

64

Anterem - semestrale - via S. Giovanni in Valle, 2 - 37129 Verona - Italia
I semestre 2002 - sped. in abb. post. art. 2 c. 20/c L. 662/96 YR CMP

ANTIPENSIERO

ANTEREM

RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA

*Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.*

Entramos en la sombra partida ...

Valente

Autori di Anterem

Stefano Agosti • Pierre Alferi • Massimo Bacigalupo
Nanni Balestrini • Luigi Ballerini • Mathieu Bénézet
Maurice Blanchot • Ginevra Bompiani • Vitaniello Bonito
Yves Bonnefoy • François Bruzzo • Marisa Bulgheroni
Franco Cavallo • Iain Chambers • Anna Chiarloni
Martine Clément • Osvaldo Coluccino • Maria Corti
Fausto Curi • Milo De Angelis • Jacques Derrida
Eugenio De Signoribus • Alexander García Düttmann
Franco Falasca • Gio Ferri • Gilberto Finzi
Giorgio Franck • Umberto Galimberti • Aldo Giorgio Gargani
Carlo Gentili • Alessandro Ghignoli • Rubina Giorgi
Daniele Gorret • Giuliano Gramigna • Cesare Greppi
Guido Guglielmi • Clemens-Carl Härle • Sarah Kirsch
Philippe Lacoue-Labarthe • Roger Laporte • Carla Locatelli
Claudio Magris • Giancarlo Majorino • Giuliano Manacorda
Adriano Marchetti • Aldo Masullo • Giuliano Mesa
Andrea e Robert Moorhead • Giampiero Moretti
Bruno Moroncini • Magdalo Mussio • Jean-Luc Nancy
Giampiero Neri • Fedrico Nicolao • Bernard Noël
Riccarda Novello • Claude Ollier • Cosimo Ortesta
Giuseppe Patella • Camillo Pennati • Mario Perniola
Raffaele Perrotta • Antonio Pietropaoli • Franco Rella
Caterina Resta • Franco Riccio • Jacqueline Risset
Antonio Rossi • Pier Aldo Rovatti • Cesare Ruffato
Tiziano Salari • Edoardo Sanguineti • Lucio Saviani
Fabio Scotto • Carlo Sini • Giorgio Taborelli
Aldo Tagliaferri • Davide Tarizzo • Jean Thibaudeau
Birgitta Trotzig • Gianni Vattimo • Vincenzo Vitiello
Christa Wolf • Paul Wühr • Andrea Zanzotto • Elémire Zolla

ANTEREM

*Rivista di ricerca letteraria
fondata nel 1976 da Flavio Ermini e Silvano Martini*

Direttore
Flavio Ermini

Redattori
Paolo Badini, Giacomo Bergamini, Giorgio Bonacini,
Davide Campi, Mara Cini, Marco Furia,
Vito Giuliana, Marica Larocchi, Madison Morrison,
Rosa Pierno, Ranieri Teti, Ida Travi

Direzione
Via S. Giovanni in Valle 2, 37129 Verona, Italia

Giugno 2002, anno XXVII, n. 64
Associazione di cultura letteraria Anterem
Siti Internet: anterem.blunet.it
www.cierrenet.it (v. p. "Quattro editori")
www.comune.verona.it (v. p. "Biblioteca Civica di Verona")
www.webspawner.com/users/montano
Registrazione del Tribunale di Verona n. 670 del 20.11.1985
Direttore responsabile: Domenico Cara

Progettazione e cura grafica
Raffaele Curiel

Pubblicazione semestrale
Un numero € 13,50, arretrati stesso prezzo
Abbonamento biennale € 44,50
Versamenti sul c.c. postale 10583375 intestato alla rivista
Con la sottoscrizione dell'abbonamento si acquisisce
il diritto di socio ordinario dell'Associazione
di cultura letteraria Anterem per un biennio

Stampa e distribuzione
Cierre Grafica, via C. Ferrari 5, 37060 Caselle di Sommacampagna (VR)

Spedizione in abbonamento postale
Nuova Zai, via A. Secchi 7, 37135 Verona

*Rivista associata all'Unione Stampa Periodica Italiana
e iscritta al Registro Nazionale della Stampa*

La tiratura di questo numero è di 3400 esemplari

TEMATICHE dei numeri precedenti

I SERIE

1 → 9 • La parola rizomatica. Aperti in squarci (1976-78)

II SERIE

10 → 22 • Forme dell'infrazione (1978-83)

III SERIE

23 → 46 • Le ragioni della poesia (1983-93)

IV SERIE

47 → 62 • Figure della duplicità (1993-2001)

V SERIE

63 • La musica pensa la parola. La poesia pensa il suono (2001)

64 • Antipensiero (2002)

ANTIPENSIERO

Editoriale 5

Aldo Giorgio Gargani *La scrittura dell'impossibile* 7

Paul Wühr Da *Venus im Pudel* (trad. e nota di Riccarda Novello) 10

Brigitte Oleschinski *Poesie* (trad. di Irmela Heimbächer Evangelisti) 16

Inge Müller Da *Wenn ich schon sterben muss* (trad. e nota di Federica Venier) 18

Ida Travi *Poesie* 25

Vito Giuliana *Poesie* 27

Davide Tarizzo «*La scrittura per finta*» 29

José Lezama Lima *Un puente, un gran puente* (trad. e nota di Nicola Licciardello) 32

Ana María Navales *Poesie* (trad. di Alessandro Ghignoli) 40

José Antonio Muñoz Rojas Da *Objetos perdidos* (trad. di Giovanni Caprara) 42

Donizete Galvão *Poesie* (trad. di Vera Lúcia de Oliveira) 44

Raffaele Perrotta *Lo stile è l'uomo* 46

Franco Riccio *Slittamenti delle parole e fuga di immagini* 49

Giorgio Bonacini Da *Stelle inseguatrici* 51

Flavio Ermini *Poesie* 54

Mauro Caselli *Poesia in differenza* 58

Giacomo Bergamini *Concetti d'altrove* 63

Brandolino Brandolini d'Adda Da *Status quo* 66

Massimo Bacigalupo *La condizione di sapere* 69

Giovanni Tuzet *Il dérèglement* 73

Greta Frau *Trance di compagna* 4, 9, 31, 56, 57

Gli autori di "Antipensiero" 76

PREMIO DI POESIA LORENZO MONTANO 78

Esito della sedicesima edizione

Per la riproduzione delle opere di Greta Frau si ringrazia
Massimo Carasi Arte Contemporanea, Mantova.



Ora entriamo nella penetrazione / ... / nel rovescio della pupilla, / nell'estremità terminale della materia / o nel suo unico inizio.

Valente

Il volto accettabile dell'uomo comincia dove il suo volto pubblico va in polvere. Da questa progressione scaturisce uno sguardo nuovo, costretto a misurare da capo distanze, prospettive, spazi.

Martini

Il pensiero che chiama dalla poesia è il pensiero che nasce nell'opera stessa. In quanto originariamente poesia, inizia sempre nei dintorni di un senso che non ha l'equivalente. In quanto atto senza delimitazioni, impone itinerari sempre nuovi di conoscenza.

Il numero 64 di "Anterem" vuole indurre il lettore a uno sguardo che non sia più rivolto alla poesia, ma che muova dal suo interno.

Ma quale sguardo? in quale soffio di pensiero? verso quale esperienza? Torna a farsi avanti con forza l'imperativo di Hanna Arendt: «Denken ohne Geländer», pensare senza balaustre. Per aprirsi all'antipensiero: non a ciò che si oppone al pensiero, ma al suo volto in ombra.

Pensare senza balaustre significa approssimarsi a quel negativo ante rem che rifiuta di articolarsi nella sintassi della ragione. Significa favorirne il sorgere stesso.

Assistiamo in questo numero di "Anterem" a quell'originaria guerra che vede fronteggiarsi pensiero e antipensiero, non l'uno fuori dall'altro, ma all'interno di quell'unico logos che insieme li comprende.

Ce ne parla Günter Eich: «Quando la finestra viene aperta / e penetra l'orrore della terra – / il bambino con due teste, / mentre una dorme, l'altra grida, / grida contro il mondo / e riempie di spavento». Da questo versus, la poesia muove per la ricostruzione del senso, per la messa in opera della verità: intesa come qualità per cui una procedura conoscitiva ha successo. Come? Assecondando il movimento dell'origine, sorvegliandone la gestazione e il travaglio, ripetendolo. Pensando come il primo uomo ha fatto, scrivendo come se non si fosse mai scritto.

In questa cura della verità – sia dell'essere, sia dell'ente, secondo leggi di necessità interiori –, crediamo che sia possibile accedere agli elementi costitutivi dell'antipensiero.

Portarci in prossimità di questo versus significa esattamente cogliere la coscienza umana al suo sorgere; partecipare al formarsi dell'essere quale custode della differenza. In tale logica senza conciliazione si articola lo scheletro teorico di questo numero, il cui intento è di mettere in evidenza l'aristotelico «movimento destabiliz-

zatore» che l'antipensiero dall'interno della parola poetica non cessa di praticare. In tale logica si pone Ingeborg Bachmann quando osserva: «Quello che è possibile è solo il mutamento».

Da qui, la scelta di affidare la sezione visiva a Greta Frau, all'interminabile sguardo a cui invita. Guardiamo nel cristallo e ne scopriamo l'impalcatura geometrica; guardiamo nell'acqua e il fondo è a portata del nostro respiro; guardiamo in una poesia e il pensiero ci espone all'alterità. Il primo piano giustifica il secondo e questo rende durevole il primo.

“Anterem” conduce verso zone di cui si è persa la consapevolezza; verso ciò che temiamo di più; nella direzione opposta alla vita che conosciamo. E da qui lancia una capitale avvertenza: va assaltato il pensiero, per portare a termine un'opera. Farlo, significa rompere la fitta tela concettuale tessuta dalla ragione; spezzare la rigida forma vuota dell'io conscio; aprire una breccia nella barriera della conoscenza razionale, da cui mani falsamente pietose tendono a censurare disagio, sofferenza e malessere; riconoscere come propria ogni ipotesi di lavoro programmaticamente rivolta contro lo spirito del tempo.

Niente ci riguarda più da vicino delle scritture proposte da “Anterem”. Ci parlano dei nostri margini scuri: dei bordi incerti, decentrati e ambigui che esistono ai limiti del tempo, lasciati in ombra dalla luce sterilmente rettilinea del progresso.

La parola del poeta è l'esposizione della libertà del senso e del senso della verità. E ciò che “Anterem” mostra è come il senso sia in gioco ogni volta: a ogni gesto, in ogni senso. «“Origine” significa» ricorda Jean-Luc Nancy «non qualcosa da cui proviene il mondo, ma la venuta, ogni volta una, di una presenza al mondo».

Non ci parla di nient'altro l'origine, se non di questa infinita singolarità del senso, e dunque dell'accesso alla verità. Le donne lo sanno: per generare, il loro corpo deve lacerarsi. Così il dicente deve sapersi dividere per potersi affacciare alla vera soglia dell'essere. E lì esporsi all'ombra che ci abita. Lasciare che essa, quale parola senza soggetto parlante, ci scopra.

I poeti testimoniano il loro trapassare quel limite che espone l'uomo a tracciare i bordi dell'essere, a lambire il margine di un'attività inappropriabile. Nel farlo, muovono a espressione l'oscuro e il nascosto. E pongono cura che questa traduzione non sostituisca l'indifferenziato delle origini, ma lo porti attraverso sé al visibile. Nel mettere al sicuro tale lacerazione, indicano la necessità dell'antipensiero, l'esigenza di una dislocazione – che è esodo delle parole – oltre ogni senso conosciuto.

A questa insituabile dislocazione fa cenno Gottfried Benn quando invita: «Ma tu, dai il tuo colpo, come puoi. Batti. Bussa come sai bussare. La porta non c'è più da parecchio tempo, ma non importa. La creerà proprio quel tuo martellare sordo, che non smette di cercarla».

Flavio Ermini

Aldo Giorgio Gargani

LA SCRITTURA DELL'IMPOSSIBILE

L'impossibile resta impossibile, ma la scrittura restituisce almeno questa impossibilità. L'amore che è conficcarsi in un altro è prima di tutto impossibile, sta insieme, cade insieme con il sentimento di questa impossibilità, per cui alla fine noi amiamo un volto e dopo lo riteniamo impossibile, così crediamo; ci appassiona il corpo nel quale vogliamo conficcarci come se fosse il punto d'abisso che è stabilito in un istante eterno, che precede il tempo, e così crediamo; ma alla fine scopriamo che non è stato *dopo* che noi abbiamo avuto il sentimento di questa impossibilità, e che piuttosto l'impossibilità c'era fin dal principio, che essa esisteva prima del tempo, e ora quello che noi amiamo è la stessa impossibilità del suo sguardo. Noi non sapevamo che quello che percorrevamo lungo il suo sguardo erano i tratti del suo volto e della sua impossibilità. Il fatto è che la verità forse si trova nella straordinaria linea di giuntura tra la percezione delle cose, dei titoli dei libri, del nome dei loro autori, dei volti e l'ampiezza straordinaria dello sconfinamento di queste cose e di questi libri, dove non si sa più cosa ne sarà del loro destino.

Guardiamo le cose in quell'istante che è l'attimo della loro fatalità in cui esse cominciano a muoversi; erano state ferme per una vita, e ora cominciano a muoversi per dirigersi verso un destino aperto che ne cancella l'intelligibilità, che è divenuta molteplice e differente, verso un luogo in cui le sillabe suonano diverse e le consonanti manifestano i colori inauditi che esse hanno tenuto segreti per la lunghezza della *nostra vita*, ma non di quella che ad essa appartiene e di cui noi nulla sappiamo.

E ora arriva tutto insieme, tutti i pensieri si presentano insieme, forse perché la linea della nostra esistenza rende tutto simile a tutto e genera la straordinaria varietà di tutte le cose che si presentano insieme allo stesso tempo: l'odore dei cinematografi a Genova quando vi andavo da bambino, dove i film italiani, francesi e americani avevano lo stesso odore della felpa delle poltrone; erano tutti quei film ed avevano tutti il medesimo odore. Tutto si presenta insieme come se si stesse per morire, e certo come dimenticare quella notte stellata lungo la circonvallazione a monte nella Genova alta quando, ritornan-

do dal rifugio dopo il bombardamento spettacolare sulla città nella notte rilucente d'inverno stellato, io aggrappato alla mano di mio padre insieme alle ombre di mia madre e dei miei fratelli che scivolavano nel buio, pensavo che noi stavamo camminando sotto la notte di una favola araba che da lontano finalmente era arrivata anche lì come un dono sulla nostra città? E il bombardamento era stato un'epifania, nessuna spiegazione successiva, nessuna prova di realtà è mai riuscita a cancellare questo dato originario. Grazie a un bombardamento avevo scoperto come era il cielo, e io tornando dal rifugio lungo la circinvallazione a monte di Genova avevo visto brillare per la prima volta il significato della notte. In seguito noi abbiamo diviso gli oggetti della vita, in seguito io ho distinto quelli della mia esistenza, ma la verità è che essi sono arrivati tutti insieme e così sono rimasti. È questo che fa apparire implausibile quella che è l'unica narrazione vera, nella quale tutti gli aspetti della nostra vita arrivano insieme. La narrazione più vera è quella che appare più inaccettabile perché in essa

tutto arriva insieme, tutti gli oggetti arrivano insieme; e nondimeno resta quella più vera. Noi separiamo e così sbagliamo. Noi separiamo i tratti della nostra esistenza per rendere la narrazione più accettabile; e così la nostra narrazione risulta più accettabile ma non è più vera. Alla fine la nostra narrazione non è nemmeno più accettabile, senza per questo essere diventata vera. Bisognava essere inaccettabili sin dall'inizio, non alla fine. È il nostro inizio che è inaccettabile e io non so in quale maniera, ma noi dobbiamo ritornare ad insistere su quell'inizio, ad insistere appassionatamente sul nostro inizio inaccettabile; sulla nostra disarmonia prestabilita, oscillante, vagante, foriera di indizi e tracce che finiscono nella silenziosa immensità buia di colpe e desideri dalla quale non riusciamo a deviare lo sguardo, ma nella quale nondimeno è ristabilito dopo tanta fatica l'equilibrio del nostro disordine, la comparsa cioè delle figure dissimili e contraddittorie della nostra storia, che corrisponde però alla fisionomia della nostra esistenza e alla narrazione di essa.



Paul Wühr

Paul Wühr

Traduzione e nota di Riccarda Novello

SIE

muß es ihm sagen wie ohne
Übergang jeder von ihnen

der andere sein kann wann
immer er will wie gegenüber

wir sind sagt sie wird nicht
festgelegt wenn

du dort und ich hier bin
so müssen wir uns

nicht mehr treffen als Mann
und als Frau du kannst

zwischen uns doch mehr Frau
sein als ich

die zwischen uns Mann wurde
unterwegs in

dein Wesen

LEI

deve dirgli come senza
transizione ognuno di loro

può essere l'altro ogni
qualvolta lui vuole come di fronte

noi siamo dice lei non viene
accertato quando

tu sei là e io sono qui
così non dobbiamo

più incontrarci come uomo
e come donna tu puoi

tra noi due però essere più
donna di me

che tra noi due divenne uomo
in cammino nel

tuo essere

NICHT

einmal will ich dich anders
als du bist sagt sie ich

will so weit mit mir in dir
eine Andere sein bis

ich am anderen Ende von mir
du sein werde was wird

aus dir werden willst du so weit
mit mir in mir dieser

Andere sein bis du am anderen
Ende von dir ich sein wirst

WO

sag mir höre ich auf in Hinsicht
auf dich das Andere

zu sein bis zu dir bin ich
gegenüber in dir

bin ich ganz Mann als eine
ganze Frau stell

dir vor uns hat noch nichts
geschieden von einem

Ende zum anderen Ende werden
wir immer das Andere

werden von dem wir das Eine
gar nicht sein müssen

NEPPURE

una volta ti voglio diverso
da come sei dice lei io

con me voglio spingermi così a fondo in te
essere un'Altra finché

io all'altra estremità di me
tu sarò quel che ne sarà

di te vorrai tu diventare così a fondo
con te in me di quest'

Altra essere finché tu all'altra
estremità di te io sarai

DOVE

dimmi smetto per riguardo
a te di essere

l'Altro finché rivolto a te io
sono di fronte dentro di te

sono interamente uomo come una
donna intera pensa

un po' niente ancora ci
ha divisi da una

estremità all'altra estremità saremo
sempre lo stesso

saremo ciò di cui noi non dobbiamo
affatto essere l'Uno

WO

ich sagt sie mit mir anfangen
würdest du

nicht etwa aufhören der Mann
zu sein wenn

du enden könntest in mir
immer mit

dir zusammen bist du am
Ende von dir

was ich von Anfang an bin

WIE

sage ich dir wie zwischen
dem Anfang von dir

und dem Anfang von mir die
Geschlechter in uns

sich ändern im Zueinander
ohne sich selbst je

aus sich heraus zu verlieren
auch wird es keine

Entscheidung geben wie oft
verkündet ganz

ist ein jeder der Andere
als der Eine die

Frau als der Mann und der
Mann als die Frau

DOVE

io dice lei inizio da me
tu non

smetteresti forse di essere
l'uomo se

tu potessi finire dentro di me
sempre con

te insieme sino alla
fine di te

quel che io sono fin dall'inizio

COME

io ti dico come tra
l'inizio di te

e l'inizio di me i
sessi in noi

si modificano l'uno verso l'altro
senza mai

perdersi uscendo da se stessi
così non ci sarà nessuna

decisione come spesso
annunciato interamente

l'uno è l'Altro
come l'Uno la

donna come l'uomo e l'
uomo come la donna

So

rede ich ernst und gespielt
kann immer noch

werden mitspielen wird man
weiter dir dort

drüben mir gegenüber noch
und wir sind

zueinander geschieden uns
muß man nicht

trennen und gar nicht
paaren zueinander

zwei sind wir doch
schon

VERZEIH

mir sagt sie ich polarisierte
uns abstrahiere bitte

was ich dir persönlich
vormachte aber

trenne die Pole nicht
weil sie es sind

vergiß auch zu zählen
weder von zwei

zurück noch mit drei
weiter wenigstens

einmal hier im Gedicht

Così

io parlo seriamente e giocato
posso sempre ancora

divenire si continuerà a
giocare con te là

dall'altra parte di fronte a me ancora
e noi siamo

separati l'uno per l'altro noi
non ci devono

separare e neppure
accoppiare l'uno per l'altro

due però lo
siamo già

PERDONA

mi dice lei ho polarizzato
noi due astrai per favore

quel io ti diedi a intendere
personalmente ma

non separare i poli
perché son tali

dimentica anche di contare
né di due

indietro né con tre
avanti almeno

una volta qui nella poesia

NUN

aber sagt sie in allem Unernst
Cultural success

wird uns erspart bleiben die
Kernfamilie ist

eine Universalie und also allgemein
menschlich du

sagst es kommt es auf seiner
Seite zur Antwort

Sieger im Spiel sind Verlierer
wenn es zur Sache

geht nach uns die Priester

IM

Ernst das ist nicht zum Lachen
wie unsere Würfel

fielen ist das keine Summe
die genetische Verwandte

zum Beistand verlockt unsere
Leute sterben nicht

für ihren Spaß die Funwelt
lebt nicht vom

Blut ihrer Märtyrer die gibt
es nicht stellt

er fest nur in Lachkrämpfen
hüpft so mancher

dahin

ADESSO

però dice lei senza alcuna serietà
cultural success

ci viene risparmiato rimangono la
famiglia nucleare è

un universale e quindi generalmente
umana dici

tu questo giunge questo da parte
sua in risposta

i vincitori del gioco sono i perdenti
quando il gioco si fa

serio dopo di noi i preti

IN

tutta serietà non c'è da ridere
come son caduti

i nostri dadi non è una somma
che parenti genetici attira

in soccorso la nostra
gente non muore per il

suo divertimento il mondo fun
non vive del

sangue dei suoi martiri che
non esistono lui lo

accerta solo tra convulsi di risa
vi è qualcuno che saltella

fin là

WAS

für einer von so vielen wirst
du sein sagt sie wenn
ich zum Mann

nicht werden will nur immer
also Frau bin aber du aus
deinem Körper
sage und

schreibe dich neben mich
als Frau begibst in
mein Bett

mir beizuschlafen

QUALE

tra i tanti sarai
tu dice lei se
io non voglio

diventare uomo solo e sempre
dunque sono donna ma tu
dal tuo corpo
letteralmente

ti muovi accanto a me
entrando donna per dormire
nel mio letto

con me

Le traduzioni sono tratte dalla sezione *Genera* del volume *Venus im Pudel* di Paul Wühr. Il volume si presenta come un *corpus* di oltre cinquecento testi, suddivisi in cicli, che scavano alle radici del vivere sociale e della stessa natura umana: amore, sessualità, matrimonio, dettami religiosi, regole del vivere civile, problematiche delle biotecnologie, imposizioni del controllo sociale, sacro e profano. L'opera non celebra sentimenti, ma provoca e sconcerta e confonde e semina interrogativi, inducendo alla riflessione, alla disamina lucida e attenta. La coppia classica di un lui (*er*) e di una lei (*sie*) ripropone la dicotomia tradizionale (che ha così fortemente condizionato la società e il pensiero dell'Occidente) tra spirito e carne, tra idea e materia, una dicotomia che, suggerisce il poeta, va superata verso nuove forme, nuovi intrecci, nel senso di un'armonia che suggerisce il modello dell'androgina come possibilità di unire e fondere le qualità maschili e quelle femminili, come incontro, simbiosi, scambio tra le risorse del corpo e le energie della mente, come conciliazione degli opposti, dell'alto e del basso, del triviale e del sublime in un nuovo, precario, fuggitivo equilibrio. *Geist* e *Physis*, spirito e materia, non si oppongono più in un duello insensato e dilaniante, ma si compenetrano dialogando, nella piena accettazione di ciò che è Altro. Questo modello suggerisce una profonda disponibilità etica alla comprensione e al dialogo, e nei versi liberi la parola poetica sa dispiegare una sorprendente polifonia: così le posizioni del soggetto e del suo interlocutore sfumano e si confondono l'una nell'altra, mentre il poeta rifiuta qualsiasi funzione "autoriale", e si limita a intessere un'allegoria anticonvenzionale dell'amore e della coppia in una fase della storia in cui l'uomo deve affrontare cambiamenti epocali e quindi essere consapevole delle infinite potenzialità che gli si dischiudono nel pensare e nell'amare. Paul Wühr non scrive dunque poesie che cantano l'Amore, ma poesie che nascono dall'amore per la parola. (*r.n.*)

Brigitte Oleschinski

DAS KNICKLICHT, DAS AUS DER KNITTERNDEN

Folie aufknickende Licht, während wir an Deck
wie Gepäckstücke sacht

von einer Reling zur anderen schlittern, Nachtangelköder
aus Zweikomponenten-

leuchtstoff zwischen Daumen und Zeigfinger

AUS DER LEERGEREDETEN NACHT

treiben ein paar Latten vorbei, ausgewrungene Milchtüten und kalkbespritzte
Teppichfransen, an die sich die Kinderstimme noch erinnert, *ich stand*

*des Abends mal / unterm Leuchtturm
und des Leuchtturms Strahl
drehte sich*

um und um

GRASBLECHE, DAS BLECH WÄCHST

wie ausgestochener Teig in der ausgestorbenen Landebahn, ausgerollt
an den Rand seines Grabs, über dem

aus der Tochtergärung noch wie immer die Turbo-
mäher starten und spät

wieder aufsetzen auf den rissig gebackenen Wünschen jetzt

Brigitte Oleschinski

Traduzione di Irmela Heimbächer Evangelisti

LA LUCE RIFLESSA, LA LUCE RIFLETTENTE

dal foglio sgualcito mentre sul ponte
scivoliamo lievemente

come colli da un parapetto all'altro, esca d'amo notturna
di sostanza luminescente

a due componenti tra pollice e indice

DALLA NOTTE SVUOTATA DI PAROLE

davanti volteggiano un paio di assi, buste per latte schiacciate e frange di
tappeti schizzati di calce che la voce di bambina ricorda ancora, *un tempo*

*di sera stavo / sotto il faro
e il raggio del faro
girava*

intorno intorno

LAMIERE D'ERBA, LA LATTA CRESCE

come pasta tagliata sulla pista d'atterraggio deserta, spianata
fino al bordo della sua tomba sulla quale

prendono ancora il via dalla fermentazione derivata come sempre le turbo
falciatrici e tardi

atterrano di nuovo sui desideri cotti pieni di crepe ora

Inge Müller

EINMAL KOMMT
Von uns gesandt
Der vorgeahnte
Mensch.
Protzt, ihr
Die ihr uns
Ins Strassenpflaster stampft.

ICH HAB SIE GESEHEN: MENSCHEN
Ohne Gott. Ausgeliefert
Und still.
Sein werd ich nicht mehr.
Es ist viel
Wenn sie sich erinnern.
Und keine Literatur.

ZUM LACHEN BRAUCH ICH KEINEN GRUND
Zum Weinen keinen Schmerz
Ich bin wie ihr und von euch wund
Bin gar kein oder nur ein Mund.
Zwölfton und Terz.

VIELLEICHT WERDE ICH PLÖTZLICH VERSCHWINDEN
Weil die Luft nicht mehr reicht
Und nicht aufzufinden
Ist die Leich.

Inge Müller

Traduzione di Federica Venier¹

GIUNGE UN GIORNO
Inviato da noi
L'uomo
Annunziato.
Vantatevi voi,
voi che ci conficcate nel selciato
calpestandoci.

LI HO VISTI: UOMINI
Senza Dio. Abbandonati
E silenziosi.
Esserlo non lo sarò più.
È molto
Se si ricordano.
E niente letteratura.

PER RIDERE NON HO BISOGNO DI UN MOTIVO
Per piangere di nessun dolore
Sono come voi e da voi ferita
Non sono nessuna oppure solo una bocca.
Dodecafonica e terza.

FORSE IMPROVVISAMENTE SPARIRÒ
Perché l'aria non basta più
E introvabile
È il cadavere.

DER SCHWARZE WAGEN

Da kommt der schwarze Wagen
Das Pferd, das geht im Schritt
Und wer allein nicht laufen kann
Den nimmt der Wagen mit.

FÜR H.E.

Grau ist der Himmel vorm Morgen
Der zu frühe Star singt im Schnee
Eh die Sonne ganz oben steht.
(Der Tod tut dem Sänger weh.)

AUF ZEHENSPITZEN STEHEND

Schweigend
Vorzeigend
Was war und ist
Nausikaa –
Odysseus ist gestrandet
Nicht tot.
Versandet
Wie ein Feuer: alles.
Eine neue Frist
Halt ihm die Hände hin
Auf Zehenspitzen stehend:
Die Flut am Ende sonst zerreisst ihn.

WIR SIND IN DIE ERDE GEPFLANZT

Von beiden Seiten
Der Regen trägt uns ab
Aus der Wurzel schlägt
Ein gelber Steckling, ihn
Trifft die Sonne nicht mehr.

IL CARRO NERO

Ecco viene il nero carro
Il cavallo, quello va al passo
E chi solo non può andare
Con sé se lo porta via il carro.

PER H.E.

Grigio è il cielo dell'alba
Il primo storno canta nella neve
Prima che il sole sia alto.
(La morte fa male a chi canta.)

IN PUNTA DI PIEDI

In silenzio
Mostrando
Ciò che era ed è
Nausicaa –
Odisseo è arenato
Non morto.
Insabbiato
Come un fuoco: tutto.
Una nuova ora
Tendigli le braccia
In punta di piedi:
Altrimenti alla fine la marea lo sommerge.

SIAMO PIANTATI NELLA TERRA

Da entrambi i lati
Ci consuma la pioggia
Dalla radice spunta
Una gialla talea, che
Il sole più non raggiunge.

LIEBE NACH AUSCHWITZ

Das war Liebe
Als ich zu dir kam
Weil ich musste
Das war Liebe als ich von dir ging
Weil ich wusste.
Die alte Scham ist falsche Scham.

Da half kein Gott und kein Danebenstehn

Un ich ging. Und da war nichts getan
Ich sah mich und dich
Und sah die andern an
Und es reichte noch nicht

Da half kein Auseinandergehn.²

«SE PROPRIO DEVO MORIRE»

Nota di Federica Venier

Ho conosciuto Inge Müller attraverso Herta Müller: una semiomonimia del tutto casuale e, viceversa, una similitudine di esperienze non casuale nel contesto della storia tedesca: comune – per quanto diverso nei modi –, doloroso attraversamento degli eventi più drammatici del XX secolo.

Herta Müller, più giovane di Inge, trovava nelle poesie dell'altra le parole per dire il dramma che stava allora vivendo nella Romania di Ceausescu. Nella raccolta *In der Falle*,³ Herta Müller dedica alla poesia di Inge un saggio molto bello, il terzo e ultimo del volume, *Mein Kleid bringt die Post zurück*.⁴ In esso Herta Müller narra poeticamente, alternando la sua

prosa alle poesie di Inge Müller, l'esperienza poetica "estrema" di Inge Müller: quell'esperienza che, raccolta nel volume *Wenn ich schon sterben muss*,⁵ vide la luce solo nel 1985, a diciannove anni di distanza dal suicidio di chi l'aveva trascritta.

Da questo spunto mi sono messa sulle tracce di Inge Müller. La prima scoperta è stata che anche gli amici tedeschi sapevano poco di questa autrice e che la sua opera era praticamente introvabile. Poi finalmente ho trovato il libro e ne ho scoperto l'autrice.

Inge Meyer nasce a Berlino il 13 marzo del 1925. Nel 1942 deve prestare servizio in guerra come ausiliaria e come aiutante durante il raccolto, in Sti-

AMORE DOPO AUSCHWITZ

Era amore
Quando venni da te
Perché dovevo
Era amore quando ti lasciavi
Perché sapevo.
L'antica vergogna è falsa vergogna.

Qui non fu d'aiuto alcun dio né alcuna compagnia

E andai. E qui nulla fu fatto
Guardai me e te
E guardai gli altri
E non bastava ancora

Qui non fu d'aiuto alcuna separazione.

ria, nella "annessa" Austria. Tornata per breve tempo al lavoro come segretaria, viene di nuovo richiamata, questa volta come ausiliaria della Luftwaffe e come aiuto-annunciante. Le truppe dell'Armata Rossa la sorprendono a Berlino: i furiosi bombardamenti degli ultimi giorni di guerra la seppelliscono per tre giorni sotto le macerie, fino a quando, miracolosamente, viene tratta in salvo. I suoi genitori non avranno questa fortuna: sarà lei stessa di lì a poco a estrarli dalle macerie della loro casa.

Nel 1946 Inge Meyer si sposa, dopo la nascita del figlio, con un compagno di scuola, Lohse. Il matrimonio dura poco. Inge si risposa con tale

Schwenkner, impresario del Circo Busch. Con lui Inge si stabilisce a Lehnitz, vicino a Oranienburg, non distante da Berlino. Lì conosce scrittori come Friedrich Wolf e appunto, agli inizi degli anni '50, Heiner Müller. Quest'ultimo si trasferirà anch'egli per un breve periodo a Lehnitz. Inizia la collaborazione tra Inge Schwenkner e Heiner Müller. Escono in questo periodo *Die Korrektur* (1958), *Der Lobndrucker* (1958) e *Klettwitzter Bericht* (1959). Poi nuovo divorzio, nuovo matrimonio, appunto con Heiner Müller, trasferimento a Berlino-Pankow. Continua la stretta collaborazione col marito ma qualcosa si spezza. Lo stato psichico di

Inge Müller, già peggiorato alla fine del periodo di Lehnitz, a Berlino precipita. L'isolamento sociale, la lontananza dalla natura, da quel lago che amava, la mancanza di denaro, il confronto continuo con il marito, la precipitano nell'alcol e la riconducono – dopo molti anni di mancata frequentazione – alla poesia, forse ultima richiesta di aiuto, mai pronunciata del resto, dato che le poesie furono pubblicate solo molti anni dopo la morte della loro autrice.

I tentativi di suicidio si susseguono tragicamente, fino al fatale miscuglio di sonniferi e gas che le darà la morte, il 1° giugno del 1966.

La raccolta *Wenn ich schon sterben muss* viene pubblicata solo un ventennio dopo la morte della sua autrice.

Come exergo al libro di Inge Müller, il

marito, Heiner Müller, ha scritto parole che ci danno tutta la dimensione della distanza, della solitudine della donna che aveva sposato: «... Più di una volta ho letto le poesie contenute in questa raccolta; alcune mi erano estranee, alcune mi irritavano, molte le ho capite solo dopo il suicidio della donna che le ha scritte in tredici anni accanto a me ...».⁶

Scriva Herta Müller, sottolineando la manipolazione costante in cui Inge Müller si trova, lacerata, a vivere: «La storia fu e rimase per Inge Müller disprezzo dell'uomo di dimensione storica».⁷

In questo deserto si aprono spazi segreti – come segrete furono le sue poesie –, le amicizie, la natura, quel po' d'amore che, sospeso tra morte e vita, non è riuscito a salvarla.

¹ Che, come sempre, ringrazia l'amico Hannes Grote per l'accurata revisione del suo lavoro!

² Hannes Grote segnala qui che la rima «*Danebenstehn/Auseinandergehn*» è ripresa da una canzone del movimento operaio dell'Ottocento. Mancano però, almeno per ora, ulteriori dettagli.

³ Herta Müller, *In der Falle*, Wallstein Verlag, Göttingen 1996: *In trappola!*

⁴ «Il mio vestito lo riporta la posta»: è il verso di una poesia di Inge Müller, *Brief einer Wehrmachtshelferin*, "Lettera di una ausiliaria della Wehrmacht".

⁵ Inge Müller, *Wenn ich schon sterben muss*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1985: una seconda edizione segue l'anno successivo nella Germania Ovest, presso Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1986.

⁶ Traduzione mia dall'exergo del citato libro di Inge Müller.

⁷ Traduzione mia dal saggio citato di Herta Müller, p. 55.

Ida Travi

*

È novembre sui morti e sugli addormentati, ai muti è cresciuta
una croce in bocca. Il vento butta le cose per terra, passa la lingua di neve
sopra le zone morte. Ora è come prima il cuore della sera
ma l'álito è più freddo.

Canta la notte una tarda canzone, una languente tossisce
come fosse ancora un animale.

*

Io sono l'inferiore da qui vedo la lotta su nel mondo trasparente
c'è un fiotto di sangue bianco nel piccolo deserto rosso.

È l'adunata del mondo in un complotto fino a chiamarsi quora. O qui più ora.

C'è una farfalla notturna nella stanza vuota. C'è segno di bocca
sul bordo della tazza. Se c'è una tazza tienila per me,
o mio bastone o mia deserta vastità di fiume.

*

L'idea si manifesta come rivolo di sangue che sgorgò dalla prima ferita
e alte nella sera le grida dei piccoli dicono ch'è giusto.
Dove sono finiti i nati nel dolore cominciano gli stormi di campane.
Pezzi di pane rotti di mano in mano, raggiungono le bocche già socchiuse.

Sono la donna ideale, se l'albero ideale mi protegge
se fulmine di luce non mi tocca. Dove le fronde bussano da vive,
dove da vive bussano all'ombra ombra, oppure all'invincibile sua spranga.

*

Alberi addio, uccelli addio, fate come se fossi morta.
Un essere è stato ferito, la casa si riavvolge nel mistero.

Qualunque cosa, come se fossi morta – segreto segreto –
La casa s'inchina alla neve bianca.

C'è niente nel buio, solo un sorriso disteso sopra lo specchio d'acqua.
La sua parentela somiglia alla foglia immobile sopra lo specchio d'acqua.
Somiglia alla foglia immobile, sopra lo specchio d'acqua.

*

Ogni volta che torna porta con sé il vaiolo. I rami sono fermi,
duri nel ghiaccio grigio. – Oh dio – parlo come una statua.

Là colombelle di neve, la mano senza il palmo le richiama.

Non respirare quando torni a casa così diventi il corvo che va via.

Lui apre il vetro, lei scosta la tendina. Non fare così
quando torni a casa, tu fai entrare l'ombra che va via.

Non è colpa mia. È il cielo che getta i parenti per terra
– l'ho visto – ha gettato i parenti per terra.

*

Cade una neve grigia sulla città dolente,
in casa la goccia d'acqua canta con suono d'argento.

Sei alle porte del paese bianco.

Aspetta.

La natura sarà presto morta se continua così,
sarà presto morta, se continua così.

Vito Giuliana

*

provenienti da un mare raccolto
nel vetro dei tagli
le linee aperte
che ne maturano l'ombra
se ne fecondano
in frutti opachi
sugli sfondi dell'inverno
nel bosco gemellare
che ne conduce rondini
a raggelare

*

verso l'allontanare
di chi ne traccia l'aria
le spighe mosse
nel dorso ruotante del vento
l'erba che se ne stampa
calcandone un gesto che muta
l'acqua che si cristallizza
sul carbone delle sue foglie fossili
nel fresco terso d'oceano
l'ampliato corso del magma
che grandeggia e raggruma
un misto cratere di lattice e schiuma

*

al proprio interno di gesso
l'ombra se ne scava un'orma
al passo del suo piede
oltre la linea
opposta al proprio sguardo
che ne ricerca la trama
in diramate nervature
di segni laterali
per sabbie sollevate
d'oscurate mappe
a indicarne centro sepolto
di piazza parlante
tra il fiore dei giardini
circoscritti dai confini
e la neve morta
nel deserto delle alture
in ricoperto silenzio
di nuvole basse alle pendici

*

la doppia proporzione
dei corpi riflessi
su se stessi
ne trascorre in continuità
di veli d'acqua
che a intervalli ne liberano
l'età delle figure
in sdoppiamento
della propria forma
che aderisce alla terra
dalla base composta
di sue pietre e radici
alla proiezione dei capelli
dove l'ombra stessa
ne misura simmetrica
la sostituita materia
nella carne del suo marmo

*

lenta di detriti illuminati
dal corso della voce
la pioggia cresce
all'affluenza delle conche
che ne trasformano
lo scuro vento del suo nero
in chiazzata acqua di riflessi
e di colori misti alle sue volte
che ne misurano
esatte altezze di colonne
in successione di distanze
osservate dai pregiati ornati
delle sue architetture
erette in prospettive lineari
di viali fiorenti
ai suoi perimetri
che ne risalgono l'ombra
fino alla sorgente
delle sue prime sabbie

*

in un vuoto segnale di vento
assommano le linee nette
delle campagne germinanti
nelle loro regioni
che ne dividono
in trame di viali e di filari
le foglie della polvere
crescenti su se stesse
nell'acqua opaca della luna
che muta solcandone
gli opposti schemi
delle sue ombre erette
in parti notturne
di progettate agricolture

Davide Tarizzo

«LA SCRITTURA PER FINTA»

... Torniamo un momento a Barthes, che dice di sé: «Tutto sembra indicare che il suo discorso proceda secondo una dialettica a due termini: l'opinione corrente e il suo contrario, la Doxa e il suo paradosso, lo stereotipo e la sua innovazione». Ma cos'è la Doxa? È il discorso consolidato, l'ideologia, la parola ripetuta, al di fuori di ogni magia, di ogni entusiasmo, come se fosse naturale. È una necrosi del linguaggio, che si produce nell'istante in cui il discorso si irrigidisce in una verità: «La verità è nella consistenza, dice Poe (*Eureka*). Dunque, chi non sopporta la consistenza si chiude a un'etica della verità; lascia andare la parola, la proposizione, l'idea, appena esse *hanno presa* e passano allo stato solido, di stereotipi (*stereos* vuol dire solido)». Sul fronte opposto, invece, il paradosso. «Ogni discorso nuovo può scaturire solo come il paradosso che investe a ritroso (e spesso a parte) la *doxa* attuale o precedente; può nascere solo come differenza, come distinzione, distaccandosi *contro* ciò che gli sta accanto.» Il paradosso non vanta tuttavia nessuno statuto teorico, non c'è una teoria del paradosso, poiché si tratta

semmai di «*svitare* la teoria, di spostare il discorso, l'idioletto che si ripete, che prende consistenza». Se si proponesse una teoria del paradosso, se ne farebbe di nuovo una verità, si ricadrebbe nella «morale della verità», «la teoria del testo ridiventerebbe un sistema centrato, una filosofia del senso». Mentre il paradosso ha un compito critico, «mira cioè a mettere in crisi il linguaggio». Ora, poniamo di chiamare scrittura tale critica: chi la svolge e come la svolge? Se la scrittura è critica, allora saranno gli scrittori, o scribi, a esercitare una funzione critica. Laddove l'oggetto della loro critica sarà qualcosa che resiste alla scrittura, ossia tutti quei discorsi che «*rifiutano di scriversi* (li si riconosce perché vi è in essi qualcosa che non va: quell'odore di serio che esala dal luogo comune)». «Io non posso *scrivermi*»: è questa dunque l'etichetta di ogni ideologia, che la rende invisibile anche agli occhi dei propri delegati. E il paradosso sarà che questa negazione giunga a scriversi, che lo stereotipo scriva il proprio «Io non posso *scrivermi*». In tal modo, infatti, ciò che è negato *in teoria*, è affermato *in scrittura*: il paradosso

esplode. «Io» si scrive, pur negando la possibilità di scriversi. Ma si scrive tuttavia se un «io» decide di scriverlo (di scriversi): è solo, cioè, mediante un *atto* di scrittura, contrapposto a ogni *teoria* della scrittura, che il paradosso può davvero scatenarsi; è solo grazie a un gesto di scrittura, teoricamente ingiustificato, che lo stereotipo, *scrivendosi*, può essere smontato. Cosicché, alla fine, l'ideologia viene attaccata e criticata dal di dentro – *producendone la scrittura* – e non dal di fuori – *producendone la teoria*. Di qui talune conseguenze. a) La scrittura è un gesto gratuito, non può essere legittimata. b) La scrittura è un gesto critico, che entra in conflitto col suo senso: non soltanto con un determinato senso, ma col Senso in quanto tale. La scrittura viola il Senso. c) La scrittura è un gesto impossibile, non possiede alcuna verità. È la critica di ogni verità, e della «morale della verità». Per cui in fondo non esiste: *non è vera*, pur non essendo falsa. È qualcosa che eccede l'alternativa del vero e del falso. d) La scrittura è anti-nor-

mativa, è la voce di una «instabilità assoluta, che non rispetta nulla (nessun contenuto, nessuna scelta)» – nessuna verità. E questa voce è sempre la voce di un singolo soggetto, di un «io», che non prende la parola, ma la perde all'improvviso, che scolpisce il linguaggio sottraendogli materia, consistenza, *per levare*, impaurito dalla sua mediocrità, in ascolto del suo impossibile silenzio. «La scrittura è un sisma più o meno forte, che fa vacillare la conoscenza, il soggetto: provoca un *vuoto di parola* ...»

«... Tutto sembra indicare che il suo discorso proceda secondo una dialettica a due termini: l'opinione corrente e il suo contrario, la Doxa e il suo paradosso, la stereotipo e la sua innovazione ... Però, poi, è proprio vero? In lui un'altra dialettica si disegna, cerca di enunciarsi: la contraddizione dei termini cede ai suoi occhi di fronte alla scoperta di un terzo termine, che non è di sintesi ma di *trasporto*: tutto ritorna come Finzione, cioè a un altro giro della spirale ...»



Su' tejera lung

UN PUENTE, UN GRAN PUENTE

En medio de las aguas congeladas o hirvientes,
un puente, un gran puente que no se le ve,
pero que anda sobre su propia obra manuscrita,
sobre su propia desconfianza de poderse apropiar
de las sombrillas de las mujeres embarazadas,
con el embarazo de una pregunta transportada a lomo de mula
que tiene que realizar la misión
de convertir o alargar los jardines en nichos
donde los niños prestan sus rizos a las olas,
pues las olas son tan artificiales como el bostezo de Dios,
como el juego de los dioses,
como la caracola que cubre la aldea
con una voz rodadora de dados,
de quinquenios, y de animales que pasan
por el puente con la última lámpara
de seguridad de Edison. La lámpara, felizmente,
revienta, y en el reverso de la cara del obrero,
me entretengo en colocar alfileres,
pues era uno de mis amigos más hermosos,
a quien yo en secreto envidiaba.

Un puente, un gran puente que no se le ve,
un puente que transportaba borrachos
que decían que se tenían que nutrir de cemento,
mientras el pobre cemento con alma de león,
ofrecía sus riquezas de miniaturista,
pues, sabed, los jueves, los puentes
se entretienen en pasar a los reyes destronados,
que no han podido olvidar su última partida de ajedrez,
jugada entre un lebril de microcefalia reiterada
y una gran pared que se desmorona,

José Lezama Lima

Traduzione di Nicola Licciardello

UN PONTE, UN GRAN PONTE

In mezzo ad acque congelate o ribollenti,
un ponte, un gran ponte che non si vede,
però che va sulla sua stessa opera manoscritta,
sulla sua stessa sfiducia di potersi appropriare
dei parasole delle donne incinte,
con l'imbarazzo d'una richiesta portata a dorso di mulo
che deve concludere la missione
di convertire o allargare i giardini in *nicchie*
dove i bambini prestano i loro riccioli alle onde,
poiché le onde sono artificiali come lo sbadiglio di Dio,
come il gioco degli dei,
come la conchiglia che ricopre il villaggio
con una voce che mola dadi,
quinquenni, e animali che passano
per il ponte con l'ultima torcia
di sicurezza di Edison. La torcia, felicemente,
si rompe, e nella faccia rovesciata dell'operaio,
m'intrattengo a collocare spilloni,
poiché era uno dei miei più belli amici,
che in segreto invidiavo.

Un ponte, un gran ponte che non si vede,
un ponte che trasportava ubriachi
che dicevano di doversi nutrire di cemento,
mentre il povero cemento con anima di leone,
offriva le sue ricchezze da miniaturista,
poi, si sa, di giovedì, i ponti
sono occupati a far passare i re detronizzati,
che non han potuto scordare la loro ultima partita a scacchi,
giocata fra un levriere dalla replicata microcefalia
e una gran parete che frana,

como el esqueleto de una vaca
visto a través de un tragaluz geométrico y mediterráneo.
Conducido por cifras astronómicas de hormigas
y por un camello de humo, tiene que pasar ahora el puente,
un gran tiburón de plata,
en verdad son tan sólo tres millones de hormigas
que en un gran esfuerzo que las ha herniado,
pasan el tiburón de plata, a medianoche,
por el puente, como si fuese otro rey destronado.

Un puente, un gran puente, pero he ahí que no se le ve,
sus armaduras de color de miel, pueden ser las visperas sicilianas
pintadas en un diminuto cartel,
pintadas también con gran estruendo del agua,
cuando todo termina en plata salada
que tenemos que recorrer a pesar de los ejercitos
hinchados y silenciosos que han sitiado la ciudad sin silencio,
porque saben que yo estoy allí
y paseo y veo mi cabeza golpeada,
y los escuadrones inmutables exclaman:
es un tambor batiente,
perdimos la bandera favorita de mi novia,
esta noche quiero quedarme dormido agujereando las sábanas.
El gran puente, el asunto de mi cabeza
y los redobles que se van acercando a mi morada,
después no sé lo que pasó, pero ahora es medianoche,
y estoy atravesando lo que mi corazón siente como un gran puente.
Pero las espaldas del gran puente no pueden oír lo que yo digo:
que yo nunca pude tener hambre,
porque desde que me quedé ciego
he puesto en el centro de mi alcoba
un gran tiburón de plata,
al que arranco minuciosamente fragmentos
que moldeo en forma de flauta
que la lluvia divierte, define y acorrjala.
Pero mi nostalgia es infinita,
porque ese alimento dura una recia eternidad,
y es posible que sólo el hambre y el celo
puedan reemplazar el gran tiburón de plata,
que yo he colocado en el centro de mi alcoba.
Pero ni el hambre ni el celo ni ese animal

come lo scheletro di una vacca
visto attraverso un lucernario geometrico mediterraneo.
Guidato da un numero di formiche astronomico
e da un cammello di fumo, deve ora passare il ponte,
un grosso squalo d'argento,
in verità sono solo tre milioni di formiche
che in un grande sforzo da ernia,
passano lo squalo d'argento, a mezzanotte,
per il ponte, come fosse un altro re detronizzato.

Un ponte, un gran ponte, ma è lì che non si vede,
le sue armature color miele, forse sono i vespri siciliani
dipinti in un minuscolo manifesto,
dipinti anche con gran fragore d'acqua,
quando tutto finisce in argento salato
che dobbiamo restituire nonostante gli eserciti
gonfi e silenziosi che hanno assediato la città senza silenzio,
perché sanno che io sto lì
e vado in giro e vedo la mia testa colpita,
e gli eterni squadroni esclamare:
è un tamburo battente,
perdiamo la bandiera favorita della mia fidanzata,
stanotte voglio starmene a dormire bucando le sabbie.
Il gran ponte, il tema della mia testa
e i rulli che vanno avvicinandosi alla mia casa,
dopo non so cos'è successo, ma ora è mezzanotte,
e sto traversando ciò che il mio cuore sente come un gran ponte.
Però le spalle del gran ponte non possono udire ciò che dico:
che io non ho mai potuto aver fame,
perché da quando mi son posto cieco
ho messo al centro della mia alcova
un grosso squalo d'argento,
da cui strappo minuziosamente frammenti
che plasmo in forma di flauti
che la pioggia svia, fissa e intimidisce.
Però la mia nostalgia è infinita,
perché questo alimento dura una dura eternità,
ed è possibile che solo la fame e lo zelo
possano rimpiazzare il grosso squalo d'argento,
che ho collocato nella mia alcova.
Però né la fame né lo zelo né quest'animale

favorito de Lautréamont han de pasar solos y vanidosos por el gran puente, pues los chivos de regia estirpe helénica mostraron en la última exposición internacional su colección de flautas, de las que todavía queda hoy un eco en la nostálgica mañana velera, cuando el pecho de mar abre una pequeña funda verde y repasa su muestrario de pipas, donde se han quemado tantos murcielagos. Las rosas carolingias crecidas al borde de una varilla irregular. El cono de agua que las mulas enterradas en mi jardín abren en la cuarta parte de la medianoche que el puente quiere hacer su pertenencia exquisita. Las manecillas de ídolos viejos, el ajeno mezclado con el rapto de las aves más altas, que reblandecen la parte del puente que se apoya sobre el cemento aguado, casi medusario.

Pero ahora es necesario para salvar la cabeza que los instrumentos metálicos puedan aturdirse espejando el peligro de la saliva trocada en marisco barnizado por el ácido de los besos indisciplinables que la mañana resbala a nuevo monedero. ¿Acaso el puente al girar sólo envuelve al muérdago de mansedumbre olivácea, o al torno de giba y violín arañado que raspa el costado del puente goteando? Y ni la gota matinal puede trocar la carne rosada del memorioso molusco en la aspillería dental del marisco barnizado. Un gran puente, desatado puente que acurruca las aguas hirvientes y el sueño le embiste blanda la carne y el extremo de lunas no esperadas suena hasta el fin las sirenas que escurren su nueva inclinación costillera. Un puente, un gran puente, no se le ve. Sus aguas hirvientes, congeladas, rebotan contra la última pared defensiva y raptan la testa y la única voz vuelve a pasar el puente, como el rey ciego que ignora que ha sido destronado y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna.

Da *Enemigo rumor*, 1941

favorito da Lautréamont devono passare soli e vanitosi
sul gran ponte, poiché i capretti di regia stirpe ellenica
hanno mostrato nell'ultima esposizione internazionale
la loro collezione di flauti, di cui ancor oggi v'è un'eco
nel nostalgico mattino veliero, quando il petto del mare
apre una piccola fonda verde e ripassa il suo campionario
di semi, dove sono arsi tanti pipistrelli.
Le rose caroline cresciute al bordo di una stecca irregolare.
Il cono d'acqua che le mule sepolte nel mio giardino
aprono nella quarta parte della mezzanotte
che il ponte vuol fare di sua squisita pertinenza.
Le levette di vecchi idoli, l'assenzio mescolato al rapimento
degli uccelli più alti, che ammorbidiscono la parte del ponte
che poggia sul cemento acquoso, quasi meduseo.

Ma ora per salvare la testa è necessario
che gli strumenti metallici si possano stonare rispecchiando
il pericolo della saliva mutata in frutto di mare laccato
dall'acido di baci imperdonabili
che il mattino fa scivolare al nuovo borsellino.
Per caso il ponte solo girando avvolge
il vischio di mansuetudine olivastra,
o la ruota di noia e il violino strimpellato
che raschia le costole del ponte gocciolando?
E neppure la goccia del mattino può mutare
la carne rosata del memore mollusco
nella feritoia dentale del frutto di mare laccato.
Un gran ponte, allungato ponte
che aggomitola le acque bollenti
e il sogno carica la molle carne
e fino all'ultima insperata luna suona la sirena
che sfugge alla sua nuova inclinazione della costa.
Un ponte, un gran ponte, non si vede.
Le sue acque bollenti, congelate,
rimbalzano contro l'ultima parete difensiva
e prendono la testa e l'unica voce
torna a passare il ponte, come il re cieco
che ignora d'esser stato detronizzato
e muore cucito soavemente alla fedeltà notturna.

LA PUERTA LATINA DI JOSÉ LEZAMA LIMA

Nota di Nicola Licciardello

Coglie il dramma del “viaggiatore immobile” Lezama, secondo quanto scrisse nell’86 Maria Zambrano nel suo «ricordo di un incontro interminabile»: «Lezama è dell’Avana come Socrate è di Atene. Credeva nella sua città».

Come entrare in quel magistero? Ripercorrendo il suo “sistema poetico” – «come in Whitman, Borges e Pound, la concezione globale della letteratura, e quindi l’inseparabilità e l’inerenza fra prosa e poesia, fra romanzo e saggio» (Dario Puccini). Come gustare quel surreale “barocco americano”, «apoteosi e irrisone dell’oro barocco, il doppio metaforico, il riso sovversivo» (Severo Sarduy, esule cubano a Parigi, lacaniano teorico del “neobarocco”) nell’*insularità* assoluta del “cubano universal”: la sua fedeltà alla famiglia, alla casa, alla Città – che è una *multi* madrepatria – allegoria di una Grande Madre, natura e grazia, *sovreabundancia* alle cui Origini, al cui “paesaggio”, ai cui ritmi risponde la ricerca di una trascendente *sobrenaturalaleza* poetica, tesa fino al sacrificio.

Orfismo neoplatonico, morte mistica e conversazione nell’oltretomba con l’*imago* degli antenati, da cui poter risalire con l’*eikon* dell’Innocenza, della rinascita. Il «congiungimento dello stellare e del tellurico» attraverso un polimorfo *eros del conocimiento*: progetto che si nutre dei simboli di tradi-

zioni esoteriche non solo occidentali. Nei saggi-romanzo culmina nella formazione di una famiglia iniziatica, «la cui vita sarà la ricostruzione di quel libro sacro»: un’“era immaginaria” come quella di Osiride, o il «convertirsi di ognuno di noi in sua madre» come nella *bodhicitta* del Buddismo tibetano, o come nel cinese Segreto del Fiore d’Oro, in cui occorre un bagno nel vuoto primordiale per *pupare* in sé l’Embrione di luce, il soffio sottile del Tao. Nelle poesie, Lezama parte dallo *specchio* dell’*Androgino*, da una pre-sessuale Verginità («Cuba, mia patria prenatale» scrisse la Zambrano) con *Muerte de Narciso*¹ (1937), ne attraversa poi la storia poetica, l’intera geo-grafia, e giunge infine (nelle poesie postume) a «ridursi a un punto nel vuoto» del *tokonoma zen*, al *ni-ño sabio* promesso.

Intima movenza di questa *poiesis* è il costante, “ribelle” *re-inizio* (il programma resta «inconcluso», «l’opera ancora da scrivere»): è la densità-levità della sua stessa respirazione (asmatica) – o meglio il «punto rosa» della *danza di “Orígenes”* (la rivista internazionale che Lezama diresse dal ’44 al ’56), l’attimo d’equilibrio aperto all’«infinita possibilità» creativa della metafora.

Scrive il messicano José Vasconcelos che quanto avviene nel bacino dei Caraibi appartiene a una «razza co-

smica», cioè a *tutte* le culture del mondo: questo è l'*America* – più giovane di quello mediterraneo è il suo sincretismo, e dunque più *carnevalesco*, ma più universale. Appassionatamente l'argentino Julio Cortazar, scopritore di Lezama, rivendica *questa* "genuinità americana". E Mario Vargas Llosa arditamente incalza in una formula: «Un esotismo a rovescio: Lezama fa con l'Europa quello che facevano i simbolisti col Giappone».

Ma allora lo *specchio deformante* di Lezama può aiutare l'Europa (e il mondo) a blandire il «toro (nord)-americano», tornando a cercare qualcosa *altro* nello «spazio aperto, gnostico» del Centro e Sudamerica. L'Avana non è New York, è una «porta stretta» a un'*altra* America, una *puer-ta latina* alla Resurrezione. Alla cata-

strofe dello «sguardo narcisista» (post)moderno, in cui si annullano tutte le immagini piattamente replicanti le patologie degli ego personali, la poesia di Lezama *resiste*, contrappone la infinita *rêverie* delle origini, la tensione all'unità della storia con la sua invisibile *imago*, o icona della redenzione.

Agli europei orfani della Pietà, al nihilismo di un essere-per-la-morte, *straniero* all'Europa stessa, Lezama offre i suoi «mulì potenti nell'abisso», il suo «ponte che non si vede»: per passare a ri-conoscersi non più come matrice culturale, ma in quella promessa *fraternità* da «corpi di gloria» che ritrovino il compito dell'uomo sulla terra, «quando il mondo della *fysis* e quello della *gnosis* avranno una sola voce».

¹ Traduzione e commento di chi scrive in: "Semicerchio", rivista di poesia comparata, XXIII, Firenze 2001; si veda poi il sito: <http://www.lezama.it>.

Quelqu'un

* * *

Me sirvo una copa para celebrar mi muerte. Y en el fondo del vaso, triste festejo del final de un libro, hay un frágil murmullo de instantes compartidos.

Fantasmas o presencias en este largo momento en que se brinda y una nostalgia transparente que choca contra el vidrio. Es el eco de la muerte que mendiga la memoria.

Siempre nos deshace el último poema. Y el sol nos trae un reflejo de la imagen del ensueño. Después, las voces del silencio cuando la noche queda.

Ebria de nada la lágrima se apoya en los espectros. Se desliza por su miedo donde nadie existe y las máscaras tienen párpados de rebelde huída.

Volveremos a pisar la trampa. Y de nuevo el navío cubrirá la asfixia del tiempo. Otra vez romperemos la copa contra el muro y será el signo para iniciar el verso, escrito en la avenida del oscuro desengaño.

* * *

En qué ascendente serenidad está anclada hoy mi palabra para iniciar este oficio al borde del alero de lo inútil custodiado por dragones sospechosos y trovadores enfermos.

Sólo el miedo conserva su sabor, y la mentira como un tigre fúnebre rasga el sueño en el desierto donde el amor desnudo se recluye.

Esta agresora insistencia del amor, o armadura celeste que se olvida en anedones desvalidos, descubre un retablo de lucidez con estallido de incienso.

Se nubla el horror del desamparo con antiguos salmos y lámparas de vidrio donde asoma nuestro pozo en el rostro del amante.

Ana María Navales

Traduzione di Alessandro Ghignoli

* * *

Mi verso da bere per celebrare la mia morte. E nel fondo del bicchiere, triste festeggiamento della fine di un libro, c'è un fragile mormorio di istanti condivisi.

Fantasmî o presenze in questo lungo momento in cui si brinda e una nostalgia trasparente che si scontra con il vetro. È l'eco della morte che mendica la memoria.

Sempre ci scioglie l'ultima poesia. E il sole ci porta un riflesso dell'immagine del sogno. Poi, le voci del silenzio quando la notte rimane.

Stordita di nulla la lacrima s'appoggia agli spettri. Scivola per la sua paura dove nessuno esiste e le maschere hanno palpebre di fuga ribelle.

Torneremo a calpestare la trappola. E di nuovo la nave coprirà l'asfissia del tempo. Un'altra volta romperemo il bicchiere contro il muro e sarà il segno per iniziare il verso, scritto nel viale dell'oscuro disinganno.

* * *

In quale ascendente serenità è ancorata oggi la mia parola per iniziare questo mestiere sul limite della grondaia dell'inutile custodito da dragoni sospettosi e trovatori malati.

Solo la paura conserva il suo sapore, e la menzogna come una tigre funebre raschia il sogno nel deserto dove l'amore nudo si rinchiude.

Questa aggressiva insistenza dell'amore, o armatura celeste che si dimentica in banchine abbandonate, scopre un marmo scolpito di lucidità con esplosioni d'incenso.

Si rannuvola l'orrore della rinuncia con antichi salmi e lampade di vetro dove si affaccia il nostro pozzo sul viso dell'amante.

r - ' A . e -

XVII

HAY palabras que se unen y crean.
Su unión siempre es fecunda. Quien las tenga
de huéspedes en el alma será salvo.
Decirlas es perderlas. Viven dentro.
Sus nombres son Silencio y Soledad.
Y su fruto la paz. A veces nuestra.

XXI

DÓNDE, siempre, cuándo, cómo,
adverbios que son alas, que son vida
en la esperanza. En un lugar cualquiera,
en este jardín mismo. En lo eterno de un beso,
una hora cualquiera, noche y día.
El cómo, dejárselo al momento:
A menos que sea nunca y es mi pena.

XXVII

SON, pero no objetos,
que no se pierden nunca, aunque se pierdan.
Acaban reapareciendo
otros con nombre, Gabriel, Algie,
y los demás sin nombre, no olvido,
siguen para siempre,
viven en nosotros mismos, en ellos y con ellos vivimos.

Da *Objetos perdidos*, Pre-Textos, Valencia 1999

José Antonio Muñoz Rojas

Traduzione di Giovanni Caprara

XVII

CI SONO parole che s'uniscono e creano.
La loro unione è sempre feconda. Chi le
ospita nell'anima sarà salvo.
Dirle è perderle. Vivono dentro.
Il loro nome è Silenzio e Solitudine.
E il loro frutto la pace. A volte nostra.

XXI

DOVE, sempre, quando, come,
avverbi che son ali, che son vita
nella speranza. In un luogo qualunque,
in questo stesso giardino. Nell'eternità d'un bacio,
a un'ora qualunque, notte e giorno.
Il come, lasciarglielo al momento:
A meno che non sia mai ed è il mio dolore.

XXVII

SONO, non oggetti però,
che non si perdono mai, anche se si perdono.
Poi ritornano
alcuni con nome, Gabriel, Algie,
altri senza nome, non si dimenticano,
continuano per sempre,
vivono in noi stessi, in essi e con essi viviamo.

Domizete Galvão

RUMOR

os objetos
iscas
 vísgos
pretextos
 anteparos
alvéolos
 poros
que reverberam
 suas auras
captam o murmúrio
 os véus
do invisível
 em seu vôo breve

BRECHA

 na greta
no risco milimétrico do vinil
 no interstício
entre os cílios
 na ranhura do segundo
no fio estreito
 entre
o desisto o resisto
 existo

Rumor è una poesia inedita. *Brecha* è tratta da *Do silêncio da pedra*, Arte Pau-Brasil, São Paulo 1996.

Raffaele Perrotta

LO STILE È L'UOMO

lo stile è l'uomo e d'ogni forma – naturale e artificiale –. dallo stile, linfa e corroborazione. lo stile, l'ingegnosamente congegno della forma.

stilistica e retorica – dopo aver ribadito che *tutto* ha ed è stile (non soltanto l'opera d'arte) –, *ancóra*, la copia ideale per e della forma della formazione del discorso, quali discipline primarie. la formazione del discorso — *tenuta* – o *durata* – di stile (formazione, ovvero conformazione); a *supporto*, la retorica.

e il *silenzio*. il silenzio ammantante l'eloquenza cosmica. la significazione – del pensiero filosofico ed estetico –, ambisce, al suo grado massimo, di *s-velare* il velo velante delle cose – l'eloquenza silente del cosmo –, la 'vita', l' 'essenza' di ciò che è l'imprescindibilità dell'ineffabilità.

'umanisti', coinvolgiamo la significazione nelle parole, e nelle parole ci ingolfiamo. quali *umanisti*, unicamente le parole per la significatività del non lasciare vita-morte-trasfigurazione intentata. passo passo, non obbedendo che al certame delle parole. fucina di segni, di simboli, massime di parole, la mente; microcosmo, rispecchiamento del macroco-

smo; linguaggio – musica e matematica e altre *lodi* di locuzioni a fondo –, linguaggio *parlante* predisposto all'idioma del patrio suolo. le derivazioni, ermeneutica e semantica; la significazione è un *processo*, ed *epocalmente*, e secondo il tipo del segno. e da ermeneutica altro, e da semantica altro; i confini disciplinari sconfinano "a perdita d'occhio": e si ha da almanaccare per i fluviali della interdisciplinarietà.

e ¿che cosa c'è *dietro* la figura del personaggio storico? ¿quale del vivo di persona nasconde il personaggio? e ¿quale 'analista' può calarsi nei recessi della psiche uomo-e-terra? tanto più profonda è la psiche quanto più è avviluppamento di radici. e nell'intrico ¿*parola*? là – senza ulteriori determinazione e specificazione – è la buona parte scrittura destinale, la razza dello *spirito*. e ¿dire esistenza ed essenza dell'Io? e il ¿riconoscersi? ipse dixit al suo cuore il suo nome, il suo atto ¿*superbo*? di ¿superbia? al culmine del sé autobiografico l'*ecce homo*, intensificandolo ponendo a *titolo* personalissimo il nome proprio di persona. e ¿noi? – non infingardi –, farfugliamo *nomi* e *titoli* cercando

e ricercando una pronuncia corretta del Libro delle Questioni — noi (?), particelle d'universo, dell'Universale senza età. e si è viro-divo se ferita brucia altezza d'ingegno. nell'oscuramente il *lasciarsi andare*, e ponendosi alla ri-lettura, e modificando *di nuovo* l'aspettazione del corso degli onori. non c'è pace tra gli afflatti dell'itinerario ricurvo.

l'impianto del discorso, anche di quello referenziale, è metafora rispetto a ciò di cui si discorre. *autonomia del significante* su tutta la linea del linguaggio ordinato. le parole zampillano dalla lingua e costituiscono il discorso, l'opera del parlante. l'opera, il discorso; l'agguato dell'opera – del discorso – d'autore: i *'termini'* del discorso messi 'in opera' dall'autorevolvente autore sono *altri* da quelli lettrali che intendono comprenderli. in ciascun linguaggio d'opera – d'ogni genere – è la nota che distingue quell'*unità* di linguaggio.

«Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte», così va verso la conclusione l'imponente *Das Prinzip Hoffnung* di Ernst Bloch; *preistoria* che la società affluente e consumistica del capitalismo non supera né cancella. ma riprendiamo Bloch e l'ultima pagina della sua grande opera: «*Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende*, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gege-

benheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat».

vi ritroviamo e riconosciamo l'attivismo marxista, l'idea-madre della trasformazione del mondo dopo che la filosofia lo ha troppo a lungo contemplato; e vi ritroviamo e riconosciamo l'uomo marxista in quanto *pro-duttore*, senso dell'ente umano nient'affatto dissimile dalla *vis* occidentale. ma il mondo che è a s'oggetto del discorso marxista non è la disseminazione dell'impero-logos o del regno-essere: è, al contrario, l'ente in quanto ente manipolato, trasformato, annientato, ri-prodotto, in balia dell'autore-società economica, e, in nota dominante, *questo* ente come sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo.

ciò che ci sta a cuore è il cuore del Problema *teoretico*: la disseminazione dei semi *logici* o *esseriali*, il cuore appunto del logos o dell'essere, cioè degli obliati dai mondanisti mondani di *questo* mondo. avvicinarsi agli aliti di quelle due ali gigantesche nel renderne la testimonianza, il vertice-vortice che procura vertiginosamente vertigini. «sappremo continuare a respirare a quelle altezze sovrumane o sappiamo soltanto continuare ad aspirarle? ma continuare a considerare l'ente in quanto *ente*, considerando l'io empirico – dal padrone al servo – parte integrante dell'ente in quanto *ente*, è

già motivo di ispirazione della compagine tutta e integra dell'ente, dell'ente necessariamente storicità.

il marxismo ¿sarebbe *démodé*? le gazzette attuali così sentenziano; ma si sta vivendo nei tempi bui della moda profanatrice, anche il pensiero è da consumare nello spazio d'un mattino. così il marxismo, da 'filosofia' – secondo le sartriane *questioni di metodo* – cade rovinosamente in disuso, roba

vecchia, inutilizzabile. ieri, spentasi la mania husserl-fenomenologica alla Paci, doveroso fu porsi all'ascolto della *ragione* husserliana; oggi, spentosi il clamore marxista, doveroso è porsi all'ascolto del testo marxista quale fativo smalto di tecnica letturale del sociale economico, imperando e dividendo il capitalismo riduttore e reificatore dell'uomo e dell'uomo le sue potenzialità e possibilità.

SLITTAMENTI DELLE PAROLE E FUGA DI IMMAGINI

Silenzio della “parola”, grammatica della ragione. A questa condizione l’arte può giocare il proprio destino tra le faglie terremotate delle disgiunzioni afone, attraverso le quali il sovvertimento nel piano grammaticale, operato, appunto, dall’interdizione della “parola”, può lasciare intravedere piani e figure in variazioni perpetue, mediante i quali i continui slittamenti, che «rapiscono affetti» *altri*, in una ripetizione dell’*oltre*, possono consentire la fuga dal dispotismo dell’*invariante*.

Possibilità, quindi, di una possibile interruzione che prospetti *l’oltre*, fuori dalla «figurazione». Deleuze e il vedere senza volto, per riaffermare e riattivare la Figura, captata nella sua forza invisibile. Forza senza volto, senza oggetto, esorcizzata dal carattere figurativo, illustrativo, narrativo, delineato dalla servitù dell’immaginazione all’intelletto, anche quando «schematizza senza concetti», in quanto sempre funzionale al libero accordo tra le varie facoltà della ragione.

Kant della *Critica della ragion pura* e Kant della *Critica del giudizio* si pacificano, e il narcisismo di un Io-nar-

rante, di un Io-figurante si fa memoria storica.

Tara di un’eredità contagiante la stessa critica e tale da costituire sintomo persistente della “malattia” dell’arte. Su ciò l’attenzione di cura che affrettella Deleuze (*Critica e clinica*), Foucault (*Tecnologia del Sé*), Artaud (*Il teatro della crudeltà*) e nello stesso tempo li converge verso l’apertura al *SI*, – l’orizzonte senza orizzonti di Nietzsche.

Occorre dire di sì. Il *SI*, – l’adesione incondizionata alle forze vitali, avvertite nella loro fragilità e inafferrabilità e sottratte alle “forme” che rinsaldano, con meccanismi di equivalenza, di corrispondenza, di omologia, la stretta solidarietà tra visualizzazione e verbalizzazione.

SÌ dell’interruzione di memoria e dell’apertura al dedalo delle affermazioni, dove il “delirio”, provocato dalle loro fibrillazioni, convertendosi in “salute”, disarticolava imperialismi linguistici ed estetici. Il «divenire minoritario», rilevato da Deleuze e per il quale lo *scrivere-per* o *al posto-di* come la *figura-per* o *al posto-di* si tra-

smutano in *scrivere-con*, in *figura-con*, lasciando così agire quelle metamorfosi che i dispositivi di potere, invece, cercano di bloccare.

Double-fond del *SÌ*.

Interrompe la parola carica di reminiscenza nel punto in cui ne rileva la natura sottintesa del meccanismo della costrizione grammaticale di una ragione che piega l'immaginazione all'operatività del *verbo essere*, in funzione del quale l'immagine che essa produce, nonostante la varietà e l'eterogeneità delle sue forme, si appiattisce su di una identità artificiale, della quale Wunenburger rileva lo sviluppo nel solco delle rappresentazioni *verbo-iconiche*.

Il meccanismo del pensiero, infatti, innesca serie di processi coercitivi in funzione dei quali fa gioco l'immaginazione asservita all'intelletto. La facoltà essenziale del critico, ginecologo di una natura del fatto artistico, risultato di un'immaginazione schematizzatrice, certezza del "concetto".

E la Figura si converte nel suo opposto: la *figurazione*, in funzione della quale l'arte diviene narrazione, invenzione di forme, cogliendo di essa la struttura spazializzata. Il ciò che dovrebbe restare a lato, diviene l'ele-

mento centrale. Ghigno del "nano".

Grigio mattino di un'immaginazione devitalizzata, resa operativa dal lavoro del "concetto", su cui la cupa risonanza del riso di Nietzsche si abbatte come "martello" e lascia sprigionare un'incondizionata affermazione che «non ha altro oggetto che se stessa».

Deleuze rinvia a Nietzsche. *Metamorfosi*. Il *SÌ* interrottivo di memoria trasmuta l'immaginazione a creatività trasvalutatrice, in un costante ritorno che è sempre un inizio, e per il quale diviene possibile il «passare al di là dell'uomo e dell'Umanesimo».

Comprendere allora il *labirinto*, il cui «anello nuziale», che lo ravviva, prospetta il *SÌ* come doppia affermazione, attraverso la quale la conversione reciproca di Dioniso e di Arianna libera l'immaginazione dallo schema intellettuale e si fa "natura" del "concetto", fornendogli quelle parole ripropositive di ritorno di silenzi, mediante le quali il "concetto" si fa "martello", captando nella Figura «la forza senza oggetto, onda di tempesta, getto d'acqua o di vapore, occhio del ciclone [...], in un mondo divenuto transatlantico» [Deleuze, *Francis Bacon. La logica della sensazione*].

Giorgio Bonacini

DA STELLE INSEGUITRICI

*Getta via definizioni e luci
e di ciò che tu vedi nel buio
di che è questo o che è quello
ma non usare i nomi consumati*

Wallace Stevens

*Il freddo e la sua acqua
il sillabario che resiste alla stagione del linguaggio*

Dipende dal freddo e dal bianco assoluto una ferrea difesa del ghiaccio di notte, il fenomeno nudo, l'invito forzato in un buio estenuante, legato a una forma di luna contratta, materia scavata che rapida cresce per farsi più densa e disfarsi

Allora si vede che l'acqua è un sussulto di neve soffiata esaltata allo stremo di un atto mancato, un rigurgito nuovo di fiocchi preziosi, inadatti a un'infanzia parlata da troppi, da tanti innevati

E la nuova stagione diffonde parole, si appoggia svogliata ai rimandi di un suono che può tutt'al più sillabare o graffiare, attrarre passioni, esibire condanne in un codice spento, ridotto ad accogliere un gelo confuso, il suo molle tracciato e il tuono in arrivo

A volte cercare l'inverno all'estremo esaltato dei limiti estremi è un dilemma incredibile, curvo, perplesso in cui ogni equilibrio resiste e non placa, e segmenta le linee e distacca dal freddo i colori più aerei, le gocce diffuse tra i raggi e i miraggi

*Una parola al fondo che si annida
una parola così ruvida ti ammira*

È il limite supremo tra le cose a farci perdere nell'uso indifferente di una scala di parole, non il vanto di ripeterle per gioco, non l'impronta che crediamo di lasciare in un affanno senza posa, non l'incongrua esitazione, non il modo

Si è convinti di guardare un precipizio, un cielo vuoto innaturale, ripiegato senza senso o immotivato, ma è soltanto una parola di cartone, un fiato tiepido una corda malleabile e leggera, tenera e sospinta come niente verso un angolo di voce

Una manciata di domande è ciò che serve perché avvengano dei moti più indecenti, delle trame superiori nell'ordito a un ardito sillabario, un vocalizzo chiuso e spento tra le pause di un concerto ammutolito derubato, sfigurato da una danza inarrestabile e ingombrante

Ma un'illusione di realtà sembra dipendere dal cielo e ricadere, e lentamente dal groviglio risalire, continuare trascinare senza odore tra cunicoli di cose che modellano il sentire, non i modi, non i gradi di contatto o il sotterraneo rosicchiare

E questo ci consente di ammirarne l'invasione, bazzicare le sue orme e dare corpo all'evidenza di una specie di fenomeno incosciente, destinare al suo andamento ribellioni e forze nitide, e all'attrito della pioggia il suo linguaggio sfolgorante

*Siamo interpreti dell'acqua
congetture nel sintagma delle cose*

Goccia di un clima impietrito, una voce robusta invita a distruggere i lembi del canto e considera l'aria il suo muro, l'enorme contorto, l'immenso che accende e il disagio raffredda, e attraversa il timore che un'eco improvvisa si stacchi e rimandi alla fuga

Chi scrive è davanti a condanne stampate, a ferite di morte più timide e antiche, e ricorda che l'atto di leggere è un soffio, un concetto abitato, una scorza di pioggia ora priva ora accolta, una traccia scabrosa che inaugura e sfuma

Ma è prodigo il sole a novembre, un prodigio di bianco che acceca s'innalza e risponde al tragitto un modello di nebbia, una nota assillante, avvertita di notte e da qui in punta d'occhio spogliata, disciolta in un magma e sfinita

Così in traiettorie avvitate un'isola sola, sognata sprofonda, e così in uno sperpero d'acqua discende accartoccia le linee e trasmuta il divario, in un assolato, un grumo che oscura e diffonde l'idea che una brina si spenga, confusa in rugiada e scrittura

Flavio Ermini

PROVE DI VITA

a Enzo Nenci

generata dalla cenere della terra, a
brandelli l'umana forma affiora nei modi in cui si muovono le luci — viceversa
è totale l'identificazione del corpo con il primo respiro che da un altro corpo
si leva tra cumuli di pietre

sono prove generali della vita le orme
che iniziano in prossimità del cielo — ogni verità è un'altra e così ciascuna parte
per scissione

nella classificazione delle doglie diventa
un dettaglio della cenere la cenere tra le pietre confusa alla terra — per via
del loro respiro, in senso contrario si avvicendano forme animali

— neppure la fine esiste, se l'intatto e
il diviso soccombono, dove traccia il corpo insensato un solco

È TERRA LA VITA

a Leonardo Rosa

posano piano le dita un velo sulla luce
che già circonda l'originaria forma — non con tale perfezione è custodita la
superficie su cui le ombre sono orientate nella parte anteriore dei cieli

— a causa del suo estendersi tra l'aria
e le ali, l'ombra che si forma nella parte opposta dei cieli è piena di esseri e terra

è grido la lingua nel suo moto esposta
al modo scomposto e cieco del vivente nel soccombere —

consiste in un leggero circondare anche
il movimento verso l'alto del dolore — altre volte la nascita avviene tra bende
e sassi prima che il nome incalcolabile accada

differente dal volo, prende ciò che le si
addice all'interno della bocca la voce — sul medesimo lato del cielo una parte
delle parole s'innalza

a un passo dalla cavità della pietra non
ha parola chi è inadatto alla vita — soltanto il non nato e le cose provengono
dal medesimo mutamento

cela nel vuoto le luci il vivente nel cui
respiro il nome mai si riconosce — oltre all'inganno nient'altro dispensa la
morte se non l'inerzia del respiro sospeso nel mezzo

— è terra la lingua

DAL SILENZIO

a Albano Morandi

al tatto sanguina la superficie dolorosa
delle mani seguendo i moti che alla vita portano le cose quando ogni moto è
connesso agli altri e le cose cadono, dappertutto, con l'arretrare del sole

— s'intona la cenere visibile dell'uomo
con il silenzio, incalzata com'è dagli elementi di luce e voce

nonostante differisca il taciuto dalla
morte la lingua non giunge a posarsi sulle cose per quanto si sporga — mentre
all'intorno immobile è ogni singola reliquia, prende forza il soffio così da spez-
zare ciò che dal respiro viene unito

non è questa lunga apparenza che l'e-
lemento liquido degli occhi impedisce di vedere e si arresta e indietro si placa

— le braccia che danno forma alla
morte per avere da essa parola, come l'acqua destinata alla nascita o il sangue
duplicato nel volo, altro la morte non dà





Mauro Caselli

POESIA IN DIFFERENZA

*Ho volato migliaia di miglia al di sopra
di tutto ciò che finora si chiamava poesia.*

Nietzsche

Con la filosofia di Friedrich Nietzsche ci si imbatte frequentemente in un principio di indeterminazione che schiva ogni tentativo di lettura “oggettiva”, finale, esclusiva e totalizzante. L'unico approccio possibile è quello che obbliga a una compromissione diretta con la pagina, nella permanenza di un pensare ermeneutico. Paradossalmente, ciò comporta che gli studi critici più pertinenti risultano quelli che più tendono a trasformarsi in pensiero “altro” – Heidegger, Bataille, J.-M. Rey. Consapevoli dell’“errore sistematico” a cui si va incontro con Nietzsche, ma anche forti di una contezza trans-filologica, si cercheranno di delineare degli aspetti del rapporto che il filosofo ha voluto stabilire con il concetto di poesia, intesa come modalità linguistica.

I. Vi sono alcune parole chiave che assumono una particolare funzione

all'interno del sistema nietzscheano, la cui portata polisemica è responsabile di gran parte dell'opacità interpretativa.¹ Si tratta di termini che segnalano un continuo movimento del senso, portato fondamentale di questo pensiero, dove quel che più conta è l'emergenza dell'elemento differenziale piuttosto della statuizione di un significato esclusivo. L'esempio più conosciuto è forse “nichilismo”, termine che assume, mescolandosi nel magma ribollente di questa filosofia, semantizzazioni contraddittorie, sotto un continuo lavoro di trasfigurazione. Un altro esempio, certo meno noto, è nel termine “riso”. Il ridere per Nietzsche è quello dei mercanti, nell'aforisma della morte di Dio,² ma anche quello del superuomo, ben diverso e lontano dal riso umano. Simile a esso nello sviluppo è il concetto che qui interessa – “poesia”.³

Stilisticamente, esiste un *basso conti-*

¹ È questa la tesi del pregevole studio di Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano 1974, che legge l'intera filosofia di Nietzsche sotto il tema della maschera.

² *La gaia scienza*, aforisma 125. I riferimenti alle opere di Nietzsche sono dell'edizione Colli-Montinari, Adelphi, Milano 1968.

nuo di qualità poetica, soprattutto nella seconda parte della produzione nietzscheana, che va ben al di là della produzione lirica strettamente intesa.⁴ La critica si è ampiamente interessata a questo aspetto: Karl Löwith, a proposito di *Così parlò Zarathustra*, vede nell'antica poesia didascalica di Lucrezio e Parmenide i riferimenti stilistici del filosofo;⁵ Ferruccio Masini vi ritrova Meister Eckhart e nota come «Il formidabile potenziale semantico ed ermeneutico insito in questa scrittura sta appunto nella sua capacità di trasgredire la norma di una linearità progressiva, in senso storicistico-dialettico, del discorso razionale».⁶ Il presente studio intende soffermarsi su di un aspetto meno indagato, ovvero sul legame fra poesia e meditazione nietzscheana della "verità", soprattutto riguardo all'esigenza di uno scarto dal principio di non-contraddizione.

II. Allo stesso modo di Giambattista Vico,⁷ Nietzsche ritiene che all'origine il linguaggio umano fosse costituito da "figure", e l'uso delle metafore la regola. Già nelle lezioni sulla reto-

rica⁸ degli anni 1869-73 si adombra questa tesi, ma è nel penetrante saggio *Su verità e menzogna in senso extramorale*, dove appare in embrione gran parte della filosofia di Nietzsche, che egli prefigura le conseguenze dell'idea che le parole siano «residui di metafore». La teoria permane in filigrana in tutte le opere successive – ne è di esempio un frammento del 1887, dove si legge che «prima di "pensare" bisogna avere già "poetato"; *arrangiare* le cose in casi identici, farne una *parvenza* di uguaglianza, è un fenomeno più originario del *riconoscimento* della uguaglianza».⁹ La poesia rappresenta quindi un recupero dell'originarietà del dire umano, quando il poetare non era riservato solo all'artista – in *Omero e la filologia classica*, un'altra opera giovanile, Nietzsche elimina l'antitesi tra individuo geniale e anima poetica popolare.¹⁰ Ne *La nascita della tragedia*, particolare rilievo assume la contrapposizione apollineo-dionisiaco, dipolo all'interno del quale la poesia rimane prevalentemente categoria estetico-letteraria, dove è ancora presente il

³ Gli aspetti comuni fra riso e poesia, visti sotto il tema della *dépense* da Georges Bataille, sono chiaramente riferibili alle sue meditazioni su Nietzsche.

⁴ Sossio Giametta, a proposito delle poesie di Nietzsche, ne parla come di «intense e qualcuna è anche bella [...] ma esse sono in genere nettamente inferiori alla prosa», vedi S.G., *Nietzsche, il poeta, il moralista, il filosofo*, Garzanti, Milano 1991, p. 260.

⁵ Karl Löwith, *Nietzsche e l'eterno ritorno*, trad. it., Laterza, Bari-Roma 1982, p. 16.

⁶ Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos*, Il Mulino, Bologna 1978, pag. 53.

⁷ *Principi di scienza nuova*, Mondadori, Milano 1990, § 400-408. Anche J.-J. Rousseau e F.W. Hegel erano dell'opinione che il linguaggio originariamente fosse costituito da figure di discorso.

⁸ Queste lezioni non esistono ancora in traduzione italiana.

⁹ Nei *Frammenti postumi* raccolti dall'edizione Colli-Montinari è siglato come sezione 8, gruppo 10, frammento 159.

¹⁰ Masini, *cit.*, p. 69.

modello goethiano, della poesia intesa come portatrice di messaggio veridico. Rimane saldo il ruolo religioso – «canto magico ed esorcismo sono le forme originarie della poesia»¹¹ e sociale dell'aedo, strumento di protezione che rende, analogamente alla tragedia, l'esistenza più accettabile. Tuttavia già in quest'opera si afferma che «per il vero poeta la metafora non è una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente, in luogo di un concetto».¹² E più avanti aggiunge: «La sfera della poesia non si trova al di fuori del mondo, come una fantastica impossibilità di un cervello poetico: essa vuol essere l'esatto contrario, la non truccata espressione della verità».¹³

Nel periodo «illuminista», quello della «filosofia del mattino», Nietzsche sottolinea gli aspetti di *décadence* del poeta, la sua *pudenda origo*.¹⁴ Egli è fautore di un'«arte erudita»¹⁵ che «conduce solennemente i suoi pensieri sul cocchio del ritmo: di solito perché non sanno andare a piedi»¹⁶ e cui pensieri «non valgono in genere quanto si crede».¹⁷ I poeti divengono coloro che «mirano deliberatamente a diffamare e a trasformare ciò che di solito vien detto realtà in qualcosa di

insicuro, [...] affinché poi si intenda il magico incantesimo che essi esercitano sulle anime come la via alla “verità vera”, alla “realtà reale”»,¹⁸ e rivolgendosi loro, chiede: «Dovete per forza imporre alla vostra nobile dea un berretto da buffone e da diavolo?»¹⁹

III. Da *La gaia scienza* Nietzsche compie un recupero e una rimediazione del linguaggio poetico, affrancandosi dalla problematica specificamente letteraria, e dalla polemica positivista, per inserirlo nella struttura portante della riflessione sul problema della verità. L'aumentare dello spessore linguistico del concetto e il mantenimento, sebbene *à rebours*, della conseguenza estetica, sono ben visibili nell'aforisma 92, dal titolo *Prosa e poesia*, dove si sostiene che «solo sotto gli occhi della poesia si scrive in buona prosa! Questa infatti è una ininterrotta, garbata guerra con la poesia: tutte le sue attrattive consistono nello schivare e contraddire costantemente la poesia». Nella continua «delusione» dell'*esprit* poetico nasce una nuova prosa, dove la mobilità continua fra connotazione-denotazione immette caratteri ulteriori nella tradizionale scrittura referenzia-

¹¹ *La gaia scienza*, aforisma 84.

¹² *La nascita della tragedia*, cap. 8.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Aurora*, aforisma 42.

¹⁵ *La nascita della tragedia*, cap. 18.

¹⁶ *Umano, troppo umano* I, aforisma 189.

¹⁷ *Umano, troppo umano* II, *Il viandante e la sua ombra*, aforisma 105.

¹⁸ *Umano, troppo umano* II, *Opinioni e sentenze diverse*, aforisma 32.

¹⁹ *Umano, troppo umano* II, *Opinioni e sentenze diverse*, aforisma 111.

le. Ne va così dell'inafferrabilità del concetto, determinabile solo per grandi linee. Da termine che designa una produzione letteraria, la poesia diviene modalità linguistica di un nuovo atteggiamento esistenziale, che rende così conto della componente di sfuggimento del termine, come malattia e guarigione del linguaggio al tempo stesso, suo fraintendimento e redenzione, in un'oscillazione di significato pervasiva. Convincente a questo proposito appare Sarah Kofman, quando afferma su Nietzsche: «L'opposizione della filosofia e della poesia è metafisica, riposa su una frammentazione del reale e dell'immaginario e su una divisione delle facoltà: la filosofia è una forma di poesia».²⁰ Basterebbe una strofa di *Giudizio d'uccello*, una lirica degli *Idilli di Messina*, per giustificare la tesi:

E le sillabe, in questo verseggiare,
Saltellavano, oplà, l'una sull'altra,
Così che scoppiai a ridere d'un tratto
E risi per un quarto d'ora,
Tu un poeta? Saresti tu un poeta?
A tal punto vai via di cervello? –
«Si signor mio, voi siete un poeta!»
– Così disse l'uccello picchio.

Lo stesso filosofo di queste liriche parla come «di canzoni in cui un poeta si burla di tutti i poeti» – la paradossalità “cretese” della dichiarazione è tanto palese quanto voluta. Veri-

tà e menzogna non sono più “termini”, ma punti di passaggio di un movimento: «La significazione non si forma che nel vuoto della differenza: della discontinuità e della discrezione, del cambiamento di direzione e della riserva di ciò che non appare».²¹ In questa eversione nella/della lingua, la destabilizzazione si oppone al flusso massificato, e l'effetto principale è costituito da un ritorno *ante rem*, alle origini del dire, quando esso era poetare. In questo modo, il momento del gesto creativo, l'*élan* che produce un nuovo senso a partire dal sistema codificato, mercé l'interstitialità «à la Barthes» del linguaggio, ne ricapitola la storia. Filosoficamente, l'effetto di questa regressione temporale fino alla scaturigine del senso comporta la problematizzazione del senso stesso. A questi termini si rifà Heidegger quando distingue in Nietzsche il carattere inventivo (*dichtend*) della ragione, dall'essenza poetica (*dichtend*).²² Ed è proprio l'estensione del concetto di poesia al *dichtend* che supporta Nietzsche nella riflessione sul concetto di verità.

IV. Con *Così parlò Zarathustra* si apre una fase in cui questa meditazione diviene esplicita, come per Masini: «La ragione in Nietzsche comincia attraverso la riduzione poetica, antropo-

²⁰ Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, in *Poétique*, n. 5, Parigi 1971, pp. 70-98, p. 76. La traduzione è dello scrivente.

²¹ Jacques Derrida, *Della grammatologia*, trad. it., Adelphi, Milano 1967, p. 78.

²² Martin Heidegger, *Nietzsche*, 1961, trad. it. Adelphi, Milano 1994, p. 481. Heidegger non manca di sottolineare che prima di Nietzsche è stato Kant a vedere il carattere inventivo della ragione, con la dottrina dell'immaginazione trascendentale.

morfa, del concetto di “verità”»: ²³ il suo legame con la poliedricità del linguaggio è pienamente acquisito. Effetto non trascurabile è la distinzione della poesia dalla produzione dei poeti, dalla lirica di mestiere e dai suoi temi, già prefigurato nelle opere giovanili: «Noi vogliamo essere i poeti della nostra vita e, in primo luogo, nelle cose minime e più quotidiane». ²⁴ Ma è in questo genere di artisti, più addomesticatori che creatori, che si cela la forza eversiva, e Zarathustra è uno di loro. Personaggio contraddittorio fino in fondo, un ateo che fonda una religione, egli, che si vergogna di essere poeta ²⁵ ed è stufo di loro, ²⁶ si spinge oltre se stesso ed esclama «noi poeti mentiamo troppo». ²⁷ Ma nello stesso tempo «in quanto poeta, solutore di enigmi e redentore della casualità, insegnai loro a creare nell'avvenire e a redimere nella creazione tutte le cose che *furono*». ²⁸ Ed è principalmente nello scenario tonitruo dello *Zarathustra* che si sviluppa l'interesse di Nietzsche per l'aspetto costitutivo la verità, il principio aristotelico di non contraddizione, che regola e impone la scelta fra il vero e il

falso. Ecco che la modalità poetica pare permettergli la «superiorità del saper contraddire», ²⁹ grazie all'elemento differenziale, e di superare ciò che egli vede come una “incapacità”: ³⁰ «la contraddizione [...] non viene tolta, ma semplicemente *trasfigurata*, assunta non come significato ontologico primario e permanente, ma come tensione tra atti significanti, tra volontà di verità e volontà di menzogna». ³¹ Il gioco continuo fra vero e falso culmina, e si fa palese, nell'episodio *Dei poeti*, dove Zarathustra mette in bocca al suo nemico, il mago, le sue stesse poesie.

Il percorso speculativo del concetto di poesia in Nietzsche permette di identificare la sua funzione finale come l'elemento differenziale per l'affrancarsi filosofico dal principio di non contraddizione. La verità è essenzialmente *poetica*, e ogni suo assunto mai privo della componente invalidante. È questo forse il senso ultimo del «*ridere la verità*» di Nietzsche:

Ch'io sia bandito
da ogni verità,
Giullare soltanto!
Soltanto poeta!³²

²³ *Cit.*, p. 85.

²⁴ *La gaia scienza*, aforisma 299.

²⁵ *Così parlò Zarathustra, Di antiche tavole e nuove*, libro II.

²⁶ *Così parlò Zarathustra, Dei poeti*, libro II.

²⁷ *Così parlò Zarathustra, Dei poeti*, libro II. Più avanti anche aggiunge: «Ho già visto poeti trasformati, con lo sguardo rivolto contro se stessi».

²⁸ *Così parlò Zarathustra, Di antiche tavole e nuove*, libro II.

²⁹ *La gaia scienza*, aforisma 297.

³⁰ *Frammenti postumi*, autunno 1887, 8, 9, 97.

³¹ Masini, *Cit.*, p. 34.

³² *Così parlò Zarathustra, Il canto della melanconia*, libro IV.

Giacomo Bergamini

CONCETTI D'ALTROVE

E per parlare non si può fare a meno delle parole, le quali non hanno pressoché nessun rapporto con i concetti che si formano nel cervello.

Da *Oppio* (1909) di Gèza Csath

Aveva raccolto un grido, che non si decideva di smistare in una raccolta di album sragionati. Non sapeva di essere spiato da una voce che gli accarezzava e sonorizzava le parole più ostili e casuali. Non rifletteva e le rotolava da un buco all'altro delle sue mascelle. Le sentiva legate alla lingua, che si ingrossava sempre di più. I pensieri erano umidi per le lunghe discussioni inutili e anche un poco false. Sembra catrame o gesso ciò che resta. Le mura delle case imitano una frana di cancelli e lucchetti. «Sono qui» diceva «srotolo per pochi la mia lingua sul quaderno. Prima parlo, poi penso». Partiva nonostante avesse il desiderio di restare. «Restare dove?», si chiedeva e rimaneva partendo. Aveva sfogliato la parola “passaggio”, ma non riusciva ad andare oltre. Si era avviato un giorno per sconosciuti siti ghiacciati. La destinazione si faceva sempre più lontana. Le idee non avevano più forze e i suoi pensieri avevano preso duri colpi sull'inferno ormai presente. Si teneva abbracciato all'aria e al respiro delle parole che incontrava. Pensava più volte di tornare indietro, ma una voce gli gridava nelle orecchie e non poteva. Aveva di suo padre ancora tanta paura, per il fatto dei sogni, nei quali si sentiva ancora accusato. «Come sei freddo!» «Sono un cadavere» rispondeva. «A volte i cadaveri delle antologie scolastiche, sono interessanti, ma per nulla squisiti.» Prendeva questi incubi e con le unghie li stracciava, ma ogni volta si moltiplicavano da ogni lato. All'alba, questa condanna restava sui cuscini. Ogni finestra del giorno restava aperta, proprio quando doveva rimanere assolutamente chiusa. Si era messo in viaggio per conoscersi. Si era cucito un vestito simbolico per questa assurda missione. Della parola “padre” aveva sempre più paura, per i

soliti sogni nei quali veniva sempre di più umiliato. Cercava sul *Devoto* non so quale parola. Girava le pagine del dizionario avanti e indietro, distrattamente. Declinava poi con le parole il capo e dormiva con il pensiero che formicolava ai suoi piedi. Preferiva restare accanto a un sogno o a un fantasma coi denti ben stretti. Mostrava a chiunque capitasse una ferita avuta fra un urlo gentile e l'innominabile. Era vissuta, questa ferita, in bauli sospesi e in scaffali di litigi catalogati ad alta voce. Le strofe, i versi, udivano dall'esterno e scappavano per la paura, ma il loro racconto era sempre preso con troppa leggerezza. Si toglievano i collari per l'affanno e gridavano i loro codici inutilmente. Intanto quelli del vecchio quaderno erano sempre più stanchi. Spirarono sulle pagine, uno dopo l'altro. La strada in mezzo a questi "boschi letterari", si rendeva impossibile. Il tragitto che restava da percorrere, veniva cancellato da qualsiasi calcolo più ottimistico. Non soltanto il motivo della partenza era vago, ma ora non ricordava nemmeno cosa scrivere. «Come si ricostruisce il giorno?», si domandava. Era solo in una tormenta di pagine. Le ombre razzavano il silenzio. I bracci della riforma sommaria pendevano lungo i covi occupati da allucinazioni o da formicai di segni sbandati o rimossi. Si chiedeva se tutto era stato aperto, prima di essere stato chiuso. Per non sbagliare riapriva il suo pensiero sotto il gelo. Schiacciato da questo, una sera, giusto per fantasticare, scese nel giardino del suo racconto. Alcune parole si facevano delle confidenze. Aveva, forse, fumato qualcosa. I suoi pensieri gironzolavano qua e là. Pensava di scrivere su se stesso, ma il materiale gli sfuggiva. La paura si era fatta toccare, ma era come assonnata. Avvicinava questo corpo al suo, mentre il gelo chiudeva gli occhi. Si accorse che la testa, per una strana follia, si era staccata dal collo. Quel corpo monco impediva di avere un rapporto linguistico normale. Lo avevano costretto, alcuni, a seguirlo per i sotterranei del dizionario, fino all'obitorio. Doveva riconoscere una voce di cui non sapeva nulla. Scivolava in bui corridoi, trascinato da alcuni individui, che sembravano i padroni di questa pratica che andava a rilento. Riconoscere un corpo senza testa, oppure una testa in un corpo non suo, lo infastidiva. In mezzo a tante teste e a tanti corpi privi di capo non si raccapezzava. Cercò i pensieri dentro le tasche, tra i capelli e non sapeva cosa fare. Sperava che tutto fosse uno scherzo. Voleva dire alla lingua e a tutte le forme di retorica, che il gioco era durato a lungo e che lo lasciassero pensare. Pensava allora sulla cenere e sulla brace di un corpo monco. Tempo addietro era stato

un atleta della lingua. Sfidava perfino le parole, ma ora non più. I poeti una volta abituati ad annusare una voce nascosta, non si accontentano più dei canti alla luna. Le pagine dei dizionari erano scivolose e buie. Un inserviente, forse, aveva voluto fare uno scherzo, ma i cadaveri non avevano voglia di scherzare, impacchettati dentro a se stessi. Erano anche stanchi di quella esposizione. La loro non era di certo una sfilata di moda. E se tutto ciò era un racconto parlato, erano stufi lo stesso. Non si trattava di passeggiate ambigue lungo le piegature del gioco. Erano dentro a dei cassetti metallici, aperti e chiusi frettolosamente da studenti distratti. Qualcuno gridava da qualche angolo dell'obitorio. Non si sapeva che testa prendere. Qualcuno martellava il suo pensiero su delle pagine malcapitate. La più giovane di esse rifiutava questa storia. Voleva andarsene da quel luogo, ma con la sua testa che non trovava. Questo non l'aiutava. Rincorreva un sogno che le sfuggiva da tutti i lati. «Perché non ce ne andiamo da questo racconto inscenato senz'arte e cucito addosso alle nostre spalle da un narratore scadente?» «Un minimo rispetto» rispose «per chi inventa o lascia simboli chiusi nel loro guscio.» Non è nemmeno il mare di simboli che l'autore uncina nel suo cervello o la spazzatura che sovrasta la struttura dei silenzi, ma è la voce del vicino a pestare il sogno. La poesia è come una battuta caduta a mezz'aria nel pensiero più fumoso, dove si nasconde il nostro viaggio con le idee sconnesse. Parlava e non sapeva di esistere. Si è forse angosciati dalle parti secondarie. «Sui volti cancellati è inutile girare la testa» diceva, mentre chiudeva il quaderno con una voce presa in prestito da un fumo acido. «Tanto ci prendono nel sonno» rispondeva qualcuno con voce mancina. E stringeva forte il corpo decapitato, fino a farsi male. «Facendo così non existi» vociavano, «non existi.» «Sì, mi manca il referente.» Mostrava il suo volto da un libro, che sporcava ripetutamente parlando. Dalle labbra verticali gridavano un nome. Il leggero malessere si mostra sempre in modo verticale. Si ricamano pensieri e, con l'oppio assoluto, “si riparano bambole” e sogni.

Brandolino Brandolini d'Adda

TRASPORTO
tremulo tormento
per stordimento da lenta incontinenza
degli umori variabili
per amori risibili

negli irriferribili labirinti
istinti estinti

TRASPORTO
cangiante intenerito
orizzonte al tramonto
che s'insegue e sfugge
spaziando l'impazienza del teorema:
il tempo assolve non risolve
il mio problema
(se io sia parte e di quale sistema)

SCORAMENTO
finto (da fingere, da inganno)
l'esistenza è compresenza di colombe e falchi
e in trasparenza
di cefali guizzanti da spavento

infid'acquattera
elemento che rinserra in grembo
anime opposte di metallo e argilla

meglio non sporgersi alla faglia

STUPORE
a voce spiegata
in forma di cantata
uno stato nascente
di creato in creato

stupore
a fil di voce
falsetto di paura
si riduce
in dolce cullarsi
(dolce lamentarsi)
in animali nenie
arranca cara arca arranca

ALLEGRIA
cavatina voce di primo mattino
la tromba delle scale
falciata di sole
crescendo in crescendo
pulviscolo e incendio

va' via
memoria disturbo
di strade sterrate
opifici di sete
e vite stentate

DISARMONIA
dell'imminenza in cornice
mutate giovani figure
negli specchi per corpi ripercorsi
rompicapi della memoria in forse

forse miserie semiserie
i rami centenari
i muri millenari
nella valle epocale

OSSESSIONE
in morsura al rame di memoria
l'inciso rimane l'incompreso
ma attraverso lo spessore impresso
l'acido dolce cede
graffi ferite
e fuga da feritoie antiche

DUBBIO
amico ubi quo
la testa che tentenna
nel pensiero obliquo
per metà dell'assunto:
se in ogni punto incline
all'inizio c'è fine
l'inizio è fittizio
la fine non ha fine
e rimane lo spazio
all'altra metà del dubbio

Da *Status quo*, opera inedita, 2001

«Ecco l'urto contro la parola, il significante, in una ostinata ricerca di qualcosa dietro di essa. Non c'è nulla dietro di essa, salvo la sua ombra che riesce però a coagulare un tritume di detriti del riferimento a un "mondo" la cui esistenza ora appare tanto violenta quanto improbabile e la cui decifrazione comporta quasi un continuo ritorno all'in-sé della parola, è solo ricifrazione e poi proliferazione autonoma fino al nonsenso. Ma ciò avviene a partire da certe condizioni lessicali o lessematiche, operando su alcuni nuclei ossessivi o gusci formali quali il sonetto e la canzone, oppure mediante recitativi con allusione alla prosa e alla logica ritornante in se stessa ... I tre momenti rinviano in continuazione l'uno all'altro. Si alternano e si dissolvono, anzi spariscono generandosi a vicenda e poi dichiarandosi nulli a vicenda, in un trapassare, da una condizione all'altra, senza che nulla venga di fatto ad oltrepassare la condizione. I semi del discorso, sia referente sia partenogenico, sono disseccati. Eppure esce bene il canticchiare di questa sterilità, di questo secume entro gusci apparentemente vuoti ma pieni di sensi, e sensi rintracciabili fino a fuggevoli tracce di scusa.» (Andrea Zanzotto, in *Verso l'inizio*, Anterem Edizioni, Verona 2000).

Massimo Bacigalupo

LA CONDIZIONE DI SAPERE

1. È caratteristica della scrittura di Wallace Stevens la condizione di *sapere*, di annunciare che le cose stanno in un certo modo, conclusivamente. Per esempio:

The nights knows nothing of the chants of night.
It is what it is as I am what I am:
And in perceiving this I best perceive myself
And you. (Re-Statement of Romance)

Così si potrebbe dire per analogia che il testo non sa nulla dei saperi del testo. Condizione invidiabile, questa presenza (sufficienza) a se stesso, che nella poesia l'io si attribuisce, per poi aggiungere tuttavia che l'io percepisce, *sa*, la sua identità irriflessa. Così generando un paradosso, quel movimento fra due modi di vedere opposti e bilanciati, tipico del poeta di Hartford.

2. Ma non è del testo poetico in genere questa sapienza annunciata inequivocabilmente?

April is the cruellest month...
(The Waste Land)

The enormous tragedy of the dream
in the peasant's bent shoulders...
(The Pisan Cantos: 74)

Like as the waves make towards the pebbled
shore,

So do our minutes hasten to their end.
(Sonnets: 60)

La poesia è erede di una tradizione proverbiale, tende alla frase memorabile, lievemente ellittica, ma esatta una volta che la si sia intesa.

That is no country for old men. The young,
One in another's arms... (Sailing to Byzantium)

Il dono dell'avvio folgorante, qui palesato da W.B. Yeats, è ciò che salva le poesie alla memoria.

3. Ma mentre Yeats è dialogico, retorico, compie dei gesti verbali, quasi indicando *quel* paese ormai sgradevole al vecchio, Stevens è abbastanza monocorde, affermativo. Solo di rado presenta una situazione drammatica, si vale dell'imperativo, o del vocativo. Come nell'apostrofe al Capo Iffucan di *Bantams in Pine Woods*:

Chieftain Iffucan of Azcan in caftan
Of tan with henna hackles, halt!

I primi cinque sostantivi hanno tutti la stessa rima in *-an*, come a produrre uno scampanio, per poi interromperlo: *alt!* C'è qualcuno, il locutore, che si oppone a tutto quel chiasso. Il fatto che il Golia sia qui un indiano e

Davide presumibilmente un colono “wasp” permette di leggere la poesia come parodia di un conflitto mortale, anche omaggio a una cultura soppressa (quella nativa) che fa la differenza (sapiente) della scrittura americana e di Stevens. Quella laconicità e quel modo animistico di vedere la natura.

4. Un'altra apostrofe stevensiana anni '20, l'avvio di *The Emperor of Ice-Cream*:

Call the roller of big cigars,
The muscular one, and bid him whip
In kitchen cups concupiscent curds.

Arriva il carretto del gelataio sul palcoscenico di New Orleans o Key West. Il poeta-regista *sa* quel che vuole accada. Anche qui una figura fisicamente poderosa, come il capo Iffucan, associata con sigari grossi e vogliose creme. È il dio del presente, volgare ma inevitabile. È il solo imperatore, il solo dio. La famosa conclusione annuncia appunto una certezza:

The only emperor is the emperor of ice-cream.

È questa opinione del poeta, o la risibile dichiarazione di uno spettatore agnostico e riduzionista? Diciamo che come in una canzonetta lo scherzo accenna la verità con la metafora e il proverbio. Non c'è altro che questo mondo del gelato (*carpe diem*), e il piacere di farne una filastrocca, il piacere di saperlo.

5. Poi noi che leggiamo ottant'anni dopo, come quando leggiamo *Ham-*

let quattrocento anni dopo, sappiamo che questa frase sull'imperatore del gelato verrà citata da accigliati critici poststrutturalisti, arresi e compiaciuti davanti al suo nonsense perfetto. Che pure si lascerebbe penetrare con appena un po' di intelligenza poetica... Ma è noto che «il futuro della poesia è nelle mani / di uomini dal giudizio convenzionale» (Montale).

6. Ciò che il poeta sa Stevens lo evoca con jamesiana suggestione nei saggi di *L'angelo necessario*. «Cerchiamo ora di immaginare un possibile poeta ... dovrà esser vecchio duemila anni e forse più e aver passato la vita ad accrescere come meglio poteva la sua conoscenza ... Dovrà astrarsi e al tempo stesso astrarre la realtà, attirandola nella propria immaginazione.» I saggi di Stevens evocano un ritmo, un modo di andare avanti per apposizioni e precisazioni, che è quello appassionante (a volte defatigante) della sua poesia. Egli non parla mai dei testi. Solo di ciò che essi sanno. Non scopriremmo leggendo i saggi che le poesie hanno a volte una superficie così variegata e giocosa, anche se scopriremmo che il loro autore non è alieno alla commozione come allo scherzo e alla lucidità e alla diffidenza per il sentimentalismo. Scopriremmo che è uno che ripensa tutte le cose da capo, pur costellando i saggi di citazioni dalle fonti più disperate.

7. «Il suono delle parole» è però espressione che rimanda alla testualità. A ben vedere il titolo presenta una

dicotomia significato/significante. Il «nobile cavaliere» è il tema della poesia sin da Omero e Platone; il «suono delle parole» è una musica che ne dà conto. Le parole parlano; il loro suono è altra cosa, più profonda. Donde la commozione che prende il saggista quando dice cosa ci attendiamo dalle parole. Un bisogno via via più profondo di trovare espressione «ai nostri pensieri e sentimenti che, ne siamo certi, sono l'unica verità che mai sperimenteremo, essendo noi privi di illusioni» – questo bisogno

makes us listen to words when we hear them, loving them and feeling them, makes us search the sound of them, for a finality, a perfection, an unalterable vibration, which it is only within the power of the acutest poet to give them.

La prosa assume una cadenza ritmata dalle ripetizioni, è essa stessa esempio di quell'amore e quasi palpeggiamento della parola che essa denota. E ciò che si cerca nella parola è «una conclusività, una perfezione, una vibrazione inalterabile». Il movimento della ricerca, che va da un termine all'altro, conduce all'assenza del movimento. E all'immagine ingegnosa dell'*acutest poet*. Dove «acute» è una delle parole strane amate dal poeta, e sta fra l'altro per scaleno, penetrante, vertiginoso.

8. Da Walter Pater a Henry James a Wallace Stevens corre una linea estetica, ma negli americani essa ha essenziali risvolti etici, giacché tutto questo amore della parola è funzionale alla raffigurazione del nobile cavaliere. Sul tema della nobiltà James e Stevens

concordano: nobile è Isabel nel *Portrait of a Lady* nell'affrontare la sua tragedia e riconoscere la sua *hybris*. Anche Yeats ama i cavalieri e loda nell'amico Pound la qualità cui egli stesso più aspira: *deliberate nobility*. Ma credo vi sia una notevole differenza fra questi tipi di nobiltà, una vistosa, esibita istrionicamente (Yeats), l'altra assorta e pensosa, antisublime (è il tema del saggio sul «nobile cavaliere»: «La poesia è un cimitero di nobiltà»). Donde la necessità di cercare il salace Imperatore del Gelato, incarnazione clownesca del cavaliere.

9. La presenza della quotidianità in Stevens è di solito sottovalutata. Non per nulla egli sentiva una particolare affinità con William Carlos Williams, il poeta pediatra e ostetrico, come Stevens restio a lasciare un retroterra sociale che suscitava le ironie degli espatriati Pound e Eliot. Williams nel New Jersey industriale, Stevens nel Connecticut, a Hartford, con scarsi contatti con puerpere immigrate. Attraversando Hartford si vede in pochi minuti il suo mondo: Elizabeth Park (che è «tutto quello che c'è a Hartford», dice in una lettera), grande area verde fra vasche e collinette, e il vicino palazzo tetragono della Hartford, la compagnia d'assicurazioni dove passava tutti i giorni feriali, una facciata orizzontale che dà su un prato e sulla strada che ci porta subito via. Un ambiente molto essenziale, senza compromessi col vecchio mondo, in cui astrarsi e meditare sonnolemente.

He was facing phantasma when the bell rang,
The picnic of children came running then,

In a burst of shouts, under the trees
and through the air...

Così la tarda scenetta intitolata *Dinner Bell in Woods*. Sono le cose che si vedono in un parco. La mente si perde nei suoi fantasmi ma viene per fortuna richiamata dal gong che chiama a raccolta «il picnic dei bambini». È frequente in Stevens questo alternarsi di astrazione e concretezza, sonno e veglia. Ad esempio nell'ultima poesia che congeda i *Collected Poems*, *Not Ideas about the Thing but the Thing Itself*. Come si legge in *Il nobile cavaliere*:

Non è solo che l'immaginazione aderisce alla realtà, ma anche che la realtà aderisce all'immaginazione, e che l'interdipendenza è essenziale. Possiamo emergere dalla nostra *bassesse* e, se così, come può avvenire se non per una fortuna della mente?

10. *A fortune of the mind* richiama i vari sensi di "fortuna": fortuità, ricchezza, buona sorte. Ma forse l'espressione ha a monte Wordsworth, «a prospect in my mind» (*Prelude* 1805, 2.371). Sono poeti eternamente attenti ai palpiti della loro mente, convinti che in essa stia «la sola verità che conosceremo».

Anche per Wordsworth è cruciale il momento in cui uno stimolo improvviso distoglie la mente da quanto la occupa. Lo spiegò a De Quincey una volta che aspettava di udire il rotolio di una carrozza e alzando gli occhi vide una stella.

L'evento è una fortuna della mente dovuta a un incontro preciso e conturbante (i vagabondi wordsworthiani).

11. Sulla stella della sera Stevens ritorna frequentemente:

Accendi la prima luce della sera, come in una stanza
in cui riposiamo e, con scarsa ragione, pensiamo
il mondo immaginato è l'unico bene.
(*Final Soliloquy of the Interior Paramour*)

La lucerna interna dell'immaginazione è anche la luce che si accende in cielo al tramonto, Espero. Anche qui un imperativo, che implica un invito ad addentrarsi nella penombra dove poco vale la ragione. La poesia si chiama *Soliloquio finale dell'amante interiore*, titolo che indica una componente teatrale, e il carattere di epilogo di questo invito. Amante e amato sono entrambi interiori, sia perché agiscono in un interno, una stanza (forse l'antico gioco su stanza/poesia), sia perché sono moti dell'interiorità. *Interior Paramour* nel titolo originale: che piacere di allitterazioni sorprendenti. La gioia del suono delle parole è raggiunta attraverso l'eccentrico, l'incontro fortuito di suoni e sillabe che il testo poetico iscrive nella lingua. Dall'*interior paramour* all'*emperor of ice-cream*, questi «uomini fatti di parole» sono divenuti presenze abituali della poetica novecentesca senza pertanto perdere il loro carattere eccentrico. Un interno serale, una gelateria (e obitorio): questi gli scenari della rappresentazione allusiva del più acuto dei poeti.

Giovanni Tuzet

IL DÉRÈGLEMENT

Note su diritto e letteratura

La rotta, innanzitutto: a partire da un'interrogazione su diritto e letteratura, vorremmo incontrare la questione della regola, attraverso l'eversione che Rimbaud ne annuncia. Per rendere omaggio a ciò che diritto e letteratura sono e rappresentano, bisognerebbe esprimerne la differenza; il che significa *allontanamento* ma allo stesso tempo, forse, *complementarità* nella storia della razionalità occidentale. Scopo di un processo giudiziale è la ricostruzione dell'accaduto, e in questo si intrecciano sapere giuridico e sapere storico. Ora, senza un sapere giuridico intrecciato a un sapere storico, e dunque deputato a dire il *vero*, come sarebbe concepibile un sapere letterario? E senza una disciplina che si enuncia in termini di finzione, di fantasia, come sarebbe pensabile la disciplina che attesta il vero? Pensare diritto e letteratura significa pensarne la complementarità, nel quadro di un sapere razionale che sa attestare il vero e d'altro canto sa costruire, inventare, vagheggiare.

Ma la poesia non partecipa del solo fantasioso. La poesia *costituisce*. Lasciemo in sospeso se costituisca

qualcosa a nome del *vero*; ad ogni modo cercheremo di indicare, con Rimbaud, come costituisca attraverso *regole*. Non crediamo che diritto e letteratura si fondano l'uno nell'altra, né che nulla sia loro in comune: diciamo che la questione della regola ne attraversa i campi e ne ordina il senso. Il sapere giuridico dice il vero e il sapere poetico ne costituisce le forme, attraverso regole. E qui regola non significa "costrizione". Significa *movimento* – dunque il senso, la vita. Qui, infatti, non si implica una ricerca di regole come scrittura di rapporti *necessari*: le regole sono da concepire come espressione di *possibili passaggi*. Rimbaud interroga se stesso, e dichiara: «Je est un autre». Il passaggio dal *Je* all'*autre* è verso l'*inconnu*. Per questo il poeta è *voyant*. E cosa significa, da sempre, conoscere, se non passare dal conosciuto allo sconosciuto? Così dalla lettera a Georges Izambard, del 13 maggio 1871: il poeta vuole rendersi *Voyant* – «Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*». Il programma è ripreso in una lettera, altrettanto nota, del 15 maggio 1871, a Paul Demeny, con formula an-

cor più decisa: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*». Ci vorrà molta lucidità, molta precisione, e un'enorme sofferenza (lettera del 13 maggio: «Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort»). Le sofferenze enormi hanno tra le proprie ragioni un lavoro estremamente rigoroso, regolarmente condotto, con durezza. Il *dérèglement* è «long, immense et raisonné»; il *dérèglement* è *ragionato*, condotto razionalmente, è un programma che si enuncia come *regola*. La regola del *dérèglement*.

Si tratterà di trovare una *nuova lingua* («Trouver une langue» – dalla lettera del 15 maggio), e un *senso* che non è dato. *Le bateau ivre* è da leggere in questa chiave, come saranno molti brani della *Saison en enfer* e molte *Illuminations* (percezioni stravolte, pensieri vertiginosi, allucinazioni di tutti i sensi). Sarà il *dérèglement* a trovare una nuova lingua? Ma cosa traduce il *dérèglement*? L'eversione delle regole? La demolizione di una lingua, la sua distruzione? Ma si potrebbe *dire* la distruzione di una lingua?

Il *dérèglement* che Rimbaud si propone di operare non avviene da sé: esso è praticato, con la forza necessaria e la necessaria lucidità. La regola prima è di sovvertire le regole. Rimbaud è volutamente eversivo, programmaticamente eversivo, rigorosamente eversivo, *normativamente* eversivo. Per *trovare una lingua*. Come dunque si opera questa eversione rigorosa e che si vuole costruttiva? Si può constatare che Rimbaud cerca il *dérèglement* pur

con la ricorrente composizione di sonetti, una forma estremamente “regolare”. Ergo? La metrica, con ogni criterio formale, non è una regola, quanto piuttosto una *convenzione*, vorremmo dire. Invitiamo a considerare la possibile distinzione fra regole e convenzioni; e invitiamo ad annotare qualcosa sull'*immagine*, anche se ciò che diremo non sarà assolutamente esauritivo. La poesia non *costituisce* attraverso rigide convenzioni formali; *costituisce* attraverso regole, che cerchiamo a partire da premesse cui le convenzioni non saranno estranee. Riconoscere l'importanza delle convenzioni non significa sposare una posizione formalista. La metrica, la rima, predispongono uno spazio che non interdice una creazione: il non-saputo si iscrive nel saputo, si tratta di raggiungere nuove conoscenze a partire da quelle già organizzate. Rimbaud mantiene le convenzioni; a mutare sono le regole, per giungere a nuovi risultati, che le regole rendono possibili (e le strategie per ottenere risultati nuovi comprenderanno regole come l'analogia, o la sinestesia – ciò di cui spesso viene confuso il valore quando se ne parla in termini di figure retoriche). Le associazioni inaudite, le sinestisie inesauste sono un *dérèglement* messo in opera a cercare il nuovo (la celeberrima *Voyelles*). *L'immagine* è il *fenomeno* che si costruisce lavorando su regole a partire da convenzioni. *L'immagine* non è un già-saputo, un già-leggibile. Se i sonetti rimangono tradizionali, nella metrica e in tutto ciò che è convenzionalmente stabilito, la ricerca avviene a li-

vello di regole, per immagini nuove.¹ E se la regola conduce a qualcosa come l'immagine, le nuove forme che Rimbaud cerca non sono per nulla qualcosa di "formale" – come abitualmente intendiamo il termine. Le nuove forme sono le nuove immagini. Tali forme non si danno a livello di convenzioni; delle convenzioni non è richiesto un necessario mutamento; le convenzioni possono restare invariate (così i sonetti in Rimbaud) e allo stesso tempo possono presentarsi forme nuove, cioè immagini nuove. Ossia, mutando i termini, *fenomeni* nuovi; e se un fenomeno non si dà se non attraverso una regola, le regole saranno la formalizzazione delle possibilità fenomeniche.

È allora possibile su questa base enunciare un principio di razionalità che valga per una filosofia del linguaggio e della conoscenza, una filosofia giuridica, una filosofia dell'arte – pur nelle loro differenze? Sta forse nella capacità di individuare un "fenomenico" a partire da convenzioni e attraverso regole.

Infine, cosa dunque significa il *dérèglement*? Proponiamo di non leggere questo programma in senso letterale; la "regola del *dérèglement*" non è un programma da applicare a se stesso, come un precetto che si ripeta e rifletta in negativo, una regola che si de-regola, o la regola della non-regola. La regola del *dérèglement* è un'im-

possibilità logica se intesa letteralmente; è impossibile come è impossibile *dire* la distruzione della propria lingua. Ciò significa che la "regola della non-regola" opera altrimenti. Poniamo ad esempio la distinzione fra convenzioni e regole. Possiamo mantenere delle convenzioni *e allo stesso tempo* scrivere delle regole diverse; ma non possiamo mantenere delle convenzioni *e* cambiarle, né osservare eversivamente delle regole; né demolire una lingua *e* al contempo parlarla. In conclusione, la regola della non-regola opera distinguendo ciò che intende mantenere e ciò che intende mutare. O sarà un non-senso.

In ogni caso, enunciando questa alternativa parleremo a nome di una regola: la regola della razionalità, che denuncia l'insensatezza. Questa accezione di razionalità potrebbe suonare particolarmente *formale*; le si potrebbe preferire una razionalità intesa come capacità di dire il vero e il falso in termini fenomenici; ma forse se ne può pensare l'articolazione: asserendo che in una certa circostanza si osserva una convenzione e non una regola, diciamo il vero se facciamo una distinzione significativa tra le due; asserendo che nella stessa circostanza si osserva una regola e al contempo non la si osserva, diciamo il falso poiché nessun fenomeno del genere può essere sensatamente attestato.

¹ Si veda in un testo come *Vénus Anadyomène* a quale divaricazione si presti il sonetto, fra l'essere convenzionalmente composto e il proporre un'immagine assolutamente in contrasto con l'iconografia tradizionale – una Venere che non emerge dal mare, ma a fatica, decrepita e ripugnante, da una secchia.

GLI AUTORI DI “ANTIPENSIERO”

MASSIMO BACIGALUPO insegna Letteratura americana all'Università di Genova. È autore dei volumi *L'ultimo Pound* (1980) e *Grotta Byron. Luoghi e libri* (2001). Ha anche tradotto e chiosato scrittori e poeti, da Wordsworth a Heaney e Tony Harrison.

GIACOMO BERGAMINI è nato a Sant'Angelo Romano nel 1945. Le sue poesie sono raccolte in *Hiatus* (1980), *Il martello di Faust* (1983), *8 poesie sulla paura* (con G. Guglielmino, 1996), *La malattia delle parole* (1997). Sta lavorando a un volume di racconti.

GIORGIO BONACINI è nato nel 1955 a Correggio (RE), dove vive. Ha fatto parte del gruppo d'arte e poesia Simposio Differante. Libri di poesia: *Teneri Acerbi* (1988), *L'edificio deserto* (1990), *Sotto la luna* (con G. Infelise, 1991), *Il limite* (1993), *Falle farfalle* (con A. Pellacani, 1998).

BRANDOLINO BRANDOLINI D'ADDA (1928-2001) ha pubblicato numerose raccolte di poesia con Scheiwiller, Rusconi, Sansoni, Anterem e altri editori. Tra i suoi libri più recenti, *Sei poesie a senso* (con Yasmin Brandolini d'Adda, 2000).

GIOVANNI CAPRARA (Arezzo, 1969), laureato in Lingue e letterature straniere, è docente di Lingua italiana all'Università di Malaga. Ricercatore dell'Università di Siena e di Granada, collabora con diverse riviste di letteratura. Ha tradotto *Sorella morte* dello spagnolo Justo Navarro.

MAURO CASELLI si occupa di linguaggio, e specificamente della tensione fra codice ed espressione, intesa come ambito in cui si delineano i rapporti fra filosofia e poesia. Ha pubblicato saggi su Merleau-Ponty, Nietzsche, Penna, Di Ruscio, Giotti.

VERA LÚCIA DE OLIVEIRA, nata in Brasile nel 1958, insegna Lingue e letterature portoghese e brasiliana all'Università di Lecce. Tra i suoi libri di poesia: *Pedaços / Pezzi* (1992), *Tempo de doer / Tempo di soffrire* (1998), entrambi in versione bilingue.

FLAVIO ERMINI (Verona, 1947), poeta, ha pubblicato *Roseti e Cantiere* (1980), *Epitaphium Blesilae* (1982), *Tbaide* (1983), *Idalium* (1986), *Se-*

gnitz (1987), *Delosea* (1989), *Hamsund* (1991), *Anlitz* (1994), *Karlsár* (1998), *Poema n. 10. Tra pensiero* (2001). Vive a Verona, dove lavora dal 1968 in editoria.

GRETA FRAU, pittrice e predicatrice di Bellezza ha fondato nel 1999 la setta “La Classe delle Trance”, formata da adepti che si dicono sue ex compagne di scuola e che hanno il compito di divulgare il pensiero dell'artista. Loro stesse costituiscono i soggetti di una serie di ritratti in cui appaiono come educande.

DONIZETE GALVÃO, nato a Minas Gerais nel 1955, è considerato uno dei migliori poeti brasiliani della generazione che ha esordito negli anni '80. Tra i suoi libri di poesia: *Azul Navalha* (1988), *As faces do rio* (1991), *Do silêncio da pedra* (1996), *A carne e o tempo* (1997).

ALDO GIORGIO GARGANI (Genova, 1933) è professore di Estetica all'Università di Pisa e membro di vari istituti universitari europei. È interessato alla sperimentazione di un linguaggio filosofico-letterario. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Lo stupore e il caso* (1986), *Il testo del tempo* (1992), *Stili di analisi* (1993), *Il filtro creativo* (1999).

ALESSANDRO GHIGNOLI è nato a Pesaro nel 1967. Poeta e ispanista, ha tradotto *Rimanere senza città* (1999) e *Tempo di camere separate* (2000) di L.G. Montero, *Indizi* (2001) di B. Prado, *Calice* (2001) di J. Castro. È redattore de “L'Area di Broca”. Ha pubblicato *La prossima impronta* (1999).

VITO GIULIANA è nato a Campobello di Licata nel 1952 e dal 1960 vive a Vigevano. Due libri di prosa: *Atlante* (1990) e *Mirabilia* (2000). Quattro libri di poesia: *Di altre geografie* (1990), *Catalogo* (1992), *Lunario* (1993), *Stati in luogo* (2000). Suoi testi sono apparsi in antologie (tra cui *Viceverso*, 1989) e riviste (tra cui “Alfabeto”).

IRMELA HEIMBÄCHER EVANGELISTI insegna Lingua tedesca all'Università di Viterbo. Ha curato la traduzione di poesie di Sarah Kirsch, *Lieve sgomento*, e un'antologia di poeti tedeschi dell'ultima generazione, *Sogno del muro del paradiso*. Ha pubblicato saggi su poeti del '900.

JOSÉ LEZAMA LIMA (1910-1976), poeta, narratore e saggista cubano, tra i più significativi della letteratura ispano-americana. Attivo nella promozione culturale, tanto da salutare nel '59 la rivoluzione cubana come «l'incarnazione dell'immagine poetica nella storia», ha fondato e diretto le riviste "Verbum" e "Orígenes". Ha pubblicato vari libri di poesie e il romanzo *Paradiso* (edito in Italia da Einaudi). Hanno scritto sulla sua opera: Cortázar, Ortega, Zambrano.

NICOLA LICCIARDELLO ha partecipato all'esperienza *beat*, collabora a riviste internazionali con saggi di estetica, traduzioni e interviste. Ha promosso azioni per la pace e letture di poesia, rielaborando tecniche della tradizione nel simbolismo del suono, della parola e dell'immagine.

INGE MÜLLER è nata a Berlino il 13 marzo 1925. Sopravvissuta miracolosamente ai furiosi bombardamenti sulla città che hanno chiuso la seconda guerra mondiale, sarà lei stessa a estrarre i corpi dei genitori dalle macerie della loro casa. È morta suicida il 1° giugno 1966. Solo vent'anni dopo le sue poesie saranno pubblicate nella raccolta *Wenn ich schon sterben muss*.

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS è nato a Malaga nel 1909. Il suo primo libro, *Versos de retorno*, è del 1929. Tra gli altri: *Cantos a Rosa* (1954), *Amigos y maestros* (1992), *Objetos perdidos* (1997). È stato lettore all'Università di Cambridge. Ha tradotto in spagnolo Donne, Words-worth, Hopkins, Eliot.

ANA MARÍA NAVALES, nata a Zaragoza, dirige la rivista "Turia". Poetessa, narratrice, saggista, ha pubblicato dieci libri di poesia, tra cui *Mester de amor* (1979), *Nueva, vieja estancia* (1983), *Escrito en el silencio* (1999). Tradotta in varie lingue, in Italia è presente con l'antologia *Quel lungo albeggiare* (trad. A. Ghignoli, 2000).

RICCARDA NOVELLO ha curato la traduzione di testi filosofici, narrativi e poetici di Alfred Kolleritsch (*Dell'infanzia, Gli ammazzapeschi, Il primato della fioritura*). Ha scritto numerosi saggi sulla letteratura di lingua tedesca e ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Klagenfurt con una tesi su scrittrici e poetesse austriache contemporanee.

BRIGITTE OLESCHINSKI è nata a Colonia nel 1955. Ha studiato Scienze politiche all'Università di Berlino, città dove lavora come storico. Ha pubblicato due libri di poesie: *Mental Heart*

Control (1990) e *Your Passport is not Guilty* (1997). Collabora a riviste, giornali, radio.

RAFFAELE PERROTTA, già assistente incaricato alla cattedra di Filosofia teoretica tenuta da Emanuele Severino e *lecturer* al dipartimento di Italiano all'Università di Sydney, è docente di Metodologia e critica dello spettacolo all'Università di Genova. Tra le sue opere in volume: *La discesa agl'inferi* (1981), *Insignia* (1992), *Àlea* (1998).

FRANCO RICCIO insegna Storia della Filosofia all'Università di Palermo. Ha pubblicato *L'organizzazione come esperienza* (1991), *Introduzione a una lettura della Modernità* (1994), *Verso un pensare nomade* (1997). Ha curato l'edizione italiana de *I seminari della Scuola di Francoforte* di Adorno e Horkheimer (1999).

DAVIDE TARIZZO, nato nel 1966, vive a Parigi. Ha pubblicato il volume di saggistica *Il desiderio dell'interpretazione. Lacan e la questione dell'essere*, e diversi saggi su Heidegger, Deleuze e dintorni. Lavora come traduttore per Einaudi.

IDA TRAVI è nata a Cologne (Brescia) nel 1948. Vive a Verona. Ha pubblicato *La bambina che giocò con il leone* (1976), *Un materasso che va a vapore* (1981), *Vienna* (1984), *L'abitazione del secolo* (1989), *O cari* (1989), *Regni* (1993), *Il distacco* (1998), *L'aspetto orale della poesia* (2000), Selezione Premio Viareggio 2001.

GIOVANNI TUZET è nato a Ferrara nel 1972. Laureato in Giurisprudenza, svolge attività di ricerca in Filosofia del diritto all'Università di Torino e in Filosofia della conoscenza e ontologia all'Università Paris XII. Ha pubblicato tre libri di poesia: *Suggestioni di poesia* (1993), *365-primo* (1999), *365-secondo* (2000).

FEDERICA VENIER, nata a Bergamo nel 1960, si occupa di linguistica. Ha vissuto a lungo in Germania, dove ha lavorato all'Università di Stoccarda. Saltuariamente traduce dal tedesco autori che ama. Ha tradotto Christine Lavant, Peter Weiss, Herta Müller.

PAUL WÜHR, nato nel 1927, vive in Italia, a Passigliano. Dagli anni Settanta, l'editore di Monaco Carl Hanser ha pubblicato le sue opere, tra cui il ciclo di poesie *Grüß Gott ihr Mütter ihr Väter ihr Töchter ihr Söhne* (1976), quindi *Rede. Ein Gedicht* (1979), il romanzo *Das falsche Buch* (1983), nuove poesie *Grüß Gott, Rede* (1990). Nel 1997 la "Bayrische Akademie der schönen Künste" gli ha conferito il "Großer Literaturpreis".

PREMIO DI POESIA LORENZO MONTANO

SEDICESIMA EDIZIONE

Comitato patrocinatore

*Regione Veneto – Provincia di Verona, Assessorato alla Cultura
Comune di Verona, Assessorato alla Cultura – Biblioteca Civica di Verona
Università degli Studi di Verona – Università Popolare di Bussolengo (VR)*

Comitato d'onore

Stefano Agosti, Claudio Magris, Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto

Comitato scientifico

Fausto Curi, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna, Gian Paolo Marchi

La giuria del Premio Lorenzo Montano, composta da direzione e redazione della rivista "Anterem", esaminate le opere pervenute, è giunta alle seguenti conclusioni.

PREMIO "RACCOLTA INEDITA"

La giuria si è dapprima soffermata sui seguenti autori: Claudio Asciti, Umberto Bertoni, Roberto Cogo, Antonio De Marchi Gherini, Alceo De Sanctis, Tecla Gaio, Luciana Gravana, Stefano Guglielmin, Davide Lonardi, Emanuela Mariotto, Giovanni Majer, Emidio Montini, Stefania Negro, Matteo Pazzi, Pietro Salmoiraghi, Giacomo Salvemini, Massimo Sannelli, Elio Tavilla, Alvaro Torchio, Liliana Ugolini, Paola Zallio.

I finalisti selezionati sono: Guglielmin, Sannelli, Tavilla, Torchio, Zallio.

Tra le opere da loro presentate, la giuria ha premiato *lingua acqua* (poesia intorno a un'idea) di **Paola Zallio**, da pubblicare nella collezione "La ricerca letteraria" di Anterem Edizioni con nota critica di Giuliano Gramigna.

PREMIO "OPERA EDITA" PROVINCIA DI VERONA

La giuria si è dapprima soffermata sui seguenti autori: Corrado Calabrò, Alli Caracciolo, Antonietta Dell'Arte, Tino Di Cicco, Angelo Ferrante, Giovanna Frene, Lucetta Frisa, Riccardo Martelli, Roberto Mignani, Silvia Molesini, Meeten Nasr, Marialuisa Parazzini, Claudio Recalcati, Fabio Sirio Ricci, Vera Rosa, Osvaldo Valenti, Domenico Settevendemie.

Questi sono i finalisti selezionati: Alli Caracciolo (*English cemetery*, Edizioni del leone), Antonietta Dell'Arte (*Lei*, Marsilio), Angelo Ferrante (*Racconto d'inverno*, Manni), Giovanna Frene (*Spostamento*, Lietocollelibri), Lucetta Frisa (*L'altra*, Manni), Claudio Recalcati (*Un altrove qualunque*, Moretti & Vitali), Domenico Settevendemie (*Grazie*, Manni).

Tra i volumi da loro proposti, la giuria ha premiato *Spostamento* di **Giovanna Frene**. All'autrice viene assegnato, grazie alla partecipazione dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Verona, il premio di € 1032; per l'editore Lietocollelibri viene organizzata un'esposizione libraria presso la Biblioteca Civica di Verona.

PREMIO “UNA POESIA INEDITA”

La giuria si è dapprima soffermata sui seguenti autori: Franco Bottacini, Ernesto Bussola, Mauro Caselli, Patrizia Cimini, Alessandro Cinquegrani, Gaetano Adamo Cordioli, Emilio De Simone, Bruno Galluccio, Enzo Golino, Daniele Gorret, Ferdinando Grossetti, Francesco Marotta, Alessandra Milanese, Ciro Miraglia, Bruno Pettene, Marco Salvagno, Monique Sartor, Albarosa Sisca, Liliana Tedeschi, Giovanni Tuzet.

Questi sono i finalisti selezionati: Bottacini, Caselli, De Simone, Golino, Gorret, Marotta, Milanese, Sartor, Tedeschi, Tuzet.

Tra le opere da loro presentate, la giuria popolare – presieduta dal prof. Roberto Fattore e composta dagli allievi di un corso di poesia del Liceo Classico Scipione Maffei di Verona, diretto dal prof. Francesco Butturini – ha premiato *Con la cautela d'un peso senz'orma* di **Mauro Caselli**. A questo autore viene assegnato il premio di € 516.

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA “OPERE SCELTE” REGIONE VENETO

Il Premio è assegnato dalla giuria a **Giulia Niccolai**, un'autrice che ha contribuito a rinnovare negli ultimi decenni il panorama della moderna poesia italiana. Grazie alla partecipazione della Regione Veneto, all'autrice viene riconosciuta la pubblicazione nella collezione “Itinera” di Anterem Edizioni, della raccolta di testi poetici, selezionati tra le sue opere edite, *La misura del respiro. Poesie scelte*. Il lavoro antologico, accompagnato da riflessioni critiche di Aldo Tagliaferri e Franco Tagliaferro, si configura come un profilo della poetica dell'autrice, un'antologia personale che ripercorre il cammino di ricerca compiuto. *La misura del respiro. Poesie scelte* di Giulia Niccolai consente di riconsiderare e premiare nella sezione “Opere scelte” una delle voci più interessanti della letteratura contemporanea.

NOTIZIA

La premiazione avrà luogo a Verona il 5 ottobre 2002, durante una cerimonia pubblica che comprenderà l'inaugurazione della mostra per l'editore Lietocollelibri, una lettura di poesie dei finalisti e dei vincitori, interventi teorici e spazi musicali.

Vincitori delle precedenti edizioni

Autori: Luigi Ballerini, Giorgio Bonacini, Paola Campanile, Franco Cavallo, Mara Cini, Osvaldo Coluccino, Federico Condello, Michelangelo Coviello, Bruno De Rosa, Gabriele Frasca, Vito Giuliana, Cesare Greppi, Anna Malfaiera, Nanni Menetti, Giuliano Mesa, Mario Moroni, Magdalo Mussio, Cosimo Ortesta, Camillo Pennati, Marina Pizzi, Mario Ramous, Antonio Rossi, Roberto Rossi Precerutti, Cesare Ruffato, Tiziano Salari, Giovanna Sandri, Lucia Sollazzo

Editori: Crocetti, Einaudi, Manni, Marsilio, Niebo, Scheiwiller

ANTEREM EDIZIONI

LA RICERCA LETTERARIA

COLLEZIONE DEL PREMIO LORENZO MONTANO

12. Camillo Pennati, *Di sideree vicende* (1998)
13. Franco Cavallo, *Nuove frammentazioni* (1999)
14. Magdalo Mussio, *Visioni altere, erratica* (2000)
15. Tiziano Salari, *Il Pellegrino Babelico* (2001)

ITINERA

OLTRE IL NOVECENTO

1. Giuliano Gramigna, *Opere e introduzione critica* (1991)
2. Edoardo Sanguineti, *Opere e introduzione critica* (1993)
 3. *Ante Rem. Scritture di fine Novecento* (1998)
4. Cosimo Ortosta, *Una piega meraviglia. Poesie scelte* (1999)
5. *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento* (2000)
 6. Lucia Sollazzo, *Chiusa figura. Poesie scelte* (2000)
 7. Cesare Greppi, *Poesie scelte* (2001)
 8. *Poesia Europea Contemporanea* (2001)

LIMINA

COLLEZIONE DI SCRITTURE

83. Angelo Ferrante, *Reperti fonici* (2000)
84. Silvia Bortoli, *Tutti i fiumi* (2000)
85. Ranieri Teti, *Il senso scritto* (2001)
86. Eugenio Lucrezi, *L'air* (2001)
87. Osvaldo Coluccino, *Appuntamento* (2001)
88. Paolo Badini, *Il Signore dei Testimoni Blu* (2001)
89. Aida Maria Zoppetti, *Di Lama e di Luna* (2002)

PENSARE LA LETTERATURA

COLLEZIONE DI SAGGI

1. Marica Larocchi, *Il suono del senso* (2000)
2. Lisa Bisogno, *Enigma e regola* (2000)
3. Ida Travi, *L'aspetto orale della poesia* (2000)
4. Stefano Guglielmin, *Scritti nomadi* (2001)

NOTIZIE

Viene pubblicato dalla **Biblioteca Civica di Verona** in coedizione con **Cierre Grafica** e **Anterem Edizioni** il volume

POESIA EUROPEA CONTEMPORANEA
ANTOLOGIA DI SCRITTURE
a cura di Agostino Contò e Flavio Ermini
Premessa di Clemens-Carl Härle

L'antologia viene edita in occasione della XV edizione del Premio Lorenzo Montano, e a questo poeta europeo è dedicata. I trenta poeti inclusi sono tra i più autorevoli nel panorama europeo. I testi sono proposti in lingua originale con traduzione a fronte. Il volume (pagine 176) può essere richiesto ad "Anterem" al prezzo speciale di € 12,91.

Istituito nel 1991 dalla Biblioteca Civica di Verona in collaborazione con "Anterem", il Centro di documentazione sulla poesia contemporanea Lorenzo Montano, curato da **Agostino Contò**, ha finora raccolto volumi di poesia e opere inedite di oltre 5000 autori contemporanei (*sito Internet* www.comune.verona.it).

Book Editore pubblica "fuori collana" *L'oro e il cobalto* (poesie e poemetti, 1997-2000) di **Marica Larocchi**, con presentazione di Stefano Agosti: «È la volontà (il desiderio) di un'esperienza dell'origine, e magari di un'affermazione dell'origine, sia pure sotto le specie della finzione e del simulacro».

Nella collezione di poesia Via Herakleia, curata da Ida Travi e Flavio Ermini per le edizioni Cierre Grafica, sono usciti recentemente tre volumi: *Quilismi per un bambino ucciso* di **Roberto Asnicar** (con commenti visivi di Gian Ruggero Manzoni), *Cavo dell'ombra* di **Marco Bucchieri** (con nota critica di Gio Ferri), *Spietate purezze* di **Cesare Cuscianna** (con prefazione di Lucio Saviani).

"Testuale" è una rivista di critica letteraria diretta da **Gio Ferri**, **Gilberto Finzi**, **Giuliano Gramigna**. Il n. 30, giugno 2001, pubblica saggi di Bagnasco, Rombi, L. Angioletti, Guarracino, Ferri, Loi, Rondoni, Szeemann. Il supplemento (Quaderno n. 8) è dedicato al saggio *Machiavelli segreto* di Mladen Machiedo.

"Rubicondor On Line" – la prima newsletter italiana di poesia, a cura di **Silvia Tessitore** – da quattro anni seleziona e diffonde via e-mail notizie su pubblicazioni ed eventi di poesia, oltre a esperienze creative. La newsletter va richiesta a: sitessi@tin.it. Il sommario è al sito <http://www.editricezona.it/rubicondor.html>.

Nell'autunno del 2001 Anterem Edizioni ha pubblicato tre libri di poesia: *Il Pellegrino Babelico* di **Tiziano Salari**, *Poesie Scelte* di **Cesare Greppi**, *Il Signore dei Testimoni Blu* di **Paolo Badini**. Il primo volume del 2002 è di **Aida Maria Zoppetti**: *Di Lama e di Luna*, con prefazione di Tiziano Salari.

L'Eco della Stampa, diretto da Ignazio Frugiuele, C.P. 12094, 20121 Milano, continua a svolgere un'attività di informazione editoriale insostituibile nel nostro Paese.

In questo numero

ANTIPENSIERO

Massimo Bacigalupo
Giacomo Bergamini
Giorgio Bonacini
Brandolino Brandolini d'Adda
Giovanni Caprara
Mauro Caselli
Vera Lúcia de Oliveira
Flavio Ermini
Greta Frau
Donizete Galvão
Aldo Giorgio Gargani
Alessandro Ghignoli
Vito Giuliana
Irmela Heimbächer Evangelisti
José Lezama Lima
Nicola Licciardello
Inge Müller
José Antonio Muñoz Rojas
Ana María Navales
Riccarda Novello
Brigitte Oleschinski
Raffaele Perrotta
Franco Riccio
Davide Tarizzo
Ida Travi
Giovanni Tuzet
Federica Venier
Paul Wühr

64

V SERIE