Luce Irigaray e Michael Mader<sup>23</sup> – e a loro volta vivono, condividono con gli animali la finitudine della vita, sono sessuate e certamente comunicano tra loro, anche se nessuno pare interessato ad ascoltare. «La maggior parte delle persone che si accorgono delle piante tende a considerarle mute, immobili arredi del nostro mondo»<sup>24</sup>. Nelle note a *Come ho iniziato un bosco nel mio bagno*, troviamo citato il noto libro *La vita segreta degli alberi* dello scrittore e forestale Peter Wohlleben (p. 68). Poco incline a tendenze animistico-spiritualistiche o mistiche<sup>25</sup>, Smits non si spinge oltre la constatazione, fondata scientificamente, che le piante comunicano tra loro e con l'ambiente circostante, tramite le radici e processi biochimici<sup>26</sup>, anche se, ammirata, parla di piante con superpoteri che, grazie ai funghi, parlano

---

<sup>20</sup> Secondo il filosofo Byung-Chul Han, «ogni pianta ha una spiccata coscienza temporale, forse perfino più degli esseri umani, ormai divenuti senza tempo, poveri di tempo» (*Elogio della terra. Un viaggio in giardino*, trad. Simone Aglan-Buttazzi, Milano, nottetempo, 2022, p. 25).

<sup>21</sup> Cfr. Malvestio, *Raccontare la fine del mondo*, cit., pp. 127-129.

<sup>22</sup> Cfr. ad esempio Luce Irigaray, Michael Mader, *Through Vegetal Being. Two Philosophical Perspectives*, New York, Columbia University Press, 2016, pp. 122-123; Kohn, *Come pensano le foreste*, cit., p. 151.

<sup>23</sup> Irigaray, Mader, *Through Vegetal Being*, cit.

<sup>24</sup> Michael Pollan, *Presentazione*, in Stefano Mancuso, Alessandra Viola, *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Firenze-Milano, Giunti, 2015, pp. 5-6, 5.

<sup>25</sup> Su cui cfr. Martin, *Immersi nel verde*, cit., pp. 38-44. Appare lontana anche da una prospettiva come quella della studiosa di ecologia evolutivista Monica Gagliano, aperta a una comunione mistica con il mondo vegetale e alla possibilità che le piante comunichino “tramite suoni”: Monica Gagliano, *Thus Spoke the Plant*, Berkeley, North Atlantic Books, 2018.

<sup>26</sup> Cfr. Mancuso, Viola, *Verde brillante*, cit., pp. 73-106.

del clima cambiato (si noti: non del clima “che cambia”). Tuttavia, nella seconda parte della poesia assistiamo a interessanti processi testuali di antropomorfizzazione delle piante e di ecomorfismo dell’umano<sup>27</sup> – una reciproca compenetrazione: le radici penetrano pensieri compulsivi, un’espressione che in neerlandese è ancor più plastica e, sulla pagina, iconica (*wortels die wangedachten ingroeien*). È un tentativo, grazie alle risorse metaforiche del linguaggio poetico, di esplorare la frattura comunque abissale tra soggettività umana e il mondo oltre l’umano<sup>28</sup>.

Alla fine, l’alienazione che l’io lirico sente in sé e avverte, o proietta, nelle piante – in quelle “amalapenafelci” (*nauwelijksvarens*) che non possono esistere isolate ma solo co-esistere – è quella di un soggetto a sua volta sempre più atomizzato, all’interno di una gaudente società iperindividualista per cui anche le preoccupazioni della sostenibilità ambientale sono inserite in un paradigma di crescita economica capitalistica. Tale paradigma prevede un’illimitata produzione e predazione del mondo naturale (ridotto nel migliore dei casi a “risorsa”), illimitato consumo e illimitata spazzatura<sup>29</sup>, e la riduzione delle piante a elemento accessorio, di decoro. La disperazione è uno degli umori a cui l’opera dà voce, ad esempio quando, in un’altra poesia, l’attesa di una maternità a lungo vagheggiata è interrotta da un aborto spontaneo. Il feto scivola via nell’acqua, galleggiando «da qualche parte tra spiaggia e bosco» («er-gens tussen strand en bos», *Cyclus*, p. 36) – staccato dal corpo di una madre che a sua volta sa di essere fatta in gran parte di acqua, e commenta

---

<sup>27</sup> Martin, *Immersi nel verde*, cit., p. 104. «Smits può descrivere piante in termini per così dire umani perché noi descriviamo umani in termini per così dire vegetali. Se un umano può fiorire, allora anche una felce può, a suo modo, isolarsi» (Harm Hendrik ten Napel, *Je kind smelt / dat is ook de natuur* – *Maartje Smits onderzoekt persoonlijk wat er van de natuur overblijft*, in *Klecks*, 18 giugno 2017).

<sup>28</sup> Di “frattura abissale” parla Derrida «tra ciò che si chiama uomo e ciò che questi chiama animale» (Jacques Derrida, *L’animale che dunque sono*, trad. Massimo Zannini, Milano, Jaka Book, 2006, p. 69): non è interessante chiedersi «se esista o meno un limite di discontinuità», ma mettersi a pensare «cosa diventa un limite quando è abissale», un’«abissale frattura [...] Il bordo multiplo e eterogeneo di tale abissale rottura ha una storia» (p. 70). Cfr. anche Giorgio Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, che s’interroga sullo «iato che separa – nell’uomo – l’uomo e l’animale» e sul «*mysterium coniunctionis* da cui si è prodotto l’umano» (pp. 94-95).

<sup>29</sup> Serge Latouche, *L’economia e l’ecologia sono conciliabili?*, in *Ecologia Economia. Un’alleanza in/possibile*, a cura di Giuseppe Giaccio, Napoli, Diana Edizioni, pp. 31-51.

con amarezza: «la natura è anche questo» («dat is ook de natuur», p. 34). Mentre cammina arrabbiata sulle dune, sente però il lichene attaccarsi ai piedi, un sottile pulviscolo sabbioso (*stuijzand*) pungerle gli occhi: se quest'ultimo è il risultato del disboscamento secolare, e le ricorda l'ineludibile interconnessione tra umani e ambiente, il lichene le ricorda invece la possibilità in natura della simbiosi. Di una vita condivisa con altri viventi, che sono al di fuori di sé, ma parte di sé, con cui coesistere<sup>30</sup>.

Nella raccolta, la disperazione si alterna all'attivismo militante, sferzante nei confronti della politica, all'ironia, più spesso sarcasmo, verso l'ingenuità o l'arroganza o la superficialità di certo ambientalismo della domenica, al disincanto, al dubbio, alla paura. In questo, Smits illustra nella sua poesia – forse più efficacemente dei romanzi e film che costruiscono l'immaginario ecodistopico contemporaneo, costretti a una maggior linearità di struttura per esprimere qualcosa di difficilmente rappresentabile<sup>31</sup> – quella che Timothy Morton definisce *dark ecology*. È un'ecologia che non ha a che fare solo con il surriscaldamento globale e i cambiamenti nella biosfera, ma anche «con l'amore, la perdita, la disperazione e la compassione; con la depressione e la psicosi. Ha a che fare con il capitalismo [...] Ha a che fare con il dubbio, la confusione e lo scetticismo [...] Ha a che fare con l'etnia, la classe e il genere [...] Ha a che fare con la coesistenza»<sup>32</sup>.

### *Animali & The Last Human*

In una poesia Smits si lancia in una definizione, associata a un consiglio-consulenza per associazioni animaliste:

---

<sup>30</sup> Non a caso Morton, che insiste sul fatto che “esistere” non significhi solo “esistere indipendentemente” e sulla «necessità di sviluppare un'attitudine etica di 'coesistenzialismo'» (Morton, *Come un'ombra dal futuro*, cit., p. 63, 81), dedica alcune pagine alla simbiosi (pp. 59-60). Di licheni scrive anche Haraway: «We are all lichens; so we can be scraped off the rocks by the Furies, who still erupt to avenge crimes against the earth. Alternatively, we can join in the metabolic transformations between and among rocks and critters for living and dying well» (Donna J. Haraway, *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016).

<sup>31</sup> Malvestio, *Raccontare la fine del mondo*, cit., p. 102.

<sup>32</sup> Morton, *Come un'ombra dal futuro*, cit., pp. 10-11.

*raad voor dieraangelegenheden*

er zijn twee soorten dieren  
gehouden en niet-gehouden  
de eersten huizen de laatsten  
wonen in het wild (p. 22)

*consiglio per questioni concernenti animali*

ci sono animali di due specie  
di affezione e non-di affezione  
i primi dimorano i secondi  
abitano nella natura selvaggia

La tassonomia degli animali è quella proposta dal Raad voor Dieraangelegenheden del titolo, un organo consultivo indipendente del ministero dell'agricoltura olandese: animali di affezione e non (*gehouden* vs. *niet-gehouden*). La distinzione dicotomica tra due tipi (ma *soort* è anche "specie"), rivela da parte del legislatore e degli esperti un binarismo con un'implicita gerarchia, come nel caso della distinzione tra persone autoctone e alloctone. Colpisce la scelta dei verbi: gli animali domestici "dimorano", mentre gli animali selvatici "abitano nella *wilderness*". *Huizen, wonen*: sono verbi usati di norma per soggetti umani<sup>33</sup>. Per Heidegger, «il rapporto dell'uomo ai luoghi e, attraverso i luoghi, agli spazi, risiede nell'abitare»<sup>34</sup>, mentre gli animali sarebbero "poveri di mondo" (*Weltarm*)<sup>35</sup>, semplicemente viventi<sup>36</sup>. In questo caso invece gli animali vengono concepiti e categorizzati come simili agli umani nella loro relazione allo spazio, sia quelli addomesticati che quelli selvatici: i primi spesso tenuti in casa o nel giardinetto che, leggiamo in un'altra poesia, è «un prolungamento / di una casa o ufficio per animali» («een verlengstuk / van een huis of kantoor voor dieren», p. 15); i secondi

<sup>33</sup> Infatti, sul sito ufficiale del Consiglio per questioni animali, leggiamo che gli animali selvatici (*niet-gehouden*) sono «animali che *vivono* nella natura selvaggia» («in het wild *levende* dieren»: rda.nl/over-ons).

<sup>34</sup> Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1975, p. 105.

<sup>35</sup> Cfr. Agamben, *L'aperto*, cit., p. 53.

<sup>36</sup> *Nur-lebenden*: Cfr. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 61.

rinchiusi in spazi “naturali” ideati e circoscritti dagli umani. La poesia è accostata a una fotografia in cui vediamo un alberello in un’area naturale, all’interno di un recinto-casetta di protezione<sup>37</sup>. Insomma, stabilire le distinzioni e i rapporti tra (animali) umani, animali domestici e animali selvatici appare un’operazione arbitraria, altamente opinabile, come le delibere dell’organo scientifico-politico a cui la poesia ironicamente dà voce, destabilizzandone le premesse.

Non stupisce che nella raccolta gli animali compaiano anche in poesie (post)apocalittiche. Gli animali sono infatti spesso presenti in quest’immaginario, dal testo fondante dell’Apocalisse di Giovanni alla letteratura e al cinema modernisti, fino alla fantascienza, purtoppo sempre più realistica, contemporanea. A fronte della graduale scomparsa degli umani, la presenza animale – anche in forme mostruose, o ibride umano/animale – segnala l’aprirsi di un tempo ultimo, il sovvertirsi delle gerarchie e il manifestarsi di un rimosso: il rapporto degli umani con gli altri animali<sup>38</sup>, e dell’umano con l’animale in sé<sup>39</sup>. È quello che Morton chiama, leggendo l’incontro tra il marinaio, l’albatros e i serpenti marini nella celebre ballata di Coleridge, l’«incontro traumatico fra estranei strani»<sup>40</sup>.

Davvero notevole il contributo dato da Smits a quest’immaginario nella seguente poesia:

*de laatste mens*

nu de arena opdroogt  
nu een koufront over de tribunes klettert  
nu schoothondjes gonzen

<sup>37</sup> Il testo presenta diverse possibilità di lettura o riletture, favorite anche dalla mancanza, consueta in Smits, della punteggiatura. In neerlandese, il verbo *huizen* si potrebbe anche leggere come transitivo: gli animali di affezione, prossimi agli umani, “comprendono/ospitano” come un macroinsieme/tetto gli altri animali, in una – assai dubbia – scala gerarchica. Cfr. Siebe Bluijs, Anne Louïse van den Dool, *Een afstandelijk samenspel tussen natuur en de mens. Het persoonlijke ecokritische in Hoe ik een bos begon in mijn slaapkamer van Maartje Smits en Het tegenovergestelde van een mens van Lieke Marsman*, in *Dietsche Warande & Belfort* (2018).

<sup>38</sup> Malvestio, *Raccontare la fine del mondo*, cit., p. 147.

<sup>39</sup> Cfr. Agamben, *L’aperto*, cit., p. 94.

<sup>40</sup> Morton, *Come un’ombra dal futuro*, cit., p. 80.



en wraakzuchtig loenzen naar  
de laatste mens  
een volwassen exemplaar  
zij pronkt  
haar melkklieren waar generaties in zijn verschrompeld

zelfs chimpansees hebben lang geleden  
hun interesse verloren

dit is toch geen plek om uit te sterven  
de laatste mens tekent hokjes in het zand  
om zich thuis te voelen  
ze kent alle namen van dieren en andere  
begrippen die in onbruik zijn geraakt (p. 63)

*the last human*

ora che l'arena si dissecca  
ora che un fronte di freddo picchia sulle tribune  
ora che i cani da salotto sibilano

e vendicativi guardano storto l'ultimo  
umano  
un esemplare adulto  
lei ostenta  
le sue ghiandole mammarie in cui generazioni si sono avvizzite

persino scimpanzé già da tempo hanno  
perso l'interesse

ma questo non è un posto in cui estinguersi  
l'ultima umana disegna riquadri sulla sabbia  
per sentirsi a casa  
lei conosce tutti i nomi di animali e di altri  
concetti caduti in disuso

In un'arena vuota, che allude a uno scontro che però non ha (più)

luogo<sup>41</sup>, non resta che un ultimo umano, che risulta essere un'ultima umana, non in grado di riprodursi, in cui si atrofizza qualsiasi speranza di futuro della specie. Intorno a lei ci sono sia ex animali d'affezione, dei cani da salotto dallo sguardo torvo e vendicativo, forse per l'abbandono, sia animali selvatici: non una specie a caso ma degli scimpanzé, con un corredo genetico quasi identico, e progenitori comuni, agli umani, come ricorda Jared Diamond ne *Il terzo scimpanzé. Ascesa e caduta del primate homo sapiens*<sup>42</sup>. Tuttavia gli scimpanzé non trovano per nulla interessante quell'ultimo esemplare di *homo sapiens*, lo ignorano. L'umano ha perso la sua presunta centralità planetaria, è sull'orlo dell'estinzione in un'apocalissi che è tale solo per la sua specie, non per il resto del mondo naturale. L'ultima umana, alienata e isolata, disegna riquadri sulla sabbia "per sentirsi a casa": in lei comunque rimane un'arcana nostalgia, e l'urgenza insopprimibile di pensare il mondo, abitandolo – una parodia di Heidegger; restano i nomi che gli umani, con la loro celebrata capacità di pensiero simbolico e metacognizione, hanno attribuito agli animali e a tutti i loro concetti: ormai ridotti a *nomina nuda*.

Il testo dialoga con una complessa rete intertestuale. Foucault, nella conclusione a *Le parole e le cose*, aveva vagheggiato la cancellazione del volto umano sulla spiaggia (*l'homme s'effacera...*), come figura però non dell'estinzione della specie bensì della fine di una certa idea delle scienze umane e dell'inizio del postumano<sup>43</sup>. Altrettanto intrigante è il dialogo con un testo fondativo del moderno romanzo apocalittico, *The Last Man* di Mary Shelley (1826), in cui l'umanità è spazzata via da una pandemia, mentre il mondo naturale è più rigoglioso che mai<sup>44</sup>, e con *Oryx and Crake* di Margaret Atwood (2003), tradotto in italiano con il titolo *L'ultimo degli uomini*, che inizia con Jimmy "Snowman", sopravvissuto alle sperimentazioni di scienziati e multinazionali. Su una spiaggia, l'ultimo umano

<sup>41</sup> Sui conflitti di cui noi generalmente non ci accorgiamo, e che non vediamo compiersi, cfr. Ten Bos, *Dwalen in het antropoceen*, cit., p.

<sup>42</sup> Trad. Libero Sosio, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

<sup>43</sup> Cfr. Roger Bozzetto, *Un visage de sable*, in *Post Humans. Frontières, évolutions, hybridités*, a cura di Elaine Després e Hélène Machinal, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 225-233. Cfr. anche Agamben, *L'aperto*, cit., p. 94.

<sup>44</sup> Per una lettura in chiave ecofemminista dell'opera, si veda Serena Baiesi, *Mary Shelley and the Anthropocene: an Ecofeminist Reading of The Last Man*, in *Textus* 34 (2021), pp. 39-47.

deve proteggersi da animali feroci, risultato di esperimenti di genetica, prima di entrare in contatto con mutanti<sup>45</sup>. In Smits non c'è traccia di un "poi" post-apocalittico. Si limita a un'istantanea di un momento appena precedente la fine della parabola dell'umano: idealmente iniziata con l'australopiteca Lucy e, dopo milioni di anni di "ominescenza"<sup>46</sup>, arrivata al termine con questa donna, al cospetto di scimpanzé indifferenti.

Il testo è il terzultimo della raccolta. Segue una passeggiata del soggetto sul corpo, sulla pelle di una balena spiaggiata sulla costa olandese, il cui profilo si disegna anche sulle due pagine, negli spazi bianchi (come il titolo: *Witruimten*, pp. 64-65). Mentre il governo è impegnato a elaborare protocolli e a domandarsi quali cure palliative possano condurla a una dolce morte – come leggiamo in altri componimenti – il soggetto cammina intravedendo nuovi orizzonti, da una prospettiva altra, postumana.

L'ultima poesia è molto più intima e personale, ma senza rinunciare all'interconnessione tra personale e generale, tra privato e politico, tra umanità e pianeta Terra. Ci viene detto che il mucchio del compost, dietro all'orto nella casa dei genitori, si comprime alla stessa velocità loro, «che ogni volta che li vedo / sono un po' più raggrinziti» («die elke keer dat ik hen zie / iets zijn gekrompen», p. 66), pronti a diventare essi stessi materiale organico compostabile<sup>47</sup>. La natura è anche questo. I genitori presentano sintomi di subsidenza, come potremmo tradurre, con un minimo di approssimazione, il titolo della poesia: *La subsidenza dei miei genitori* (*Het inklinken van mijn ouders*). La metafora geologica fa sì che il cedimento del corpo dei genitori, sempre più prossimo alla terra, s'intrecci al destino dei Paesi Bassi, con un suolo che da secoli continua a sprofondare, a mancare letteralmente sotto i piedi<sup>48</sup>, in conseguenza

<sup>45</sup> Cfr. Malvestio, *Raccontare la fine del mondo*, cit., pp. 111-118.

<sup>46</sup> Espressione utilizzata da Michel Serres, *Hominescence*, Paris, Le Pommier, 2001. Cfr. Ten Bos, *Dwalen in het antropocen*, cit., pp. 97-98.

<sup>47</sup> Chiaro il riferimento alla filosofa Haraway che si dice non postumanista, ma compostista: «Critters – human and not – become-witheach other, compose and decompose each other, in every scale and register of time and stuff in sympoietic tangling, in ecological evolutionary developmental earthly worlding and unworlding» (Haraway, *Staying With the Trouble*, cit.).

<sup>48</sup> Come dice, parlando in generale del pianeta, Morton, *Come un'ombra dal futuro*, cit., p. 55.

dell'azione umana: dal prosciugamento delle paludi e dallo sgretolarsi all'aria della torba, usata anche come combustibile, fino ad arrivare all'estrazione di gas naturale nel nord-est del Paese. In Smits, sospettosa nei confronti di ogni forma di nostalgia mistificante<sup>49</sup>, è prezioso però il ricordo di quello che i genitori le hanno trasmesso quand'era bambina, quasi un talismano nella catastrofe generale:

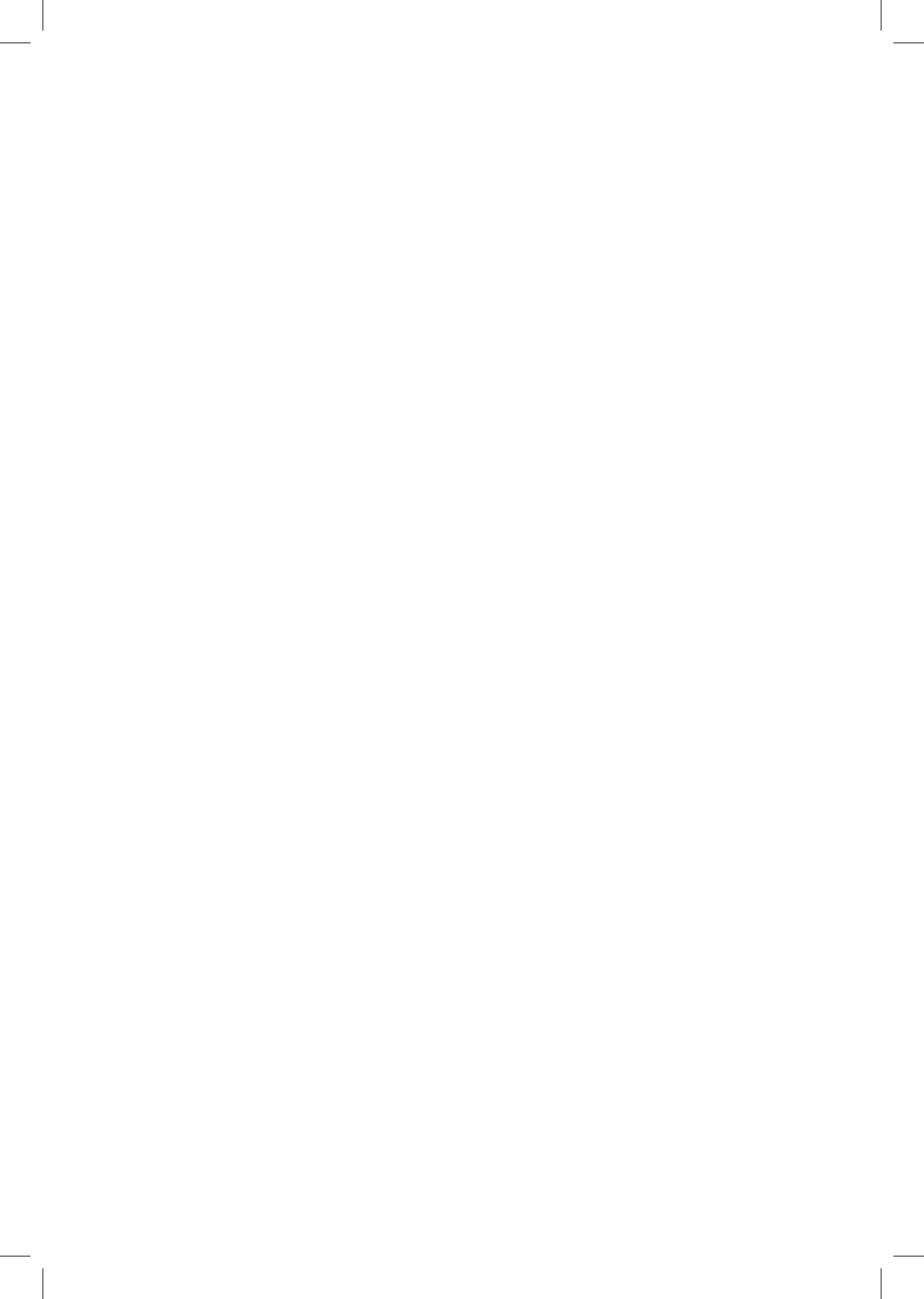
mijn moeder strooit kattenbrokjes  
voor een egel van vroeger  
zodra ze slaapt hark ik  
onze herinneringen bijeen  
mijn schaaltes honing voor kabouters  
de briefjes die mijn vader achterliet  
onder de boom

mia madre lascia croccantini per gatti  
per un riccio di un tempo  
appena lei dorme rastrello  
insieme tutti i nostri ricordi  
i miei piatti di miele per gli gnomi  
le letterine che mio padre lasciava  
sotto l'albero

---

<sup>49</sup> In *Poldernostalgie* (*Nostalgia del polder*, pp. 60-61), in cui Smits va alla ricerca del “nuovo green” e di come viene vissuto (trovando feste in giardino a base di prosecco e simili amenità), viene smacherata come pericolosa utopia la nostalgica idealizzazione di un'incontaminata natura edenica (il polder!), che tale non è mai stata.

## APPENDICI



## Stacco nello spazio e Quattro poesie dall'Italia

WIEL KUSTERS

Avevo diciott'anni nel 1965 quando, con mia grande sorpresa e felicità, le mie prime poesie in neerlandese uscirono nel fascicolo 5-6 della rivista letteraria *Contour* di Leida. Ebbi la sensazione di un lancio. Nella premessa redazionale, il poeta e critico Jan van der Vegt parlava di un "notevole debutto".

*Stacco nello spazio, Palindromo e Esplorazione dell'aria*: a rileggerle a cinquantacinque anni di distanza, mi sembrano delle pessime poesie. C'è tuttavia una storia interessante che le riguarda. All'origine di *Stacco nello spazio* si trovava un articolo che avevo letto il 23 marzo 1965 sul *Limburgs Dagblad*: *Terribile morte nello spazio di cosmonauti-fantasma. Radioamatori a Torino captano le loro voci*. Era il resoconto del programma spaziale sovietico e di terribili fallimenti, come quello di una grande astronave messa in orbita intorno alla Terra, due mesi dopo Jurij Gagarin.

Scriveva il giornale:

Quattro giorni più tardi Torre Bert [la stazione amatoriale dei fratelli torinesi Achille e Giovanni Battista Judica Cordiglia] intercettava le ultime parole di uno degli uomini, a malapena udibili nel frastuono che si allontanava: "Dura troppo... va troppo veloce... Non posso... Fermatelo... Non ci sono altre possibilità? Non vedo niente...". Poi un silenzio mortale.

Ora che ho riletto l'articolo in un archivio digitale della rivista, mi

rendo conto di aver preso in prestito parole anche dal corpo del testo: “il preludio del lancio”, ad esempio, e più importante ancora, “solitudine”. Nel giornale si citava infatti anche una voce che diceva: «Capitemi... Crudele solitudine... Crudele solitudine... Spaventosa solitudine». Parole attribuite al cosmonauta perduto nell’infinito Alexis Belokonev, la cui capsula era uscita dall’orbita.

Tutto questo mi è venuto in mente nel 2019, a cinquant’anni da quando primi due esseri umani hanno messo piede sulla Luna: il progetto Apollo 11. Fa un po’ strano scriverne, però lo faccio ugualmente: a distanza di mezzo secolo, è una cosa che mi colpisce ancora.

Mentre una parte della mia opera è chiaramente nel segno di temi e motivi legati alle miniere e ai minatori, e a una loro interpretazione metaforica e a tratti perfino mitica, le mie prime pubblicazioni iniziarono con immagini dello spazio, di un volo spaziale, sebbene fossero collegate a sensazioni di soffocamento, dentro e fuori la capsula.

In una poesia successiva, apparsa sempre nella rivista *Contour*, scrivevo un verso come: «osservatori sostengono l’universo» («kijkers stutten het heelal»). Con osservatori intendevo telescopi, ma la parola “sostengono” – mi rendo conto ora – proviene dal mondo sotterraneo, fortemente isolato, della miniera, dove il “tetto” delle profonde gallerie, in cui si lavorava, doveva essere permanentemente trattenuto per evitare che crollasse.

Nel 1989, alla fine del discorso inaugurale che tenni all’Università di Maastricht (*Spedizioni polari*), il filosofo Kees Verhoeven mi venne a dire: «Dovresti provare a leggere Bachelard». Del filosofo e scrittore francese, autore tra l’altro di *La Poétique de l’espace* e *La Poétique de la rêverie*, avevo letto poco. Forse perché, con le sue riflessioni psicanalitiche, o forse meglio dire fenomenologiche, sulle nozioni di “verticalità” e “orizzontalità”, lo sentivo a me troppo vicino. Preferivo conservare le mie intuizioni come qualcosa di solo mio.

Verhoeven aveva visto giusto, credo, nel rilevare un’affinità per me ancora inconscia con il pensiero di Bachelard, dopo aver ascoltato il mio discorso, intitolato *Spedizioni polari*, in cui parlavo di motivi come “bianco” e “puro” in relazione al freddo, in poeti come Stéphane Mallarmé e l’olandese H.C. ten Berge, che aveva debuttato nel 1964 con la raccolta *Neve polare (Poolsneeuw)*, nella ricerca di una poesia assoluta.



Al brillante Verhoeven non dev'essere costata molta fatica collegare l'orizzontalità bianca delle spedizioni polari di cui parlavo alla verticalità della discesa nella terra, ancora una volta con i colori bianco e nero. Della verticalità del viaggio nello spazio nelle mie prime poesie non poteva naturalmente sapere. E nemmeno del parallelismo possibile con una tragedia mineraria.

Credetemi, solo ora lo vedo. E spero che nella mia scrittura rimangano cose che non vedrò mai e che tuttavia mi toccano.

(trad. Marco Prandoni)

Nell'aprile 2019 Wiel Kusters ha partecipato al convegno *Minatori di memorie* (Università di Bologna, Dipartimento LILEC – Museo Storico Minerario Sulphur di Perticara, 13-14 aprile 2019) e incontrato gli studenti di neerlandese delle Università di Bologna e Napoli “L'Orientale”.

Ispirandosi a questo viaggio, ha composto un ciclo di poesie, qui presentato nella traduzione di Patrizia Filia<sup>1</sup>, insieme a *Stacco nello spazio*, tradotta da Franco Paris e Marco Prandoni.

### *Spreidsprong in de ruimte*

‘Het duurt te lang... het gaat te hard... ik kan het onmogelijk... zet hem stop... is er geen andere mogelijkheid? ik zie niets...’  
(woorden opgevangen uit het heelal door twee italiaanse radio-amateurs)

binnen de wirwar en de glans  
van het engelenhaar der sterren,  
in een zee van stof en ruimte,  
is deze plek een eigen plek  
dit woord een kosmies woord

zo men de zaken niet met krachten

---

<sup>1</sup> Una prima traduzione a cura di Franco Paris e Marco Prandoni è apparsa in *Minatori di memorie 3. Il plurilinguismo nei contesti transnazionali postminerari del Belgio e del Limburgo Olandese*, a cura di Marco Prandoni e Sonia Salsi, Bologna, Pàtron, 2021.

aan ons bond, de zwaartekracht  
haar macht hergaf, zouden wij naakt  
en gaaf terzijde zweven en wreven  
wij ons lichaam aan de metalen wand  
van de kapsule

een droom die wij reeds eerder  
droomden, hoewel ook toen reeds  
ons bekend, is deze gladde eenzaamheid  
paradoks omdat mijn vrienden  
tastbaar zijn en hun gebaren  
nog niet mechanies

wij uiten ons in schelle klanken  
die kleumen van verkouden kracht  
die kreunen van verkrachte kou –  
zo nauwelijks hoorbaar zijn

de melodie die het prelude werd  
van de lancering, een simpel wijsje  
dat aan de jaren zoog waarin  
wij jong als de kernbom waren

straks maken wij de spreidsprong  
in de ruimte Ik zal de eerste zijn  
die tot de kabel vlucht

(*Contour*, 1965)

### *Stacco nello spazio*

“Dura troppo... va troppo veloce... Non posso... Fermatelo... Non ci sono  
altre possibilità? Non vedo niente...”  
(parole catturate nell’universo da due radioamatori italiani)

nel groviglio splendente  
dei capelli d’angelo delle stelle,  
in un mare di spazio e polvere

questo luogo è un luogo proprio  
questa parola una parola cosmica

se non ci unissero le cose  
con le forze, la forza di gravità  
cedesse, nudi e integri  
ci scosteremmo fluttuando, sfregando  
il corpo alla parete di metallo  
della capsula

un sogno già sognato, benché  
già allora noto, questa scivolosa  
solitudine è paradossoso perché i miei amici  
sono palpabili, i loro gesti  
non ancora meccanici

Ci esprimiamo con suoni stridenti  
congelati dalla forza raffreddata  
con gemiti di freddo violentato –  
appena udibili

la melodia divenuta il preludio  
del lancio, un motivetto  
semplice imbevuto degli anni in cui  
eravamo giovani come la bomba atomica

presto ci staccheremo con un salto  
nello spazio Io sarò il primo  
a fuggire fino al cavo

*(trad. Franco Paris e Marco Prandoni)*

*Vier gedichten uit Italië / Quattro poesie dall'Italia*

1

In de bus naar Peticara,  
weet ik dat ik nooit meer ergens anders  
zal zijn dan waar ik altijd al was,  
hoe hoog de bergen ook gaan,  
hoe laag de dalen in mijn vlees gaan liggen  
onder hun schijn  
van as.

*Sulphur, museo storico  
minerario*, van steen tot  
zwavelbrood, geel land  
boven zijn duistere erts,  
onder zijn lichtende graan.

Zuur, gestegen in zijn regen,  
vond een weg terug – naar boom  
en gras.

Ik wreef de steen totdat hij stonk.

1

Sul pullman alla volta di Peticara  
so che non mi troverò mai più  
altrove se non dove già mi trovavo,  
per quanto le montagne salgano alte,  
le valli giacciano basse nella mia carne  
sotto la loro sembianza  
di cenere.

*Sulphur, museo storico  
minerario*, da pietra a  
pane di zolfo, campagna gialla  
sopra il suo scuro minerale,  
sotto il suo grano splendente.

Acida, ascesa nella sua pioggia,  
trovò una via di ritorno – verso albero  
ed erba.

Strofinai la pietra fino a farla puzzare.

2

‘Quale traccia? Ik breng u daar.’  
Wij hebben nog niemand gevolgd  
anders dan hem: de ingeving die  
voor ons hinkt, vinger aan de knop,  
galant een lift ontbiedt, ons noodt  
en verderop, lagen lager,  
nog een keer. ‘Betaal mij en  
verwacht uw trein,  
nu pas.’

2

‘Quale traccia? Vi ci conduco’.  
Non abbiamo seguito ancora nessuno  
che non sia lui: la folgorazione che  
ci zoppica davanti, dito sul tasto,  
galante offre un passaggio, ci invita  
e più avanti, strati più bassi,  
nuovamente. ‘Pagatemi e  
attendete il vostro treno,  
solo adesso’.

3

Vesuvius achter het blauw  
van de herinnering  
en grauw als doodssymbolen  
in ons misverstaan.

Ik heb de aarde aangeraakt  
van de plaats waar ik begon  
naar de vulkaan. Nog warm  
de bodem waar mijn hand

mijn voetstap vond.

3

Vesuvio dietro il blu  
del ricordo  
e bigio come simboli di morte  
nel nostro malinteso.

Ho toccato la terra  
del luogo in cui cominciai  
diretto al vulcano. Ancora caldo  
il suolo dove la mia mano  
trovò il mio passo.

4 (*Cristo velato*, Cappella Sansevero, Napels)  
Ongenaakbaar zacht, doorschijnend en opaak,  
nabij tot in zijn verste verte.

Steen  
uit Gods hand, met de werper verbonden  
totdat hij viel en zichtbaar werd  
dat hij voorgoed alleen zal moeten zijn  
met zijn triomfantelijk falende vanger.

24 april 2019

4 (*Cristo velato*, Cappella Sansevero, Napoli)  
Inaccessibilmente tenero, traslucido e opaco,  
prossimo fino alla sua distanza più discosta.

Pietra  
dalla mano di Dio, legata al lanciatore  
finché lui non cadde e divenne visibile  
il suo sempiterno dover rimanere solo  
col suo cadente trionfante coglitore.

24 aprile 2019

(trad. Patrizia Filia)

## ***Sulla via Appia* di M. Vandebril**

FRANCO PARIS

Nel 2018 e nel 2020 il poeta Michaël Vandebril e l'artista Bart Pluym percorrono la Via Appia, una via mitica per eccellenza per l'*homo viator*. Nell'incipit della narrazione odeporica, pubblicata nel 2021, l'Appia si palesa essa stessa come creatrice prima che dell'evocazione del Goethe delle *Elegie romane* (1795):

het is de oude weg die verzen schrijft  
kom stenen spreek me aan<sup>1</sup>

è l'antica via che scrive versi  
ditemi o pietre parlatemi (vv. 5-6).

Appena prima, l'urgenza di poesia ha le parole della *Disperata vitalità* (1964) di Pasolini: «ons wordt geen poëzie gevraagd», «non ho più richiesta di poesia» (v. 4). I due fiamminghi si lasciano ispirare da predecessori poetici e artistici quali Orazio, Carlo Labruzzi, Sir Richard Colt Hoare, Thomas Ashby e Paolo Rumiz. Sono 455, tanti quante sono le pietre miliari tra la Porta Appia a Roma e Brindisi, i versi di questo poema narrativo ritmato, scritto da Vandebril senza maiuscole e di fatto privo di interpunzione, che si dipana in perfetta simbiosi con le illustrazioni di Pluym. In esso si fondono il fascino del passato, il dialogo con autori antichi e moderni, la fantasia poetica e l'omaggio a un paesaggio

---

<sup>1</sup> Michaël Vandebril, Bart Pluym, *Op de weg van Appia*, Uitgeverij Vrijdag, Antwerpen, 2021. Traduzione mia.

italiano senza tempo e tuttavia ben vivo. Orazio primeggia ovviamente, con la sua quinta satira, resoconto del proprio viaggio lungo la *regina viarum* nel 37 a. C., satira tanto amata per la palpitante e gustosa umanità che esprime. L'omaggio allo scrittore latino fa emergere il tema forte dell'amicizia:

niets kan tippen  
aan de vreugde van een vriend

niente eguaglia  
la gioia di un amico (vv. 220-221).

Il riferimento è al compagno di viaggio Bart Pluym, in cui risuonano gli oraziani «Il giorno seguente spunta felicissimo assai: perché ci vengono incontro, a Sinuessa, Plozio e Vario e Virgilio» (vv. 39-41<sup>2</sup>). In questo fitto dialogo intessuto con la storia e il pensiero, in questa continua interazione tra memoria e fantasia, è lo stesso autore nei commenti a fine testo a guidarci, con dovizia di informazioni, nel decifrare i luoghi e le citazioni. È Freud a sentirsi un romano dopo aver fatto il bagno nelle Terme:

na gebaad te hebben in de thermen  
kleedde ik me om  
en was een romein

dopo aver fatto il bagno nelle terme  
mi sono rivestito  
ed ero un romano (vv. 9-11).

È invece all'*Alabama Song* (1930) di Bertolt Brecht e Kurt Weill che si rifanno i versi 84-103, tra i più ispirati dell'opera, con la ripetuta invocazione «o wijs me de weg» («oh mostrami la via»). In altri passaggi è lo stesso poeta a fondersi, in maniera palpabile, con la materia mitologica, come nella grotta di Tiberio a Sperlonga durante una deviazione dal percorso:

---

<sup>2</sup> Orazio, *Satire*, trad. Mario Labate, Bur-Corriere della Sera, Milano, 2012, pp. 60-73.



omweg langs de grot van tiberius  
verrast door zeebries en baren  
een mooie scylla die mij mossige aars likt  
als een krolse waterstraal  
witte maagd met volmaakte boezem  
daaronder vissenlijk en hondenkoppen

deviando lungo la grotta di tiberio  
sorpreso da brezza marina e flutti  
e la bella scilla che mi lecca l'ano muschioso  
come un getto d'acqua in calore  
bianca fanciulla dal petto perfetto  
di sotto corpo di pesce e teste di cane (vv. 139-144).

Le riflessioni, i sogni, gli omaggi al mito, alla storia romana e italiana, alla natura, all'amicizia, all'amore, al buon cibo che pervadono questi versi non escludono tuttavia riferimenti a un'attualità anche drammatica, come nei seguenti versi:

de oude kolonie kreunt  
onder gekonkel en gif  
de moordenaar is onder ons

la vecchia colonia geme  
sotto i maneggi e il veleno  
l'assassino è tra di noi (vv. 395-397).

Il riferimento qui è al disastro ambientale dell'Ilva, la grande acciaieria di Taranto.

L'oscillazione tra memoria e fantasia va di pari passo con una tangibile tensione tra l'anelito al senza tempo, all'eterno da un lato e la caducità dall'altro, come nel frammento dedicato alla figura di una ragazza il cui corpo fu rinvenuto il 19 aprile 1485. Secondo le testimonianze dell'epoca era lì da molti secoli, e apparteneva a una bella ragazza di nobile famiglia. Numerosissime persone accorsero ad ammirarla, ma il corpo purtroppo si decompose in pochissimo tempo:

kennen wij elkaar jij  
met je ontsluerde gezicht  
van zo'n bleke bleekheid  
alsof je vandaag begraven bent  
je nagels klampen zich nog stevig vast  
aan de smalle vingers van je uitgestrekte hand  
de mensen spreken over jou  
als over een engel en schuiven aan  
om je te bewonderen  
terwijl je zwart wordt en verpulvert

ci conosciamo tu  
col tuo volto svelato  
il pallido pallore  
quasi t'avessero sepolto oggi  
le tue unghie si aggrappano ancora con vigore  
alle esili dita  
della tua mano protesa  
la gente parla di te  
come di un angelo e si avvicinano  
per ammirarti  
mentre ti annerisci e ti polverizzi (vv. 44-54).

Per Baudelaire «i viaggiatori veri, / Che unicamente vanno, così, per andare / [...] dove la meta non ha stanza, / Che può esser dovunque non fissandosi in niente!»<sup>3</sup>, non hanno bisogno di un luogo geograficamente esistente: ciò che conta nel viaggio è uscire da sé per trovare una nuova dimensione. Michaël Vandebriel, percorrendo un luogo leggendario e ben presente, si riallaccia ai *capricci* di diversi pittori fiamminghi che, a partire dal Seicento, dipinsero tele con architetture e paesaggi parzialmente reali e parzialmente immaginari, e tenta di rendere percepibile il fremito mai sopito della Via Appia.

---

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *I fiori del male*, trad. Giorgio Caproni, Marsilio, Venezia, 2008, p. 337.



Finito di stampare nel mese di Novembre 2022  
da Gesp - Città di Castello  
per conto di Odoya srl