

61

Anterem - semestrale - via S. Giovanni in Valle, 2 - 37129 Verona - Italia
II sem. 2000 - sped. in abb. post. art. 2 c. 20/c L. 662/96 VR CMP

POROS E PENÍA

ANTEREM

RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA

*où les corps se mélangent, où
ils s'articulent et se parlent*

Jean Pierre Faye

Autori di Anterem

61

Stefano Agosti • Pierre Alferi • Nanni Balestrini • Luigi Ballerini
Mathieu Bénézet • Maurice Blanchot • Ginevra Bompiani
Vitaniello Bonito • Yves Bonnefoy • François Bruzzo
Marisa Bulgheroni • Luca Caccioni • Franco Cavallo • Iain Chambers
Anna Chiarloni • Martine Clément • Osvaldo Coluccino • Maria Corti
Michelangelo Coviello • Fausto Curi • Milo De Angelis
Eugenio De Signoribus • Christian Doumet
Alexander García Düttmann • Gio Ferri
Gilberto Finzi • Giorgio Franck • Umberto Galimberti
Aldo Giorgio Gargani • Carlo Gentili • Rubina Giorgi • Daniele Gorret
Giuliano Gramigna • Cesare Greppi • Guido Guglielmi
Clemens-Carl Härle • Sarah Kirsch • Carla Locatelli
Claudio Magris • Giancarlo Majorino • Giuliano Manacorda
Grazia Marchianò • Aldo Masullo • Giuliano Mesa
Andrea e Robert Moorhead • Giampiero Moretti • Bruno Moroncini
Magdalo Mussio • Jean-Luc Nancy • Giampiero Neri • Bernard Noël
Claude Ollier • Cosimo Ortosta • Giuseppe Patella • Camillo Pennati
Mario Perniola • Raffaele Perrotta • Antonio Pietropaoli
Leonardo Previ • Franco Rella • Caterina Resta
Antonio Rossi • Pier Aldo Rovatti • Cesare Ruffato • Tiziano Salari
Giovanna Sandri • Edoardo Sanguineti • Lucio Saviani
Giovanni Schiavo Campo • Fabio Scotto • Carlo Sini
Lucia Sollazzo • Giorgio Taborelli • Aldo Tagliaferri
Jean Thibaudeau • Birgitta Trotzig • Vincenzo Vitiello
Christa Wolf • 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,
 Brandolino Brandolini d'Adda, Davide Campi,
 Mara Cini, Marco Furia, Vito Giuliana,
 Marica Larocchi, Madison Morrison, Rosa Pierno,
 Ranieri Teti, Sirio Tommasoli, Ida Travi

Direzione
 Via S. Giovanni in Valle 2, 37129 Verona, Italia (*nuovo indirizzo*)

Dicembre 2000, anno XXV, n. 61
Associazione di cultura letteraria Anterem
Siti Internet: anterem.blunet.it
 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 L. 25.000 (Euro 12,91), arretrati stesso prezzo
 Abbonamento biennale L. 85.000 (Euro 43,89)
 Versamenti sul c.c. postale 10583375 intestato alla rivista
 Con la sottoscrizione dell'abbonamento si acquisisce
 il diritto di socio ordinario dell'Associazione
 culturale 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 3.500 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 • Mappa albale (1993)

48 • L'imperfezione (1994)

49 • Verso (1994)

50 • L'infinito eccesso del verbo (1995)

51 • = 0 (1995)

52 • Uguale a zero (1996)

53 • Ante Rem (1996)

54 • L'Aperto (1997)

55 • Metaxý (1997)

56 • L'Altro (1998)

57 • Epoché (1998)

58 • Eterotopie (1999)

59 • Endiadi (1999)

60 • Nomothetes (2000)

POROS E PENÍA

Editoriale 4

Umberto Galimberti *Poros e Penía* 7

Yves Bonnefoy *Prose* (trad. di Daniele Gorret) 9

Cesare Mazzonis *Paraleipómēna di Don Giovanni* 13

Clemens-Carl Härle *Incontro di corpi* 15

Aldo Giorgio Gargani *L'orizzonte del vuoto* 21

Vera Lúcia de Oliveira *O indizível / L'indicibile* 23

José Ángel Valente *Poesie* (trad. di Alessandro Ghignoli) 24

Alain Suied *Siamo al mondo?* (trad. di Fabio Scotto) 28

Alexander García Düttmann *Linea della vita e autoritratto* (trad. di Silvia Bortoli) 30

Pierre Michon *Si riprende la Vulgata* (trad. di Fabio Scotto e Maria Rosa Gagliano) 32

Tiziano Salari *Il grande nulla di Campana* 40

Bianca Maria d'Ippolito *Amore e lontananza* 45

Vito Giuliana *Rosso colore di rosa carnale* 48

Bruno Moroncini *Se la parola di colui che parla* 51

Antonio Curcetti *Dicotomia d'amore* 54

Giorgio Taborelli *L'impero delle donne* 55

Rosa Pierno *Da: Forma Sonata* 58

Iain Chambers *La musica... la memoria... l'erotico* 62

Marco Furia *Poesia* 65

Maria Pizzuto *Poesie* 66

Sergio Dagradi *La fluidità e il politico* 69

Massimo Sannelli *Poesia* 72

Pierre Alferi *Come se niente fosse* (trad. di Daniele Gorret) 73

Giulia Napoleone *Disegni* 6, 20, 44, 57

Gli autori di "Poros e Penía" 76

PREMIO NAZIONALE DI POESIA LORENZO MONTANO 78

Bando della quindicesima edizione

dove i corpi si mischiano, dove
si articolano e si parlano
imparano a parlare
toccandosi con le due mani

Faye

La mano porge e riceve, e non soltanto le cose,
porge anche se stessa e se stessa riceve nell'altra mano.

Heidegger

È come un gioco con qualcosa che si sottrae,
e un gioco assolutamente senza progetto né piano,
non con ciò che può diventare nostro e identificarsi con noi,
ma con qualcosa d'altro, sempre altro, sempre inaccessibile,
sempre a venire. La carezza è l'attesa di questo avvenire
puro, senza contenuto.

Levinas

*EROS. In principio l'essere umano era l'uno e l'altro. «Noi fummo interi»
dice Platone «e il desiderio dell'antica unità così come la sua ricerca ha
per nome Eros».*

*Come ci viene presentato da Diotima nel Convito, quale daimon nato
dall'unione tra Penia e Poros, Eros è mancanza, bisogno, insufficienza
e nel medesimo tempo via, passo per accedere a ciò che non si possiede.
È forza perpetuamente insoddisfatta e inquieta che occupa «il posto
intermedio tra l'uno e l'altro estremo».*

*Muovendo da questo nome, decisivo in differenti saperi, varie voci
convengono al dialogo in questo numero di "Anterem" per tracciare
ulteriori possibilità di pensiero sul corpo e sulla parola.*

*CORPO. Frontiera fisica che tiene fuori di sé l'altro, il corpo si configura
come limite di pensabilità di tutti i sensi. È nella sintonia dell'incontro
erotico che s'instaura un rapporto in cui il corpo si trasforma in transito
dall'uno all'altro. In questo esodo è pensabile anche il movimento che
porta verso l'altra parte di noi stessi, alla terra incognita (l'inexplicable
mallarmeano) da cui un giorno ci siamo emancipati. Accade quando
i corpi «si parlano» e la parola, destinandosi a un altro, impara
la disciplina dell'ascolto.*

*Promesso a una forma, Eros è custodito «dove i corpi si mischiano», nella
zona di confine tra il pensiero razionale che l'essere umano ha nel tempo
articolato e la follia che in esso non ha mai cessato di tracciarsi.*

È il mediante che dalla scena porta all'impensato del linguaggio, dove la parola non è ancora asserzione, ma coappartenenza di presenza e assenza. Dove, precisa Umberto Galimberti, «i termini subiscono quello s-terminio che offre lo spettacolo dell'o-sceno». Pulsioni e desideri, sconvolgendo come significanti incontrollati le ordinate gerarchie dei significati, liberano ulteriorità di senso.

PAROLA. Non si dà parola se non liberando l'originaria follia. E ogni nuova parola è l'allarme percettivo del contenuto preverbale; fa segno dall'interno del dicibile all'unità preriflessiva e preconcettuale che ha preceduto il pensiero cosciente e razionale.

Se non fossimo stati scoperti dall'ombra che agiva in noi, quale parola senza soggetto parlante, non avremmo mai potuto inventare nulla.

Come scrive Wallace Stevens: «La poesia deve resistere alla ragione con successo quasi completo».

Alla parola senza linguaggio si può accedere dunque non con le parole ordinate dell'Io, ma con il collasso dell'Io, infrangendo il divieto che esso pone all'irrompere incontrollato dell'Eros.

È l'incontro degli opposti insieme alla lacerazione che lo precede a venire in primo piano: una duplicità senza opposizione, che pur legando non sopprime i differenti e li lascia essere in pace. Come se l'accadimento avesse in serbo un pensiero che, là dove tutto manca, è ancora un ricordo o già un'attesa. È proprio nell'immagine di questa piega – propriamente una carezza – che il tra dell'Eros va pensato.

CAREZZA. Nella carezza, l'intenzione affidata alla mano – che «porge anche se stessa» – offre il dono di sé e sfugge a ogni controllo. Ogni carezza, quella spaziatura tra il desiderio e il compimento, diventa un enigma sia per chi la dà sia per chi la riceve. Il senso che abita la mano è sempre compromesso dal senso che scaturisce dal corpo dell'altro.

Quel corpo che non si ha mai la sensazione di possedere anche quando lo si avvinghia.

È del vuoto che ci si innamora e non del pieno. Per questo il linguaggio dei poeti, che hanno sempre a che fare con l'inizialità del dire, sembra rubato al linguaggio degli amanti. Per questo la parola, come l'Eros, mette in gioco l'esposizione all'altro, l'esposizione a qualcosa che intende sottrarsi alle prospettive del senso finale.

Via di trasformazione e accesso a un nuovo percorso interiore, Eros conduce a un sapere accessibile a chiunque non pretenda di dominare il pensiero, ma intenda lasciarlo avvenire e pensare. Indica precisamente l'impossibilità di un calcolo e di una padronanza.

EROS E PAROLA. *Nell'iscrizione della lingua poetica al tempo che precede la lingua, si fa più stretta la rispondenza tra il dire del poeta e la natura di Eros. Consentendo l'irriducibile compresenza del due-in-uno, Eros e parola rivelano l'essere umano nel suo statuto di intrinseca e originaria duplicità, nella sua impossibilità di essere soltanto uno. E così, per la sua capacità di pensare e dire se stessa come altro, la parola poetica ci interpella da una profonda relazione tra i sensi e la lingua,*



tra il movimento del corpo e il verso, tra il brusio mentale e l'ordine visibile sulla carta. Il suo senso non è accessibile se non con un pensiero confusivo, capace di mettere assieme gli opposti, tanto da corrispondere al silenzio quando si destina al nome: momento di esperienza, etico, prima che conoscitivo. L'inexplicable che Poros e Penia dispiegano è già la nostra instabile e provvisoria dimora. Dietro di sé non ha il Verbum divino, ma l'ingens sylva dello stato demonico arcaico. Lo ricorda Gabriella Drudi: «Noi non siamo soli al mondo – e gli animali che ci portiamo dentro possono sempre divorarci o leccarci la mano».

Umberto Galimberti

POROS E PENÍA

Come ultimo dei bevitori, Socrate, nella casa di Agatone, aveva narrato la nascita di Éros da *Penía* e *Póros*. Il mito è noto: «In occasione della nascita di Afrodite gli dèi fecero un banchetto e, come è costume nelle feste, venne a mendicare *Penía*. Quando *Poros*, ebbro di nettare, entrò nel giardino di Zeus e, appesantito, si pose a dormire, *Penía* si stese al suo fianco e divenne gravida di Eros» (*Convito*, 203 b-c).

Penía significa “povertà”, “penuria”, “mancanza”, *Póros*, invece, significa “via”, “passaggio”, “guado”, ma anche “mezzo per passare”, “espediente per accedere”, quindi “entrata”, “risorsa”, “acquisto”. Come figlio di *Penía* e *Poros*, Eros è il farsi strada della mancanza, è la ricerca dell’espediente per soddisfarla. Come mancanza, la sua apparizione è un atto infondato che trova insopportabile ogni gesto della ripetizione, della regola che ribadisce se stessa, e perciò si trova in ogni inciampo, in ogni atto mancato, in ogni para-dosso che, come uno scoglio, obbliga l’orto-dossia del discorso al vortice.

Nell’ordine razionale provoca la parentesi, l’interposizione; insinuandosi

nella tesi la fa traboccare, esponendola a un altro senso che quasi sempre è fuorviante rispetto all’esigenza unitaria della ragione, al tentativo sempre reiterato di ricondurre il diverso all’identico. Intervenendo a rendere inconciliabili le differenze, incompatibili i divari, percorre trasversalmente l’ordine, incrinando la disposizione gerarchica delle parole e dei sensi. Rifiutando il privilegio di una dimensione sull’altra, Eros rende impossibile l’adeguamento a un modello. In quanto scarto, in quanto trasgressione, in quanto marginalità, il suo recupero produttivo e la sua iscrizione sono essenziali al mantenimento dell’ordine della ragione e formano le condizioni del suo esercizio. Eros, infatti, è un movimento verso un punto di perdita (*penía*). Non forma un altro linguaggio parallelo, autonomo o alternativo, ma solo eventi il più delle volte fra loro irrelati, non il sistema.

Come il vagabondo sfugge a ogni serie che pretende di includerlo come proprio elemento, e per il suo girovagare al di fuori di ogni struttura è perseguito, così Eros si muove al di fuori di ogni contesto che imprigiona il senso dell’interrogazione, e la sua er-

ranza è perseguita come errore. Un errore che non è il contrario della verità, ma la sua rottura. Eros, infatti, sfugge alla logica dell'opposizione, non conosce il vero e il falso, e tanto meno il principio di non-contraddizione che li regola e, regolandoli, prepara quel regime di equivalenze con cui la ragione annoda la sua rete.

Estraneo ad ogni logica, Eros gioca, ma il suo gioco non ha regole, perché le regole servono all'esclusione, al "fuori gioco". Nel gioco di Eros le mosse non rispondono a un calcolo e non hanno un esito determinato. Lasciando agire in modo eccentrico dei significanti impreveduti, Eros decentra il sistema verso linee di fuga, dove si smarrisce il senso che l'ordine della ragione ha faticosamente accumulato. «Povero sempre» riferisce Socrate «Eros non è affatto delicato e bello, come per lo più si crede; bensì duro, ispido, scalzo, senza tetto; giace per terra sempre, e nulla possiede per coprirsi; riposa dormendo sotto l'aperto cielo, nelle vie e presso le porte. Insomma riferisce chiara la natura di sua madre, dimorando sempre insieme con povertà» (*Convito*, 203 d).

Ma Eros è anche figlio di Poros, la via, il passaggio, il guado che dalla *scena*, dove la ragione recita il suo testo, conduce ai margini della scena, ai bordi del linguaggio dove i termini subiscono quello s-terminio che offre lo spettacolo dell'o-sceno. Qui non c'è più *identità* e tanto meno *relazione*. I nomi con cui la ragione ha costruito la sua visione del reale precipitano in quella molteplicità irrelata di sbocchi, accompagnata da altrettanti straripamenti che portano il discorso su un'altra articolazione che non è stabilità né prevista.

Così Eros concede alla follia il suo transito, il suo passaggio, il suo guado. Questa, irrompendo nell'ordine dei significati che la ragione ha costruito per espellerla, produce quel contro-senso che denuncia la maschera eretta sull'elusione della follia. E qui la direzione del discorso si lascia intuire: Eros non è godimento dei corpi, Eros è molto di più. Occupando «il posto intermedio tra l'uno e l'altro estremo (*metaxý touton amphotéron*)» (*ibidem* 204 b), Eros si fa interprete (*erménéuei*) tra la ragione che l'uomo ha costruito e la follia che ancora lo abita.

Yves Bonnefoy

PIÙ VELOCE, PIÙ LONTANO, ANCORA

1. *Procedere più veloce*

Perché guardavano l'orizzonte? Perché mantenevano gli occhi costantemente fissi su quel punto, laggiù? Forse semplicemente perché procedevano diritti verso di lui da moltissimo tempo su quella strada notturna, ogni lato della quale era solo una distesa sassosa, a tratti gibbosa per le basse colline, con soltanto qualche raro cespuglio sotto il gran cielo, senza stelle. Lontano, molto lontano, due file indefinite di montagne. Come due braccia che, spalancate attorno a loro, si richiudessero sul davanti, là dove pareva gettarsi la strada. Ma ormai erano tante ore che quella soglia si sottraeva, si cancellava, respingendo lontano dall'asfalto nudo i pendii immaginati, sperati. Tante ore! Mentre già da tanto tempo la notte avrebbe dovuto finire!

Guardavano l'orizzonte, il raso del cielo, tacevano, non potevano più staccare il pensiero da quel punto in cui la strada bucava la massa nera, indecisa.

Ed ecco apparire laggiù un rossore, improvviso, un po' a sinistra della strada, là dove però, già da un momento, il suolo si gonfiava, senz'ombra di dubbio, si arricciava di gobbe e, chissà, di cavità, con dell'acqua forse. Il rossore aumentò, allargò la presa sull'orizzonte, punti d'intenso chiarore, come d'un fuoco, si fecero largo, e il cielo attorno a loro ne era già quasi rosa – poterono guardarsi, l'un l'altro, nell'automobile, c'era di questo rosa sui loro volti.

Ma la cresta infiammata del sole tardava ad apparire. E dopo lunghi minuti il rossore, che non aumentava più, cominciò invece a ridursi, poi lo fece con evidenza, la fiamma che vi si muoveva tornando ad essere cenere porpora si spense. Il chiarore scomparve dietro a quelle colline incastrate tra il cielo e il mondo. E fu di nuovo la gran notte di prima, senza stelle.

2. *Procedere più lontano*

Da un po' di tempo la strada stessa si era fatta sassosa. Poi, sotto di essa, la roccia aveva cominciato a gonfiarsi, a fendere il suolo, i suoi affioramenti non smettevano più di estendersi, d'ingrossarsi, bisognava che l'automobile sobbalzasse su quelle grosse vene che in certi punti si squarciavano, spandendo a getti di calcinacci rugosi o di sabbia un'altra specie di nero, più spesso ancora, diverso da quello della notte che ormai regnava senza fine immaginabile sul mondo. Avanzare in quelle condizioni, ah, com'era difficile! In certi momenti bisognava scendere dal cabriolet – perché ora l'automobile era scoperta, vi si respirava liberamente l'aria fredda – per sollevarlo da un lato e permettergli così di passare a fianco di una di quelle pietre appena distinguibili nell'ombra, e talvolta molto più larghe, e lunghe, di quanto si potesse credere. E avevamo sempre più paura che fra poco ci sarebbe stata sul nostro cammino una roccia ancora più larga, che avrebbe ostruito il passaggio. E chissà se, in quel caso, avremmo potuto allontanarci dalla carreggiata attraverso uno dei fossi del bordo, per ritrovare più lontano la strada che andava dritta, al di là (ciò che restava verosimile). Procedere, tuttavia, procedere poiché misteriosamente il motore continuava a consentirlo, avanzare ad ogni costo, non smettere di avanzare durante quei gran sommovimenti che, non osavamo saperlo davvero, si producevano anche nel cielo – montagne, d'acqua, forse, che crollavano, masse vagamente sferiche che si urtavano, si respingevano, si scontravano nuovamente, e ronzavano o tuonavano con gran rumori d'abissi, poi si perdevano nell'inecreato, nell'assenza.

3. *Andare ancora*

E per finire siamo in mare, barca che i marosi sollevano poi lasciano cadere ma che tuttavia si ostina, a volte quasi dritta tra i gorgi, coraggiosa! E a sinistra e a destra e anche sul davanti dobbiamo evitare delle navi, navi d'alto bordo a volte così vicine, le une alle altre, che è un miracolo se siamo riusciti per ora a non rimanerne spezzati, e perfino ad insinuarci tra di loro, e avanzare, avanzare! Quasi un locale chiuso quello spazio minimo che zigzaga con gran fracasso tra i loro fianchi senza luci! Siamo inquieti, uno di noi al timone, altri curvi sui remi tra gli spruzzi o sotto brevi acquazzoni. Ma continuiamo a guardare, nonostante la paura, le figure scolpite sulla prua di quelle masse che ci sovrastano: dee dalle lunghe agili spalle, a torso nudo, con le braccia e le mani il cui colore, un azzurro profondo, un ocra, un rosso, si scrostano, – semplici donne, in verità, dai bei volti inclinati benché con gli occhi chiusi; e questi ultimi, mi pare, sorridenti, benché sognanti, benché tristi.

Ancora un momento, amici miei, resistiamo contro la disperazione che ci vince. Un altro fra di noi si alza dal suo sedile e, con le mani a megafono, urla parole, incomprensibili. Ancora un momento, e tra questi bastimenti che ci serrano ci sarà pure, non è vero, un po' più di mare, e su questo mare un riflesso di stella.

Perché saremo lontani, ormai! Quante ore saranno passate dal molo scivoloso, il chiarore oleoso delle torce, gli scalini che si tuffavano nelle onde! A stento, voltandomi, vedrò, con tutte le luci accese, l'ultima nave, sola sotto nubi da cui grandi raggi non so se chiari o cupi se ne escono. Sembrerà esitante. Non saprò se vuol venire dove ci troviamo, o se sta per virare di bordo e allontanarsi verso altrove, nella notte che non ha rive.

GETTARE PIETRE

Ed eravamo lì, nella notte, a gettare pietre. A gettarle il più lontano possibile, in quel bosco davanti a noi che scendeva lungo la scarpata così rapidamente da trasformarsi sotto i nostri piedi già quasi in un burrone, col rumore dell'acqua che scorreva in basso sotto gli alberi.

Pietre, grosse pietre che liberavamo dai cespugli, con difficoltà ma in fretta. Pietre grigie, pietre scintillanti nel buio.

Le alzavamo con entrambe le mani, al di sopra delle nostre teste. Quanto erano pesanti così, più alte, più grandi di tutto! Come le avremmo gettate lontano, laggiù dall'altro lato senza nome, nell'abisso in cui non c'è più né alto né basso, né rumore delle acque né stella. E ci guardavamo ridendo alla luce della luna, che spuntava da ogni parte attraverso le nuvole.

Mani ben presto graffiate, mani in sangue. Mani che scostavano radici, scavavano la terra, si richiudevano sulla roccia che resisteva alla presa. E il sangue imporporava anche i nostri volti, ma sempre i nostri occhi si alzavano dal suolo devastato verso altri occhi, ed era ancora quel riso.

Traduzione di Daniele Gorret

Cesare Mazzonis

PARALEIPÓMENA DI DON GIOVANNI

Prima di andartene stacca la tua ombra (perché ormai vi è luce dappertutto). Salvo per un filo (l'ombra di un capello, per esempio). Con quello tu quella guidi trattieni e innalzi su di lei come un aquilone. Questo il primissimo frutto dell'ansia: persecuzione da gabbiano sul pesce.

Poi di tutto il tuo fiato, e della forza delle angosce rinascenti, e delle ancora vive energie, fare e lasciare sulle tue tracce: una mosca. Dille: «Nascostamente, da dove giudichi opportuno (stucco o tendaggio), fai spuntare il globo sfaccettato del tuo occhio, Osservatrice. Dividi svelta le immagini, Analizzatrice. Riconducimi i cento fochi del suo pensiero e dei suoi gesti, che il tuo occhio si appanni dei vapori del suo ricordo (se lei mi ricorda) che esso spezzi e fissi i suoi itinerari.

Mai crederò ad una *sola* immagine, e perciò inutilmente lascerei il *mio* occhio avvitato al soffitto, fingentesi lampadina, o nelle cuciture dei suoi vestiti celatamente, o galleggiante nell'acqua della sua latrina (e questo tentativo sarebbe poi puro masochismo: farlo stagnare in un'acqua che lentamente s'annebbia del mio seme, osservante fino all'ultimo quest'ultima parte di me che l'abbandona).

No, dittero, portami scacchi e mosaici, portami tessere che io disponga e ridisponga sul filo delle mie ansie, perché sempre vi sia elaborabile una nuova figura atta a calmarle. Un gioco per dormire, brevi ore rassicurato».

Avresti voluto essere lumaca, e lei muro. Le bave dei tuoi lenti percorsi, lasciarle seccare alla luna. Ah! un cerusico (questo è ancora un tuo sogno ricorrente, Juancito) che ti avesse intagliato la pelle della schiena e poi squartato e rivoltato con la pelle di dentro, e contenente lei amplessata, le vostre costole intrecciate amorosamente come dita di giovani sposi. Alle scapole ti sarebbero spuntate due ventolanti ali purpuree, cioè, capisci, i tuoi polmoni, e tu anche quelli affettuosi, appiccicosi, avresti ripiegato su lei. Chi sa-

rebbe stato escrescenza, e chi tronco? Strappandoti i bronchi, cacciandoglieli giù per la bocca e infilandoglieli nel naso, le avresti censurata anche l'aria (cioè tutto sarebbe passato attraverso il suo naso). Osmosi deliziose avrebbero avuto luogo tra i vostri tessuti.

Avreste squamato insieme, nel corso delle stagioni.

Ma almeno sul più alto tetto e da tutti visibile, al posto della banderuola, lascia un tuo braccio e la tua mano con cinque dita erette, Don Juan. Fuochi di Sant'Elmo sprizzeranno da sotto le tue unghie. E i fulmini, che nello scendere illumineranno intermittenemente il tuo braccio e lo faranno assomigliare a un tubo al neon, si scaricheranno nella tua terra cardiaca.

E corri ancora in fretta lungo i muri della sua stanza, e strappa i fili elettrici e sostituiscili con i tuoi nervi, da te le verrà la luce, capisci, non è una bella trovata?

Ah, ma invece ogni giorno qualche parte di lei scompare, per liofilizzazioni minuscole, per emulsione dei suoi grassi nelle vasche, e lei respira ed espira come un mantice, si riempie di cibo e si svuota come una clessidra, sulle scale che portano alla tua abitazione lascia coaguli di mestruo, e tu, tu Don Giovanni, da tutto ciò resti escluso, e dalla penetrazione che fanno di lei i raggi cosmici.

Odiosa la finestra che libera i suoi sudori nel mondo!

E la lama d'acciaio lungo la quale fugge il calore della sua mano!

E le mosche che si levano dalle sue feci e si perdono per la campagna!

Ladra, ladra permeabilità degli elementi!

(Se lei fosse serpente, spieresti le sue mute e collezioneresti tutte le sue pelli.)

Su lei distesa, terra di colline e dossi, tu nella prossima notte scaglierai, come cani dai quattro punti cardinali, gli incendi.

Eh già, purtroppo avvamperanno e saranno subito fuoco le sue pelurie, e lei avvolta nel digrigno delle fiamme, e nel solo pensiero fisso del male. Qui non c'entra il sadismo, Dio ci guardi, ma quel tuo modo di angoscia. Non puoi lasciarle che il male, dille di capirti e di scusarti. Null'altro è così fisso e senza scarti, null'altro è così sicuro. E tu di null'altro conosci con tanta precisione i sentieri e i manuali, da poterne seguire le giravolte come la lingua del formichiere segue i cortei degli insetti. Non ti sfuggirà nel pensiero, con imprevedibili scarti e svolte.

(E, per le ore notturne, il tuo ultimo dono. Una meridiana che sintetizza le diecimila luci dei pianeti, delle galassie, degli astri per indicare, con una sola ombra, il muoversi del tempo.)

INCONTRO DI CORPI

I. Il breve ciclo di poesie, che Benn pubblicò nel marzo 1912 col titolo *Morgue e altre poesie* e che lo rese subito famoso, parte da questo assioma: gli umani non sono esseri parlanti, ma corpi. L'assioma va inteso in tutta la sua radicalità: se, infatti, l'essenza dell'umano non è (più) quella dell'essere parlante, il corpo che costituisce l'oggetto della ricerca poetica di Benn non può essere qualcosa che si dà a un soggetto, in un'apertura primordiale in cui un corpo – questo corpo qui – si significa, o mi significa, come il mio corpo. In altri termini, l'oggetto dell'investigazione di Benn non è il corpo vissuto o il corpo proprio. *Morgue* presenta, infatti, una moltitudine di corpi assolutamente esteriorizzati e desoggettivizzati, corpi di nessuno, offerti, nella loro superficie, così come nella profondità dispiegata del loro volume, non a un me, ma a uno sguardo neutro, anonimo e come anestetizzato, quello dell'anatomista appunto. Al corpo senza me non corrisponde un occhio riflesso, indice di una coscienza, ma un occhio vitreo, fonte di un sapere positivo. C'è, dunque, un secondo assioma della poetica di *Morgue* a cui fa rife-

rimiento lo stesso titolo del ciclo: se gli umani esistono soprattutto in quanto corpi, la morte rappresenta una condizione di conoscenza di quella vita che attraversa i corpi e li trascina con sé. E forse essa costituisce addirittura una condizione immanente della vita, se è vero che la vita è, secondo la famosa definizione di Bichat, «l'insieme delle funzioni che resistono alla morte». In ogni caso, nel momento in cui la natura nella sua totalità, l'insieme dei corpi, comincia a sottrarsi all'orizzonte di un fine universale – si potrebbe anche dire: nel momento in cui il termine natura diventa sinonimo di silenzio, e la natura non ci parla più, nemmeno in una lingua cifrata –, quell'altro fine, o meglio la fine, a cui allude la parola morte, sembra diventarle assolutamente coestensiva.

La singolarità di *Morgue* sta nel tentativo di costituire come oggetto del discorso poetico il corpo che resiste a quella morte che gli è coestensiva. Questo progetto richiede che si prendano le distanze da almeno due poetiche: da ogni tipo di romanticismo, cioè da ogni tentativo di rendere infinita la notte della morte che s'insinua

nella vita per appropriarsi, nel medio di quell'infinito notturno, di tutta la nostalgia di una natura che non parla più nella luce del giorno; e da ogni enfaticizzazione della finitezza che, di fronte al vuoto lasciato dall'assenza di trascendenza, non intravede altra possibilità se non quella di consegnare l'esistenza umana all'essere per la morte. In *Morgue* la morte che si distribuisce lungo l'intera estensione della vita si espone piuttosto in una luce imperturbabile e senz'ombra, e non mancano indizi che fanno pensare che Benn, invece di concepirla come il fondamento della finitezza dell'esistenza umana, intraveda in essa l'indice di un infinito, dell'infinito della resistenza dei corpi alla morte.

II. Che cosa si può dire poeticamente a proposito dell'amore se gli esseri umani non sono esseri parlanti, se la loro esistenza è sospesa a un corpo senza voce? Ben poco, sembra essere la risposta, se è vero che l'amore è tutt'uno con la sua dicibilità, con la sua dichiarazione. Basti pensare all'esperienza della poesia provenzale con cui ha avuto origine la poesia d'amore europea. Essa suggerisce non soltanto che l'amore non ha niente a che fare con un corpo, né con quello dell'amante né con quello dell'amato, ma anche che l'esperienza amorosa è inseparabile dall'esperienza poetica in quanto aver-luogo del linguaggio (Agamben). Un tale evento di linguaggio è possibile solo a condizione di una sospensione di ogni sostrato corporeo e, se l'esperienza amorosa

viene spesso considerata indefinibile rispetto al suo *quid*, ciò significa che questa negatività è assolutamente essenziale perché l'amore e la sua dichiarazione possano prodursi.

In altri termini, a causa del suo vuoto d'oggetto, l'amore è per così dire un evento fuori del mondo se per mondo s'intende quell'estensione o quel piano in cui qualcosa – un corpo – può incontrare un altro corpo. A differenza dell'amore/evento di linguaggio che si nutre di un'assenza, un incontro nel mondo richiede necessariamente una presenza, o meglio una compresenza. E questo per due motivi essenziali: da un lato, perché non c'è mondo senza una molteplicità – molteplicità di corpi, nel caso di *Morgue*. Dall'altro lato, perché non c'è incontro senza che i molteplici entrino in contatto l'uno con l'altro, senza che si tocchino o che comunque siano immessi in una sorta di adiacenza. Per Benn, dunque, ogni evento nel mondo può esprimersi solo come incontro fra corpi o di corpi, *umani e non umani*. Ne segue che ciò che si nomina con la parola amore non può che essere un incontro particolare, quello, appunto, che si chiama *commercium sexuelle*. Ciò non significa che ogni incontro nel mondo di *Morgue* debba avere la forma di un tale *commercium*: il ciclo di Benn presenta una grande varietà di incontri, e quello tra lo scalpello e il cadavere non è il meno importante.

III. *Negerbraut* (Sposa di negro), la quarta poesia del ciclo, presenta que-

sta scena: due corpi, cadaveri senza nome, diversi per sesso e colore, sono distesi l'uno accanto all'altro sulla tavola autoptica – corpi, dunque, riuniti, solo dal caso e dalla contemporaneità della loro morte. Fra di loro ha luogo un incontro che, come il testo lascia intendere in un'allusione inequivocabile, ha la forma del *commercium sexuelle*.

Der bohrte
zwei Zehen seines schmutzigen linken
Fußes
ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs.

(Aveva fatto penetrare due dita
del suo sozzo piede sinistro
in quel piccolo bianco orecchio.)

A differenza di Rilke che, quasi nello stesso momento, cercava di ripristinare una morte propria – *O Herr, gib jedem seinen eignen Tod* (O signore, dai a ciascuno la propria morte) si legge nello *Stundenbuch* –, Benn rispetta scrupolosamente la teoria di Bichat sulla morte: proprio perché è coestensiva alla vita e non è solo il limite che la termina, la morte non ha niente di naturale e non può che irrompere come una violenza che viene dal di fuori. I *cuscini di cupo sangue* sui cui giace la *bionda nuca* della *donna bianca* indicano questa violenza impropria, come pure la descrizione del cadavere del negro: *spaccati occhi e fronte dallo zoccolo di un cavallo*. Ma questa violenza – come d'altronde quella della dissezione – manifesta solo ciò che vale per un corpo in generale: un corpo non è un tutto, ma è solo la concatenazione di fram-

menti o di parti. La molteplicità che costituisce l'estensione del mondo è fatta di corpi che sono essi stessi dei molteplici. Al viso spaccato del negro corrisponde l'elenco delle parti la cui somma costituisce il corpo della donna: *bionda nuca, cosce lucenti, seni più bronzini, piccolo bianco orecchio, bianca gola*.

Che cosa afferma la poesia di Benn? Afferma che il piacere in *Morgue* è possibile, almeno quando si accetta che il sesso è l'orizzonte di ogni piacere. È possibile, e non solo una volta, perché, succedendo *come la vigilia di molte ascensioni celesti del giovane caldo sangue*, il *commercium* implica una seria infinita.

Questa ripetibilità ha, però, un prezzo: l'incontro fra i corpi non implica alcuna fusione, mantiene i corpi in una perfetta esteriorità o disgiunzione. Alla negazione del vissuto e della totalità organica corrisponde quella dell'Uno che sottomette il piacere dei corpi alla legge di una separazione senza ritorno.

Il *commercium sexuelle* richiede la compresenza dei corpi, ma la semplice presenza di un corpo per un altro non è una condizione sufficiente del piacere. Il piacere è piacere di una qualità, ma poiché la *physis* della fisica moderna è muta, le qualità – quando ci sono – non parlano. Ci vuole, dunque, un supplemento perché il piacere possa investire le parti del corpo. E se il sesso è l'orizzonte del piacere, quel supplemento che suscita le qualità dei corpi e le fa ruotare intorno al piacere è il feticismo. Il fe-

ticismo è il linguaggio muto delle superfici dei corpi, quel linguaggio che non ha luogo come inaugurale evento di parola, come dichiarazione, ma condiziona l'attrazione e la repulsione dei corpi. Prima di mostrare il *commercium sexuelle*, Benn deve fare entrare nell'obitorio *il sole* che infuriò *nei capelli* della donna e *cadde in ginocchio ai seni più bronzini*. Per essere un indice del bello, una qualità deve apparire come un che di fuggitivo, in una lontananza irraggiungibile; deve essere annullato come fatto mondano, allo stesso modo in cui l'amore doveva essere un evento imprevedibile nel verso dei trovatori. Il feticismo, invece, «sex appeal dell'inorganico» (Benjamin), singolarizza la qualità, rendendola assolutamente vicina, compresente, perché le parti del corpo possano godere ed essere godute una per una.

(La modalità feticista della qualità che è causa del piacere è labile perché senza fondamento nella materia dei corpi. In *Nachtcafé*, la poesia che chiude il ciclo di Benn, la qualità sensibile che suscita il piacere non entra più in un rapporto feticistico, ma diventa tutt'uno con il sintomo patologico, allegoricamente assunto come nome proprio: *Denti verdi, pustole in viso / ammicca a una blefarite*. La clinica compie così la sua missione biopolitica, fornendo la griglia di lettura per gli incontri di corpi. Come si può vedere, però, nel recente film dei fratelli Dardenne, *Rosetta*, una qualità sensibile virtualmente indiscernibile dal sintomo clinico è una precaria causa

del piacere e rischia di rendere impossibile l'incontro di corpi, facendoli precipitare nell'abisso dell'autismo.)

IV. Il godimento che avviene nel *commercium sexuelle* è una consumazione paradossale, perché consuma senza che un corpo incorpori l'altro. Prima che Benn enunciasse poeticamente quel consumo paradossale, Kant ne aveva costruito il concetto: «Il rapporto sessuale (*commercium sexuelle*) è l'uso reciproco degli organi delle facoltà sessuali di due individui... L'uso naturale che un sesso fa dell'organo sessuale dell'altro è un godimento per il quale una delle due parti si abbandona all'altra». Penetrando il *piccolo bianco orecchio* della donna, *le due dita del sozzo piede sinistro del negro* ne fanno uso, consumandolo senza distruggerlo come accade invece nel caso di un'incorporazione.

Ma la distruzione è solo differita, non abolita. Avviene tramite un altro, un terzo corpo non meno anonimo, quello dell'anatomista che affonda il coltello *nella bianca gola*, gettando *intorno ai fianchi* della donna *di morto sangue un grembiule purpureo*. Il piacere, in *Morgue*, può avere effettivamente luogo: si può godere usando e senza distruggere. Ma questo uso, questo differimento della distruzione è possibile solo perché nella disgiunzione dei due corpi dell'incontro è a priori incluso, incluso come escluso, un terzo, cioè il corpo che distrugge. Rimane la questione perché distrugga la donna e non il negro o tutti e due insieme.

A differenza di Kant, che cerca di fondare un'ultima volta l'uso che nel godimento un corpo può fare di una parte dell'altro in quella finalità naturale che è la riproduzione della specie umana, Benn determina lo statuto del piacere in un universo che si è emancipato della causa finale. Benn rimarrà assolutamente fedele a quest'assioma di *Morgue* quando, nella sua ultima poesia *Kann keine Trauer sein* (Non ci può essere alcun lutto), riafferma categoricamente il rapporto inscindibile fra piacere e morte:

Wir tragen in uns Keime aller Götter,
das Gen des Todes und das Gen der Lust-
(Portiamo in noi i germi di tutti gli dei
il gene della morte e il gene del piacere-)

Non senza analogia con Freud che, da un lato, affermava che l'inconscio non conosce la morte e, dall'altro, si senti-

va costretto ad affiancare Thanatos a Eros, Benn insiste sulla rigida congiunzione fra morte e piacere. Riferita al gene o alla pulsione, la congiunzione fra morte e piacere non implica nessuna complementarità o fusione – cosa che darebbe luogo a un tutto –, ma una rigida coestensione, condizione della contingenza e della molteplicità degli incontri. La congiunzione esclude ogni trascendenza invisibile e attribuisce l'infinito non all'Uno, a una presenza assente, ma alle molteplicità che costituiscono l'universo – quello di *Morgue*. La referenza al paganesimo non significa dunque in nessun modo che gli umani sospesi ai corpi saranno degli dei. Significa piuttosto che è la stessa necessità a dare visibilità alla molteplicità degli dei e a permettere quella compresenza che avviene negli incontri di corpi.

G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino 1982.

W. Benjamin, *Parigi. Capitale del XIX secolo* (1939), a cura di G. Agamben, Torino 1986.

G. Benn, *Morgue* (1912), trad. it. a cura di F. Masini, Torino 1971.

X. Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1822), Paris 1994.

I. Kant, *Metafisica dei costumi* (1797), trad. it. a cura di G. Vidari, Bari 1970.

J.-C. Milner, *Le triple du plaisir*, Paris 1997.



Aldo Giorgio Gargani

L'ORIZZONTE DEL VUOTO

«Si ha un bel lavorare l'argilla» scrive LaoTze «per fare vasellame, l'utilità del vasellame dipende da ciò che non c'è. Si ha un bell'aprire porte e finestre per fare una casa, l'utilità della casa dipende da ciò che non c'è. Così, traendo partito da ciò che è, si utilizza quello che non c'è.»

E così il vuoto ci fa nascere, e così il vuoto ci fa diventare, perché non dimenticarlo, tu, come il vaso d'argilla, sei una creatura propiziata dal vuoto che ti ha dato la nascita; è stato il vuoto che si insinua per ogni dove, che circonda e attraversa le vie della città che ti ha dato l'idea di una nuova nascita, perché prima di percepirlo come l'essenza di tutte le cose tu eri solo un nulla nella mente di Dio. Da ciò che è stato detto segue che il vuoto non è una pura assenza, un mero niente. Piuttosto il vuoto è l'elemento inquietante della nostra esistenza, verso il quale certamente gli uomini per lo più non sono propensi a guardare. Perché gli uomini hanno preferito riempire la loro vita, perché gli uomini hanno manifestato la preferenza a moltiplicare gli strati e i livelli della realtà allo scopo di non lasciare scoperto il più piccolo meato di

vuoto. Anziché il vuoto, gli uomini che hanno abitato la civiltà occidentale hanno costruito la grande *catena dell'Essere*, cioè la rappresentazione di una realtà che è ottimale nella misura in cui è piena e in quanto accoglie tutti gli strati intermedi che è possibile escogitare per saturare quel vuoto dal quale, come si è detto, e da allora è diventato uno slogan, *la natura abborre*. È in nome dell'ideale della pienezza dell'essere che i filosofi hanno giustificato il male che esiste nell'universo, costruendo la teodicea, cioè la giustificazione etico-religiosa del male in nome di una pienezza dell'essere. Perfino il male e tutte le negatività che affliggono la coscienza umana sono stati anteposti e preferiti allo spazio indeciso del vuoto. Perché il vuoto è anche ambivalenza, è anche ambiguità, dal momento che se da un lato travolge i confini delle cose al di là della loro percezione convenzionale, da un altro lato il vuoto è anche lo spazio nel quale si configurano i conflitti e le discrepanze della comunicazione. Come quando diciamo che le parole cadono nel vuoto. Da un lato il vuoto è lo sfondo inaugurale di ogni nuova impresa, la quale deve

elaborare ogni nuovo progetto là dove qualcosa ancora non esiste, cioè *il mondo che deve essere*, cioè il grande nesso etico-estetico che ancora non esiste, ma dall'altro il vuoto è l'enigma che si interpone nella comunicazione tra un uomo e ciascun altro. La proiezione della passione amorosa si elabora di fronte all'ansietà di fronteggiare il vuoto di comunicazione che improvvisamente si spalanca nei confronti della persona amata. Gelosia, competizione, confronto del potere della propria forza sono gli ingredienti che alternativamente l'uomo si trova a dover impiegare e maneggiare in uno stato di necessità nei confronti di quell'orizzonte estraneo che è, alla fine, proprio la persona amata, che è la più vicina e al tempo stesso la più lontana. Perché la persona amata è percepita nello scenario di uno spazio vuoto nel quale l'uomo proietta tutte le sue potenzialità, e per questo egli appunto ama perché può proiettare il proprio sé finalmente in movimento, ma proprio da questo spazio vuoto in cui peraltro proietta tutto se stesso, il futuro di sé in movimento, egli ricava la percezione del

deserto della sua solitudine. Ed è in questo senso che il vuoto è l'estremo limite sull'abisso che espone l'uomo alla più potente speranza e contemporaneamente alla più disperata delle sue solitudini. Perché alla fine l'amore è il tentativo che sboccia dalla più radicale delle solitudini. Nel vuoto l'uomo proietta i suoi sogni e nel medesimo spazio di quel vuoto egli esperisce l'ansia e la ragione stessa di quei sogni. Per questo alla fine l'uomo riempie il suo vuoto con la presenza della persona amata e questa persona amata diviene alla fine il vuoto della sua situazione esistenziale. Quel vuoto che si è inscenato un giorno, un'ora, in una certa data davanti a lui è stato una promessa e poi il soddisfacimento della speranza e della promessa non ha riempito il vuoto ma lo ha solo spostato, come se il vuoto non fosse stato riempito, colmato, soddisfatto ma paradossalmente si fosse inarcato ed esteso immensamente lungo la linea di un insuperabile destino. È con il vuoto che trattano in realtà due amanti l'uno di fronte all'altro, non già l'uno con l'altro direttamente.

Vera Lúcia de Oliveira

O INDIZÍVEL

dentro de mim
o oculto
amor

não te dou senão
o que vou tecendo
de perda em perda

o que dou já se destrói
o que dou perverte
o que dou

De: *Tempo de doer*

L'INDICIBILE

dentro di me
l'oculto
amore

non ti do se non
ciò che sto tessendo
di perdita in perdita

ciò che dono già si distrugge
ciò che dono corrompe
il dono

Da: *Tempo di soffrire*

Traduzione dell'Autrice

José Ángel Valente

* * *

EL AMANECER es tu cuerpo y todo
lo demás todavía pertenece a la sombra.

Tus lentas oleadas fuerzan
la delgada membrana
del despertar.

Anuncias qué: no el día,
sino la quieta
duración del latido
en la sombra matriz.

Te anuncias,
proseguida y continua como
la duración.

Durar, como la noche dura,
como la noche es sólo sumergido cuerpo
de tu visible luz.

* * *

L'ALBA è il tuo corpo e tutto
il resto appartiene ancora all'ombra.

Le tue ondate lente forzano
l'esile membrana
del risveglio.

Annunci che: non il giorno,
bensì la quieta
durata del battito
nell'ombra matrice.

Ti annunci,
proseguita e continua come
la durata.

Durare, come dura la notte,
come la notte è solo corpo sommerso
della tua visibile luce.

TERRITORIO

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

Entramos en la sombra partida,
en la cópula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas
en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
Ni dios ni hombre.

Procede sola de la noche la noche,
como de la duración lo interminable,
como de la palabra el laberinto
que en ella encuentra su entrada y su salida
y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente.

TERRITORIO

Ora entriamo nella penetrazione,
nel rovescio pungente
di ciò che infinitamente si divide.

Entriamo nell'ombra divisa,
nella copula della notte
con il dio che scoppia nelle sue viscere
nella scissione indolore della cellula,
nel rovescio della pupilla,
nell'estremità terminale della materia
o nel suo unico inizio.

Nessuno potrebbe strapparmi ora
al territorio impuro di questo canto
e nessuno ha in questo posto
autorità sul mio sogno.
Né dio né uomo.

Viene da sola dalla notte la notte,
come dalla durata l'interminabile,
come dalla parola il labirinto
che in essa trova l'entrata e l'uscita
e come dall'informe viene fino alla luce
il limo originale del vivente.

Traduzione di Alessandro Ghignoli

José Ángel Valente, una delle voci più alte della lirica spagnola, è mancato il 18 luglio 2000. Così lo ricorda Massimo Cacciari su "La Repubblica" pochi giorni dopo: «Era nato a Orense nel 1929; dopo essersi laureato in filologia romanza a Madrid, aveva insegnato e lavorato a Oxford, a Ginevra, a Parigi. La sua definitiva "consacrazione" era avvenuta nel 1988 con la consegna del premio Principe de Asturias. In quel periodo ebbi il piacere di conoscerlo, a Madrid, ricordo, insieme a Edmond Jabés. Avevo già letto di lui *Interior con figuras* e *Material memoria*, un prezioso libro del 1979, davvero "illustrato" da alcuni disegni di Antoni Tápies. La poesia di José Ángel affonda le proprie radici nella grande tradizione mistica castigliana, ma per porla in tensione e contraddizione con la "tentación del silencio" delle più radicali esperienze liriche contemporanee (Celan, forse). Per comprendere questo mondo, che è poetico e religioso, filosofico e politico, si dovrebbero leggere almeno *En fin de la edad de plata* (1973) e *Nueve Enunciaciones* (1982)».

Alain Suied

SOMMES-NOUS AU MONDE?

I

La trace du regard
nous mènerait
jusqu'au pays perdu.
Il suffirait
de laisser vibrer le manque en nous
pour retrouver les formes
les contours, la chair
de la vision
sur l'autre rive
du néant.

II

Le monde s'ouvre
sur un sourire de femme
et le corps-funambule
appuie
sur la corde
sans deviner
que l'espace alentour
ne porte pas notre poids
mais notre absence.
Nous avançons
à la lueur des étoiles
mortes
dans les derniers reflets
d'un rêve.

SIAMO AL MONDO?

I

La traccia dello sguardo
ci condurrebbe
fino al paese perduto.
Basterebbe
lasciar vibrare in noi la mancanza
per ritrovare le forme
i contorni, la carne
della visione
sull'altra riva
del nulla.

II

Il mondo s'apre
su un sorriso di donna
e il corpo-funambolo
poggia
sulla corda
senza intuire
che lo spazio attorno
non porta il nostro peso
ma la nostra assenza.
Noi avanziamo
alla luce delle stelle
morte
negli ultimi riflessi
d'un sogno.

III

Nous aussi, nous allons
dans l'air.
Egarés dans le chaos
des mouvements.
Sur le sol? Presque jamais.
Plus souvent
sur l'ellipse de l'invisible.
Délivrés
d'une pesanteur
qui ne réduit pas
notre envol.

De: *Le pays perdu*, Arfuyen, Parigi 1997.

III

Anche noi andiamo
nell'aria.
Persi nel caos
dei movimenti.
Sul suolo? Quasi mai.
Più spesso
sull'ellissi dell'invisibile.
Liberati
da una gravità
che non accorcia
il nostro volo.

Traduzione di Fabio Scotto

Alexander García Düttmann

LINEA DELLA VITA E AUTORITRATTO

Per farmi un quadro delle diverse idee che durante la mia vita mi sono fatto di me e della mia vita dovrei poter ricorrere alle annotazioni e alla testimonianza d'altri, all'attestazione di un terzo. Ma forse in determinati periodi non mi sono fatto nessun'idea, non a causa di un'omissione, bensì a causa di un'incompatibilità. Fede che si nutre di una contraddizione, che rispetta un interdetto della rappresentazione: si è massimamente fedeli a se stessi lì dove si rinuncia a una rappresentazione di sé, a un'idea della propria vita. Tuttavia è difficilmente pensabile che si possa riuscire senza visioni o rappresentazioni, sia che esse trattengano nello sguardo retrospettivo l'andamento della linea della vita, sia che lo prolunghino nello sguardo sul futuro. Nonostante tutte queste difficoltà, cerco di tracciare una biografia, l'andamento di una doppia linea. Una linea scorre ai margini, corrisponde all'atteggiamento di colui che si tiene lontano, stordito e di nient'altro colmo se non appunto della lontananza. L'incapacità di reagire se non immediatamente, il sacrificio involontario e irresistibile di riservatezza e prudenza, la rinuncia alla stra-

tegia e alla tattica sembrano essere dettati da una tale ineliminabile lontananza, o all'inverso: essi mi sembrano prescrivere una tale lontananza. L'altra linea indica invece la direzione di una forza motrice, essa scorre in un centro cercato alla cieca. Eros e Thanatos, immanenza di una tana sotterranea il cui prospetto registra i punti nei quali forze contrapposte cozzano l'una contro l'altra, trascendenza di un terzo muto e caparbio, immobile e distante, impigliato in un'autodistruzione invisibile, infinitamente lunga e infinitamente accelerata. Per incontrare me stesso, per riconoscermi nell'autoritratto, dovrei poter costruire il punto d'intersezione delle due linee, poter stabilire il punto neutro di immanenza e trascendenza. Verso questo punto si muove la linea di fuga del diario. Il 12 agosto 1948 Julien Green annota: «Un journal où l'on pourrait tout dire, qui ne serait pas le journal du corps en rebellion contre l'âme, ni de l'âme oprimant le corps, mais le journal des deux, le journal de l'homme enfin reconcilié avec lui-même».¹

L'esperienza, ripetutamente registrata da Green nei suoi diari, di un raddoppiamento durante la scrittura

(non è lui a scrivere i suoi libri bensì un altro di cui egli non sa nulla) si può generalizzare a partire. Uno scrittore che durante la propria attività potesse osservarsi assolutamente, utilizzerebbe unicamente regole e non scriverebbe affatto. Se in una simile osservazione dell'asincronia tra autosservazione e osservato si riconosce un'autosservazione riflessa e intensificata, allora neppure quest'ultima può liberarsi da un inosservabile che porta all'autosservazione, anzi che rende ogni autosservazione un'eterosservazione. Eterosservazione è, prima di ogni separazione tardiva tra proprio ed estraneo, la passione e il trauma dell'autosservazione. Nessun'autosservazione può perciò portare alla costruzione di un punto d'intersezione delle linee della vita, nessun'autosservazione può stabilire il punto neutro di immanenza e trascendenza, nessun'autosservazione può disegnare l'autoritratto in cui mi riconosco.

L'incontro con sé non può risultare da un'autosservazione, deve consistere invece in una trasformazione. Ma se si concepisse la trasformazione come un semplice passaggio da uno stato a un altro, si sarebbe scambiato l'incontro con sé con un risultato. Quando si reifica la trasformazione in

risultato e si concepisce in essa uno stato provocato, indotto, si separa in verità ciò che nell'incontro con sé raccoglie da ciò che redime, si condanna all'inferno colui che si è trasformato, e si concepisce la trasformazione non come redentrice, ma come fatale. Il timore dell'incontro con sé e la fuga davanti all'autoritratto hanno forse la loro origine nella possibilità di una tale separazione. Delle figure nei romanzi di Green, dell'impremeditato incontro con sé nei loro gesti e atteggiamenti, Walter Benjamin dice: «... così e non altrimenti sarebbe ciascuno dei loro gesti se essi dovessero vivere di nuovo questi istanti come anime in pena al di là della tomba. Nella sconsolata stereotipia di tutti i momenti veramente pregni di destino essi stanno dinnanzi al lettore come le figure dell'inferno dantesco nell'irrevocabilità di un'esistenza all'indomani del Giudizio universale. Questa stereotipia è il contrassegno dello stadio infernale».² L'incontro con sé è trasformazione che coincide con se stessa o, detto diversamente, esso è un puro incontro, una trasformazione che non è altro che trasformazione.

Traduzione di Silvia Bortoli

¹ Julien Green, *Le Revenant. Journal 1946-1959*, Paris 1975, p. 164. «Un diario in cui si potesse dire tutto, che non fosse né il diario del corpo in rivolta contro l'anima né il diario dell'anima che opprime il corpo, ma il diario di entrambi, il diario dell'uomo finalmente riconciliato con se stesso.»

² Walter Benjamin, *Ombre corte. Scritti 1928-1929*. A cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1993, p. 506 (trad. it. di G. Carchia).

Pierre Michon

SI RIPRENDE LA VULGATA

Si riprende la Vulgata.¹

Si dice che Arthur Rimbaud, in quel combattimento in cui lottava palmo a palmo con la *Carabosse*, poiché forse la valvola dello stanzino interno non era chiusa completamente, fece delle fughe per seminarla nella campagna delle Ardenne; che i suoi gran passi allora lo condussero in paesini formidabili e cupi come colpi di cannone, fazzoletti infilati in bocca, Warcq, Voncq, Warnécourt, Pussemange, Le Theux; che era affamato di quei luoghi, di quei fazzoletti, di quei colpi di cannone, e che i versi che seminava lungo il cammino lo dicevano; che fosse ambiziosissimo e ingannasse la fame con sassolini ritmati, orco e Pollicino, come lo vuole la leggenda. Si dice che una più lunga fuga, un sogno, alla fine dell'estate lo portò in Belgio, verso Charleroi attraverso dei viottoli con more senza dubbio, mulini tra gli alberi, fabbriche spuntate all'estremità di un campo di avena, e non sapremo mai esattamente dove passò, dove il suo giovane spirito balzò su tale quartina oggi più conosciuta in questo mondo di Charleroi, dove il legaccio della grossa scarpa gli restò in mano, sotto la Grande Orsa, ma sappiamo che al ritorno si fermò a Douai, dalle zie d'Izambard, tre dolci Parche in fondo a un gran giardino, sarte, attacca-brighe, e che quei giorni in un grande giardino alla fine dell'estate furono i più belli della vita, forse i soli.

Si dice anche che in quel giardino compose quel poema che tutti i bambini conoscono, dove egli chiama le sue stelle come si fischia ai propri cani, dove accarezza la Grande Orsa e si stende accanto a lei; e quella fine d'estate non fu che ritmo, la maggior parte del tempo a dodici piedi, e lui, sospeso alla linea nel Settentrione, ma allo stesso tempo con i due piedi sotto la tavola nell'albergo verde, faceva tenere tutto questo contemporaneamente sulla linea, la graziosa ragazza che serve il prosciutto, il percolato dove lo si mangia e la Stella Polare che si alza al di sopra. Ed è

¹ Vulgata: traduzione in latino della Bibbia fatta in gran parte da S. Girolamo, riconosciuta dalla Chiesa cattolica.

una pura felicità. È la semplice apparizione del vero, che assomiglia a Dio oppure a una ragazzina morta, dietro un'aiuola di fiori in settembre. Si racconta che due fughe soprattutto, quelle senza stelle, lontano dai giardini, lontano dal vero, lo portarono a Parigi. E nessuno lo aspettava.

Si dibatte se a Parigi egli fece il colpo di fuoco con quelli della Comune; se ebbe il piacere e il terrore di tenere sulle punte di un *chassepot*² un nemico evidente, il male in persona, vale a dire anche un povero diavolo dell'estremo limite delle campagne al quale Monsieur Thiers a Versailles aveva affidato pennacchio e *chassepot*, e se i due piatti antitetici battendo per rompere tutto nel suo cuore egli tirò; o se fu un tamburello in alto alla barricata; e se sul lato inferiore dietro la barricata mangiò la zuppa con i miserabili, gli osceni, i dolci idioti, con loro fumò il caporale; si vorrebbe crederlo, ma sembra bene che non lo si possa, questa storia è nei *Miserabili*, del Vecchio, non nella vita di Arthur Rimbaud. Comunardo o no, ritornò a Charleville con delle false decorazioni sul cuore.

Si dice che da Charleville in maggio, il 15 maggio, scrisse a Paul Demeny, poeta di Douai, autore di *Spigolatrici*, che i nitrati d'argento hanno fissato anche lui una buona volta e ci tramandano per ragioni che non devono nulla alla raccolta delle *Spigolatrici*, e sulla sua foto alla pagina cinquantaquattro, al di là di Izambard, al di là di Banville, si vedono la barbetta del poeta, gli occhialini, i capelli spettinati, il fiero profilo, lo sguardo chiaramente portato laggiù sulla linea blu delle glorie postume: si sa che inviò a quel destinatario celebre, a buon mercato celebre, celebre per avere una volta ricevuto quei dieci o venti foglietti, la lettera detta del Veggente; è una disavventura della vecchia giustificazione idealista, volontarista, missionaria, magica del poeta – la spaconata, la tenda di fumo *pro domo*; questa porta gli abiti nuovi dell'orfismo democratico, poiché è fatto per piacere, a dei poeti di Douai e d'altri luoghi; ed è ben di più, poiché è scritto da un giovane che si sforza di crederci con tutto il cuore. Ma, spaconata o colpo di genio, leggiamo e rileggiamo quella lettera, chini sulle nostre scrivanie di poeta noi vi rispondiamo come lo fece una prima volta Demeny: poiché «trovare una lingua» e «farsi *veggenti*» sono in quella lettera scritti nero su bianco – e quelle cose che erano nell'aria da venti anni o due secoli, quelle cose già dette, con più o meno strepito, dal panciotto rosso, il Vecchio, e dall'altro panciotto rosso, quello vero, colui che portava veramente sotto l'abito il panciotto rosso nella folla di *Hernani*, Gautier, dette anche da Baudelaire il cui panciotto era lungo e nero, da Nerval, da Mallarmé, quelle cose sono dette qui in mo-

² *Chassepot*: fucile a ripetizione del tipo ad ago inventato dall'armaiolo francese Antoine-Alphonse Chassepot, in dotazione all'esercito francese dal 1866 al 1874.

do più convincente, più giovanile, più guerriero: ed è giusto quindi che alle nostre scrivanie di poeta noi siamo tacitamente d'accordo che esse siano state dette qui per la prima volta.

Questo ci appare nuovo, a noi, eternamente nuovo; ma voglio credere con tutto il cuore che, per Rimbaud, fosse del vecchiume poetico nel momento stesso che imbucò la sua lettera, forse nel momento che la firmava – sebbene si sforzasse di crederci con tutto il cuore. Si dice che inviò al giovane Verlaine una lettera simile, volontaria, seduttrice, superba; essa è perduta. Si dice che Verlaine abboccò in pieno a quell'esca; e che alla fine di un'altra estate, nel settembre 1871, una terza volta un treno scaricò Rimbaud a Parigi: quella terza volta Cros e Verlaine dovevano aspettare la *cara grande anima* alla stazione dell'Est, e lui, nella tasca di quel pantalone troppo corto che lasciava vedere le calze di cotone blu, lo si sa esattamente, che la *carabosse* aveva sferruzzato per lui con un sentimento che non si conosce esattamente, forse dell'amore, in quella tasca aveva il compito impeccabile del *Bateau ivre*, da una parte all'altra limato al meglio per piacere al Parnaso e in quel Parnaso essere il primo.

Verlaine con il cappello da derby sulla banchina della gare de l'Est entra in questa storia, lo si sa; e la sua storia qui senza ombra di esitazione entra facilmente nella prigione di Mons, la botte di assenzio e l'esibizionismo tragico, il giaciglio e la Leggenda dorata; con al capezzale di quel giaciglio delle monache d'almanacco e delle puttane, il piccolo Létinois che era una ragazzona; ma tutti, e per quanto miserabili essi fossero, li si vede chini su Verlaine che ha l'aria più bassa di loro, come a terra: poiché fu deposto anche lui e restò disteso, nello stesso modo d'Izambard.

Egli non aveva certo bisogno di Rimbaud, era abbastanza grande per scendere da solo, ne aveva la volontà; ma Rimbaud fu il buon pretesto, la pietra su cui un destino incespica. E, più di tutto al mondo, Verlaine amava incespicare.

Per il momento egli ha il cappello da derby, dorme in un bel letto con una bella moglie. Lui solo sa che incespica ad ogni passo, è giovane, non si vede ancora. Si dice che con o senza cappello, incespicando o no, piacque ad Arthur Rimbaud, e che fu vero anche il contrario: senza dissimulazione, senza altro pensiero segreto che quello di essere il primo, ciò che essi si confessavano, si sa che ciascuno amava gli scritti dell'altro, lo credeva *veggente* o faceva finta di crederlo tale – poiché era la moda dell'epoca di andare a immaginare che nella *veggenza*, nebulosa ineffabile, segreta, postulata, prendevano vita i poemi più nitidi, i bei sistemi come planetari dove in dodici sillabe spuntano degli alberi, dove l'universo s'incarna: una seconda volta s'incarna; e di quell'incarnazione seconda ciascuno si diceva che l'altro forse aveva la chiave. Uno come l'altro fu feli-

ce di constatare che quella chiave, se esisteva, era nelle mani di un compare di suo gusto. Ma si sa che ad alcuni giorni dalla gare de l'Est, giovani entrambi e focosi, in modo differente si piacquero: e capitò che in una camera buia dietro delle persiane fossero l'uno davanti all'altro nudi, in piedi, e al di qua di cadenze e numeri usciti dalla veggenza, al di qua di ogni poema si baciaron; dietro quelle persiane scalpitarono nella vecchia danza cieca dei corpi nudi, si cercarono l'un l'altro il *garofano viola*, avendolo trovato vi si sistemarono e, sospesi a quell'albero che non era l'asta, capitò che trasalissero e scomparissero un momento da questo mondo, dalla camera buia, dalle persiane di settembre, il corpo universalmente sparso e tuttavia completamente riunito nell'albero, gli occhi morti, la lingua persa.

E quella prima danza che insieme ballarono, di cui non conosciamo né il luogo né il mondo, di cui ciascuno conosce l'emozione, quell'agitazione del grande albero nella camera ha fatto tanto vento nelle lettere quanto l'ondata di *Hernani*, poiché i letterati sono futili. Tuttavia senza dubitarne, tempesta o brezza, questo passò sugli scritti di Arthur Rimbaud e li bonificò: poiché il giovane ragazzo aveva avuto gran fame di quella danza, di quel garofano che forse cercava l'estate passata dalle parti di Charleroi e, non trovandolo, per ingannare la fame e farlo arrivare seminava sul cammino dei sassolini: i sassolini sono senza dubbio affascinanti, ma non sono sufficienti all'Opera, che è di razza magica; e se l'asta in tutta la sua lunghezza non riesce neanche a tenere, in più della ragazza carina e dell'albergo verde, in più della *Wanderlust* sotto fruscii di stelle, se l'asta non riesce a tenere anche l'oscuro, il ridicolo *garofano viola*, l'asta è una cattiva lega che si piega, come nelle mani di Banville.

Si dice che quell'amore conquistò le loro anime e finì male, come in genere accade, quando conquista l'anima; si dice anche che, giocando su tutti i quadri e tutti i ruoli, quello dell'amante, del compare, del poeta, fecero impazzire la sposa, quella vera, quella di Verlaine, con le mille astuzie che l'assenzio detta; poiché erano burloni; si appoggiarono a briglia sciolta sul cantino³ del destino poetico, quello insomma su cui Baudelaire si era basato a tal punto che gli si era chiuso sul famoso *porco D.*; si pensa che dei due, Rimbaud insistesse più forte, e la sposa aveva per lei il vecchio cantino di Eva, che non lo sente con quell'orecchio; così bene che le schifezze orfiche a quattro zampe alle quattro del mattino nella scala coniugale s'attirarono la vecchia sanzione coniugale, e la piccola sposa lo mise alla porta. Si racconta che i due poeti, cacciati da quel paradiso

³ Cantino: la quarta corda del violino o di altri strumenti musicali simili, che ha suono più acuto.

coniugale, dopo vari giri e tergiversazioni da ubriacconi a casa di Cros, da Banville, all’Hôtel des Etrangers dove abitavano gli Zutistes⁴, presero la strada dell’Est e trasportarono altrove la danza luminosa, scalpitante, sempre viva, sebbene il verso del sentimento fosse dentro; e che a Bruxelles poi Londra per ritrovare forse il puro splendore precedente il sentimento, chiamarono a sé più ferocemente la *fata verde*, l’assenzio, l’oro profondo degli whiskies, delle birre; il fondo delle birre; che allora nel fondo di quei pubs cantino contro cantino li si vedeva di fronte, rossi, la nota serrata; e ben sicuramente altre volte ben saggiamente studiosi da una parte e dall’altra di uno stesso studio del poeta a Londra restavano chinì, nella Londra scura, sventratrice, come la stessa bocca di Baal o le latrine di Baal, su cui nella sua tenda di fumo era accoccolato il Capitale, in flagrante delitto accoccolato – poiché era l’epoca rimpianta del capitalismo duro, quando si sapeva chi doveva tenere il fucile e chi essere finito, quale calcio mordere, su quale sangue precisamente camminare; in quella Londra del Vecchio Testamento da una parte e dall’altra di uno studio da poeta voglio credere che scrivessero uno le *Romances sans paroles* l’altro le *Chansons néantes*, che più avanti intitolò in un altro modo, opere piene di grazia, d’aria leggera, esistenti appena, scritte nella bocca di Baal ma di gran lunga al di sopra di Baal e degli avanzi delle birre; poiché allora si appoggiavano come bisogna sul cantino, per sé completamente solo e per i morti; e a quello studio nella calma facevano delle sciocchezze, s’invidiavano, si perdonavano. O ancora si recitavano quelle opere aeree, uno in piedi, l’altro seduto, come a Saint-Cyr le figlie per il Re; e quello che era seduto ascoltava passare la grazia e la forza e la grande retorica; e né l’uno né l’altro sapeva che mai più avrebbero avuto un tale pubblico, una tale scena. Ma l’opera volava via tutta d’aria, loro restati là (è così almeno che essi si rappresentavano la cosa, lo slancio del poema e la caduta del corpo, poiché nei loro animi portavano sempre furtivamente il panciotto rosso), loro restati là, mettevano il mantello e coraggiosamente entravano nella bocca di Baal, che sono anche le sue latrine, in fondo a un pub s’impantanavano nelle birre. Nel mezzo di quella pece del Vecchio Testamento, i devoti pervengono a distinguerle bene, arbitrano senza problema ciò che ritorna all’uno e all’altro, qui il veggente, il novatore, là il povero brav’uomo attaccato alle vecchie lune, il figlio del sole che cammina davanti, e, accodato, il figlio incespicante della luna; i devoti hanno il dono della veggenza – io, non ci vedo niente: nello smog di Babilonia i loro lineamenti si confondono, chi ha la barba, chi è

⁴ Zutistes: membri di un circolo di poeti presieduto da C. Cros. Essi avevano l’usanza di dire “zut!” cioè, “accidenti”, a tutti.

il brutto ceffo? È troppo scuro per decidere chi dei due è la vergine folle, chi lo sposo infernale: hanno la stessa violenza sotto panciotti ugualmente neri. Sono due sventratori simili che entrano in quel pub come nel burro; e il cocchiere che imbarca ciò che resta di loro all'uscita di quel pub alle quattro del mattino li tiene per il braccio, li raccoglie, li getta come può sul fondo della cassetta con le loro mantelle alla rinfusa, il *coachman* là in alto che parla ai cavalli nella lingua di Babel e scompare, porta lo stesso soprabito. La frusta schiocca dietro la nebbia, Rimbaud forse dalla cassetta grida *merda*. Vanno alla stazione, raggiungono l'Europa: poiché si sa che si insultarono infine per una storia di aringhe; su questa storia lasciarono Babilonia; e che a Bruxelles una seconda volta caduti in catastrofe, stralunati, atterriti, uno di loro, con il cappello modello derby, alle tre del pomeriggio con dodici o venti *fate verdi* insediate in pianta stabile e scalpitanti fin dalle otto del mattino, andò alle Galeries Saint-Hubert e atterrito comprò una browning, che non era una browning ma una sei colpi da sette millimetri di cui non conosco la marca, e con questa mise all'arcangelo atterrito un po' di piombo nell'ala. Ed eccolo entrato nella prigione di Mons, si sdraia, ecco l'altro partito per Patmos, a Roche nelle Ardenne vicino a Rilly-aux-Oies. Nello stanzino interno, Verlaine è saggiamente sdraiato accanto a Izambard. E la danza per quanto li riguarda è terminata.

Si dice che si uccisero in questa maniera perché i loro caratteri erano idealmente opposti, come lo sono il sole e la luna; poiché uno possedeva lo splendore del giorno, l'impeto del giorno, la forza e gli stivali dalle sette leghe mentre l'altro riusciva a malapena a luccicare, a sbucare tra i rami, a coricarsi, a fuggire; perché il primo fomentava la *poesia moderna* mentre l'altro si accontentava del vecchiume, vale a dire si serviva di quel vecchissimo ed efficace miscuglio di sentimento e di finali in rime dei quali, stranamente, ci siamo abituati a perdonare l'uso a Malherbe, Villon, Baudelaire, ma non a Verlaine; questo perché, anche lui, Verlaine, indeciso e combattuto come la luna, non si era mai concesso anima e corpo, non era mai completamente a Londra senza lasciare una parte di sé a Parigi, da dove la sua sposina inviava lettere e insisteva saggiamente sull'argomento di Eva.

Questi caratteri sono troppo in contrasto per non risultare artificiosi, li abbiamo ritoccati sulla nostra scrivania di poeti.

Si dice anche – per spiegare le aringhe e la sei colpi – che fossero minacciati dalla *sregolatezza di tutti i sensi*, alla quale si applicavano diligentemente sia uno che l'altro, poiché portavano entrambi furtivamente il panciotto rosso; vi si applicarono; non diventarono veggenti e ricercarono la veggenza nella pura ubriachezza, che ad essa tanto somiglia: e vogliamo

veramente credere che dieci mesi di sbornie comuni fecero di due giovani impetuosi i convulsionari di Bruxelles, il giorno in cui dal calderone delle birre emerse come un fiore la canna della sei colpi. Non credo all'argomento grimaldello secondo il quale Rimbaud, cosciente del suo genio come noi diciamo sotto le papaline di seta, avrebbe disprezzato Verlaine, la poesia di Verlaine, e gli avrebbe rimproverato di essere privo di genio: perché Verlaine aveva del genio; e Rimbaud, sebbene fosse completamente sconvolto e inguaribile, era moderno con meno assolutismo di noi. Ma credo, l'ho detto, che i loro cantini rispettivi a forza di affrontarsi si consumavano; la loro piccola corda di tutte e due, il cantino orfico, quello del destino poetico senza paragone, fuori misura, che Baude-laire aveva loro insegnato a suonare, all'uno come all'altro, e che si incastra così facilmente; sul quale premevano a fondo; sul quale bisogna suonare per se stessi, convincere se stessi, e non lo si può fare a lungo se un altro cantino stride accanto a voi per la semplice ragione che non è possibile, nella stessa camera a Camden Town, di essere in due nel contempo *il verso personalmente*. Questo non è condivisibile tra vivi, è necessario che uno dei due cantini si rompa.

Ebbene Rimbaud premeva più forte.

Rimbaud suonava più intensamente. Egli voleva più di Verlaine essere la poesia personalmente, ovvero ad esclusione di ogni altro: perché a questa condizione soltanto poteva sperare di calmare la vecchia nel pozzo interno, permettere che lei si riposasse un po', le dita nere infine abbandonate, la mano aperta, non mercanteggiando affatto, affettuosa come lo è sempre la carne che dorme. La vecchia dentro per consolarsi, addormentarsi, aveva bisogno che il figlio fosse il migliore, o meglio dire il solo, e che non avesse nessun maestro. Di questo sono sicuro: Rimbaud rifiutava e abborriva ogni maestro, e non tanto perché anche lui voleva o credeva d'esserlo, ma perché maestro di se stesso, cioè quello della *carabosse*, il Capitano, lontano come lo zar e poco concepibile come Dio, come loro più padrone di essere riccio dietro cremlini, dietro nuvole, il suo maestro da sempre era una figura fantasma ineffabilmente esalata dalle trombe fantasma di guarnigioni lontane, una figura perfetta, fuori tiro, infallibile e muta, postulata, il cui Regno non era di questo mondo; e, vederne in questo mondo l'apparizione, neanche l'apparizione ma il sospetto, l'apparenza, l'ombra portata, il tenente, l'incarnazione decaduta che svuotava birre sulla propria barba e scriveva bei versi, questo portava Rimbaud fuori di sé, lo spossava, e senza dubbio si arrabbiava, al culmine dell'indignazione e non sapendo perché, come un fariseo al quale il Dio opaco delle Tavole chiuse fa l'affronto di apparire chiaramente nel quartiere sordido di Nazareth. Verlaine asciugava la birra sulla sua barba

e guardava sorridendo quel ragazzone che amava; lui, indignato, sputava per terra, girava i tacchi e sbatteva la porta. Quel rifiuto di un maestro visibile lo si chiama secondo Rimbaud rivolta, rivolta giovanile, ma è cosa vecchia, come il vecchio serpente nel vecchio melo, come la lingua che si parla. È nella lingua chi dice *io*, quando passa sopra la testa delle creature visibili e non si degna di rivolgersi che a Dio. È lo sfortunato Verlaine, creatura superlativa che era visibilissima con la sua barba e le sue sciocchezze, che aveva ventisette anni, era poeta di Scuola, riconosciuto dalle Scuole, conosceva il Vecchio dal panciotto rosso e ne conservava delle lettere in suo possesso, maneggiava la grande retorica da più tempo di un ragazzo di diciotto anni, Verlaine suo malgrado non poteva che apparire il maggiore, regale sebbene la sua corona fosse di traverso, maestro a metà: e bisognava bene abatterlo, per essere comunque Rimbaud, rompere il verso necessariamente imperfetto poiché serviva ad altri, giocare più intensamente possibile sulla piccola corda delle prose fuori misura e andare a morire a lungo nell'insignificante Corno d'Africa, presso le tribù senza violino, dove soli maestri sono il deserto, la sete, la Sorte, tutti sovrani poco visibili e insabbiati come sfingi, ma sovrani, capitani, mormorando ineffabili ordini nel vento sulle dune, le trombe fantasma del vento. Quindi in cammino verso questo deserto discese Verlaine; Verlaine che tuttavia non era Izambard, che aveva guardato tutto questo in faccia, che sapeva che la *carabosse* dei combattimenti danza nel cuore della lingua e non solo a Sedan o nel Capitale, vecchie lune; che a dispetto di questa conoscenza, forse a causa sua, corse alle Galeries Saint-Hubert, ritornandone con una sei colpi per abbattere la lingua personalmente, esserne il maestro, sparò per due volte sulla lingua che lo guardava con occhi di bimbo, imbronciati, chiari, sovrani, pur sapendo benissimo anche prima di premere il grilletto che la lingua non la si uccide, non le si può fare la pelle, questa rimbalza e ritorna su di voi. E su questo rimbalzo si corica, un rosario tra le mani.

Da: *Rimbaud le fils*, Gallimard, Parigi 1991.

Traduzione e note di Fabio Scotto e Maria Rosaria Gagliano

Tiziano Salari

IL GRANDE NULLA DI CAMPANA

FURIBONDO

*Abbracciata io l'aveva.
Mentre affannoso delle cieche ebbrezze
Sul limitare cieco brancolavo
E accelerati colpi replicavo
Sopra la porta di eterne dolcezze:
All'improvviso sopra la mia schiena
S'alzò e ricadde martellando sordo
E ritmico il suo piede. Fu il ricordo
Dell'attimo fuggente, nella piena
Fantastica l'appello della morte.
Ardendo disperatamente allora
Raddoppiai le mie forze a quell'appello
Fatidico e ansimando la dimora
Varcai del nulla e dell'ebbrezza, fiero
Penetrai, nel fervore alta la fronte
Impugnando la gola della donna
Vittorioso nel mistico maniero
Nella mia patria antica nel gran nulla.*

Dino Campana

1. L'amore per Campana non è conoscenza, come per la tradizione cortese o neo-platonica. L'amore è smarrimento, naufragio, perdita di sé. Porta di eterne dolcezze. Piacere. Ma insieme nulla. Ritorno al nulla.

2. Il «mistico maniero» è l'orizzonte

pronto per l'annientamento. Non c'è ironia e non c'è sentimentalismo in Campana. Non c'è neppure compiacimento descrittivo, pornografia. Nella copula si reduplica specularmente con una meta certa (il nulla) l'errare indefinito nell'orizzonte sconfinato del paesaggio d'arte italiano o della pam-

pa non protetto o illuminato dalla luce di nessun dio.

3. Il corpo della donna, in *Furibondo*, rivela difficoltà di penetrazione, potrebbe essere il corpo di una vergine. La «patria antica» è l'antico ventre materno avvolgente al quale si ritorna nel coito.

Il corpo di *Furibondo* è anche il grembo incestuoso della madre ritrovata.

L'appello del corpo (il battito ritmico del piede della donna sulla schiena dell'uomo durante il coito) non è un richiamo di generazione e di fertilità, ma di morte. Eros e Thanatos. Amori sterili, «Lunga teoria degli amori sterili» chiama Campana gli amori della Ruffiana.

4. Metafisica dell'amore. Metafisica del paesaggio italiano, come in *De Chirico*.

5. Interiorizzazione della copula. Il coito osservato dall'interno. Il godimento come ricerca del dolce naufragio. Il mare dell'infinito leopardiano concentrato in una vulva.

Il coito descritto esteriormente, nella sua meccanica, è pornografia.

6. «Mistico maniero». «Patria antica». Grande Madre. Morte.

7. La razionalità (la mostruosa ragione) è soppressa. Il coito è totale abbandono.

Da dove viene e dove va. Dal nulla al nulla. Fuori dal tempo. Il nulla è per

definizione fuori dalla successione temporale.

8. Campana non usa mai termini allusivi per definire l'atto sessuale. E neppure ironica distanza.

Curiosità, stupore ecc. sono gli atteggiamenti di fronte alla Lussuria (il cui lato di povertà, aridità, emarginazione sociale, vuoto, non è mai visto come negativo).

È un approccio ansioso ma non colpevole. La cecità travolge anche il senso di colpa. Saltano le inibizioni. In Campana non ci sono inibizioni (se non, forse, linguistiche).

Parallelo con Sbarbaro, che esce da ogni atto di Lussuria svuotato e colpevolizzato.

9. La nostalgia dell'assoluto, della patria perduta, accende la sensualità. Ma la ricerca appare cieca, guidata (sorretta) da impulsi altrettanto ciechi e inafferrabili.

Misterioso circolo della vita e della morte.

Il nulla è l'approdo di ogni misticismo, anche di quello sessuale.

Il massimo della vicinanza proietta nel massimo della distanza.

Non dobbiamo mai dimenticare che le circostanze degli incontri sono miserabili (bordello, sera di fiera, carceri, manicomi ecc.), ma che la trasfigurazione poetica fa diventare questi luoghi degli assoluti.

Nichilismo campaniano. Entusiasmo campaniano. Mescolanza.

10. Lo spirito viene raggiunto attra-

verso la carne. E questo spirito si trasfonde nel nulla, è nulla.

Il corpo dell'amata non è una via alla salvezza. L'eterno femminile non porta verso l'alto.

Nell'amore i copulanti si fondono nell'Uno, ma questo Uno è il nulla.

Ma questo nulla è comunque una conquista, lo spirito raggiunto attraverso la carne.

Non è un caso che la figura dell'androgino abbia dominato per un certo periodo la fantasia di Campana.

Nel bacio, nell'amplesso ci si incontra con se stessi. Sempre.

Non esiste l'oggetto d'amore che sia anche soggetto.

Eppure nell'atto d'amore avviene uno scambio.

La condivisione del piacere è il richiamo (l'appello) della morte nella piena fantastica dell'amore. Vita e morte.

La vita che nella sua pienezza è morte.

11. Il possesso (ma si può ancora chiamare possesso una via iniziatica al nulla?) avviene al termine della notte. Della «notte oscura».

Attraverso la donna Dio si è fatto carne per avvicinarci a Lui?

È possibile anche questa interpretazione.

Campana non è forse anche il poeta degli ermetici?

12. Campana non è mai osceno, neppure quando si rivolge alla troia dagli occhi ferrigni.

Il sesso femminile è caratterizzato con parole poeticissime. «Porta di

eterno dolcezza». «Mistico manierato». «Patria Nulla».

Abbattimento della distanza. Da qui il fatto che l'amore può essere soltanto venale, sdoppiato tra la prostituta e la passante (*Une femme qui passe*) irraggiungibile.

13. O. Paz, *La duplice fiamma*. «... il platonismo è l'opposto della visione cristiana: l'eros platonico cerca la disincarnazione, mentre il misticismo cristiano è soprattutto amore per l'incarnazione ...

Il rovescio dell'eros platonico è il tantrismo, nei suoi due grandi rami: quello indù e quello buddista. Per l'adepto dei tantra, il corpo non manifesta l'essenza: è un cammino d'iniziazione.

Più oltre non c'è l'essenza, che per Platone era un oggetto di contemplazione e di partecipazione: alla fine dell'esperienza erotica l'adepto raggiunge, se buddista, la vacuità, uno stato in cui il nulla e l'essere sono identici; se indù, uno stato simile, ma nel quale l'elemento determinante non è il nulla, ma l'essere ...

Qualunque sia un rito spiccatamente carnale, l'erotismo tantrico è un'esperienza di disincarnazione.»

Per il buddista, come per Campana ...

14. S. Ferenczi, *Thalassa*. «Il desiderio di Edipo è l'espressione psichica di una tendenza biologica assai più generale che spinge gli esseri viventi allo stato di calma di cui godevano prima della nascita.»

La donna di *Furibondo* è una vergine.

«I primi tentativi di coito non sono che violazioni cruenta.» (Ferenczi). Anche in *Furibondo* la penetrazione sembra una violazione cruenta: «Impugnando la gola della donna» ... «Il coito è anche una ripetizione a livello individuale della lotta dei sessi» (lo stesso).

Regressione thalassale. Per Ferenczi è l'idea di un desiderio di ritorno verso l'oceano abbandonato in tempi antichi. Il coito tenta di ristabilire l'esistenza acquatica all'interno della madre per mezzo del pene. La madre è in realtà il simbolo dell'oceano. E il coito, nella sua essenza, non è altro che la liberazione dell'individuo da una tensione penosa e, simultanea-

mente, la soddisfazione dell'istinto di ritorno alla madre e all'oceano, antenato di tutte le madri.

Grande madre. Grande nulla.

Il nulla. «Lo stato della coppia è caratterizzato, durante l'orgasmo e dopo, da un considerevole restringimento o anche da una completa abolizione della coscienza» (lo stesso).

15. Campana è un poeta difficile. Per poter entrare nel mondo visionario di Campana occorre un'iniziazione al misticismo.

Se il testo poetico è «un organismo che produce silenzi» (O. Paz), grande è il silenzio che si apre quando finisce un testo di Campana.

UNE FEMME QUI PASSE

*Andava. La vita s'apriva
Agli occhi profondi e sereni?
Andava lasciando un mistero
Di sogni avverati ch'è folle sognare per noi
Solenne ed assorto il ritmo del passo
Scandeva il suo sogno
Solenne ritmico assorto
Passò. Di tra il chiasso
Di carri balzanti e tonanti serena è sparita
Il cuore or la segue per una via infinita
Per dove da canto a l'amore fiorisce l'idea.
Ma pallido cerchia la vita un lontano orizzonte.*

Dino Campana



Bianca Maria d'Ippolito

AMORE E LONTANANZA

*... io che sostengo di non sapere niente
altro se non d'amore.*

Convito, 177d

La ricerca sull'essenza del divino è affidata, nel *Convito*, alla poesia. Si festeggia la vittoria di Agatone nella gara per la tragedia, e per Agatone Eros è amore del bello, poesia. Quale appare nel *Convito*, Eros è il dio enigmatico: il più antico e il più giovane, celeste e terrestre, sfuggente e pandemico. Oltre alla poesia, tragica e comica (Aristofane è presente con il celebre mito dell'androgino), è qui convocata la medicina. Nel discorso del medico Erissimaco a Eros è riconosciuta tale universalità di potenza, quale solo Lucrezio più tardi esalta nel suo poema: e vige «non solo nelle anime degli uomini per i belli e per molte altre cose» ma «nei corpi di tutti gli animali, in tutto quello che è generato dalla terra e, per così dire, in tutto quello che è» (186a). Anche il sapere, pertanto, è legato a Eros: «La medicina infatti, per dirla in breve, è la conoscenza degli impulsi erotici del corpo ... la medicina è dunque tutta regolata da questo dio: (187a) allo stesso modo avviene per la ginnastica e l'agricoltura. La musica poi ...».

Qual è dunque l'opera propria di Eros – quella per cui «estende la sua influenza su tutte le cose umane e su quelle divine»? Amore unisce i dissimili – che in quanto tali si attraggono – e genera accordo (*συμφωνία*) e assenso (*ὁμολογία*). Ogni sapere, in questo senso, ha inizio da Eros – e nello stesso tempo lo realizza, poiché «l'assenso (*ὁμολογία*), da principi discordi, finché sono in discordanza, è impossibile da realizzare» (187d). La sapienza di Eros è dunque in relazione con dissimiglianza, discordia, perché è da essi che si genera *συμφωνία*.

Ciò che è simile, non può che dare un suono monotono, povero, incapace di *armonia*. Eros accorda, mantenendo la differenza: è questo anche il segreto d'ogni sapere, *διάνοια*. L'unione che Eros stabilisce non dissolve le differenze; né ciò che viene così 'accordato' diventa parte di un continuo omogeneo. La *distanza* è l'elemento essenziale, etereo, in cui Eros muove, e risuona armonia.

L'amante è perciò *ἔνθεος*; per la prima volta, con Platone, l'oggetto ha

minor valore dell'atto soggettivo (come diciamo con inadeguata, moderna espressione); e ciò che sta, è secondo a ciò che si muove. L'amante è più divino dell'amato (180B). In questa linea va compreso anche lo scambio delle figure nell'*Alcibiade maggiore*, come nota I. Toth: «Alcibiade muta la propria figura geometrica e assume i tratti di Socrate, sicché l'essenza delle cose univocamente s'inverte: il bello ma un po' ingenuo Alcibiade, l'Altro, che nel dialogo cerca di comprendere Socrate, diventa il sapiente e brutto Socrate, mentre lo *Stesso*, Socrate, autore dell'opera e innamorato della sapienza, assume i tratti dell'Altro, di Alcibiade, che finora era innamorato di Socrate e lo commentava» (*De Interpretatione*, Napoli, La Città Del Sole, in corso di stampa a mia cura). Il mutamento di figura (σχῆμα) indica che Eros è anche la reciprocità tra sapere e bellezza – tema ricorrente, in particolare in *Teeteto* e *Parmenide*. Ciò significa che il bello non è 'naturale' – anche se i 'corpi belli' sono i primi suscitatori di amore. La bellezza del corpo è forma, grazia, eleganza – in tal senso si distacca fin dall'inizio dall'ambito del bisogno e dell'utilità. Essa attira come un altrove, invita a un dislocamento – per questo è commutabile con il *discorso*. Generare non nel corpo, ma nell'anima, bei discorsi e leggi giuste – ecco lo scopo di Eros. Eros è un δαίμων; un essere-in-mezzo tra l'umano e il divino, il mortale e l'immortale. Non ha un luogo, perché il suo essere è tutto nell'esser tramite, 'tradurre' la condizione del-

l'uomo nella lingua degli dèi; il suo potere è «di far capire (ἐρμηνεύον) agli dèi e di trasmettere loro quel che viene dagli uomini e agli uomini quel che viene dagli dèi» (202e). Amore è poeta perché «poesia, come sai, è qualcosa di complesso; infatti la causa per cui qualcosa va dal non essere all'essere è sempre poesia» (205b), ed è anche filosofo: «La sapienza infatti appartiene al novero delle cose più belle, e Amore è amore riguardo al bello, tanto che è necessario che Amore sia filosofo, e, essendo anche filosofo, se ne sta in mezzo al sapiente e all'ignorante» (204b).

Per questa sua inafferrabile sostanza, tra il non essere e l'essere, Eros è colui che lega con la parola. Eros è il *dialogo* – che vive nella distanza presunta e confermata; ed è guida (στρατηγός) nel passaggio da forma a forma (dal corpo ai corpi, alle anime, ai discorsi alle leggi), di lontananza in lontananza, affinché l'amante «volgendosi all'immenso mare del bello e prendendone ammirazione crei molti belli e stupendi discorsi e meditazioni in un'aspirazione alla saggezza che non provochi invidia» (210d).

Anche nel *Fedro* la *lontananza* manifesta la strana, 'innaturale' natura di Eros. Qui è la mania (μανία) «che nasce da un mutamento divino delle consuete abitudini» (265a), e tra le sue forme, la mania erotica. La visione del giovinetto bello e l'amore per la bellezza fa 'spuntare le ali', conduce lontano dalla realtà consuetudinaria, alla filosofia come ricordo dell'idea. Colui che è preso da mania d'a-

more «al vedere la bellezza di quaggiù, ricordandosi della vera bellezza mette nuove ali e desidera levarsi in volo, ma non essendone capace guarda in alto come un uccello, senza curarsi di ciò che sta in basso, e così subisce l'accusa di trovarsi in stato di mania» (249d). Qui le 'ali' rappresentano insieme il desiderio e la lontananza, che si alimentano l'un l'altra e nutrono una natura più che umana – *daimonica*, quella dell'amante. L'amante è l'uomo demònico, che intraprende un viaggio mentale dalla natura all'idea, ed esperisce un mutamento progressivo e radicale di sé, instaura una distanza da sé a sé. La distanza di Eros non è isolamento – al contrario, essa pone ogni essere

al riparo dalla violenza del consumo, gli restituisce durata e verità come momento della bellezza. E all'amato dona una relazione differita – duplicata – nello spazio della parola – che è spazio politico («Ma l'aspetto più grande e più bello dell'assennatezza καλλίστη τῆς φρονήσεως è quello che riguarda l'assetto della città e delle case che ha nome di saggezza e giustizia» *Convito*, 209a). Amicizia, bei discorsi e leggi giuste sono anche il fondamento e la sicurezza della città ateniese – ove sono in onore le arti belle. Tra i barbari e sotto i regimi tiranici, è invisa la relazione degli amanti, e condannata come turpe, perché l'amicizia generata da Eros esercita, nel dialogo, la libertà.

Vito Giuliana

ROSSO COLORE DI ROSA CARNALE

Dalla matrice della neve al tuo fuoco, dall'alto osello all'ostello che ti cura, oh tenerella!

La pellicola lacrimata del tuo viso, venatura di natura, l'ombra che snatura la pelle di chi fu, le labbra scarne, la carne, petalo d'un maggio alla festa che trasmuta e liquida la notte che al suo mercurio tace, alla luna e alla sua face, nicchia dove s'addorme musicale l'onda del suo mare.

Rosso colore di rosa carnale, marea floreale, oh germinazione fruttale dal tuo innesto, dal tuo innervato gemmare, per gocciola e polline, per sotterraneo atomo di te, a rifiorirne, per esile filo, per stelo, per corolla e calice capiente, per carne nutriente.

Tu che fruttifichi da un nero notturno di spine, da muto archivio di lune ad aperto spaziare di mare, a luce solare, a spighe esposte dei campi larghi a maturare colme messi, a farne farine, a sfamarne tua carne.

Merletto di neve, oh susina sfiorante, brezza marina morente, cornice d'acqua alla sua morte esposta a drappeggiare, sul tuo corpo di vento, minuscola, ora che in turbine le foglie stendono coltre di ruggine sul mare, altro recidere e trapassare, tu colta a levitare in notturno assolo lunare, all'apice dell'onda al suo baciare per ricavarne un nuovo frutto di mare.

Come per veleno, viperina, in spire e spirali, in effusi tondi dove riflesso si dipinge un nodo che l'ombra avvince, gruppo che attinge in sé un doppio elemento di ferita, calamita, orbita attirata al nucleo centrale che m'assale, al suo epicentro, dove un nero albume s'empie a rintanarsi, a colmare di sé un mare fondo che sfuma e tinge in cavità, in convessità d'ovaie, a grappoli rinascenti da un riflusso sanguigno, come da distillazione il bocciolo nella sua prima maturazione ne secerne un succo latteo o un'aspra linfa vegetale, per sé mortale, così per te carnale, oh piuma, oh corolla autunnale!

Per foresta generante io viandante al bivio della tua via, anatomia che si dirama, a ricoprirti la notte e a generarti, a svelarti di colori alla sua alba, quando davanti a te, per separato sipario di nuvole o per fruscianti paesaggio d'olmi, le stelle s'offrono in scena aperta di lucente cupola, da un fondo scavato di carbonio che fu l'inesplosa massa della luce, oltre l'inchiostro che la notte versa al tuo bicchiere, al tuo calice rifiorente, alla tua gemma aulente, pèrsica vellutata, mandorla appena nata, magnolia profumata.

Cinerina, oh piccolina, al bozzolo ancora innato del tuo inverno, al tuo crepuscolo, al tuo pulviscolo, al fioco fuoco che la penombra sfuma nell'opaco rossore del suo bruciore, dove arde un nucleo di candore, là, al suo contorno s fibrato, al suo sfilato broccato, al tessere uguale e al filare un fitto schierare di nuvole, a lavare un folto cotone di neve.

Albina, oh poverina, a sbiancarne per esangue tramontare, per stanco coltivare un fondale di tela, un gesso impresso del tuo viso, lucente cristallo di riflesso o acciaio flettente alle tue pieghe, rosa nivea chiusa nel sommerso calcare del suo mare.

Ne scalda l'orma al tuo passaggio, pellegrina, per la cruna che trapassi altèra, inchinandone al tuo passo felci, al tuo incedere infoltendo rose, spinosi pruni sfoltendo, appassendo velenosi frutti, fiori in fuori rosseggiando e verdeggiando erba nuova, gramigne dannose diserbando.

Tu incoronata, nuda in velata aria che intorno a te intesse musicale rifiorire d'aprile, floreale danzare all'erba del tuo mare, libellule aeree a festeggiare intorno al disegno del tuo andare, al ricamare dei tuoi capelli, la nitida pelle alla somma luce donare per farsene fotografare.

Tu colta nel tuo stesso fuoco, nel tuo rosso focale, dove un traboccare fiorente di stelle al tuo notturno pensare ne coltiva uve e nespole in polpe e succhi per te, per la tua bocca che n'arde socchiusa in rossetto naturale, in curva linea che raddoppia la sua esposta rosa figurale, prima che mucosa di rosa, oltrepassata, ne fa rosata cavità profumata, canale carnale, linfa sugosa di mucosa, latte di sposa, convessa forma interna che se ne trasforma per sudarne e fletterne in pose la sua stessa beltà.

Nell'aria aurea, gagliarda leoparda, t'illumina di smalto un lucente meriggio, una luce di maggio che scompone mirabile mosaico, per verdeggianti macchie, per l'orizzonte sfumato d'impasto azzurrato, l'azuleio del tuo teatro, per te, magna, rugiada che ti bagna, acqua infuocata, linfa di giglio confluita a mescolare un pro-

fumo distillato di viola, ambra, resina, polline sperduto che in risacche ed afflussi di venti si congiunge in te, all'arco teso del tuo incorporato mare, luccicante, stellante, magma che la notte effonde e riproduce in pampini volanti, in tintinnanti campanule, in pistilli vibranti, fibre retrattili a farsene fecondare di ghiandole novelle, per linfe più belle.

Arcana, sotto carsico sguardo lampante, la forma esatta sotto un vestimento leggero che ne sventola in ricami la propria carnagione somigliante a matura frutta di stagione, nell'incarnato delicato, nell'avorio frammischiato alla tenera fibra della rosa rugiadosa, appena districati i suoi petali ripiegati in intima urna vaporosa, lava corrosa che non riposa, cristallo opaco in sua liquidità, mercurio della sera, quando la luna ancora marezzata ne cerchia greti e pendii intorno, e tu vistosa, affacciata al tuo paesaggio, a celebrarne la morte aulente, l'iridescente curva che frammenta di scheggiante luce, a fasci purpurei, l'oro del sole.

Cera colante, ninfa snella, gazzella, da schiuma di vino divino, d'aperto sgorgare di mare provieni, a rami pervieni, rinascite d'autunno rubro, da candente inverno giunta, a novellare di te, a gemmare per velari e filari, a ricongiungere nuvole alte e parti divise in blocchi composti, come marmoreo adunare in te lontane somiglianze, le piogge sul tuo specchio, a riceverne mani, la pelle aperta delle palme.

In vista marina, colombina, maruzzella, gabbianella splendente, al tuo volo radente le cime dell'onde a giocare nello sfiorare, la curva dell'ala nel sorvolare, un cacciare per flusso solare, trotella rossa, alborella.

A te raduni le ombrose fronde, le rade frasche, le radici, le foglie del vento, il tuo bel mutamento, il portamento, la palude attraversata, la città infuocata, vulcano sboccante o lago stagnante sul bordo delle felci che adornano un tuo movimento, un giro lento, un nudo di te tra le spighe, nel frumento, sotto l'infinito firmamento.

Bruno Moroncini

SE LA PAROLA DI COLUI CHE PARLA

Se la parola di colui che parla non venisse accolta dal silenzio di colui che ascolta si perderebbe, perché è colui che ascolta che rinvia a colui che parla il senso (*Sinn*) della sua parola. E se può rinviarglielo a partire dal silenzio è proprio perché il senso è quanto di immemorabile e silenzioso dimora nascosto nella sua parola. Se colui che parla, come dice Benjamin, bestemmia il linguaggio, è perché alla lettera non sa quel che dice, la sua parola ricopre con il proprio frastuono il silenzio che, tuttavia, vi insiste. Ma se non parlasse, il silenzio, allora, restando senza voce alcuna, nemmeno potrebbe farsi intendere. Per questo essenziale al colloquio è che di fronte a colui che parla stia colui che, silenzioso, ascolta.

Questo è l'ascolto della prostituta (la prostituta come l'analista? O è la psicoanalisi a essere la forma moderna della prostituzione in generale? Non si paga forse un analista perché ascolti in silenzio le nostre fantasie sessuali?). La prostituta accoglie nel silenzio della voluttà erotica la parola dell'uomo, la scava col silenzio, ne scandaglia i 'quarantanove livelli di significato', fino a che non ne raggiunge il senso¹.

Solo la donna, la donna-prostituta, la donna che si sia riconosciuta parte della prostituzione universale, è capace di ascolto. Due uomini dialogano, ma non ascoltano; la parola dell'uomo è violenta, tanto più violenta quanto più improduttiva. Il dialogo degli uomini è uno scambio violento di monologhi. Ma di che parlano? Parlano esclusivamente della donna: due uomini, scrive Benjamin, «l'uno vicino all'altro sono sempre turbolenti, alla fine passano alle vie di fatto. Distruggono la donna con l'oscenità, il paradosso violenta la grandezza. Le parole di uno stesso sesso si uniscono e si sferzano nella loro segreta attrazione, generano una ambiguità senza anima, mai dissimulata dalla crudele dialettica. Ridendo la rivelazione sta davanti a loro, e li costringe al silenzio. L'oscenità vince, il mondo fu costruito con le parole. Ora essi devono alzarsi e uccidere i loro libri e rapire una donna, altrimenti strangoleranno segretamente le loro anime»².

Parlando fra di loro gli uomini violentano la donna, se si azzuffano è per il possesso della donna. Ma la donna si rifugia nel silenzio. Tacendo, la donna sfugge all'uomo, alla sua an-

sia di possesso. Le donne tacciono, tacendo proteggono i colloqui, tacendo ascoltano. E se parlassero? «Come parlavano Saffo e le sue amiche? Come accadde che le donne parlassero? Poiché il linguaggio le disanima. Le donne non ne ricevono alcun suono e alcuna redenzione. Le parole passano spirando fra le donne che stanno vicine l'una all'altra, ma il loro alito è goffo e afono, esse diventano ciarlierie. Ma il loro silenzio si erge maestoso sul loro parlare»³. Una parola femminile, se si desse, sarebbe una caricatura di quella maschile; e non perché Benjamin voglia negare alle donne la parola, ma perché è la parola per lui a essere intrinsecamente portatrice di violenza. Per costituirsi e per costituire il mondo, la parola deve necessariamente rimuovere il silenzio, la traccia muta della lotta che lo spirito condusse contro la natura ben prima che ci fosse un mondo dicibile e significabile. Il mondo è l'effetto della violenza che la parola esercita sullo spirito infantile.

Se, dunque, le donne parlassero, la loro parola si trasformerebbe in ciarla; a esse pertiene il silenzio: «Come parlavano Saffo e le sue amiche? – Il linguaggio è nascosto come il passato, futuro come il silenzio. Colui che parla fa emergere in esso il passato, nascosto dal linguaggio egli accoglie in sé, nel discorso, la femminilità che egli stesso è stato. – Ma le donne tacciono. Ciò che ascoltano, sono le parole non dette. Avvicinano i loro corpi e si accarezzano. Il loro colloquio si liberò dall'oggetto e dal linguaggio.

Ma ha attraversato un territorio. Poiché solo tra donne e perché esse si stanno vicine, il discorso stesso è trascorso e ha raggiunto la pace. Ora è pervenuto infine a se stesso: sotto il loro sguardo è diventato grandezza, così come la vita fu grandezza prima del vano discorso. Le donne silenziose sono portavoci di ciò che è stato detto. Poiché escono dal cerchio, esse soltanto vedono la sua forma conclusa. Esse tutte non si lamentano, quando sono vicine, guardano ammirando. L'amore dei loro corpi non procrea, ma il loro amore è bello da vedere. E osano guardarsi. Questo sguardo reciproco ravviva il respiro, mentre le parole si spengono nello spazio. Il silenzio e la voluttà – eternamente divisi nel discorso – si sono congiunti e identificati. Il silenzio dei discorsi era voluttà futura, la voluttà era silenzio passato. Ma tra le donne vi fu lo sguardo dei discorsi dal limite della silente voluttà. Nacque così, luminosa, la gioventù dei colloqui oscuri. S'irradiò l'essenza»⁴.

Il colloquio fra l'uomo e la donna, fra colui che parla e colei che, tacendo, ascolta, ne presuppone un altro, presuppone il colloquio delle donne fra di loro: un colloquio senza parole, senza linguaggio e senza oggetto. Ed è dal fondo di questo colloquio muto che la donna può mettersi in ascolto della parola e condurla al non detto. Il colloquio delle donne fra di loro è il colloquio dei corpi, dei corpi resi a eros, il colloquio della voluttà. Ma la voluttà è silenziosa. Senza pronunciar parola i corpi delle donne si avvicina-

no, si toccano; la carne si rovescia come un guanto e diviene l'altra carne, la carne dell'altra. I corpi s'invaginano, si piegano; piegati, si ripiegano ancora, e una volta ripiegati si rispiegano di nuovo. Le doppie labbra s'incontrano e s'intrecciano senza mediazione: ognuna è il suo doppio e il doppio dell'altra. Labbra su labbra, sempre differenti, ma indistinguibili, come le superfici di una striscia di Möbius. L'incontro dei corpi delle donne non procrea: è puro eros, eros che ha strappato definitivamente il sesso alla natura. Ed è per questo che

nel colloquio delle donne, quasi un doppio femminile del platonico sfregamento dei discorsi, sorge l'essenza. Nel colloquio oscuro, che si dispiega nella cavità dei corpi, ancora un facsimile della platonica caverna, brilla – per questo il loro amore è bello da vedere – l'essenza, il passato puro della gioventù, lo spirito in-fante. Nell'ascolto della prostituta la parola dell'uomo è presa nel vortice del colloquio oscuro e ritrova il suo passato, quella gioventù che la vecchiaia non può mai ghermire: l'in-fantile sublimità dello spirito.

¹ In una lettera a Max Rychner del 1931, Benjamin dichiara di non essere mai riuscito a studiare che in un senso che potrebbe definire teologico e cioè secondo la dottrina talmudica dei quarantanove livelli di significato di ogni passo della Toràh. Cfr. W. Benjamin, *Briefe II*, Frankfurt am Main 1966, p. 524, tr. it. di A. Marietti e G. Backhaus in Id., *Lettere 1913-1940*, Torino 1978, p. 192.

² W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974 sg., Band II, 1, pp. 94-95, tr. it. di I. Porena, in Id., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, vol. I delle *Opere*, a cura di G. Agamben, Torino 1982, pp. 96-97.

³ *Ivi*, 95 (97).

⁴ *Ivi*, 95-96 (97-98).

Antonio Curcetti

DICOTOMIA D'AMORE

*Più nero nel nero, sono più nudo.
Apostata solo sono fedele.
Io sono te, quando io sono io.*

Celan

Rassomigliante all'inquietudine con cui diamo corpo alla morte
è il possesso illusorio dell'altrui corpo in cui soli ci s'addentra,

sia pure in balia di messaggi passionali educati al ragionamento
o dei segnali estenuatisi nelle smorfie amorose;

l'opposizione fra l'apparenza ascritta ai tumulti del cuore
e la realtà di pietra successiva alle parole,

è concatenata come un'avventura d'ombre nei rispettivi dubbi,
in cui per dirsi amore c'è bisogno dell'interprete.

Giorgio Taborelli

L'IMPERO DELLE DONNE

(Mangiarsi addosso)

*Ai loro occhi mostrati carezzevole
ma dentro il cuore sii nemico.*

Agnelli liber, 137

PROLOGO. Saprò ricordare?

CAPITOLO I. A vent'anni mi fanno interrompere gli studi e mi mandano a fare il manicure.

CAPITOLO II. Lavoro come manicure in due diversi istituti e faccio importanti esperienze in una casa abbandonata all'equatore.

CAPITOLO III. Il mio lavoro viene giudicato buono e ricevo l'ordine di scolpire materie plastiche nel tempo libero. Mi promuovono ricercatore autonomo.

CAPITOLO IV. Creo candele di cera a forma di gatto e vengo condotto in una grande sala dove vedo che le mie candele sono replicate in varie misure.

CAPITOLO V. Creo candele a forma di finocchio, mi sposo e mangio un modello per le candele, con vero olio. Creo frutti di gelatina, che vengono solennemente approvati.

CAPITOLO VI. Faccio domande proibite e perciò vengo inviato come vescovo al conservatorio di Sirmione ad Themas.

CAPITOLO VII. Partecipo alle attività del conservatorio e al rito risolutivo di una previdente, che era la mia nonna. Ricevo la visita di mia madre.

CAPITOLO VIII. Imparo nuove cose sui conservatori e vengo a sapere la ragione per cui ogni anno se ne costruisce uno nuovo.

CAPITOLO IX. Sono dato alle alte signore come dormiente. Posso osservare molti usi e costumi.

«... Quando ho capito che dormiva le sono andato più vicino e ho cominciato a carezzarle le reni e i fianchi. Le ho dato anche un bacio su una

spalla e lei nel sonno si è girata verso di me, ha spento la luce, mi ha abbracciato e mi ha messo la faccia sul petto continuando a dormire. Nient'altro, per il momento.

Ci chiamano i dormienti, quando facciamo quel lavoro, perché può capitare che le alte signore passino la notte con noi, in una camera, in un letto, se non devono trovarsi fra loro, se non partono. In viaggio i dormienti non le seguono. Le alte signore non fanno ferie ma solo qualche vacanza qua e là nelle case delle feste durante l'anno, vacanze di lavoro perché ne approfittano per ispezioni, selezioni e convegni.

Dormienti vuol dire che non siamo automi, bensì persone, speciali per fare l'amore che per le previdenti non è reato, bensì memento per ricordare, dell'antica condizione umana, insieme a tante altre cose, l'accoppiamento e quanto lo accompagna fuori dal matrimonio, che è stato precario.

Si dice che delle alte signore si siano tenute un dormiente per anni, anche fino alla morte, anzi siccome può essere molto più giovane di loro e comunque nella media le donne muoiono prima degli uomini, certe si sono fatte morire il dormiente insieme, per non lasciarlo.»

CAPITOLO X. Vengo assegnato a una casa delle feste, con il compito di inventare nuove forme. Scopro la bellezza delle cose conformi e vengo rispettato. Sono sottoposto a una prolungata terapia.

CAPITOLO XI. Ricercatore alla casa delle feste, vengo applicato allo studio delle forme degli alimenti. Sono informato sul reale corso della storia dell'arte culinaria.

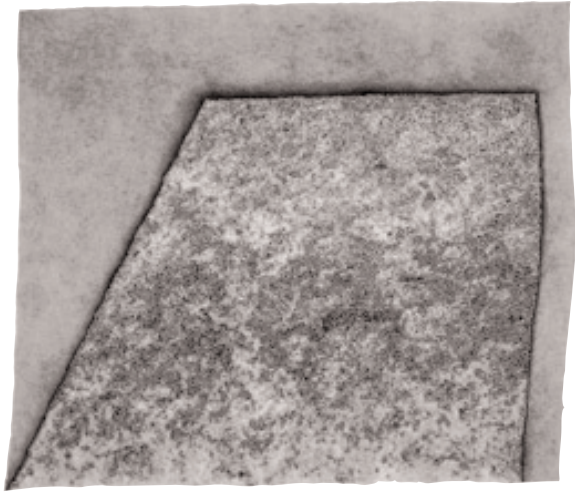
CAPITOLO XII. Lavoro sulla forma dei piatti di uccelli e pesci e sulle combinazioni di vegetali tagliati in forme diverse. Viene creato un punto di assaggio delle mie preparazioni. Invento il pane.

CAPITOLO XIII. Il cuoco del secondo millennio. L'importanza della cucina di accampamento. Partecipo a una serie di conferenze da cui dipende il mio destino e quello della cucina contemporanea. Nasce il primo Chez Atreo.

CAPITOLO XIV. → Da questo capitolo i sommari non sono dettati da Atreo Bocchesini. Dopo una grave malattia egli riprende a dettare le sue memorie ricordando il lavoro al Cant. Equilibrio fra conformità e innovazione culinaria. Corrispondenze fra i vari caratteri dei cibi. Nasce il menù alla Bocchesini. Verso altri sapori: i preannunci della cucina dei novissimi.

CAPITOLO XV. Storico pranzo allo Chez Atreo del conservatorio di Parigi. L'alternativa imposta da un Martire. Il discorso programmatico della cucina dell'uomo tenuto da Bocchesini all'Accademia dei Consumi. La fondazione della cucina dei novissimi.

EPILOGO. Divagazioni sconnesse dettate nell'ultimo anno di vita.



Rosa Pierno

FUGA

Il soggetto, all'inizio della composizione, è in consonanza con un altro soggetto. Nel prosieguo, la linea melodica di carattere contrastante viene percepita come una pausa inferiore a quella di fine rapporto, determinando lo stacco fra le due linee metricamente fuse. Fughe e iati si alternano a riproposizioni. Sulla scena si verificano entrate libere del soggetto in momenti diversi. Naturalmente la fuga segue regole. Riprende da dove era partita. Fuggendo il corpo di lei per riafferrarlo e issarlo. Le voci si sovrappongono prima che i versi reciproci siano giunti al termine. Parole incalzano movimenti. Corpi si sovrappongono e si separano, si alternano e si congiungono, si ripetono e si allontanano. Il tema riparte dal soggetto sparito. Entrambi anticipano, con la risonanza ritmica degli ultimi sospiri, il silenzio nella stanza. La fuga si trascrive sulle pareti a calce viva. Insieme alle parole, il calco dei corpi. Manchevoli, avevano anticipato la fuga. Salvo rincorrersi nel labirinto della memoria.

CANONI E QUINTE

L'esposizione con tre o più voci complica l'assetto dualistico presente sulla scena. Il passo doppio, ostico per la presenza dell'inversione, è reso maggiormente sdrucchiolo da libere presenze. Strofe regolarmente rimate di piani a cui si alternano fondali e quinte non mutano la sostanza dell'atto. Il motivo canonico dell'accoppiamento mostra una perfetta meccanicità. Imitazioni per moto retto o moto contrario, per canone aumentato o retrogrado non mutano il ritmo. Soltanto nella strofa finale l'intonazione vibratamente esortativa produce un doppio scarto del ritmo consueto. Si dichiarano entrambi legati per sempre, nonostante la presenza di una intonazione ambigua. Vaghe strofe si rincorrono sull'assetto stazionario dei corpi sonori, mentre l'archetto abbellisce il suono con il vibrato. D'altronde, la modificazione dell'angolazione dell'arco su una corda è la base per un legato perfetto. Si stringono reciprocamente con lenzuola, s'imbavagliano, affinché non sopraggiunga alcun fiato, desiderosi soltanto di tenersi con lo sguardo. Di tacitare ogni elemento che li circonda. Di soggiacere all'atto finale, di impedire l'ennesima fuga, l'ennesimo ritorno.

TEMA TRADIZIONALE

Rime interne colmano l'assenza della voce. Preludio che fa riemergere il corpo fra le onde. A una parola pronunciata con voce fonda e piatta fa eco una sillaba senza accento. Tutti i versi sono allacciati da libere corrispondenze omofoniche. Rime si formano attraverso liberi incontri, per lo più nel passaggio da un letto a un altro. Rime finali sopperiscono alla mancanza di relazione di alcuni versi, mentre talune corrispondenze alla fine del verso sembrano reliquie di schemi coniugali. La parte nota del tema tradizionale rimane invariata, ma variazioni possono intervenire in qualsiasi momento. Il motivo non è fra i più banali. Entrano in causa elementi diversi dalle sentenze. Può trattarsi di pause, note tenute, parole trattenute, rapporti accordali particolari non ripristinabili in altra forma. Frasi, formate da uno o più motivi, si prestano all'interpretazione e al fraintendimento. Il periodo non ha una sua costruzione simmetrica. Rime occasionali aumentano la pendenza. I corpi rotolano distanti. Parole sdruciole vengono a far parte del verso successivo. I piani slittano, le quinte confondono le prospettive. Il cambiamento succede alla ripetizione. Il verso, tolto alla storia precedente, ne completa materialmente la misura.

AFIGURALE

Nel decorso del brano si assiste a una progressiva riduzione del tema amoroso a semplice intervallo. Temi verticali e orizzontali vengono scomposti alla minima unità musicale. Sono escluse dall'analisi rime non sistematiche in quanto non previste dal modello assunto. Esiste tuttavia la possibilità che venga presa in considerazione la rima occasionale disposta orizzontalmente, nel corpo di uno stesso verso. L'idea di spazio musicale non conosce dimensioni assolute. A destra o a sinistra, sotto o sopra, prona o supina, la coppia si ricompone in un solo corpo. Si può mostrare l'unione da ogni lato. Non si può penetrare nello spazio scenico. La riconduzione al nucleo della scrittura diventa motore scatenante del processo formale, del decorso musicale.

CELESTA

Lei apre con un gesto la nuova scena. Colorature ad ampie ondate si accompagnano ad accordi cangianti su ampie superfici sonore. La combinazione della scrittura con una strumentazione per celesta rende differente l'andamento prosastico. Non si va certamente oltre la misura del verso con la rima. L'emissione di sospiri fa schiudere e socchiudere le labbra. Rime inattese si riscon-

trano nelle forme aperte. Il componimento programmaticamente arimico termina fuori schema. Ripetizioni ossessive di intere successioni di note non bastano a reintegrare la forma chiusa.

INTRODUZIONE

Il primo movimento apre con un'introduzione lenta, a più riprese. La scena si svolge nella torre. Nel movimento finale, la musica si espande fino al grandioso culmine espressivo della conclusione. Tra il dire e il fare, lo scrivere. La forma letteraria dei testi erotici suggerisce l'adozione di strutture musicali particolari. Occorrono scelte preliminari sulle forme aperte da utilizzare. Diverse e contrastanti sfumature verbali accompagnano gli atti ritrovati negli annali. Si reitera l'atto per renderlo illimitato. Si odono note sussurrate e suoni allungati oltre ogni dire. Tacciono sulle relazioni precedenti, sugli amanti andati. Se si varia posizione, si varia composizione.

PAROLE

Lettere che modificano la successione degli eventi. Accordi diminuiscono fino a sparire. Al loro posto, sguardi e mani persecutorie. Il fondo omesso della raccolta. La trascrizione inesatta e incompleta della conversazione. La stesura inadatta e definitiva. False relazioni e punti di vista opinabili danno volta alla chiave.

LASCITO

Indaga sulle loro possibilità combinatorie, sui loro movimenti simultanei. Sulla traslazione e sulla compressione, sull'avvitamento e sulla rivoluzione attorno a un punto di rivolgimento. Indaga queste forme con l'intenzione di includerle in una composizione. Stabilisce analogie tra la struttura del brano e la rappresentazione visiva per rafforzare la distanza che intercorre tra di esse. Più tardi dirà che i corpi pensati sono reali.

INARCATURA

Il corpo, gettato fra due versi, occupa le zone di clausola di un verso e si accampa nella zona di entrata del verso successivo. Ai due corpi si dà il nome di

amanti. Spinta e contropinta si susseguono in un moto del tutto naturale, esaltando il congiungimento delle parole. Una certa enfasi accompagnerà le loro frasi in tutto il movimento. L'espressione, variamente motivata e con una durata variabile, tenendo più alta e come sospesa l'attesa, prima che la voce ridiscenda, scalando senza soluzione, e posandosi oltre il limite materico, si abatterà sul corpo disossato.

PROLOGO

Con una struttura ripetitiva, martellante e sintatticamente elementare, il testo arriva fino alla fine della storia. L'amore si situa prima delle parole. E la fine subito dopo. Non è certo un epilogo corrispondente a quanto annunciava il prologo. Si nota decisamente un'anomalia nelle lungaggini iniziali. La si coglie di sorpresa. Lo stile, anche nel modo del ricorso alla parodia epica, si distanzia dalla raffinata rappresentazione dialogica della parte precedente. Le forme amoroze perfette sono quelle in cui i suoni dell'accordo sono ottenuti con un movimento dovuto alla risoluzione delle dissonanze.

FORMAZIONE

Un suono alterato, una parola di troppo possono produrre una sensazione di ineleganza. Motivi melodici non giustificano la correzione del testo. Anche suoni alterati partecipano alla formazione di accordi. Per non turbare l'equilibrio sarà bene, specie all'inizio, non usare troppi accordi estranei alla convenzione. Il legame è dato dal ritorno di alcune parole-rima. La forte coesione del tritico viene rafforzata dallo spazio nel quale insiste.

TEMA ORIGINALE

Fa comparsa, nella sestina, l'opposizione di due parole, "ora" e "qui", che produce, sul piano traslato, la locuzione avverbiale "sempre". Non si verifica un rapporto di contiguità tra i corpi, né una loro completa sovrapposizione semantica. L'apparizione della parola amore, proiettata sullo sfondo e sui corpi, appare giustapposta. Elementi eterogenei, immessi a viva forza nello spazio scenico, non sono sufficienti allo svolgimento della storia. Le parole dissonanti "bene" e "male" si accordano pienamente al tema originale.

Da: *Forma Sonata*

Iain Chambers

LA MUSICA... LA MEMORIA... L'EROTICO

Musica, memoria e l'erotico: il suono del corpo perso e del tempo svanito che ci porta verso la traduzione perpetua dello spazio – lo spazio del linguaggio, della vita – in un luogo costituito dal passaggio e dalle passioni dell'ora (*Jetzt*). La sintassi di suoni e sentimenti emerge dal linguaggio performativo dell'essere, nell'atto del canto e dell'ascolto, dove l'astratto diventa corpo. L'amore per i linguaggi della terra che forniscono le coordinate invisibili dei nostri percorsi forse tocca il suo apice nella passione musicale. Perfino nell'epoca della sua riproducibilità tecnica a livello mondiale il richiamo della musica continua a dare voce all'enigma (Ernst Bloch). Come linguaggio e articolazione di paesaggi sonori la musica contribuisce alla formazione dei diversi sentieri culturali lungo cui ci spostiamo. Ascoltata in questa maniera la musica suona come patrimonio del nostro sapere e della nostra memoria.

Come linguaggio la musica è apparentemente immateriale sebbene appartenga profondamente alla terra (Paul Celan). Come realtà ontologica la sintassi della musica fa parte del

linguaggio dell'essere. In una costellazione di presenza e di assenza essa fornisce un palinsesto erotico, dando eco all'oggetto desiderato. Quello che resta, come la ferita della realtà, è il linguaggio: quel non più e sempre di più che ci spinge lungo percorsi impercettibili dove, senza punto unico di senso o di origine, ci si trova esposti ai venti del mondo, al mare perpetuo della storia (Derek Walcott). Forse, come suggeriva Michel Foucault verso la fine di *Le parole e le cose*, questa è 'la nostra origine senza origine'. Perciò a questo punto chiedersi cos'è la musica sarebbe come chiedersi cos'è la nostra cultura, chi siamo e cosa stiamo facendo qui.

Proporre questo attimo di silenzio prima della canzone ci permette di contrastare la presa teorica del mondo che cerca di ridurre il linguaggio, sia della musica sia della vita quotidiana, a un mezzo trasparente, razionalistico, squisitamente concepito come estensione strumentale del soggetto. Ma il linguaggio non arriva dopo di noi; sta lì nell'attesa. Il linguaggio, sia prosaico sia poetico, anche se costantemente sostenuto dai sistemi

tecnico-culturali, non si accende e spegne con un interruttore. Il linguaggio insiste nel sostenere il nostro mondo. Esso è lo spettro della nostra presenza e circola al di là della nostra volontà personale.

Forse tale mancanza di distanza, per cui siamo sempre custoditi dal linguaggio, si registra più acutamente nel dominio dei suoni. Il viaggio dei suoni e il pensiero dell'inconcludente delude la pretesa di ridurre le nostre circostanze a una cornice comune. L'immediatezza fornita dal regime visivo e il panottico del senso oculare incentrato sul soggetto vengono sfidati dalla trasmissione infinita dei suoni e dei silenzi dove l'ascolto diventa tanto rilevante quanto il canto. Sebbene imprigionato nell'economia visiva il corpo esce continuamente da questo quadro quotidiano attraverso la migrazione del suono. La memoria si aggrappa alla visione mentre segue l'ascolto. Il feticcio visuale dell'oggetto è portato via dal suono – le note, un grido, la respirazione, il silenzio: lo spazio che offre l'ospitalità al futuro. L'insistenza scopica cerca di rendere tutto trasparente, scientifico, clinicamente spiegabile ed economicamente sfruttabile, e quindi di disciplinare il tempo e l'essere per trasformarlo in una risorsa sempre disponibile. L'economia dei suoni, invece, interrompe il regime dell'occhio, rendendo problematica la rappresentazione del mondo che ne risulta. Nel ritorno dell'ascolto emerge il contrasto con il trionfo dell'immagine sull'atto, della forma

astratta sul flusso del corpo, della firma metafisica sull'evento inaspettato, del segno sul suono. Al di là del consenso metafisico dove tutta la verità è rappresentabile (Martin Heidegger) si apre una strada lungo la quale la poetica del suono mantiene la promessa dell'irreprimibile.

Una voce nel buio, una cadenza dal sassofono nella strada, la saliva sulla lingua, la respirazione tra le parole, la sospensione del silenzio: tutto è musica, e tutto questo provoca l'immediato con la memoria. Chiedere il senso della musica, il significato del suono, è cercare di estrarre dalle profondità dei nostri sensi il significato inafferrabile del nostro essere. È impossibile ridurre la musica a una spiegazione, la musica è, e la nostra certezza al suo confronto conferma tale senso di essere (George Steiner).

Possiamo viaggiare con una cartografia di suoni. Soprattutto la musica ci porta verso i passaggi della memoria e la sua brusca interruzione del presente. Qui il tempo sfugge dalla costrizione del concetto. Il tempo della memoria è un tempo reversibile che permette il ritorno e la revisione di altri tempi. La presenza contemporanea del tempo reversibile della memoria e della natura irreversibile dei nostri corpi fa aprire uno strappo nella nostra esperienza, nelle nostre vite. Il tempo lineare si scontra con l'intervallo e l'intrusione del ritorno del tempo trasversale: il ritorno del sintomo, del richiamo, della registrazione

e del riordinamento del passato; del desiderio perpetuo di ritornare al registro. Il luogo mutevole della memoria irrompe nello spazio delle nostre storie come una raccolta dei frammenti sospesi nel tempo, come una perdita che resta essenziale alla nostra comprensione del presente. La memoria è sostenuta e custodita dalle catene fragili del linguaggio, dai ritmi e dalla respirazione del corpo che costituisce l'apertura ambigua della nostra identità. E la musica, come canzone, ballo e ritmo, come mappe musicali e vie dei canti, fornisce una partitura che sonda le circostanze nella creazione di una comunità mobile.

Considerare la musica come memoria significa raccogliere la natura vitale e fisica della ripetizione, di come, secondo Freud, ricordare (*Erinnerung*) è collegato alla ripetizione (*Wiederholen*). Nel 1914 Freud notava l'importanza della ripetizione per scaricare i sintomi, e insisteva che la ripetizione poteva offrire sia l'accesso alla memoria sia il mezzo per resistere, rifiutare e reprimere il passato. La musica, come linguaggio della ripetizione, propone continuamente questo gioco tra il ricordo e il rimosso del passato. Nell'insistenza del suono, la musica riempie gli intervalli della memoria, provocando un superamento temporaneo della resistenza alla sua presenza e al corpo che l'incorpora. Nella supplica della ripetizione, forse si tratta non tanto di ricordare quello che è stato dimenticato quanto di esporre l'atto della dimenticanza stessa. L'oblio resta ta-

le, ma il linguaggio della ripetizione lo raccoglie e lo trasforma. In questa maniera la canzone continua, non tanto come testimone del passato quanto come evento attuale, e perciò custodisce la presenza-assenza dell'essere.

La memoria, attorno alla quale ruota gran parte del senso di noi stessi, è la pelle distesa sul mondo in cui i nostri desideri, emozioni ed espressioni scorrono. La memoria evoca l'erotismo del passato. Ma la memoria non esiste come dominio autonomo, essa è sostenuta e protetta dal linguaggio. Contro l'apartheid della memoria e gli agenti dell'oblio che cercano di consegnare il passato al silenzio, la musica mantiene una risonanza etica che ci permette non tanto di recuperare e comprendere in pieno il passato quanto di recuperare i frammenti del suo corpo disperso. Oltre il monologo rigido del leggere, catalogare e spiegare i precedenti, al di là dello smembramento istituzionale, la musica evoca una risposta: una ri-memorazione che ci porta altrove. La musica ci permette di invertire il corso del tempo per un attimo e di considerare la storia come testimonianza reversibile – perciò mai garantita (Walter Benjamin) – che fornisce l'evidenza della redenzione rovinata dell'umanità. Sulla soglia del suono la musica inaugura un'etica. Trascinati oltre la tirannia del tempo e l'autoritarismo del senso, la musica ci permette di uscire dalla narrazione che ci inquadra per ri-negoziare la nostra 'casa' nella storia e da lì abbracciare l'erotismo dell'essere.

Marco Furia

* * *

Rimosso non vistoso fermaglio, sciolta fluente chioma, nonché liberati tondeggianti lobi da raffinati monili, appoggiò preziosa collana sopra marmoreo ripiano: ampio specchio avendo consentito rapido (attento) esame di slanciate forme, indossata elegante veste, raggiunse attiguo locale.

Esaltatrici nudità coese
(già suggestivo verbo) pure arcano
esplicite svelando, senz'alcuno
mai pregiudizio imporre, in appagante
gesto coinvolte ancora, da sorpresa
apprezzata ecco colte, condivisa
quiete (sparuta docile favella
a commiato rivolta) silenziose
non disdegnano casta, sazie infine:

tepore sciolse sopra foglia brina;

* * *

Quanto scotti di sogno già menzione
strappata pelle, a indocile misura
di succedaneo sguardo, appena vivo
ritrovandosi infine, senza pena
mai saprà dire, inutile clamore
ad evitare volto, dolce ancora
da altrui gentile verbo scosso un poco
di vanto ormai dimentico, deriso
silenzio impone inutile, dannoso:

di petalo corolla è debitrice?

Maria Pizzuto

BERSAGLIO PRIMO

Da intime di noi centralità
fondamentali – donde proiezioni
d'esteriori tutti possibili stati
successorî – scaturir una fiamma
d'intensità violetta, espandentesi
sub stantia, vivificante. Suscitarsen
qualitative indulgenze vers'ogni
possibile, vivente volontà collaudata
a sconfigger stat'informale.
Potenza di geni dicotomi fuoco
accoglierne, repentine godendone
istanze, pazientemente accette
per activa, contemplazione

STATI INDESIDERABILI

Gialla svariare in aria secca senza
più peso, prima staccatasi da ancora
ben dèsto ramo. In meditar vicende
letargike da presso chieder eventi,
ascolto. Non osando risposta poc'a
poco, vanir. Indifferenti noi verso
quanto molesto (buon'utile norma,
evitar fastidî). Sì fievol da prima,
in crescendo poi, a lung'ancor
durare implorant'appello, fatto
di sussurri a non finir: implorazioni
per sete e fame di negata, pietas

NATURALI RITORNI

Sin in minima forma (confusamente
intesa infima, con leggerezza)
presenza d'un eterno modello. Ascosavi
essenza pur in quanto sembrar solvibile,
solventesi solutosi, mai in ver però
dissolto, cicli impronta durandone,
così ere, stagioni. In fluxo, in palpiti,
in cozzar trasalito d'insiemi, anima
vivente. Tramite sensi percezione
negoziatacene d'un intrigato viver,
quantitativamente indiviso. Singolo,
(unico anzi ciascuno), per qualità.
In calda laguna – disinibiti – Eros
gratificarci d'onorici orgasmi modi
significanti e frequenze d'uno stato
ludico, cui estranei moralismi:
questi, secondî a un ragionier da destî;
di buon grado e senza pudori falsi
soggiacervi. D'un sognar fuori da crucci,
appagati, innocenti sapendosi, ancor
non asserviti a manipolazioni
perverse o, di volgare, *fescennina lega*.
Limpida così animale integrità
trasfusa d'eroismi, consapevoli,
in dienneà, codificàtivi. Pien di memore
sperma con guizzi potenti energie
bruciand'oltre misura
vie insolitegli affrontar salmone,
quelle salmastre accantonando
aque dolci risalir controcorrente
in ubbidienza a intimo richiamo
a tempi mirante, luoghi
d'ordine selectivo cui – sfuggircen
senso e perché, votatane prole

ALTER EGO ANDROGINE

Né altri quello, da sé stessi: (quasi gioiello andato fuor di posto; temendone perdita, finalmente ritrovato, deposto di nuovo in suo scrigno). Presane coscienza – espressione pro tempore – a completo un in altro. Specchio e immagine riflessane, mai rendenti a pien sofferthane, autentica identificazione in cui scoprirsi nuovi, in signoria totale d'infere e celesti porte, per eterne compiutezze. In umano stato mai più sopportar doversi fatti a metà. Né, testa altra su istesso guanciaie, equivoche seco ginocchia, sconosciute. Se entro tali limiti, reali allor intimità rimast'incompiute. Stravoltone pensiero. A superfici bianche, per scrittura, confidarsi, ricavandone sol, astrazioni: Incomunicabili senz'unità di fondo eventi, necessario idea darne a completo. Né complementarismi: forza entr'apparenti dolcezze e mal giudicate, fragilità: alterne queste a essenziale accoglimento. Quietate dissonanze. Di là da octave note, scaturigine d'altre, serialità

LA FLUIDITÀ E IL POLITICO

La sessualità diviene pensabile, recuperando il pensiero di Fourier¹, quale destino generale, e non più come al servizio dell'io, poiché appartiene alla pre-logica della passione da cui deriva e che mostra l'io nella sua illusorietà e fluidità; perché questo impulso fa dell'individuo un essere che incontra la sua completezza fuori di sé, nell'altro/a, in un'alterità che – peraltro – non può più essere intesa in una dimensione neutra, ma sempre caratterizzata dalla *differenza*.

Ambito di intersoggettiva pre-comprensione anche del/nel proprio corpo, orizzonte di apertura del senso del singolo (della singola) ad abitare il mondo, che accenna ad eccedere quegli stessi codici e quelle stesse pratiche che viceversa sembrano pre-cederlo e pre-figurarlo nella sua datità: sfera che sembra autonomizzarsi e autonomizzabile, connotandosi quale luogo del *politico*, quale discorso in grado di investire, come in Reich o in Marcuse, la dimensione del politico, in un'accezione differente rispetto alla posizione di Levinas.

La sua *Fenomenologia dell'Eros* manifesta, in verità, un'estasi che si colloca al di là di ogni progetto e dinamismo:

eros è indiscrezione fondamentale e svelamento (profanazione) di quello che già esiste come irraggiamento e significato, ossia *pubblico* e *neutrale*. Ma in questa lettura vi è altresì opposizione tra la voluttà degli amanti, refrattaria ad ogni universalizzazione, individuale, chiusa nella dimensione del due, e i rapporti sociali, che accadono nell'orizzonte dell'universalizzazione, sempre implicante il terzo. In questa prospettiva, pertanto, la sessualità risulta sussunta proprio entro una logica sociale che assegna a essa un campo predefinito all'interno dei suoi dispositivi di potere (della globalizzazione e universalizzazione): viceversa, la differenza si delinea come quel pre-logico e pre-sociale profanatore del sociale stesso e del suo *lògos*, che diviene domanda di verità nei riguardi dei loro stessi meccanismi istitutivi. La sessualità come apertura alla comprensione della produzione desiderante, rispetto alla quale la produzione sociale appare una forma inscritta in condizioni determinate, delle quali essa chiede giustificazione. Il sessuale appare così come orizzonte di tematizzazione dell'*intero* sociale, appunto quale luogo politico di pro-

blemizzazione delle forme determinate della produzione desiderante: messa in gioco di ogni idea di totalità/unità (originaria o finale) entro cui pensare la disposizione e il funzionamento delle pratiche del desiderio e al contempo individuazione – come esemplificato dalla riflessione della Irigaray – della categoria della *molteplicità* e, quindi, della *differenza* come campo di esperienza del sessuale stesso. Superamento, pertanto, di quel principio utilitaristico che implica non solamente la finalizzazione della pratica sessuale alla procreazione, ma allo stesso tempo una puntuale codificazione dei ruoli, delle competenze sessuali, e quindi l'instaurazione e la perpetuazione di un determinato ordine sociale, partendo da quella ontologia dell'esser-con che pone tra parentesi quell'individualismo astratto – postulato come norma della teoria politica – e pensa l'individuo come già-da-sempre in una relazione che è il luogo di emergenza del proprio essere.

Nel donare all'altro, nell'*amare all'altro*, instauro uno spazio di apertura del nostro essere-con, e quindi delle specifiche modalità di eventualità, una determinata etica di pratiche *definite*, puntuali, non universali, né astratte, valide in quel luogo-tempo che è la relazione stessa. Etica che con Klossowski potremmo chiamare del *complotto*, incentrata su elementi personali, provvisori e accidentali dell'esperienza, che rifugge – quindi – da ogni tentazione di farsi paradigma, modello, legge². In quest'etica del

donare come amare a, io accetto l'identità dell'altro/a, la sua (di lei/di lui) differenza: mi metto in cor-rispondenza ad essa, a partire dalla mia differenza, e quindi dalle nostre differenze e dal loro con-essere come evento del nostro esistere.

L'*ex-stasis* dell'incontro diviene allora, ma credo in una dimensione di contemporaneità e non in alternativa come tematizzato dalla Irigaray, *instasi*. Due movimenti si realizzano sinergicamente: l'uscita da sé, nell'incontro con la differenza dell'altro/a, come oltrepassamento dei limiti dati, nei quali eravamo pre-compresi, è al contempo un approfondimento di sé, una riconferma della propria differenza rispetto all'altro/a in quanto essenziale al rapporto: dispositivo di accrescimento della propria consapevolezza e delle proprie virtualità di *ex-sistenti*, attraverso la relazione stessa.

Il rapporto tra i sessi, a differenza di quanto pensato da Levinas, è quindi già un luogo politico, un luogo di rivendicazione di un altro modello di etica, e quindi di rapporti sociali, non più fondati su principi utilitaristici, astratti e universali. La sfida che il pensiero della differenza lancia è quella di connettere la liberazione della produzione desiderante³ rispetto alle condizioni sociali della sua iscrizione, nella consapevolezza – tuttavia – del terreno di con-essere del suo dispiegarsi. Il limite sovversivo avuto dalla liberazione sessuale è stato forse proprio quello di aver comunque continuato a pensare il soggetto come entità atomica: le modali-

tà intersoggettive in cui accadeva la propria emancipazione rimanevano quelle di una società che si pensa come individualistica e che trova nel principio scambista del mercato l'unico dispositivo per una sua socialità. Tale liberazione non è diventata dunque una rivoluzione – e le analisi di Reich coglievano già questo limite – ma ha reso semplicemente disponibile al mercato un nuovo ambito di soddisfacimento da colmare. La de-sublimazione si è così fatta repressiva⁴, poiché tale emancipazione non è riuscita a modulare un diverso orizzonte di emergenza dell'esserci che, accogliendo la differenza come valore costitutivo, potesse indirizzare la produzione desiderante a un nuovo ambito di configurazione delle relazioni umane. Riuscire a pensare (e sperimentare) queste forme, questi luoghi e questi tempi è la sfida da-pensare. Significa la capacità di liberarci, in primo luogo, dall'ignoranza nella quale fino a ora sono state storicamente date le relazioni tra donne e tra uomini, tra persone, tra individui. Significa, sulla base di quanto emerso, ripensare – o pensare per la prima vol-

ta – a partire dal corpo, annunciando la morte di quella rottura verticale che ha attraversato l'uomo occidentale⁵ e accogliere la sfida simbolica che la corporeità, riguadagnata come luogo di apertura dell'essere, ci pone, nella sua accidentalità, contingenza, temporalità. Significa delineare ogni relazione come inscritta nella propria finitudine e specificità, nella quale, pertanto, vige un'etica peculiare di quell'orizzonte di apertura dell'esser-con.

Significa, ancora, investire di un cambiamento il quotidiano, quella soggettività decomposta che, secondo Deleuze e Guattari, deve essere tematizzata dalla filosofia:

I diritti dell'uomo non dicono nulla sui modi di esistenza immanenti dell'uomo provvisto di diritti. E la vergogna d'essere uomo non la proviamo soltanto nelle situazioni estreme descritte da Primo Levi, ma anche in condizioni insignificanti, di fronte alla bassezza e alla volgarità dell'esistenza che pervadono le democrazie, di fronte alla propagazione di questi modi di esistenza di pensiero-per-il-mercato, di fronte ai valori, agli ideali e alle opinioni della nostra epoca. L'ignominia delle possibilità di vita che ci sono offerte appare dall'interno⁶.

¹ C. Fourier, *Le Nouveau Monde Amoureux*, pubblicato postumo nelle *Œuvres complètes de Charles Fourier*, tome VII, Éditions Anthropos, Paris 1967.

² P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris 1969; tr. it. di E. Turolla, Adelphi, Milano 1981.

³ Sul carattere intrinsecamente rivoluzionario del desiderio cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Édipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972-73, p. 138.

⁴ Come noto la felice espressione, configurante quei meccanismi di conseguimento del consenso sociale di massa in atto nelle società tardo capitalistiche (individuati attraverso un'analisi degli stessi tutt'altro che datata), la si deve a H. Marcuse, *One-Dimensional Man*, Routledge and Kegan Paul, London 1964.

⁵ Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 1994⁷ (1° ed. 1987; ma in altra collana 1983), p. 13.

⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991, p. 101.

Massimo Sannelli

* * *

Bisogna scandire che piace
l'ordinata
selezione, sul tema cortese
dell'amore perfetto; che piace la natura
dei punti dati,
e simili, oscenamente
e non oscenamente – il suo ordine
negli altri, in note, il suo onore calmo della lingua
latina, «ciascuno nel proprio
latino», la divisione
a domande, il bene
di questo modo di dare l'intreccio, il chiudere e aprire
sempre e collegare, sia così, collegare, *legare* proprio.

Bisogna scandire che piace...: commenta il Tractatus de perfecto amore (a cura di G. Bruni, Bocca, Roma-Milano 1954), riedito da "il melangolo" nel 1998 con il titolo De zelotipia-Sulla gelosia. «Ciascuno nel proprio latino» viene dalla ballata I di Cavalcanti, dove indica la lingua degli uccelli: «... e cantin[n]e gli auselli / ciascuno in suo latino / da sera e da mattino / su li verdi arbuscelli».

Pierre Alferi

COMME SI DE RIEN N'ÉTAIT

*Quatre thèmes donc
Le déjà-vu
L'ambiguïté sexuelle
Vers & prose
Mon anniversaire
Et aucun flou n'est évitable.*

Tu t'en tiendras
À la demi-saison
À elle et lui
Imper de prose et jupe
Plissée de poésie
Ce triolet au cinéma
Tu dis que l'aimé forme
Déjà une paire

Un endroit re-
Connu sans l'être
À cause du tournant
Du chemin de la
Coupe oui le même
Jour de l'année
Tu ne sais où te mettre
Dans la salle ré-
Fléchie tu vois

Rien à dire au jour
D'aujourd'hui sauf
Sauf qu'en rentrant
D'une marche, pas
Pas nécessaires
Une intrigue se noue
S'est nouée sans

COME SE NIENTE FOSSE

*Quattro temi dunque
Il déjà-vu
L'ambiguità sessuale
Versi & prosa
Il mio compleanno
E nessuna incertezza che sia evitabile.*

Ti limiterai
Alla mezza stagione
A lei e lui
Impermeabile di prosa e gonna
A pieghe di poesia
Questa ballata al cinema
Tu dici che l'amato forma
Già una coppia

Un posto ri-
Conosciuto senza esserlo
Per la svolta
Della strada per il
Taglio sì lo stesso
Giorno dell'anno
Non sai dove metterti
Nella sala ri-
Flessa vedi

Nulla da dire al giorno
Di oggi salvo
Salvo che rientrando
Da una camminata, passi
Passi necessari
Si combina un intreccio
Si è combinato senza

Que nous l'ayons tramée
Moins qu'un récit
Privé pelote
S'est écrasé
Sur la case départ
Un

Drôle de concetto
Te voilà prévenue il y a
Quatre thèmes donc
Le déjà-vu
L'ambiguïté sexuelle
Vers & prose
Mon anniversaire
Et aucun flou n'est évitable

Pourquoi l'appeler
Carpe d'amour
Le garçon dit muette
Comment exprimera-t-elle
Ses sentiments
Et notre ami
Il n'y a pas de certitude
Au sujet de nos préférences

Entre deux âges
Tiens-tu Glen ou Glenda
À rester suspendu(e)
Sans patronyme ni
Emploi dé-
Généré(e)
Quant à ce corps
Vêtu de ciboule et gingembre
Chair ou poisson
On se contentera
De cette explication

Il ne s'agit pas d'hésiter
Les jeux sont très bien faits
Cette vie toi
Jupe plissée ce rythme

Che l'abbiamo tramato
Meno d'un racconto
Privato giocherella
S'è sfasciato
Sulla casella di partenza
Una

Curiosa arguzia
Eccoti avvertita ci sono
Quattro temi dunque
Il déjà-vu
L'ambiguità sessuale
Versi & prosa
Il mio compleanno
E nessuna incertezza che sia evitabile

Perché chiamarla
Carpa d'amore
Il ragazzo dice muta
Come esprimerà
I suoi sentimenti
E il nostro amico
Non v'è certezza
Riguardo alle nostre preferenze

Tra due età
Lasci Glen o Glenda
Restar sospeso(a)
Senza patronimico né
Impiego de-
Generato(a)
Quanto a questo corpo
Vestito di cipolletta e zenzero
Che sia carne o pesce
Ci si contenterà
Di questa spiegazione

Non si tratta di esitare
I giochi son condotti molto bene
Questa vita tu
Gonna a pieghe questo ritmo

Rien d'autre mais

N'en déplaie à qui n'apprécie
Pas que tu enjambes à tout bout
De champ, consomme
Avec modération
Et cuistrerie d'œnologie vague,
Le choix contient
Comme cet angle
Sur la salle tous
Les autres

Ou pas? n'était-ce
Qu'un désir un refus
Du temps tu trouves
Trop d'équivoques
Il n'y a plus
Rien il n'y a
Plus de saisons

Je rentre
Quelque chose est
Changé pareil
Le fauteuil ou
La table j'y suis
Tu as remis la table
Et le fauteuil
À leur place d'il y a
... Quelques mois?
Quelques mois.

Nient'altro ma

Non dispiaccia a chi non apprezza
Che tu faccia enjambements ad ogni piè
Sospinto, consuma
Con moderazione
E pedanteria da vago enologo,
La scelta contiene
Come quest'angolo
Sulla sala tutti
Gli altri

O no? era forse
Solo un desiderio un rifiuto
Del tempo trovi
Troppi equivoci
Non c'è più
Niente non ci son
Più stagioni

Rientro
Qualcosa è
Cambiato come
La poltrona o
Il tavolo ho capito
Hai rimesso il tavolo
E la poltrona
Al loro posto di
... Qualche mese fa?
Qualche mese.

Tiré de: *Sentimentale journée*, P.O.L., Paris 1997.

Traduzione di Daniele Gorret

GLI AUTORI DI “POROS E PENÍA”

Pierre Alferi è nato nel 1963 a Parigi, dove vive. Tra le sue opere: *Guillaume d'Ockham. Le singulier* (1989), *Sentimentale journée* (1997), *Personal Pong* (con Jacques Julien, 1997). In Italia: *Cercare una frase* (1999).

Yves Bonnefoy, nato a Tours nel 1923, ha insegnato molti anni presso il Collège de France. Numerosi libri di poesia e opere saggistiche. Tra le opere poetiche in Italia: *Movimento e immobilità di Douve* (1969), *Nell'insidia della soglia* (1990), *Racconti in sogno* (1992), *L'uva di Zeusi* (1997), *L'acqua che fugge. Poesie scelte* (1998), *La vita errante* (1999).

Silvia Bortoli traduce letteratura tedesca moderna e contemporanea per le maggiori case editrici e sta traducendo i romanzi di Fontane per l'edizione dei Meridiani a cura di Giuliano Baioni. Un libro di poesia con Anterem: *Tutti i fiumi* (2000).

Iain Chambers insegna presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Autore di *Paesaggi migratori* (1996) e curatore – con Lidia Curti – de *La questione postcoloniale* (1997), ha realizzato una serie di video sulla cultura contemporanea.

Antonio Curcetti è nato nel 1960. Per le edizioni di Adriano Spatola ha pubblicato, giovanissimo, una raccolta di poesie: *Tutto il resto è variazione* (1977). Un libro nel 2000 con Anterem: *Reduci da un bel nulla*. Frequenti incursioni nell'arte.

Sergio Dagradi insegna filosofia nei licei e svolge attività di ricerca all'Osservatorio della comunicazione televisiva di Pavia. I suoi studi sono incentrati sui meccanismi di soggettivazione e il ruolo giocato in essi dalla corporeità.

Bianca Maria d'Ippolito è professore ordinario di Antropologia filosofica presso la facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Salerno. Tra i suoi lavori: *Geometria e Malinconia* (1992) e *Viaggio al centro della ragione (Kant)* (1998).

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

Alexander García Düttmann è professore di Filosofia a Londra. Tra i suoi libri: *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch ueber Heidegger und Adorno* (1991), *Freunde und Feinde. Das Absolute* (1999), *Kunstende. Drei aesthetische Studien* (2000). In Italia: *In disaccordo con l'Aids* (2000).

Marco Furia è nato a Genova nel 1952. Presente nell'antologia *Poeti nati dopo il 1950*, a cura di A. Spatola, ha pubblicato: *Effemeride* (1984), *Mappaluna* (1985), *Arrivano i nostri* (1988), *Efelidi* (1989), *Bouquet* (1992), *Minime topografie* (1997), *Forma di vita* (1998).

Maria Rosaria Gagliano si è laureata in Lingue e letterature straniere presso l'Università IULM di Milano nel 1999 discutendo con Fabio Scotto una tesi dal titolo “La traduzione di *Rimbaud le fils* di Pierre Michon”.

Umberto Galimberti insegna Filosofia della storia all'Università di Venezia. Tra i suoi libri: *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'Occidente* (1975, 1996), *Il corpo* (1983), *Gli equivoci dell'anima* (1987). È autore del *Dizionario di psicologia*, edito da Utet nel 1992.

Aldo Giorgio Gargani, nato a Genova nel 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 gli ultimi volumi: *Il testo del tempo* (1992) e *Il filtro creativo* (1999).

Alessandro Ghignoli (Pesaro, 1967). Poeta e ispanista ha tradotto *Rimanere senza città* (1999), *Tempo di camere separate* (2000) di L.G. Montero. Collabora a numerose riviste italiane ed estere; è redattore de “L'area di Broca”. Ha pubblicato *La prossima impronta* (1999).

Vito Giuliana, nato a Campobello di Licata (Agrigento) nel 1952, dal 1960 vive a Vigevano. Due libri di prosa poetica: *Atlante* (1990) e *Mirabilia* (2000); quattro libri di poesia: *Di altre geografie* (1990), *Catalogo* (1992), *Lunario* (1993), *Stati in luogo* (2000).

Daniele Gorret, nato nel 1951, è narratore. Tra i suoi libri, *Sopra campagne e acque* (1984), *In solitaria parte* (1989), *Le umane lingue* (1999). Autore di due saggi su Alfieri, come traduttore ha curato l'edizione italiana di opere francesi del Settecento e del Novecento.

Clemens-Carl Härle, ricercatore di Lingua e letteratura tedesca all'Università di Siena, ha pubblicato *La forza del parlare. Considerazioni su "Malina" di Ingeborg Bachmann* (1994). Ha curato *Karten zu "Tausend Plateaus" von G. Deleuze und F. Guattari* (1993) e *Libro del deserto* di I. Bachmann (1999).

Cesare Mazzonis è nato a Torino nel 1936. Ha vissuto in Argentina, dove si è laureato in chimica, e a Londra. Si occupa di musica contemporanea per la Radio italiana. Con Einaudi ha pubblicato *La vocazione del superstite* (1970).

Pierre Michon è nato nel Sud della Francia nel 1945. Tra le sue opere più recenti, *Maîtres et serviteurs* (1990), *La Grande Beune* (1996), *Le Rois de bois* (1996), *Mythologies d'hiver* (1997). È ritenuto dalla critica uno dei prosatori francesi più innovativi degli ultimi vent'anni.

Bruno Moroncini insegna Antropologia filosofica all'Università di Salerno. Tra le sue opere, *Il discorso e la cenere* (1988), *Mondo e senso – Heidegger e Celan* (1998).

Giulia Napoleone, nata a Pescara nel 1936, vive a Roma. Svolge un intenso lavoro di ricerca tra grafica e pittura. Sue opere figurano in importanti collezioni pubbliche e private. Tra le sue ultime esposizioni, ha tenuto nel 1997 una mostra antologica presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma.

Rosa Pierno, nata a Napoli nel 1959, è laureata in architettura. Ha pubblicato: *Corpi* (1991), *Buio e blu* (1993), *Didascalie su Baruchello* (1994), *Interni d'autore* (1995), *Musicale* (1999).

Maria Pizzuto, nata a Palermo, risiede a Roma. Dirige "Quaderni Pizzutiani" ed è presidente della Fondazione Antonio Pizzuto. Dopo il libro di poesie *Assólo di tromba* (1955), ha lavorato in assoluto silenzio, orientando la propria ricerca verso un ideale di perfezione stilistica e di estrema coerenza concettuale, fino a 1999, raccolta di poesie pubblicata lo scorso anno.

Tiziano Salari, laureato in filosofia, ha pubblicato quattro raccolte di versi e prose – tra cui *Strategie mobili* (2000) – oltre al volume *Il grande nulla. Percorsi tra Otto e Novecento* (1998).

Massimo Sannelli è nato nel 1973. Ha pubblicato nei Libri elettronici Dedalus *Il pragma. Testi per Amelia Rosselli* (2000). Testi di poesia in "Versodove", "Ex libris", "Vico Acitillo 124" e nell'antologia *Ákusma* (2000).

Fabio Scotto, nato a La Spezia nel 1959, insegna Lingua e letteratura francese all'Università IULM di Milano. Tra le sue opere, le raccolte poetiche *La dolce ferita* (1999), *Genetliaco* (2000) e il saggio *Bernard Noël: il corpo del verbo* (1995). Ha tradotto Vigny, Villiers de l'Isle-Adam, Dyerval, Noël, Bonnefoy.

Alain Suied, nato a Tunisi nel 1951 da famiglia ebraica, vive a Parigi. Ha pubblicato quindici raccolte di versi, tra cui *Le premier regard* (1995), *Le pays perdu* (1997), *Actes de présence* (1999). Ha tradotto Blake, Keats, Thomas, Updike, Pound, Faulkner.

Giorgio Taborelli, nato a Milano nel 1938, è scrittore e storico della cultura. Ha pubblicato articoli e saggi in libri collettivi, in riviste e quotidiani, in cataloghi di mostre, nonché varie monografie di carattere storico e un romanzo. Lavora in editoria.

José Ángel Valente (1929-2000) è una delle voci più alte della poesia spagnola del Novecento. Laureato in filologia romanza a Madrid, ha insegnato a Oxford, Ginevra, Parigi. Premio Principe de Asturias 1988. Tra le sue opere: *El fin de la edad de plata* (1973) e *Nueve Enunciaciones* (1982).

PREMIO NAZIONALE DI POESIA LORENZO MONTANO

QUINDICESIMA EDIZIONE

Comitato patrocinatore

Regione Veneto

Provincia di Verona – Assessorato alla Cultura

Comune di Verona – Assessorato alla Cultura

Biblioteca Civica 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

L'Associazione culturale Anterem bandisce la quindicesima edizione del Premio Nazionale di Poesia dedicato a Lorenzo Montano (Verona 1895 – Gliion-sur-Montreux 1958), poeta, fondatore e redattore della rivista "La Ronda".

Il Premio porge ascolto alla voce di quei poeti che sono impegnati in una personale ricerca stilistica. È articolato in quattro sezioni e intende promuovere la conoscenza di forme espressive in cui sia evidente la coscienza del senso originario della parola poetica. La giuria è composta dalla redazione della rivista "Anterem".

PREMIO «RACCOLTA INEDITA»

Al Premio si concorre con una raccolta inedita di poesie non inferiore a 200 versi. L'opera vincitrice sarà pubblicata in una speciale collana di Anterem Edizioni, con prefazione di Giuliano Gramigna, critico letterario del "Corriere della Sera".

Il volume sarà inviato ai critici letterari più qualificati, ai quotidiani, alla stampa specializzata e alle università. Dieci copie spetteranno all'autore. Alcune poesie, tratte dalle opere finaliste e segnalate, saranno pubblicate sulla rivista "Anterem".

PREMIO «OPERA EDITA» PROVINCIA DI VERONA

Al Premio si concorre con un volume di poesie pubblicato dopo il 1° gennaio 1998. All'autore dell'opera vincitrice sarà attribuita dall'Assessorato alla cultura della Provincia di Verona la somma di L. 2.000.000.

Un particolare riconoscimento viene riservato all'editore, per il quale sarà allestita un'esposizione libraria nella protomoteca della Biblioteca Civica di Verona. Ad alcuni volumi finalisti e segnalati sarà dedicata una serie di incontri pubblici in libreria.

Per i volumi inviati dalle case editrici, s'intende che la partecipazione sia stata approvata dall'autore.

PREMIO «UNA POESIA INEDITA»

Al Premio si concorre inviando una poesia inedita, che costituisca per l'autore un momento privilegiato nell'ambito del suo lavoro: una poesia che proprio nell'unicità trovi la ragione del suo essere.

All'autore sarà attribuita la somma di L. 1.000.000. La poesia vincitrice sarà pubblicata con particolare evidenza su "Anterem".

Periodicamente è prevista la pubblicazione delle poesie premiate e di quelle segnalate in una speciale antologia.

NOTIZIE

Tutte le opere, sia edite che inedite, devono essere inviate in tre copie alla sede del Premio (via Zorzi 9, 37138 Verona; tel. 0338-4628830 dalle ore 14 alle 15 e dalle 19 alle 20; fax 045-563703) entro il 31 marzo 2001. Su ogni copia va riportata una nota biobibliografica con indirizzo e recapito telefonico.

Il Premio è riservato ai soci onorari dell'Associazione culturale Anterem. La quota associativa è di L. 50.000 (da versare sul c.c. postale 10583375 intestato ad Anterem, via San Giovanni in Valle 2, 37129 Verona, o con assegno non trasferibile) e dà diritto a partecipare alle tre sezioni del Premio. Copia del tagliando dell'avvenuta remessa andrà allegata ai testi inviati.

Tutte le opere pervenute saranno conservate presso il Centro di documentazione sulla poesia contemporanea della Biblioteca Civica di Verona, a disposizione degli studiosi.

L'esito del concorso sarà reso noto nel giugno 2001 sul n. 62 della rivista "Anterem" e sul sito Internet www.webspawner.com/users/montano. Verrà inoltre pubblicizzato sulla stampa nazionale. La premiazione avrà luogo presso la Biblioteca Civica di Verona.

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA «POESIE SCELTE» REGIONE VENETO

Il premio è assegnato dalla giuria a un autore che abbia sensibilmente contribuito a spostare in avanti l'orizzonte espressivo della parola poetica nella contemporaneità.

Grazie alla partecipazione della Regione Veneto, al poeta sarà riconosciuta la pubblicazione, da parte di Anterem Edizioni, di una raccolta di testi poetici, selezionati tra le sue opere edite.

Il lavoro antologico, introdotto da un'ampia riflessione critica, si configurerà come un vero e proprio profilo della poetica dell'autore.

Vincitori delle precedenti edizioni

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

Editori: Einaudi, Manni, Marsilio, Niebo, Scheiwiller

ANTEREM EDIZIONI

LA RICERCA LETTERARIA

COLLEZIONE DEL PREMIO LORENZO MONTANO

11. Giuliano Mesa, *Improvviso e dopo* (1997)
12. Camillo Pennati, *Di sideree vicende* (1998)
13. Franco Cavallo, *Nuove frammentazioni* (1999)
14. Magdalo Mussio, *Visioni altere, erratica* (2000)

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)

LIMINA

COLLEZIONE DI SCRITTURE

79. Brandolino Brandolini d'Adda, *Sei poesie a senso* (2000)
80. Tommaso Durante, *Visio Mundi* (2000)
81. Tiziano Salari, *Strategie mobili* (2000)
82. Antonio Curcetti, *Reduci da un bel nulla* (2000)
83. Angelo Ferrante, *Reperti fonici* (2000)
84. Silvia Bortoli, *Tutti i fiumi* (2000)

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)

NOTIZIE

61

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)

Sul n. 62, luglio 2000, di “Musica/Realtà”, quadrimestrale diretto da **Luigi Pestalozza**, saggi di Kropfinger, Campanino, Schwer, Moore, Fiori, Solomons.

“Testuale” è una rivista di critica letteraria diretta da **Gio Ferri, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna**. Il n. 26-27, I e II sem. 1999, pubblica saggi di Bettini, Lunetta, Travi, Pieri. Il supplemento è dedicato all'artista veronese Alberto Casarotti.

Per le edizioni di Piero Manni sono usciti i volumi *Carabà*, romanzo breve di **Marica Larocchi**, e *Mirabilia*, discorso filosofico-poetico di **Vito Giuliana**.

Il Premio Feronia-Città di Fiano (IX edizione, 2000) è stato assegnato a **Franco Cavallo** per l'opera *Nuove frammentazioni*, edita da Anterem. Tra i finalisti, **Rosa Pierno** con *Musicale*, volume edito da Cierre Grafica nella collezione “Via Herákleia”.

“Rubicondor On Line” – la prima newsletter italiana di poesia, a cura di **Silvia Tessitore** – da tre anni seleziona, raccoglie e diffonde via e-mail informazioni su pubblicazioni ed eventi di poesia, oltre a esperienze creative. Il sommario è al sito <http://space.tin.it/clubnet/sitesit>. Va richiesta a sitessi@tin.it.

Per le edizioni Roberto Peccolo è uscito il catalogo *Dello spirituale nell'arte*, in occasione dell'omonima mostra inaugurata l'8 luglio 2000 a Lumezzane (BS). Le opere di Morandi, Lukas, Carroll, Arcangelo, Bassiri, Brey, Sicilia, Nunzio sono introdotte da testi poetici di **Flavio Ermini**.

Nell'autunno del 2000 Anterem Edizioni ha pubblicato tre libri di poesia: *Tutti i fiumi* di **Silvia Bortoli**, *Chiusa figura* di **Lucia Sollazzo**, *Visioni altere, erratica* di **Magdalo Mussio**. Sono in preparazione un volume di saggi di **Ida Travi** e uno di poesie di **Ranieri Teti**.

Il tema del n. 62 di “Anterem” sarà *Grados*, con saggi di **Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Gianni Vattimo, Edoardo Sanguineti**.

Continua la rassegna semestrale *Il filosofo e il poeta*, curata da Ida Travi e Flavio Ermini per gli Amici della Scala di Milano. Il terzo incontro (26 ottobre 2000) ha visto come protagonisti **Mario Luzi** ed **Emanuele Severino**.

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

In questo numero

POROS E PENÍA

Pierre Alferi
Yves Bonnefoy
Silvia Bortoli
Iain Chambers
Antonio Curcetti
Sergio Dagradi
Bianca Maria d'Ippolito
Vera Lúcia de Oliveira
Alexander García Düttmann
Marco Furia
Maria Rosaria Gagliano
Umberto Galimberti
Aldo Giorgio Gargani
Alessandro Ghignoli
Vito Giuliana
Daniele Gorret
Clemens-Carl Härle
Cesare Mazzonis
Pierre Michon
Bruno Moroncini
Giulia Napoleone
Rosa Pierno
Maria Pizzuto
Tiziano Salari
Massimo Sannelli
Fabio Scotti
Alain Suiéd
Giorgio Taborelli
José Ángel Valente

61
QUARTA
SERIE