

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
CORSO di LAUREA MAGISTRALE in  
LETTERE-EDITORIA LIBRARIA E MULTIMEDIALE

---



TESI di LAUREA in  
LETTERATURA ITALIANA MODERNA E CONTEMPORANEA

*ANTITERRA E ANTIPENSIERO:  
DIMENSIONI PARALLELE NELL'OPERA DI FLAVIO ERMINI*

Relatore  
Chiar. mo Prof. Daniele Maria Pegorari

Laureanda  
Claudia Francesca Gorgoglione

---

Anno Accademico 2008/2009

# SOMMARIO

Pagina 3

## INTRODUZIONE

Pagina 114

## CAPITOLO 1

### *ANTEREM E L'ITINERARIO DI ERMINI*

Pagina 33

## CAPITOLO 2

### *L'ESISTENZA COME VIAGGIO*

### *ATTRAVERSO I GRANDI AUTORI DEL PASSATO*

Pagina 67

## CAPITOLO 3

### *LA POESIA E LA PAROLA POETICA*

Pagina 90

## CAPITOLO 4

### *I NODI CONCETTUALI*

Pagina 112

## BIBLIOGRAFIA

## INTRODUZIONE

Prima di accedere all'oggetto centrale di questa tesi, la poetica dello scrittore veronese Flavio Ermini, sarà opportuno focalizzare il punto storico-letterario d'origine del suo itinerario più che trentennale, ovvero la crisi della neoavanguardia, che costituisce un momento importante non solo per la sua formazione ma per l'intera letteratura italiana.

La poesia erminiana contiene in sé sia la traccia viva dell'avanguardia sia elementi che riconducono indubitabilmente alla messa in discussione di quella tendenza.

Nata a sua volta a metà degli anni Cinquanta, la Neoavanguardia ha il suo momento aureo nel decennio che culmina nel Sessantotto mantenendo come propria caratterizzazione fondamentale la percezione della caoticità dell'evoluzione sociale, economica e culturale in atto<sup>1</sup>.

Sebbene i percorsi poetici individuali perseguiranno in maniera molto coerente fino ai nostri giorni – basterebbe a ricordarlo gli esempi di Sanguineti e, fuori dal Gruppo 63, Ruffato – le ragioni di una ricerca comune e le stesse riviste della neoavanguardia si affievolirono lentamente a partire dai primi anni Settanta.

La sua parabola sembra avere, dunque, uno svolgimento analogo a quello della contestazione studentesca ed operaia che ebbe il suo epicentro nel 1968.

---

<sup>1</sup> La cultura neoavanguardista nasce in risposta all'Italia industrializzata. Il principale, ma non l'unico, sodalizio neoavanguardista prende il nome dal momento in cui prese coscienza della propria unità di gruppo durante un convegno palermitano del 1963, ispirandosi chiaramente al Gruppo 47 attivo in Germania su basi neodadaiste.

L'esaurimento di questa spinta movimentistica e il suo naufragio chiarito, da un lato, e velleitario dall'altro, determinarono nell'avanguardia una divaricazione fra una linea che privilegerà la militanza politica e un'altra, nettamente prevalente, che accentuerà la mera sperimentazione linguistica. Entro questo 'scompenso', per così dire, si darà l'occasione per il riaffacciarsi di tendenze solo estranee all'ampia area dello sperimentalismo, ma a lungo persino velenosamente osteggiate, prima fra tutte l'ermetismo fiorentino<sup>2</sup>.

Quest'ultimo s'identifica con un'area della poesia italiana attiva a partire dalla metà degli anni Trenta caratterizzata da una tensione ontologica. Gli intellettuali ermetici, tra cui i poeti Luzi, Gallo, Bigongiari, Pallonchi e i critici Bo e Macrì, da cui non sono inizialmente distanti le esperienze di Sereni, Caproni e, pochi anni dopo, Fortini e Zanzotto, si affacceranno sulla scena letteraria italiana con una precoce autorevolezza e quella grande compattezza generazionale che si farà indicare come 'terza generazione' (per distinguerla da quella che si chiude con Montale e dalla seconda che si chiude con Pavese).

Questo clima di duplice tendenza accoglie i primi anni Settanta in cui però i termini e i percorsi della scissione si modificano progressivamente.

L'eredità neoavanguardistica si risolve in una manieristica tendenza di sperimentazione e ricerca, mentre la novità è costituita dal recupero di moduli tradizionali.

Da un lato, quindi, un gruppo di giovani poeti, pur collocandosi nel solco dello sperimentalismo formale accomuna

---

<sup>2</sup> La tradizione ermetica, dopo la crisi del neorealismo, affianca la neoavanguardia, dando vita ad un dualismo culturale e letterario.

in un analogo rifiuto la contestazione letteraria del Gruppo 63 e quello della politica della 'nuova sinistra' tutt'al più riscoprendo tematiche e suggestioni del simbolismo e dell'orfismo; dall'altro si ha un ritorno alla poesia di carattere realistico con accentuazioni che di volta in volta possono andare dalla dimensione etico-civile a quella intimistica e privata.

Ciò porta a una disseminazione di percorsi molto più movimentati e sfuggenti nel primo Novecento, quando le forti personalità di alcuni autori creavano modelli in grado di attrarre le esperienze altrui nel tentativo di razionalizzare e schematizzare convenzionalmente ma in maniera credibile le tendenze poetiche degli ultimi trent'anni, ci affidano ad un modello storiografico che valorizza quattro direzioni non prive di adiacenze e intersezioni reciproche. Tali tendenze poetiche sono quella metafisica, quella realistica, sperimentale e dialettale<sup>3</sup>.

L'orientamento metafisico si imposta a partire dalla Terza generazione. L'idea di una poesia che metta in comunicazione l'esperienza umana con ciò che va oltre i fenomeni richiama l'area dell'orfismo.

Modelli predominanti sono Luzi, Bigongiari e, risalendo indietro nel tempo, Sinisgalli, il primo Montale e Campana.

Il percorso di Bigongiari, ermetico fiorentino, avviene in modo parallelo a quello di Luzi, di cui rappresenta, per così dire, il versante laico.

Sul fronte del realismo, dopo qualche tentativo di creare una versione lirica del neorealismo, con Quasimodo, Scotellaro,

---

<sup>3</sup> Ci riferiamo al modello recentemente proposto da D. M. Pegorari, *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana (1948-2008)*, Moretti&Vitali, Bergamo 2009 (in corso di stampa), anticipato in un contributo dello stesso autore apparso in un numero speciale di «Incroci» dedicato a un *Confronto sulla critica* (VIII, 16, luglio-dicembre2007).

Bodini, Elsa Morante e Bassani, prima che emerga un nuovo orientamento politico con Risi, Raboni e il più giovane D'Elia, a imporsi sarà il filone intimistico e privato che ha in Penna e Bertolucci i suoi modelli: dal più recente poeta parmense la poesia 'comunicativa' dell'ultimo Novecento deriva una visione sostanzialmente ottocentesca della poesia che ha nella raccolta d'esordio, *Sirio* (1929) il paradigma di una scrittura graziosa e musicale, filtrata dalla lettura dei classici inglesi e francesi<sup>4</sup>.

Più ampio risulta essere lo scenario avanguardista che, risolvendo tutto sul piano dell'esercizio della lingua, ricerca la potenzialità della lingua stessa. Il 'genitore' di tale movimento viene considerato Alfredo Giuliani, il quale dal punto di vista metrico provvede all'allungamento del verso.

Su posizioni avanguardiste si riporterà, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, lo stesso Zanzotto, la cui riflessione e la cui ricerca sul linguaggio avevano, d'altro canto, rappresentato sin dall'inizio un momento di decisiva importanza per la costituzione della sua poetica.

Tra le ipotesi estreme degli ermetici e della Neoavanguardia, Zanzotto si colloca in un punto di vista defilato, intermedio per così dire. Per lui la lingua è il grado massimo di alienazione, ma anche uno scrigno del passato in cui sono depositati gli usi della lingua, riconducendola alla sua tradizionalità storica. Egli indaga la potenzialità del linguaggio, e lo fa partendo dal rapporto tra il linguaggio del soggetto e la manifestazione del mondo ed utilizzando una lingua che evita di

---

<sup>4</sup> Per indicare il carattere insolito delle poesie di Penna e Bertolucci, Pasolini aveva coniato per loro la definizione di 'linea antinovecentesca' o 'sabiana' indicando nel poeta triestino l'ultimo esponente di una poetica 'moderna' antecedente alla linea storica rappresentata dalle avanguardie storiche e dalla crisi della civiltà borghese.

finire interamente in un ambito preciso di significato e che spesso resta aperta e indefinita.

Il multilinguismo è ripreso e personalizzato da un grande esponente dell'avanguardia come Cesare Ruffato. Per Ruffato, la lingua è un modo per entrare in comunione con chi non c'è più. Questo concetto parte da Pascoli il quale sosteneva che la poesia fosse la lingua dei morti (per questo utilizzava la lingua latina). La lingua di Ruffato è piena di termini che derivano dalle scienze e per questo appare barocca, ricca dell'ansia di creare le parole<sup>5</sup>.

Dopo la metafisica, il realismo e gli sperimentalismi, la quarta area, quella neodialettale, può essere invero anche considerata un sottotipo, una variante presente all'interno di ciascuno degli orientamenti già descritti. In effetti l'unico elemento autenticamente unificante tutti gli autori dialettali da Pasolini, Guerra e Pierro in poi è l'utilizzo di lingue microterritoriali prive di una precedente attestazione libraria, tali da valorizzare, dunque, la libertà sperimentale del poeta.

Vero e proprio funambolo della poesia, inesausto sperimentatore di tutte le sue possibili forme nel secondo Novecento, non esclusa la poesia visiva, Zanzotto ha percorso anche la neodialettalità, ma solo a partire dalla metà degli anni Settanta. Il 'ripiegamento' sul dialetto nasce in antagonismo con una modernizzazione giudicata prevaricante, disordinata e 'autoritaria' e dall'ansia di dotarsi di una lingua vergine e non usurata.

Il fenomeno della neodialettalità nasceva, secondo Franco Brevini, nel 1972, anno a partire dal quale si registra l'esplosione

---

<sup>5</sup> Si pensi a versi come questi tratti da C. Ruffato, *Minusgrafie*, Feltrinelli, Milano 1978. «i neri dello sciaquio ipnogogo a maschere doppie la cultura gipsotica di sistemi di segni onymiaekdochè».

editoriale della poesia in dialetto. In realtà l'origine di questo indirizzo lirico andrà collocato nelle pasoliniane *Poesie a Casarsa* del 1942, nelle coeve esperienze del romagnolo Tonino Guerra e in quelle, immediatamente successive del materano Albino Pierro; ma il *floruit* è appunto evidente nel Settanta.

L'iniziatore di una nuova dialettalità, considerato un maestro da Pasolini, è il giuliano Biagio Marin. Egli si faceva inventore letterario di un dialetto molto particolare: essendo vissuto a Grado, colonia veneziana, il suo dialetto era una variante del veneziano più diffuso.

Nella grande varietà culturale che caratterizza gli anni Settanta e Ottanta non mancherà un nuovo sodalizio neoavanguardistico, Il Gruppo 93, denotato da un'accesa riflessione sulla post-modernità come condizione propria e generale dell'età contemporanea. Il Gruppo nasce nel 1989 con l'intento di sciogliersi appunto nel 1993, ad opera di tre napoletani, Mariano Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce, un gruppo di poeti liguri ed alcuni giovani romani. Essi si dichiarano post-moderni perché intendono esprimere la commistione e la babele dei linguaggi (dal dialetto agli spot pubblicitari, dalle lingue morte arcaiche all'inglese o al francese dei moderni).

Alcuni puntavano sull'oralità utilizzando particolari strumenti di amplificazioni dei suoni corredando i loro libri di poesia con cd.

Il loro discorso sulla post-modernità non riguarda l'adesione a un movimento propriamente 'post-modernista', poiché anziché sfruttare le tecniche combinatorie per un fine affabulatorio, ludico o commerciale, essi assumono un atteggiamento decisamente critico, facendo del montaggio



linguistico, memori di certe tecniche sperimentali degli anni Sessanta (di qui l'allusione al Gruppo 63), un'allegoria della complessa contraddittorietà della civiltà contemporanea.

D'altra parte, negli anni Novanta una riflessione sui concetti, distinti apparentemente, di post-modernità e post-modernismo è promossa anche da alcuni protagonisti storici della vecchia neoavanguardia, primi fra tutti Balestrini e Barilli, organizzatori del convegno annuale di Reggio Emilia, *Ricerca* nel quale sono coinvolti anche Giuliani, Sanguineti, Guglielmi e Leonetti.

Durante il convegno giovani narratori e poeti hanno l'opportunità di leggere in pubblico le proprie opere che vengono passate al vaglio di un gruppo di critici e scrittori.

Diversamente dal termine post-modernismo (che indica un fenomeno tutto sommato ristretto e di chiara connotazione artistico-letteraria), il termine post-modernità viene sempre più frequentemente usato per definire l'intera società contemporanea. Ma quello che in queste pagine ci premeva era designare un quadro generale che spiegasse la varietà delle suggestioni che confluiscono in un paio di generazioni poetiche riconoscibili negli anni di nascita che vanno dalla età degli anni Trenta alla fine degli anni Cinquanta e che si impongono sulla scena letteraria dagli anni Settanta ad oggi.

Nelle *Linee odierne della poesia italiana*, supplemento della rivista «Hebenon»<sup>6</sup> a cura di Roberto Bertoldo e Luciano Troiso, alcuni tra i poeti italiani fanno il punto della situazione sulla poesia contemporanea ed offrono un interessante spunto per un

---

<sup>6</sup> «Hebenon. Rivista internazionale di letteratura» 7-8, aprile-ottobre 2001.

confronto tra un punto di vista interno (quello, appunto, di poeti e critici) e quello esterno (quello dei lettori).

Sicuramente ottimista è la visione della poesia vista con gli occhi (e la penna) di Bärberi Squarotti<sup>7</sup>. Nel saggio *Situazione attuale della poesia italiana*<sup>8</sup>, egli definisce la situazione della poesia oggi, tra le più liete e confortevoli e presenta una rosa di nomi degni di nota nell'attuale panorama poetico: Bandini e Ramat, Garufi e Gramigna, Mundula e Loi, Baldini e Serrao, Galli e Bertolino, Giorgio Luzzi e Camaioni, Ghiandoni e De Signoribus, Mauro Ferrari e Cucchi, Magrelli e Valeria Rossella, Ruffilli e Paola Mastrocola, Giuseppe Conte e Patrizia Valduga.

Il critico ritiene stolto classificare gli autori in base al loro genere o al loro stile, ma utile coglierne la specificità.

Nello scritto *L'ambra e la gioia. Riflessioni sulle poetiche a fine Novecento in Italia*<sup>9</sup>, Flavio Ermini nota come nelle nuove poetiche presenti in Italia, ci siano elementi comuni e profonde divergenze ma che fondamentalmente si costruiscano come un laboratorio «per una riconciliazione in cui in un'unica forma espressiva non solo della parola poetica con quella narrativa, ma anche della parola poetica con quella filosofica»<sup>10</sup>.

A trattare ancora il tema della contemporaneità poetica è Mauro Ferrari in *Le nuove tendenze della poesia italiana*<sup>11</sup>. Egli guarda con consapevolezza alle difformità delle proposte stilistiche e degli approdi tematici come dimostrazione della

---

<sup>7</sup> G. Bärberi Squarotti (Torino 1929), già autorevolissimo professore ordinario nella facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, è stato uno degli esempi più alti di critico militante lungo tutto l'arco del secondo Novecento.

<sup>8</sup> Dato che il saggio risale al 2001, il panorama tracciato da Bärberi Squarotti può essere considerato un mappa valida ancora oggi.

<sup>9</sup> F. Ermini, *L'ambra e la gioia. Riflessioni sulle poetiche a fine Novecento in Italia* in «Hebenon», cit, p. 40.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> M. Ferrari, *Le nuove tendenze della poesia italiana*, in «Hobenon», cit, pp. 44-66.

mancanza di una linea dominante. Egli dà conto anche dell'interessante studio di Niva Lorenzini che identifica nell'assenza di punti di osservazione univoci l'unica certezza in poesia<sup>12</sup>.

Ferrari non mostra, poi, reticenze a denunciare il disinteresse generalizzato verso la poesia da parte della grande editoria. Con poche eccezioni, infatti, la poesia dei giovani è pubblicata in riviste, antologie e volumi della piccola editoria, con una convergente mancanza di visibilità. Elementi, questi, che sommati al disinteresse del pubblico, tracciano una generazione del panorama poetico contemporaneo ben più triste di quella sostenuta da Bàrberi Squarotti.

La poesia contemporanea non si limita all'assorbimento di modelli già dati; li modifica, li personalizza fino a servire una sintesi non ortodossa delle trascorse abitudini poetiche.

Così, per fare solo qualche nome, seguiamo Marzio Pieri<sup>13</sup> impegnato nella poesia di stampo neoavanguardistico, ironica

---

<sup>12</sup> Cfr. N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1999.

<sup>13</sup> Marzio Pieri (20 Gennaio 1940) insegna Letteratura italiana all'Università di Parma. Oltre a Saggi sulla letteratura barocca, ha pubblicato diverse opere su alcuni autori "minori" dell'Ottocento e si interessa di musica.

tagliante, diffusa negli autori di quinta generazione; Gianni D'Elia<sup>14</sup>, formatosi nelle turbolenze degli anni Settanta; l'ironia distaccata di Guido Oldani<sup>15</sup>.

L'ultimo dato da rilevare è che dopo una decisa crisi collocabile negli anni Novanta, oggi le riviste tornano ad avere un ruolo centrale nelle nuove poetiche come strumento di riflessione e diffusione dei testi, talvolta terreno fertile per esperimenti linguistici e concettuali. La rivista diventa uno strumento di salvezza dell'arte poetica che sembrerebbe, secondo alcune voci critiche, finita nel dimenticatoio.

È interessante costatare, sfogliando gli atti del convegno *Poesia: il futuro cerca il futuro*<sup>16</sup>, svoltosi a Firenze nel 2005, quanto fondamentale sia il ruolo delle riviste soprattutto nel ricercare nuovi contenuti, nuove tendenze e nuovi stili, movimentando l'asfittico scenario culturale contemporaneo.

Negli *Atti* si avvicinano periodici quali gli *Annuari di poesia* («Annuario di poesia» di Crocetti e l'«Annuario di poesia Castelveccchi»), l'«Atelier» trimestrale di poesia, critica e letteratura fondato nel 1996 da Giuliano Landolfi e Marco Merlin; «ClanDestino» trimestrale letterario fondato nel 1988 da Gianfranco Lauretano e Davide Rondoni; la «Feeria», rivista per un dialogo tra esodo e avvento di Mezzasalma; Il

---

<sup>14</sup> Autore di numerose raccolte fra cui *Non per chi va* (1980), *Segreta* (1989), *Notte privata* (1993), *Congedo della vecchia Olivetti* (1996), *Sulla riva dell'epoca* (2000), *Bassa stagione* (2003) e *Trovatori* (2007).

<sup>15</sup> Guido Oldani è nato nel 1947 a Melegnano, dove vive. Ha pubblicato sulle principali riviste letterarie come «Alfabeta», «il Belpaese», «Poesia». Ha contribuito alla riscoperta del vociano Clemente Rebora. Presente in molte antologie poetiche, è uno dei più validi poeti italiani contemporanei.

<sup>16</sup> *Poesia: il futuro cerca il futuro, quali poeti, quali poetiche oggi?*, atti del convegno a cura di Alberto Caramella, LietoColle, Firenze 2005.

pluriventennale «il Segnale», l'ormai classico «Verri», «incroci», diretto a Bari dal 2000 da Raffaele Nigro e Lino Angiuli, «Kamen», diretta dal filosofo Amedeo Anelli, «L'area di Broca», ed infine «Anterem», fondata nel 1976 da Silvano Martini e Flavio Ermini, che si propone di elaborare nuove strutture di pensiero ricercando la natura del pensiero stesso: ed è appunto su quest'ultima rivista e sul suo principale animatore che soffermeremo la nostra attenzione nei prossimi capitoli.

## **1. Anterem e l'itinerario di Ermini**

Poeta, narratore e saggista, il veronese Flavio Ermini è una figura portante del panorama letterario contemporaneo. Il suo pensiero batte strade diverse percorrendo itinerari poetici e saggistici.

Da direttore di una casa editrice a collaboratore di altri editori (prima A. Mondadori oggi Moretti&Vitali), da poeta a narratore Ermini veste abiti diversi per ogni ruolo, aderendovi perfettamente. Egli, infatti, dirige la rivista «Anterem» fondata nel 1976 con Silvano Martini e la collana di 'saggistica narrativa' *Le narrazioni della conoscenza* e, con Stefano Baratta, i quaderni di psicoanalisi e filosofia *Convergenze*.

Per Cierre Grafica dirige, con Yves Bonnefoy, Umberto Galimberti e Andrea Zanzotto, la collana di poesia e prosa *Opera Prima*, non facendo mancare, altresì, la sua collaborazione all'associazione culturale "Amici della Scala" di Milano.

Dall'analisi delle opere di Flavio Ermini, traspare che il suo primo obiettivo sia quello di affermare l'origine di quel passaggio che segna il limite tra il detto e il non detto, tra la parola ed il silenzio, tra la poesia e la non poesia.

Nel tragitto "creato" e "visitato" l'autore ricerca la rinominazione innanzitutto dell'intero mondo, restringendo in seguito il campo dell'analisi essenzialmente alla dimensione dell'io; con eccentricità formali che solo marginalmente discendono dalle ricerche metapoetiche della neoavanguardia italiana degli anni Sessanta, egli, in verità, smaterializza la realtà verso una direzione che è piuttosto riconducibile ad una tradizione metafisica ch'era stata abbandonata dai maestri nati negli anni Venti e Trenta.

Evidenti sono i collegamenti con Rainer Maria Rilke e col suo simbolismo di ascendenza francese, con la sua ricerca intorno all'assenza delle cose che denomina nelle *Poesie nuove* e in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* del poeta austriaco, nonché con la nozione di finitezza umana propria dell'opera di Heidegger da cui parte la ricerca speculativa di Ermini.

Come per il filosofo tedesco, infatti, il presupposto per la temporalità dell'uomo sta nella consapevolezza del suo eterno riposo e cioè del suo essere per la morte.

Costellata di richiami a grandi autori e filosofi, la produzione erminiana si apre nel 1980 con *Roseti e Cantiere* (Forlì, Nuovo Ruolo, 1980), e procede con *Epitaphium Blesillae* (in *Il sesto poeta*, Milano, Spirali, 1982), *Thaide* (Bergamo, El Bagatt, 1983), *Hamsund* (Verona, Anterem, 1991), *Karlsår* (Verona, Anterem, 1998), *Poema n°10 Tra pensiero* (Roma, Empiria, 2001) che nel 2007 verrà pubblicato in Francia con il titolo *Plis de pensée* (Nîmes, Lucie édition).

Per la narrativa pubblica *Idalium* (Bergamo, El Bagatt, 1986), *Segnitx* (Verona, Anterem, 1987), *Delosea* (San Marco in Lamis, Vinelli, 1989), *Antlitx* (Verona, Anterem, 1994), *Ali del colore* (Verona, Anterem, 2007); per la saggistica *Liberare la vita* (Pollenza, Edizioni dell'errore, 2001), *Il moto apparente del sole. Storia dell'infelicità* (Bergamo, Moretti&Vitali, 2006), *Antiterra* (Novi Ligure, Joker, 2006), *La contesa tra l'arco e la vita. Narrazioni del principio* (Bergamo, Moretti&Vitali, 2009).

L'andamento poetico e "narrativo" dell'autore, trova la sua massima espressione nella rivista «Anterem». Pubblicata dal 1976, «Anterem» si è da subito proposta come un laboratorio di ricerca atta a sondare la natura stessa del pensiero poetico. Pur essendo formata chiaramente dalla preposizione latina *ante* e dal



sostantivo *rem* (col significato dunque di “prima della cosa” o “della realtà”) il suo direttore preferisce che il nome della testata venga pronunciato con un accento ritratto (*antèrem*) proprio ad indicare l'avvenuta frattura in un concetto inscindibile. Il senso è quello di voler individuare uno spazio teorico in cui sentimento e pensiero vengono a costituire qualcosa di unico e indivisibile.

Concretamente «Anterem» è l'incontro di una ricerca individuale con l'elaborazione tecnica collettiva al fine di metabolizzare nuove condotte di scrittura e di pensiero nelle quali la poesia possa farsi strumento di una particolare forma di pensiero alternativo agli specialismi della filosofia, della religione, della scienza e della politica e che sia incentivo ad una riflessione di tipo nuovo<sup>17</sup>.

Il poeta anteremiano si impegna a pronunciare una parola che non rispecchi solo eventi e cose, ma faccia ritorno all'unità pre-riflessiva e pre-concettuale (*anterem* appunto) che ha preceduto il pensiero cosciente e razionale. L'idea portante è che l'uomo riesca a pronunciare esclusivamente delle *parole riflesse*, che permettono la comunicazione. Ma non dev'essere stato sempre così: ci deve essere stato un momento nella storia dell'Occidente, in cui il pensiero ha saputo pronunciare delle parole 'esatte', delle parole 'prime' così perfettamente aderenti sia alla cosa che al suo significato e alla sua concettualizzazione da parte dell'uomo. E ciò dev'essere accaduto con l'opera dei primi nomoteti, Solone, Ligurgo, che stanno alla base della ricerca di Ermini. Ogni suo passo è una ricerca, un tentativo di giungere in quel luogo in cui tali parole originarie si trovano. Tale luogo è nella parte più riposta di ogni essere umano,

---

<sup>17</sup> *Poesia: il futuro cerca il futuro. Quali poeti, quali poetiche oggi?*, atti del convegno a cura di Alberto Caramella, LietoColle, Firenze 2005; il contributo di F. Ermini s'intitola *Pensare senza balaustre*, pp. 57-63.

residuo di quella che fu creata per prima e ciò che si deve compiere è un percorso nelle viscere di noi stessi e del mondo.

La rivista si è organizzata, nei suoi oltre trent'anni di vita (uno dei casi più longevi di rivista militante) in cinque serie, dedicate ciascuna a un macrotema:

Prima serie (1976-1978)

Dal numero 1 al 9. *La parola rizomatica. Aperti in squarci.*

Seconda serie (1978-1983)

Dal numero 10 al 22. *Forme dell'infrazione.*

Terza serie (1983-1993)

Dal numero 23 al 46. *Le ragioni della poesia.*

Quarta serie (1993-2001)

Dal numero 47 al 62. *Figure della duplicità.*

Quinta serie (2001-)

Dal numero 62 (l'ultimo fascicolo apparso nel dicembre 2008 è il n. 77). *Elementi della percezione.*

In particolare, il decennio caratterizzante la Terza serie, ovvero dal 1983 al 1993, ha visto il rafforzamento di un solido gruppo di pensiero, una sorta di direzione teoretica prevalente tradotta nella cooperazione di menti sperimentali quali Ida Travi, Ranieri Teti, Giorgio Bonacini e Marco Furia ancora oggi parte integrante del pensiero di «Anterem».

È lo stesso Marco Furia a definire Flavio Ermini «artista della parola che si è impegnato, senza ripensamenti, in un progetto poetico il cui rischio creativo, accettato quasi con naturalezza, quale ineliminabile per chi voglia spingersi oltre gli usuali canali linguistici, è all'origine di un gesto così consapevole da apparire incurante»<sup>18</sup>. Furia sostiene anche che la poesia di

---

<sup>18</sup> M. Furia, *Segno ed esistenza nelle scritture di Flavio Ermini*, in «il Segnale», 77, giugno 2007, pp. 54-55.

Flavio Ermini trovi in se stessa le ragioni della propria esistenza e riconosca il proprio ruolo di ricerca.

Nel 1976 Flavio Ermini e Silvano Martini fondano «Aperti in squarci», una sorta di preludio ad «Anterem», un primo accostamento ad un'idea di poesia che si mostra costruita in un'officina di parole. L'aspetto artigianale di «Aperti in squarci», appena una ventina di fogli rilegati in formato 'libro', tradisce la necessità di una cultura fatta di ricerca sul piano del pensiero e di collaborazione nel territorio veneto ed in particolare nella città di Verona. Il prodotto iniziale si presenta suddiviso in tre parti: corredata da testi la prima parte, da recensioni e commenti la seconda e uno spazio dedicato alla piena creatività la terza.

Ogni numero della rivista risulta essere un'operazione a sé stante, un modo per tornare indietro all'origine dei fatti e della parola.

L'aspetto e i contenuti della rivista si evolvono nel corso delle pubblicazioni, fino a raggiungere un gran numero di pagine illustrate, fotografie e disegni ed il contenuto poetico volge la sua attenzione maggiormente all'espressione visiva.

Nell'Aprile del '79 «Aperti in squarci» subisce una metamorfosi non solo nella veste grafica ma anche nel numero delle pagine e nell'editoriale introduttivo. L'orientamento della rivista si identifica, ora, in un percorso piuttosto letterario che apre la strada delle collaborazioni con importanti personalità della letteratura novecentesca come Edoardo Sanguineti, Dario Bellezza, Sebastiano Vassalli, Achille Serrao, Julien Blaine, Michael Casey, Jan Barry, Miguel Muñoz, Wilson Strapleton, Paul Nizan, Yan Zhen, Claude Seyve, Jean Paul Thenot.

Se è vero che la strada di «Aperti in squarci», dunque, subisce una sensibile deviazione, è altrettanto vero che entrambe

le direzioni sono accomunate essenzialmente da due elementi permanenti: la sezione dedicata alle testimonianze e gli esiti del progetto *Ol molo*.

*Ol molo* è un progetto che emerge tra i redattori dell'ultimo numero di «Aperti in squarci» (8-9) che promuove una collaborazione creativa e di sperimentazione tra i poeti fatta di estratti di opere, segmenti di frasi, frammenti di versi, parole, nomi, immagini.

Questa della sperimentazione sarà una realtà preponderante per tutta la seconda serie, *Le forme dell'infrazione* dove, però, si attesterà in forme non univoche e non collettive. In particolare si affaccerà un nuovo interesse per la prosa.

La terza serie, *Le ragioni della poesia*, si apre con il n. 25 e con essa «Anterem» ospita poeti che intendano concedere al lettore il percorso verso la parola attraverso saggi che spieghino come siano nati i testi e da quale idea abbiano avuto origine. In questo numero ogni autore presentato si “sdoppia” in un esercizio poetico e in una riflessione teorica sul proprio lavoro.

Le tematiche indagate sono *limen* (uno e due), *la digressione*, *passaggi* (uno e due) e *versanti*.

Nei nn. 26 e 27 della Terza serie i poeti sono invitati a percorrere *L'itinerario della parola nel testo* indicando a quali domande facciano capo particolari scelte linguistiche. Il testo è infatti completato da considerazioni sui moventi interni che lo hanno in un certo senso promosso. I romanzi sono l'argomento trattato nel n. 28, anch'esso monotematico. Numerosi esempi di prosa narrativa mostrano quanto avviene attualmente in quei romanzi nei quali il sistema delle forme abbia un valore preminente. Si parte dal presupposto che la narrativa “tradizionale”, più praticabile e comunicativa, sia in realtà

falsificante e superficiale e sia da sostituire con una nuova forma di racconto impervia e inusuale che cerchi di decifrare, attraverso il ritmo delle sue strutture, il volto della realtà senza infingimenti. I nn. 29 e 30 si concentrano sul tema della citazione. Gli autori spiegano a quali motivazioni obbedisca l'inserimento di una citazione di un testo creativo o come agisca entro il corpo verbale che l'aveva accolta.

*Limen* uno e due occupano i nn. 31-33: siamo sulla "soglia" oltre la quale si possono intravedere le strutture linguistiche adottate da vari poeti. Ogni intervento fa capo a un testo ritenuto dal suo estensore uno sfondo altamente significativo dal quale poter estrapolare gli elementi fondamentali di uno specifico percorso creativo. Ogni autore, riferendosi ad un dato testo, ne evidenzia l'architettura stilistica che si propone di centrare.

L'argomento trattato nel n. 34 è la digressione. Tale esercizio spesso orienta il senso del testo ampliandolo, arricchendolo o fuorviandolo. Gli autori sono chiamati, perciò, in questo numero ad indicare il cosmo parallelo dal quale attingono altre forme di vitalità e di verità.

E dai percorsi in altre realtà comunque letterari, si passa ad un viaggio tra i singoli pensieri dei poeti che traslano le mappe geografiche della propria mente in ciò che vanno a dire o a scrivere. Nel n. 35, *I luoghi geografici della letteratura*, infatti i poeti introducono il lettore allo spettacolo delle loro stesse esplorazioni mostrando i luoghi prediletti per manifestare l'avventura della parola. In un saggio breve come postilla a *I luoghi geografici della letteratura*, Massimo Donà riflette sul mito di Atlantide:

La scomparsa di un continente, tanti, tanti... tanti anni fa...  
*forse un sogno* - come scrisse Aristotele, che non avrebbe dato  
gran peso alla narrazione platonica.

Platone, comunque, ne parlava nel *Timeo* e nel *Crizia*.

E in ogni caso... non può esser certo un caso che fiumi e  
fiumi di inchiostro siano stati consumati per mantenerne viva la  
memoria.

Metafora di un'epoca felice, originaria e dunque innocente.  
Simbolo di ciò che tutti, forse, vorremmo tornare ad essere.  
Terra sommersa, destinata a vivere nel fondo del mare. Felicità  
e giustizia vivevano 'isolate', comunque... nella memoria degli  
umani, nelle loro *utopie*. Sarebbe stato proprio il contatto con i  
mortalì, dunque, a corromperla e, forse... a destinarla alla  
sparizione.

Anche nel testo biblico e in molte altre culture si presenta  
un mito analogo. Si pensi al mito del diluvio - che avrebbe  
travolto e ricoperto d'acqua (elemento purificatore) i mali del  
mondo, i peccati dei mortalì.

Forse... ogni bene che *non rimanga nel proprio isolamento* è  
destinato a corrompersi.

Il "bene" è *irrelato* per definizione. Platone e Plotino  
avrebbero rimarcato questa connotazione metafisica.

Da Atlantide a New York City, Iain Chambers<sup>19</sup> in NYC.

*The Murder Mystery (Lou Reed)*, altra postilla a *I luoghi geografici della  
letteratura*, presenta la realtà della "grande mela" negli anni

---

<sup>19</sup> Iain Chambers è un antropologo, sociologo ed esperto di studi culturali britannico. Membro del gruppo diretto da Stuart Hall all'Università di Birmingham, Chambers è stato uno dei principali esponenti del celebre Center for Contemporary Cultural Studies ivi fondato, che ha dato vita a una fiorente branca della sociologia anglosassone contemporanea. Successivamente si è trasferito in Italia dove insegna Studi culturali e postcoloniali all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" ed ha fondato il Centro per gli Studi Postcoloniali. È autore di numerosi volumi di successo scritti in inglese e in italiano e tradotti in diverse lingue. I suoi campi di studio spaziano dall'urbanizzazione alla cultura popolare, la musica, la memoria, la modernità.

Sessanta focalizzando l'attenzione su una tematica cara a Flavio Ermini che tornerà ne *Il moto apparente del sole* ovvero la musica e la mitizzazione dei suoi protagonisti verso una viaggio di annichilimento della propria essenza:

NYC: il simbolo della città come luogo della crisi della modernità - dove i linguaggi e le tradizioni sono in transito, in traduzione, e vanno alla deriva; dove il montaggio sempre più accelerato annuncia una poetica non tanto dello svelare, quanto dell'approfondire, il mistero, l'enigma della vita moderna. La storia dei suoni si trasforma inaspettatamente nei suoni della storia con cui sondare il mondo.

Invece di cercare di rivelare tutto, di rendere il mondo trasparente alla propria volontà, restiamo in superficie, cercando un senso, un percorso, un *sens*, lì. Come nella Pop Art di Andy Warhol, amico intimo di Lou Reed, cerchiamo di prendere sul serio i detriti della città, le briciole della metropoli, i frammenti del transito, e di insistere sulla loro valenza estetica.

Non una costellazione sociologica - la metropoli, la Pop Art, Andy Warhol, i Velvet Underground, le musiche e le culture giovanili - ma anche, e soprattutto, un evento poetico; un evento poetico distillato dal corpo dei suoni, tracciato dalla mano, rilasciato dall'occhio. Al centro dello spazio sociale si trova il corpo. Su di esso è iscritta la storia, e in esso si articola la poetica.

Ma l'altro, lo sconosciuto, abita contemporaneamente lo spazio, vive nella stessa città, dimora negli stessi linguaggi. Nella città esiste sempre un'altra città.

Lo spazio urbano, con le sue poetiche e i suoi linguaggi, propone la scena del perturbante - di quel raddoppiamento, o antiterra (come direbbe Flavio Ermini), della modernità; un raddoppiamento che interroga qualsiasi certezza, rendendo la visione opaca, proponendo la soglia dello spaesamento: il non sentirsi a casa quando siamo a casa (Adorno).

Attraverso questo squarcio nell'edificio del consueto, il linguaggio comincia a navigare alla ricerca della possibilità di approdare in lidi diversi, mentre registra i limiti che ci dà il respiro.

In questa poetica del perturbante, le voci, le storie e i corpi che gettano delle ombre sul nostro cammino negli interstizi della città, e nella vita, diventano delle interrogazioni; ferite dell'esistenza pronte ad interrompere e deviare il nostro percorso: svelando l'alterità in cui, in fin dei conti, siamo custoditi – ospiti.

Nel n. 36, *Exempla*, l'intero gruppo redazionale di «Anterem» presenta i propri testi creativi uniti dallo scopo di connotare la parola di un valore che corrisponda alla necessità di riconoscere alle forme un ruolo principale. La caduta di un unico centro assiologico fa slittare la voce poetica verso una costellazione di forti marginalità dove il senso è rappreso negli anfratti di un presente privo di saldi ancoraggi<sup>20</sup>.

Il numero di *Exempla* vede la sua continuità, poi, nel n. 38, ovvero *Exempla II*, così spiegato dal direttore stesso della rivista:

Ci sono scritture che intendono penetrare nel tessuto della mutevolezza senza attraversare e vincere l'opacità dell'oggetto desiderato. E che tengano conto dei processi interiori dove positivo e negativo, ascesa e caduta, approvazione e rinuncia sono indissolubilmente legati. Vicinissime al tracciato stilistico seguito da «Anterem», tali scritture sono ulteriori *exempla* del nuovo che in letteratura va nascendo<sup>21</sup>.

Essendo la sperimentazione una prerogativa degli autori di «Anterem», nel n. 39 gli stessi si fanno portavoce del loro operare nel momento del “passaggio” da una morfologia espressiva ad una altra. Non è un caso, dunque, che il numero

---

<sup>20</sup> F. Ermini, «Anterem», 36, dicembre 1988.

<sup>21</sup> F. Ermini, «Anterem», 38, giugno 1989.



sia stato intitolato proprio *Passaggi uno* che, com'è ovvio, vede il suo completamento nel n. 40, *Passaggi due* appunto. In questo numero complementare vengono approfondite alcune procedure appropriate tipiche di una ricerca saggistica. *Specchio e nominazione*, *Versanti*, *Mimetismo della parola*, *Il frammento*, *Varianti e Soggetti e oggetti* sono i numeri che conducono alla fine della Terza serie lasciando spazio, nel 1993, alla nuova serie. Nella Quarta serie la parola poetica si indirizza verso una nuova ricerca, quella filosofica. Infatti, le tematiche affrontate in questa serie si rifanno al discorso sul pensiero nascente con una convergenza filosofica che si traduce anche in un ampliamento della sfera dei collaboratori. Numerosi saranno i contributi di nomi illustri della filosofia, come Vincenzo Vitiello, Gianni Vattimo e Massimo Donà. Lo scopo sarebbe quello di concedere il potere della verbalizzazione alla parola stessa, sulle questioni del caos originario, punto di partenza della poesia.

La nuova serie si apre con un viaggio compiuto a ritroso verso l'inizio – ovvero l'alba – che pone le basi per un percorso sotterraneo tracciato da Flavio Ermini, nei titoli e nelle tematiche che, nel 2006, darà vita al suo volume *Antiterra*. Sotto questo titolo sono riuniti dieci anni di editoriali che si estendono dal n. 51 pubblicato nel 1995 al n. 71 pubblicato nel 2005. Marco Ercolani, autore della premessa all'opera stessa, definisce i titoli dati da Flavio Ermini agli editoriali come identificativi dei capitoli di una sorta di romanzo di iniziazione filosofica<sup>22</sup>.

In effetti, l'elaborazione di un pensiero filosofico scorre parallela all'espressione di concetti poetici non giustificati da alcuna logica ma coerenti soltanto con la loro necessità ed il loro

---

<sup>22</sup> M. Ercolani, *Presente ma segreto*, in F. Ermini, *Antiterra*, Joker, Novi Ligure 2006.

mistero. I temi vengono così trattati in ordine di uscita a partire dal n. 51 intitolato =0 del dicembre 1995. In questo numero d'apertura l'autore spiega come la parola non venga percepita nella sua accezione originaria ma a seconda del contesto in cui si trova e «muove i suoi passi in zone liminari, in prossimità dello zero; dove si fa visibile l'oltranza, il luogo di caduta e strapiombamento in cui la poesia può mostrarsi»<sup>23</sup>. Lo zero, allora, rappresenterà l'effetto di una cancellazione, testimoniando l'effetto della prima enunciazione. In questo territorio di mezzo, essendo appunto uguale a zero, il linguaggio si mostra nella sua forma inaugurale e consente al poeta di tradurre in parole l'origine tanto da imporne l'ascolto.

Il n. 53 viene intitolato proprio *Anterem*, prima della cosa, al bivio della scoperta tra l'illuminazione ed il buio che si fonderanno nella parola «destinata a recuperare [...] la sua inaugurale possibilità di essere e dire»<sup>24</sup>. Segue *L'Aperto*, il n. 54, che fa da tramite tra il noto e l'ignoto e si esplicita in un *tra* che lascia intravedere il percorso verso la parola prima. E nuovamente la condizione che consente di sentirsi lontani e, insieme, vicini alla verità viene ripresa nel numero successivo intitolato *Metaxy*. *Metaxy* è il luogo intermedio, lo spazio in cui si compie il transito tra due realtà diverse, il tentativo che si fa di risalire al momento della decisione storica che ha provocato la separazione tra il "no" ed il "sì" ed è superando la cesura che la poesia porta a parola il taciuto. Il riferimento in apertura è qui a Celan, simbolo di un'intera esperienza lirica del Novecento, che sottolinea la necessità per la poesia di tendere a un Altro.

Nel n. 58, infatti, si legge:

La poesia tende a un Altro, ha bisogno di questo Altro,

---

<sup>23</sup> F. Ermini, *Antiterra*, cit., p. 15.

<sup>24</sup> Ivi, p. 19.

ha bisogno di qualcuno a fronte. Lo cerca, riconosce di appartenergli. Ogni cosa, ogni essere è per la poesia, che verso l'Altro si volge, una forma di questo Altro<sup>25</sup>.

L'Altro viene identificato *nell'eccesso infinito del verbo* che rompe i legami della ragione e minaccia il suo esercizio di potere.

Le strade che portano all'incontro con l'Altro costituiscono il luogo esemplare dell'intreccio tra la parola poetica e la realtà della propria trasformazione. Tale assunto è alla base del n. 57 *Epoché*.

La sospensione del giudizio porta a guardare in modo nuovo la realtà circostante (e interiore) e conduce ad un ascolto nuovo – l'ascolto pensante – tanto da realizzare una coincidenza tra l'oggetto della conoscenza e la stessa disponibilità infinita alla ricerca effettuando un'indagine in sé stessi e nel mondo senza seguire delle regole, ma lasciando che la ricerca sia dominata dal casuale e dalla sorpresa.

Ciò che risulta, dunque, è una parola poetica che analizza se stessa senza pre-giudizio alcuno, per prepararsi a compiere il percorso che porta all'incontro con l'Altro. Il movimento dell'alterità della parola quando è provocato dall' *epoché* richiede nuove interrogazioni consentendo allo spazio metropolitano di rappresentare il pensiero contemporaneo. Ne deriva che questo spazio è un proliferare di immagini vuote e apparenze, precludendo ogni possibilità di riconoscere il destino e di individuare il "luogo" che consiste in realtà in un deserto progressivo e inarrestabile.

Il deserto è infatti la metafora più efficace per dire lo svilimento delle cose svilimento delle cose e la velocità di

---

<sup>25</sup> La citazione di Celan scelta da Ermini in apertura all'editoriale serve a far luce sul percorso del pensiero che improvvisamente si trova a dover fare i conti con ciò che fino a quel momento è stato taciuto, ovvero l'antiparola (la forma muta delle cose).

“caduta” del loro significato.

Il momento altamente riflessivo della parola, conduce al dopo-silenzio e pone nuovamente il problema su quale possa essere la parola più adatta. Il quesito viene sviscerato nel n. 58, *Eteropie*, che racchiude nello stesso titolo il fenomeno dell’alterità. Il punto di partenza comune è il Novecento: come età della sospensione del senso e della significazione. La necessità di trovare una forma di comunicazione espressiva dopo questo momento topico conduce all’alleanza tra la parola poetica e quella filosofica e inaugura la lingua del poema e quella del presente. Un presente in cui già Ulrich, protagonista de *L’uomo senza qualità* di Musil, veniva inghiottito patendo la malattia della volontà e cedendo ai meccanismi dei dispositivi automatici. Riempire il vuoto dell’inettitudine e partecipare al rapporto tra poesia e filosofia vuol dire agire affidando l’atto di riempimento dei vuoti alla scrittura che diventerà, allora, il poema della ricerca del senso.

Il sistema binario assodato (quello di una scrittura politico-filosofica), si trasferisce, così nell’editoriale successivo, quello del n. 59: *Endiadi*. Attraverso la figura della duplicità, si percorrono diverse questioni sugli opposti coincidenti come elementi intrinseci alla poesia stessa ma anche alla vita umana con un riferimento al pensiero del filosofo greco Eraclito e della dottrina dell’unità dei contrari. La legge segreta del mondo risiede nel rapporto di interdipendenza di due concetti opposti che, in quanto tali, lottano tra di loro ma, nello stesso tempo, non possono fare a meno l’uno dell’altro. Quindi niente esisterebbe se non esistesse il suo contrario ed è nel rapporto tra il contrasto superficiale e l’armonia in profondità che ha luogo il *logos*, cioè la legge universale della parola. Ma laddove la parola

diviene legge universale il poeta ne è legislatore e da nuovo “nomoteta” impone per un giorno il suo principio. *Nomothetes* è infatti il titolo dell’editoriale n. 60. Come colui che fa le leggi, il poeta si serve di un elemento, la parola, che da sola è in grado di rispondere ad un principio; quello secondo cui la nostra capacità di parlare non dipende da una necessità di comunicazione bensì da quella dell’ascolto di un linguaggio che è originariamente poesia e ci richiama costantemente a guardare dentro di noi, riscoprendo così quell’Altro che di noi fa parte.

L’editoriale successivo, *Poros e Penìa*, si concentra sugli elementi imprescindibili di cui il corpo dell’uomo si compone, primo fra tutti *Eros*. L’*eros* nasce dal desiderio di raggiungere l’unità ed indica, per questo, al tempo stesso la mancanza e la via per colmarla occupando il punto intermedio tra l’io e l’Altro.

L’Altro, infatti, si estende soprattutto fuori dal corpo, che è una frontiera fisica che lo rifiuta.

L’armonia viene raggiunta solo con l’incontro erotico quando, cioè, il corpo si trasforma nel passaggio dall’uno all’Altro. È lì che *Eros* sta, nella zona che avvicina il pensiero razionale e la follia la quale, liberata, diviene parola.

E avanzando nella duplicità di *Grados* (editoriale n. 62) si compie un passo verso *il respiro dell’essere* con un obiettivo: diventare proprio «=0» ponendosi sempre in condizione di dialogo con l’Altro.

L’editoriale n. 63, inaugura la quinta serie della rivista «Anterem», *Elementi della percezione* e si apre con un’asserzione: la poesia pensa. La definizione di poesia pensante è identificata in una poesia che non si lasci pensare da un’altra istanza – pensiero filosofico o quello specialistico dell’ estetica e della critica – , rimanendo evidentemente distinto da essa, ma al contrario, si

affida ad un pensiero non solo partorito dall'opera stessa ma che non possa aver dimenticato di essere originariamente poesia. Essa trova la sua identità in un nuovo evento: per questo il poeta si impegna a restare vigile sui due versanti, proteggendo il valore della parola e stabilendo transazioni fra codici differenti al fine di costruire nuove relazioni di verità.

La parola poetica guida verso la direzione più temuta e sconosciuta, rompendo la *fitta tela tessuta dalla ragione* per accedere, o perlomeno avvicinarsi, non senza dolore, al punto di origine preservato dall'antipensiero.

“Antipensiero” non è ciò che si oppone al pensiero, ma il pensiero in ombra. Singolare la citazione, del poeta del Gruppo 47 Günter Eich riportata in quell' editoriale da Flavio Ermini: «Quando la finestra viene aperta / e penetra l'orrore della terra- / il bambino con due teste, / mentre una dorme, l'altra grida / contro il mondo / e riempie di spavento». Da qui la presenza, sin dall'origine, del pensiero “altro”, l'antipensiero appunto. Aprirsi all'antipensiero significa *esporsi all'ombra che ci abita e lasciare che essa ci scopra* e per raggiungerlo è necessario scendere nelle profondità oscure dove la parola è ancora mancante di senso ed ogni cosa ha in sé il proprio opposto ed il bambino le sue due teste: una dorme, l'altra urla. L'*Unheimlich*, il perturbante appunto, ritorna alla vita e si libera della postazione alla quale era stato costretto<sup>26</sup>.

La paura è tutta volta verso questo straniero, l'io è allo stesso tempo l'Altro e offre una visione diversa della realtà. Prima che arrivasse, infatti, la realtà era considerata un rapporto fra dati concreti, ma l'incontro con l'estraneo e la realtà comporta l'esigenza di un'altra lingua. Lo sguardo del poeta

---

<sup>26</sup> Cfr. F. Ermini, *Antiterra*, cit., p. 61.

verso lo straniero dà inizio al viaggio a ritroso verso l'inizio introducendo un concetto di realtà possibile solo nell'Antiterra.

*Pensare all'Antiterra* è il titolo affidato all'editoriale del n. 68.

L'Antiterra non è uno spazio che si oppone e nega i principi del mondo, ma una dimensione parallela definita il luogo del molteplice in cui prendono corpo l'Altro del discorso e del pensiero: l'antidiscorso e l'antipensiero.

Cercare l'Antiterra implica la consapevolezza che tutto ciò di cui necessitiamo risiede nelle radici dell'essere comportando o un'indagine approfondita nella parte più in profonda del nostro essere richiedendone ospitalità o assecondarne le caratteristiche.

L'ospitalità provocherebbe un ingresso definitivo nell'Antiterra attraverso sentieri oscuri e inesplorati unici conduttori di una nuova rinascita che in cambio offrirebbe una completa consapevolezza del nostro essere.

L'editoriale n. 69, *Antiterra*, definisce questo luogo attraverso i suoi due elementi essenziali: l'idea della morte e il destino dell'uomo.

La morte è il termine dal quale il paesaggio esistenziale prende luce, ed è ormai insediato nella personalità artistica. In queste pieghe prende vita l'incompiuto, ovvero quell'impensato che «nei vuoti della scrittura, nelle sue cesure, nelle sue cancellazioni, non ha mai cessato di scriversi»<sup>27</sup>.

Per quanto riguarda il destino dell'uomo, questo viene pensato dalla poesia nell'ultimo luogo percorso: la metropoli. Nella metropoli la parola viene spinta ad un senso minimo prossimo alla cancellazione, unico depositario di verità.

Ma al centro della vita dell'uomo sta l'angoscia e l'odio verso la natura per un destino che porta alla morte. Sin dalla

---

<sup>27</sup> Ivi, p.79.

nascita la vita viene vinta dal senso di morte che gli esseri umani  
odono dal primo momento, quel senso di approssimazione al  
nulla. Così ognuno diventa ospite di sé stesso e della terra, fino a  
che non torna al punto di annullamento che è vita e morte allo  
stesso tempo.



## **2. L'esistenza come viaggio attraverso i grandi autori del passato**

L'uomo di Ermini approda al senso della propria esistenza conducendo in *Antiterra* un percorso all'interno di sé.

Ma ne *Il moto apparente del sole*<sup>28</sup>, il viaggio compiuto dall'uomo prevede l'evasione dalla propria interiorità ed un percorso completamente esterno.

L'uomo è qui emblema dell'umanità ed è pronto a testimoniare la propria dimensione fatta di dolore: è la coincidenza, dunque, della storia dell'uomo con la storia dell'infelicità. Ci troviamo di fronte ad una sorta di fenomenologia hegeliana, ovvero l'esposizione del percorso che la coscienza deve compiere per giungere al sapere assoluto. In questo caso è la narrazione dell'uscita della coscienza dalla "caverna" – cioè dalla sua inadeguata visione del mondo – e della sua acquisizione di una consapevolezza scientifica; o anche la storia delle esperienze che l'uomo deve vivere sulla strada della conoscenza. Tali esperienze non sono solo di tipo teorico, ma investono anche la dimensione pratica dell'esistenza.

Ma questo viaggio è anche esemplificativo di quello compiuto dalle opere e dagli autori introdotti nelle pagine dell'opera di Ermini (Eraclito, Celan, [Dostoevskij](#), [Nietzsche](#), Hölderlin, Heidegger, Leopardi, Petrarca, Zanzotto), il cui cammino nell'arco dei secoli è *apparente* almeno quanto lo è, sulla volta celeste, quello del sole.

L'osservazione del moto apparente del sole consente di incontrare la verità perché «nell'apparenza di tale moto – vera e propria metafora del nostro illusorio inoltramento nella vita – può essere colta in tutta la sua evidenza la lacerazione tra l'essere

---

<sup>28</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole: Storia dell'infelicità*, Moretti&Vitali, Bergamo 2006.

umano e il mondo»<sup>29</sup>.

La strada da percorrere per il raggiungimento della verità è fatta di quelle terre che si estendono dietro il paesaggio. E proprio “Dietro il paesaggio” dà il titolo alla prima delle quattro parti di cui il libro si compone ( le altre tre sono: “Di alcune creature terrene”, “Le parole al tempo della poesia” e “Il piacevole delle cose”). Ogni sezione, tranne la terza, contiene brevi scritture narrative ed una struttura a sé stante.

La prima parte apre la visuale al cammino dell'uomo a partire dall' Antro, struttura cavernosa da cui fuoriesce la storia, fatta di elementi privi di luce e forma, primitivi appunto, utile a creare uno spiraglio dove avanzare. Tra le rocce dell'altopiano in cui questo Antro è scavato, a due passi dalla pianura, apprendiamo l'esercizio del silenzio come possibilità di ascoltare la voce «non destinata a un senso che ciascuno di noi porta in sé»<sup>30</sup>.

La struttura dell'Antro fa capo al filosofo greco dell'oralità, Platone, che nel libro VII del *De Repubblica* illustra il mito della caverna. Le ombre riflesse sulla parete sono immagini illusorie della realtà, sono infatti ombre. Così l'uomo pronuncia parole riflesse e vive una vita che percorre una dimensione parallela, quella dell'Antiterra. L'Antro è il punto da cui tutto ha inizio e segna la rottura tra la notte (il buio) e il giorno (la luce). È di qui che il prigioniero platonico si fa uomo e, ormai conscio dell'esperienza terrena, torna nella caverna; ed è di qui che l'autore fa partire il percorso della parola che, nella sua forma uterina, guarda oltre l'Antro continuando, però, a presidiarlo così da essere la casa in cui inoltrarsi per essere se stessi.

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 22.

<sup>30</sup> Ivi, p. 286.

Secondo Ermini le diverse età dell'uomo «sono custodite da case che si costruiscono da sole» mentre l'uomo ne dirige con la sua quotidianità, inconsapevolmente, i lavori.

L'ultima casa racchiude in sé l'ultima esperienza vissuta e perciò è la più imponente, al contrario delle altre che si stemperano come ricordi tranne, ovviamente, la casa natale, ovvero l'Antro da cui la storia individuale ha inizio. Ogni momento di vita vissuta, secondo questa visione, si assemblerebbe agli altri, a formare delle costruzioni ideali che l'autore definisce case e logicamente nell'ultima casa risiederebbe il nostro ultimo ricordo a dispetto degli altri che, ormai trascorsi, tendono a perdersi. Avviene così, come nella vita di ognuno, che il ricordo originario si oppone all'ultimo vivo, così come l'istante di felicità si scontra con l'istante in cui ogni felicità si perde.

La descrizione del cammino dell'uomo e della sua parola procede e sembra seguire la scansione delle sequenze cinematografiche. Sembra che l'autore possieda i fili per consentire il movimento alla sua rappresentazione. Un passo e siamo nel vortice, il quale rappresenta un pungente spostamento d'aria che conduce il pensiero della vita a quello della morte. Nel movimento unico si racchiudono i concetti complementari di vita come «serbatoio di morte» e di morte come «senso della vita»<sup>31</sup>.

L'altro passo è quello che conduce l'uomo alla crescita, ma questo comporta anche una vicinanza maggiore con l'elemento di congedo, la morte appunto, che ad un certo momento

---

<sup>31</sup> I concetti di vita e morte sono costantemente presenti nel percorso dell'esistenza di ogni uomo. Secondo le varie concezioni religiose, ogni azione praticata in vita verrebbe valutata nel percorso *post-vitam* a cui l'uomo deve prepararsi con pratiche dettate dal culto specifico. Secondo la morale comune, prescindendo da qualsiasi credenza religiosa, il momento della morte è comunque il punto di chiusura della vita che comporta un sentimento doloroso esattamente come il momento della nascita, identificato da Ermini come un momento di lacerazione.

dell'esistenza assume la consistenza e la leggerezza di una nuvola: l'idea di morte non invade né spaventa più nel momento in cui l'uomo si concentra sulla propria esperienza e accetta la fine come una tappa necessaria e lontana, una condizione sufficiente alla vita che lo condanna all'infelicità perenne e lo costringe a costruirsi una dimensione alternativa. Il presagio di questa irrimediabile condizione umana comporta la diffusione dell'angoscia che spinge l'uomo al risentimento, o addirittura all'odio, nei confronti della natura. Dal punto di vista dell'uomo, infatti, la natura appare mostruosa perché, «creando la vita e l'amor proprio di ogni vivente, ha reso la morte e il dolore centrali nell'esistenza di ciascuno»<sup>32</sup>. Nell'approssimazione al nulla, nella nostra dolorosa esistenza, il limite ultimo coincide con la direzione che va dalla notte al buio verso la fine. L'unico attimo di tregua ci è concesso nel presente oltre il quale ci sono la paura ed il futuro, fatti di senso di vuoto e alcuna luce. E allora l'unico modo per giungere alla salvezza, è lasciare spazio alla coscienza della perpetua instabilità demistificando il demone dell'angoscia mortale.

Il cammino che l'uomo percorre fisicamente viene accostato da un lento movimento che il pensiero avvia e, evitando di volgere lo sguardo ad un futuro, la cui fine è annunciata, si educa a guardare indietro. La memoria sceglie la via del ricordo che non è mai isolato ma richiama il momento prima del ricordo ed il momento successivo al ricordo stesso e niente è come effettivamente era, tutto muta consequenzialmente all'interazione con il tempo. La testimonianza così diviene sbiadita ed assume i tratti di una

---

<sup>32</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 280.

testimonianza riflessa, legata ad un ricordo filtrato e riflesso.

Ed ecco che il concetto di casa imponente ritorna e racchiude l'essere nella sua essenza esercitando una pressione claustrofobica simile a quella che il corpo esercita sull'animo. Il desiderio di evasione può essere prodotto dalla trasformazione che l'essere subisce nel suo percorso esistenziale. E come l'adolescente nel vivo del suo processo di crescita si convince dell'assenza dell'errore, così l'uomo, divenuto tale, si convince dell'esattezza delle sue scelte che di tanto in tanto vengono smosse dall'irruzione di «luci disposte geometricamente che rompono il fondo e irradiano la superficie»<sup>33</sup>, cioè quei progetti consapevoli o inconsapevoli, spontanei o imposti, che tentano di apportare nel vivere caotico una parvenza d'ordine.

L'essere è rinato nell'antro e da che vi è uscito ha subito una crescita che lo riporta, a questo punto, nell'età tipica del caos dove incertezze e certezze si accavallano come luci ed ombre<sup>34</sup>. Nel processo cognitivo, a costituire un problema adesso vi è la trasformazione del linguaggio: una volta percepito e assunto il linguaggio natale, il viaggiante<sup>35</sup> assorbe ed espelle idiomi del parlato identificativi di una specifica generazione<sup>36</sup>.

Una volta giunti alla crescita, compare il termine “uomo”, qui descritto come un individuo che accetta passivamente la sorte racchiuso nei suoi “solidi” che rappresentano la sua struttura fisica – il corpo – e le abitazioni che l'esperienza ha costruito. Ciò che emerge è il tentativo attuato dall'uomo di

---

<sup>33</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 62.

<sup>34</sup> Le dimensioni di caoticità ed incertezza sono rappresentative non solo dell'individuo, ma della società imbevuta della nostra contemporaneità.

<sup>35</sup> Il participio presente viene qui utilizzato per indicare l'accezione di *Essere in viaggio*.

<sup>36</sup> Generalmente ogni generazione o gruppo sociale sviluppa delle sue varietà di linguaggio, per il semplice fatto che i vari componenti parlano più spesso "tra loro" che "con gli altri", oppure perché essi deliberatamente intendono non farsi capire da chi non fa parte del gruppo.

«salvarsi murandosi in sé stesso»<sup>37</sup> in risposta alla frenesia dei tempi in cui è immerso<sup>38</sup>.

L'accettazione passiva che caratterizza ora l'uomo, non prevede possibilità di riscatto ed, infatti, la sua condizione si identifica con la reclusione nel grigiame in cui tutto risulta essere uguale a tutto nella totale assenza di sfumature di alcun genere: l'itinerario è una scorciatoia priva di punti luce anche per il futuro; e l'erba che ieri circondava la casa imponente, è oggi sabbia figlia di cemento sgretolato.

È la metafora dell'uomo moderno, signore di apparenze, prigioniero platonico, che racchiude nel suo corpo la sua essenza ed il corpo nel suo nido fatto di lussi da indossare e di mura di una casa imponente di seconda mano dove l'esperienza e la vita vissuta lasciano il posto all'egoismo e all'isolamento.

All'interno del muro si recita l'onnipotenza e la cattività, impresa non difficile se a contraddire l'uomo, vista la sua solitudine, potrebbe essere solo se stesso.

Il mondo viene osservato da quello che Flavio Ermini definisce *paretaio*.

Guardo il mondo dall'interno di un paretaio. Accosto il mio viso ai suoi fili intrecciati. Li sento sulla pelle come lame di coltelli molto sottili. Solo ora capisco che il paesaggio non può filtrare che attraverso questi fili. Il limite si lascia intravedere solo quando l'enigma si fa tanto acuto da travolgere il pensiero. Non c'è possibilità di diversione. Il paretaio assume la forma di

---

<sup>37</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p.63.

<sup>38</sup> Georg Simmel (1858-1918) –noto sociologo berlinese- ha condotto studi importanti sulla vita metropolitana dell'uomo. Egli sostiene che la metropoli conduca ad una vita alienata. Nell'individuo metropolitano le sfere della famiglia e del vicinato, tipiche della comunità, perdono il loro peso, per essere sostituite dalla sfera dei mille contatti superficiali. L'individuo metropolitano vive una vita nervosa, perché un susseguirsi frenetico di immagini colpiscono il suo sistema nervoso, causando una diminuzione della capacità di reazione agli stimoli (uomo *blasé*). Per riuscire a sopravvivere in questa *conditio*, infatti, il cittadino metropolitano applicherebbe, secondo Simmel, un “processo di intellettualizzazione” utile per depurarsi dalla tendenza al coinvolgimento procurandosi una corazza protettiva di autodifesa.

una presenza che mi rinserra. Col viso premuto sulla rete, osservo irrigidito le cose da uno spazio dove tutto è catturato<sup>39</sup>.

L'utilizzo del parettaio, trappola per uccelli, la dice lunga sulla libertà che l'uomo ha di guardare al di fuori: tutto è interrotto da pezzi di rete che attraversano le immagini. E se il mondo esterno appare retinato, l'uomo, al mondo esterno, appare a sua volta, reticolato: «siamo diventati figure a pelle reticolare, a sangue reticolare, a voce reticolare»<sup>40</sup>.

La sensazione che l'essere umano sia intrappolato in sé e nelle strutture fisiche ed ideali che lo circondano e che egli stesso ha costruito, dilaga anche all'esterno. Egli appare spogliato della sua originaria interezza e semplicità, un campo costellato di mine nascoste e bombardato oltre il limite dell'immaginazione<sup>41</sup>.

Allora la soluzione sarebbe quella di strappare la rete per inaugurare la rinascita, ma la specie umana manca di coraggio e ciò che toglie la vita dà la vita: il parettaio è sì una prigione, ma è la prigione in cui l'uomo si sente protetto.

Nell'immobilità apparente data dalla condizione di prigionia consensuale, viene offerta all'uomo l'occasione di una vita: quella di conoscersi e iniziare un dialogo con la parte più recondita di sé. L'essere fatto di carne e reticoli si sdoppia, e mentre si conduce nel suo io sconosciuto, lascia il suo pensiero libero di vagare e di condurre il suo corpo al confine, al punto in cui le relazioni interiori - tra io e me - e quelle esteriori - tra io e te e il mondo - si svolgono. Questo luogo mostra i suoi prodotti che sono la poesia, la filosofia e l'immaginazione.

---

<sup>39</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 65.

<sup>40</sup> Ivi, p. 67.

<sup>41</sup> La mente e la coscienza dell'uomo subiscono passivamente gli input che derivano da messaggi espliciti e non prodotti dai mass media, dalle false credenze e dalla voglia di apparire e dai leader ai quali non riescono a non obbedire. La vita diviene un'azione automatica tanto che l'uomo si riduce ad interpretare il ruolo di automa.



È la chiusura del cerchio: la sagoma umana, in questo luogo, pensa e si fa pensare, egli è il suo soggetto ma anche il suo complemento oggetto e qui anche il pensiero si fa pensare dalla sua parte in ombra, l'Antipensiero.

Così si conclude la prima sezione dell'opera in cui Flavio Ermini presenta l'uomo nella sua più profonda essenza tanto da presentarne la sua ombra. L'uomo è un essere nomade nel pensiero e sedentario nella propria fisicità: egli procede in spazi intatti alla sua memoria in cerca di risposte, scegliendo quelle che lo tranquillizzano; tornando, per questo, all'origine ossia all'Antro, unica fonte di verità.

La seconda sezione, intitolata "Di alcune creature terrene", presenta i soggetti partecipanti in modo più o meno diretto all'esperienza che Ermini fa intraprendere al suo soggetto: l'uomo.

Ed è sull'uomo che l'obiettivo si stringe preliminarmente per focalizzarne l'origine. Il tutto ha inizio in uno stato di confusione, l'età arcaica, dove niente si distingue se non l'Antro. Da qui ha origine la parola, genitrice dell'uomo, che ha il compito di mettere in contatto gli uomini con ciò che di originario e precedente all'acquisizione del senso c'è in loro. Tra gli uomini, alcuni si dedicano all'insensatezza primordiale valorizzandola con le espressioni più alte. Tali uomini, i poeti, son detti *dicenti* in quanto arrischiano il linguaggio al contrario di chi, invece, lo usa e si trattiene nei modi di dire. Così, parafrasando un frammento di Novalis, se «poetare è generare»<sup>42</sup>, ogni produzione poetica dev'essere un individuo vivente.

---

<sup>42</sup> Si tratta del frammento 1188. I frammenti di Novalis risalgono agli anni 1795-1800. In particolare in questo concetto si ravvisa un richiamo al carattere "organico" dell'opera d'arte, teorizzato negli scritti di estetica anche da Friedrich Schlegel.

Il richiamo originario conduce il poeta nel regno del caos, dove il cosmo è disordinato e la forza del *mysterium* si muove liberamente tra elementi bestiali, demoniaci, metafisici, titanici. Qui il poeta scopre che quella prima età non è caratterizzata solo da tenebre e terrore, ma anche da quella purissima fanciullezza in cui verità e menzogna, realtà e sogno non si distinguono l'uno dall'altro. La natura continua a rivolgersi al poeta, che è chiamato a tradurre questa sua lingua muta e opaca nella gioia di nominare. Per il poeta si tratta, oggi come allora, di tradurre nel nome ciò che non ha nome. Ma la natura quando parla non è comunemente udita perché l'incivilimento impedisce questa comunicazione. D'altro canto, la nostra lingua, così piegata com'è alla coscienza razionale, alla classificazione, si trova nell'impossibilità di nominare l'essenza delle cose. Avviene qui l'intervento decisivo da parte del poeta: guarire la parola per recuperarne la facoltà originaria, tanto da rendere possibile sia il pensare della scienza sia il sentire e l'immaginare della poesia, ricorrendo alla leopardiana «facoltà inventiva»<sup>43</sup>.

La guarigione della parola consiste nel denudarla di tutti i significati per ricondurla a quella condizione originaria del primo giorno.

Un'altra categoria rappresentata da Ermini è quella del coro, ritenuto custode della verità dell'essere e del suo sillabario. Rapportandola alla realtà umana, probabilmente questa rappresentanza indicherebbe l'espressione artistica che, affiancata alla parola poetica, sublimerebbe la funzione delle singole creatività tenendosi ai margini di ogni interiorità umana. Il coro attraverso la tragedia, espressione della nostra esistenza, mette in scena un certo modo di guardare non lo specchio della realtà ma la realtà secondo un altro punto di vista. Secondo

---

<sup>43</sup> Id., *Pensare senza balaustre*, cit., pp. 59-60.

Nietzsche la tragedia greca è nata dal coro. Esso può essere l'unico protagonista: se noi pensiamo alle Baccanti, queste si basano sul coro. Il coro è stato quindi l'inizio della tragedia: rappresenta la musica, il coinvolgimento nella necessità dell'azione tragica.

Assistere alla rappresentazione ci porta a riconoscerla e a ricordare mettendoci in contatto con il nostro passato. Il tempo della rappresentazione è un tempo invertito visto che il pensiero ci conduce a ritroso, dal presente al passato; ed anche l'attore – che è in noi e per noi replica il suo atto – non è che la nostra immagine regredita. Non è un caso che l'attore affidi al passato una rappresentazione scenica di pura finzione concentrata su una proiezione subdola dell'io, dato che l'uomo della nostra cultura presta valore a cose di poca importanza bloccando la via della profondità e dell'analisi e accettando per vero ciò che la dimensione che lo circonda ritiene sia vero. Avendo compreso che il mondo è solo fenomeno e che l'unica realtà è la volontà, accetta di identificarsi attivamente con essa, desiderando consapevolmente ciò che prima la volontà, in lui, chiedeva inconsciamente, affermando in questo la vita.

All'indagine sull'uomo e la sua provenienza fa seguito quella sulla donna, essenza e origine della vita.

Questo essere tanto uguale e tanto dissimile dall'uomo, induce a guardare oltre le apparenze e, guardando all'interno di sé, analizza l'origine e il suo movimento, la gestazione, il travaglio ed il concepimento della vita.

Tutto muove dalla passione, unico vero motore che consente alla donna di sdoppiarsi e di rendere possibile l'avvento di quella che nel *Moto apparente del sole* viene identificata come la «creatura che inizia una frase». La donna per concretizzare il

compito che le viene affidato, e cioè quello di liberare la vita, lacera il suo corpo.

Liberare la vita. Altra strada non c'è. Lo sai: per generare il tuo corpo deve lacerarsi. Devi saperti dividere per poterti affacciare alla soglia dell'essere. E lì esporti all'ombra che ti abita. Lasciare che essa, quale parola senza soggetto parlante, ti scopra. Testimoni, nel creare, il tuo trapassare quel limite su cui l'essere umano ha tracciato i bordi dell'essere. Nel farlo, porti a espressione l'oscuro e il nascosto, certo, ma in modo tale che questa traduzione non sostituisca il segno delle tenebre, ma lo porti attraverso sé al visibile. E così dai colore al colore, materia alla materia, rendi visibile l'indifferenziato delle origini senza cedere alla tentazione di soffocarlo di segni e di rose; lasciando che da esso traspiri. Nel mettere al sicuro questa profonda lacerazione, indichi la necessità di un orientamento, l'esigenza di una dislocazione oltre ogni senso conosciuto. E così fai cenno all'arcaico che non si è ancora svincolato dal suo tempo, favorendone il sorgere stesso<sup>44</sup>.

La creatura è all'inizio una forma, è un pensiero che diventa concetto come si legge nelle pagine dell'opera:

Quando si posa lo sguardo su una forma, questa viene messa a soqquadro. La scena subisce le conseguenze di un'immissione non annunciata e si espone allo scacco del silenzio. La porta si chiude su interni familiari molto rumorosi per riaprirsi sulle prime parole di una frase<sup>45</sup>.

Una volta iniziata la frase, questa si arricchisce di nuove parole fino ad intrecciarsi con le parole del mondo. Il cerchio, così, scopre il suo punto di arrivo che è anche partenza e la creatura comincia il suo percorso di trasformazione e, da creatura della prima parola, vestirà i panni dell'uomo della superficie: è il pericolo latente che sottintende il cammino

---

<sup>44</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p.113.

<sup>45</sup> Ivi, p. 114.

obbligatorio per la crescita. Questa nuova figura rifugge dal senso di responsabilità e dalla visuale razionale alla quale ovvia con l'esemplificativa benda sugli occhi. Ma, così come si cerca di non guardare la vita esterna e razionale, questa evita a sua volta di guardare l'uomo relegandolo ad una dimensione di invisibilità; per questo il suo percorso non potrà lasciare mai traccia né itinerario.

Diversi protagonisti adesso entrano in scena a servizio dell'uomo, in questo mondo parallelo popolato da creature reali e immaginate, come l'agrimensore. Egli svolge il suo lavoro tra una terra in luce e un'altra sommersa. La sua figura risale al romanzo incompiuto di Franz Kafka, *Il Castello*<sup>46</sup>, costruito attorno al protagonista K.

La storia, quella dell'agrimensore K. che si trova a vivere in una cittadina sovrastata da un temuto e opprimente castello signorile, col quale lui desidererebbe entrare in "comunicazione", riassume in sé tutte le concezioni tipiche del pensiero kafkiano. Il castello è il simbolo dell'incomprensibilità della legge: a Kafka appare incomprensibile e assurda la vicenda dell'uomo al quale non è dato conoscere la legge. Ne deriva la dimensione dell'assurdo e di tragedia nella quale l'uomo è immerso.

L'agrimensore è l'uomo che continua a perseguire la ricerca del cielo misurando la terra, egli divide e descrive su mappa i terreni, la sua funzione è dunque di "dare ordine" e far funzionare entro confini ben definiti. Essere agrimensore vuol dire vantare una specificità professionale consistente nel "fare chiarezza" in un mondo il cui funzionamento si basa sull'impossibilità di distinguere e sulla

---

<sup>46</sup> *Il castello* (*Das Schloß*) di [Franz Kafka](#), pubblicato postumo nel 1926, rappresenta l'opera più ambiziosa e importante dello scrittore praghese.

nebulosità. È allora una di quelle figure marginali che sono tali in quanto si comportano in modo non congruente con il sistema sociale prendendosi cura di ciò che ad esso non solo importa poco ma, come nel caso dell' istituzione Castello, rischierebbe di mettere in discussione le basi stesse delle fondamenta dell'istituzione. L'agrimensore cerca di afferrare contemporaneamente la misura dell'evidente e dell'inevidente, mostrandola poi come l'articolazione di due bocche parlanti.

Questo bilinguismo lo accomuna alla creatura intermedia la quale non denuncia due modi differenti di vedere le cose bensì indica il retto e il verso di una stessa rappresentazione. La creatura terrena, nasce ai tempi di Kant che si sofferma nell'*Estetica* sulla concezione che l'uomo sia una creatura intermedia tra gli animali, la forma più ricca nella quale tutti i tratti della specie che lo circondano si raccolgono in un tutto superiore.

L'uomo è una creatura intermedia fra tutti gli animali, ossia la forma più comprensiva, nella quale tutti i tratti di tutte le specie che lo circondano si raccolgono nell'insieme più puro<sup>47</sup>.

La creatura intermedia, secondo Ermini, è un essere da osservare mentre, scavando nei meandri della sua profondità, cerca di restare a galla; anche perché, sostiene l'autore, una volta acquisita la consapevolezza ed il sapere di massa, la creatura intermedia si confonderà con gli altri e scomparirà. L'esistenza di questa creatura dura un attimo o anche più, comunque sia il tempo di smarrimento e di insicurezza che colpisce l'essere umano. Questa creatura, infatti, ha una determinata durata, ed ogni creatura a fasi alterne può ricoprire anche la posizione di creatura intermedia, fino a che i dubbi si sciolgono e ci si

---

<sup>47</sup> I. Kant. *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. Gonnelli, Roma-Bari 1995, p. 55.

reinserisce nello sciame fatto di certezze vere e non.

A seguito di un'altra situazione Ermini presenta un altro personaggio ponendo il lettore di fronte all'Uno indistinto, emblema dell'amore.

Già nello studio della parte iniziale di questa analisi, si è parlato di Poros e Penía e, dunque, della scissione tra il corpo e l'anima. Solo dopo questa scissione, dopo che l'unità viene spezzata, nasce l'amore. Per amore s'intende una comunione piuttosto mentale dato che, come ha sostenuto Platone, «l'amore va al di là del godimento dei corpi»<sup>48</sup>, occupando il posto intermedio tra l'uno e l'altro estremo (animo e corpo).

L'opera a cui l'amore si dedica, è quella di ricostruire la forma originaria, dividendo il singolo ovvero l'uno indistinto per crearne due, tanto che nel *Simposio* Platone ipotizza: «Forse è questo che volete: diventare la medesima cosa l'uno con l'altro, in modo che non vi dobbiate lasciare né giorno né notte». Il desiderio diventa necessità e ad ogni atto segue un pensiero. Il linguaggio amoroso è fatto di vuoti e silenzi e pensieri espressi con mani ed occhi.

Le frasi di chi parla d'amore sono spezzate fino al balbettio e rivelano un'agitazione di fondo e una "turbolenza" che portano lontano dalla chiarezza rassicurante del discorso. Un'atmosfera di sospensione le avvolge.

Questo dipenderà dallo stato d'insicurezza in cui naturalmente si colloca la passione amorosa? O dipenderà forse dal fatto che l'amore si costituisce, in ogni suo istante, a partire da un "bisogno" dell'*altro* oltre che da una condizione soggettiva di "mancanza"?

---

<sup>48</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 135.

Orfeo è il simbolo stesso di questa sospensione: vera e propria lacerazione - prima nell'animo e poi nella carne - fra un'insperabile restituzione all'unità e un'incombente perdita<sup>49</sup>.

Il linguaggio dei poeti, che ha sempre a che fare con il silenzio, sembra, così, un linguaggio rubato agli amanti e il dire dell'amore e sull'amore diventa «una questione ineludibile per il pensiero»<sup>50</sup>.

La figura successiva su cui Ermini indaga è quella del messaggero di Dio. Questo è colui che, investito dal fuoco della missione, trasla in parole e scritti le azioni che compie. Egli si fa testimone di una legge d'amore ricoprendo un ruolo notevole nella sfera creativa. Il messaggero di Dio cerca, per quello che può, di infondere gli stessi insegnamenti da lui percepiti e scrive pensieri pieni di speranza e consigli agendo nell'illuminazione di una fede che non conosce dubbi: lui non sarà mai una creatura intermedia ma nasce e percorre il suo cammino, nella maggior parte dei casi, come una creatura prescelta. Essere portavoce di Dio significa anche porsi le stesse domande dei poeti: «come dire nel linguaggio l'eccesso dell'infinito? come dire l'Altro nel linguaggio dello stesso? ovvero, ancora più ambiziosamente, dove trovare un dire che sappia dire 'altrimenti'? », tali domande non possono essere risolte da facili risposte, ma il messaggero riesce a trovare la giusta quiete proprio nella ricerca stilistica, unico mezzo efficace per poter esprimere parole di verità con toni alti.

---

<sup>49</sup> Il pensiero di F.Ermini è tratto dal catalogo curato da Paolo Donini e Daniela Del Moro, compilato per la mostra *Love: frammenti visivi di un discorso amoroso* tenutasi nella Città di Pavullo nel Frignano Assessorato alle Attività Culturali, Gallerie Civiche di Palazzo Ducale dal 6 luglio al 14 settembre 2008.

<sup>50</sup>F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p.138.



Dall'uomo che racconta a quello raccontato: l'uomo dei narratori è un uomo inerte e in costante attesa di definizione del proprio ruolo. È un essere che progressivamente perde l'uso degli arti e degli organi di senso. Ermini si chiede, infatti, a cosa possano servire gli arti in un mondo di computer e scale mobili.

Per dare una risposta a questo interrogativo l'autore, allora, individua due tipologie differenti di uomo: l'uomo imbevuto di tecnologia e superficialità e l'uomo consapevole. Il primo tipo di uomo «ha una testa sferica e voluminosa; colma di pensieri non dettati dalla sofferenza, ma trovati a caso, portando i propri passi tra la ferraglia di cui la tecnologia è madre generosa»<sup>51</sup>. L'uomo consapevole «si accorge di abitare in una fattoria fortificata, dov'è frenetica la ricerca degli opposti» e dove emerge sempre il maiale che, con astuzia, cupidigia ed egoismo, s'impone sugli altri animali più docili, dettando leggi a loro favore fino a ridurli a fame e fatica<sup>52</sup>.

L'uomo consapevole apre il suo pensiero alla ricerca di nuovi tracciati senza mai perdere di vista l'obiettivo da perseguire: è l'uomo in cui la razionalità si sposa con il buon senso e la generosità. Un uomo quasi finto se non fosse per la consapevolezza che egli ha di non poter godere dell'ausilio della fortuna. La sua parola, infatti, rimane sempre inascoltata anche se non si stanca di ripetere costantemente la stessa verità.

*L'uomo sulla luna*<sup>53</sup> per anni ha cercato di convincere il suo

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 146.

<sup>52</sup> Il riferimento è alla *Fattoria degli animali*, scritto da George Orwell nel 1943. L'opera, che ricopre una funzione fortemente politica, può anche essere considerato una novella in quanto narra vicende reali sotto forma di metafora.

<sup>53</sup> *L'uomo sulla luna* (*Man on the Moon*) è l'espressione divenuta identificativa di un personaggio cult degli anni Settanta: Andrew Geoffrey Kaufman, meglio noto come Andy Kaufman ([New York, 17 gennaio 1949](#) – [Los Angeles](#)). In realtà, Kaufman stesso odiava la definizione di

pubblico di non voler personificare un comico, ma come tale è stato bollato tanto che non si crede nemmeno alla sua morte identificandola fino ad oggi come una burla; per anni ha raccontato la sua verità instancabilmente e soprattutto inutilmente.

L'uomo consapevole «è uno degli ultimi portabandiera di ideali che vanno dissolvendosi. Un archetipo grandioso: chiamato a seguire il respiro in cui la sua parola e ogni suo gesto nascono e nascendo non sono più suoi come lui stesso non è più Io»<sup>54</sup>. Certamente un esempio da seguire per Ermini, ma una carta su cui non puntare dato che questa figura è destinata a diventare sempre più piccola fino a scomparire.

Dopo aver trattato un uomo raccontato dal narratore, l'autore analizza la figura del cronista, identificandolo come «testimone dell'ora presente»<sup>55</sup>. Questa creatura, infatti, rifugge dalla storicizzazione degli eventi concentrando la sua scrittura solo su ciò che possa definirsi *presente*. La sua è una scrittura veloce, immediata, poco filtrata; il suo obiettivo è la chiarezza: «la sua logica contiene da molti anni acidi col potere di sciogliere qualsiasi groviglio del pensiero»<sup>56</sup>. Il tempo di scrittura non si sa mai quanto possa durare, fatto sta che i tempi della lettura sono brevissimi. Il cronista parte dal passato per analizzare tutte le creature che il passato compongono e, spesso, sferra critiche durissime alla sua società invivibile della e per la quale egli stesso è costretto a scrivere ponendovisi al servizio.

Quasi in opposizione al cronista, Ermini, pone colui che ha

---

"comico" che gli veniva attribuita, definendosi "*song and dance man*" e ripetendo di non aver mai raccontato una [barzelletta](#) in vita sua.

<sup>27</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 148.

<sup>28</sup> Tale espressione dà il titolo al capitolo, e la troviamo a p.149 del citato *Moto apparente del sole*.

<sup>29</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 149.

diffuso nel tempo l'esistenza di una realtà favolosa: il narratore di fiabe. «Prima che questa figura giungesse fino a noi, la realtà era considerata un rapporto fra dati concreti»<sup>57</sup>. Il narratore di fiabe si sforza, con la sua abilità, di aprirci gli occhi sulla nostra interiorità.

Si pensa che le fiabe siano create per [intrattenere i bambini](#), ma non è corretto: esse offrono, nella maggior parte dei casi, spunti di riflessione anche su questioni che talvolta si ritengono troppo serie per essere trattate con questo genere; infatti, nella maggior parte di fiabe troviamo una morale che può abbracciare la sfera sociale, quella politica, quella amorosa, ecc.

Le fiabe – scriveva Italo Calvino – sono una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi: sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna<sup>58</sup>.

«Non c'è nulla di più utile all'uomo che dire la verità: questa massima dovrebbe essere certamente approvata da tutti, ma la sincerità di solito va dritta alla propria rovina», così leggiamo in una celebre favola di Fedro, *Due uomini, uno bugiardo, l'altro sincero e le scimmie*, che insegna l'importanza della sincerità; Perrault, poi, insegna la forza dell'amore con *La bella addormentata nel bosco*; e la prudenza ne *Il lupo e i sette caprettini* dei fratelli Grimm, e Italo Calvino, Andersen, Carlo Lorenzini e James Matthew Barrie sono solo alcuni dei nomi resi noti dalla fiabe e che, con le loro belle storie, hanno diffuso valori fondamentali per la società.

Ora, un'analisi approfondita è doverosa nei confronti del lettore del testo che nobilita il pensiero e la scrittura delle figure analizzate in precedenza. Il lettore del testo può essere chiunque:

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 152.

<sup>58</sup> I. Calvino, *Fiabe italiane*, Einaudi, Torino 1986.

si legge ovunque, per noia, per interesse, per necessità, per lavoro. Ognuna di queste letture genererà una *conclusio* differente. Ermini si sofferma sul lettore del testo poetico. Lo sguardo verso la struttura del testo è il primo stadio: la lunghezza, la grafica, l'ordine. Poi il lettore costringe l'occhio alla lettura ed invia, secondo il più popolare dei procedimenti, le parole ed i loro significati al cervello. A questo punto ci sarà il lettore dotato di una specifica sensibilità che avrà compreso da subito il testo, ma ci sarà anche colui che, infastidito, abbandonerà l'idea della comprensione e della lettura. Il lettore irriducibile, allora, cercherà di assorbire ogni singola parola del testo ed ogni singolo significato modificandone l'origine, snaturandone l'autore e facendo suo il testo. Ciò che legge è esattamente ciò che avrebbe voluto dire, ma per una ragione qualsiasi, ha preferito chiudere nel suo intimo silenzio. Si instaura, così, un rapporto di grande fiducia tra chi legge e chi ha scritto. Il lettore comincia a credere a quelle parole e osserva la realtà secondo quel punto di vista e sente che quel testo sta parlando di lui, della sua vita, delle sue esperienze. Nel momento di dolore, il lettore angosciato, troverà condivisione per il suo stato e nel momento di assoluta dolcezza riuscirà ad estrarne del miele. E allora il lettore dei testi si fa viaggiatore, colui che non manca di esplorare e accogliere il paesaggio cercando la giusta interpretazione ponendosi dei quesiti ai quali cerca di dare una plausibile risposta. Ma viaggiatore è anche colui che crea l'opera: «creare l'opera significa disporsi a un'attesa, dopo essersi incamminati su ogni strada offerta dal paesaggio»<sup>59</sup> fino ad assumere i tratti del poeta. Ecco come Ermini definisce la figura del poeta:

---

<sup>59</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p.164.

Il poeta è un tenace e irridente scrutatore della condizione umana, della quale documenta con meticolosità la lenta dissoluzione. Il fiume delle sue considerazioni è un intreccio di molti rami, con furiose rapide e vortici. Le risultanze della sua ricerca portano a un grido. Quel grido che i frequentatori della disperazione umana e della follia come Munch, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh non hanno smesso di ricordarci nelle loro opere<sup>60</sup>.

Una volta stabilito che la poesia sia un'appendice della realtà, occorre indicare il rapporto che vige tra la scrittura poetica e i dati effettivi della condizione umana. È importante ricordare che il poeta fa propria la parola originaria immedesimandosi nel ruolo di madre e dando vita all'oggetto/soggetto della poesia stessa. Di questa categoria non fanno parte solo le cose, ma anche le esperienze che l'udito del poeta riesce a cogliere ai fini di una testimonianza in cui si renda portavoce dell'intera condizione umana. Nel puntare il suo sguardo «nella falsa estate della vita, il poeta mette in opera mezzi linguistici corrosivi: commistioni di dialetti, contaminazioni tra linguaggi diversi, sintassi ramificata, mescolanza di stili. Per giungere a una partitura personale, rigorosamente enumerativa di circostanze nelle quali perdersi come in un luogo senza luce. Per dare vita a una lingua assolutamente nuova, in cui il represso e il dislocato riappaiano e inizino a parlare»<sup>61</sup>. Non mi dilungo oltre sulla figura del poeta che verrà, invece, analizzata insieme alla concezione poetica di Flavio Ermini successivamente. Tale figura chiude questa seconda parte dell'opera lasciando spazio alla terza, ovvero “Le parole al tempo della poesia”.

La terza sezione appare come una sorta di rappresentazione – che l'uomo ha elaborato in passato o elabora tutt'oggi – per indicare la propria visione della realtà. Ogni

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 174.

<sup>61</sup> Ivi, p. 178.

essere umano, in qualunque fase del suo cammino si trovi, agisce in base alla combinazione degli elementi di cui egli stesso si compone: la conoscenza, la propria essenza, la creatività. Non è un caso che, in apertura alla sezione, Ermini inserisca un pensiero di Toth<sup>62</sup>, celebre filosofo della matematica:

Noi ci troviamo tutti, volenti o meno al centro di un mondo e siamo circondati dal suo involucro sferico. Nel firmamento vediamo adesso un sole del passato prossimo di otto minuti. Immediatamente accanto e simultaneamente a esso osserviamo una stella del passato ancor più lontano, di mille o milioni di anni fa. Il firmamento è pieno di punti luminosi. Dinanzi ai nostri occhi si svolge uno spettacolo celeste di differenti passati, i quali tutti – situati l'uno vicino all'altro sulla stessa superficie visibile – appaiono ai nostri occhi come presenti simultaneamente<sup>63</sup>.

In questo turbinio di giorni e luoghi il primo stadio da considerare è il riconoscimento della natura della conoscenza. L'origine viene individuata da Ermini in quella che definisce “terra della sera”. La terra della sera è quel luogo fisico e non che abbraccia il sonno che arriva dopo caotiche ore, è il luogo che riaccoglie o ridona, a seconda dei casi, il soffio della vita, primo o ultimo che sia. «Consiste nel movimento verso l'alto della pena la nascita», sostiene Ermini, «altre volte avviene tra lumi e sassi il fiorire, pur senza evitare che il danno incalcolabile accada»<sup>64</sup>. L'uomo, catapultato senza alcuna volontà sulla terra, impara ad agire a volte, altre lo fa senza alcuna cognizione razionale. Durante il suo cammino impara, sfrutta le proprie conoscenze e dubita sugli esseri supremi che gli hanno insegnato ad amare; capita però che, senza che lui possa far nulla, gli eventi si presentino irrimediabilmente escludendo ogni ipotesi di potere

---

<sup>62</sup> Imre Toth ([Satu Mare, 26 dicembre 1921](#)) è un [matematico rumeno](#).

<sup>36</sup> La condizione di costrizione che l'uomo subisce stando in vita, è evidente sin dalle prime battute del pensiero di Toth. L'uomo pensa sempre di essere il protagonista assoluto della scena quando invece, non si rende conto che il sole e la luna che gli appaiono nel vivo presente sono gli stessi da secoli: altri uomini hanno vissuto albe e tramonti credendo di averne l'esclusiva.

<sup>64</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p.184.

sulla propria vita. Non importa quale sia allora la provenienza, la natura o la materia della conoscenza: questa servirà a facilitare il cammino dell'uomo senza poterlo, però, sottrarre al suo destino.

Per rendere accettabile o perlomeno maggiormente sopportabile la propria impotenza, l'umanità, fin dal suo primo affacciarsi dall'Antro, si è affidata a divinità onnipotenti che, se mai siano esistite, hanno ascoltato e si sono preoccupate di fornire un ausilio a chi le venerava.

“Totem” è il termine che Ermini utilizza per indicare il dio spirato sulla croce, quello forse più acclamato. Nell'analisi psicosociale, la figura del totem richiamerebbe l'autorità dispotica di un padre al quale l'uomo era totalmente obbligato a sottomettersi. Attraverso gli studi di Darwin e Atkinson, Freud racconta che un giorno i figli adulti decisero di uccidere il padre, per abbatte la tirannia e per mangiarne i resti, atto cannibalesco con cui ne interiorizzarono simbolicamente le prerogative, realizzarono l'identificazione con il padre, appropriandosi ognuno di una parte della sua forza. Essi, però, se da un lato «odiavano il padre come possente ostacolo al loro bisogno di potenza e alle loro pretese sessuali»<sup>65</sup>, in quanto il padre si sarebbe appropriato di tutte le donne giovani e belle, da un altro «lo amavano e lo ammiravano»<sup>66</sup>. Così scaturirono in loro pesanti sentimenti di colpa e moti di affetto nei suoi riguardi, oltre il timore di rimanere in futuro essi stessi vittime di eguale trattamento da parte dei propri figli.

Per riparare al male e al disordine provocato, i fratelli uccisori proiettarono la figura paterna in un sostituto simbolico, il Totem, animale, pianta o elemento naturale. Questo sostituto

---

<sup>65</sup> S. Freud, *Totem e tabù*, in *Opere di Sigmund Freud*, Vol. VII, Boringhieri, Torino 1985.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

simbolico fu sacralizzato e cioè considerato l'antenato mitico della tribù, depositario delle leggi fondamentali a cui ciascun membro del gruppo era tenuto a sottoporsi. Col tempo la figura paterna introiettata si modificò ulteriormente passando dal Totem a Dio e, quindi, da un'autorità paterna a una divina.

Tutto ciò costituì la base per lo sviluppo di forme successive più evolute di religione e spiritualità<sup>67</sup>.

Un riferimento molto importante, a questo proposito, sembra essere contenuto nelle parole di Nietzsche che, in *Così parlò Zarathustra*, diceva di amare «colui che castiga il proprio Dio perché lo ama, giacché egli perirà per la collera del suo Dio»<sup>68</sup>.

La controparte a questa figura, viene personificata, ad opera di Ermini, dalla “beata”. Donna e madre, costituisce il collante che lega l'uomo alla vita. Piuttosto che usare forme di cattiveria verso altri, la madre, preferisce subire il dolore e, con assoluta dignità aspetta la caduta del totem. Di lei si ha un'immagine irripetibile in Dante:

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio,  
tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì, che 'l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.  
Nel ventre tuo si riaccese l'amore,  
per lo cui caldo ne l'eterna pace  
così è germinato questo fiore.  
Qui se' a noi meridiana face  
di caritate, e giuso, intra mortali,  
se' di speranza fontana vivace.  
Donna, se' tanto grande e tanto vali,

---

<sup>67</sup> Freud riconduce la religiosità ad una sorta di culto di un padre idealizzato e cioè, in termini psicologici, ad un Complesso Paterno di tipo collettivo.

<sup>68</sup> F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Longanesi, Milano 1979.



che qual vuoi grazia e a te non ricorre  
sua disianza vuol volar senz'ali.

La tua benignità non pur soccorre  
a chi domanda, ma molte fiata  
liberamente al dimandar percorre.

In te misericordia, in te pietate,  
in te magnificenza, in te s'aduna  
quantunque in creatura è di bontate<sup>69</sup>.

Ma anche l'uomo, nella letteratura, ha vissuto i suoi  
momenti di gloria e l'autore de *Il moto apparente del sole*, lo ricorda  
al lettore con l'eroe in catene di Mary Shelley.

Il moderno Prometeo presentato dall'autrice,  
probabilmente si pone come obiettivo quello di attaccare il

---

<sup>69</sup> Il testo è tratto dal Canto XXXIII del Paradiso della *Divina Commedia* di Dante nell'edizione di Paravia, Torino 1998.

<sup>43</sup> *La città che sale* è un importante dipinto ad [olio](#) su [tela](#) realizzato nel [1910](#) dal pittore italiano

delirio di onnipotenza dell'uomo che vuole farsi simile a Dio, diventando egli stesso creatore. Infatti, il titolo del romanzo *The modern Prometheus*, allude all'aspirazione degli uomini di scienza, ma non solo, di poter fare tecnicamente qualsiasi cosa; e risulta una commistione tra il Prometeo della [mitologia greca](#), un [titano](#) ribelle che ruba il fuoco dall'[Olimpo](#) per salvare l'umanità, da cui viene tratto il tema della ribellione contro il [destino](#) e la rielaborazione romana della leggenda di [Ovidio](#) (dalle *Metamorfosi*), in cui Prometeo plasma gli esseri umani dalla [creta](#).

Inevitabilmente, Frankenstein ci riporta al presente, ed il racconto di Mary Shelley rappresenta un monito perpetuo all'uomo di oggi che guarda al progresso eccessivo dimenticando la lezione del passato, non tenendo presenti le conseguenze delle proprie azioni.

Fatta anche di questi elementi, la città che sale si erge imponente nella sua sperimentazione futurista<sup>70</sup>. Sullo sfondo troviamo palazzi in costruzione, ciminiere e impalcature; mentre a fare da protagonista ci sono uomini e cavalli: ciò che emerge è un concetto di città moderna plasmata sulle esigenze del nuovo uomo del futuro. La celebrazione dell'idea di progresso sostituisce la raffigurazione di un normale momento di lavoro in un qualunque cantiere. E se questa città è fatta di fumo, paure, rischi e scoperte, per il gioco degli opposti, lo zoo di pietra ci riporta alle origini<sup>71</sup>. L'isola di Cuba diviene un teatro dove va in scena lo spettacolo della fusione tra la materia (la pietra), l'aria e le ali, dove gli esseri creati, in realtà, non hanno mai visto la vita; in un posto che certamente non rispetta il diritto alla vita e alla libertà. Ombre fatte di dolore, reclusi al buio della tortura, fuori

---

[Umberto Boccioni](#).

<sup>71</sup> Nell'isola di Cuba, a Guantanamo, lo scultore Angel Inigo Blanco Jr ha realizzato un giardino popolato di sculture di animali, nelle loro dimensioni reali.

dalla logica di ogni sorriso: ecco come un giardino votato alla lotta per la libertà diventa pietra, e assorbe talmente tanto il dolore della vita da non sentirlo più.

Quello che Ermini conduce, è un itinerario sulla fragilità dell'uomo che sin da principio ha cercato di elevarsi a divinità, costruendo torri su errori e false passioni, senza mai indugiare. Così accade che il dolore, non più l'amore, diviene il motore del mondo, un mondo che è diverso ed uguale in ogni dove. L'uomo fatto di sangue, non ha valore; ciò che serve all'uomo per dirsi tale, è ben altro:

Non porta che alla morte il declino dei sensi che definisce l'uomo tratto in inganno per esistere con la sua morte incombente, assomiglia l'esistenza al digradarsi in buio del crepuscolo- non di meno i viventi che riconoscono nell'oscuro la misura che nel corpo si muta in principio<sup>72</sup>.

E il flusso seguito dal sangue è sintomo del tempo che passa e logora pelle e corpo; «in seguito al moto incessante del sangue, tagli profondi s'incidono nelle ossa e sulla pelle – non diversamente – si forma la ferita che rende tanto incerto il cammino»<sup>73</sup>. L'ascesa diramata della vita consiste in un lento sfiorire; e mentre c'è chi si chiede come amministrare questo prezioso dono, c'è già chi lo amministra male o non lo amministra affatto. E intanto ci si perde nella crisi della capacità delle parole, del linguaggio di descrivere il mondo e di dirne il significato, quella scissione tra io e la realtà che costituisce l'orizzonte della modernità. Se nominare le cose è il compito proprio dell'uomo, la crisi del linguaggio che caratterizza il “moderno” determina un dissolvimento, forse irrevocabile, del

---

<sup>72</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole, cit.*, p. 195.

<sup>73</sup> Ivi, p. 201.

rapporto tra essere e parola. Questo concetto richiama alla mente le *Duineser Elegien* di Rilke: dal pendio della montagna, nella Nona Elegia, il viandante non porta a valle un pugno di terra o una genziana, bensì solo la parola «genziana».

Ma perché, se è possibile trascorrere questo po'

d'esistenza

come alloro, il verde un po' più cupo

di tutto l'altro verde, le piccole onde ad ogni

marginale di foglia (sorriso di brezza) - perché

costringersi all'umano e, evitando il Destino,

struggersi per il Destino?...

Oh, non perché ci sia felicità,

quest'affrettato godere di cosa che presto perderai.

Non per curiosità o per esercizio del cuore,

questo, anche nel lauro sarebbe .....

Ma perché essere qui è molto, e perché sembra

che tutte le cose di qui abbian bisogno di noi, queste

effimere che stranamente ci sollecitano. Di noi, i più effimeri.

Ogni cosa una volta, una volta soltanto. Una volta e non più.

E anche noi una volta. Mai più. Ma quest'essere

stati una volta, anche una volta sola,

quest'essere stati terreni pare irrevocabile.

E così ci affanniamo, e lo vogliamo compiere,

vogliamo contenerlo nelle nostre semplici mani,

nello sguardo che ne trabocca e nel cuore che non ha

parola.

Lo vogliamo diventare. A chi darlo? Meglio

tener tutto, per sempre... Ah, nell'altro rapporto, di là,

ahimè, che cosa portiamo? Non il guardare che qui

lentamente imparammo, e nessun avvenimento di qui.

Nessuno.

Allora le pene. Allora soprattutto quel senso di peso,

allora la lunga esperienza d'amore, - allora

soltanto quel ch'è indicibile. Ma poi

fra le stelle, che farne? son tanto meglio indicibili loro,

le stelle.

Anche il viandante dal pendio della cresta del monte,

non porta a valle una manciata di terra,

terra a tutti indicibile, ma porta una parola conquistata,

pura, la genziana

gialla e blu<sup>74</sup>.

Con il riferimento a Rilke e a Lou Andreas Salomé<sup>75</sup>

termina la terza sezione de *Il moto apparente del sole*, lasciando spazio alla quarta ed ultima sezione dell'opera: "Il piacevole delle cose". Il piacevole delle cose è lasciato alle parole di Leopardi in apertura della sezione. In un pensiero tratto dallo *Zibaldone* egli dice che l'uomo sensibile e immaginoso «vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono di una campana; e nel tempo stesso con l'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose».

Ma il piacevole delle cose sta anche nell'auscultare la voce della verità che, per Ermini, coincide esattamente con il dire poetico. La parola poetica, si identifica con le cose al culmine del loro apparire, nel momento che precede la loro scomparsa, mantenendo sempre una posizione limite sull'esserci ed il non esserci: questo è il momento in cui la parola poetica può percepire la relazione che vige tra ciò che si annuncia con l'atto

---

<sup>74</sup> Le *Elegie Duinesi* sono una raccolta di dieci elegie dello scrittore e poeta tedesco Rainer Maria Rilke (1875-1926). L'elegia nona, quella riportata in parte, svolge l'interrogativo: perché l'individuo tende al destino, all'alloro, alla felicità? Non perché essi "esistano", ma perché l'esistere stesso, pur così mutevole e fuggevole, è di per sé una cosa grande e augusta e perché l'esistenza ha bisogno di noi mutevoli e fuggevoli.

<sup>75</sup> L'ultimo paragrafo della terza sezione de *Il moto apparente del sole* è intitolato "La genziana gialla e celeste di Lou".

del dire e ciò che non è ancora stato detto e quindi nominato. La parola poetica tende a spogliarsi da certezze e fondamenti costringendo all'ascolto di un appello che proviene dal silenzio. Ermini afferma che «la parola poetica è presente in una scena che ha come primo gesto il silenzio dell'interprete»<sup>76</sup> e può essere espressa solo con il canto, necessario alla parola poetica.

La formazione delle parole, può avvenire attraverso vari metodi che suppongono il rispetto di alcuni punti d'origine quali l'esperienza, la distanza, l'assenza e la speranza.

La parola nata dall'esperienza è una parola insinuatrice; questo perché fomenta la ricerca – da cui l'esperienza deriva – a porre nuovi quesiti piuttosto che fornire delle risposte.

Con il termine “distanza”, invece, si vuole indicare la dimenticanza dell'origine della parola stessa. Ermini su questo ci illumina dicendo che «il cammino che conduce alle cose mette in guardia dall'uso di parole che abbiano la presunzione di coincidere con esse. Per la parola, la cosa non è mai a fuoco nel punto giusto e il fuoco sfugge sempre»<sup>77</sup>. Proprio questa sfumatura dà alla frase l'opportunità di vivere una vita propria prescindendo dalle circostanze entro le quali ha avuto origine. Dunque è la frase ad implicare e richiamare l'assenza della cosa, riconducendo alla frattura che divide le parole dalle cose. Tale frattura «consente l'annunciarsi del non-detto con l'inaugurazione di quella silenziosa voce che precede ogni dialogo tra gli uomini e ogni nominazione»<sup>78</sup>. Ogni parola utilizzata cela, in verità, il desiderio di assoluta originalità; e qui risiede la speranza del poeta: ogni creatore della parola, infatti, si

---

<sup>76</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 207.

<sup>77</sup> Ivi, p. 217.

<sup>78</sup> Ivi, p. 218.

guarderà bene dai processi imitativi mirando all'utilizzo di parole nuove o perlomeno non usurate. Ermini ammonisce che «va prestato ascolto ai poeti che rischiano una dimensione dell'estetica non più intesa come culto di un codice stilistico o rito della forma, ma quale espressione di una svolta cognitiva, o, più semplicemente, di un'emozione che ancora non sa di provare»<sup>79</sup>. Sembra, questa, una dichiarazione di poetica in piena regola. Com'è noto, l'autore, è dedito ad una sorta di sperimentazione che si esemplifica con l'armonizzazione che, nelle sue opere, trova varie strade di pensiero come quella letteraria, filosofica, psicologica. Egli, sin dai suoi primi tentativi di far poesia, ha mostrato uno sviamento dalla scrittura canonica ed una tendenza a cercare l'origine e l'originalità della parola stessa. Tornando a questa quarta sezione del *Moto apparente del sole* che scopre, sin dalle prime battute, una caratterizzazione più tecnica della poesia e della sua formazione, troviamo un tema molto ricorrente nel pensiero di Ermini: la caduta.

Quando la scelta del poeta ricade sul pensiero, la composizione del testo risulta un'alternanza di sentimento e raziocinio. Questa dicotomia costituisce, in realtà, l'opportunità di scelta per l'accoglienza delle cose e la loro conoscenza ai fini, appunto, della formazione del testo. In sintesi, la formazione del testo deriva dai due elementi: sentire e pensare. A partire dal primo stadio, quello del sentire, il testo comincia la sua caduta verso il vuoto e verso il pensiero. Il momento dell'arrivo, perciò, vedrà l'incontro tra due diverse lingue – quella della testa e quella dell'anima – che insieme costituiranno l'univoca lingua del testo.

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 219.



I due elementi richiamano con estrema evidenza l'assunto cartesiano – *cogito ergo sum* – sul quale si fonda la dimensione duplice del poeta: quella di corpo e anima.

Risalire agli elementi originari dell'anima significa chiamare in causa due nozioni fondamentali da cui trae impulso la nostra storia: la salvezza (in cui si trattiene l'antica sapienza orientale) e la verità (il cui problema viene inaugurato dalla filosofia greca). Il viaggio ha tra i suoi requisiti la leggerezza di un sogno e il peso della posta in gioco<sup>80</sup>.

Il sogno consiste nell'accostarsi all'anima che è comune a tutte le cose e ripercorrere l'avventura umana andando all'inizio della nostra storia, nell'antro da cui l'essere umano ha origine – e con lui la prima nominazione prelogica –, attraversando l'esilio e la follia e l'aperto «in virtù del quale saltano le facili separazioni tra interno ed esterno, passato e presente, e nel quale giungiamo a guarire le parole e a incontrare le cose»<sup>81</sup>. La posta in gioco è l'anima:

L'anima fa come la natura: esibisce gli inganni cui è sottoposto il vivente e si pone così in rapporto con la *verità* per la liberazione dell'uomo dall'illusione del mondo e rivendica il diritto di pronunciarne il nome accanto a quello della salvezza, dove in gioco è la costituzione del sapere. Non è dunque di un tempo passato, perduto che l'anima ci parla: ci svela piuttosto il fondamento dell'essere, richiamando le fonti di una realtà permanente, indicandocene le origini<sup>82</sup>.

Lo scenario ovvero il terreno su cui poggia questa trasformazione, è dato dall'insieme della pagine bianche che si accumulano ed accolgono «piccoli ponti sui quali passare da un'idea all'altra, da un segno solo a qualcosa di simile alla parola. Così si obbedisce alla legge di conservazione, come dire: un fiume resta un fiume perché l'acqua scorre»<sup>83</sup>. Il lettore cerca di

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 284.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Ivi, cit., p. 285.

<sup>83</sup> Ivi, cit., p. 271.

affacciarsi sulla riva del fiume per penetrare nella mente del poeta e per sottrarne l'esclusiva delle dinamiche che portano alla stesura del testo così come lo si legge. Il processo è quello regressivo del ritorno all'origine, ma questa volta l'origine è situata nella mente di chi scrive, perciò difficilmente raggiungibile o, qualora lo fosse, sarebbe comunque impenetrabile. Di fronte ad un'opera d'arte, possiamo solo immedesimarci nell'autore e tentare di rivivere lo stesso istante in cui l'opera è stata definitivamente composta, ma l'impossibilità di viverne il significato allo stesso modo dell'autore ci costringerà perennemente al ruolo di spettatori.

### **3. La poesia e la parola poetica**

Per introdurre la concezione poetica di Flavio Ermini, sembra interessante far riferimento all'apporto critico fornito da Stefano Guglielmin nelle pagine di «incroci»<sup>84</sup>.

Il poeta e critico vicentino identifica «la scrittura di cui si fa carico il poeta coinvolto in un'esperienza conoscitiva» in almeno quattro «pratiche complementari e talvolta intersecanti».

La prima di queste pratiche svolge una funzione di ricerca volta alla nomina del mondo. In questo tentativo, facilmente desumibili risultano gli spunti di Rilke e Trakl: l'uno grande interprete della spiritualità moderna connessa al secolo decadente e simbolista precedente, l'altro mirevole poeta espressionista austriaco; la seconda è «un coacervo di radici» dalle quali il pensiero erminiano prende le mosse. Ogni opera di Ermini, infatti, risente, forse solo inconsapevolmente, di contributi di autori non solo attinti dal passato: da Pascal a Leopardi, da Celan a Benn, passando per Kita Morio, Vincenzo Vitiello, Kafka e Jaccottet assorbendone l'anima dalle loro visioni fino a creare la Babele delle concezioni poetiche tesa a «fondare l'esistenza (fortemente infatuata dell'io) nelle arcane ragioni della poesia»; la terza pratica che, come sottolinea Guglielmin, è attiva nell'ambito neoavanguardistico italiano degli anni Sessanta, è una sorta di invito a liberare la realtà da quel velo di Maya da cui è sempre stata coperta, con l'intento di giungere all'essenza della realtà stessa; infine, la quarta pratica ipotizzata da Guglielmin coinciderebbe con il progetto stesso di «Anterem» e si sostanzierebbe in un «viaggio consumato nei

---

<sup>84</sup> Il testo a cui si fa riferimento è *Sulla linea anteremiana*, pubblicato sulla rivista «Incroci» (VIII, 16, luglio-dicembre 2007, pp. 95-105).

pressi dell'Inizio, in un ascolto che rifonda ogni volta da capo la vertigine del pensare *altro*, dell'“antipensiero”, attraverso una scrittura verticalmente nomadica, giocata nel lasco tra silenzio e voce, caos e ordine, naturale e culturale»<sup>85</sup>.

Ognuna di queste pratiche sembra vestire perfettamente l'immagine di Ermini che parte, nell'atto della creazione poetica, dalla convinzione che il raggiungimento della verità sia possibile attraverso la parola originaria, correndo però il rischio di fare di questa poesia una composizione per eletti e di rendere altrettanto prescelto il poeta stesso.

È opportuno, per far luce sul processo di creazione poetica di Ermini, analizzare la figura di colui il quale crea il componimento e che, ne *Il moto apparente del sole*, lo stesso autore include tra quelle che definisce “figure terrene”: il poeta.

Ma chi è veramente tal poeta che tanto si distingue dal cronista, dal narratore di fiabe e dal lettore e che supera brillantemente lo stato dell'uomo in superficie?

Ermini per spiegarlo si serve di Hoffmannsthal che in apertura recita: «Ricordo quel progetto»<sup>86</sup>. Il suo Uomo difficile è, effettivamente, pieno di progetti che non avrà mai il piacere di vedere realizzati. Sarà forse questo il poeta, un uomo che va al di là delle parole avendo perso qualsiasi fiducia nella possibilità di comunicare e trasmettere il proprio pensiero agli altri? O poeta è quell'incontro fra un io e un altro, un tu, di cui la poesia è sempre in cerca secondo il pensiero di Celan<sup>87</sup>?

Spiega Ermini:

Nella mia esperienza poetica, soggetti sono quasi sempre le cose, che vanno verso un soggetto che vorrebbe dire io e che

---

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 173.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

subisce l'azione. Me ne rendo conto (ed è il soggetto che parla): sono direttamente a confronto con aree sottratte alla chiarezza rassicurante della coscienza. Cancello dietro di me le tracce che possono condurre a chiunque non sia il soggetto<sup>88</sup>.

Un uomo normale, dunque, fatto di membra e idee il cui compito è sì quello di creare nuove esperienze attraverso la combinazione di pensieri e parole, ma anche quello di riportare in vita esperienze accantonate nell'animo del lettore che è a sua volta un uomo normale, fatto di membra e vita, esattamente come il poeta, ma che si pone in una situazione di predisposizione all'ascolto. Questo suppone che la posizione occupata dal poeta, allora, preveda la postazione dell'ascolto rispetto alla vita ma di disponibilità al racconto rispetto al lettore stesso, in un dire che è la vita. E proprio "Dire la vita" dà il titolo al n. 76 della rivista «Anterem».

Il dire del poeta è un «predire che reca l'annuncio di ciò che viene nel suo carattere di evento che è sempre a venire»<sup>89</sup> e cioè è un dire che si muove verso la ricerca della verità: cerca nuovi nomi per «ridefinire il permanere della parola nell'orizzonte della domanda, facendo emergere le prospettive che essa dischiude; lasciando risuonare l'inespresso, custodendolo e serbandolo come inviolabile segreto, irriducibile alla rappresentazione»<sup>90</sup>.

Antonio Prete, nello stesso numero di «Anterem», identifica il poeta come l'unico tramite capace di prestare la propria voce per restituire la parola all'inaudita natura, la quale si esprime attraverso il suo lamento che è un mormorio.

In questa traslazione si ritrova la storia della *mimesis*: ricerca

---

<sup>88</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 175.

<sup>89</sup> «Anterem», 76, giugno, p. 5.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

di un'approssimazione tra quel che appare e il verbo, tra la *physis* e la natura, tra quello che Ermini definisce natura che si nasconde fuori dalla storia, lì dov'è l'origine. Mimesi è imitazione, in particolar modo della realtà e della natura che, secondo l'estetica classica, è a fondamento della creazione artistica; ogni forma d'arte sarebbe così un'attività di mimesi.

Hölderlin ha tentato di stilare un rendiconto puntuale dei compiti e delle modalità dell'arte poetica personificando un poeta consapevole del suo mestiere. Alla base del poeta, infatti, sta la consapevolezza di essere "vittima" di una sacra vocazione. Dalle parole di Walter Friedrich Otto scopriamo che «la poesia di Hölderlin conserva fundamentalmente sempre il medesimo contenuto e la medesima forma interna di celebrazione e di sublimità, attraverso cui avrebbe potuto risultare alla lunga immobile o monotona, se questo particolare contenuto non avesse però già racchiuso tutto dentro di sé, se la potenza che costringe il poeta a rivolgerle immancabilmente gli occhi non fosse stata realmente divina»<sup>91</sup>.

Anche Flavio Ermini sostiene che il poeta sia mosso da «una vocazione nel senso letterale del termine»<sup>92</sup>.

La lettura di una poesia porta alla luce la mancanza di una dimensione spaziale e temporale al di là di noi. Ciò vale a dire, che il campo d'indagine che un tempo si limitava al cielo e simili, oggi lo si può paradossalmente estendere all'interiorità. E le parole sanno dello stesso dolore che ogni uomo vestito da lettore prova; e il dolore del mondo viene così palesato dal signor poeta: ciò che l'uomo-lettore ha dentro, corrisponde quasi sempre a ciò che l'uomo-poeta mette fuori e che raccoglie

---

<sup>91</sup> Il contributo di Walter Friedrich Otto è estrapolato dal n. 76 di «Anterem» a p. 97.

<sup>92</sup> F. Ermini in «Élites», IX, gennaio-marzo 2005.

con l'orecchio che pone al di sopra di tutto.

La sua condizione di missionario lo pone in rapporto empatico con il suo io e con il resto del mondo.

Ma quella che il poeta sia produttore e detentore del dire, in verità, è una convinzione vera fino ad un certo punto che, come anche Ermini sostiene, andrebbe corretta. Poeta è anzitutto colui che pensa la parola che “rende” quello stesso pensiero che è suo e di tutti; è di ogni lettore e di ogni interpretazione che questo ne faccia.

Recita Emily Dickinson circa il poeta:

Questo era un poeta- colui  
Che distilla un senso stupefacente  
Dai significati ordinari-  
E nettare così immenso  
Dalla specie familiare  
Che perì sulla nostra porta-  
Ci stupisce non essere stati noi  
Ad arrestarla-prima-  
Di immagini, svelatore-  
Il poeta - è colui che-  
Ci conferisce - per contrasto-  
Una povertà infinita-  
Della proprietà-tanto inconsapevole-  
Che il furto-non può nuocere-  
Lui stesso-a sè-fortuna-  
Al tempo-estranea-.

Distillare un senso stupefacente dai significati ordinari è l'onore/onere che spetta al poeta, concretizzare un pensiero in noi nato a cui non abbiamo dato seguito e leggerlo provoca stupore (la Dickinson dice appunto: «ci stupisce non essere stati noi»). La parola del poeta conduce all'ascolto di noi stessi e non della poesia in sé, e ci avvicina, dunque, a ciò che realmente siamo: così scopriamo che non esiste alcuna differenza tra quella parola e il silenzio «che porta diritto a noi stessi»<sup>93</sup>; il famoso “sviamento da te a te” ipotizzato da Paul Celan. Questo

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*



sviamento nasce dalla volontà del lettore di dare spazio necessario alla parola, di lasciare, anzi, solo spazio a quella parola ed al suo respiro originario, con il suo suono originario ed il suo originario senso. Un senso, che Ermini chiama “silenzio”, nel quale ognuno, durante e dopo la lettura, torna ad essere. Il poeta è perciò mentore di questo viaggio di ritorno verso l’origine e la dimora natale, e chiede che ne venga lasciata minima testimonianza nel ricordo che nasce dal dialogo che il lettore inizia con la sua parte interiore. Il lettore *si* racconta un’esperienza attraverso le parole di un altro e si apre da sé e in sé, riappropriandosi di tutte quelle presenze occulte ed interiori e portando la poesia a nuova vita. Si legge nelle parole di Ermini:

Si tratta di un incontro senza divario tra le parti. Emerge il confessarsi reciproco promosso da una pagina vibrante; un rapporto con un lettore non fuorviato; il riconoscere sinceramente quali siano le strettoie che ci impaurano. Il senso di quanto il poeta sta per dire ancora non c’è in nessun luogo. L’ascolto di quella parola impone davvero di mettersi in viaggio verso noi stessi<sup>94</sup>.

Partendo dalla definizione di “curatori della parola”<sup>95</sup>, i poeti cercano di pronunciare una parola che non rispecchi semplicemente eventi o cose, ma che faccia riferimento all’unità pre-riflessiva e preconcettuale che ha preceduto il pensiero cosciente e razionale; per questo lasciano emergere nelle parole riflesse ciò che in esse rimane di non detto, consentendo così l’emergere di un dire che pre-esiste arrivando a codificare nel componimento poetico non solo espressioni artistiche, ma anche vere e proprie forme di sopravvivenza.

La parola del poeta è «l’esposizione della libertà del senso al

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> La definizione è di Heidegger il quale sostiene che i poeti debbano purificare la parola dopo averla accuratamente interrogata.

sensu della verità»<sup>96</sup>, e ciò che la poesia mostra a ogni lettura è come il senso sia ogni volta in questione.

Scrisse Jaime de Angulo rivolto a Blaise Cendrars:

i poeti servivano a fare poesia  
la poesia trasmette energia-poesia  
certo pratiche progetti modelli teorie  
sono molteplici, ma nelle proprie singole  
modalità, ogni poesia non può che definirsi  
da sé<sup>97</sup>.

Verso la Quarta serie della rivista, «Anterem» ha posto come tema alcune figure della duplicità costitutive del fare poetico e del discorso cognitivo. In tutti questi anni – dal 1993 ad oggi – è evidente come gli autori che hanno partecipato e collaborato alla rivista abbiano cercato, attraverso questioni decisive quali “=0”, “L’aperto”, “Metaxy”, “L’altro”, “Epochè”, “Eteropie”, di guadagnare quel terreno originario del pensiero al fine di accedere ad una poetica prima della poetica, prima cioè del suo irrigidirsi nelle forme tipiche delle sistemazioni dottrinarie. Una poetica, dunque, in armonia con il luogo del soggiornare che le è proprio: la radura aperta al dire essenziale che accade nella poesia.

Il punto di partenza è l’oggetto della poesia ovvero il pensiero. La poesia, a questo proposito, verrà definita “pensante” e cioè una poesia che non si lascia pensare da un’altra istanza. È in virtù di questo pensiero che il testo assorbe – per poi comunicarlo – la conoscenza del mondo e del suo linguaggio in base all’esperienza del suo genitore.

Peter Carravetta nel n. 34 di «Anterem» svela il processo pre-scrittura di un testo:

---

<sup>96</sup> F. Ermini in «Élites», cit., 2005.

<sup>14</sup> «Anterem», n. 25, giugno, 1984.

Prima di parlare, di scrivere, di qualcosa, asserire apotropaicamente che si sta per fare qualcosa, ossia parlare o scrivere di qualcos'altro. Questo secondo campo non è ancora stato determinato, specificato, è stato solo annunciato, ma segue lontanamente come un fantasma la consapevolezza insita all'atto linguistico stesso, il suo darsi un senso esistenziale: io ci sono, esisto, dunque sappilo: son altro da te. Si potrebbe definire tale situazione come il destino retorico dell'intendimento umano<sup>98</sup>.

In un'epoca in cui la riflessione viene annientata dal calcolo, l'uomo anziché proteggere la sua felicità preferisce optare per un'esistenza pietrificata precludendosi ogni possibilità di movimento e infliggendosi progressive mutilazioni senza darsi modo di reagire al disagio che, sebbene sia provocato da altri, sembra che venga accolto senza troppe difese; tanto che con il passare del tempo, la difficoltà della vita sembra essere una condizione necessaria e sufficiente alla sopravvivenza.

Così, l'uomo che viene pensato dalla poesia è un uomo alleggerito dall'incombenza della riflessione tutto preso dall'occuparsi delle proprie questioni "esistenziali" quotidiane.

La poesia cerca di colmare questa mancanza incontrando le cose e non afferrandole, come la ragione suggerirebbe, per cercare di stabilire un dialogo con gli accadimenti e le loro motivazioni.

Da Passaggi Uno del n. 39 di «Anterem» leggiamo:

A volte la parola poetica, quando scorge di aver toccato un confine, cerca la luce di un varco. Attraverso il quale poter raggiungere uno spazio dove svolgere ulteriori esplorazioni. Il percorso seguito fino a quel momento perde improvvisamente la sua linearità. E comincia ad ascoltare il desiderio di devianza. È l'esperienza del limite, del finito. Quando la trasparenza della

---

<sup>98</sup> P. Carravetta in «Anterem», n. 34, giugno, 1987.

sfera conosciuta si offusca. La necessità di sperimentare nuove tastiere analogiche obbedisce a due modalità principali. La prima, pur svincolandosi da atteggiamenti linguistici anteriori, aderisce solo parzialmente al richiamo di un'avventura del tutto mutata. La seconda si presenta invece accentuatamente transitiva- e quindi carica di intenzionalità creative inedite<sup>99</sup>.

Come Renato Job rivela, la specie umana percepisce solo cose finite riempiendosi di cose senza conoscerne la verità e illudendosi di possedere il dono dell'eternità, almeno nella fugace apparizione sulla terra. Lo sguardo del poeta, al contrario, vede anche le figure del pensiero, che hanno cercato di farsi custodi del sapere, annegare dolorosamente.

Tutto ciò che esiste nel mondo rivelato possiede al suo interno una forza viva eppure «niente può impedirci di comprendere che l'annullamento è il solo possibile esito di ogni esistenza: né la consapevolezza che la vita è potenza; né la comunione stessa con coloro che sono ricettacolo di energia»<sup>100</sup>.

Giorgio Bonacini nel n. 8 di «Carte nel vento»<sup>101</sup> definisce la poesia come una necessità della mente: «una riflessione sul significato di un bisogno che ha a disposizione la sua materializzazione poetica». Ciò significa che la necessità della poesia è la poesia stessa e nel suo atto di invenzione, di trasfigurazione, di riflessione e di conoscenza. Lo stesso autore sostiene, inoltre, che ci si debba concentrare su un soggetto e dividerne l'incomunicabilità identificando in questo il significato come attività pensante: «una perversione formale che non rinuncia mai alla scena, e in cui la condizione stessa della sua determinazione può portare a un malessere per troppa

---

<sup>99</sup> «Anterem», 39, dicembre, 1989.

<sup>100</sup> Il pensiero è tratto da una nota riflessiva di Flavio Ermini in «Carte nel vento», I, settembre, 2004.

<sup>101</sup> «Carte nel vento», 8, novembre, 2007.

esattezza»<sup>102</sup>.

La necessità di scrivere diventa la cosa scritta, indipendentemente dalla sua nascita o dalle sue conclusioni, a partire da un concreto andamento al vagabondaggio e da un'assoluta fermezza contemplativa in cui viene rafforzato il significato di un bisogno di esistenza. Si deve, però, distinguere fra bisogno e necessità: bisogno di una scelta, ma necessità della sua separatezza. Può darsi che non esista l'uno senza l'altra, ma quale venga prima e quale dopo è irrilevante. Ma nel bel mezzo di un processo creativo, vale a dire nel bel mezzo della creazione di un componimento, il poeta viene assalito dal dubbio: - E se nessuno leggesse le mie poesie?

Il poeta-autore risponde che è «inutile fingere – la necessità di una corrispondenza esterna interagisce con il bisogno di scrivere»<sup>103</sup>. Perciò i versi alludono alla speranza che vengano letti anche se nessun poeta si illude che la poesia comunichi ma è sufficiente che indichi. Una possibile soluzione proposta da Rimbaud è allora quella di pensare in poesia ribadendo costantemente uno stato di necessità; la progressione immaginaria nel dinamismo o nella lentezza, nell'euforia o nell'ansia. Non sempre, però, si è in grado di capire fino in fondo se i fondamenti della poesia siano il prodotto di una convergenza di scrittura o altro, l'unico dato quasi certo è che nell'origine si possa riconoscere l'*anacrusi*<sup>104</sup>.

L'anacrusi, presso i greci è senz'altro un semplice preludio, per esempio quello della lira. Ma in alcuni esempi del diciannovesimo secolo si complica...L'anacrusi. Non una parola, appena un mormorio, appena un fremito, meno del silenzio, meno dell'abisso del vuoto; la pienezza del vuoto, qualcosa che

---

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Termine che deriva dal greco ἀνάκρουσις che significa "spinta indietro" e quindi preludio.

non si può far tacere, che occupa la tonalità dello spazio, l'ininterrotto, l'incessante, un fremito e già un mormorio, non un mormorio ma una parola, e non una parola qualsiasi, ma una parola chiara, giusta, alla mia portata<sup>105</sup>.

La parola poetica ha in sé due movimenti: uno discendente e l'altro ascendente. Il movimento discendente propone il passaggio dalla presenza all'allontanamento, mentre quello ascendente propone e impone l'apparizione. Fra questi due opposti il poeta identifica, per poi raccogliere, il momento ontico primordiale. Ontico si riferisce all'oggetto, "in ciò che è per come è" secondo le teorie di Heidegger. Il poeta regredisce al nucleo profondo «della convulsione materica e investe il movimento antipredicativo delle *archai*, dove la temporalità acquisisce la sua potenza originaria»<sup>106</sup>.

La parola fa da collante fra i vari modi di essere delle cose ed i vari elementi che contribuiscono e servono alla creazione dell'opera d'arte come il vuoto e il silenzio. Il concetto di vuoto è al centro dell'operatività dell'artista, il quale con l'*anacrusi* si trova di fronte al rischio del primo volo, «al vuoto da attraversare per congiungersi alla leggerezza di una forma»<sup>107</sup>; il concetto di silenzio compenetra il transitare della parola, questa è nel movimento di ascensione di una forza vitale che si materializza attestando l'importanza del pensiero capace di non smarrirsi davanti all'enigma di un cammino «da un luogo seminale a un luogo di piena manifestazione»<sup>108</sup>.

Nelle scritture raccolte nel n. 75 di «Anterem» Flavio Ermini sostiene che la parola sia colta nell'attimo in cui l'involucro protettivo si spezza ed il silenzio scompare per

---

<sup>105</sup> Intervento di Blanchot sul n. 74 di «Anterem», giugno, 2007.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

lasciare spazio alla narrazione della vicenda della nascita: una creatura entra nelle maglie di un destino e comincia a conoscere la strada che porterà a tracciare l'arco della sua scalata verso la compiutezza e poi verso il declino. «In queste scritture si fa cenno al viaggio verso le oscurità ctonie, verso tutto ciò che si colloca dopo il limite della temporalità. Si va allora dalla definizione dell'essere al suo seme iniziale. Dai gradini del tempo all'atemporalità»<sup>109</sup>.

In questo numero della rivista Ermini, invece, chiarisce alcune definizioni utili alla creazione poetica. «Ogni parola» – egli dice – «se sappiamo ascoltarla, chiama dall'essere silenzioso delle cose. Intorno al mistero del silenzio – e al sussurro che dal silenzio si leva a ogni inizio del tempo – tesse la sua frase e procede verso il dire»<sup>110</sup>.

La frase è terra di frontiera tra le cose e l'uomo; il “tra” sta ad indicare non solo la parola ma anche il silenzio consentendo però alle cose di restare immutate nella loro originalità.

Il dire è sito di coincidenza tra «silenzio del possibile e sussurro»<sup>111</sup> ma è anche luogo di metamorfosi; «essere chiamati

---

<sup>109</sup> F. Ermini in «Anterem», n. 74, giugno, 2007.

<sup>110</sup> «Anterem», n. 75, dicembre, 2007.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

alla parola significa dover dire per poter essere»<sup>112</sup>. Ecco perché la via che conduce alla parola, non porta solo da un luogo all'altro o da un senso all'altro, ma ci porta ad appartenerele. Il dire richiede di farsi ciechi per le cose della terra e di affidarsi a una vista superiore per fornire la testimonianza del punto in cui finisce il silenzio e comincia il sussurro. «Nel dire, sulla pagina viene ripetutamente consumata un'apparizione – dissolvenza di quel “sussurro” che, come annota Mandel'stam – nacque forse già prima delle labbra – e che non sa di quello che lo precede e lo segue, pur testimoniandolo come precisa Blanchot, – il trattenersi delle cose nel loro stato latente»<sup>113</sup>.

La poesia è anche ricerca linguistica e verbale e gli autori del circolo anteremiano hanno testimoniato questo loro impegno di ricerca su un intero numero della rivista<sup>114</sup>. Qui è noto come il linguaggio diventi sempre di più una figurazione dell'essenza. Nell'editoriale, Flavio Ermini spiega come avvenga la costruzione di quelle che egli stesso definisce “nuove città logotiche”, ossia i nuovi spazi del linguaggio svecchiato dalla tradizione e dal conservatorismo. «Le nuove città logotiche», scrive appunto Ermini, «sono costruite in spazi inospitali. Il verso erratico è sensibile alle seduzioni dell'afasia. E i suoi echi difficilmente riescono a trapassare gli spessori della quotidianità. Il suo messaggio sa, del resto, che non otterrà mai apprezzabili consensi. Così nella letteratura di ricerca, i luoghi esoterici portati alla luce hanno la forma di quelle lemmatiche combinazioni che soltanto il poeta riesce a progettare. E ogni progetto è il risultato di un arduo scovo verticale». Ciò che anche il direttore sembra promuovere è la difesa del “nuovo”

---

<sup>31</sup> Il numero in riferimento è il 36 pubblicato nel giugno 1988.



che, per molteplici ragioni, si trova sempre in difficoltà a essere accolto, ma che risulta essere il fronte principale della scrittura. Andrebbe a questo proposito privilegiato quell'aspetto indagante di cui la scrittura non può fare a meno in quanto espressione del suo dinamismo e dalla sua evoluzione. Nell'apologia alla ricerca Ermini dice:

Fare della ricerca di nuovi stili una pratica di vita, con ostinata coerenza rischiando l'isolamento e il silenzio non rientra nel cono di luce delle tendenze più celebrate. Eppure noi crediamo che la ricerca perseguita da «Anterem» non sia comparabile alla moneta messa in circolazione da chi ha piegato le vele nella direzione del vento favorevole. Pertanto, la nostra rivista, continuando a mantener fede a criteri selettivi rigorosi, presta sempre maggior attenzione a quelle scritture che intendono penetrare nel tessuto della mutevolezza senza voler attraversare e vincere l'opacità dell'oggetto desiderato. Guardando non soltanto ai colori estremi dello spettro linguistico, ma anche a quelle testimonianze che rappresentano una ripresa realmente innovativa della tradizione. [...] Solo il futuro possiede l'immagine che vale. Per questo il presente deve continuare a resistere alle tendenze che ne contrastano il passo. La poesia è sempre un riconoscimento della preminenza di quanto non si è ancora manifestato. È un indice del costante rifiuto di una condizione notarile e appagante. la poesia vuol mettere in evidenza, attraverso costellazioni di insituabili schegge, le forme di tutti i labirinti e la necessità della propria sopravvivenza<sup>115</sup>.

La lunga lista di pubblicazioni della rivista veronese, offre un numero, il 25, in cui l'argomento poetico viene sviscerato dagli autori stessi che, pazientemente, mettono a disposizione il proprio punto di vista ed il proprio contributo sull'origine e sulla forma della poesia stessa. Il numero in questione s'intitola,

---

<sup>115</sup> «Anterem», n. 38, giugno, 1989.

appunto, “Le ragioni della poesia” e condivide sin dall’editoriale, l’obiettivo con il pubblico-lettore:

Con l’attuale numero *Anterem* invita i lettori a intraprendere un viaggio, sicuramente intessuto di sottili scoperte, nei luoghi dell’elaborazione artistica. All’interno di quel tempo nascosto e personalizzato che la parola trascorre tra dissipazione e stile, quando la poesia è in attesa di farsi sostanza formale visibile. Ogni autore presenta un esito della sua recente produzione, generalmente seguito da un momento teorico in cui scrive del proprio lavoro. Delle ragioni che lo hanno sorretto e ancora lo muovono. Di quei sottesi antecedenti che ritiene abbiano avuto una funzione significativa nel corso delle sue scelte operative. *Anterem* apre le proprie pagine al poeta che per un istante, tra allusioni e memoria e analisi, intende riascoltare la sua poesia nell’atto di approssimarsi all’equilibrio espressivo. E unirsi al gruppo di coloro che la desiderano. Ai lettori. I quali si accosteranno a loro volta alla composizione attraverso le pieghe segrete dei transiti, delle stimolazioni, delle dinamiche che costituiscono ogni fatto creativo<sup>116</sup>.

Uno degli autori che partecipa a questo progetto su «*Anterem*» è Franco Beltrametti sulla cui poetica Antonio Porta, nel volume intitolato *Poesia degli anni Settanta*<sup>117</sup>, così si esprime:

Le tematiche del poeta-viaggiatore (e il viaggio ha qui tutti i suoi significati possibili, dalla droga fino alla morte) ci vengono illustrate con eleganza paradossale da Franco Beltrametti. Dico "paradossale" nel senso in cui lo è ogni scelta stilistica di fronte a temi così radicali. I graffiti di Beltrametti resistono proprio per la loro provvisorietà, per il negarsi ogni carico troppo pesante. Ciò che rimane è il senso di una fuga senza fine dall’idea di una morte innaturale, quella fornitaci dalla nostra cultura. All’orizzonte, irraggiungibile, "il lampo verde dell’alba".

---

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> A. Porta, *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979.

Da questo intervento si evince l'originalità della composizione di Beltrametti che alle pagine di «Anterem» affida un testo intitolato *Per la poesia*. Riporto il punto n. 2 del testo che sembra indicare le coordinate del rapporto poeta-poesia:

2. (poesia= dichtung= spessore, cfr. Ezra Pound)  
(autonoma poesia eteronoma, cfr. Luciano Anceschi)  
I vari poeti nei vari continenti  
Coi quali si “parla poesia” cioè  
Delle cose che lo riguardano  
In un modo o nell'altro hanno  
Estremamente mescolata alla vita  
Anche quelli che la tengono ben separata  
In fin dei conti una poesia è un pesce che fila  
Nelle correnti delle situazioni- linguaggio  
Più vi succede più diventa insolubile (Marcel Duchamp)  
Segnala dove come l'acqua si muove cos'è (Lao Tse)  
Poi esistono le trasmissioni  
I contagi da energie poetiche od altre trasgressioni  
Avanti indietro attraverso le inevitabili  
Barriere dello spazio del tempo delle inerzie proprie  
E degli altri- per i muri ad esempio è questione di muratura  
Una muratura ben fatta ne rende possibile altre, anche un  
graffito ne sollecita altri, è così-  
bene in poesia la variante la ripetizione  
sono scoperte dall'avanguardia che scandaglia  
le poco catalogabili difficilmente classificabili  
tensioni e poi è giusto parlare di uno stato  
di totale attenzione che registra (Philip Whalen)  
per scrivere bisogna mettersi a scrivere  
anche per parlare bisogna mettersi a parlare  
mi piace il silenzio mi piace il monologo  
(comunque per quella faconda della ripetizione,  
dicevo di recente a Spatola, dipende da cosa si ripete  
no, disse Adriano, è la ripetizione che conta...)  
territori luoghi percorsi ne indicano altri  
sempre cercando (Maurizio Nannucci) le piccole  
grandi differenze il “mondo reale”  
ricco variato dinamico statico freddo caldo vivido povero  
frantumato terribile la poesia è un'emanazione-spirito:  
intensifica e mette a fuoco: una stanza senza pareti  
tutte le stagioni.

Il testo si apre con il riferimento a due grandi pensatori; poeta statunitense l'uno, critico letterario e saggista italiano l'altro, nel tentativo di abbozzare una definizione della poesia. E tenta di definire anche un *modus* per la creazione. Così sembrerebbe che la poesia nasca e si diffonda come un malanno,

quello della vita propria e degli altri a contatto con la quale le azioni diventano parole e l'esperienza si mescola ad altre esperienze, le teste a mille teste e i sorrisi ad altri mille sorrisi; e quella che prima era una vita diviene l'incontro di mille vite, mille pensieri ed altrettante parole. Le parole danno poi vita ad altre parole a formare insieme un testo che, se ben riesce, diventa poesia. «É una questione di muratura», sostiene Beltrametti, ebbene se una muratura ben fatta ne rende possibili altre ed un graffito ne consente altri, allora una poesia degna di tale definizione permetterà che altri ne compongano di simili: la scrittura produce scrittura, le parole producono parole. Nel n. 26 infatti leggiamo ad opera di Ermini che «per fare poesia bisogna diventare uno che fa poesia. Che si dedica a tutta quella variata serie di piccole grandi attenzioni e di semplici complesse operazioni che eventualmente hanno come prodotto della poesia tangibile che cammina sulle proprie gambe e vive la propria vita. [...] Se serve a qualcosa la poesia (che non serve a niente) serve a tenersi svegli e attenti.

Un'arma "primitiva" affilata e precisa. Una segnaletica senza equivoci. Un panorama che respira e cambia »<sup>118</sup>.

Beltrametti nel testo nomina la "ripetizione" che è uno degli elementi costitutivi di un testo assieme alla citazione ed alla digressione. La citazione mostra l'apertura di un varco in un altro, Barthes la definisce – una forma di sensualità, vale a dire un abbraccio, una copulazione, un possesso totale fra un corpo e un altro ritenuto più forte. «Osservata in negativo, la citazione può anche sembrare una specie di autoferimento. Il testo ospitante sarebbe colpito e insieme irraggiato da questo nobile

---

<sup>118</sup> F. Ermini in «Anterem», nn. 26-27, dicembre, 1984.

meteorite»<sup>119</sup>.

Citazione allora come supplemento alla scrittura nell'atto di gestazione e come presenza determinante in quanto, con risolutezza, mostra come la parola non sia mai totalmente inventiva altrimenti sarebbe incomprensibile. La parola infatti nel tempo «scivola lungo un interminabile filo ombelicale. Dal quale solo l'apparenza sembra staccarsi per volteggiare in solitudine»<sup>120</sup>.

Per quanto riguarda la digressione, il n. 34 di «Anterem», offre in apertura le definizioni di tre grandi autori della letteratura: Robert Musil, Lawrence Sterne e Giovanni Macchia.

Le parole di Musil identificano la digressione come un punto di unione: «Ci si sente uniti con tutto, e a nulla ci si può avvicinare. Tu sei di qua e il mondo è di là, al di sopra dell'io e al di sopra degli oggetti, ma entrambi quasi dolorosamente nitidi, e ciò che separa e unisce le due cose di solito mescolate è un oscuro sfavillio, uno straripare, uno spegnersi, un oscillare su e giù». Sterne, in ugual modo di Musil, vede nelle digressioni «il sole, la vita, l'anima della lettura» e Macchia così scrive degli elementi del testo: «La storia è il disordine. Le interpretazioni, le intersezioni, le interruzioni, gli *excursus*, i frammenti nell'universo della narrazione ne sono i sintomi e gli effetti ».

Gli elementi del testo si insidiano nella scrittura e nella lettura e nella parola poetica. Volendo ricapitolare sinteticamente il percorso che quest'ultima compie per potersi definire tale, possiamo affermare che la sua formazione primaria si attua a partire dalle molteplici esperienze e dalla ricerca che all'interno di esse compie. La dimensione della ricerca, è una delle

---

<sup>119</sup> Editoriale di «Anterem», nn. 29-30, agosto-dicembre, 1985.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

molteplici dimensioni a cui l'uomo è destinato. «Ciascuno di noi» dice Ermini «è gettato nel tempo ed è condannato a crescere. Il che vuol dire riconoscere che siamo solo un punto tra i tanti, una particella impersonale in un universo sterminato»<sup>121</sup>. Il soggetto non appare più come identità, ma come limite mobile. Si estingue come principio costitutivo del sapere per scoprirsi correlativo ai confini che esplora e alle scelte che compie.

«L'uomo conosce soltanto segni vuoti, non le cose in se stesse. Per conoscerle sono necessari all'uomo una mediazione (il linguaggio), delle leggi (quelle della ragione), l'osservazione (attraverso i sensi). Va da sé che l'uomo può conoscere solo la propria ombra (data dal linguaggio, dalle leggi, dai sensi) che lui stesso frappone tra sé e le cose. E con la parola può esprimere solo la propria opinione»<sup>122</sup>. La parola si aggiunge alla parola per modificare la situazione creata in precedenza e segnalare che qualcosa si aggiunge a ciò che conosciamo, e durante il suo percorso, contribuisce alla mutazione del punto di vista psichico, sintomo della crescita dell'io narrante. Riporto un passo di Ermini a questo proposito:

La successione verbale non genera architetture, né dona alle cose luce maggiore. L'io narrante ne è consapevole: non mira al possesso scalare dell'oggetto: lo dà semplicemente come irraggiungibile. In un certo senso, egli è interprete del principio di variabilità. Il tempo dell'aggancio alle cose diviene un gioco interminabile di avvicinamenti e allontanamenti. E di scoperte minime, che, pur raggruppate, forniscono una somma solo parziale di dati. O una somma totale insensata; essendo l'ingrandimento di un solo addendo: quello più evidente per l'occhio che si muove sul mondo. Il risultato ultimo, ammesso che ci possa essere, è sempre aleatorio. E

---

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> F. Ermini, «Anterem», n. 73, dicembre, 2006.

quando circoscriviamo quello che ci sembra essere prossimo al vero, avvertiamo ancor di più che il nostro calcolo richiede una revisione, che quasi sempre richiede congedo dall'abituale modo di vivere. Eppure, quando l'io narrante arriva a mettere a rischio i fondamenti del proprio sapere, a sfasciarne la logica, a distruggerne i più ovvi punti di riferimento; riesce a mettersi in contatto per un momento con l'essenza delle cose. Ma attenzione, non la cosa, dunque, ma l'essere di questa nel mondo in cui di volta in volta si dà. Per cui, non di ridondanza dobbiamo parlare, ma forse di balzi percettivi<sup>123</sup>.

Allora si potrà dire che la poesia non rende ceco l'intelletto per consolare il cuore. Kafka sostiene che «la vera via passa per una corda che non è tesa in alto, ma appena al di sopra del suolo. Sembra destinata a far inciampare più che a essere percorsa» ma è comunque la via più aderente alle cose, il modo più vicino all'essenza e l'io narrante non fa altro che ricercarla.

Dalla ricerca, però, non emergono risposte ma solo stimoli a continuare l'inchiesta dato l'acuirsi della tensione della ricerca stessa. L'avanzare in questa ricerca, conduce la parola poetica ad abbracciare il proprio senso ed insieme il vuoto da cui è circondata: la parola parla di sé e delle altre cose, del tutto e del niente, di ciò che conosce e di ciò che vorrebbe conoscere. In questa armonica *vue d'ensemble* hanno vita l'atto poetico e il gesto filosofico. La parola poetica esige una determinazione e può essere esercitata esclusivamente su ciò che dipende da noi. «In questo senso è connessa alla passione per la verità e fa sì che l'uomo sia il principio dei propri atti, come impone Aristotele»<sup>124</sup>.

Nel momento della sua apparizione, la parola si mostra splendente per il bagliore assorbito dalle esperienze e che associa

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> F. Ermini, «Anterem», n. 72, giugno, 2006.

al buio che cerca di salire fino al tracciarsi della frase. Essa sarà, dunque, la congiunzione del conosciuto e dell'ignoto che si tradurrà nella molteplicità dei significati intrinseci di un'espressione. Quel che accade nella formulazione di una frase è un continuo allontanarsi del confine che è collante tra l'essenza delle cose e l'opera: è proprio questa estraneità a consentire all'opera di avere una vita autonoma, «indipendentemente dalle circostanze e dalle tonalità emotive in cui si è formata»<sup>125</sup>.

L'opera poetica si costituisce propriamente come un «disegno del pensiero»<sup>126</sup> ed è formata da parole che, nella loro successione, evidenziano che «il cielo circoscrive solo se stesso e che sulla terra la desolazione è compiuta. Ma che in pari tempo delimita un habitat in cui, sia pure con disagio, è possibile vivere»<sup>127</sup>. Sulle modalità dell'accadimento ci affidiamo alle parole di Ermini:

Un costante diniego letterario- il divieto di esistere, se non come linguaggio- trattiene questi lembi di vita fantomatica in un mondo di frammenti e di cose disperse. Qui l'io narrante avanza con tanta ignoranza. Ma solo qui può cadere la sua scelta, anche rischiando che la sua azione resti illeggibile. Ogni sforzo di comprensione totale non può emergere che da questo sfondo abissale, dal caos, quale apertura, spalancamento, disponibilità per tutti i sensi; nell'estremo tentativo di attingere un'ulteriorità di senso nel fluttuare dell'indeterminato. Ne è ben cosciente Spinoza quando scrive: «La perfezione delle cose deve essere valutata soltanto in base alla loro natura e potenza; le cose non sono più o meno perfette perché diletano o offendono i sensi degli uomini, o perché favoriscono la natura umana o la avversano». Dentro la costante dell'inaffidabilità in cui si trova ad agire, l'io narrante cerca un'ossatura. Se non c'è,

---

<sup>125</sup> *Ibidem.*

<sup>126</sup> *Ibidem.*

<sup>127</sup> *Ibidem.*



la inventa, in quel fondo di mistero che è la cosa; soprattutto perché vuole andare oltre gli oggetti illimitati, oltre la loro fattezze esteriore, il loro fenomenico darsi secondo questa o quella modalità. Nel forte ramo dell'esistenza, egli mette un incavo dove collocare o nascondere il tempo della nostra esperienza; consapevole che la scelta non è più tra verità e menzogna, ma tra parola che si spaccia per realtà e parola che si dà come tale, l'unica che sulle cose gli procuri una piccola garanzia di ancoraggio<sup>128</sup>.

Accedere all'opera nel suo farsi presuppone la consapevolezza che tutto ciò di cui abbiamo bisogno è alle radici dell'essere e attende di essere riconosciuto. Questo cammino porta ad un'esperienza estetica fondata su una più ampia autonomia del sensibile rispetto all'intelligibile, e realizzata scegliendo una lingua non conosciuta, quella dei poeti.

---

<sup>128</sup> *Ibidem.*

## **4. I nodi concettuali**

Nelle opere di Flavio Ermini analizzate si evidenziano delle tematiche ricorrenti. L'ultima edita *L'originaria contesa tra l'arco e la vita*, pone l'accento, a partire dal titolo, su un tema sviscerato dall'autore: la morte. L'originaria contesa tra l'arco e la vita – sostiene l'autore – è un'opera narrativa che, sin dal titolo, fa cenno a una riflessione di Eraclito: “Nome dell'arco è vita, opera ne è la morte” ponendo due questioni preliminari:

1. il nome dell'arco (*bíos*) dice solo un aspetto della cosa nominata: la vita (*bíos*), anche se tale aspetto non è meno reale dell'altro che coincide con l'“opera” dell'arco, ovvero “la morte”;
2. non è possibile negare che una stessa cosa, l'arco (*bíos*), sia in pari tempo vita (*bíos*) e morte<sup>129</sup>.

Dunque la morte come condizione imprescindibile della vita, la faccia altra della stessa medaglia su cui c'è stampata la vita, l'arco, il *bíos*. Nella contesa tra l'arco e la vita, tra vita e morte nessuna vittoria, la contesa è tra passato e presente, o ancora tra presente e futuro; il punto certo resta pur sempre la morte.

La morte è uno dei temi privilegiati dalla letteratura in genere che la descrive e la inserisce in un sistema complesso fatto di simboli e valori. Nella veste di Thanatos, la morte percorre diversi itinerari ed adempie al suo compito di tema letterario su più fronti. D'altra parte gli autori a cui Ermini fa capo, hanno trattato nelle loro opere del concetto di morte. Ad esempio uno dei racconti meno noti di Franz Kafka *La partenza*, è anche uno dei più significativi sul tema della morte esplicito nell'espressione “via di qua” come meta conclusiva ma ignota di un misterioso viaggio al cui termine non vi è alcuna salvezza. È ovvio che l'autore si riferisca al mistero della morte di cui si conosce solo il “qui” come punto di partenza e il “non essere più qui” come punto di arrivo.

Negli *Inni alla notte* di Novalis, pur nella varietà e complessità delle

---

<sup>129</sup> F. Ermini, *L'originaria contesa tra l'arco e la vita. Narrazioni del principio*, Moretti&Vitali, Bergamo 2009, p.13.

tematiche presenti, il tema della morte, sublimata peraltro attraverso la religione, trapela dalle parole “il riposo eterno”, l’“ultimo mattino”, la “celeste stanchezza”. A tratti la morte è quasi vagheggiata, come oasi di pace contrapposta al travaglio del mondo, come recita lo stesso autore:

Ora so quando sarà l’ultimo mattino – quando la luce non mette più in fuga la notte e l’amore – quando eterno sarà il sonno e un solo sogno inesauribile. Celeste stanchezza sento in me. Lungo e faticoso mi fu il pellegrinaggio alla tomba santa, grave la croce.

Chi ha assaporato l’onda cristallina che, impercettibile ai sensi comuni, zampilla nel grembo oscuro del tumulo, ai cui piedi s’infrange il flutto terrestre, cui stette sopra le montagne all’estremo limite del mondo, e guardò di là, nella nuova terra, nella dimora della notte – costui davvero non torna al travaglio del mondo, alla terra dove la luce abita in eterna inquietudine<sup>130</sup>.

Il tema della morte è, infine, presente nella poetica di Celan, ed in particolare in quella che forse è la poesia più nota dell’autore, *Fuga di morte* (*Todesfuge*). Il titolo originario *Todestango* rendeva esplicito il collegamento tra la morte e il ritmo musicale proprio della Fuga che l’autore ripropone nell’andamento dei versi. In realtà la visione della morte in Celan ruotava attorno alla riflessione sull’Olocausto, data l’origine dell’autore. Egli era, infatti, un rumeno ebreo nato in una città dell’attuale Ucraina. Posto che sicuramente Flavio Ermini abbia raccolto l’eredità dei suoi “ispiratori”, bisogna distaccare la sua visione della morte dalle altre.

Egli formula una sua riflessione sulla morte a partire dall’epigrafe di Rilke: «e a tutti la morte parlava. E a tutti chiedeva qualche cosa[...]Chiedeva. Chiedeva e gridava».

Un contributo di Franco Rella nel n. 76 di «Anterem» recita:

La vita contiene la morte.

Rilke diceva: come un frutto che copre e racchiude il suo nocciolo.

Per questo la vita è tensione a salvare la propria morte. Heidegger afferma che la «propria morte» è la possibilità estrema, assolutamente propria: l’evento più intimo dell’io, in cui l’io si afferma nel modo più autentico.

---

<sup>130</sup> Novalis, *Inni alla notte*, trad. Mondadori, Milano 1995.

Ma è davvero così? O la morte è sempre la morte di un altro, e mai la nostra morte? La «propria morte», secondo Kafka, non ci è mai concessa: si è tra la non-morte del Cacciatore Gracco e la morte di Joseph K. che muore appunto «come un cane»<sup>131</sup>.

Inoltre, dalle parole di Montalto circa la poesia di Mario Marchisio, si recupera un binomio noto alla pratica poetica, quello di morte-amore ed emerge, infatti, che «la morte appare spesso, in filigrana, nei versi amorosi: – È nata dalla gioia: ora si libra/ intorno al caro volto/ ai fianchi immacolati/ (il marmo già di porpora, il lentissimo/ fluire del tramonto si fronteggiano) – , come non pensare al marmo della pietra sepolcrale e all'immacolato pallore del cadavere?

Nella stessa poesia ( *Sigilli di Venere* ) la – risonanza oscura/ che vaga oltre l'istante – è ignorata solo da chi – soltanto ha cura/ di cose indegne – che come un verminaio, brulica di noia. E ancora: – ho dipinto i tuoi occhi nel marmo. / Marmo che lusinga e dispera, / Marmo che illude e strazia<sup>132</sup>.

Già nel *Moto apparente del sole* Ermini evidenzia l'incapacità dell'uomo di pensare alla vita come un percorso che inevitabilmente conduca alla morte. La perdizione dell'uomo contemporaneo nelle strade dell'indifferenza e delle attenzioni superficiali rivolte a cose superficiali, contribuiscono senza dubbio a scacciare dalla mente il fine ultimo (o il principio?) di un percorso predefinito. L'umanità in affanno per questo o quello si adopera per il miglioramento della propria esistenza dubitando della caducità del tempo o almeno del proprio. Così l'illusione che la gabbia dorata in cui l'uomo si rifugia possa distrarlo dal pensiero della morte, si diffonde aumentando il rischio non solo di un'esistenza già breve ma anche infelice. Ne *Gli adii mortali* si legge:

La vita è nella morte che l'attende. E la morte è il termine dal quale il paesaggio esistenziale prende luce, consentendo un nuovo gesto e una nuova passione per la conoscenza.

L'idea della morte si è insediata nell'operatività artistica. La pianura

---

<sup>131</sup> F. Rella, in «Anterem», n. 76, giugno, 2008.

<sup>132</sup> S. Montalto, *Compendio di eresia*, cit., p. 162.

s'imbatte nella spinta sismica. Il paesaggio viene attraversato da fenditure. Il termine ultimo non si trova soltanto a conclusione della nostra vita: si è insediato nei nostri pensieri. È commisto alla materia tutta. Diventa un elemento costitutivo dell' Antiterra, dove lampeggiano, allo stesso tempo, la vita e il suo declino<sup>133</sup>.

Signora di trasformazione, la morte rende polvere ciò che prima era «una combinazione di elementi tra loro inconciliabili»<sup>134</sup> ma che mostra la consistenza della pietra friabile, e stende un velo di cristallo sulla pelle; il corpo «suddiviso in più parti» scrive Ermini «rivela molti corpi interni che ne riflettono in una misura variabile ogni caratteristica»<sup>135</sup>.

L'osservazione di un corpo esanime, infatti, dà una prima impressione di cristallizzazione: le pieghe del tempo diventano un tessuto setoso pronto alla disfatta. Solo il tempo fonderà il cristallo restituendolo alla polvere e, mostrando la dissolvenza di un corpo, si avrà l'impressione di vederne tanti, senza però che il gioco combinatorio ne consenta la ricomposizione.

Secondo l'autore «il corpo che decede è simile a quello dell'uomo assopito. Come il suo, non è dotato di parti e possiede la leggerezza del vento. Sottratto al dolore, l'uomo torna ad essere circoscritto dal vuoto»<sup>136</sup>.

Nell'intreccio tra la vita e la morte il tempo appare fragile e precario e avvicina sempre di più l'uomo alla morte allontanandolo sempre di più dalla vita. Nel testo compaiono così i morenti, guerrieri irriducibili, combattenti senza speranza, conducono «battaglie da cui non traggono vantaggio alcuno»<sup>137</sup>. I loro corpi rendono a chi li guarda lo scorcio di un futuro che li attende. «I morenti» scrive Ermini «vanno riducendosi le loro dimensioni, mentre il dialogo con coloro che si credono vivi si fa più indiretto e teso. Ognuno di loro, con la sua preziosa armatura, appare ammirevole, come può

---

<sup>133</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 73.

<sup>134</sup> F. Ermini, *L'originaria contesa tra l'arco e la vita*, cit., p. 35.

<sup>135</sup> Ivi, p. 37.

<sup>136</sup> Ivi, p. 40.

<sup>137</sup> Ivi, p. 90.

figurare un oggetto artefatto, che venga scambiato per un frutto»<sup>138</sup>.

Diversa è la condizione dei mortali secondo Susanna Mati:

Il nostro esistere parziale, diviso da sé, è infatti deprecabile conseguenza della Moira, la potenza dell'esistere individuato. *Moira* in greco vuol dire parte, porzione: quel più o meno misero resto che ti viene assegnato dal destino, e che dovrai vivere; dalla parte, dal ruolo, dall'identità personale derivano le figure delle grandi dée del Fato, le Moire, appunto. [...] Insomma la Moira ci ha fatti a pezzi, ci ha ineluttabilmente decretati col suo *logos*, col suo dogma (*dogma* – *decretum*: de-cisioni), con la potenza analitica della scissione. Farla finita con il tu è impossibile; la cesoia è calata; ognuno ha la propria parte, ottiene ciò che gli spetta, vive col suo volto<sup>139</sup>.

Da un punto di vista stilistico e linguistico, il tema della morte viene assorbito dalle modalità classicamente erminiane in cui la dubbia definizione di opera narrativa o poetica assale il lettore curioso o l'attento critico.

Il tema che, come si è detto, viene affrontato per la maggior parte nell'opera neonata *L'originaria contesa tra l'arco e la vita* ed in maniera meno predominante ne *Il moto apparente del sole*, segue la caratterizzazione tipica delle altre tematiche. Nei titoli dei paragrafi che compongono la prima delle due opere in questione, di rado il concetto di morte viene esplicitato come per il paragrafo intitolato *Il morente* o per quello che porta il titolo de *I ritratti dei morti*. Spesso il tema è sotteso dall'autore secondo procedimenti che gli sono familiari. La scrittura di Ermini, infatti, è caratterizzata da un metodo che gli è proprio. Nella post-fazione a *Karlsàr*, Giorgio Taborelli ne traccia le linee principali emergenti come, per esempio, la totale rinuncia alla prosodia e «più ancora alla metrica tralatizie, alle strutture strofiche, alla rima e alle altre figure “musicali”»<sup>140</sup>.

«La scrittura», procede Taborelli in riferimento alla scrittura di Ermini, «non vuole sostantivi che già nel loro assoluto contengano una caratterizzata

---

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> S. Mati, *I mortali, questi fili di vento*, in «Anterem», 78, giugno 2009, p. 66.

<sup>140</sup> G. Taborelli nella post-fazione a *Karlsàr*, Anterem, Verona 1998.

capacità di emozione. Sceglie nomi di cose, di forme, di rocce, di organismi vegetali, parti del corpo; verbi di movimento e di mutamento nelle terze persone»<sup>141</sup>.

Per cui, sebbene non venga esplicitato il tema portante, in più occasioni i titoli serbano un retrogusto angosciante che rendono perfettamente il senso. Così accade per *Lo spazio vuoto* da cui solo un occhio eccessivamente superficiale ne dedurrebbe positività; la lettura, infatti, parla chiaro ed un verso recita:

«L'uomo non smette mai di cercare quel luogo dove sono raccolte le ceneri su cui il ramo spoglio della sua esperienza declina»<sup>142</sup> o ancora in chiusura si legge: «Dalla finestra che si schiude sul basso muro di cinta entra il suono di una campana, alla quale le anime mortali non prestano ascolto che quando nei loro occhi si rispecchia il vuoto»<sup>143</sup>.

Lo stesso percorso viene battuto per il paragrafo intitolato *La pietra tombale* dove si legge che «il corpo umano è una terra satura di sconfitte. La fretta e la voracità sono i caratteri di questa fauna verde che circonda il sepolcro. Proprio per questo alla fonte c'è di mezzo anche il sangue, nel suo tracciarsi tra le gambe fino alla pietra»<sup>144</sup>.

La suddivisione in paragrafi si sussegue in maniera uniforme per tutto il testo concentrando il nucleo fondamentale di questo itinerario di morte nella parte centrale, corrispondente a grandi linee ai paragrafi che vanno dal n. IV al n. VII. L'impatto iniziale, come accade per tutte le opere del nostro autore, inganna l'occhio e porta ad inscrivere all'ambito narrativo. Ciononostante l'abbaglio visivo si rischiarà nel momento subito successivo al primo impatto, quando, cioè, la lettura svela una pratica del linguaggio immersa nella teoria filosofica. I periodi non spiegano i significati ma accompagnano nel meccanismo per la comprensione di questi attraverso una particolare struttura

---

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> F. Ermini, *L'originaria contesa tra l'arco e la vita*, cit., p. 26.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> F. Ermini, *L'originaria contesa tra l'arco e la vita*, cit., p. 44.



fatta di enunciati a sé stanti che roteano attorno a parole chiave di cui terra, spazio, caduta, sonno e corpo sono solo alcune di quelle che fungono da centro gravitazionale per lo sviluppo del tema.

La distruzione dei corpi, si intreccia senza alcuna forzatura con il tema della materia. Essenza del corpo, sottoposta alle trasformazioni imposte da tempi inconsistenti, la materia consente all'uomo di plasmarla attraverso la soggettività dello sguardo.

In particolare, l'autore mostra il suo percorso ottico e mentale, che consente ad alcune forme di assumere lo stato di materia, nelle *Ali del colore*, ovvero la raccolta che propone la "lettura" poetica delle immagini di Giovanna Fra<sup>145</sup>.

Il compito dell'autore consiste, qui, nel compilare un «percorso traducibile in parola»<sup>146</sup> analizzando le immagini divise in tre gruppi: "Dall'essere all'impensato", "Il secondo corpo" e "Il volto della costrizione".

Il primo gruppo di immagini vede nel grigio la sua costante e dall'astrattezza originaria Ermini ne estrae un corpo che si riflette nell'acqua; poi il giallo si fa materia in un corpo mancante di alcuni elementi nascosti dall'acqua nella quale il corpo si nasconde e riemerge ripetute volte. La materia, allora, assume per l'autore un dinamismo che la statica carta non impone e i corpi nella fonte diventano due nella duplicazione della materia. Anche la linea di demarcazione dei due corpi assume un giallo concettuale che emerge dalle parole dell'autore stesso:

La linea che separa i corpi oscilla in ogni direzione e poi li distorce. Qui passi il segno e cerchi fenditure nella compattezza del colore per far sgorgare un fiume.

La linea è una raddimante e un meccanismo per dare miele: la sua natura

---

<sup>17</sup> Questo esperimento ha il suo precedente in quello presentato a Motoperpetuo (laboratorio teatrale diretto da Franca Graziano) nel dicembre 2003. In tale occasione fu la pittura a farsi interprete della poesia. L'occasione nasceva dalla volontà di trasformare un supporto cartaceo grezzo, srotolabile, in una sorta di taccuino di appunti pittorici.

<sup>18</sup> F. Ermini-G. Fra, *Ali del colore*, Anterem, Verona 2007, p. 54.

<sup>19</sup> Ivi., pp. 12-13.

<sup>20</sup> Ivi., pp. 14-15.

instabile unisce e divide; niente a che vedere con le crisalidi, dalle quali si liberano più vite complete<sup>147</sup>.

Il colore del corpo rivela «tracce del tuo modo di guardare il cielo»<sup>148</sup> mentre la pelle si fa espressione del pensiero, il grigio resta pur sempre una costante.

Piano piano, immagine dopo immagine, il corpo si ricompone degli elementi perduti; ognuno occupa il suo posto autonomamente rispetto agli altri. L'idea è quella dell'immagine di un'esplosione al rallentatore, però al contrario: quando la materia si frantuma, pezzo per pezzo si stacca schizzando via fulminea verso un preciso punto d'arrivo. Nella scena inversa i frammenti convergono nei loro punti d'origine indifferenti alla possibilità di percorrere altre strade ed ignorando il percorso degli altri frammenti. Ogni singolo frammento si mostra in tutta la sua novità, «la sua nudità è l'unico tratto essenziale che venga condiviso. Ti soffermi su ciascuno di questi residui elementi per coprirlo con lo stesso colore del tuo corpo»<sup>149</sup>.

Un fermo immagine ci riporta alla scena iniziale: due corpi – uno autentico, uno riflesso – e la fonte. A seconda del punto di vista è diverso il rapporto con il mondo e sembra che il riflesso si allontani dalla terra. Un pensiero esistenziale percorre l'immagine: il corpo riflesso è la chiave della riflessione che mostra che l'immagine riflessa «ti dica ciò che eri e quello che non dovresti più essere»<sup>150</sup>.

Anche il verbo “riflettere” qui si materializza o meglio si smaterializza per assumere una dimensione tipica di un'attività mentale ed interiore.

Tra le tinte, allora, emergono tratti neri quasi a negare le tinte nemmeno troppo accattivanti, ma vivaci, utilizzate fino ad un momento prima. L'imposizione di un colore pesa sul corpo come l'attribuzione di una colpa. Nero è il colore del difetto ma, assuntane la consapevolezza, si ha l'accettazione e il corpo «raggiunge con le sue larghe ali, i confini del cielo per

---

<sup>149</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

poi riprendere a camminare sulla terra. Sottratto al cielo, il colore diviene una lama innocua»<sup>151</sup>.

Ma nel momento della ricomposizione, qualcosa non ha preso il posto che gli spettava; la vista. Spiega Ermini che essendo i due corpi «le opposte curvature del pendolo su cui oscilla l'anima; a entrambi è preclusa la vista»<sup>152</sup> e ancora si legge:

Un occhio sopra un altro occhio, in copia perfetta. L'occhio si ripete per tentare una parificazione, per mettere dei colmi ad un vuoto. Manca ancora qualcosa nel tuo corpo e qualcos'altro è doppio. Ci sono vuoti e spazi esigui, riempiti di forme gemelle e di colore. Il mancante ed il raddoppiatore evidenziano un'identità inseparabile dal secondo corpo.

Resta sorprendente la tua imprudenza nell'usare un unico colore per coprire entrambi i corpi. Ma generare forme di un'altra natura è un problema che ti sta a cuore. Sono poche le frazioni del suo corpo non ancora colpite dal colore<sup>153</sup>.

Ma l'alternanza dei colori si fa improvvisamente più calda; il giallo viene sostituito da un rosa caldo e familiare: è la comparsa del viso. Nell'avanzamento delle sezioni le tonalità effettivamente assumono tinte più chiare e la materia viene resa più essenziale e rassicurante nel totale rifiuto del corpo. Scrive infatti Ermini:

Il volto della costruzione mi guarda. La facciata ha la normalità della mia pelle. Altre identità mi fanno comprendere meglio quell'irrefrenabile spinta a conoscere e a rischiare che impronta la vita.

Il corpo rifiuta ogni accomodamento con il colore ed esce dal bozzolo delle garanzie. Penso al fuoco.

In questo alto edificio di segreti il corpo sta cercando la sua esatta collocazione.

Tra elementi conoscitivi e affettivi, quali sono per esempio il colore della voce, solo la sorte è prossima a un disegno accettabile dell'essere<sup>154</sup>.

Dunque la materia per Ermini diventa un elemento nucleare di un

---

<sup>151</sup> *Ibidem.*

<sup>152</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>153</sup> *Ibidem.*

<sup>154</sup> Ivi, pp. 40-41.

individuo dando sostanza a delle componenti meramente inconsistenti come la voce, il pensiero o la riflessione. Il tentativo – ben riuscito – è quello di spiegare con parole ciò che solitamente viene espresso con forme diverse e intraducibili al pensatore statico.

Il n. 77 di «Anterem» offre un importante contributo sul tema dalla penna di France Théoret tradotto da Margherita Orsino.

Il contributo si avvale del titolo di *Materia* e ne descrive la composizione dal punto di vista dell'autore:

asettica aria asciutta e più la cosa si rarefà e più si prosciuga e più si digrigna e più pizzica e più si comprime e più prova a dire che non può più resistere e più l'assalto continua e più la cosa progredisce fino a leccare lappare tutto in una volta le labbra aperte si muovono non c'è un orecchio al centro della terra la cantilena ling gling gling

\*

Le lettere si consumano a forza di occupare il posto della morta il tremito silenzioso delle labbra chiuse non muoversi riso di labbra fredde scappare fare l'orecchio alla ragione restano pure cinque minuti quotidiani da sottrarre al riso già morto un posto incandescente a ritroso brucia ciò che non ha nome una fine membrana come una fine e vai con la cantilena

\*

Il breve limite barriera nervosa facilmente attraversata la materia svanisce cieca essere iscritta passaggio all'atto come un passaggio al delitto legge dell'urgenza fessura della lingua del fare detto limite del dire detto limitato le porte dell'inferno si aprono bocca lappante e vorace si anemizza viene d'altrove parola dei risvolti brio riso e cantilena<sup>155</sup>.

La trattazione del tema della materia sembra non tener assolutamente conto dei canoni tradizionali. Certo, essendo l'opera in cui questo argomento viene trattato – *Le ali del colore* – un esperimento poetico nonché espressione di un'evidente sperimentazione, asseconda la prevedibile conseguenza sul piano linguistico. In nessi logici all'interno del testo sembrano essere stati abbandonati per una dimensione scomposta e tutta mentale. Tra gli attori,

---

<sup>155</sup> F. Théoret, *Materia*, in «Anterem», 77, dicembre 2008, p. 49.

vale a dire tra Ermini, che in questa occasione si presta a ricoprire il ruolo di “traduttore”, e Giovanna Fra si crea un rapporto di intimità tale che non sempre concede l'ingresso al lettore. L'Ermini “traduttore” si rivolge in maniera diretta e confidenziale alla pittrice interpretando le sue intenzioni; e la supposizione che possa riuscirci crea tra gli autori e i lettori un imbarazzo da terzo incomodo. Le riflessioni che spiegano le immagini si presentano sottoforma di aforismi o massime, o di ermetici messaggi subliminali che non raccontano effettivamente una storia ma cercano di farla costruire al lettore dandogli una forte responsabilità creativa supportata dall'immagine riportata a fianco del testo. Il tono dall'inizio alla fine è lento e pacato con istanti fugaci che, probabilmente, richiamano i tratti del pennello. Nella prima sezione degli scritti si legge:

Mani, bocca, occhi. La lingua. Parti ancora mancanti in un corpo. Quell'unica pulsazione e il colore. Frazioni che vanno a costruire una parte. Grammatiche impreviste chiedono di essere estratte dal nulla e di muoversi intorno a te grazie al colore.

Ma in questo processo incontri non poche difficoltà.

Le dita sono a tratti staccate dalla mano e così gli artigli; inoltre le zanne stentano a formarsi, proprio come il sangue trova difficoltà nella sua circolazione. Il corpo che il colore crea e già decede è simile al tuo. Come il tuo non è dotato di molte parti, ma possiede la carne dell'oro e la leggerezza del vento.

Il colore con il quale lo stai rivelando consente anche una gioia a cui il tuo corpo non cessa di aspirare.

Un vuoto lo circoscrive. Continui a decedere e continui a chiedere di piacere. Dalla fonte emergi e non smetti di riemergere, lasciando sullo sfondo l'imposizione violenta della fratellanza. Oppure sprofondi in un altro miele fino a scomparire<sup>156</sup>.

Il ritmo cadenzato noto a chi legge, compensa il senso di estraneità che avvilito il lettore al quale, inoltre, le parole già note conferiscono un senso di protezione. Per tutto questo commento-narrazione, infatti, i colori così come

---

<sup>156</sup> F. Ermini, *Le ali del colore*, Anterem, Verona 2007.

la stessa parola *colore*, vengono ripetuti in maniera decisiva e costante: « Posi il tuo sguardo sull' immagine riflessa nell'acqua e osservi il colore con cui hai coperto il tuo viso e una parte del corpo: il tuo colore non sarà che questo. Il rapporto tra il colore e la pelle si rivelerà esclusivo»<sup>157</sup>, «Grazie al colore apparì [...] Così come gli occhi e la bocca, la pelle accoglie il colore della propria incompiutezza»<sup>158</sup>, «Il corpo rivelato dal colore già non ti appartiene e desta lo spazio che ci vorrà per raggiungerlo», il termine appare, inoltre, relativamente al punto 3.3 di pag 12 dove l'autore scrive: « L'interminabilità della nascita porta un fenomeno verso il colore e impone l'incontro che non potrà rinnovarsi».

Per tutto il commento alle opere il termine assume una centralità che si riflette poi nelle sue specifiche tinte: giallo, grigio, nero.

Ne *Il moto apparente del sole* Ermini dedica un intero capitolo alla trattazione della materia intitolato *Le figure della materia*, appunto. Tra le righe si ritrova una definizione di materia in quanto «creatura dentro l'argilla. E come creatura tiene ferme le differenze che il mondo con le sue costituzioni sopprime»<sup>159</sup> e la dichiarazione del compito che il poeta vuole assumere: «dare alla genesi delle mie figurazioni un respiro terrestre; intervenendo a mantenere inconciliabili le differenze create dall'azione chimica delle acque [...] La forma deve rappresentare uno sforzo liberatorio, che punta i gomiti sui bordi di una materia primordiale»<sup>160</sup>.

Degna di nota è, inoltre, la continuità concettuale dell'autore specificamente in relazione al concetto ed alla ripetizione del termine "arco", fulcro dell'opera già citata *La contesa tra l'arco e la vita*. Nelle pagine de *Le ali del colore* si legge che « quest'arco, inalterato e sospeso, è simile a un tetto sicuro. E sotto l'arco tu conosci unicamente lo spazio dei tuoi movimenti e il tempo del tuo sguardo»<sup>161</sup>. In un certo senso il concetto di una condizione di

---

<sup>157</sup> F. Ermini, *Le ali del colore*, cit., p. 8.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 127.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> Ivi, p. 44.

certezza viene ugualmente espresso attraverso il significato che l'autore affida all' arco nella sua ultima opera e che, come si è detto, contiene la parola *arco* nel titolo stesso ad indicare appunto la morte; elemento sicuro al termine di un viaggio di vita e custode dei resti del corpo. Similmente, nel frammento riportato, l'arco viene accostato all'immagine in un "tetto sicuro" che copre uno spazio determinato in cui il corpo si muove con estrema sicurezza e consapevolezza. L'arco, nell'immagine scritta da Ermini, è il punto da cui il corpo si muove e da lì si diffondono tutte le conseguenze dei movimenti che rendono questo arco, punto radiale ed origine dei movimenti stessi, contrapposto all'arco inteso come morte.

Nel corso degli eventi, la narrazione abbandona il racconto lineare per farsi testimone del territorio circostante; la materia, una volta composto l'uomo, viene collocata tra le mura di una casa di cui la pittrice mostra esclusivamente le linee di cui la porta si compone e l'obiettivo del narratore si allarga conferendo alla lettura una prospettiva più ampia. La pittura si traduce, così, nelle frasi di Ermini in «mucchi di cenere»<sup>162</sup> e «fiamme impavide»<sup>163</sup> e la costruzione è circondata da «un paesaggio scabro e molto limitato»<sup>164</sup> senza spessore alcuno, quasi fosse completamente costruita con carta colorata.

Una posizione notevole, nella tessitura concettuale di Flavio Ermini è ricoperta dal tema della caduta. Tale argomento assume centralità nell'opera *Poema n. 10 tra pensiero*<sup>165</sup> in cui, infatti, viene trattato in ogni capitolo. L'opera in questione rovescia i termini e i criteri utilizzati ne *Il moto apparente del sole*<sup>166</sup> pubblicato nel 2006 dall'autore.

A seconda dei capitoli in cui l'argomento viene affrontato assume una diversa accezione. Inizialmente la caduta è la nascita seguita dalla crescita

---

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> F. Ermini, *Poema n. 10 Tra pensiero*, Empiria, Roma 2001.

<sup>38</sup> Si noti però che la pubblicazione di *Poema n.10 tra pensiero*, risale al 2001 perciò è antecedente a quella del *Moto apparente del sole*.

<sup>39</sup> F. Ermini, *Poema n. 10 Tra pensiero*, cit., p. 7.

<sup>40</sup> Ivi, p. 8.

come si evince dalle parole dell'autore:

diventa ciò che pensa l'uomo  
che cade, non la voce, nell'urto con la terra  
non la sola mano che cancella  
mostra il bene indiviso dell'aria.  
A metà del vuoto, in molti  
modi appare il primo nome  
nel duplice buio, mette al mondo  
i vivi la donna e sulla pietra cela in essi non mutata l'acqua  
della carne<sup>167</sup>.

La caduta dell'uomo lo conduce ad una metamorfosi ovvero al momento in cui si compie il passaggio da uomo solo a uomo compagno e padre e divide o duplica idealmente il suo corpo per formarne due. La nuova forma, a sua volta, «si adatta alla vita dell'uomo mediante esercizi di scrittura l'assenza, non la convenienza delle cose viene dal sonno l'ombra che l'ombra cancella nelle parti minerali della lingua e sul palato, seppure così tanto alla parola di norma non si richieda dov'è il seme per i beni del respiro, metà dell'umano essere migra verso quanto è cieco»<sup>168</sup>.

Nella caduta della donna, che è certamente scissione, si forma la nuova vita concretamente. La caduta, dunque, sarà sinonimo di creazione dacché «genitrice del corpo, lo assegna seme dopo seme alla parola è un segmento del moto che la cenere compie curvandosi al respiro la forma destinata al vuoto se s'innesta nel pianto aprendo il passo al nome si muta l'uomo alla luce in tutte le cose»<sup>169</sup>.

La creazione si fa portatrice di voci che pronunciano lingue sconosciute che culminano in un gesto d'amore comprensibile in ogni lingua: la nutrizione.

Avvicina il pane ai denti la lingua in accordo con le funzioni del corpo e del vuoto, spingendo indietro la saliva quando al respiro si schiudono le labbra

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 11.



che procurano alla bocca nutrimento come il soffio del respiro trasforma l'aria nella sostanza consueta degli occhi, al suo graduale ritrarsi da un lume

così la mano segue nei movimenti l'uomo che cade e la stessa persistenza del pensiero nel numero limitato delle cose del mondo quando tra l'indice e la bocca un'altra ombra appare nulla ne condiziona la forma<sup>170</sup>.

E l'autore affronta la stessa materia poco dopo quando la nuova forma «infedele al seme, copre e discopre nel cavo della bocca la piccola matita che cancella il braccio che al rigelo prima dell'altro emergere è simile alla macchina attraverso cui passa il nutrimento. Dove non c'è il duplice tempo della vita ancora una volta si compie nella voce il caso prima che sulla terra sospinge il giusto fino allo specchio l'uomo di sangue»<sup>171</sup>.

La donna cura sé e la sua appendice mentre l'uomo osserva durante la sua privata veglia «la materia in cui il vivo indugia per la sua naturale resistenza all'aria»<sup>172</sup> e le braccia della donna sono ali protettive che rendono possibile la caduta del vivo. In un volo insospettabile la ricerca della verità di un posto nuovo e non immaginato diventa sonno. Il corpo immobile attira l'occhio indagatore di un uomo incapace di comprendere a pieno un mistero di tal portata e di una donna proprietaria del più grande segreto d'amore. La pausa è motivo di ricordo per i due personaggi lasciati vinti da ingenua e ripetute cadute. Il poco tempo trascorso dalla nascita viene riavvolto e rivissuto con il perfetto ritorno a parole non dette e suoni emessi striduli o dolci che siano:

pari al dormiente è la parola, o una specie di morte prima della nascita  
si fa in quattro la bocca del puro avvicinarsi per piacere. In verità,  
grembo del respiro è la fronte accostata alle grate oltre le quali l'insepolto si  
cela

sono come niente gli occhi tra le mani o le ali che si formano sulle  
braccia. Celandosi alla volta della terra, tutto ciò che si vede è diviso dal cielo  
sulla parte visibile della morte

padri di padre, in tanti modi implicano un varco i limiti del canto tra

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 12.

<sup>171</sup> Ivi, p. 17.

<sup>172</sup> Ivi, p. 15.

ciascuna parte dell'insieme

priva di occhi com'è l'originaria forma, così da celare in sé vuoto e acqua, secondo una sorte assegnata, muta, per l'apparente alternarsi del respiro<sup>173</sup>.

In un crescendo fisiologico ed ideale, il concetto di caduta si carica di significati oscuri e complessi resi chiari soltanto da una rapida esplosione che l'autore identifica prevedibilmente con l'atto di morte. Cadere sarà, pertanto, morire o, meglio, la morte avrà la sua espressione in una caduta seguita da molti come spettatori assetati della fine della storia o come lettori stanchi di leggere un libro interminabile e doloroso. Ermini non fornisce, naturalmente, l'esperienza del *cadente* bensì un punto di vista distante almeno tanto da poter osservare indisturbato tutta la scena:

bagnato da molte bocche, cresce con il corpo l'occhio umano entro la luce che si dischiude all'errante nell'atto di cadere.

L'incognita riguarda invece l'uomo tra gli uomini che vive nei grandi ossari dell'uomo in virtù di questa distinzione

corona dell'organismo animale non è tutto ciò che verso l'alto dal mondo si distingue, quando lascia il passo alle ombre oppure alla sola ragione

sulla superficie curva del piccolo buio, innanzi alla pensante e sulla porta, viene il buio da vuoto, incalzante per mezzo del tempo la grande serie degli esseri è anch'essa un esile barbaglio quando il divenuto folle torna sul duplice fuoco ospitato dall'uomo<sup>174</sup>.

Anche per questo tema l'autore mostra di essere costante e la trattazione viene ripresa in *Antiterra* opera immediatamente successiva a *Poema n.10 Tra pensiero*. Così l'autore, descrivendo il percorso della parola, scrive che questa « muove i suoi passi in zone liminari, in prossimità dello zero; dove si fa visibile l'oltranza, il luogo di **caduta** e strapiombamento in cui la poesia può mostrarsi»<sup>175</sup>.

Ne *Il moto apparente del sole* ed esattamente nel capitolo intitolato *Le terre circostanti* inserito nella prima delle quattro parti di cui l'opera si compone, l'autore analizza appunto le terre che circondano l'antro e la loro

---

<sup>173</sup> Ivi., p. 24.

<sup>174</sup> Ivi., p. 37.

<sup>175</sup> F. Ermini, *Antiterra*, cit., p. 16.

composizione. Leggiamo, dalle parole dello stesso autore, un frangente in cui l'antro e le terre circostanti «cedono alla luce albale: all'elemento alieno e perturbante che si affaccia a minacciare dall'altra parte del mondo l'integrità della lingua. Va infittita la **caduta**. L'indomabilità di questa progressione verso la perdita proviene dall'intimo avvertimento del consumarsi delle cose»<sup>176</sup>.

In questo periodo il termine assume una connotazione positiva in quanto atteggiamento risolutivo per ovviare alla minaccia che incombe sull'integrità della lingua e della sua esperienza coincidente con l'esperienza stessa del poeta e «prevede il passaggio attraverso le tenebre mortali e l'estremo ammutolire. Per stare in una situazione come questa, nelle terre circostanti, bisogna allentare il troppo che incrosta il nostro sapere, e in ciò che resta aprire interstizi, creare zone di nulla e vuoto»<sup>177</sup>.

E ancora di caduta si parla nella medesima opera nel paragrafo intitolato *La commedia umana*:

Non conosce sosta il moto del sole nel mandare in rovina di ora in ora ogni singola parte del corpo.

Si sfalda a sua volta la vita in obbedienza al silenzio incombente nell'atto del dire, il sempre vivo discende in ciascuno degli antri di cui la terra si compone.

Per tornare al cielo, si fa più vicino il becco che afferra e divide la **caduta** che tutto oscura piega verso l'esperienza l'unico tu della vita<sup>178</sup>.

In ultima analisi mi sembra doveroso affrontare, seppur brevemente, un'analisi dell'elemento fondante e fondativo della scrittura di Ermini: «l'uomo, la sua essenza mentale, la sua importanza spirituale, la sua presenza significativa»<sup>179</sup>.

Già in *Karlsár*<sup>180</sup>, il cui titolo corrisponde a una voce germanica e significa “acque dell'uomo” – nome che i Normanni davano alla linea di

---

<sup>176</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 46.

<sup>177</sup> Ivi, p. 43

<sup>178</sup> Ivi, p. 100.

<sup>179</sup> S. Montalto, *Compendio di eresia*, Joker, Novi Ligure 2004.

<sup>180</sup> F. Ermini, *Karlsár*, cit.

confine nota come le Colonne d'Ercole, l'autore definisce le acque appartenenti all'uomo perché egli «non nacque per essere bruto»<sup>181</sup> e sostiene che la poesia possa «essere simultaneamente acqua pericolosa, fascinosa ed assassina, ma anche zattera sicura per attraversare se stessa»<sup>182</sup>.

Nel saggio *Flavio Ermini e l'armamentario della sua percezione contenuto nel Compendio di eresia*, si legge che la poesia di Ermini «è una finissima rielaborazione di ciò che il navigante (soggetto ad una pulsione all'erranza innata e consustanziale all'oscillazione dell'origine) si porta appresso: la memoria, le proprietà mentali, le passioni. L'ottica della poesia comprende lucidamente il varco delle Colonne d'Ercole, forse le teme, ma sa espandersi fino a coincidere con il desiderio, l'illusione quasi ottica, l'immagine falsovera di sé»<sup>183</sup>.

I temi ritornanti nell'opera sono il sangue, l'acqua, la lingua e sono strettamente connessi al pensiero ed all'uomo autore del pensiero. E l'autore di questo pensiero è per Ermini un homo faber che cerca di scavare nei suoi stessi occhi per vedere, un uomo capace di fondersi con la sua stessa ricerca, assorbendone i suoi stessi risultati e traducendoli in pensiero. Il pensiero è al centro di *Antilitz*<sup>184</sup>, una storia di vita familiare, conflitti inclusi, giochi di potere, gelosie ed invidie, generate dalla solita convivenza familiare. A muovere le fila di ogni azione e personaggio ci sta il pensiero, inerme nell'attesa di essere adottato da una mente qualsiasi, ed una volta che il gioco è fatto si impadronisce di ognuno dei personaggi. Riferisce Montalto nel suo saggio che «ancora una volta il “pensiero” sta alla base dell'operazione di Ermini, protesa alla creazione di un raggelante teatrino degli orrori resi insostenibili dalla loro nudità, dalla morfologia terrificante di personaggi quotidiani svelati quali fantasmi, esseri corrotti, pedine, emulsioni (“Nemmeno il fratello assomigliava più a un corpo”). Il pensiero è abitato

---

<sup>181</sup> S. Montalto, *Compendio di eresia*, cit., p. 95.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> F. Ermini, *Antilitz*, Anterem, Verona 1994.

come un reticolato di stanze asettiche in cui i personaggi sono divorati dalla propria circolarità e sembrano supplicare la calata dall'alto di una vicenda, un intreccio tradizionale. Sembra di assistere al paradossale tormento dei personaggi invocanti il ritorno dell'utero del passato e della tradizione più conservatrice e superficiale: svelare è soffrire»<sup>185</sup>.

In *Poema n. 10 tra pensiero*, opera già abbondantemente trattata per la sua ossessiva presenza del tema della caduta, va da sé che alla base ci sia il tema del pensiero. Il poeta che qui Ermini intende rappresentare si trova nell'atto della mediazione del sé, mettendo «in gioco tutte le proprie fibre fino a darsi in pasto, se necessario, al silenzio»<sup>186</sup>: «Tra l'indice e le labbra s'insedia invece il silenzio»<sup>187</sup>. Continua Montalto «L'autore sposta la colossale macchina del pensiero e della scrittura verso zone inesplorate o perigliose quanto il silenzio e la notte, il non-detto e il non-ancora-parola, si avvicina ancora una volta alle sue Colonne d'Ercole muovendo però verso di esse il proprio universo tutto intero, come se avesse messo risolutamente in campo il massimo delle forze a lui concesse»<sup>188</sup>.

Già dal titolo della raccolta il pensiero è soggetto e diventa conduttore di quella poesia che attraversa una terra sconosciuta di silenzio, come suggerisce la preposizione “tra”, «e le terre ed i mari percorsi sono essi stessi pensieri, a suggerire una macrostruttura organizzata in universi accostati il cui senso risiede anche una volta nella nozione limite»<sup>189</sup>.

Un pensiero che è flusso magmatico e che elimina la possibilità di un ordine gerarchico all'interno dei dieci capitoli dell'opera i cui titoli *A parole, Nel nome, Dalla veglia, Al detto, In verità, In terra, Tra luci, Di pietra, Dal silenzio, D'altro*, lasciano il ricordo di temi già trattati dall'autore.

«Strada facendo» insiste Montalto, «la mente si spoglia, si sgrava di orpelli di senso di confezionamento e mira ad un Altrove che è

---

<sup>185</sup> S. Montalto, *Compendio di eresia*, cit., p. 97.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> F. Ermini, *Tra pensiero n. 10*, cit., p. 23.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

strettamente correlato al superamento del limite, al raggiungimento del confine intimissimo interno al pensiero; solo “tra pensiero” si può raggiungere l’al-di-là minuscolo della mente, dell’esperienza e della conoscenza»<sup>190</sup>. I sensi vengono, allora, superati dal pensiero il quale, a sua volta, ne denuncia la fragilità. Il pensiero subisce e crea il cambiamento in tutto e finisce con il sostituire anche il tatto («al tatto sanguina la superficie dolorosa delle mani seguendo i moti che alla vita portano le cose quando ogni moto è connesso agli altri») e la vista («il fondo che gli occhi non riescono a vedere», «l’elemento liquido degli occhi impedisce di vedere»).

Affrontando il tema del pensiero è impossibile non fare riferimento all’Antipensiero. Per chiarire il significato di questa coppia oppositiva, riporto un pensiero dello stesso autore estratto da *Antiterra*:

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

E induce a uno sguardo che non è più rivolto alla poesia ma che muove dal suo interno.

Ma quale sguardo? In quale soffio di pensiero? Verso quale esperienza?

Torna a farsi avanti con forza l’imperativo di Hanna Arendt:

«Deuken ohne Gelande», pensare senza balaustre.

E aprirsi all’*antipensiero*: non a ciò che si oppone al pensiero, ma al suo volto in ombra.

Pensare senza balaustre significa approssimarsi a quell’originario *ante rem* che rifiuta di articolarsi nella sintassi della ragione<sup>191</sup>.

L’antipensiero sarà allora una forma di pensiero alternativa, complementare alla forma di pensiero abituale e diametralmente opposta alla stessa. Rappresenterà, in ogni caso, quella *ratio* propria del “te” che cresce simultaneamente all’ “io” ma che, per un qualche motivo, prende strade

---

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> F. Ermini, *Antiterra*, cit., p. 57.

contorte ma interiori per poi coincidere e vincere sulle intenzioni dettate dalla personalità in superficie. Dice, infatti, al suo “tu” il poeta:

La frase che tu pronunci è destinata a diventare l'unità di scrittura primordiale dalla quale deriveranno per aggregazione tutte le altre unità superiori.

Quella parola è una lama reale.

È la prima suddivisione del visibile dall'invisibile.

E dell'invisibile in parti ulteriori.

Non solo; è anche un *tra* che queste parti congiunge, togliendole così da uno *status* di chiusura in se stesse per aprirle al principio di contraddizione.

Quella frase vuole altresì circoscrivere il doppio di cui è promotrice, per pacificarlo.

Si espande quindi in un periodo ideativo, spinto dal superamento di due oggettivazioni: l' *io* e la scena circostante.

E si propaga in elaborazioni sempre più articolate e sempre più sottili, che rappresentano quel viaggio dalla figura all' astrazione a cui l'antidiscorso darà forma<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> F. Ermini, *Il moto apparente del sole*, cit., p. 42.

# Bibliografia



## Testi di Flavio Ermini

### **Volumi:**

*Roseti e Cantiere*, Nuovo Ruolo, Forlì 1980.

*Epitaphium Blesillae*, Spirali, Milano 1982.

*Thaide*, El Bagatt, Bergamo 1983.

*Idalium*, El Bagatt, Bergamo 1986.

*Segnitz*, Anterem, Verona 1987.

*Delosea*, Vinelli, San Marco in Lamis 1989.

*Hasmund*, Anterem, Verona 1991.

*Antlitz*, Anterem, Verona 1994.

*Karlsár*, Anterem, Verona 1998.

*Liberare la vita*, Edizioni dell'Errore, Pollenza 2001.

*Poema n.10 Tra pensiero*, Empiria, Roma 2001.

*Antiterra*, Joker, Genova 2006.

*Il moto apparente del sole. Storia dell'infelicità*, Moretti&Vitali, Bergamo 2006.

*Ali del colore*, Anterem, Verona 2007.

*Plis de pensée*, Lucie édition, Nîmes 2007.

*L'originaria contesa tra l'arco e la vita. Narrazioni del principio*, Moretti&Vitali, Bergamo 2009.

### **Saggi:**

*L'ambra e la gioia. Riflessioni sulle poetiche di fine Novecento in Italia* in «Linee odierne della poesia italiana», supplemento a «Hebenon», 78, aprile-ottobre 2001, pp.39-43.

*Le ciglia vibratili del poeta* in *Le tentazioni di Marsia*, Nuova Frontiera, Salerno 2007, pp. 28-29.

*Pensare senza balaustre* in *Poesia: il futuro cerca il futuro. Quali poeti, quali poetiche oggi?* Atti del convegno a cura di Alberto Caramella, Lieto Colle, Firenze 2005, pp. 57-63.

*L'ascolto* in «élites», gennaio-marzo 2005, pp.109-117.

*La vita* in «Anterem», 78, giugno 2009, pp.36-39.

*Du silence*, traduzione di François Bruzzo in «Anterem»,76, giugno 2008, pp. 27-29

### **Testi di altri autori**

**ALIGHIERI D.**, *Divina commedia*, Paravia, Torino 1998.

**CALVINO I.**, *Fiabe italiane*, Einaudi, Torino 1986.

**CELAN P.**, *Poesie*, Mondadori, Milano 1997.

**FREUD S.**, *Totem e tabù*, Boringhieri, Torino 1985.

**KAFKA F.**, *Il castello*, Mondadori, Milano 1998.

**KANT I.**, *Scritti di storia, politica e diritto*, a cura di F. Gonnelli, Roma-Bari 1995.

**NIETZSCHE F.**, *Così parlò Zarathustra*, Longanesi 1979.

**NOVALIS**, *Inni alla notte*, Guanda, Milano 1980.

**RILKE R. M.**, *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino 1978.

**RUFFATO C.**, *Minusgrafie*, Feltrinelli, Milano 1978.

## Studi

**ANSELMI G. M.**, *Profilo storico della letteratura italiana*, Sansoni, Firenze 2001.

**CASADEI A., SANTAGATA M.**, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Laterza, Bari 2007.

**DONÁ M.**, *I luoghi geografici della letteratura* in «Anterem», 35, giugno 1988.

**DONINI P., DEL MORO D.**, *Love: frammenti visivi di un discorso amoroso*, catalogo della mostra tenutasi nella città di Pavullo nel Frignano Assessorato alle Attività Culturali, Gallerie Civiche di Palazzo Ducale dal 6 luglio al 14 settembre 2008.

**DE SANCTIS F.**, *Storia della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano 2002.

**FERRI G.**, *Riviste letterarie d'oggi: Anterem* in «Graphie» 2001, pp.38-39.

**FERRONI G.**, *Letteratura italiana contemporanea 1900-1945*, Mondadori, Milano 2007.

**FURIA M.**, *Segno ed esistenza nelle scritture di Flavio Ermini* in «Il Segnale», 77, giugno 2007, pp. 54-55.

**GUGLIELMIN S.**, *Sulla linea anteremiana* in «Incroci», 16, luglio-dicembre 2007, pp. 95-105.

**INGLESE A.**, *Per una critica telescopica: lirica moderna e sfondi antropologici* in «Incroci», 16, luglio-dicembre 2007, pp. 155-173.

**LUPERINI R., CATALDI P., MARCHIANI L.**, *La scrittura e l'interpretazione: storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Palumbo, Palermo 2003.

**MATI S.**, *I mortali questi fili di vento* in «Anterem», 78, giugno 2009, pp. 66-68.

**MONTALTO S.**, *Compendio di eresia*, Joker, Novi Ligure 2004.

**OTTO W. F.**, *Saggi su Hölderlin* trad. di Susanna Mati in «Anterem», 76, giugno 2008, pp. 95-103.

**PEGORARI D. M.**, *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Moretti&Vitali, Bergamo 2009.

**PORTA A.**, *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979.

**PRETE A.**, *Tra il dire e il mare* in «Anterem», 76, giugno 2008, pp. 11-12.

**RELLA F.**, *La parola postuma* in «Anterem», 76, giugno 2008, pp. 8-10.

**SALARI T.**, *L'ombra del minotauro. Intorno al "Moto apparente del sole. Storia dell'infelicità" di Flavio Ermini* in «Testuale», 40-41, I° e II° semestre 2006, pp. 26-29.

**SEGRE C.**, *La letteratura italiana del Novecento*, Laterza, Bari 2004.

**THÉORET F.**, *Materia* in «Anterem», 77, dicembre 2008, pp.49-51.

**TRAVI I.**, *L'aspetto orale della poesia. Scritti e note per un seminario*, Anterem, Verona 2000.