

TESTUALE

**critica della poesia contemporanea
n.51**

*Giancarlo Buzzi Arturo Schwarz Rosa Pierno
Franco Campegiani Ugo Fracassa Fausta Squatriti
Miguel Muñoz Gio Ferri*

MYSELF research

ANTEREM EDIZIONI

TESTUALE
critica della poesia contemporanea

*Periodico di saggistica fondato nel 1983 da
Gio Ferri, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna*

Direzione:
Gio Ferri, Gilberto Finzi

Consulenza critica e redazionale:
ITALIA: Renato Barilli, Marosia Castaldi, Ottavio Cecchi, Cesare De Michelis,
Flavio Ermini, Milli Graffi, Vincenzo Guarracino, Carla Locatelli, Mario Lunetta,
Claudio Marabini, Ugo Marchetti, Angelo Maugeri, Walter Pedullà,
FRANCIA: François Bruzzo, Michel Deguy, Raffaella Di Ambra, Giovanni Lista;
CROAZIA: Mladen Machiedo
U.S.A.: Peter Carravetta, Luigi Fontanella, Paul Vangelisti, Pasquale Verdicchio

Segreteria di redazione:
Paola Ferrari

Direzione: 20131 MILANO, via A. Buschi, 27

Redazione: 28040 LESA (Novara), C.P.32

Corrispondere con la redazione di Lesa (NO)

E-mail: poetest@virgilio.it

testualecritica@gmail.com

www.testualecritica.it

n. 51, anno 2013

Direttore responsabile Giorgio Ferrari
Pubblicità inferiore al 70%, Reg. Tribunale di Milano .302 del 18.6.1983

*La rivista è edita in web in collaborazione con
Edizioni ANTEREM, via Zambelli, 15, Verona*

Elaborazione elettronica
Maurizio Baldini

Sommario

Nota redazionale

Giancarlo Buzzi

Micropascoliana.

I dubbi interventi del maieutico fanciullo

Arturo Schwarz

La potenza dell'idea.

Rosa Pierno

I contrari a favore dell'amore

Franco Campegiani

"L'infinitudine" di Jean Flaminien

Ugo Fracassa

PPP / P 55

Fausta Squatriti

Dal concetto di avanguardia

all'arte multimediale

Miguel Muñoz

Lector et lux in fabula

Cita y citación en el texto poetico

Gio Ferri

"Letterale"

(Corrispondenze con

Gilberto Finzi, Annamaria De Pietro, Alberto Mari, Laura Pierdicchi,

Michelangelo Coviello, Guido Oldani, Adriano Accattino)

Errata corrige

Da "Testuale" n.50

Giovanno Infelise, *"L'ordine discontinuo dell'indicibile"*

** La grafica di copertina e di Federico e Massimo Pizzi*

Nota redazionale

Gli affezionati lettori della nostra rivista sanno ormai da tempo che gravi problemi economici, dopo trent'anni dalla fondazione, ci obbligano a tralasciare la pubblicazione del periodico in forma di volume cartaceo. Una crisi, la nostra, nella crisi generale del nostro paese. Tuttavia, come già abbiamo comunicato, non intendiamo interrompere la nostra 'testuale' ricerca. Operiamo perciò in rete e chi desidera ancora leggerci e intrattenersi con noi può farlo gratuitamente visitando (stampando anche, se necessario, i saggi che possono interessare) il sito www.testualecritica.it che riporta integralmente numeri attuali e numeri degli anni più recenti, compresi, per il più lontano passato, i sommari generali dei numeri a partire dalla fondazione, anno 1983. Si possono consultare anche le Monografie e i Quaderni che sono stati più volte allegati ai diversi numeri della rivista.

*In questo n.51 che, per l'appunto, si può leggere al sito nominato, si pubblicano esperienze di ricerca e analisi di particolare e più raro interesse, quali, per esempio, l'originale rilettura di Pascoli da parte di **Giancarlo Buzzi**, l'analisi linguistica in *Petrolio* di Pasolini da parte di **Ugo Fracassa**, le fascinazioni dell'amore in poesia esemplificate sui testi contemporanei da **Rosa Pierno**. Le ricognizioni storiche di **Arturo Schwarz** e di **Fausta Squatriti** possono sembrare repertori di eventi abbondantemente conosciuti: tuttavia la particolarità anche 'ideologica' delle reciproche prese di posizione può sollecitare, soprattutto nei nostri giovanissimi lettori, per generazione ormai lontani dalle esperienze del '900, un interesse aperto anche ad innovative discussioni storiche. Letteratura e critica straniere (in questo caso francesi e spagnole) incontrano fasciose proposte in **Franco Campegnani** per la poesia di Jean Flaminien, e, per vasto impegno, nella ricerca teorica del poeta e critico cileno **Miguel Muñoz**. Gio Ferri, come di consueto, cura la corrispondenza con gli autori nella rubrica "**Letterale**".*

* * *

Non mancano tuttavia, purtroppo, gravi motivi di tristezza. I lettori di "Testuale" ricorderanno il prezioso contributo di due poeti e studiosi croati, i coniugi Mladen Machiedo (il maggior italianista dell'Università di Zagabria) e Višnja Machiedo (francesista croata di raffinata sapienza, alla quale a Parigi fu assegnata pochi anni fa per i suoi meriti di traduttrice dal francese al croato e viceversa, la Legion d'Onore). Višnja Machiedo, dopo una lunga malattia, ha lasciato l'amico Mladen e noi. Era donna di grande simpatia e di qualità intellettuali assai rare. A Mladen Machiedo va il nostro solidale affettuoso abbraccio.

Giancarlo Buzzi

da

“Micropascoliana.

I dubbi interventi del maieutico fanciullo” *

*Prefazione redazionale.

*Giancarlo Buzzi è riuscito a inserire qualcosa di nuovo nella sterminata e in fase di continuo accrescimento bibliografia pascoliana. Alludiamo a un saggio, uscito qualche mese fa da **Book Editore** di Bologna, che si presenta con un titolo e un sottotitolo minimizzanti in chiave di ironica sprezzatura: Micropascoliana. I dubbi interventi del maieutico fanciullino. Ci limitiamo, non volendo questa nota essere una introduzione o una recensione, a indicare quali sono i temi, familiari alla critica, su cui si concentra l'attenzione di Buzzi: Il fanciullino, massima esemplificazione – insieme a una lettura del canto di Leopardi Il sabato del villaggio – della poetica pascoliana; le parziali consonanze de Il fanciullino con un energico, a tratti violento testo leopardiano, configurante anch'esso – meno intenzionalmente – una poetica, che polemizza con il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica di Ludovico di Breme (personaggio eminente del Risorgimento italiano, uomo politico, letterato di grande talento e di vasta fama, animatore fra l'altro di un importante periodico, “Il conciliatore”, al quale collaborarono parecchi fra i più vivaci intellettuali dell'epoca).*

Per Buzzi la poetica del Pascoli non è convincente. Gli sembra addirittura una superfetazione non necessaria e non utile alla comprensione della concreta poesia pascoliana. Gli elementi principali che vi compaiono sono: la poesia è nelle cose, talché ciò che il poeta deve fare è scoprirla e farla emergere; ma parlando del poeta si parla, appunto, del fanciullino, un'entità che il poeta porta in sé (come peraltro tutti gli uomini, nei quali però, se poeti non diventano, resta allo stato potenziale), connotata da innocenza e semplicità quasi adamiche, che guarda costantemente alle cose come se fosse la prima volta che le vede, e alle cose dà i nomi, in tal modo essenziandole ed esistenziandole; è questo fanciullino che scopre nelle cose il quid che nessuno vi vede, ovvero la poesia, e maieuticamente la fa venire alla luce, la rende percepibile e fruibile dagli uomini; costoro, ospitanti – abbiamo detto – entità ‘fanciulliniche’ rimanenti allo stato potenziale, nelle cose non vedono il quid in cui consiste la poesia, riescono a vederlo solo se un membro della élite ospitante fanciullini attivi, e quindi poeti, glielo addita.

Buzzi, convinto che il fanciullino e la sua maieutica funzione siano affabulazioni nulla aventi a vedere con la poesia di Pascoli, crede però all'importanza delle cose in questa poesia, sia perché Pascoli è un instancabile penetrantissimo osservatore delle medesime, sia perché è lungi le mille miglia dall'anche minimamente gerarchizzarle (discorso mille volte ritornante nella critica pascoliana, che riguarda un indubbiamente rimarchevole e innovativo atteggiamento del Pascoli: il potenziale poetico dell'insalatina campestre non è inferiore a quello dei vegetali floreali più famosi e considerati più nobili).

L'interesse anche metodologico del saggio di Buzzi sta in un esame di singole poesie (senza nessun intento di antologizzazione) per metterne in luce pregi e difetti, per valutarne la carica simbolica di matrice fantastica e intellettuale (della capitale importanza dei simboli in ordine alla riuscita della poesia pascoliana Buzzi non dubita), ma anche e soprattutto per verificarvi la presenza e la funzione di quel fanciullino di cui la poetica di Pascoli ci parla. La verifica risulta ampiamente negativa. Il fanciullino è assente o, quando Pascoli si sforza di addurlo e di giovarsene, non è significativo e non se ne cava nulla.

In taluni casi Buzzi parla specificamente della presenza velleitaria, dell'assenza o dell'inoperatività ‘fanciullinica’. In altri la dà per scontabile nella sua evidenza, come nella bella poesia che riportiamo. Sempre comunque le sue letture sono vivaci, stimolanti e ricche di spunti nuovi.

* * *

L'asino ("Primi poemetti")

"L'asino"

I

*L'asino... Parmi adesso: era una sera
d'ottobre, nella strada di Sogliano.
Cigolava per l'erta la corriera.*

*E lo guardavo dietro me, nel piano,
dove San Mauro mio già non appare
- oh! mio nido di lodola tra il grano! -*

*dove tra il verde luccica, e tra chiare
brecce di ville borghi città, drago
addormentato dal cantar del mare,*

*la Marecchia argentina. E quando pago
fui della vista, mi rivolsi e, nero
come uno scoglio per un roseo lago,*

*nero sopra un trascololar leggero
di tutto il cielo, come un'ombra netta,
nero e fermo lassù come un mistero,*

l'asino vidi con la sua carretta.

II

*Non altro? No. Da non so qual pendice
veniva un canto di vendemmiatore,
veniva un canto di vendemmiatrice:*

*veniva or sì, or no, tra lo stridore
delle ruote. Sentii queste parole:
- E m'hanno detto ch'è morto l'amore... -*

*Io, sole queste; ma non queste sole
l'asino che lassù stava, annerando
dentro il morire fulgido del sole.*

*Pur non vibrava, vidi, a quando a quando
l'orecchie della lunga ombra per quello
stornellamento così lungo e blando;*

*sì le volgeva appena a un ritornello
or chiaro come l'anelante piva,
or aspro come l'avidio succhiello...*

Su la carretta il carrettier dormiva.

III

*Russava nella strada solitaria
Schiuma, lo scalzo e rauco pesciaio,
tuo figlio, o di marruche irta Bellaria.*

*Lo prese e vinse il vino di Bagnolo
nel suo ritorno; è l'altro, a poco a poco*

per non più fare la sua via da solo

*(senza il bastone!), si fermò tra il fuoco
del vespro. Dietro, delle ondanti gote
egli ascoltava il buffar grande e roco.*

*L'uno dormiva su le ceste vuote,
vidi passando: e l'asino, St! dorme!
parve accennare alle sonore ruote.*

*L'un su le ceste, e su le sue quattro orme
l'altro, non meno immobile del primo.
Soltanto l'ombra sua, lunga e deforme,*

pasceva al greppo un vago odor di timo.

IV

*E l'uomo, con la cara anima invasa
d'oblio, dormiva nella via amestra;
ma già la moglie l'attendeva in casa.*

*Fosse andato pur là dove è maestra
gente in far teglie, sotto cui bel bello
scoppietti il pungitopo e la ginestra;*

*a Montetiffi; o dove, a Montebello,
passero solitario, ancor per uso
torni nel solitario tuo castello;*

*già l'attendeva; e la capanna al Luso
più non udiva dell'industre moglie
il trememondo vortice del fuso;*

*c'hella destava il fuoco già, con foglie
secche, e stacciava, e poi metteva il piede
fuori, e le donne assise su le soglie*

interrogava ad or ad or: Si vede?

V

*Ma l'uomo era lassù, lungi dal mare,
sul monte azzurro; e nol sapea: pian piano
credea seguire il suo tranquillo andare.*

*Anzi, calava d'un buon passo al piano:
già balzellando si sentì di sotto
le tue selci sonanti, o Savignano.*

*Anzi, a Sa Mauro s'era già condotto;
e sentiva sonar l'Avemaria,
grave e soave, tra il fragor del trotto.*

*Anzi, alla Torre: e nella nera ombria
del parco udiva un ultimo fringuello,
mentre al galoppo egli svoltò la via.*

*Anzi, era giunto: urlava: Arri! Mio bello.
L'aria marina gli opungea la fronte,
e la rena legava: Arri!... Ma quello*

era là fermo, su l'azzurro monte.

*VI
Schiuma, la rena lega! Uomo, la rena
lega le ruote! Il po' di via che resta,
si farà certo con un po' di pena;*

*ma è l'ultimo! l'ultimo! Ma questa
è la mèta, è il riposo! Odi: col canto
delle mille onde il mare ti fa festa.*

*Avanti! Si va piano, ora; ma quanto
s'è corso prima! O Schiuma, ecco Bellaria!
Avanti! ecco la gioia, uomo! – Frattanto*

*l'asino è fermo, e l'uomo sogna. Svaria
quel gruppo nero sul purpureo cielo.
I pipistrelli sbalzano per l'aria.*

*Viene un suon di campane dietro un velo
di lontananza; e tutto si scolora.
Laggiù chiede una donna al mare anelo,*

all'ombra muta: Non si vede amcora?

L'utilizzo in questa poesia da parte di Pascoli della sua esegesi della *Comedia* è evitante. Mi sembra che in questo caso si debba dare ragione a Perugi, al quale faccio riferimento e che uso sinteticamente e molto liberamente nella prima parte del mio modestissimo esame, senza citarne partitamente brani del dettato.

Il carrettiere pescivendolo Schiuma (*Sciomma* o più semplicemente *Sciomma* in dialetto) ha smarrito la via maestra, la diritta via, quella che mena alla beatitudine, ovvero alla contemplazione di Dio. È nella selva oscura (antitesi della foresta viva purgatoriale), nella selva cioè del peccato originale che il battesimo – morte ma rigenerante, morte che salva da quella morte che è il peccato – cancella, sì, ma non del tutto. Pascoli ce lo spiega ne *La mirabile visione*: «Il peccato originale è [Tomaso, Summa] *languor naturae*. Ora il battesimo toglie tal languore? [...] no. Se il battesimo sanasse questa malattia e questo languore, con il peccato originale sarebbe abolito anche ogni specie di peccato attuale: poiché il peccato originale portò nel mondo la possibilità degli altri peccati, se quello non era, questa non sarebbe. Ora il battesimo toglie il primo e non toglie la seconda; toglie quindi la labe, non toglie il languore». Ciò che libera e illumina il volere umano è il battesimo, ma «anche dopo il battesimo la volontà umana in conseguenza dell'umana colpa, deve faticare per conservare, diciamo, quel lume e quella libertà, provando sempre difficoltà e ignoranza».

Nella selva oscura il pesciaio è come un parvolo, non d'età ma d'animo, è «l'anima semplicetta che sa nulla» di cui parla Marco Lombardo nel sedicesimo canto del "Purgatorio", a cui è stato dato «lume a bene e a malizia, / e libero voler». Ma il libero voler dev'essere «notricato», l'anima semplicetta ha bisogno di guida e freno, di un lume e di un volere altrui che l'aiutino a non disviare o a rimettersi sulla retta via se disviato ha. È ciò che necessiterebbe anche a Schiuma, né vivo né morto, dormiente nella selva oscura. È spento in lui l'amore per la sapienza. Meglio non sta l'asino, simbolo dell'appetito vegetativo e sensitivo, che è fermo, privo della prudenza che lo guidi

(nella fattispecie il bastone). Il sonno del carrettiere è ripiombare nella notte dei sensi, il suo sogno è *excessus mentis* (l'*excessus* nella Rachele di “digitale purpurea” corrisponde alla gustazione del fiore di morte, qui a generosa libagione di vino di Bagnolo). Il pescivendolo si vede nel sogno giunto alla mèta (di beatitudine sapienza amore – a Bellaria, dove abita) per percorso abbreviato. Non è scorciatoia trascurabile: egli insomma riduce il tempo del servaggio a Laban, pretendendo di sposare Rachele prima di Lia, il che equivale a credere che si possano intendere le cose vere prima di operare le giuste. Non potrà, il simpatico Schiuma, risparmiarsi il cammino lungo e faticoso. Dovrà sfangarsela, la strada: innanzitutto mortificare, come Giacobbe presso Laban, con sette anni di servaggio i sette peccati capitali (quelli puniti nell’Inferno ed espiati nel Purgatorio) per ottenere perfezione di vita attiva allegorizzata in Lia (nella *Comedia* Lia/Matelda); servendo poi altri sette anni otterrà perfezione di vita contemplativa allegorizzata in Rachele (nella *Comedia* Bratrice). Al termine della prima *tranche* del viaggio – ch’egli spera, appunto, di scorciare – Lia lo attende, *in persona mulieris suae*, ansiosamente mettendo ogni tanto fuori di casa il piede (simbolo della vita attiva: il piè fermo di Dante, il piede zoppo di Giacobbe, il piede debole del veglio di Creta).

Lo stesso travaglio del pesciaio Pascoli vede per sé – carrettiere e ciuco a un tempo, accidioso, mancante di possa e virtù, inetto al camminare (non solo per il verace difetto a un dito del piede che tanto lo angustiava, lo faceva tribolare con le scarpe e gli complicava la deambulazione) e al vivere.

Trovo molto bella questa poesia, che a mio avviso meriterebbe grande attenzione e privilegiata collocazione nelle future antologie pascoliane (ne sono già uscite parecchie e altre certamente ne usciranno). Perché mi piace? Non solo perché, come in tutti i suoi componimenti più riusciti, Pascoli vi parla, con lieve mascheratura, di sé, ma perché i dati che non direi (sarebbe un dire sciocco e arrogante) negativi, ma problematici della sua personalità sono trattati con sorprendente tersità e con fresca ironia. L’ironia, come ho ripetutamente detto altrove, non è proprio fra le qualità eminenti del nostro poeta, anzi si segnala per scarsissima presenza. Qui c’è garbata e aggraziata, in misura sufficiente per farci quindi dimenticare lo sfibrante vittimista e piagnone, lo strenuo giustificatore di se stesso, il cerebralmente incestuoso assiduo costruttore di castelli nidici a copertura della sua nevrotica ingorgata dirottata sessualità, il finto buono intriso di rancori e di invidie, il finto umile roso da brame di successo gloria e persino “onor del mondo”. Pascoli è capace di sorprendere, e quando lo fa è un megasorprenditore che sbaraglia (li ha sempre sbaragliati – per sua fortuna e disgrazia – i suoi lettori e critici, compresi quelli incomparabilmente più agguerriti del sottoscritto, sgusciando dalla stretta delle loro mani e offrendo di sé facce sempre nuove, spesso provocatoriamente e sanamente ambigue).

A fronte di una poesia come questa vien da dire che “non c’è niente da dire”. Il che è duro, più che per il lettore comune per il critico. È difficile il riconoscimento di una necessaria adesione. Le opere più gradite e più confortanti dei poeti sono spessissimo quelle che lasciano un margine alla disapprovazione, che suscitano magari un po’ di dispetto e per qualche aspetto deludono. C’è un consenso di insoddisfazione come c’è una delusione da soddisfazione. L’arrosto più gratificante per il commensale non è quello perfetto, ma quello offrente qual tanto di manchevolezze che consente di commentarlo mischiando riserve a elogi. Qui Pascoli convince, silenzia e irrita perché convince, perché mostra una capacità d’essere (non sempre) qualche metro avanti del suo inseguitore e interlocutore, perché dà l’impressione di alzare inopinatamente l’asticciola del salto necessario per raggiungerlo.

“L’asino” è un componimento controllatissimo, privo di eccessi, con l’ironia che funziona da efficiente legante. I colori, il loro svariare, i loro accostamenti non lasciano a desiderare. La musica – e il ritmo – ha momenti più e meno intensi ma mai bruschezze, lascia solo sospettare il suo costo di fatica. Nemmeno qui Pascoli arriva alla tragicità che strappa le viscere: egli non è un grande tragico, gli manca intensità metafisica per esserlo. Siamo, sì, a una dimensione tragica ma modesta (tale è lo sviamento che allontana la mèta della contemplazione, per così dire, del faccia a faccia con Dio). La tragedia - non certo di altezza eschilea o shakespeariana – si giova dell’allegoria e, aspetto interessante, dell’ironia che la sussume e rendendola in qualche modo

scontata ne consente una comunicazione rigorosa e composta, liberandola dal pericolo dell'oratoria (molte delle composizioni pascoliane che puntano alla tragicità sono, oltre che azzoppate da insufficiente tensione metafisica, insidiate dall'oratoria). Colpiscono la levità e la discrezione di un testo di cui la musica evita ogni slancio sinfoniale, ogni virtuosismo canoro e si stacca solo quel tanto che basti dalla prosa intesa come aria di asciuttezza e precisione (la musica comunque è un *continuum* senza pause di riposo e senza episodi assimilabili a recitativi). Non mancano ovviamente nèi e stonature, di cui mi limito a citare, per una sorta di, se si vuole assurda, doverosità critica, alcuni esempi: il «Parmi adesso», v.1; il «di tutto», v.14; il «come un mistero», v.15 (perché il mistero deve essere nero e fermo? Può essere candido, splendente, vertiginosamente mobile, e che bisogno c'è di esplicitare – didascalicamente – il motivo coglibilissimo della poesia?); tutto il verso 1 di II; il «ondanti gote» di II,8 (troppo marchiano ricordo delle lanose gote del Caronte dantesco); il «buffar grande e roco» di II,9 (caricatura eccessiva); il «sonore ruote» di II,12 (aggettivo di noia banalità); il «cara anima» di IV,1 (stucchevole omerismo: con gli stilemi omerici Pascoli esagera); il «fremebondo vortice» di IV,12 (eccesso facilone); il «sonanti» di V,6 (aggettivo trito nella sua associazione a pavimentazioni di qualsiasi genere); il «grave e soave» di V,9 (la paronomasia non rende meno fastidiosa la dolciastra aggettivazione); il «mille» di VI,6 (precisazione numerica ovvia e piatta); il «suon di campane» di VI,13, aggravato dal banalissimo «velo di lontananza» (bisogna dirlo senza ambagi: la campanomania del Pascoli a un certo punto riesce più che stucchevole disturbante: troppo spietato adduttore egli è di operosità sacristica – erano di norma i sagrestani o sacristi a tirare le corde delle campane-, anche se tende a presentarci il suono campanaro come voce dell'aria, quasi non bisognosa di azionamento manuale o meccanico dei bronzi, un po' come la voce uccellina). Si tratta comunque di nèi, che non pregiudicano l'insieme e si direbbero imputabili a una pigra abitudine di attingere a un patrimonio lessicale e stematico non amplissimo.

Il linguaggio e lo stile non presentano differenze sostanziali da quelli di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* (e lasciamo perdere le date e le priorità, sapendo come sappiamo che Pascoli lavorava contemporaneamente a componimenti sistemati poi in raccolte che avrebbero dovuto avere caratteristiche diverse, e in tali raccolte disposte a posteriori in un certo ordine mirante a organicità di discorso). Non posso però non citare l'interessantissimo saggio di Giuseppe Leonelli ('*L'asino del Pascoli. Storia di un poemetto*'), in "Paragone/Letteratura", ottobre 1987) che, a sua volta avvalendosi di un egregio studio di Maria Serena Ricci Peterlin (*Intorno a un testo dei 'Poemetti' pascoliani*, in "Studi e problemi di critica testuale", n.7, 1973), condotto sulle carte dell'inesauribile archivio del Pascoli, fa la storia, appunto, del componimento in questione, risultante già in cantiere nel 1886/87 (una chiara testimonianza si trova nel citato testo di Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*: Maria racconta di un viaggio a scopo consolatorio e distraente, in quel periodo, con Giovanni, a Sogliano, a fare visita a zia Rita; durante il ritorno «ad un tratto il vetturino, piegando molto sul cilio della strada, disse: "*Bon viazz Scciomma!*" [...]. Un carretto attaccato a un asino era fermo in mezzo alla via [...] Questa visione creò il poemetto *L'asino* che il martoriato poeta non poté far subito, sebbene lo cominciasse. Vide la luce parecchi anni dopo».

Non è qui il caso di seguire la lunga elaborazione della poesia, pubblicata in capo a un decennio ne "La vita italiana" nel 1897 ed entrata poi nei *Poemetti* nel 1900. Merita solo di notare la differenza fra la penultima versione articolata in sette sezioni, di cui la sesta sarebbe sparita, e l'ultima. E meno male, visto il suo piglio oratoriale e trombonesco. Vi si trovano terzine di questa fatta: «Uomo, sogna ne l'ombra! Uomo, va, vola / naviga il cielo! Il tuo pensier ha l'ale, / e suo vivo alitare è la parola»; «Oh! Come romba il tuo voler possente / sopra le intatte cime! Avanti, avanti! / È in vista il buono e il placido oriente».

Niente più di questa paccottiglia superomistica nella redenzione finale (la navigazione del cielo, il pensiero alato, il volere possente e rombante sopra le intatte cime, ecc.). Il discorso riguarda pur sempre l'umanità, ma vista nella concretezza di un suo modestissimo rappresentante, un pescivendolo russante su un carretto trainato non da un cavallo (sia pure, magari, ronzino) ma da un sobrio e umile somaro (umile sì ma salvatore, non dimentichiamolo – insieme al porco, agli ovini e ai caprini – della civiltà mediterranea, nella quale bestie di maggior pregio erano roba solo da

ricchi). Quanto alla gioia che attende Schiuma, è una modesta casa a Bellaria e una moglie popolana. Con tutto ciò la sua vicenda è parente povera (giusto il richiamo di Leonelli) di quella dell'«Alexandros» dei *Poemi conviviali*, la cui mèta smodatamente, anzi mattamente ambiziosa rivela, una volta raggiunta, la sua vanità inducendo l'interessato a chiedersi se non sarebbe stato meglio «ristare, non guardare oltre, sognare». Non c'è naturalmente ad attendere Alexandros una moglie del popolo, ma una madre nobile e ambiziosissima, e sorelle filanti la «vermiglia lana», ma nobili anch'esse con contorno di sollecite ancelle.

Alla calata della vicenda da un contesto aulico a uno popolare corrisponde uno sliricizzarsi del dettato che si situa al di sopra – ma non troppo – della prosa, più rispondente alle esigenze di una narrazione. Questo non significa che i modi del Pascoli siano qui cambiati: sono gli stessi, e lo strumentario è il solito, di accorgimenti e figure retoriche (chiasmi, giochi con segmenti fonici, allitterazioni, assonanze, *enjambements*, anafore, iterazioni, antitesi). Le allusioni simboliche e i sovrasensi allegorici sono continui, chiari essendo il valore emblematico di Schiuma (la sorte dell'uomo, vanamente andante nel sogno); l'asino (l'anima platonicamente e agostinianamente immobile); la terra («rena») che «lega», impaccia; il posizionamento della gioia, che si situa in una luce successiva al tramonto del sole, quindi altra dalla piena luce solare. Ci sono momenti in cui il simbolismo e l'allegorismo sono un po' più velati, per esempio nel richiamo di uno stornello tratto dalla raccolta di Gianandrea: «M'è stato ditto, che l'Amore è morto. / Vo' maledir le nôve, e chi le porta; / M'è ditto ch'è morto l'Amore, / Vo' maledir le nôve e'l portatore» (la morte dell'amore adombrando verosimilmente quella del Cristo: Nadia Ebani ricorda opportunamente un'agenda di Pascoli che in una pagina reca un disegno del poeta che raffigura un orante dinnanzi a un crocefisso con una testa asinina).

Il virtuosismo pascoliano sembra tuttavia qui meno ostentativo e meno artificioso che in *Myricae* e in *Canti di Castelvecchio*: paradossalmente verrebbe da parlare di un virtuosismo di naturalezza. Penso alle immagini dominanti dell'asino «nero / come uno scoglio per un roseo lago, // nero sopra un trascolorar leggero / di tutto il cielo, come un'ombra netta, / nero e fermo lassù come un mistero», e ancora de «l'asino che lassù stava annerando / dentro il morire fulgido del sole», con la sua ombra che «lunga e deforme, / pasceva al greppo un vago odor di timo», per finire con «l'asino è fermo, e l'uomo sogna. Svaria / quel gruppo nero sul purpureo cielo. / I pipistrelli sbalzano per l'aria» (stupendo questo sbalzare per l'aria dei pipistrelli).

La musica è discreta, altalenante, con frasi protratte fino a togliere il respiro (ce ne sono che durano un'intera strofa) e clausole realmente concludenti. Ci sono momenti che fanno venire in mente la dissimulata arduità di certi brani di Mozart, la speciosa semplicità che pone a durissimo cimento gli esecutori. La si coglie bene, questa arduità mascherata, nella prima strofe, che comincia con una terzina (le terzine sono dantesche) atta a dare al lettore – vediamolo qui in veste di esecutore, magari pianistico – fiducia, a rassicurarlo. Il percorso si fa però mozzafiato e trappoloso, con quelle notazioni apparentemente parentetiche, quei periodi franti e però fusi, che procedono per arricchimenti precisatori continui, tutti da tenere alla stessa altezza tonale perché egualmente pertinenti, nessuno smorzabile e nessuno che consenta uno sfornamento in acuto (questa non organizzabilità in variazione dello sforzo, questa costrizione a tenerlo uguale è un trabocchetto per l'esecutore, che rischia grosso se sbaglia anche di poco a valutarne la durata, e peggio se pensa di potersela comunque cavare con la sottolineatura di qualche elemento, magari con un aumento qua e là della tensione che potrebbe servire al riposo). Le calate e le salite di intensità (molto tentanti) farebbero perdere alla poesia il carattere allucinato e allucinatorio che è aspetto essenziale del suo fascino.

Ma c'è anche in questo componimento qualcos'altro che non è troppo difficile da cogliere: un porre da parte di Pascoli il piede nell'area, che non gli è troppo congeniale anche se ne batte continuamente i dintorni, della non speranza. Il vino di Bagnolo è il segno del limite posto all'uomo, è figura della sua irrimediabile fralezza. Segna l'al di qua della conoscenza e l'impermeabilità del mistero, nonché l'appenante condizione umana – castigo? Condanna? Insufficienza agostiniana e dantesca del battesimo che cancella, sì, il peccato originale ma non la

possibilità di un peccaminoso dopo-? Quale dolore può esserci maggiore della non conoscenza? Più terribile del male (e del suo essere necessario al e necessitato dal, inverante il e inverato dal bene) è l'irresistibile spinta a conoscere ciò che conoscere non si può, le sue radici e il suo significato. Siamo nella sfera dell'appassionante e tormentoso discorso biblico del *Qohélet*.

La disperazione implica e suppone la speranza. La non speranza è altro dall'una e dall'altra, è limite che connota il cercatore, la sua costrittoria tensione a penetrare il mistero sancito come impenetrabile. In essa fede è assenza di fede, utopismo e realismo, esasperazione e assenza di brama, percezione di un vuoto e bisogno di riempirlo, avvertenza di una ciclicità che si risolve e fissità convivono.

Pascoli, non c'è da dubitarne, si ritiene un accidioso, un ignavo e un mancante di coraggio. Ma ciò che, al di là della simpatia per la sua dolorosa condizione umana, in quanto lettori ci interessa è formulare ipotesi su come egli usi il suo avvertirsi e pensarsi portatore di tali debolezze per fare poesia. Le *Lie*, le *Racheli*, le *Beatrici* gli servono all'elaborazione di un discorso che si configura come tentativo di risolvere in chiave mistica un disagio viscerale e mentale che si traduce in sofferenza di tutta la persona. Questo è il suo incessante travaglio e il tema intorno al quale egli si aggira continuamente (forse, d'altronde, è il tema diversamente atteggiandosi e affrontato con varia consapevolezza, sul quale si affaticano tutti i poeti che meritano questo nome). Si pone già chiarissimamente in *Myricae*. Altro non è, in fondo, se non prima proposizione del tema quella cocciuta adduzione di gesti creaturali elementari banali indecifrabili, di ermetiche (oracolari secondo una felicissima e irrecusabile definizione di Barberi Squarotti) voci uccelline, di paesaggi i cui colori (fra i quali primeggiano l'azzurro e il rosso in tutte le possibili gradazioni) strapiombano o si ergono in oro e in nero. E poi c'è quel colore che non è colore perché assemblaggio e concentrazione di tutti i possibili cori, esasperazione di vitalismo in colorismo ma contemporaneamente segnacolo mortuario, colore di foglie secche e/o marcescenti. Segnacolo mortuario che la presenza più che memorica, quasi carnalmente sentita dei defunti rende più, alla fine, invadente, fino alla sopraffattorietà, La consapevolezza e l'attrattiva del mistero – arricchiti a un certo punto dall'intuizione della sua consistenza ambigua e contraddittoria – crescono in paura venata di sconforto, Pascoli si trova a mal partito sul pelago e cerca una ciambella di salvataggio. Gli se ne offre una, Dante, ch'egli afferra e non molla più. Questa ciambella è per lui l'offerta di un aiuto a penetrare il mistero (a intrare nel «miro gurge», dell'abisso): ma perché sia d'aiuto la *Comedia* deve essere tutta trasferita sui piani di una telogia mistica e di un inesausto allegorismo.

Oggetto, cosa primaria del componimento di cui sto occupandomi è effettivamente l'asino, elemento essenziale per la costruzione dell'allegoria e simbolo molto energico, dimostrazione anch'esso che la riuscita delle poesie pascoliane è tanto maggiore quanto più intensa è la carica simbolica delle entità materiche che vi compaiono. Schiuma ha anch'esso un ruolo protagonista, ma innescato e prendente corpo da quello del ciuco. Pascoli sottolinea la natura e il ruolo umili della cosa ciuco, già ben presente nella tradizione classica: e basta citare la sua capitale e complessa funzione nel multifavolistico *Metamorphoseon* (o agostinianamente *Asino Aureus*) di Apuleio.

All'importanza, in ordine alla riuscita poetica dei testi pascoliani, della carica simbolica attribuita alle cose, sia nuove sia risemanticizzate rispetto alla tradizione classica, si unisce quella della strumentalizzazione delle cose stesse e della valenza simbolica a esse attribuita da parte di Pascoli per parlare di sé. Qui sta anche il limite del nostro amabilissimo facitore di carmi. Che non è certo il piccolo grande poeta di cui parlava Croce, ma un sicuramente grande poeta, la cui grandezza è però compromessa dalla scarsa capacità o notevole difficoltà di uscire dalla sfera del privato (il che non significa ch'egli non si sia sforzato di farlo, e che anzi a partire da un certo momento – difficile da indicare con precisione, ma palese nei testi – questa fosse una somma ambizione). Grande poeta dico, ritenendolo in tutta convinzione appartenente al drappello di quelli la cui frequentazione è “necessaria”, magistrale, illuminante, vitalizzante e consolatoria, ma rassegnandomi malvolentieri all'uso di un aggettivo di cui si fa oggi spreco per qualificare autori di versi che – pur non confondibili con gli amanti la poesia di un amore non ricambiato - meriterebbero semmai solo il titolo onorevolissimo di interessanti. Il problema della

gerarchizzazione dei poeti (di coloro che meritano il nome, cioè che si situano al di sopra della linea che separa la poesia dalla non poesia – ma il discorso vale per tutti gli artisti-) esiste d'altronde da sempre, disturbante, insopprimibile e irrisolvibile: risponde, non c'è da dubitarne, a una umana esigenza che tocca tutte le attività.

Scontata la grandezza, collocato cioè Pascoli nella sfera della magnitudo, mi azzarderò a precisare che si tratta di magnitudo, non di massimità. Perché? Per dirla in estrema sintesi, perché è troppo curante di e troppo occupato a fare i conti con se stesso. Gioisce (raramente), patisce, spera non spera, dispera, ambisce per sé cioè pensa agisce in termini eminentemente privatistici. Ciò vale, mi preme sottolinearlo, per le grosse questioni, per i megaproblemi (il male e il bene, la vita e la morte, il destino dell'uomo e quello dell'universo) – i due ultimi affrontati in quella che mi sembra una fra le più ambiziose e meno riuscite composizioni del suo canzoniere, “Il ciocco”). Non vale per problemi come la solitudine (v. “Lavandare”), o per quello elementare della ciclicità (il succedersi delle stagioni, la ripetitività dei fenomeni). Si direbbe che gli interrogativi più squassanti e più tormentosi dell'uomo in genere, non di quel singolo rappresentante dell'umanità ch'egli è, non lo concernano veramente o non sollecitino il suo più radicale impegno, benché egli faccia di tutto per far credere a se stesso e a noi il contrario, con le sue dichiarazioni d'intenti e con i testi poetici a partire grosso modo da quelli improntati da velleità epiche, facenti parte dell'articolato romanzo epico/contadino/garfagnino. I momenti che rompono felicemente questo percorso e questi intenti non mancano: “L'asino” ne è uno, le poesie che raccontano la vicenda d'amore di Rigo e Rosa ne sono un altro, e parecchi potremmo aggiungere. Ma l'incapacità di Pascoli – frutto della sua nevrosi – di superare il proprio solipsismo non viene meno. Non riesco ad essere d'accordo con l'affermazione di Contini, che nella produzione pascoliana manca l'uomo, e dunque la storia. Di uomini pullula l'opera del nostro autore, ma l'attenzione ch'egli rivolge a essi è speciosa, troppo indaffarato com'è a occuparsi del proprio io, e a rivivere in chiave esplicativa e giustificativa non la storia, ma la propria storia.

Se poi gli uomini dei suoi testi sono persone del mondo antico (greco e romano, perché questi sono i mondi da lui carreggiati e assiduamente frequentati, e di cui padroneggia le lingue al punto di riesistenziarle addirittura innovandole, andando quindi molto al di là di una strepitosa attitudine mimetica), data l'impossibilità di oltre un certo limite entrare nelle loro menti e nei loro cuori, e di capire il contesto spirituale e materiale in cui vivono e da cui sono condizionati, due cose possono accadere, compromettenti entrambe il risultato artistico: che troppo, cioè con eccessiva disinvoltura sfiorante, se non la presunzione, la baldanza e l'indiscrezione, egli presti loro i suoi valori, i suoi connotati spirituali, mentali, viscerali, la sua filosofia e persino la sua telogia; che gli manchino la consapevolezza della necessità di reinventare radicalmente, e la forza di farlo, quelle persone e nel senso più ampio della parola il loro contesto vitale, rinunciando a insoddisfacibili fedeltà e verosimiglianze. È chiaro che i rischi diminuiscono quanto meno sottili e quanto più elementari, temporalmente e spazialmente non mutevoli sono i problemi, i valori e i sentimenti in gioco: per intenderci, i rischi che corre un manufatto come “Solon” sono di gran lunga maggiori di quelli che corre “Alexandros”. Osservazioni e riserve di questo genere non dovrebbero essere vissute – rischiano fortemente di esserlo da parte dei fanatici esaltatori di Pascoli – come scandalose e dissacranti (al di là della loro grande e ovvia contestabilità). A me sembra possibile farne proclamandomi al tempo stesso in vari modi intellettualmente e sentimentalmente sedotto (divertito, commosso, eccitato, attristato) da componimenti quali “Catullocalvos” e “Thallusa”, “Alexanfros” appunto, e “L'etèra”.

Ma non sono solo queste le questioni che solleva il volgersi di Pascoli all'antichità, e qualcosa aggiungerò nella conclusione del mio discorso.

Riferendomi sempre all'elemento proposto da Contini, penso che uno dei più grandi innamorati di Leopardi e dei più accesi – amichevolmente e ostilmente – frequentatori delle sue poetiche, Pascoli, ne sia, non solo sotto i profili dei modi stilistici e del linguaggio, ma sotto quello dell'interesse per gli uomini, diversissimo, quasi perfetta antitesi. Apparentemente più privatistico, più egocentrico ed egoistico,

più recluso nel suo rovello il recanatese (Pascoli gli imputa – anche ai grandi è lecito dire qualche sciocchezza senza scapitarne la grandezza – di avere patito insufficientemente); in realtà Leopardi è più angosciato dal e sollecito dell'universo e degli umani, più consapevole della e assillato dalla tragedia degli abitatori del frammento di stella che ci ospita, e a essi più compagnevole, più coscientemente, coraggiosamente, continuativamente teso all'affronto del mistero, più tetragonamente puntante a una conoscenza saputa impossibile e crudo (nei propri confronti) testimone della "sconfitta annunciata". Leopardi riesce a parlare energicamente d'uomini parlando di sé, sentendo sé e gli altri sodali nella tragedia dell'universo. Pascoli parla di sé anche quando parla d'uomini, perché alla propria più che all'altrui condizione tragica e sensibile, di essa eminentemente è conscio e gli importa. È un suo limite, che non possiamo che accettare. Di conseguenza non stupisce ch'egli sia tanto più convincente e commovente quanto di sé parla più direttamente, decisamente e distesamente, privilegiando i propri problemi e la propria pena esistenziale (più efficacemente se dietro il velo del simbolo e dell'allegoria, sempre incerto ed esile, è in lui pressoché inesistente e le due figure del discorso sinergizzano).

Forse Pascoli era in potenza più di ciò che gli riuscì d'essere in atto. Viene a volte di sospettarlo leggendo certi suoi testi che sembrano, nella loro stessa nevrotica ansia, contenere tutto il necessario per uno slancio "oltre", per una fuoriuscita da sé, per una più audace (fino alla spericolatezza e alla temerarietà) e assidua frequentazione degli immediati dintorni dell'abisso ospitante la verità che è sommità di ambiguità e contraddizione, e che l'una e l'altra compone in qualcosa che nessun mortale saprà mai. Quella fuoriuscita non avviene, la potenza di Pascoli non si spoziona attuandosi per ricrearsi, e anche la potenza che la poesia pascoliana trasmette al lettore soffre di una non situazione, di una provocazione delusa. Tutto si consuma entro un cerchio dalla circonferenza infrangibile. Ma che mirabile consumazione e che mirabile testimonianza di singola vicenda umana! Di un "sogno di una cosa" che è oltre e più di tutte le cose, presente in tutte le cose e tutte le cose inglobante. Il magistero di Pascoli – che non si esaurirà mai – sta più nella proposizione di una vicenda umana e poetica parzialmente e dolorosamente fallimentare, che nell'aver fornito materiali e strumenti a successivi artisti, il cui valido uso di Pascoli si rivela nel loro essere (Debenedetti ha chiarito una volta per tutte la differenza) non pascoliani ma postpascoliani. Chi ha ancora bisogno e voglia di precisare o di negare il debito che i poeti venuti dopo hanno nei confronti di Pascoli non può ormai non meritarsi il titolo di perdigiorno storico e critico.

Ma torniamo brevemente a "L'asino", a questa favola di cui ogni elemento ruota intorno al suo narratore, anzi fa corpo con lui. Favola che si svolge in un paesaggio la cui cifra ci è nota, perché la troviamo (prescindendo da inessenziali dettagli) in tutti i componimenti pascoliani. Non mancano i cartelli indicatori, uno dei quali (diamine, poteva mancare?) punta al nido. Che cosa fanno Schiuma e il somaro ci è chiaramente detto. Schiuma è fermo e sogna di muoversi, il somaro è fermo e con somarica concretezza e saggezza (banali) adduce come spiegazione la bloccanza della rena. Il pesciaiolico asinino narratore – somma di volontà e impotenza – sale sulla cigolante corriera l'erta, sulla quale ci pare di vedere le tre impaurenti e stoppanti fiere della *Comedia*. Certo è sviato in debolezza il narratore pesciaiolico, ed è vilmente autogiustificatorio in pseudoconcretezza e saggezza il narratore ciuchico, tutto sommato inetto a muovere a qualcosa che è altro da un nido, al pacificante mare della volontà divina di cui parla Piccarda nel dantesco "Paradiso" («E'n la sua volontade è nostra pace: / ell'è quel mare al qual tutto si muove / ciò ch'ella cria o che natura face», III, 85-87). Mare che qui è un lago in blandizie di colore rosa sotto smorente luce solare, ma blandizie nullificata dal nero asinino assimilato al nero di scoglio e rappresentante, non di per sé ma nella sua alterità dalla convivenza con il luminato colore, il mistero. È al mistero che la tensione dovrebbe essere volta, ma la gioia che l'uomo sogna non è il mare della volontà divina, è una realtà terrena, la tensione è volta a qualcosa che con il mistero ha poco a vedere. E pare che l'asino, non sognatore, vegliante, con la sua immobilità se ne mostri consapevole e denunci una rinunzia.

C'è qualcosa di divertente e irridente in questo asinino gettare la spugna, e vestendo (anche) la pelle dell'asino Pascoli fa proprio il gettamento e irride se stesso. Vestendo (anche) i panni di

Schiama sembra insinuare che forse il vino di Bagnolo è qualcosa di cui ci si può contentare. Siamo quasi a un *Qohélet* privato della componente cupa, della sua severa a-consolatorietà a-alogicità a-speranzicità. Siamo a una indulgenza di Pascoli nei propri confronti, a una accettazione della propria insufficienza. Di solito la constatazione - o il forte sospetto d'essere impari al perseguimento e alla decifrazione del mistero gli provoca una sofferenza acuta, una sorta di fondo tremore, a lenire la quale e il quale non riesce se non a ritirare in ballo il ciò che di stroncatario della possibilità di crescere è accaduto nella sua vita, la sequela delle sciagure famigliari iniziata con la morte del padre. Pascoli è un irrefrenabile accusatore di se stesso, un laboriosissimo spargitore di cenere sul proprio capo, e al tempo stesso un fervido autogiustificatore. Qui riesce – è quasi un miracolo – a sorridere dell'autoaccusa e a sorridentemente rinunciare a giustificarsi. È un sorriso precario, episodico, ma qualcosa di diverso e di più di quello che accompagna i suoi vagabondaggi nel mondo uccellino: l'evidenza della possibilità di una almeno parziale vittoria (che non ci sarà) sulla sua nevrosi o perlomeno di una maggiore capacità di gestire la medesima. Avrebbe giovato, questa capacità, alla sua poesia, che sostanziata di nevrosi ci si offre? Non è per nulla sicuro.

* * *

[.....]

* * *

A guisa di stringata conclusione

Non lo ha detto solo Renato Serra, ripreso poi generosamente, che la poesia di Pascoli è nelle cose. Lo ha detto con energia lo stesso Pascoli, nei due accalorati saggi raccolti in *Pensieri e discorsi*, “Il fanciullino” e “Il sabato”, stranoti ai frequentatori del nostro autore. Talché tornarci sopra a questo punto dopo quanto ne ho detto sarebbe solo infliggimento di noia.

Non credo di aver commesso un arbitrio parlando di ‘cosismo’ pascoliano. Mi si potrà rimproverare d'essermi valso di un neologismo infelice e io accetterò remissivamente il rimprovero, sia pure non promettendo di non *amplius peccare*.

Che cosa comunque ho tentato di fare, restringendo la mia attenzione a un aspetto o probabilmente miniaspetto della immane problematica concernente Pascoli, affrontata validamente e fascinosamente da mille studiosi e da mille angolature, nell'insieme e nei particolari? Ho tentato di esaminare alcuni prevalenti nodi di Pascoli di trattare le cose traendone poesia. Ho concentrato l'attenzione sulle cose umili, su quelle cioè meno presenti nella tradizione poetica aulica del nostro paese o da essa assenti (il termine assenti è azzardoso e probabilmente eccessivo): perché l'estensione di cittadinanza poetica alle cose umili connota fortemente il lavoro pascoliano. La mia conclusione, implicita in quanto sopra detto, è che la poeticità della cosa pascoliana è direttamente proporzionale alla sua intensità e originalità simbolica.

Sul carattere simbolistico della poesia di Pascoli non mi sembra ci siano grandi dissensi.

Ho tratto i miei esempi (mi sono parsi offrire una varietà sufficiente) dalla produzione che ritengo nell'insieme più valida e avvincente, quella italiana fino ai *Canti di Castelvecchio* compresi. Quella di altre raccolte (per le ragioni già addotte non offrono il problema, reso da Pascoli frustrante, delle date di composizione dei singoli componimenti) mi sembra soffrire: in parte di pretese – epiche, vatiche, aediche, sociopolitiche, costumistiche, metafisiche, religiose, gnomiche, e chi più ne ha ne metta – non consonanti con la personalità di Pascoli e comportanti un frequente trasferimento del discorso poetico su un piano oratoriale, non necessariamente distruttivo ma pericolosetto, in parte di una complessa operazione di riappropriazione – previa procurata reviviscenza – dell'antichità. Di questa operazione, in atto con varia e moderata intensità in tutta l'opera pascoliana, con grande intensità ed evidenza nei *Carmina*, nei *Poemi conviviali* e nelle *Canzoni di re Enzo*, mi illudo di aver capito l'intento e il senso. È il tentativo di un ritorno a una condizione di armonioso rapporto fra l'uomo e il mondo, a un prima della conoscenza razionale e

scientifico dell'universo, a un tempo della conoscenza intuitiva, della ricchezza e del dominio della fantasia. Questo tentativo ne vuole un altro: la ricostituzione – sostitutiva di un impossibile ritrovamento – mediante lo *studium* (altro modo non c'è) della «lingua che più non si sa», la lingua rondinina o di gitane, metafora della lingua poetica del fanciullo delle origini, dell'Adamo che mette il nome alle cose. L'operazione a mio avviso nel complesso non riesce per due elementari ragioni: proprio l'accettazione dell'ipotesi mitica di un'età primeva, di un uomo fanciullo adamistico, di un dominio della fantasia e dell'intuito, di una lingua non poetica ma poesia *tout court* (uno stare cioè al gioco di Pascoli) obbliga a riconoscere che l'antichità nell'ambito della quale si situa il suo discorso non ha nulla di quell'età albare o aurorale della storia della terra e dell'uomo, è un'antichità speciosamente e fragrantemente coincidente con un ieri e con un tutto avvenuto in termini di dominio della ragione; i modi del tentativo di Pascoli sono sfrenatamente e radicalmente astratti e intellettualistici, Ora, la poesia vuole l'intervento dell'intelletto – e molto se ne giova, tanto più quanto è grande poesia -, ma non la sua dominanza: sicché le riuscite poetiche, alcune ragguardevoli, in questa parte della produzione pascoliana nei confronti della quale esprimo, non credo temerarie riserve, si devono, mi sembra, a un episodico rompersi del radicalismo intellettualistico.

Queste mie aggredibilissime opinioni non sono significative e influenti, né in negativo né in positivo, in ordine al discorso di questo saggio. Convieni piuttosto chiedersi se ho, con il medesimo, sfondato porte o addirittura portoni aperti. Può darsi, e se così fosse non ne sarei né turbato né afflitto. Ma è anche possibile che mi sia riuscito di indicare, se non una strada maestra, un nuovo viottolo conducente alla constatazione variamente motivata di un connotato essenziale della poesia pascoliana.

Arturo Schwarz
La potenza dell'idea

Napoleone era un uomo troppo intelligente per non riconoscere che “l'idea è più forte della spada”. Non poteva ignorarlo, dato che furono proprio le idee degli Enciclopedisti che fermentarono i disagi della borghesia – allora classe montante e coltivata – dando il via alla rivoluzione del 1789 i cui sviluppi portarono al Terrore e quindi alla conquista del potere da parte del tenente corso. Così come furono le idee di Marx che sfociarono nella Rivoluzione d'Ottobre e quelle di Herzl che portarono alla fondazione dello Stato d'Israele. Però, sono le idee di quattro giganti del pensiero che hanno mutato radicalmente la nostra percezione del nostro pianeta nell'universo; della posizione che occupiamo nella scala biologica; della natura del nostro pensiero e di quella del mondo fisico. Così, con Galileo la terra perse il suo ruolo di centro dell'universo; con Darwin, la nostra specie fu ridimensionata: da creazione divina diventammo un semplice gradino – anche se il più alto – di un lunghissimo processo evolutivo colmo di errori e fallimenti; con Freud le più alte conquiste della civiltà risultarono essere il frutto non più del solo pensiero cosciente bensì della pulsione sessuale che ne struttura la dinamica. Infine Einstein dette il colpo di grazia alle ultime nostre certezze con la teoria della relatività.

Nei nostri giorni, come non notare la quasi concomitanza delle date di pubblicazione di due classici di Marcuse (*Eros e Civiltà*, 1955 e *L'uomo a una dimensione*, 1964) con lo scoppio, nel 1966, dei moti studenteschi di Berkeley, che, a loro volta, precorsero quelli del 1968 europeo. Ero, allora, a San Francisco per un ciclo di conferenze all'università di Berkeley e posso testimoniare che la protesta studentesca – partita inizialmente contro la guerra del Vietnam – si radicalizzò rapidamente per formulare rivendicazioni direttamente ispirate dalle idee espresse da Marcuse nei due testi precitati. Analogamente, a Parigi, nel 1968, gli studenti passarono velocemente da richieste settoriali a quelle di più largo respiro, adottando persino come parole d'ordine concetti di André Breton, scomparso solo due anni prima. Tra le tante ricordiamo, “L'immaginazione al potere” e lo slogan surrealista, “Sotto i pavé, la spiaggia!”. Ricordiamo anche l'idea di Muhammad Yunus (l'economista bengalese, vincitore del premio Nobel per la pace nel 2006) di concedere micro-crediti alle donne del suo paese per aiutarle ad avviare un'attività redditizia, idea che ha salvato dalla miseria e dalla fame migliaia di focolari. Sua anche la speranza che “un giorno i nostri nipoti andranno nei musei per vedere cosa fosse la povertà”. È anche sintomatico che sia stato un poeta, Victor Hugo, ad esprimere una verità, evidente quanto dimenticata, quando nel suo romanzo *Les Misérables* fa dire al protagonista: “Quelle che conducono e trascinano il mondo non sono le locomotive, ma le idee”.

In risposta ad una rozza, ma imperante, interpretazione del materialismo storico marxista – secondo la quale la sovrastruttura ideologica è un riflesso dell'infrastruttura economica – forse si potrebbe affermare proprio il contrario: è l'infrastruttura economica ad essere, in ultima analisi, il riflesso della sovrastruttura ideologica. Se tale ipotesi fosse giudicata troppo ardita, riconosciamo almeno, ad entrambi questi fenomeni, un ruolo paritario. Allora, tra sovrastruttura e infrastruttura, il rapporto sarà attivo e complementare e non più solo di mero riflesso: passivo e unilaterale.

È proprio questo fatto – l'importanza primaria dell'Idea – che ha assicurato il predominio dell'essere umano sui suoi fratelli e cugini del regno animale. Per Freud, infatti, “nulla contraddistingue meglio la civiltà del fatto che essa apprezza e coltiva le più alte attività psichiche, siano queste intellettuali, scientifiche o artistiche, attribuendo alle idee una funzione guida nella vita

umana”¹. Jung, a sua volta, osservava che “per determinati gruppi di uomini, l’idea assume il massimo rilievo tanto da rappresentare per essi un maggior valore di realtà e una maggior importanza vitale che non la realtà delle singole cose [...]. Il fatto che l’idea sia invisibile non ha importanza di fronte alla sua straordinaria efficacia, che è appunto una realtà”². Con il suo profondo senso pragmatico, Jung però avvertiva: “L’idea come semplice concetto individuale non ha influenza sulla vita, perché in questa condizione non è molto di più che una mera parola”; infatti, egli precisa poi che soltanto “se l’idea acquista significato di complesso autonomo, opera attraverso l’animo sulla vita della personalità”³. Nello stesso passo, Jung spiega che, perché l’idea possa produrre un “complesso autonomo”, occorre “la cooperazione dell’animo”. In altre parole, solo quando l’idea penetra nella coscienza delle persone, come precisava anche Marx, essa può diventare una forza creativa.

Durante il primo quarto del secolo scorso, la potenza illuminante dell’idea assunse tutta la sua forza dirompente anche nel campo delle arti figurative. Infatti, sino alla fine dell’Ottocento, la storia dell’arte era stata prevalentemente quella di un’evoluzione di carattere stilistico e formale. Ad esempio, per gli Impressionisti – che proclamavano “non si fa l’arte con le idee” – il problema era quello di evadere dallo studio del pittore per raggiungere, in assoluta fedeltà alle apparenze del reale, un estremo naturalismo. La qual cosa fece nascere le pedantesche ricerche dei divisionisti e dei neo-impressionisti. Per i Fauve, che vennero subito dopo, all’inizio del secolo scorso, il problema non era di carattere mimetico. Per loro, il colore aveva invece una valenza autonoma, sciolta da ogni adeguazione passiva al manifestarsi cromatico della realtà esterna e quindi, tanto più l’accostamento delle tinte era esacerbato e infedele all’inerte fenomenologia della visione, tanto più si sentivano vicini ai loro ideali espressivi.

Per i Cubisti, invece, richiamandosi alla lezione di Cézanne, l’importante non era il colore ma la struttura e i volumi – da qui la tavolozza volutamente povera, con colori sommessi, che esploravano tutte le sfumature dei marroni e dei grigi. Ma se il colore e la forma potevano assumere un così valido significato artistico, perché non fare a meno di un oggetto esterno di rappresentazione? Giungiamo così agli Astrattisti e ad un nuovo linguaggio pittorico in cui il modello divenne puramente interiore. Anche i pittori legati alla rappresentazione del mondo visibile non sfuggono a questa ansia di rinnovamento formale. Riacciandosi alla folgorazione di Van Gogh, al misticismo stravolto di Munch, al grottesco di Ensor, gli Espressionisti – perché di loro si tratta ora – si servirono dell’oggetto esterno per esprimere la loro angoscia esistenziale.

Fu soltanto con André Breton e i Surrealisti che l’Idea divenne un elemento portante anche nella poesia e nell’arte. Fedele all’esigenza espressa da Marx nelle sue celebri tesi su Feuerbach, “I filosofi sinora hanno interpretato il mondo, si tratta ora di trasformarlo”, e alla parola d’ordine di Rimbaud, “Cambiare la vita”, la riflessione surrealista trovò la propria ragione d’essere nell’attuare queste due premesse ideali. Breton lo disse espressamente: ““Trasformare il mondo’ ha detto Marx, ‘cambiare la vita’ ha detto Rimbaud: per noi queste due parole d’ordine fanno tutt’uno”⁴. Già nel primo manifesto, pubblicato nel 1924, Breton precisava che il Surrealismo aveva l’ambizione di essere innanzitutto uno strumento di conoscenza che si proponeva di raggiungere una migliore comprensione dell’essere umano – premessa inderogabile all’azione – attraverso l’esplorazione del mondo sommerso rivelato dalla psicanalisi freudiana (e più tardi anche junghiana).

¹ *Il Disagio della civiltà* (1929), in *Il Disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 230.

² *Tipi psicologici* (1920), *Opere*, Boringhieri, Torino 1979, vol. 6, pp. 51-2.

³ “Considerazioni generali sulla psicologia del sogno” (1916/1948) in *La Dinamica dell’inconscio*, *Opere* Boringhieri, Torino, 1980, vol. 8, p. 357.

⁴ “Discorso al Congresso degli scrittori” (1935) in *Manifesti...*, *op. cit.*, p. 172.

Con Marcel Duchamp, ritroviamo l'esempio paradigmatico dell'importanza che l'idea assume nell'opera d'arte. Egli precisava, infatti, di avere voluto, sin dall'inizio della sua attività artistica, allontanarsi "dagli aspetti fisici della pittura", aggiungendo: "M'interessava molto di più introdurvi di nuovo delle idee [...] volevo riportare la pittura al servizio della mente [...]. La pittura non dovrebbe essere solamente retinica o visiva; dovrebbe aver a che fare con la materia grigia della nostra comprensione"⁵. Esempio classico di un'opera strutturata proprio dall'idea, è la sua *Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche* (1915-23), a proposito della quale mi sono lungamente fermato nel libro citato in nota.

L'importanza dell'Idea – come del concetto duchampiano ora ricordato – nell'arte contemporanea è dimostrata ampiamente dal fatto che gli artisti protagonisti dei principali movimenti artistici che si sono alternati nel dopoguerra non sono più alla ricerca di un nuovo stile formale ma sono invece preoccupati di giustificare concettualmente il loro lavoro. Ricordiamo, gli uni e gli altri, in ordine cronologico: *Arte nucleare*, Milano (1951: Baj e Dangelo); *Arte cinetica*, Parigi (1955: Agam, R. Bury, Calder, Jacobsen, Soto, Tinguely); *Happenings*, New York (1957-58: A. Kaprow, J. Dine, C. Oldenburg e R. Rauschenberg); *Azimuth*, Milano (1959: Manzoni e Castellani); *Nuovo Realismo*, Parigi (1960: Pierre Restany con Arman, César, Dufrêne, Hains, Y. Klein, Raysse, Rotella, Spoerri, Tinguely, Villeglé); *Fluxus* (1961, Colonia: Maciunas; Wiesbaden: Vostell; New York: G. Brecht, La Monte Young, C. Moorman, N.J. Paik; Nizza: Ben, Filliou); *Minimal Art*, New York (1964: Carl André, R. Judd, Sol LeWitt, A. Martin, R. Morris, R. Ryman); *Installazioni*, New York (1965: B. Rose con D. Judd, R. Morris, R. Serra, R. Smithson); *Conceptual Art*, New York, 1967 (Barry, Huebler, Kosuth); *Art and Language*, Londra (1967: T. Atkinson, M. Baldwin, D. Bainbridge, H. Hurrell; New York: D. Graham, J. Kosuth, Sol LeWitt); *Arte Povera*, Genova (1967: Germano Celant, con Boetti, L. Fabbro, Pascali, G. Zorio); *Body Art* (1965, Vienna: R. Schwarzkogler; 1967, Londra: Gilbert & George; 1969, New York: Vito Acconci; 1971, Parigi: Gina Pane); e infine la *Transavanguardia*, Roma (1979: Achille Bonito Oliva con S. Chia, F. Clemente, E. Cucchi, N. de Maria, M. Paladino).

Ma torniamo al termine *idea*. Il vocabolo deriva, molto appropriatamente, dal verbo greco che significa *vedere*. La complementarità – per non dire l'identità – tra idea e materia è intuibile sin dalle prime espressioni del pensiero filosofico. Infatti, per Platone – che fu il primo a definire tecnicamente l'idea (*eidos*) – questa non era diversa dalla "forma" (*ous*). L'Idea, quindi, oltre ad essere una visione o un'intuizione intellettuale, era, secondo Platone, il fondamento ontologico della realtà, costituiva cioè il motivo che fa essere il mondo, anzi, era la "forma" con cui il demiurgo aveva plasmato il mondo. Così l'aristocratico ateniese, allievo e amico di Socrate, attribuisce al suo tutore il concetto che l'idea era una unità invisibile nella molteplicità materiale e perciò ne era anche la sua specie. Coerentemente con questo pensiero, Platone fa dire a Socrate, nel *Parmenide*: "Io credo che tu creda esserci una specie unica ogni volta che molte cose ti appaiono, per esempio, grandi e tu puoi abbracciarle con un solo sguardo: un'unica e stessa idea ti pare allora che sia in tutte quelle cose e perciò ritieni che il grande sia uno"⁶.

La complementarità tra l'idea creatrice e la materia emerge poi anche nella Scolastica giudaica. Filone – in conformità con il testo della Genesi dove il demiurgo crea il mondo attraverso la parola che materializza l'idea – attribuisce a questa un ruolo attivo e creatore considerando l'Idea come "la potenza incorporea" di cui Dio si serve per formare la materia⁷. Anche Plotino, con i neoplatonici, riprese la concezione dell'Idea che era stata formulata da Platone, per il quale questa era non solo trascendente ma anche immanente. Dato che l'Idea era la forza che "plasmava" gli organismi dall'interno secondo un fine prestabilito, era anche la *ragione intelligente* del loro

⁵ Citato da me in *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche* (1969), Einaudi, Torino 1974, pp. 22-23.

⁶ *Parmenide*, 132a.

⁷ *I Sacrifici di Abele e Caino*, II, 156.

costituirsi. Così, Plotino la identificava con l'intelligenza che, per lui, non si distingueva dall'essere: "Sono la stessa cosa l'Idea, la forma dell'essere e l'atto dell'essere"⁸. Il concetto unitario, che postula l'identità tra idea e materia, è ribadito anche nel Rinascimento, per esempio da Francis Bacon⁹.

Con gli Empiristi, e in particolare con John Locke, la prospettiva platonica del rapporto tra l'idea e il mondo sensibile è, seppur confermata, rovesciata: le idee non sono più all'origine della sensazione, bensì il contrario, sono il riflesso delle impressioni prodotte dal mondo sensibile. Per Kant, invece, le idee non vengono dall'esperienza, ma nascono dall'attività critica dell'Io. Dunque, diversamente da Platone, l'Idea nasce dalla ragione e non dall'intelletto. Spieghiamoci meglio, l'Idea, per Kant, consiste nel collegamento che la ragione opera tra più concetti, per cui conoscere significa collegare, pensiero, questo, che ritroviamo nell'espressione comune "farsi un'idea" di qualcuno o qualcosa, sulla base di più nozioni connesse.

Dopo Kant, l'Idea si presenta nell'accezione dell'idealismo tedesco che presuppone la supremazia dell'idea e del pensiero sulla realtà. Ritorna così la concezione platonica che faceva dell'Idea il fondamento sia gnoseologico sia ontologico del mondo. Per vie diverse, anche Schelling concepisce l'Idea come trascendente, intuibile solo nell'unione immediata di Spirito e Natura, nozioni, queste, che corrispondono ai concetti neoplatonici di pensiero ed essere. A differenza di Platone, l'Idea, per Hegel, non è trascendente, bensì immanente alla logica, essendo il risultato di un processo dialettico. Conseguentemente, l'Idea non è più l'unione immediata di pensiero ed essere, ma il prodotto della ragione – un processo in divenire, anche se ancora soggetto al fondamentale concetto unitario, come in tutte le altre tesi precitate. Così, Hegel vede nell'Idea "il vero in sé e per sé, l'unità assoluta del concetto e dell'oggettività"¹⁰.

È nel grandioso schema olistico di Spinoza – dove questi stabilisce la corrispondenza tra l'Idea e la realtà, cioè tra la forma del pensiero e la forma dell'essere – che possiamo scoprire più compiutamente sia la dimensione dinamica dell'idea sia la sua omologazione con la sostanza materiale. Infatti, in una lettera al suo corrispondente Heinrich Oldenburg, Spinoza afferma esplicitamente la "potenza infinita del pensiero"¹¹, mentre altrove precisa che "la sostanza pensante e la sostanza estesa sono una sola e medesima sostanza, che è compresa ora sotto questo, ora sotto quell'attributo. Così anche un modo dell'estensione e l'idea di questo modo sono una sola e medesima cosa, però espressa in due maniere"¹². In altre parole, tra l'idea e la sostanza materiale, la differenza è soltanto una differenza di densità, dato che entrambe appartengono ad una stessa realtà. Infatti, Spinoza afferma anche l'inscindibile rapporto tra l'essenza dell'uomo e l'Idea: "L'idea è la prima cosa che costituisce l'essere della mente umana"¹³. Cosa che gli permette di asserire: "L'uomo consta di mente e di corpo, e il corpo umano, così come lo sentiamo, esiste. Da ciò non solo s'intende che la mente umana è unita al corpo, ma anche che cosa debba intendersi per unione della mente e del corpo"¹⁴. A questo proposito, ricordiamo che, nella seconda parte dell'*Etica* – dove Spinoza estende il concetto olistico dal livello cosmico a quello umano – egli spiega che l'individuo non è un essere doppio composto da due entità eterogenee: lo spirito e il corpo. L'essere è invece un insieme in quanto spirito e corpo ne sono parti costituenti, sono un tutto indivisibile, e solo assieme essi realizzano la perfezione. Così Spinoza non adopera mai il termine *anima* – che potrebbe rimandare a una realtà indipendente – ma sempre e soltanto *mens* (spirito). In questo senso

⁸ *Enneadi*, III, V, 9, 8.

⁹ *Novum Organum*, I, 23.

¹⁰ *Enciclopedia*, § 213.

¹¹ *Epistolario*, Einaudi, Torino 1951, p. 170.

¹² *Etica*, II, proposizione 7-Scolio.

¹³ *Ibid.*, proposizione 11-Dimostrazione.

¹⁴ *Ibid.*, proposizione 13-Corollario e Scolio.

si esprime quando, il 20 novembre 1655, nella lettera citata prima, scrive a Oldenburg: “La mente umana è questa stessa potenza [...] e, in quanto finita [...], comprende soltanto il corpo umano”¹⁵.

Si può sintetizzare la visione spinoziana del tutto nella celebre frase che annulla la dicotomia tra creatore e creatura, dove stabilisce che esiste soltanto *una* natura che, a seconda delle circostanze, è creatrice, “naturante” (*naturans*), oppure creata, (*naturata*). Le conseguenze di questa ontologia dell’universo, esposta nella prima delle cinque parti che compongono l’*Etica*, sono rivoluzionarie. Anzitutto, questo concetto – fecondo e sovversivo tra tutti – eliminando lo iato tra un ipotetico creatore e la sua creatura, libera l’essere dal principio di autorità: non è più necessario ipotizzare l’esistenza di un ente superiore al quale dobbiamo obbedienza e venerazione, dato che siamo noi stessi parte di questa entità, siamo noi stessi, sia “naturati”, e cioè creati, sia “naturanti”, e quindi creatori. Da semplici oggetti di un disegno divino diventiamo così parte integrante e attiva di un disegno naturale, e dato che “natura” è soltanto un altro nome per “divinità” (*deus sive natura*: “dio, ovvero la natura”, secondo il fulmineo detto di Spinoza), siamo creatori e creature contemporaneamente. In modo analogo, idea e materia sono due modi diversi per definire una sola ed unica entità nelle sue due diverse modalità. Si potrebbe allora dire che il corpo è il modo di essere dello spirito, parafrasando il noto detto di Frederick Engels, per il quale il moto è il modo di essere della materia¹⁶. Per dirla con lo *Zohar* – il testo cardinale della Cabbalah che forse ha ispirato Spinoza – il rapporto tra lo spirito e il corpo è lo stesso di quello tra la fiamma e la candela, la prima non esisterebbe senza la seconda¹⁷. Nella visione olistica spinoziana anche l’arbitrario divorzio tra lo spirituale e il corporale – e di converso tra amore spirituale e amore carnale – scompare, se è vero, come propone il nostro filosofo, che l’essere umano è uno spirito cosciente del proprio corpo.

E qui entra in gioco la potenza suprema del sentimento che lega due innamorati, ma parlarne ora mi porterebbe troppo lontano¹⁸. Mi basti ricordare che, se l’amore diventa conoscenza del Sé attraverso l’identificazione con l’essere amato e se la conoscenza implica liberazione e quindi felicità, possiamo capire perché il fecondo disegno del nostro filosofo non sia soltanto fonte di speranza: esso colma anche la nostra sete di assoluto. Spinoza ricorda, infatti, che all’inizio era l’amore, il desiderio. Cosa che mi porta a condividere l’opinione di Karl Wilhelm Humboldt, il quale, scrivendo ad una sua amica, affermava: “Ciò che unicamente e veramente rimane nella vita sono soltanto le idee” e quindi, aggiungerei, l’amore.

(Gennaio-Febbraio 2009)

¹⁵ *Epistolario*, loc. cit.

¹⁶ *Dialectics of Nature* (1872-1882), Lawrence and Wishart, London 1946, p. 35.

¹⁷ *Zohar*, I, 83b.

¹⁸ Si veda in proposito, tra altri miei testi, l’ultimo: *La Donna e l’amore al tempo dei miti*, Garzanti, Milano 2009

Rosa Pierno

I contrari a favore dell'amore

Se Roland Barthes ha fra i suoi obiettivi quello di sbaragliare le coppie oppositive corpo e mente, cultura e natura, spirito e materia, forma e contenuto, suono e senso, fine e mezzo, utile e bello, che ritiene essere una vera e propria mitologia che la società ottocentesca ha approntato per controllare i professionisti del linguaggio, noi riteniamo che l'obnubilazione di queste coppie concettuali non vada attuata, ma vada strumentalmente usata per l'apporto che danno nell'attività perlustrativa della realtà e della nostra collocazione in essa. Nella nostra indagine sull'Amore, lo diciamo subito, tanto parziale e ancorché limitata a pochissimi casi, ci misuriamo con tali coppie: amore platonico e amore fisico, eros e affetto, senso e mancanza di senso, ritenendo che esse vadano salvaguardate perché più che un'opposizione, disegnano una polarità dinamica e complementare.

L'amore, dunque, come terreno particolarmente fertile per l'osservazione di contraddizioni, di aporie nell'ambito di scontri e riconciliazioni, di unioni e separazioni, di bello e brutto, di piacere e dolore, non ultima la coppia interessato e disinteressato. Amore come terreno esperienziale su cui verificare che, all'interno di un discorso culturale, sopprimere le opposizioni equivale ad abolire uno strumento, il che non ci porta più vicino alla verità né a una più avvertita consapevolezza delle forme dogmatiche o di potere. Semplicemente ci priva di una dialettica con cui poter verificare, rovesciare, costruire in altro modo la nostra visione personale, non esclusa la loro completa sovrapposizione che porta, fra l'altro, lo stesso Barthes a parlare, in *Frammenti di un discorso amoroso*, di sentimentalità della sessualità.

Sentimentalità della sessualità che crediamo di scoprire, ad esempio, in tutti gli autori qui presentati, in grado minore o maggiore e proprio queste diverse intensità, gradienti e pondi di concetti contrari vanno a costituire la trama della relazione amorosa, che ci consente di catturare quell'incessante divenire che si può definire come compresenza dei contrari sorpresi sul limitare della loro distinzione. E' importante, dunque, non ridurre i contrari a dissoluzione, ma perforarli per ridurre la loro impermeabilità. Senza di essi non si può trascendere, non si può dare senso all'infinito, non si può procedere allo sfondamento dei limiti, qui a maggior ragione chiamati in causa visto che insistiamo in quell'area che per antonomasia è il regno dell'estasi.

In ogni caso, se la nostra brevissima quanto limitata indagine è condotta su testi poetici, pure, non si recide il cordone ombelicale con la realtà: non fosse altro per il fatto che se non si è vissuto l'amore, della passione amorosa non si può scrivere. Né crediamo esista un problema relativo alla incapacità del linguaggio di esprimere ciò che sentiamo, poiché, anzi, esso ci rende servigi insostituibili e portentosi, ma nella parzialità stessa, nei limiti fisiologici e mentali entro cui insistiamo: che è in fondo quello stesso coesistere dell'infinità entro il nostro corpo/mente, a cui si dà, appunto, nella commistione di finitezza e di infinità, il nome di amore.

Prendendo in considerazione uno dei testi più strabilianti e coinvolgenti sull'amore che sia mai stato scritto: *L'uomo seduto nel corridoio* da *Testi segreti* di **Marguerite Duras**, notiamo che l'azione vi inizia con un tempo verbale condizionale, il quale è d'obbligo nei confronti di questa non certezza che è per noi l'altro. Soltanto dai suoi atti potremo capire se è innamorato. L'autrice, introducendo una donna, non sa dirci se ha gli occhi chiusi o socchiusi; nemmeno lei sa che cosa accadrà nel prosieguo. "La donna ha un

abito chiaro, di seta chiara, strappato davanti, che la rivela. Sotto la seta il corpo era nudo. L'abito sarebbe stato forse di un bianco smorto, desueto". Il passaggio dal tempo verbale presente a quello imperfetto, rivela con violenza che la scena è accaduta, che non accadrà mai, che sta accadendo, che è solo immaginata. E se lo è, immaginata, è solo per scriverne. Qui, dinanzi alla crepa apertasi, il lettore non può affidarsi a nessuna convenzione letteraria. Egli deve seguire l'autrice non credendo mai a quel che dice, o sapendo che deve immaginare con lei.

La certezza è ineliminabile dal testo, l'autrice sa esattamente quanto sanno i suoi personaggi: tutto. E' nell'ordine della totalità che questo testo si iscrive, reclamando un valore imperituro, quello dell'immagine definitiva, a cui, vedremo, solo il paesaggio potrà opporsi, ma contemporaneamente la Duras mostra la difficoltà con cui lo si compone, la consapevolezza con cui si costruisce ciò che si può con ciò che si sa. Nulla di tutto questo, quando descrive l'atto sessuale, che sgorga vivido e vero, emozionante, mai disgiunto dalla passione e dalla perdita, dal bisogno e dalla soddisfazione, dalla tenerezza e dalla violenza. Allo stesso modo, magistralmente descrive lo stacco e il distacco dopo ogni avvenuta congiunzione carnale, la stasi tra l'amore e il non amore, tra il tutto e il niente: "La forma è là, scomposta, lontana da lui". Sarà pronunciando "Ti amo. Amo te" che "il piede avrebbe premuto sul corpo" e il tempo si sarebbe dilatato, confondendosi "nell'immensità indefinita".

Questo è il punto in cui il paesaggio aperto coincide con l'interiorità dei due amanti. Amore sarebbe appunto immensità indefinita che si protrae unicamente nel desiderio dei due amanti. È l'autrice a guardare loro, il loro piacere e il paesaggio. Gli presta le proprie parole, non evitando alcun aspetto implicato dall'amore, nemmeno il nauseante odore, o la bruttezza del corpo. La Duras si spinge a sondare ogni contraddizione: "L'uomo. La testa avulsa dal corpo geme, abbandonata e gelosa. Il suo lamento grida, chiede di venire, di tornare a lui, grida la torturante contraddizione di un simile amore. A lei, alla donna, questo non importa. La sua lingua scende verso quell'altra femminilità, arriva là dove quella si fa più segreta e poi pazientemente risale fino a riprendere e trattenere ancora nella sua bocca ciò che ha abbandonato". Il paesaggio risulta essere quasi un terzo personaggio: toglie costantemente il primo piano ai due protagonisti e ne devia il senso, lo ribalta nell'aperto, nel farsi e nel disfarsi dei suoi fulgori viola, quasi un riposizionamento nell'ordine delle cose: infinito, quello che sta al corpo in amore, e finito, quello che fa riferimento alla variabilità contro l'immagine statica, ma indica anche ciò che inerisce alla provvisorietà contro la credenza dell'amore eterno e ciò che riguarda l'ineluttabilità del desiderio rispetto alla volubilità aerea, delineando paradossi irriducibili quanto veri, se la verità può consistere in un paradosso.

Discorso parallelo per le poesie presenti nella raccolta curata da Guido Ceronetti *Un'ombra fuggitiva di piacere* Adelphi, 2004 di **Constantinos Kavafis**, poiché se il corpo è ciò da cui non si può prescindere, è ad esso che si agganciano i piani astratti del senso. Dal corpo all'amore, dal corpo alla storia. Dal corpo alle voci altrui, presenti e passate, tutte compresenti. Giacché l'atto erotico possiede in sé rimembranze e antecedenti, che si riverberano in conseguenti fertili, coi quali sembrerebbe possibile fare a meno del corpo. Ma è solo per poco: al di fuori della relazione col corpo tutto questo decade a stanza buia e silenziosa, dove nemmeno la vecchiaia può far più paura. Non essendo essa che l'indice di una impossibilità: l'amore senza corpo è un non-sense. Tuttavia, gli dei sono sempre presenti, a significare la casualità, l'arbitrio: come altrimenti indicare che è innestata nell'amore la possibilità che esso possa terminare? Chi lo decreta e perché? Meglio deporre però queste insondabili questioni e vivere! Corpo e mente, dunque, ora parrebbero non scindibili: sarebbe come separare la polpa dal seme nel melograno, frutto paradossale. Per questa via, pertanto, non si possono separare nemmeno i vivi dai morti. Eppure, tutta addossata dal lato dei percetti, delle sensazioni momentanee, appare la relazione, spesso

ridotta alla durata di un solo incontro, mentre racciocciata pare la parte della conoscenza altrui, della comunicazione, della relazione intesa come incontro di due persone: “Fu il saziarsi una notte una soltanto, / E il raggiante risveglio di un mattino”. Presente anche una amarissima riflessione sulla contrapposizione tra due elementi contrari: corpo e anima, poiché l’ideale non appartiene al corpo amato, sebbene: “Ogni altrove non è che questa riva”. Dover riconoscere che la totalità che si desidera non trova riscontro nel corpo frequentato è il dramma irriducibile, a cui l’esistenza non pone rimedio:

IMMUTATO SPAZIO

*Casa e dintorni: i caffè, il quartiere
Anno per anno giro là, li vedo*

*Ne sono il Demiurgo:
Tra gioia e pena
Ho creato quei casi, quegli oggetti*

*E per me tutto questo è diventato
Anima*

E, ancora, “Fraintendimenti della mente sviata” i quali accastellano rovine, ma anche mente capace di riaccendere il corpo nel ricordo dell’amante, riagitato che sia il sangue e infuriando la sensazione del toccare. Si può, in questo caso, affermare che questi non sono reali contrari, ma appartenenti al medesimo genere, che potremmo chiamare amore. Ove corpo e mente da che separati erano, divengono una medesima declinazione, l’articolazione di una legge generale. Nel trapasso tra disgiunzioni assolute e relative, non vi è sutura che regga, la ferita fa saltare i punti, sanguina, generando tormenti e piaceri insieme. L’eccesso dell’amore, se sembrerebbe installarsi esclusivamente dalla parte fisica, producendo estasi, non lascia intatta la parte spirituale. Poesia ha il potere di allargare l’orizzonte e di inserire nei tormenti una piccola oasi di pace. Il suo potere, che si pone anche al di sopra della saggezza, è appunto la capacità di tenere le redini del dilemma, raggiungendo quella consapevolezza che regge le aporie e le distinzioni come le unioni nei soli versi. Ciò che, appunto, non è componibile per sola via riflessiva: “Trascorre nei caffè la sua giornata / Trascina nel marasma il crepacuore / Per la bellezza in afferrata / LAVORA, ADESSO, MENTE, COME PUOI”. Solo i bagliori emessi dalla capacità sintetica e lenitiva, cicatrizzante e profetica, conglomerante e esplosiva del verso poetico riescono a dare conto delle polimorficità e irriducibilità dell’esperienza amorosa. Nella forma, è individuabile dunque, il nesso tra corpo e mente, tra natura e cultura, tra presente e passato, tra miseria e lusso. La forma che appartiene a cose di differenti sostanze, e che pare per questa via potersi agglutinare a quell’unica essenza che, a tratti, al mattino, ne “L’impeto di energia vitale che ne emana”, sembra a Kavafis di ravvisare in un dio: “E a volte di una forma indefinita / Di adolescente rianima i tuoi colli / L’essenza, che li percorre / Vertiginosa”. E si sarà così compreso che nemmeno per la forma è possibile fissare alcunché, che anch’essa dilania il visibile con l’invisibile, quello che può dirsi con l’inesprimibile. Anche se leggendo le fastose, avvampanti poesie di Kavafis, non crediamo che esista l’inespresso.

La contiguità formale tra Constantinos Kavafis e Gio Ferri non passa soltanto per un paganesimo dichiarato, ma anche per il crinale elevato a oggetto di disamina tra le sfere del carnale e dello spirituale. Scritto sotto la folta chioma degli *Amori* di Ovidio, una delle cinque sezioni introibo all’interno della silloge di **Gio Ferri** *Nozze pagane* edita da “All’antico mercato saraceno” in coedizione con “Myself Print”, 1988, non teme di mimarne il passo. Di recuperarne il vocabolario. Leggerla vuol dire raccogliere il lieve velo

che si forma sulla superficie e li approfondire, non distanze e differenze, poiché proprio queste strenuamente non si vogliono mettere in evidenza, ma uguaglianze e recuperi: come di cosa non sorpassata dagli eventi e ancora in grado di essere utile, al pari della poesia contemporanea. Ecco il forcipe che serve a estrarre il senso primario di quest'azione poetica. Naturalmente senza insistere nella prospettiva di Gérard Genette che con i suoi *Palinsesti* ci ricorda che tutta la letteratura figlia continuamente da se stessa e attraverso questa rinascita si rinnova, perché è appunto regola generale, vogliamo provare a suggerire quello che si recupera da un'azione letteraria che così platealmente s'innesta in un'azione letteraria precedente. E forse ancora con una formula generale. Una voce che risulti provenire da un mondo passato, anacronistico, crea in primis una sorta di spazio neutro, vuoto d'aria in cui divenga possibile una decompressione: ove cioè sia possibile abbandonare le paratie stagne, le vie già ferrate, disponendosi a una maggiore apertura, a una riconfigurazione che inglobi il passato non solo come materiale attuale, ma come avente una qualità particolare, poiché il senso vi appare stratificato, ancor più semanticamente connotato. E il secondo motivo, ci sembra, sia quello di mettere in evidenza la carnalità della lingua, il suo essere corpo vivente in tutte le sue parti: basta usarlo senza pregiudizi. Andare a scovare nei recessi del corpo vere e proprie vene d'oro, dimenticate solo perché non è agevole e immediata la ricerca, ma che rivelano la complessità, la profondità e la ricchezza della lingua. Inoltre, in misura ancora maggiore rispetto ai due autori che abbiamo precedentemente trattato, **Gio Ferri** si accampa sul terreno della disputa linguistica, convergendo verso l'idea che il linguaggio amplifichi e sostanzi ciò che viene percepito e vissuto dal corpo.

Le altre quattro sezioni della silloge, anch'esse parlano di amore, ma sono tutte scritte con registri stilistici diversi, le cui forme designano un diverso portato espressivo. "introibo" parla più apertamente delle altre di amore carnale, anzi descrive un atto sessuale. Dunque, a maggior ragione, "introibo" si serve di un particolare registro al fine di velare letteralmente la scena proteggendola da un realismo che la immetterebbe su binari prefigurati. In un certo qual senso, l'oggetto di cui si parla viene sospeso, sottratto alla volgarità che avrebbe se scissa dalle altre componenti umane, per essere sospinto verso una zona in cui può riacquisire una consona valenza, appunto quella dell'amore a tutto tondo. L'atto sessuale, dunque non è spogliato dalle connessioni affettive, percettive, relazionali di cui anzi è strumento espressivo, venendo così sottratto alla riduttiva esperienza che lo trancia dall'immaginazione e dall'ideazione, dal progetto e dalla proiezione, in altre parole dall'amore. E quanto sia raffinatissima la risonanza che innesta in noi lettori lo lasciamo alla vostra valutazione, riportandovene alcune strofe:

*Ella, quando s'ostina
la puerile protervia
d'ardua normalità*

*le ricade l'orpello
nel rissoso registro
ancor l'ansie ripesca.*

*Disperata mistura
epperciò si richiama
quello sperduto poggio.*

*Quando vienimi al
mio fianco ritrovato
quell'alveo vivaccoso*

*io mi pongo le labbra
ivi risucchio vitule
mentr'ella ansa e chiama.
Ed io ancor altro non
merto se non qui,
slabbro arido ristoro.*

*Io vorrei che lacustre
e' mi s'offrisse sparto
il bosco ceduo di*

*profumi arsi et
ombrose vive insanie
anco l'ardita indagine.*

*Così, quando si vuole
la glandeola carezza
e dianzi ancora il senso.*

Che il corpo debba essere riposizionato, col ruolo centrale dei piaceri nuovamente sistemato al fine di disinnescare l'imbarazzante questione del disinteresse kantiano, è invece la questione intorno a cui ruota l'ultima sezione della silloge, con un peraltro significativo rilancio della questione del dialogo, in cui diverse voci vengono a tratteggiare un teatro interiore, innescando la sostanziale necessità della sfera conoscitiva, anche in ambito estetico. In una prosa che riconnette quanto separato, a partire dal dato fisiologico, il piacere, il corpo con i suoi dettagli (la vena, la voce, il piede, i gesti) e che s'interpola con le interrogazioni, il dialogo, il ricordo esperito nella presenza, andando a tessere un non lacerabile tessuto d'intenti, e tanto più non analizzabile quanto più promiscuo e non omogeneo. Si tratta di un dialogo d'amore dove nulla è trasparente, poiché l'amore è detto, conosciuto, non solo provato e goduto. E s'intesse con l'Altro, figura dell'opacità per eccellenza:

Mi cerchi e mi trovi. Come? Allora, un poco, ti trattiene. Sai di lacci e lacerazioni. Certo, so. Vivo il mio discorso, diuturno. Chi? Ancora chiedi, infine. Un richiamo franco, fianco a fianco. Così temi imbarazzi e ritrosie. Propongo, anzi suggerisci, e io rapido recepisco e astuto trattengo, una corrispondenza che lenisca con l'abitudine, perché e dove, bene sappiamo quando nei meriggi – opachi – dell'appartato distacco (dove sei, e dove sono allora?) aleggia il battito dell'inutilità. Questo è il segno, e la viva ammissione della nostra, improponibile, necessità. E allora? No, no, non adontarti! I pericoli, i doveri. Sì gli impegni, i programmi forzosi. Allora?

Con **Luigi Trucillo**, la questione del conoscere viene invece posizionata al centro dell'arena, e messa in discussione. *Le Amorse*, "Quodlibet", 2004, sono riforgiati strumenti del conoscere: "Alcuni lo trovano illogico / (ma la logica non è / la mancanza di voglia di alcuni), / sostengono che la parola / non è un frutto / e quindi non ha bucce, / ma se la polpa fosse nuda / chi ascolterebbe?". In un gioco al massacro che, investendo qualsiasi assunzione, e usando solo apparentemente un andamento sillogistico, in realtà ne slabbra forma e uso. *Le Amorse* sono un gioco crudelissimo condotto fino in fondo per amore. L'apertura, l'accoglienza massima verso ogni più piccolo elemento, pregante o insignificante esso sia: nel paniere di tale giardiniere verranno raccolte anche le mele bacate, o i colori più intensi utili per i sordi, gli acini rinsecchiti e le foglie tarlate, poiché solo quello che non capiamo "a volte ci cambia / fino in fondo". L'intuizione può funzionare da viatico per accogliere ciò che difficilmente entrerebbe fra le maglie di un filtro razionale. Tant'è che per le fessure, le crepe, i crepacci dei sistemi si infila l'immaginazione. Ma qui è più acconcio parlare di visionarietà, se da tali poveri scranni si

lanciano strali che arpionano il cielo. O se si dipartono storie impreviste, al limite del nonsense: “e mentre spazzolavi / i nodi dal groviglio / ci scappava accanto / come una lepre / che sbuchi / sanguinando / da un arazzo”.

Se immagini si susseguono furiose - e certo Trucillo è poeta d'immagini - egli non mai rasenta il bordo del gesto casuale che fu dei surrealisti. Si tiene per salda corda sul bordo del burrone e da lì perlustra i margini, quel che ancora se ne può trarre senza perdere la bussola. Sarà per questo che la sua poesia è di salda costituzione, di costruito controllato, di perfetta calibratura nella messa a fuoco del regime del senso: “tra lezione e sgraffio; / l'impacco perverso, / denso di passereri, di albume / e di pullover / con cui ti slavi, / tossisci le pretese”. Ammantate di nostalgia, di desiderio già in scacco, alcune poesie possiedono una virulenza melanconica, ma più in generale, anche l'amore non è mai assoluto, è sempre impiastrato da concrezioni, da ricordi che s'intrecciano alle visioni del presente e rendono le cose tanto più relative quanto più sono complesse. Non si ama soltanto con il corpo. E quando la mente è temperata dall'esperienza, quanto più succulento e parziale ne è il frutto! Tanto meno assoluto e tanto più esteso. Più variegato e meno monolitico. Poiché *Le Amorse* nascono dall'incontro con le donne amate, sono versi che si fanno amanti. Delle donne, pertanto, non certo una, vengono snocciolate le imprese quotidiane al limite del percettibile, le domestiche azioni rituali, il loro semplice esistere, non esclusa, di fatto, nemmeno quella ideale: “e la tua ombra subito / cerca una fedeltà alla vita, / proprio come è straziante / perdere / ciò che non si è mai / trovato”.

Sapienza stilla e non se ne può disconoscere la causa nella maturità, in una raggiunta capacità di guardare alla preziosità dei più repentini lasciti, dei meno attinenti particolari. Sono essi che disegnano la camera delle meraviglie, lo stato poetico per antonomasia, il carattere narrativo dell'impresa costituito dai singoli atti irripetibili, quali sono quelli dell'unione fisica, i quali spalancano le caverne dei tesori, costellanti la notte, altrimenti insipida della vita. La saldatura si attua tra impossibili: “dove il tuo stesso pronome personale / viene dettato dai movimenti / d'acqua: / blu quando diventa / più profondo, / azzurro fin dove è possibile / toccare”. Se donna è colei che si ricombina “in nuove figure”, e se colui che scrive e colui che legge sono assediati da un medesimo incombente timore: l'oblio, *Le Amorse*, sono poesie che hanno raggiunto l'obiettivo di rendere memorabile l'insensato dell'amore.

L'amore è oggetto da esperire nelle sue riposte pieghe, nei suoi accessi più reconditi, ne *La verità, vi prego, sull'amore*, “Adelphi”, 1994 di **Wystan Hugh Auden**. Non può esservi idea che non passi attraverso i sensi e allora l'amore a che cosa rassomiglierà di più? “È pungente a toccarlo, come un pruno, / o lieve come morbido piumino?”. E quali sono i suoi segni? Lo si vede nominato a bordo delle navi da crociera e scritto sul retro degli orari ferroviari. Ed è convertibile in musica? Ci si può liberare da esso, quando si vuole un po' di pace? Non è detto sia facile incontrarlo e come accade che lo si incontri? Soprattutto darà una svolta alla vita?”. Si noterà come in questa carrellata di domande, si sia rimasti sempre ferocemente attaccati al mondo delle cose concrete, dei gesti, degli accadimenti, ogni volta però Auden ha avuto la capacità di spalancare una voragine inghiottente: qui, l'amore sembra non avere nulla a che fare con quella immagine di pensiero culturale, letterario, filosofico all'interno della quale siamo soliti inquadralo. In sovrappiù, il ritmo della ballata, così sonoro, rimato, sembra cavalcare in maniera serrata verso il precipizio in cui ci attende la rimbombante questione: “La verità, vi prego, sull'amore”, ove essa per il solo fatto di preludere a una definizione, a un concetto, già brucia ogni altra considerazione. Ecco l'inceneritore di qualsiasi chiusura, non certo nei confronti del caso singolare, ma della generalizzazione. Dire qualcosa sull'amore, sarebbe ridurne la forza e le metamorfiche apparenze. Lungi dai versi di Auden un simile proposito, poiché il poeta, dell'amore, vuole consegnarci il nucleo generatore non il prodotto impacchettato!

Ma quelle di Auden sono anche poesie tragiche: rispetto agli animali “noi i nostri amori li dobbiamo perdere”. Eppure, la Natura ci dà dato la capacità di scegliere di amare, l’amore volontario, dove il regno animale se scatena in noi alcune considerazioni le fa anche volgere nell’assunto opposto. In questo senso il rapporto con la realtà non è un piatto fondale, ma il nostro ambiente umano, e le nostre considerazioni vi trovano una base salda in cui la libertà è un’esperienza da compiere. Intanto, già con la seconda poesia di questa raccolta ci siamo trovati dinanzi all’assoluta maestria con la quale Auden ha volto un oggetto in soggetto (quel cigno che da animale è divenuto a noi uguale): “ma devo benedire e celebrare / che tu, mio cigno, avendo / tutti i doni che Natura / impulsiva ha dato al cigno, / la maestà e l’orgoglio, / vi aggiungessi ieri notte / il tuo amore volontario”. Nel mezzo del rovello, della frustrazione e della desolazione, Auden sembra avere la straordinaria capacità di tuffarsi in un pagliaio e di uscirne con l’ago fra le dita, mai peraltro abbandonando una postura morale esercitata come critica sociale ed economica. Ed è ancora l’amore, l’ago della bussola, l’indicatore del senso della vita. In una rigogliosa incessante foresta di immagini, che il poeta inglese fa sorgere come un prestigiatore, desideri e speranze, illusioni e disillusioni si sovrappongono, senza che ci si debba mai fermare a considerare che ci sia una verità negativa che possa avere la meglio su una verità positiva, in amore, o che la prima sia più rispondente, più esaustiva, poiché in ogni caso, essa non ha maggiori ragioni e più profonde, al suo arco, del desiderio di essere comunque in amore. Né la morte, né la colpevolezza, né l’oltraggio possono scalfire il valore “dell’umano amore”.

Sarà più immediato dopo Auden, per la sua lievissima e discreta capacità di accostarsi a oggetti e percetti, odori e sensazioni, considerare le pagine di **Mario Fresa**. Suadente la sua voce si leva dalle pagine della silloge *Il bene*, “Edizioni Marocchino Blu”, 2007, come un aroma, che provenga da osmotico passaggio tra cieli bagnati e vene, stretti insieme da parole di miele che richiedono rallentamento del respiro, tono affabulatorio. Un vero e proprio fiotto interrotto solo da proposizioni avversative che con la loro serrata frequenza incalzano l’apparente supina fissità di ciò che è: nulla che si percepisca e si pensi può riposare nella sua essenza: lo svolgersi incessante è esplicito riconoscimento che solo il divenire esiste. La posta in gioco non consiste certo nella scelta fra i due versanti della medesima onda, ma si dispiega con scrosci e raffinatissima elargizione di sfaccettature, ambigue consistenze, tramate illusorietà, nella consapevolezza dell’infida posizione da cui si guarda al mobile teatro delle cose! Questo preziosissimo restare in equilibrio su impercorribili versanti, mentre si affondano i piedi nella materia molle delle parole nuove, rende questa silloge sontuosamente bizantina: splendida nell’ora del tramonto, quando le cose si percepiscono vividissime per un luore che proviene da consunta luce. “Tranelli” e “gallerie di soluzioni” proiettate con un sorriso su “pareti sacre” fanno affiorare nel lettore precisi contesti di riferimento filosofici subito scambiati come in un mercato nero con elementi provenienti da un mondo in cui non la volontà regna, ma specchi e riflessi “gesti iridescenti” e “ricami”: apparenze barattate con sostanza. Si inscena attraverso le parole un mondo straordinario, familiare e distantissimo, di sogni e sorgenti, di calcoli e predizioni, quando fra di essi non esisteva frattura. La bellezza vi regna sovrana, domina menti e cuori, facendoci intravedere una via che non si oppone alla visione della volontà e della chiarezza, ma che la contiene: “piano delle armonie / che dicono e disfanno; che toccano e disfanno”.

L’amante, a cui il poeta si rivolge, ci sembra pretesto – personaggio introduttore al mondo solo intravisto – per tessere le lodi di una visione incantata e decantante, di rara fascinazione. Quasi l’amore, più che l’amata, sia il viatico per simili visioni, ardenti e supplici. Poiché il poeta vuole penetrare in questi interstizi di visione, in questi specchi labirintici, fra profili e cornici, fra offerte e inventario, fra veli e bisbigli: se mai qualcosa deve essere non può darsi che in queste forme: instabili e fugaci, di eccelsa fattura e incorporee. E valga come dichiarazione di poetica la cesellata affermazione: “Poiché su

questa corsa ho costruito un / desiderio di ferite e di digiuni, di un'infanzia / catturata dalle vere meraviglie, sempre / disposte al sonno, all'invadenza, al bene". Non esente da inganni e voltafaccia, benché sempre accolta con una messe di sorrisi – vero e proprio simbolo di accoglienza e accettazione del rischio e della sofferenza e di una consapevolezza responsabile e non lasciata al mutuo e libero gioco delle casuali proiezioni – pure, questa diversa disposizione, accoglie la domanda che scuote la rifulgente e rifrangente costruzione:

*Ma dimmi e ascolta: quale ventaglio di sonniferi
concederà la pace a questo vetro di visioni
che ci osserva, che ci ricorda l'arte di separare
il campo delle intese e delle feste,
quella virtù di prendere e lasciare?*

Poiché sarà vero infine che si debbono saldamente tenere le redini anche in un mondo di sogno: tutto può diventare tranello e mancanza, violenza e disarmonia, lì dove l'unione non è che proiezione di figura franta. Non esattamente con la ragione si opporrà resistenza al palesarsi di quest'altra faccia della medaglia: ma la si affronterà con le medesime armi: "E in questa tua caduta io mi / riparo; e mi divido; e mi trasformo nella tua veste / che dice allora d'imparare; di risanare e di / toccare". La rinascita, l'incessante trasformazione, sono la medesima cosa della caduta e della distanza. Nessuna cosa mai definitiva, nemmeno il bene senza il male.

Terminiamo qui, un viaggio inconcludibile. Ne abbiamo percorso qualche tratto con l'intento di mettere in luce ciò che ci è sembrato maggiormente adeguato al fine di sviscerarne la natura, guardando più alle sue trame squassate e tormentate, che alle placate stasi, più alle sue formule contraddittorie che a quelle evocative e risolte.

Franco Campegiani
“L’infinitudine” di Jean Flaminien

Da Jean Flaminien, poeta di origini guascone vivente in Spagna, ricevo *L’Infinitude*, gioiello editoriale della *Book* bolognese di Massimo Scignoli, che raccoglie l’opera omnia di questo originalissimo autore. Mi ero già interessato di lui, unitamente al poeta Sandro Angelucci, in un incontro organizzato il 21/4/012 dall’Associazione “Nuovi Castelli Romani” a Grottaferrata (Roma), presso l’Abbazia di San Nilo, dove presentammo la raccolta *Preservare la luce*. Questo nuovo lavoro, un vero e proprio libro d’arte inserito nella preziosa collezione *Serendip* della *Book*, è curato e tradotto superbamente da Marica Larocchi, con prefazione di Julien Rixens e saggi critici della stessa Larocchi, Antonio Rossi, Stefano Agosti e Serge Raphael Canadas.

L’Infinitude ripropone in forma unitaria le cinque opere di Flaminien già pubblicate dalla *Book* in raccolte singole: *Soste, fughe* (2001); *Graal portatile* (2003); *Pratiche di spossamento* (2005); *L’acqua promessa* (2009); *Preservare la luce* (2011). L’opera espone fin dal titolo le valenze ossimoriche della poetica di Flaminien, ben spiegate poi nel sottotitolo, *Finitezza e infinito*, a chiarimento di una visione del mondo che fa del bifrontismo il proprio cavallo di battaglia. Limitato e illimitato si contrappongono e si coappartengono, fondendosi incredibilmente tra di loro.

L’infinitude vuole essere un misto di Tutto e Nulla, di Assoluto e Relativo, di Silenzio e Parola, di Essere e Tempo. Una scrittura paradossale, dove i contrasti, illuminandosi vicendevolmente, anziché generare confusione, producono ordine e senso. Una poetica, come scrive Canadas, che “sveglia in noi una diversa modalità d’essere, qualcosa che l’Occidente e la civiltà hanno perduto perché in preda all’avere”. E ancora: “Il tempo non è il perno della poesia: essa non ha nulla da spartire col tempo: ed è questo il perno della raccolta. Ma, come dice Daumal alla fine del *Mont analogue*, nella valle ci si può ricordare di ciò che si è visto sulle vette. E qui, ora, ci è possibile orientare di nuovo la nostra vita”.

C’è pertanto in Flaminien “l’idea di tornare a un’origine sempre a portata di mano, a una ripetizione, ma che sia una *novazione*, come vuole Kierkegaard” (così Julien Rixens). Che cosa sono dunque le *Origini*? Io ritengo fuorviante intendere questo termine in senso storico (o preistorico, che è la stessa cosa), in quanto l’avviamento, la *messa in moto* del tempo non può essere pensata come già inserita a tutti gli effetti nel tempo. La *creazione* o la *formazione* del tempo non va confusa con il tempo *tout court*, perché lo spunto da cui prende inizio il tempo necessariamente deve partire da una dimensione esterna alla temporalità.

Intendo dire che le *Origini*, i *Principi* del tempo sono in parte *inerenti* ed in parte *estranei* alla temporalità. Con un piede stanno nella storia e con un altro nell’eternità. Per cui “tornare alle origini” non significa tornare al passato (storico o preistorico che sia), ma tornare agli archetipi, alle fonti metastoriche, alle radici eternali del tempo, o dello spazio-tempo, rinnovando il significato della creazione del mondo nella attualità. *Tornare alle origini* non significa *andare indietro nel tempo*, ma significa *trovare la spinta*, oggi, che possa produrre una nuova nascita del mondo e della temporalità.

Penso che questo intenda Flaminien con l’esortazione a *preservare la luce*: un invito ad attingere agli inizi perenni (per cui sempre attuali) della creazione del mondo; un’immersione della nostra creatività nei processi creativi del creato. Questa luce universale, che è la luce dell’Essere, sa ovviamente autogestirsi e preservarsi da sé, ma nella mente instabile degli uomini è purtroppo intermittente: si spegne e si riaccende ciclicamente, segnando le albe e i tramonti non soltanto di ogni vita intima, ma delle stesse civiltà. *Purtroppo*, ho detto, ma *per fortuna* nello stesso tempo.

Preservare questa luce, per l'uomo, significa infatti recuperare il ricordo delle origini, il che presuppone che lo si debba dimenticare.

La memoria che in tal modo si illumina non è una memoria che si tramanda nei secoli, entro i flussi generazionali, ma una memoria *purtroppo* dimenticata e cancellata, caduta totalmente in oblio, la quale *per fortuna* può riaccendersi luminosa ed improvvisa nell'anima, quando in qualche modo quest'anima muore. A quel punto deve risorgere dalle proprie ceneri e la condizione necessaria per cui questo avvenga è il *black-out*, la fine di un ciclo storico, il crollo di una civiltà. O anche della singola personalità.

Ed è esattamente questa la condizione esistenziale e culturale in cui oggi viviamo, con quel *vuoto*, quel *nulla*, quell'*azzeramento* dei valori, cui vanamente si oppone una metafisica convenzionale, reboante e retorica, che non fa presa, perché non può sostituirsi al lavoro che ogni individuo è chiamato a fare personalmente nella ricerca della propria verità, delle proprie fonti battesimali nell'assoluto. Contro questa metafisica tradizionale, il nichilismo ed il relativismo hanno facile giuoco.

Quando Wittgenstein ammonisce che *è meglio tacere ciò di cui non si può avere certezza*, afferma una mezza verità. Il suo postulato è valido nei confronti del linguaggio convenzionale, dove si ripetono a pappagallo nozioni morali e retaggi spirituali certamente altissimi, ma non conquistati in prima persona, non avallati dalla ricerca e dal tormento intimo. Che certezze sono quelle che non sono farina del nostro sacco? Al primo soffio di vento si sfaldano, per cui il fideismo non può che subire scacco matto dal nichilismo imperante. L'uomo di fede non è un fideista. Per lui è diverso, perché egli è anche un uomo di dubbi, visto che la fede cresce con il dubbio e con la macerazione interiore. La sua parola pertanto è credibile, è parola viva.

Bisogna dire a Wittgenstein che non tutto il linguaggio è convenzionale o tautologico. C'è un *dire* sorgivo ed autentico che non va confuso con il *detto* o *già detto* ripetitivo e favolistico. Il linguaggio creativo o mitopoietico si trova agli antipodi del linguaggio mitologico, in quanto comunica un'esperienza inedita, una conoscenza di prima mano, una rivelazione sul senso segreto della vita. Si dirà che tutto questo è impossibile, in quanto la mente dell'uomo è fallace. Non sono d'accordo. La mente dell'uomo è *fallibile* ma non costituzionalmente *fallace*. Che si possa sbagliare è un conto; che si sia destinati sempre e comunque a sbagliare un altro. Cancelliamo queste nebbie.

La poesia di Flaminien è un esempio di come la mente possa essere vergine, o meglio tornare ad esserlo, allineandosi con il mistero della creazione e delle origini. Non si pensi al superficiale spontaneismo, perché non c'è nulla di più profondo di ciò che è vergine. Quella di Flaminien è una parola che prorompe dai luoghi inaccessibili e incorruttibili dell'Essere, risvegliando il senso della figliolanza e della fratellanza cosmica. Sta qui la memoria della luce che si risveglia. E' un linguaggio epifanico che cattura la vertigine del primo giorno. E si resta rapiti dall'apparizione di questa realtà che non è un mondo di favole, ma una realtà più piena di quella usuale, una realtà radicata ancora nell'essere. Fiaba è l'astratto e angosciato mondo usuale in cui ci siamo intrappolati (e ce ne dobbiamo far carico senza battere ciglio, ovviamente).

Ma cosa c'è di più reale del canto degli uccelli, della voce del vento, del ruggito del mare? Cosa di più fondato del calore e della luce emanati dal sole? Cosa di più concreto delle tenere albe e dei tramonti in fiamme? Se si cerca una logica razionale per questo tipo di linguaggio, non si trova. E' un mistero, come è un mistero il canto del poeta, quando nomina e rinomina per la prima volta il mondo; o lo stupore dell'uomo che scopre la propria appartenenza cosmica, le proprie sorgenti universali, la propria essenza. Tutto questo è irrazionale, ma non infondato. E' irrazionale, ma è pieno di senso. Meglio, di *buon senso*. Questa è la luce da preservare: la luce irrazionale del buon senso, la luce ragionevole della trascendenza.

Aveva ragione Kant a dire che *l'inseità è inconoscibile*: *l'inseità*, ovvero il mistero dell'in sé dell'Essere. Aveva ragione, ma il postulato non deve fornire la scusa per eludere il mistero, per togliergli spazio ed ossigeno, per sigillare la coscienza di fronte all'impenetrabile. Al contrario, dovrebbe fornire lo spunto per saltare il fossato, per superare – senza offenderli – i limiti della ragione umana. Il mistero non si può conoscere, ma lo si può amare. E senza necessità di tradurlo in

dogmi. Si può essere amici e confidenti del mistero, che poi è il mistero che noi stessi siamo. “*Di sé nulla sanno / gli astri in cielo / né gli uccelli sulla terra; / di loro nulla / noi sappiamo*”. Questi versi lapidari di Flaminien scolpiscono meglio il concetto: nessun essere vivente conosce il proprio mistero, ma lo vive, ne è il depositario e ne è irresistibilmente attratto, facendosi esso stesso mistero.

Al di fuori di questo *Dire* non c'è davvero nulla da dire, perché c'è solo il già *Detto* e ridetto, o come suol dirsi il *fritto e rifritto*, utilissimo nella vita pratica, ma distante dalla vita reale, dalla vita delle origini, dove tutto è assolutamente originale. L'intimazione a tacere di Wittgenstein valga dunque nei confronti di chi pensa e parla in fotocopia, non nei confronti di chi pensa e parla in originale, come il poeta che abbiamo la fortuna oggi di ospitare. Con questo non intendo dire che la comunicazione convenzionale si debba eliminare. Ci mancherebbe altro! Ha anch'essa un ruolo da svolgere nella praticità quotidiana. Lo stesso Wittgenstein, del resto – lo sappiamo – attenuò il proprio terrorismo intellettuale in opere successive al famoso *Tractatus*.

Si può pensare, come molti pensano, che, tolto il peso della rivelazione dell'Essere, alla mitopoiesi resti comunque un compito minore validissimo: quello del giuoco evasivo, dei piacevoli e ludici intrattenimenti estetici; o anche il compito edificante dell'impegno etico-sociale, comunque immerso nel relativo. Ma qui occorre un approfondimento, perché la *Bellezza* è un valore assoluto e l'*Etica* non è da meno, sia pure nelle molteplici forme che il Bello e il Buono possono assumere nel relativo. In riferimento a cosa, infatti, il relativo è relativo, se non all'assoluto? E in riferimento a cosa l'assoluto è assoluto, se non al relativo? Il relativo si muove sempre e comunque sullo sfondo dell'assoluto, e viceversa. E' esattamente questa la visione dell'Essere di cui Flaminien è cantore.

Una visione che, d'altro canto, è propria di ogni autentica arte e di ogni autentica poesia. Ivi compresa l'arte ludica, o la poesia giocosa, perché il giuoco non è mai evasivo, se è vero che richiede al giocatore di mettersi in giuoco, ossia di fare sul serio, di rischiare in prima persona. Il vero giuoco richiede un fervore assoluto. Vero giuoco è quello del bambino, che attraverso di esso cresce nella propria personalità e rafforza la propria spina dorsale. Ebbene, è questo il giuoco dell'arte e della letteratura: un giuoco altamente costruttivo, evolutivo, anche laddove l'autore si assuma il ruolo di divertire i fruitori.

Non è questo il caso di Flaminien, ovviamente, e lo sto dicendo solo per avallare il concetto che c'è sempre una spinta verso l'alto nei genuini processi creativi. Una tensione dove assoluto e relativo giocano tra di loro. Un giuoco dinamico, evolutivo. Ed è questa la grazia che occorre per poter essere creativi. Quella grazia, o quella luce, di cui Flaminien ci informa, mostrando come il poeta sia ancora e sempre legato ai processi ispirativi.

Ma non si pensi che il poeta sia un eletto, un favorito dalla Musa, perché è solo attraverso il duro lavoro sulla lingua che la Musa può apparire. Ed è davvero esemplare il lavoro che in tal senso svolge Flaminien. Un lavoro titanico in direzione minimalista, in direzione ossia di scarto degli orpelli, di scarnificazione linguistica: un azzeramento del chiasso babelico, una riduzione all'essenziale, ammesso che l'essenziale ci sia. Una sfida, dunque. Ciò che resta, al termine di questo lavoro a ritroso, di questa deculturazione linguistica è un sussurro luminoso indistruttibile, la voce pura dell'Essere, colta al di là del chiacchiericcio mondano.

Jean Flaminien è un cantore del mistero, delle armonie cosmiche. La sua poesia nasce da quel fondo originario dell'Essere dove sono uniti gli opposti e dove “ogni male ha il suo bene, ogni dentro il suo fuori, ogni sotto il suo rispettivo sopra”, come scrive Serge Raphael Canadas nel suo illuminante saggio conclusivo, citando questi versi suggestivi e lapidari: “*Non è terra / ciò che si apre / sotto i nostri passi, / ma è sempre il cielo / sepolto*”. Così le prospettive si capovolgono e si svela il rovescio della medaglia in ogni situazione. Ed è lo stato mentale tipico dei rinnovamenti, dei capovolgimenti, delle trasformazioni epocali. Rinnovamenti dell'Essere immutabile, che sorgono dalle distruzioni. E nella distruzione, purtroppo, ci siamo. C'è bisogno di quella scossa creativa che generi un'alba nuova, un nuovo giorno.

E' questa la provocazione di Flaminien. Un'esortazione a tornare all'essere, a restare fedeli all'ordine segreto del mondo, a lasciarsi sedurre dalla sua luce misteriosa, non per amore di

immobilismo, ma al contrario per amore di cambiamento, di mutevolezza, di moto vorticoso. Non è poesia contemplativa, questa, come può forse sembrare, giacché non c'è nulla di più dinamico dell'armonia dei contrari, nulla di più trascinate e tumultuoso del mistero. La concentrazione massima non può avere altri sbocchi che nell'esplosione, nel *big bang* da cui ha origine la vita universale. Altro che contemplazione! Questa poesia è essenziale perché torna a nominare per la prima volta il mondo. E lo nomina non d'arbitrio, bensì registrando il suono stesso della sua apparizione. Non ci sono metafore o allusioni. C'è un forte lavoro simbolico, questo sì. Dove tuttavia il simbolo (dal greco *symbolon* che significa *unione*) non è una rappresentazione mentale, ma il diretto apparire dell'essere alla vita: visibile ed invisibile legati tra di loro.

Riscoprire dunque la terra, la madre di tutto il vivente, riscoprire il suo dinamismo, le sue sorgenti universali. Ristabilire l'alleanza dell'uomo con il creato e con il cosmo. Far tornare a girare i nostri meccanismi psichici secondo ingranaggi universali. E' una poesia, quella di Flaminien, che sulle prime produce straniamento. Spiazza perché costringe a modificare angolazione. Ma dopo aver cambiato visuale, il lettore può scoprire di trovarsi in un'altra e nuova realtà: una realtà che lo trae in salvo, molto più concreta di quella in cui abitualmente vive e viviamo. Per Flaminien l'uomo può tornare ad essere il *principe dei regni, signore e custode del creato intero*: signore in quanto custode e non in quanto despota, come purtroppo è diventato.

Potremmo pertanto definire *poesia edenica*, questa di Flaminien, con l'avvertenza che qui si parla di un Eden ritrovato, di un Eden che si fa carico di tutta la devianza e che recupera innocenza al culmine di un sofferto processo coscienziale. Istruttivo potrebbe essere un confronto con la spiritualità e con la poetica francescana, purché questa non si confonda con il Panteismo, filosofia a senso unico che schiaccia il divino nel mondo. Qui parliamo di dualità, di capovolgimenti, di armonia di contrari. Utile potrebbe essere un confronto con le culture native (animistiche più che panteistiche), ma si deve tener conto che questa è una natività recuperata. Come tale è intrisa del beneficio storico e della maledizione culturale. Una catarsi, dunque, una purificazione: "*All'insieme di tutti gli esseri / ogni mattino mostrati nuovo, // gli occhi lassù rivolti; / e divieni per sempre / l'eterno innocente*".

Ugo Fracassa
PPP/P 55

Quanta parte del cippo, proteso e dolente come arto fantasma, ciecamente addita l'entità, l'interrezza di una vita ridotta a moncone? L'effetto allucinatorio ci dice che la gran parte di quell'esistenza è rimasta incompiuta, perché la stele mutila ingigantisce il vuoto che la compie. A Siena, il duomo rimpicciolisce a paragone del corpo di fabbrica che dal transetto si estende a navata, facendo di quella eretta, a sua volta, transetto di un edificio invisibile e abnorme. D'altra parte, ciò che nell'arte non è rifinito, come pure i reperti smembrati della statuaria classica (quanto dei prigionieri michelangioloeschi emerge dal marmo, come la perspicua anatomia del torso apollineo di Nestore) precipitano lo sguardo sul particolare, enfatizzandone la perfezione parziale. Entrambe le esperienze estetiche si realizzano nella lettura di *Petrolio*, il "poema" pasoliniano pubblicato, con le dovute cautele filologiche, postumo e incompleto in forma di brogliaccio. Intanto, la materia narrativa si interrompe con l'Appunto 133, a meno di cento pagine dall'inizio della seconda parte, annunciata dopo le quasi cinquecento di appunti relativi a quella precedente. Da alcune dichiarazioni dell'autore, risulta chiaro che quanto giunge a noi non esaurisce neanche un quarto dell'opera progettata. Forte è perciò l'illusione di monumentalità, come di colonna cessata sotto l'entasi. Peraltro, nella congerie di annotazioni accumulate, spesso altamente frammentarie, incoerenti e provvisorie, spiccano rari episodi ad alto tasso di formalizzazione interna, tra tutti quello intitolato al "Pratone della Casilina" (il numero 55 nel dattiloscritto originale che reca sul frontespizio, in acronimo, nome d'autore e titolo ovvero: PPP/P), tessera rifinita con tale scrupolo da parere miniata.

Lo spiazzo erboso, di cui nel titolo, è il teatro, illuminato al margine della città da una luna estiva, dell'incontro tra Carlo di Tetis, protagonista (col suo doppio, Carlo di Polis) del romanzo, e venti adolescenti romani che, a turno e in cambio di danaro, gli concedono favori sessuali. L'Appunto 55, tuttavia, si interrompe inopinatamente al nono dei venti giovani arruolati – "Venti! Erano un piccolo esercito" – riproponendo nella microstruttura il peculiare squilibrio macrotestuale e consentendo ipotesi critiche circa il precario statuto di questo abbozzo romanzesco, sulle quali torneremo. Sintomatico, il nome di Viktor Šklovskij chiude un elenco di autori che Pasolini raduna attorno all'idea di *Petrolio* e, sottinteso in questa affermazione: "Il mio non è un romanzo *a schidionata*, ma *a brulichio*", aleggia in una dichiarazione programmatica: "la mia decisione è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma: forma consistente semplicemente in *qualcosa di scritto*" (non diversamente il carattere di Don Chisciotte era, per l'autore di *Teoria della prosa*, mero prodotto della costruzione del romanzo). Non sorprenda perciò la fortissima coesione, esterna ed interna, di questo breve testo in un romanzo nato sotto auspici formalisti, anzi, un'analisi appropriata dello stesso non ne sottovaluterà l'architettura fatta di parallelismi e simmetrie calcolatissimi pur tra le macerie trasportate da una narrazione alluvionale.

Il racconto procede secondo un evidente schema ad elenco, modalità apparentemente priva di sostanza retorica ma invece letteraria come ogni figura. Le tecniche utilizzate nella descrizione delle varie sessioni coitali puntano a rendere vario ciò che è costante e diverso ciò che è comune, per non incorrere nella noia, che Pasolini riconosce come attributo della pornografia¹⁹; ciononostante, non sempre lo sforzo risulta perfettamente dissimulato, per esempio non nel caso di quel ragazzo che con un *ciao* "personalizzava il suo turno" ma, nello stesso tempo, scopriva le carte dello scrittore come capita in un lapsus. Si trattava insomma di rappresentare il campionario di genitali, oggetto di minutissimi resoconti, variando sull'unica corda della dimensione, inevitabilmente ragguardevole in quanto amplificata dal desiderio di Carlo e dal turgore di rito.

¹⁹ Così in "La pornografia è noiosa", pubblicato il 7/6/1969 su *Tempo* (ora in: P.P. Pasolini, *Il Caos*, Editori Riuniti, 1991; pagg. 157-160).

L'effetto si ottiene con l'estensione dell'idea di superlativo relativo oltre i limiti meramente grammaticali, tale che i nove elementi risultano nell'ordine – grande, più grande, bello grande, più lungo, medio ma pareva più grande, enorme, normale ma più duro, forse non più grande ma pareva il doppio ecc. Fondate ragioni economiche ed ideologiche, tra l'altro, misurano e decidono l'entità degli attributi virili. Secondo una mitologia tutta borghese circa la naturalità del proletariato - mitologia di cui il narratore si dimostra pienamente consapevole, come si evince dall'incontro dell'altro Carlo con Salvatore Dulcimascolo (“Egli si aspettava [...] un membro come il suo, o come quello di qualche suo compagno di scuola, che aveva appena intravisto, ai gabinetti, o negli spogliatoi dei campi sportivi. Questo invece era molto più grosso, [...] e come di altra materia: era un altro sesso, proprio quello che il mito del popolo faceva immaginare a Carlo”) – se nel drappello di fornai, meccanici, manovali, garzoni e muratori, radunato sul montarozzo del pratone, si nasconde un solo borghese (il parrucchiere Gianfranco), a lui toccherà farsi latore del solo membro inferiore alle aspettative. Gli altri giovani, non diversamente da quelli immortalati nei versi di Penna, si riconoscono a naso in quanto membri della classe lavoratrice: “dai panni di Sandro emanava un certo buon odore di farina”, la tuta di Sergio “odorava molto forte di ferro”. In quanto ad artifici a ridotto gradiente retorico, da notare pure lo stilema tipicamente pasoliniano che consiste nella giustapposizione di accrescitivo e diminutivo (palazzoni vs casette, cespuglietti vs pratone ecc.), troppo puerile che si addice ai “clienti” della Casilina. Da notare che il titolo ripete la stessa figura, grazie al falso diminutivo del toponimo (Pratone vs Casilina)

Tornando all'elenco, esso risulta altresì scandito in maniera iterativa da stacchi – il cambio di turno tra i ragazzi - che inanellano la teoria degli incontri sessuali con regolarità tale da governarne l'escursione emotiva dopo il climax di ogni orgasmo: “il primo che era venuto dietro a Carlo era Sandro” / “un altro si staccò, lui pure di corsa, dal gruppo che aspettava” / “Intanto già stava arrivando di corsa ...” / “Quello che adesso arrivava, il sesto...”. A partire dall'ablativo assoluto dell'*incipit* – “Carlo, presi questi accordi, fece qualche passo avanti sul prato” - l'Appunto 55 si caratterizza per il tono quasi neotestamentario di queste interlocuzioni narrative – “Questo era pensato da Carlo” / “Dal gruppo veniva avanti Pietro” / “Il nome di questo secondo ragazzo era Sergio” – che contribuiscono a modulare la monotonia descrittiva dell'elenco. Con maggiore precisione, la lingua che vi risuona è quella di una traduzione ecclesiastica dal latino del *sermo piscatorius* degli evangelisti. Tale è la suggestione – indotta pure da un titolo del Pasolini regista – che la struttura complessiva del brano (litania delle erezioni, periodicamente interrotta dall'intervento del narratore onnisciente come voce fuori campo) si direbbe ad antifona. Naturalmente una simile scelta stilistica non è senza rapporto col contenuto della pagina che anzi, dietro un'apparenza blasfema, cela un'ispirazione religiosa fondata sull'esperienza sessuale come epifania del sacro. Per due volte viene evocato il “miracolo”, la prima in relazione ad un incontro sessuale che sta per compiersi, l'altra a una penetrazione in atto; vi è poi la “semplicità quasi santa” del più ingenuo dei ragazzi assoldati. Un discorso a parte merita una scelta lessicale, inusitata, che Pasolini compie relativamente alla rappresentazione della dinamica dell'orgasmo, fenomenologia ampiamente codificata nella narrativa pornografica (alla quale Pasolini eccettuava esclusivamente su base estetica²⁰): in luogo di *bagnato*, *umido* ecc. l'autore di *Petrolio* scrive “unto”. Il vantaggio consiste nel guadagno connotativo che l'aggettivo assicura per gli automatismi che lo associano, in ambito religioso, all'“estrema unzione” o al sintagma: “unto dal signore”. Ecco, perciò, che il pene detumescente di Sandro, “lucido del seme”, appare “unto” e: “quell'unto aveva qualcosa di sacro”. Ma qui la contraddizione pasoliniana tra *cuore* e *viscere* trova una composizione metafisica se l'aggettivo, sempre associato nelle numerose occorrenze all'ambito sessuale/sacrale, in una sola eccezione qualifica invece l'essere proletario: “Pietro vi era come insaccato [nella tuta], benché la ‘saracinesca’ fosse tutta aperta, fino al cavallo, e, sotto si intravedesse la maglietta rossa, resa oscura anch'essa dall'unto dell'officina”.

²⁰ Nel già citato articolo: “La pornografia è noiosa”.

L'ambientazione concorre, complice Dante, all'interpretazione "religiosa" del testo, in virtù di straordinarie condizioni atmosferiche: la scena si apre sotto un cielo "con qualche nuvola spennellata appena nel suo indaco profondo; la luna in mezzo a quel cielo, che da rossa stava diventando di una luce fresca e purissima, con accanto, altrettanto luminosa la fedele piccola stella del crepuscolo (...) Tutto il cosmo era lì". Neanche Leopardi può dirsi estraneo a "quella luna" che, transitata qualche pagina prima dal suo zenit, assiste ad avvenimenti che sospendono sulla terra il progredire lineare del tempo e lo rendono "relativamente infinito": "Anche stavolta la cosa fu lunga oltre ogni possibile immaginazione. Anche stavolta la luna, con la sua piccola compagna, mestamente scintillante, parve essersi visibilmente spostata nella volta del cielo", come fa avviandosi al suo tramonto. Il sentimento panico di armonia cosmica viene amplificato, a sua volta, dall'esperienza carnale dell'essere posseduto: "Visto con l'occhio incollato al terreno, il cosmo era ancora più assoluto". A poche righe dall' interruzione dell' Appunto, finalmente leggiamo che quella notte era stata "secca e odorosa come un mezzogiorno", ovvero che il macrocosmo partecipava dell'ambiguità fisiologica di Carlo, insieme maschio e femmina, con una straordinaria lunazione meridiana. Quattro "momenti basilari del poema", infatti, danno conto delle cicliche mutazioni sessuali dei due Carlo, mutazioni che tuttavia pare di poter riferire ad un ambito di significazione allegorica, ben attestato nella materia narrativa di *Petrolio*. Carlo è maschio e femmina nella stessa notte, come accade, per condensazione, nel lavoro onirico, e con lo stesso effetto di inconfutabilità tipico del sogno. Anche in questo caso, infatti, la meccanica di una penetrazione particolarmente laboriosa e malagevole - "voleva estrarlo completamente, ci provò e non riuscì poi più a infilarlo di nuovo (...) un po' annaspando con le mani, riuscì a infilarglielo", "Dopo alcuni minuti, benché a Carlo paresse impossibile, egli sentì il cazzo indurito cercare e spingere tra le sue cosce, [cercando] l'orifizio alla cieca, come i cani" - svela la natura sodomitica dell'amplesso, nonostante qualche pagina prima, a proposito di Fausto si leggesse: "sciogliendosi dentro il ventre di Carlo e fecondando forse per una delle prime volte della sua vita", annotazione immediatamente contraddetta, in clausola, dal motto finale dell'adolescente borgatario, evidentemente estraneo alla logica allegorica: "- Che ber culo che ciài - disse infatti alla fine rialzandosi". Almeno altre due occorrenze lessicali insistono su questa anfibologia, precisamente: la "smania quasi isterica", con la quale Carlo aspetta ordini da Erminio, riconduce in etimologia all'utero (*hystéra*); "la glande", curiosità verbale che merita una postilla filologica del curatore, di nuovo chiede legittimazione al femminile etimologico di "ghianda".

Proprio l'esclusione del protagonista dall'universo culturale di cui sono espressione i venti giovani, renderebbe necessaria – secondo un'interpretazione antropologica - la mediazione omosessuale, allo scopo di instaurare una comunicazione, seppur degradata (agli occhi dei giovani il comportamento di Carlo è sinonimo di umiliazione: "Nel 'lavorare' egli cercava di far sentire a Sandro la sua solerzia e la sua umiliazione"), capace tuttavia di aprire un accesso, secondario e temporaneo, al loro mondo. Uno di loro è una recluta e spesso la metafora militare fa del manipolo una squadriglia; la caratteristica di questi giovani è la condivisione di una socialità, fanno gruppo e usano in modo inconsapevole del terribile potere di es/inclusione in quanto maschi ("le donne non hanno prestigio bastate per simbolizzare ai suoi occhi [dell'omosessuale] la società che l'ha escluso; poiché sono gli uomini a fare la legge e si arrogano il diritto di giudicarlo, soltanto la sottomissione può riscattarlo, umiliando davanti a lui il suo sesso tutto intero" – J.P. Sartre, *Santo Genet, commediante e martire*). A conferma dell'interpretazione, si ripete nel testo quella che potrebbe definirsi *minzione rituale*: "[Claudio] si sbottonò i pantaloni, e tirò fuori agilmente il cazzo. Non per divertirsi subito con Carlo, però, ma semplicemente per pisciare (...) E pisciava proprio in direzione di Carlo, mentre nel suo sorriso c'era ora un'espressione insolente, di sfida". Così pure Erminio, non a caso caratterizzato come minaccioso e più adulto rispetto agli altri, "voltandosi [pudicamente] verso il fondo del prato, cominciò a pisciare". Non meno emblematico, infine, l'iniziale imbarazzo di Gianfranco, il borghese della comitiva, ovvero il meno integrato col gruppo dei pari, malevolmente sollecitato da Carlo a rispettare il protocollo: "– Piscia -, disse a Gianfranco. - Nun me scappa - rispose il ragazzo". È stata Ida Magli ad obiettare alle tesi di André

Leroi-Gourhan (circa la definizione di cultura basata sul concetto di *proiezione*, di *esteriorizzazione* al di fuori dell'organismo biologico) che, prima della mano, il pene è il membro capace, con la stazione eretta e le sue conseguenze paleontologiche sullo sviluppo dell'apparato cerebrale, di proiettare fuori di sé un getto (sperma, urina), separando e designando l'oggetto colpito come altro da sé. A questa interpretazione antropologica del processo di costruzione della cultura l'Appunto 55 risulta particolarmente coerente.

L'inappartenenza di Carlo all'ethnos del *lumpenproletariat* capitolino ha pure una sua misura linguistica, quella che divarica il suo standard dalla varietà dialettale romanesca, isolata da un cordone sanitario fatto di apici, per i termini regionali assunti nelle descrizioni - montarozzi, saracinesca, cigolini ecc. - e di virgolette, per le *performances* dei parlanti (per la verità, Pasolini aveva utilizzato esclusivamente le virgolette alte, senza distinguere tra gerghi, koiné regionale e dialetto, ma distinguendoli complessivamente dall'italiano di Carlo). Tuttavia, a testimoniare l'efficacia e il rischio della comunicazione sessuale, certe precauzioni cadono proprio durante il rapporto, che risulta così linguisticamente non protetto. Se, infatti, il narratore riconosce in sede preliminare da certi segni che "era tanto che Sandro '*non se ne veniva*'", la stessa locuzione, quando riferisce in tempo reale di un orgasmo in corso, interviene priva di profilassi tipografica: "[Fausto] *Se ne venne*²¹ come rapito in estasi". Fatta eccezione per simili cedimenti, comunque, tutta la narrazione tenta di opporre alle accensioni emotive, capaci di attivare la funzione poetica, ("mise il naso a pochi centimetri da quel cazzo [sorpriendente], e lo contemplò da vicino ... contro il fondo del prato e il cielo sulle lontane tremolanti luci dei palazzoni, sprofondati nella luce azzurrina della luna") tecniche di straniamento, affidate soprattutto agli interventi di un narratore onnisciente che non disdegna di appellarsi al lettore ("A questo punto, mio lettore, comincia intanto col non sorridere all'accenno al cosmo") e non è alieno a certo paternalismo vagamente manzoniano ("Questo pressappoco pensava Carlo mentre era chino ad 'accontentare' il ragazzo).

L'appunto 55, da ultimo, come accennato già a proposito della scenografia cosmica imbandita intorno alla notte selvaggia del protagonista, per l'interna articolazione si pone come tessera altamente definita in un mosaico largamente lacunoso e conosce, oltre alla scansione antifonale individuata, uno snodo mediano - con precisione aritmetica, a metà del quarto dei nove incontri - che dista dall'interruzione finale dell'Appunto, approssimativamente, la medesima decina di pagine che lo separa dall'*incipit*. Ecco la giuntura centrale, evidenziata da un segno di cesura: "In quel cazzo (...) egli vide quelli, che aveva per sempre perduti di Sandro Sergio, Claudio, mentre lo prendeva una voglia struggente di quelli che dovevano ancora venire" // Pareva che solo adesso egli si fosse ridestato come da un sonno o da una forma artificiale di ipnosi o apatia". Insomma, nonostante il novero dei giovani corpi si esaurisca al nono su venti, la ventinovesima pagina del racconto è concepita come conclusiva, anzi, costituisce una vera e propria clausola: con l'evocazione di divinità inferi, simili a quei giovani, e vaganti con essi per il pratone; col riferimento al culto di Penati e Lari, che iscrive la tematica del sacro in un contesto pagano e la colora, a ritroso, di toni funerei e demoniaci. Un'ipotesi circa la genesi di questa immagine conduce, infine, ad un'altura poco fuori Domodossola dove Gianfranco Contini, "scopritore" del poeta friulano, aveva sperimentato in prima persona una simile epifania: "Una volta credetti proprio di avere la visita di un angelo, passeggiando su questo Calvario e ricordo di averlo detto a Pasolini, pensando appunto che potesse capirlo. Insomma: l'idea dell'angelo da me visto lo seduceva". La presenza immateriale (che nella teosofia rosminiana, cara al filologo domese, impersona il "principio corporeo") si aggirerebbe dunque, proprio come fanno le divinità di *Petrolio* sui 'montarozzi' del pratone, in uno scenario naturale insieme funebre e sacro.

Nel nome di questi esseri "divini, ma nel tempo stesso umili, soggetti e fedeli come cani", perciò, l'Appunto 55 è da ritenersi perfettamente compiuto. L'analogia delle proporzioni tra l'apparente incompletezza del "Pratone" (9 corpi su 20) e quella di tutto *Petrolio* (500 pagine su 2000 previste), invocata all'inizio, permette a questo punto di ipotizzare che il progetto del poema

²¹ Miei i due corsivi.

fosse in sé inesauribile e suggerisce di sottrarlo alla definizione di *incompiuto*, nella sua accezione classica, per attribuirgli quella, coniata per l'occasione, di romanzo privo di termine ovvero *s-terminato*.

Fausta Squatriti
Dal concetto di avanguardia
all'arte multimediale

A proposito del libro di Claudio Cerritelli "Critica in dialogo, dal concetto di avanguardia all'arte multimediale" edizione Mazzotta

Più che interviste io definirei conversazioni, quelle contenute nel libro di Cerritelli, mirate alla raccolta di opinioni di alto livello teorico, e l'autore ha avuto la pazienza, specialmente nei testi provocati e raccolti alla fine degli anni '70, di porre ai suoi interlocutori quasi sempre le stesse domande.

Domande che erano, in quegli anni, davvero cruciali, mentre oggi forse non lo sarebbero più, anche se siamo sempre, almeno io lo sono, innamorati dell'avanguardia, anche ossessionati. Ma l'avanguardia, movimento del pensiero creativo che si viene a creare all'unisono nelle diverse arti, e che diventa la punta avanzata del valore di un'epoca, si crea quando vuole lei, e negli anni successivi, quando l'avanguardia, breve per sua stessa definizione perché non si può stare, lancia in resta, perennemente sulle barricate, si riposa nella accettazione delle proprie istanze che diventano, malgrado fossero eversive, perfino moderate, vive di rendita, rielabora le conquiste declinandole, manieristicamente, fino al loro esaurimento.

Il termine - avanguardia- è di tipo militare, uno sguardo in avanti, per scrutare, in questo caso non il nemico, ma la brezza del nuovo che avanza, essendo, il nemico dell'arte, la quieta ripetizione che pone l'artista o i gruppi che la praticano, ai margini della ricerca, magari bravissimi, ma non essenziali a determinare la passione innovativa di un'epoca, tanto più importante quanto più sovversiva.

Il critico, sempre negli anni sessanta e settanta, lo si amava definire - militante - mentre ora non si parla di militanza. Il critico dei nostri giorni è anche un agente, per gli artisti che difende, e dei quali si serve per essere lui stesso autore. La piramide autoriale, artista, critico, mercante, museo, collezionista, è crollata.

Anche l'arte si crea e si diffonde con le stesse logiche di altre merci pregiate da lanciare nel mercato, e non è detto che sia negativo, che ci appaia opportuno o no, fa parte del sistema, è uno specifico in sintonia con il modello di società occidentale che si va diffondendo ovunque, desiderato da chi non ce l'ha.

Non sempre l'avanguardia artistica corrisponde a quella sociale, e viceversa. Basti pensare che il Futurismo fu certamente un'avanguardia, per quanto riguarda i linguaggi delle arti, ma leggendo quanto Marinetti nel 1908 scrisse nel manifesto: ... glorificare la guerra — sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.» si evince che la sua idea del nuovo, nell'ambito del sociale, era quantomeno contraddittoria.

Se pensiamo a come si vestivano, futuristi, dadaisti, e anche surrealisti, e confrontiamo le ghettoni bianche di Marinetti, i baffi, i capelli impomatati, le immancabili cravatte, i vestiti alla cavaglia delle signore, i cappelli e i guanti, con una foto di Duchamp, Man Ray e altri, con le loro rispettive compagne a seno nudo distese sull'erba durante un normale pic-nick, dobbiamo constatare che a Parigi l'aria che si andava formando, emanata dal nuovo che incalzava, e la militanza della avanguardia, non erano solo di trincea.

I futuristi erano ancora impregnati di simbolismo, e le loro opere lo dimostrano, occupandosi di temi nobili, progresso, velocità, dinamismo. Lo facevano attraverso soggetti normali, borghesi:

madri, sorelle, qualche cantante, tavolini del caffè affollati, città, locomotive, poche sommosse. Sono opere i cui soggetti assennati, le fanno del tutto prive di ironia, anche se lo stile è innovativo.

Nel dopoguerra l'appartenenza a un gruppo di ricerca, se non a una avanguardia, era una presa di posizione combattente, perché ne escludeva radicalmente altre, dividendo i progressisti dai conservatori.

Negli anni '50, fino ai primi anni '60, era forte la netta differenza tra -figurativo- e -astratto - tra chi osava, professando uno dei tanti modi dell'astrattismo che, a distanza di cinquant'anni dalla sua apparizione ancora faceva discutere, dividendo chi si faceva forza di una tradizione figurativa secolare che nel cubismo, e nelle varie declinazioni del ritorno all'ordine, esalava, anche splendidamente, i suoi ultimi respiri, e chi si attestava sulle ricerche astratte discendenti da Suprematismo e Bauhaus.

Ma l'astrazione che fece, se non avanguardia, movimento, corrente, fu l'Informale, che raccolse tutte le incertezze di chi, nel dopoguerra, si trovò a scegliere da che parte stare, e scelse la parte più intimista, quella non schierata ideologicamente, perché a causa delle ideologie, si era sofferto già troppo. L'astrattismo freddo, che si occupa di rapporti cromatici, di piani e superfici, che mette in ordine, ebbe meno seguito, gli artisti che vi si dedicarono, furono sempre ai margini del sistema dell'arte, sia pure noti e stimati. Il senso era, bravi, continuate così, idealisti, ma la vita vera pulsa diversamente altrove.

A Milano nel 1947, Fontana fonda il "Movimento spaziale" e, con altri artisti e intellettuali, pubblica il "Primo Manifesto dello Spazialismo", seguito dal secondo l'anno dopo. Lo spazialismo si colloca tra l'informale e la necessità di non ignorare le ricerche scientifiche, che erano in grado di fornire una diversa percezione dell'esistente. Fu la genialità di Fontana ad assimilare due tendenze opposte, dando luogo allo spazio in senso cosmico, servendosi di segni, gesti, materia, con un occhio al futuro di cui lui è sempre stato innamorato.

Dal valore dato all'introspezione, alla realtà psichica accreditata dalla psicoanalisi, derivano dunque quelle correnti astratte gestuali, liriche o drammatiche, informale e action painting che, accettate da artisti e critici, avevano finalmente meno bisogno di essere difese, anche grazie al lavoro dei galleristi che stavano costruendo il mercato dell'arte toccando un pubblico di nuovi amatori, collezionisti e nuovi ricchi, cui si schiudevano i misteri e i piaceri del collezionismo.

Informale, tachismo, action painting, preceduti dalle esperienze di matrice surrealista definite come pittura automatica, pittura eseguita per trascrivere l'energia dell'inconscio anche con l'aiuto di droghe, hanno lasciato vaste tracce anche quando sono stati superati, se così si può dire, da movimenti assai diversi, e mi pare di potere osservare che certi esiti della pittura monocroma, mai del tutto uscita di scena, quelli che non rinunciano alla trama, alla sfumatura sia pure a pieno campo, al monocromo crepuscolare e di atmosfera, si possono ricondurre alla sensibilità estrema conferita alla materia, senza forma, stesa sul supporto come se si trattasse di un abbandono della parte meno razionale dell'artista, pronto a mettersi a nudo, abbandonando grammatica e lessico della forma.

Molte cose accadono negli anni '60, compreso l'uso delle riprese video sviluppatasi dal '64 in poi, che ci fanno capire che fotografia e cinema cambiano il concetto di verosimiglianza che era stato per secoli alla base della cultura occidentale, conducendo all'azzeramento della diaframma tra figurativo e astratto. Si accetta, si dimostra, che il vero sia semplice documento (questo in via semplicistica, perché è ovvio che il cinema serve anche a creare verità traslate dal comune senso di realtà, ma lo fa sempre in modo visibile, credibile, ingannevole, dunque realistico).

Nelle sperimentazioni dei primi video-artisti la video camera è usata senza perizia, sul modello del cinema-verità, per parlare di vita nel suo stesso farsi, e di tempo, facendocelo assaporare fisicamente. Ne fu anticipatore il film di Warhol "Empire" del '64 che riprendendo a camera fissa per 24 ore la stessa finestra che inquadra l'Empire State Building, simbolo della città di New York, mette in opera il senso del tempo e per farlo si serve di un mezzo che, nato per ripetere il

movimento, qui riprende la stasi, salvo i minimi cambiamenti di luce che dalla finestra si fanno avanti verso il riguardante, nella interminabile ripresa.

Se la militanza dei critici che dovevano sostenere il nuovo, garantendolo con la loro capacità analitica del fenomeno, oggi non ha più ragione di esistere, è perché l'arte si può permettere proprio tutto, certa che il pubblico dell'arte, e gli stessi addetti ai lavori, essendo diventati onnivori, non ne contesteranno i risultati. Forse il linguaggio dell'arte è oggi così sofisticato da non avere neppure più bisogno di essere arte nell'epoca post-moderna avanzata, quasi putrefatta al punto da impedirne studio, godimento, teorizzazione, essendone sparito il corpo. Per questo i critici preferiscono sentirsi storici dell'arte, quasi che essere solo critico sia riduttivo, una faccenda da anatomo-patologo su membra sparse un po' ovunque.

Non esiste oggi un ambiente deputato agli artisti, una vita di gruppo dove le idee possano scambiarsi, influenzarsi, e forse non esiste neppure una vera contemporaneità sulla quale potere ragionare. Difficilmente gli artisti si incontrano sulle proprie opere con altri artisti, come poteva avvenire tra Fontana e Capogrossi, o tra Fontana e Calderara, portatori di correnti agli antipodi, antagonisti, nella calda difesa della propria poetica, ma non nemici. Quello che però Fontana non sopportava, era Manzù. Le difficoltà della esistenza, se fino a trent'anni fa portavano gli artisti fuori dagli studi, ora ve li rinserrano. Una grande tristezza, quando non mestizia, mi pare che scorra nel sociale degli artisti, le occasioni di convivialità ridotte al minimo. Non ci si diverte più, tesi allo spasimo verso la visibilità, nell'affollato circuito di gallerie, musei, pubbliche istituzioni.

I critici militanti del dopoguerra dovevano ricostruire i postulati dell'esistente, del futuro, della speranzosa convinzione che dopo la guerra torna sempre il sereno. Per la maggior parte essi stessi poeti, o pittori che avevano messo da parte il dipingere, intendevano liberare la critica dalla polvere accademica che contraddistingueva lo storico dell'arte prima della II guerra mondiale, il quale si occupava principalmente di secoli sicuri sia pure gloriosi e sontuosi, in quanto lontani dalla attualità. Erano Berenson, Longhi, Fiocco, Palucchini, Venturi, lo stesso Argan nella sua parte migliore, che con il loro pensiero sull'arte, la storicizzavano.

Per comprendere in tempo il fermento del nuovo, prodottosi con lenta preparazione, ma poi scoppiato in tutto l'occidente quasi all'unisono, bisognava essere in grado di sentire sulla propria pelle il mutamento del gusto, delle istanze creative e di quelle sociali.

La militanza nell'astrattismo propriamente detto, che in Italia non arriva prima del '35, parecchio in ritardo rispetto ai paesi cruciali europei, Russia, Germania fino al nazismo, ma anche Francia, con artisti come Gorin o Herteaux, ha tuttavia grandi nomi, da Fontana a Melotti, Munari, tanto per parlare di tre geniali e profondamente sovversivi artisti. Ma prima, cubismo e futurismo e suprematismo, avevano avuto grande risonanza negli stessi anni in cui venivano al mondo.

La ricerca astratto-geometrica in Italia, non deriva dalla scomposizione futurista dell'immagine, ma guarda piuttosto a modelli già astratti, di superficie, caso mai derivati dal cubismo sintetico, e attinti anche dal Bauhaus. Sarà ritardata dal fascismo con il suo ritorno all'ordine, che produsse opere importanti solo grazie ad artisti come Sironi, Severini, Carrà, architetti come Piacentini, Portaluppi e altri, che nella rivisitazione del classicismo romano ad uso imperiale portarono la qualità della invenzione razionalista, e il retaggio gentile della decorazione. Ma altra cosa era l'avanguardia di un Terragni o, in pittura, di Mauro Reggiani, di Veronesi, che non si discostarono mai dalla ricerca geometrica laica, poi definitasi come -concreta- che per esprimersi compatta nel gruppo del MAC dovette attendere la fine della guerra. La astrazione geometrica, ma di matrice matematica, si formò negli stessi anni anche in Svizzera, con Bill e Lohse, più giovani degli italiani, e più vicini al Bauhaus, con il quale erano rimasti in contatto anche in quanto a lui contigui per ragioni caratteriali. La lotta per emergere fu dura, in Italia, questi artisti erano vittime dell'oscurantismo critico, se io stessa ricordo che alla fine degli anni '50 la critica d'arte sul Corriere della sera era affidata a Leonardo Borgese, per il quale anche il liberty era troppo moderno. E Balla viveva a Roma facendo i ritratti alle signore.

Va anche osservato che un po' tutti i protagonisti delle avanguardie, una volta passata la febbre, se ne discostarono tornando a ragioni più blande o alla inevitabile ripetizione dei propri geniali canoni, rifugiandosi nello stile.

La spaccatura della guerra aveva allontanato dalla pur piccola ribalta il meglio della ricerca artistica del '900, allontanò perfino il futurismo, accusato di essere fascista. E se gli artisti futuristi furono fascisti, la loro ricerca non aveva nulla di politicamente adoperabile, anzi, e si formò parecchi anni prima che il fascismo prendesse il potere. Caso mai si potrebbe dire che nell'aria c'erano certi atteggiamenti che i futuristi abbracciarono, esaltarono nei loro manifesti, e che il successivo fascismo perfezionò.

Nel dopoguerra si riparte da Picasso, drammatico e sconvolto come un bombardamento, ma capace di salvare sempre la figura umana e i suoi oggetti di contorno, simboleggia la rottura e la salvaguardia dei cocci, da rimettere insieme. E' più rassicurante della astrazione geometrica. Alla fine, più comprensibile. E la ricerca astratta geometrica forse fu vista, credo inconsapevolmente, come troppo ideologica, assimilabile all'ordine militaresco, alla disumanizzazione dei due terribili regimi, fascismo e nazismo che per organizzare il mondo lo hanno massacrato. Della fine che fecero le avanguardie russe, una volta sotto il regime sovietico, se ne riparlò nei tardi anni '60, quando molte opere uscirono clandestinamente dal paese e furono mostrate dai mercanti più attenti. La rivoluzione fa vittime, la rivoluzione è carne e sangue. Anche la rivoluzione in arte, fa vittime. Nel novecento, nei primi anni, si è consumata la carneficina del vecchio, del bello, del nobile, dell'elevato spiritualmente. Si prepara la rivoluzione comunista e nell'ideologismo dilagante, si preparano i totalitarismi. Il totalitarismo forse fu la drammatica soluzione per tenere testa al rapido sviluppo tecnologico, ai nuovi bisogni economici e sociali, alla incapacità della società democratica di organizzare il proprio mondo. Di fronte alla inadeguatezza, purtroppo si sente ancora dire che ci vorrebbe la maniera forte.

La rivoluzione degli assetti socio-economici si fece avanguardia dando all'arte caratteristica di impegno ideologico, per una manciata di anni, prima che tutto degenerasse. La rivoluzione, in arte, figlia e precorritrice allo stesso tempo di quella rivoluzione dei costumi e della politica sgorgata dal nuovo che avanzava in tutto, distrugge le icone del bello, per ricostruirle, in una estetica completamente cambiata. Inizia anche il panico del vuoto, del nulla, del non significato. Quante volte, di fronte a un'opera dadaista, ad esempio la tanto decantata "Fontain" di Duchamp, ci siamo chiesti che cosa voglia dire? Se l'aura riconoscibile fino ad allora nelle opere d'arte, anche in quanto uniche e irripetibili, nell'orinatoio non la si ritrova, dobbiamo ammettere che il dadaismo conferisce aura a tutto quello che tocca, dissacrando il sacro e consacrando il profano. Il risultato materiale del pensiero dell'artista è solo un tramite, quasi un esempio, tanto per farsi capire. La contemplazione, non è ammessa, non è desiderata. L'opera d'arte deve essere urtante, deve seminare dubbi per i quali non ha suggerimenti. L'arte è un rebus, la verità esiste, ma non la si trova facilmente.

Costretti, nel lessico ancora ora riservato all'arte, a dire – bello – quando invece di bello non c'è nulla, vogliamo l'oggetto da contemplare, anche se l'artista diventa – inutile – raffinato e impotente, in grado di volere fare della propria stessa vita un'opera d'arte, preparando la strada alle azioni dei situazionisti e della body-art, delle performances, mettendo a repentaglio la gradevolezza, il consenso, stracciando la residua – bellezza – pur di fare combaciare le ragioni concettuali che stanno all'origine dell'avanguardia con un anticonformismo più generale per quanto riguarda il comportamento sociale. Questo lo avevano già fatto dadaisti e surrealisti, e probabilmente molti altri, ma ora la provocazione sta nella sgradevolezza, nel sacrificio personale dell'artista che si mette ad agire dentro al mostruoso.

L'operazione di riqualificazione è difficile, e sempre sull'orlo di essere vanificata da un ritorno indietro, come avvenne con la transavanguardia alla fine degli anni '70, in anni nei quali

pensavamo che mai più si sarebbe dipinto con il pennello, ripartendo da espressionismo, o metafisica, rivalutando il sogno, l'introspezione, la sensibilità del colore, della pennellata, del racconto. E' stato un altro ritorno alla ragione.

La raffigurazione dell'altra realtà, quella psichica, è padroneggiata dal surrealismo, quando non ne snocciola tutto l'elenco simbolico rendendo il mistero didascalico. Ma è dal suprematismo che deriva la capacità di lavorare sulla sintesi spirituale, che visto la materia altro non può essere che sintesi, che condurrà al limite della zero, già con Malevic, che tuttavia si servì del problema del rapporto tra due zeri, con il suo bianco con bianco, fino ai monocromi degli anni '60 inaugurati dal blu di Klein, che salvava, in quel quasi nulla, il senso panico del vuoto e la forza del blu purissimo, da sempre colore accreditato alle faccende celesti ultraterrene. Non è casuale che Klein fosse cattolico praticante, Cavaliere di Malta e devoto di S.Rita. Appassionato di immaterialità, il provocatore artista fece anche un voiletto, documentato fotograficamente e garantito per autentico da testimoni. Nelle prove dei prosecutori prevale invece la dominante fredda, tautologica. Ma dopo, una volta tolto tutto, rimane possibile solo la spiegazione di un colore, da dizionario. Rosso al rosso, nero al nero. Setaccio estremo da parte dell'artista che non riesce a trovare nulla da dire, nulla che non sia più difficile dello zero.

Considerate così le cose, nella narcosi del benessere degli anni settanta già sporcati dal terrorismo, nell'impossibilità di prevedere una nuova avanguardia, si fa strada la transavanguardia, che piace a nessuno ma che tutti vogliono. Dopo la messe ricchissima delle categorie che si intrecciano in quegli anni di ricerca e se non di avanguardie di poetiche fortemente connotate, arte concettuale, arte povera, arte minimale, categorie che si servono dello strapotere del critico di schieramento, dunque ancora militante, del museo, del mercante, che condizionano pesantemente il collezionista timoroso di non essere aggiornato nel proprio gusto, intimorito dalla macchina dello spettacolo attorno all'arte e alle istituzioni espositive, si incollano, si cuciono i frammenti di una armamentario espressivo che non si è privato proprio di nulla., per arrivare allo stato attuale dell'arte, ampiamente esplorativa.

Il valore del cambiamento, la geniale intuizione iconoclasta che ha caratterizzato tutte le avanguardie, la speranza, così fu per i suprematisti russi che lavorarono sul confine della rivoluzione del 17, di cambiare il mondo, hanno da tempo ceduto il passo alla macina degli ingredienti, alla prudente osservanza delle tendenze del momento.

Negli anni venti e trenta del novecento, grazie alla teorizzazione del Bauhaus, l'avanguardia diventa laica, ma non ci riesce, perché in arte, più toglie sacralità, e più ne mette. Perdendosi i soggetti delegati al sacro, perdendo l'iconografia della verosimiglianza, si intensifica l'iconografia del – vero – ritratto della astrazione. Sul versante dada invece, decisamente meno ideologico, si fa strada l'ironia, il gioco di parole-immagine, la negazione della raffigurazione, a favore di un particolare uso del – vero - E cosa c'è di più vero che prendere l'oggetto reale e usarlo come icona di se stesso? Volendo essere dissacranti, si finisce per ridiventare sacri, e quegli oggetti veri, diventano finti.

L'arte, oggi, è anche merce. Nata poco a poco l'industria culturale, si è costituita una società nella quale la cultura di massa sta dentro all'attualità. Si è livellato il solco tra una élite dedita alla ricerca e l'opinione che il fruitore medio si può formare a proposito del prodotto artistico, quello da appendersi sopra al divano di casa.

Paradossalmente, ma non poi tanto, il lavoro delle avanguardie storiche, quelle dalle cui invenzioni ancora oggi viviamo di rendita, è diventato sempre più elitario, lasciando il pubblico in balia di plagi riferibili al passato, in pasto a una retroguardia che, mi pare, solo recentemente si è colmata grazie alla diffusione del design di massa, che ha fatto vivere la gente in case diverse,

chiare, colorate, non solo razionali, ma con canoni del decoro molto diversi, aggiornati a stili di vita meno formali. Di necessità si è fatta virtù, per esempio aprendo, negli appartamenti sempre più piccoli, lo spazio chiuso della cucina per renderla partecipe del salotto, eliminando il più possibile corridoi e anticamere. Quello che nasce per esigenze di spazio, diventa moda, e lo si trasferisce anche in spazi larghi dove mostrare la cucina, ricca e disegnata, fa parte dello status-symbol. Alla avanguardia artistica un tempo in cima al cambiamento, è succeduta l'attualità, la moda.

L'artista che la società dei consumi esige giovane anagraficamente, non può preoccuparsi di non sapere tutto quello che sarebbe bello sapere a proposito dell'arte e delle ricerche che ci hanno preceduto, e crea come può ma anche con successo, giudicato, acquistato, da gente che ha la sua stessa preparazione, o impreparazione. Non è un problema. E non proviamo a domandare all'artista che cosa significhi il suo lavoro, ne escono complicati discorsi che sempre più ci allontanano da quello che vediamo. Il pubblico poi, raramente sa perché un dato oggetto d'arte gli piace, lo emoziona, e forse è giusto così.

La garanzia che con lo stile si riesca a essere sempre uptodate, è data dalla moda, abiti, arredamenti, tecnologie, aperitivi, che si incrociano, la gente ne accoglie le istanze, vive sempre alla – avanguardia – dello stile e anche se questo è solo tangente alla ricerca dell'arte questa fratellanza tra alto e basso garantisce che l'artista sta dentro al proprio tempo, e nulla è più importante del sentirsi a posto dentro il proprio posto, in assenza di una ragionevole previsione di futuro.

L'avanguardia invece, sta scomoda nel proprio tempo, di cui già percepisce il declino. Per questo le tendenze del momento, in arte come in letteratura, sono lì, a seguire quello che si fida essere il trend non della creatività, ma del mercato, in un giro viziato e triste, che vede il pubblico, il collezionista, il lettore, bamboleggiare con la critica, e la critica comprometersi con il mercato, e l'artista destreggiarsi tra tutti questi suoi -padroni –

Andare costantemente dietro a quelli che si pensano i desideri del pubblico, del critico leader, imprenditore, manager, è la disperata attualità. Non importa se l'opera è propositiva, conta solo che possa, non si sa veramente bene come, piacere, essere considerata, venduta. Si attribuisce valore a lavori che sono più furbi che ispirati. E poiché della furbizia se ne è fatta una virtù, proprio come fede, speranza, carità, temperanza... aspettiamo che si trasformi in bellezza.

La bellezza, dalle avanguardie storiche finalmente distrutta, rivoltata, è sempre un valore di discernimento, tra quanto, in grado di emozionare con la sua incostanza, o fugacità, ci tiene svegli, eccitati. Per questo che l'arte del passato piace a tutti, almeno in superficie. Perché la sua bellezza, digerita nei secoli del cambiamento, è diventata rassicurante, e tutti possono sentirsene partecipi, con la certezza di non doversi mai confrontare direttamente con lei.

Il nuovo capita raramente. L'avanguardia, è bizzarra, fa di testa sua. Da parecchi decenni non abbiamo una avanguardia propriamente detta, e lo smarrimento, la mancanza di passione che ne deriva, si giustifica con l'utilizzo dell'arte come semplice merce, e non è soltanto imbarazzante, a volte è anche naturale, gratificante, fa cultura, se si considera che la cultura non è una scala di valori, ma è -sapere –

Il critico, a volte lui stesso autore, ipotizza un oggetto d'arte che gli artisti, i suoi artisti, realizzano. Una sorte di antica bottega? Gli artisti, che hanno bisogno di monetizzare il proprio lavoro, si attengano alle regole lavorando con quella buona fede che rimane dopo la sconfitta della passione.

In questo contesto di ansia da prestazione, l'opera d'arte non si crea soltanto nel rovello d'anima che rende l'artista sempre insoddisfatto, se non al momento del proprio inevitabile narcisismo, ma la fattibilità dell'opera si avvale anche della consapevolezza che un fazzoletto di carta abbandonato sul pavimento della galleria può essere arte, mentre è immondizia se lasciato sul marciapiede. L'opera si crea nella cucina degli ingredienti, a volte freschi, a volte precotti o surgelati.

Transavanguardia, neo-avanguardia, post-avanguardia. Entrano nel sistema istanze di ordine intellettuale più che creative, una opera si può costruire a tavolino, come genialmente fa Umberto

Eco. Ma il sistema delle gallerie, così come quello degli editori, questi più marcatamente alla caccia del cliente, dimenticano che, in letteratura, per esempio, abbiamo già avuto Joyce, che era capace di comunicare, con il minimo possibile di narrazione, la realtà psichica dei suoi personaggi attraverso il flusso delle immagini evocate con le parole, senza che gli sia stato detto, di recente, che doveva mettere ogni tanto qualche punto. Anche la ricerca sul linguaggio del gruppo 63, è stato messo tra gli sperimentalismi, e predominano poesie liricheggianti, piane, comprensibili, che sciorinano l'io in pantofole dei tanti che sono poeti solo perché in grado di commuoversi su se stessi.

Lea Vergine definì come – ultima avanguardia – cinetismo, optical art, arte programmata o sistematica. In questi artisti operanti allo stesso tempo della Pop art, nei primi anni '60, un po' ovunque nel mondo occidentale, prevaleva l'impegno scientifico, o tecnologico, teso a razionalizzare la percezione del fenomeno ottico e percettivo, traducendolo in emozione pensante capace di fare progredire il riguardante nella conoscenza dei fenomeni della percezione di cui, anche senza accorgersene, siamo tutti influenzati e informati. Oggetto e soggetto dell'opera coincidono. Molti degli artisti hanno rinunciato alla loro peculiarità, a favore della – causa – . Oggi le macchinette, gli schermi ottici, le geniali invenzioni, gli ambienti (il primo "Ambiente spaziale a luce nera" era stato creato da Fontana nel 1949) stanno tornando a piacere, perfino ad emozionare, ma i giovani artisti non ne proseguono la ricerca, perché ci sono poetiche che non fanno seguaci, contrariamente a tutte le altre del '900. Anche da Fontana, non si può prendere niente, se non la cosa migliore, la libertà e il coraggio.

Nel nostro presente mi pare che l'artista, anch'esso in perpetuo movimento, in crescita numerica, in un suo sentirsi creatore di merce deperibile, prenda il buono là dove lo trova, con una operazione che a me pare disperata, perché da lui si pretende spesso quello che non può dare, che non dovrebbe voler dare, e non si vuole quello che, coltivato, potrebbe preparare il nuovo.

Miguel Muñoz
Lector et lux in fabula
Cita y citación en el texto poético

Excursus (mito)(lógico)

La cita() puede llevar, traer, a, desde, muchas regiones: regiones cuyos contornos se recogen, amplían, disgregan, por el emplazamiento mismo de la cita(). La cita() establece un régimen de fronteras lábiles en la filiación de las fuentes fabulosas del texto, así como en los cuerpos siderales –productivos de tanta elaboración simbólica– la interacción de la materia trastorna sus centros de masa propios en el juego de la gravitación, así también en esas otras fuentes, las de flujos desbordantes entre platillos interconexos, en que el derrame tiene que subir para que haya fuente. Deslindemos, entonces, el recurrido bosquejo de la rotación de un objeto *en torno* a otro.

Intermedio –afuera–:

La Disimilitud de lo Similar (V. Shklovski): «El arte siempre separa lo semejante y une lo diferente. Es escalonado y armable. Pero no es un tren, en el que los vagones son las combinaciones de las palabras. Las juntas subrayan los cortes. Seleccionamos determinados rasgos para transmitir el todo. Si desarrollamos detalladamente un aspecto parcial, este parcial también sustituye el todo, y más que su situación revela la importancia de su situación.»

Minisemántica (T. De Mauro): «Pero el análisis semántico no puede aspirar a tener el grado de desapegada formalidad y de atemporalidad de otras partes del saber científico. Aquél, se vuelva a una lengua o a la generalidad de las lenguas, es siempre *filius temporis*, y puede ser entendido y pensado adecuadamente sólo y siempre como tal. No le es dado lo eterno, no le es dada duración fuera de su contingente producirse, antes bien, tal vez, sólo la recibe, precisamente, en el reconocerse contingente, aproximativo, informal.»

La ragione poetica (G. Ferri): «Para nosotros vale la igualdad PALABRA=MATERIA, MATERIA=PALABRA... ... La poesía es la vía de la relación tangible con la materia, en cuanto repone en juego lo sensitivo físico-mental. La percepción físico sensorial es atribuida por las nuevas ciencias a los campos electromagnéticos como entidades físicas. Se recupera con esto el principio de Solón Ateniese: “Testimonia las cosas invisibles con aquellas visibles... *Mystikós* concierne la iniciación a los misterios. Las realidades materiales no tienen “misterios” sino sólo puntos de vista a veces no bien iluminados, en cuanto su estructura es regida para nosotros, en nuestro exclusivo interés, por nuestro mismo pensamiento. Se trata de una serie siempre evolutiva de puntos de vista interrogativos que sólo buscan coherencias lógico-sensitivas, y que nada más deben buscar. »

La Filosofía y el Espejo de la Naturaleza (R. Rorty): «Cada discurso, pensamiento, teoría, poesía, composición y filosofía se revelará completamente describible en términos puramente naturalistas. Una descripción del tipo “los-átomos-y-el-vacío” de los microprocesos en el interior de los individuos humanos permitirá la predicción de cada sonido o escritura que llegue a producirse. Los fantasmas no existen.»

En el terreno de la cita, el texto es -en el campo semántico- dilatador y contractivo, dilatorio y apurador, procedimiento de oposiciones que se proponen funcionando desde el enunciado: el texto construye las citas, viendo en ellas su potencial diacronía, fundándola en la travesía browniana por

lo intertextual. Hay un espacio, mayormente vacío, por donde *transcurre* el texto y donde, diseminadas aquí y allá, están las citas (conjeturables-potenciales): casa de citas, lugar de diseminación, donde la partícula sacudida por el enunciado nuevo trazará su trayectoria azarosa –como azar, como riesgo, como desgracia, como gracia.

Excursus () $\frac{h}{f}$ —

Más allá de las Islas Afortunadas
(XI)

no es ésta *la tierra que mana*
leche y miel
ni *tiñen* aquí *las ovejas sus propias*
lanas

()
()

es el globo que deshace
la erecta simetría

 a^h jardín
a_h espacio

del cuerpo compacto de incerteza
que reunió a los jocundos en el
terrado rojo allí penden
finas líneas hasta las nieves:
esta es la dirección de
sus órganos
tomada entre el bosque
galante
por no ser insinuación
ni pericia

sobre las pinturas borrosas
pasan dedos donde no se cría
la natura lenta

el frágil dedo fue
espacioso tardo

la piedra
la veta
arista

el tendón fuerte

(¿*monta* aquí *el león la cabra*?)

la veta

arista

desde allí la vieja
un daguerrotipo muestra
al recién nacido

.....
que estruja su pequeño sexo
poniéndolo en movimiento

El fragmento XI es el terminal de *Más allá de las Islas Afortunadas*, inédito del autor. Presentar la serie sólo en su punto terminal, es requerir de los otros fragmentos un carácter residual, requerimiento que se apoya en lo específico que aquí se persigue: el texto actual en la construcción de citas de otras series. El texto construye las citas. En este Excursus se señalarán construcciones bajo un procedimiento que tentativamente se puede denominar *exterior*; no se tratará de señalar, sino en un caso de construcción, funciones internas al texto *Más allá de las Islas Afortunadas*: delimitación desventajosa para el examen generativo global de la citación, pero parcialmente más pertinente en el dar cuenta de la construcción de citas de otras series. Así, la cuestión del texto poético se puede hacer fluir hacia la citación, cuando ésta, diferenciándose del tratamiento de la fuente como mera cita, se ve sosteniendo la intertextualidad.

/no es ésta la tierra que mana/ leche y miel/:
citación de *Bucólicas* (Égloga IV, Virgilio; *Epodos* (XVI), Horacio)

/ni tiñen aquí las ovejas sus propias/ lanas:
citación de *Bucólicas* (Égloga IV, Virgilio)

Leche y miel, denotadas, connotadas, en los textos de *Bucólicas* y de *Epodos* que evocan la situación de una edad de oro. El procedimiento establece un proceso (citación) que envuelve series exteriores, reclamando entre ellas un procedimiento similar (dice con esquividad un exegeta: “*Ambas piezas debieron de componerse casi al mismo tiempo*”). Grado de la construcción que surge acrecentado cuando ésta alcanza el texto de *En las islas Afortunadas* (*Así habló Zaratustra*, Nietzsche), donde los fluidos latinos se convierten en materia más viscosa (*Los higos caen de los árboles, son buenos y dulces...*), y en lo que el *más allá* del texto aquí visitado encuentra la función de su movimiento involutivo. Pesa ya la gravitación. Las encinas huecas o duras, las cabras y el índice de las ubres tensas, *fuentes* de leche y miel en los textos de Virgilio y Horacio, desbaratadas ahora en la *no...tierra que mana*: des-localización respecto de las islas Afortunadas, apuntalada por el uso anómalo del relativo *que*; también, negación obvia de una cierta noción de producción –la edad de oro.

Es el globo que rompe/ la erecta simetría/...: Es un globo que deshace la disposición de paréntesis con eje de simetría. Eje deducido (invisible) de la edad de oro y sin-eje de la des-localización, funciones de este texto con el de Hieronymus Bosch, texto pictórico en el que El Bosco asimetriza la superficie rosada del señuelo paradisiaco del tríptico. Desde allí, jardín y espacio son aparentemente exclamados (a^h a_h), exclamación dudosa por cuanto comprende la subida y la bajada de un *índice* (h) –ahora: ¿mudo?... , habiéndose ya insinuado en otro fragmento como una agitación: /A_h la flor!/ el sol argolla de la tierra/. Los higos cayendo prendidos de una h, aunque la f puede ser sintomática: fig, figue, Feige, fico...

Los jocundos en el terrado rojo: Su cargo no es, seguramente, el de los emisarios-espías escondidos en un terrado por la prostituta-mesonera de la ciudad amurallada bíblica, aquella que raramente –como mujer y prostituta– entra en la genealogía del hijo predilecto de la formación simbólica de Occidente (Josué, 2; Mateo, 1). Su cargo es a la tri-vialidad del ser (Sein), *punto trivialis* donde se desarma el movimiento de la Rahab bíblica: finas líneas que trazan la dirección de sus órganos, de los “jocundos”, tomada entre las sendas en suspensión (*Holzwege*) que hacen de envolvente del ser entretejido en sus “multifurcaciones” (*tri-multivialis*).

Galante: De acorde con lo pre-parado de las sendas en suspensión, y añadido ulteriormente, luego de la lectura de *Il Galateo in Bosco* de A. Zanzotto, texto éste donde ya se disloca su fuente, el antiguo tratado de las buenas maneras, de la civilidad, el *Galateo* escrito por G. Dalla Casa, por cuyas líneas circula angustiosamente, en contraste recóndito, la conciencia del mundo humano como caos informe.

Una producción/recuperación de forma induce una sustancia, sustancia manifestante de esa producción, que en el texto actual puede aparecer o permanecer latente:

Bosco (*H.B.*) / bosque / Holz / bosco / Bosco (*A.Z.*),
¿corresponde ampliar en esto las incongruencias paradigmáticas?

(¿*monta* aquí *el león la cabra*?): Las cópulas tigres-ciervos, palomas-milanos (*Epodos (XVI)*, Horacio) son conjetura en el texto. El valor tipográfico de “aquí”, como a la entrada del fragmento, es índice de la des-localización producida en ese globo, y de localización de la fuente traspasada.

Daguerrotipo: (*espejo*): Citación presumible de *El niño del espejo* y de *Las tres transformaciones* (Nietzsche, *Así habló Z...*), acercándome, ahora, la suspensión, al lugar desde donde se constituía esa reflexión, ((rojo del terrado que no retengo: ¿hilo púrpura? ¿sangre? ¿Mar Rojo? ¿luz roja?))

Mientras que el movimiento transgresivo del proceso de citación expuesto puede todavía verse en grado de coherencia filológica, una traza del fragmento impulsa, me impulsa, hacia articulaciones aleatorias, “esquizomórficas”, cuando en el entusiasmo caen gravitando otros textos, mostrándome *alocadamente* la pareja Inmanencia-Trascendencia: IT. Porque he leído del texto estético TE (*Prolegomeni al dolore del testo*, G. Leoni), habiendo también caído, desde el espacio extra-terrestre, una escualida cita filmológica, superflua, pero ahora ¡necesaria!, desde *Des E.T. en mal d’amour* (J. Kristeva). Para la Kristeva de *Historias de Amor*, “*el estado amoroso es sólo una forma particular del estado central fluctuante; expresa la presencia del otro en el espacio extracorpóreo, este otro a quien nos liga el lenguaje*”. Y continuando, en un sesgo, por la frase freudiana “*Wo Es war, soll Ich werden*”, donde “Es” puede ser puesto como “the id”, que ensordecido me trae el “it”, con su carga de neutro aproximando un carácter andrógino, en el que este Excursus hallaría su mito, si bien aquí asintóticamente se pone:

$$\frac{h}{f} \sim \frac{IT}{-}$$

Excursus ()(*lógico*)

Podemos intentar una descripción del proceso de citación en el texto poético usando en modo heurístico elementos de la teoría del lenguaje en la dirección dispuesta por L. Hjelmslev, para proponer además, aquí y allá, y en algunas *notas rotatorias* acompañantes, conexiones con otros espacios, su interrelato y algunas consideraciones gnoseológicas. Adoptaremos el «Gedankenexperiment» de Hjelmslev dispuesto en *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje* –que

puede verse como citación de uno de Saussure—: “Y en virtud de la forma-contenido y de la forma-expresión, y sólo en virtud de ellas, existen, respectivamente, la sustancia-contenido y la sustancia-expresión, las que aparecen al proyectarse las formas sobre la materia (“mening”; “purport”), así como una red extendida arroja su sombra sobre una superficie indivisa.” Completaremos asumiendo explícitamente la *fente de luz* en la *proximidad* de la red y de la superficie indivisa; esta superficie será designada como pantalla (*de proyección*). Los «Gedankenexperimente» (“experimentos pensados”) son de antiguo uso, pudiendo encontrarse una exposición apropiada en *The Logic of Scientific Discovery* de K. Popper. Nuestro «Gedankenexperiment» será uno de tipo heurístico, separándolo de aquellos de uso crítico y de los que permiten directamente una variante apologética, aun cuando consideramos que esa variante es difícil de esquivar.

Consideraremos un sistema fuente-red-pantalla, donde la emisión de luz (señal) desde la fuente, *difractada* por la red, es recogida en la pantalla. Los términos *constelación*, *interdependencia*, *reciprocidad*, *solidaridad*, *constante*, *variable*, *manifestación* y *sustancia*, serán usados, salvo excepción, según definición hjelmsleviana, sin tocar la posible incorrección de algunos de ellos desde el punto de vista lógico.

Si la descripción ha de dar cuenta de un proceso (interacción) ocurrente en el sistema fuente-red-pantalla, deberemos tener un observable producto de dicha interacción; ese observable será nuestro referente, y hará posible la descripción. El referente es la producción de sombra, de zonificación claro-oscuro, condicionada a los elementos que constituyen el sistema—sus componentes. Siendo necesaria una señal para la virtualidad del acontecimiento de un observable-sombra, la fuente es un elemento imprescindible en el inicio de la descripción. Indicamos la prioridad de la fuente en cuanto a la *emisión que produce*, la que puede ulteriormente consumirse, emisión que es independiente del proceso generalizado; las otras producciones—difracción de la emisión y su proyección— señalan la completitud del proceso. La presencia sola de cada uno o de los otros dos componentes del sistema—red y pantalla— no implica virtualidad de ese acontecimiento, y la necesidad de su presencia conjunta—de ambos— con la fuente se establece en cuanto consideramos al referente sombra en sentido estricto (sombra producto de difracción), y no como mera difusión desde la fuente. si sólo tenemos la fuente, hay una difusión no-observable en el sentido del uso heurístico de nuestro «Gedankenexperiment»: alejamos así una variante crítico-apologética que quisiera situar red y pantalla en el sistema de percepción visual del observador. Si el sistema estuviera compuesto por la fuente y un solo elemento adjunto, habría difusión neta—si ese elemento es la pantalla-, o propagación “al infinito”—si tal elemento es la red; en ambos casos puede darse una zonificación claro-oscuro débil (difusión), obrando la pantalla como pantalla-red, y la red como red-pantalla, correspondiendo estos casos a fenómenos de variación de la intensidad de la señal, y de reducción a la fuente. Estos casos se enlazarán con un tercero—que describiremos más adelante—, y proponemos designarlos, en lo que atañe a este “lector et lux in fabula”, como modos de la *cita* para distinguirlos del proceso de *citación*.

Hemos entonces concluido que el sistema fuente-red-pantalla es necesario y suficiente para la descripción, bajo el referente observable-sombra: la presencia de tal sistema implica la conformación de una zonificación claro-oscuro, y esa zonificación—distinguida de la difusión— implica la presencia del sistema. En la *constitución de la descripción*, el sistema fuente-red-pantalla y el observable-sombra son interdependientes. [*Hjelmsleviana*: Interdependencia: función entre dos constantes. Constante: funtivo cuya presencia es una condición necesaria para la presencia del funtivo con el cual tiene función. Funtivo: objeto que tiene función respecto a otros objetos. Función: dependencia que cumple las condiciones para un análisis. Funtivos de una función son sus terminales.]

El proceso. Un proceso particular se produce por una selección (en sentido lato, no hjelmsleviano): selección de fuente, red y pantalla, elementos cuya presencia conjunta es necesaria y suficiente –como acabamos de concluir– para la descripción, siendo prescindibles, para ésta, una dada materialidad o las posiciones relativas de los componentes del sistema. El proceso tiene como terminal un observable, la sombra –cualquiera–, nuestro referente. Respecto a la sombra –cualquiera– que se va a producir, la particularidad de un proceso será la de tener un observable-sombra, y sólo uno, distinguible de los observables correspondientes a otros procesos. En la selección que producirá *un* proceso, incluimos la localización de cada componente del sistema. Mientras no se sitúe (seleccione) una pantalla, habiéndose seleccionado fuente de luz y red, el observable-sombra permanece en estado de latencia, no siendo recogida la señal difractada en pantalla alguna; ya hemos examinado el funcionamiento de la red como red-pantalla, y distinguido los procesos envueltos en ese caso de los que aquí tratamos. Con esto no hacemos recurso a una temporalidad en la selección de los componentes del sistema, que puede llevarse a cabo, para cada uno, en “espacios cerrados”, no importando la sucesión seguida o su simultaneidad; no entraremos en conjeturas físico-críticas, interesándonos, en cambio, que la realización de un proceso particular es independiente de que la selección sea hecha por uno o más “operadores”. (No queda excluido el caso en que se “inicie” el proceso poniendo la red antes que la fuente: esto puede verse, más claramente, en un proceso complejo, donde la lectura –ver más adelante– hiciera selección de una fuente adicional, no prevista en la selección de fuente y red efectuada en un dado momento por el (u otro) operador. Este, seguramente, no es el único caso singular posible, y otras sucesiones en la selección, como también ciertas simultaneidades en ella, pueden ser comprendidas en el «Gedankenexperiment».)

El proceso particular, de la citación, no se establece *a priori*: la selección de los componentes no es una operación *ex profeso* en la citación, a menos que se la confunda con un tercer caso de cita, donde, con *cierta* base empírica, el operador, o los operadores en acuerdo, prevea(n) una dada producción de sombra. Asumimos, por el momento, que esa base es restringida, concentrándose mayormente en el conocimiento de las interacciones entre fuente y red, con terminal-sombra en pantallas planas y lisas, y, en pantallas más complejas, con redes que comporten sólo una opacidad respecto a la fuente –diversos grados de transparencia– en la proyección sobre la pantalla. No nos extenderemos acerca de la clase de redes o de reciprocidades fuente-red que pudieran servir para el establecimiento *a priori* del terminal del proceso, aunque debemos decir que una base ampliada –alguna vez– de este modo operativo de la *cita*, pudiera envolver a la *citación*, distinguida –ahora– como un proceso *no apriorístico*. Procesos transientes, internos al sistema y sincrónicos a la propagación de la señal, pueden alejar la posibilidad de reducción de la citación al tercer modo de cita. [*Hjelmsleviana*: Reciprocidad: función que contiene sólo constantes o sólo variables. Variable: fectivo cuya presencia no es condición necesaria para la presencia del fectivo con el cual tiene función. La función entre dos variables es una Constelación.]

Excluyendo, entonces, la variante apriorística del observable-sombra, la selección de una fuente, la de una red y la de una pantalla, son arbitrarias en la producción de *un* proceso. La función –efectuada la selección– entre fuente y red es una *constelación*: función entre dos variables –fuente y red–, donde, para la producción de un observable (uno, pero cualquiera), la selección de una red (red seleccionada) como componente del sistema, no tiene como condición necesaria la selección de una fuente particular (fuente seleccionada), y viceversa. La selección de una pantalla, en cambio, cuanto más hace que se recoja una señal ya difractada, teniendo el efecto de hacerla “evidente”, de manifestarla; distintas posición y materialidad de la pantalla –contingencias de la selección– sólo generan un conjunto de sombras(-pantallas), estableciéndose –para el proceso– entre cada uno de los elementos del conjunto y el subsistema fuente-red una función de *interdependencia*. Notemos aquí, que si bien la arbitrariedad en la selección de los componentes del sistema podría traducirse en una constelación generalizada de selección, es la producción de un proceso particular –uno,

cualquiera– lo que permite establecer funciones entre los componentes en base de un observable cualquiera. Habiendo apartado la variante apriorística de un observable-sombra dado, es válido establecer una función constelativa entre fuente y red; como la pantalla recoge una señal ya difractada, su efecto se puede ordenar a la sombra, de la cual decimos que es interdependiente con el subsistema fuente-red. El conjunto de sombras establecido por la selección de diversas pantallas (materialidad y/o localización) manifiesta una difracción producida en el subsistema fuente-red, difracción que es una constante. Si se efectúan variaciones en la selección del subsistema fuente-red, se establece un nuevo conjunto-sombra, disjunto del anterior, producto de una nueva *salida* de la función constelativa.

[*Hjelmsleviana*: Sustancia: la variable en una manifestación. Manifestación: selección entre jerarquías y entre derivados de diferentes jerarquías. Jerarquía: clase de clases. Clase: objeto que es sujeto a análisis. Derivados: componentes y componentes de componentes dentro de una y una misma deducción. Deducción: análisis continuado o análisis complejo con determinación entre los análisis involucrados. Análisis: descripción de un objeto por las dependencias uniformes de otros objetos en él y en cada otro. Determinación: función entre una constante y una variable.]

La citación se constituye en la difracción de una señal por un texto-red que es constelativo con un texto-fuente, difracción que puede ser recogida en un conjunto-pantalla, estableciéndose un conjunto-sustancia, cada uno de cuyos elementos es interdependiente con el texto fuente-red. El proceso de citación mantiene la intertextualidad en que se haya comprendido el texto. La intertextualidad presenta –una vez– un terminal constelativo en la dirección de la fuente, y un terminal interdependiente en la dirección de la pantalla. En virtud de la constelación entre fuente y red, se puede decir que la citación desatiende lo que cita: la señal desde la fuente es una señal cuya estructura es desarticulada en la difracción por el texto-red.

El texto es todo el proceso, en el que se halla envuelta la emisión desde la fuente, y cuyo terminal actual es la manifestación de la red-forma como sustancia en la pantalla. Escritura y lectura producen el proceso-texto. La escritura selecciona –*especialmente*– fuente y red, estableciendo entre ellas una constelación; la lectura selecciona especialmente –una vez– una pantalla sobre la que se proyectará una sombra (sustancia) que es solidaria al subsistema fuente-red. El texto se produce por este poner entre el enjambre de las fuentes: red y pantalla. La escritura se halla enlazada *mayormente* al subsistema fuente-red; la lectura, en cambio, al subsistema red-pantalla. Hay *solidaridad* entre el subsistema fuente-red y la sombra una vez manifestante, pero esta solidaridad encuentra *sustento* en una constelación; lo que es solidario bajo ese sustento puede mostrarse, en la lectura, como constelativo o “débilmente solidario”. [*Hjelmsleviana*: Solidaridad: interdependencia entre términos en un proceso.]

La condición de un observable-sombra cualquiera nos ha llevado a establecer para una parte del proceso-texto una función constelativa que es consecuencia de la arbitrariedad en la selección y de la *difracción que en esa parte del proceso se constituye* (no así en el otro terminal del proceso). Sin embargo, en un proceso operativo tendremos un subsistema fuente-red específico, lo que nos lleva a poner la pregunta por el proceso: ¿por qué éste presenta como elemento propagativo tal, y no otro, subsistema? sabemos que ese subsistema es cambiante por otro con el que también estableceríamos un proceso particular, por lo que la pregunta por el proceso así expuesta no es una que envuelva al observable-sombra, sino una que se dirige directamente a la estructura propia del subsistema, y que incluye la interacción así ocuriente. Diremos que fuente y red son compatibles en esa interacción, y que el régimen constelativo que las reúne está regido por parámetros escondidos (*hidden parameters*) cuyo campo constante es el metapsicológico.

Hay solidaridad entre el subsistema fuente-red y la sombra proyectada en la pantalla, pero tal solidaridad encuentra sustento en una constelación: de ahí, por una parte, su ruptura en la lectura, que, enlazándose mayormente al subsistema red-pantalla, hace que lo solidario bajo ese sustento se muestre como constelativo o solidario en menor grado; por otra parte, las lecturas localizan la pantalla en posiciones diversas, conformando con ello zonificaciones claro-oscuras diferentes (diferencia, sin embargo, *acotada*). La lectura que alcanzara a establecer la solidaridad entre el subsistema fuente-red y sombra, contradeciría el carácter de *estético* del proceso, o bien, diversificaría ese carácter como uno *propriadamente materialista*; pero sí: lo constelativo-aparente de este terminal es más solidario al régimen abismático de la especie humana.

La “hipersemaniticidad”, la “polisemia” del texto, es consecuencia del entreverarse de constelación e interdependencia; su generación, en rigor, se halla en la constelación existente entre fuente y red, cuya *salida* es manifestada en la pantalla. Se podría tender, inmensamente, a una aproximación monosémica del texto, límite monológico de una abismática generalizada, que diera cuenta consumada del proceso, incluyendo en esa marcha la perturbación de los parámetros escondidos. A la vez, queda planteada la cuestión de esto mismo, en un transcurso más simple y en un grado más limitado en que la fuente releva a la pantalla.

Afuera –intermedio–:

este círculo vicioso analítico sería contiguo al Eterno Retorno en las alternativas expuestas por P. Klossowski en *Nietzsche y el Círculo Vicioso*. La contigüidad se establecería por intersección de estos “conjuntos circulares”, resultando en elementos del procedimiento (selección) formador de funciones constelativas y de parámetros metapsicológicos que pudieran yacer –ahora– en las doctrinas de *divulgación* y del *secreto* (el *Círculo vicioso*), desde donde se operaría la selección. Así podemos también entender, en el relevo de la pantalla por la fuente, la frase de Dino Campana “*En el círculo vertiginoso del eterno retorno la imagen muere inmediatamente*”, y acercarnos al pensamiento de G. Agamben (en *L’image immémoriale*) que ve allí el eterno retorno y pasión de *Gleich*, donde, como dice Nietzsche, entre escritura y borradura no hay tiempo alguno. //

En la dirección del conocimiento trascendental, inmensamente, el análisis del texto tiende asintóticamente al establecimiento de su monosemia. En otro campo, si esto no sucede, resulta inapropiado, sin embargo, proponer la *motivación* del signo –como lo ha hecho R. Barthes en *Proust y los Nombres*– como contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística; ésta, explícitamente, se ha propuesto un conocimiento inmanente del lenguaje bajo los requerimientos de un “principio empírico”, dejando abierta la cuestión de juntura de *inmanencia* y *trascendencia* en una unidad mayor en base de la inmanencia (Hjelmslev, *Prolegómenos*). Insistiendo en la disposición de Hjelmslev, en esta parte –como también en la que lleva a una precedente formulación algorítmica– se pone *trascendencia* e *inmanencia* en su sentido propio y etimológico.

El «Gedankenexperiment» lo hemos dejado “inconcluso” allí, donde un requerimiento de *simplicidad* nos señala que la adición de nuevas fuentes sería redundante en la descripción, como también la consideración de procesos transientes. La diacronía, además, se encuentra ya indicada al constatar una constelación, y la movilidad de la pantalla describe, por otra parte, una interdependencia transiente. Una ulterior desarticulación: cambiar, sincrónicamente a la propagación de la señal difractada, el relieve, la rugosidad de la pantalla.

NOTAS ROTATORIAS

Casi

IT

Los fragmentos en Intermedio –afuera– provienen de *Imagen y enigma* en la *Disimilitud de lo Similar* de Víctor Shklovski (Alberto Corazón Ed., Madrid, 1973); *Minisemántica* de Tullio De Mauro (Laterza, Bari, 1982; *Minisemántica*, Gredos, Madrid, 1986); *La Ragione Poetica* de Gio Ferri (Mursia, Milán, 1994); y de *Philosophy and the Mirror of Nature* de Richard Rorty (Princeton Univ. Press, Princeton, 1974; *La Filosofía y el Espejo de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1989).

En el lugar XI de *Más allá de las Islas Afortunadas*, los “paréntesis” están en función con la pintura de El Bosco.

«*Holzwege*»: *Holzwege* de Martin Heidegger (*Sendas Perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1960), sendas en el bosque que llevan a ninguna parte, que en citación en *Il Galateo in Bosco* de A. Zanzotto (Mondadori, Milán, 1978) devienen «*Gnessulogo*» (de “in nessun luogo”; “en ningún lugar”), que es, sin embargo, pendant negativo de “*ovunque*” (“dondequiera”; “en cualquiera parte”). Sendas en el bosque que se retrazan entre los numerosos letreros de advertencia, la señalética que hoy salpica el bosque de la colina del Montello: allí escribió Giovanni della Casa entre 1551 y 1555 su *Galateo*, el libro de las buenas maneras, *de las tenues reglas que mantienen simbiosis y convivencia*, en angustioso movimiento frente a la realidad. Allí, en la zona del Montello, compuso Nicolò Zotti, con el seudónimo del “villano” Cecco Ceccogiato da Torreggia, los versos de *Oda Rusticale* (1683) que Zanzotto cita y disloca en *Il Galateo in Bosco: E nó raceta el Bosco, altri, ch’amore* –dice el Cecco Ceccogiato–, pero la destrucción quedará marcada en la hoja topográfica de la zona como una Línea de los Osarios que atraviesa el territorio europeo.

Cita, Voz, Citación. La poesía se aparta de la cita, la epistemología opera en el espacio de la cita, dice A. Cappi (en *Il passo di Euridice-Saggi*, Testuale 25, Quaderno 6, Milán, 1998): la epistemología trabaja en el legado, en el paso de la metáfora del discurso, su fantasma es la biblioteca, es todo cuanto hace estante, y su orden de discurso, la urdimbre misma de la cita, narra junturas, pesos, aportes, medida de la interpretación; es ya, y *per se*, historia, no tanto una historia que se conoce, sino el síntoma de cobertura del conocimiento. En la poesía es la voz. “*La voz arroja la sombra del cuerpo sobre el significante, la sombra de la letra sobre el significado. De su escucha no queda sino lo incierto, el ser. Del todo distinto al sentido, a la historia... En la aventura del decir, hay que practicar la poesía de la epistemología, la poesía de la historia.*” Por otra parte, G. Ferri (en *Materia*, Anterem 29/30, Verona, 1985) acentúa que citar un verso en una poesía no es como citar un cualquier otro fragmento literario en un texto literario, o crítico, o filosófico: citar una poesía en una poesía es poner en contacto materia viva con materia viva, provocándose una reacción que hace nacer un material nuevo, diverso, que es envuelto por los elementos formales y sustanciales primarios y que también los envuelve: cualquier “cosa” que se tome y se manipule en arte, en música, en poesía, no es “citada” sino que es “usada”.

El texto estético TE de Giulio Leoni en *Prolegomeni al Dolore del Testo* (Anterem 26/27, Verona, 1984); los ET de Julia Kristeva en *Des E.T. en mal d’amour* (le débat 24, 1983; incluido en *Historias de Amor*, Siglo XXI, México D.F., 1987).

Sobre los «*Gedankenexperimente*»: *The Logic of Scientific Discovery* de Karl Popper (Harper Torchbooks, Nueva York, 1968; *La lógica de la Investigación Científica*, Tecnos, Madrid, 1985). Sheldon Krimsky, en *The use and misuse of critical Gedankenexperimente* (J. General

Philosophy of Science, vol. 4 (2), pp. 323-334, 1973) refiriéndose a la crítica de los Gedankenexperimente “apologéticos” hecha por K. Popper, sostiene que el rescate de una teoría de una anomalía conceptual mediante el llamado a otra teoría, no constituye necesariamente un mal uso de un Gedankenexperiment.

Mening, Purport, Materia (L. Hjelmslev): Se ha usado la traducción *Prolegomena to a Theory of Language* (The University of Wisconsin Press, Madison, 1969). El término danés *Mening* en *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse* (Ejnar Munksgaard, Copenhagen, 1943). Trad. esp.: *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje* (Gredos, Madrid, 1969). La definición elíptica de *Mening* (*Purport; Materia*), difícil de distinguir en ciertos casos de la definición de sustancia: *Materia: como manifestante sin implicar que sea semióticamente formada*, puede ponerse también como *la realidad semántica o fónica considerada independientemente de toda utilización lingüística* (*Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Seuil, París, 1972; *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Siglo XXI, México D.F., 1974). Un extenso estudio crítico en *Progetto di Semiotica* de Emilio Garroni (Laterza, Bari, 1972; *Proyecto de Semiótica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975).

Sentido-Referente-Representación. Es necesario señalar aquí, para aquilatar las correlaciones, que el «Gedankenexperiment» descrito en este texto fue llevado a cabo con anterioridad a la lectura del escrito *Sobre sentido y denotación* de Gottlob Frege (en *Lógica y Semántica*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Santiago, 1972; *Über Sinn und Bedeutung*, *Zeitschrift für Philosophie und Philosophische Kritik*, 100, 1892), escrito en que se describe una especie de “Gedankenexperiment” apologético a base de una observación telescópica de la luna, pudiéndose distinguir inversiones que se producirían en el examen de un texto propiamente poético, aun cuando, en conclusión, haya una envoltura aproximadamente común. El texto de Frege sobre *Sinn-Bedeutung-Vorstellung* (Sentido-Referente (denotación)-Representación) expone que el sentido no es subjetivo como la representación, pero tampoco es el objeto mismo (referente). [Allí, *representación es imagen interior, a menudo plena de sentimientos.*] En Frege se mantiene el contenido objetivo (sentido capaz de ser compartido) del pensamiento (Gedanke) en el texto poético, cautivándonos la eufonía del lenguaje y el sentido de las oraciones junto con las representaciones y sentimientos que el texto evoca, aun cuando en él no haya referente (denotación), no importándonos, por lo tanto, su valor de verdad (Wahrheitswert). En nuestro «Gedankenexperiment» (fuente-red-pantalla) el referente ha sido, en cambio, el observable-sombra, la *sustancia* de Hjelmslev, mientras que el análisis ulterior, hacia el texto-fuente, ha sido descrito como uno “en abismo”, la movilidad de la pantalla describiendo, sin embargo, una interdependencia transiente. En conexión con el análisis de Frege, podemos referir los contextos *oblicuos* u *opacos* en Ducrot y Todorov (*op. cit.*): estos contextos son aquellos donde la sustitución de dos términos de referente idéntico y de sentido diferente puede acarrear un cambio en el valor de verdad, lo que ocurre porque en ellos la cuestión es la del sentido de las expresiones y no la de su referente. En Frege, ulteriores exámenes y desplazamientos en escritos de 1918: *El pensamiento-Una investigación lógica*; *La negación* (Verneinung); *Una investigación lógica* (Frege, *op. cit.*).

Puesta en abismo. La puesta en abismo al interior del relato ha sido indagada exhaustivamente por Lucien Dällenbach (*Le Récit Spéculaire-Essai sur la Mise en Abyme*, Seuil, París, 1977), partiendo de la comparación de *la obra en la obra* con el blasón de la heráldica efectuada por A. Gide, en que un primer blasón contiene un segundo «en abismo». Dällenbach distingue tres figuras esenciales en el término *puesta en abismo* usado por distintos autores, las que agrupan realidades distintas: la *reduplicación simple* (fragmento que mantiene con la obra que la incluye una relación de similitud), la *reduplicación al infinito* (fragmento que mantiene con la obra que la incluye una relación de similitud y que contiene él mismo un fragmento que..., y así siguiendo) y la *reduplicación aporística* (fragmento que supone incluir la obra que lo incluye).

Dällenbach señala que en la medida en que estas tres reduplicaciones pueden, en cierto sentido, relacionarse a una u otra modalidad de la reflexión especular, se explica el valor emblemático y unificador con que se encuentra investido el espejo entre quienes se han ocupado de la *puesta en abismo*. Para Dällenbach, *la puesta en abismo es todo espejo interno reflejando el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o capciosa*. La puesta en abismo, para manifestarse, puede tomar ora la forma de tal reduplicación, ora la de tal otra, *pero nunca dejando de ser una*.

Un método de Saussure. El “Gedankenexperiment” de Ferdinand de Saussure en *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires, 1945 (*Cours de Linguistique Générale*, 1916), segunda parte, cap. IV: La lengua como intermediaria entre el pensamiento y el sonido, y cuando el pensamiento, caótico por naturaleza, se ve forzado a precisarse al descomponerse: “No hay, pues, ni materialización de los pensamientos, ni espiritualización de los sonidos, sino que se trata de ese hecho en cierta manera misterioso: que el «pensamiento-sonido» implica divisiones y que la lengua elabora sus unidades al constituirse entre dos masas amorfas. Imaginemos el aire en contacto con una capa de agua: si cambia la presión atmosférica, la superficie del agua se descompone en una serie de divisiones, esto es, de ondas; esas ondulaciones darán una idea de la unión, y por así decirlo, de la ensambladura del pensamiento con la materia fónica.”

Diversificación del carácter de estético. Jan Mukařovský, *El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria* (en *Arte y Semiología* –a cargo de S.M. Fiz–, Comunicación, Madrid, 1972; texto en checo publicado en Praga, 1940; 1948): Mukařovský refiere aquí la aproximación mutua de estética y lingüística, enfrentando, en ese ámbito, la orientación de Benedetto Croce, “que consideraba arte y lenguaje como una expresión inmediata de la personalidad”. Pero la concepción de lenguaje y literatura en Croce ha sido mal entendida: un estudio crítico en *Estructura de la Obra Literaria* de Félix Martínez Bonati (Universidad de Chile, Santiago, 1960; Seix Barral, Barcelona, 1972). También el Grupo μ recuerda que la estética de Croce no está completamente abandonada, antes de dar un “paso osado” desde Croce a Barthes (*Poética y Retórica*, Grupo μ (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire y H. Trinon) en *El Lugar de la Literatura*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1980; en *Rhétorique Générale*, Larousse, París, 1970). Queda además propuesto en este texto un posterior estudio del ethos de las figuras retóricas, teniéndose en cuenta que el efecto psico-estético no es función de puros mecanismos lingüísticos. Un estudio ulterior –incluyendo cuestiones de espacio, visualidad y “modelos fónicos” en la poesía moderna– en *Verde Verticale '90* de Flavio Manieri (Mazzotta, Milán, 1988).

«Gedankenexperiment»: *Lo constelativo o débilmente solidario en la lectura*. Para U. Eco, “Aun diciendo que un texto puede estimular infinitas interpretaciones y que no hay sentido verdadero de un texto (Valéry), queda por decidir todavía si esa infinidad de interpretaciones depende de la *intentio auctoris*, de la *intentio operis*, o de la *intentio lectoris*”. La estética de la recepción no niega que las interpretaciones que se dan del texto deban ser proporcionadas a una hipótesis acerca de la naturaleza de la *intentio* profunda del texto, y la semiótica de la interpretación suele buscar en el texto la figura del lector que va a construirse, y por tanto busca en la *intentio operis* el criterio para valorar las manifestaciones de la *intentio lectoris*; por el contrario, las diversas prácticas de «deconstrucción» pondrían el acento en la iniciativa del destinatario y en la irreductible ambigüedad del texto, convirtiéndolo en un puro estímulo para la deriva interpretativa (*El extraño caso de la intentio lectoris*, Umberto Eco, Revista de Occidente, N° 69, pp. 5-28, Madrid, 1987). Eco concluye que uso e interpretación del texto son dos modelos abstractos, siendo toda lectura una mezcla de estas dos actitudes; el libre uso no tiene nada que ver con su interpretación, ya que tanto ésta como el uso presuponen siempre una referencia al texto-fuente, si no a otro como pretexto.

El eterno retorno. Divulgación. Secreto. Pierre Klossowski, *Nietzsche y el Círculo Vicioso* (Seix Barral, Barcelona, 1972; *Nietzsche et le Cercle Vicieux*, Mercure de France, París, 1969): *Tercera alternativa* –variante *secreto*–: la selección se operaría a partir del *secreto* (el *Círculo vicioso*) por los experimentadores (“los amos de la tierra”): en este caso, el secreto del Círculo vicioso puede pasar también por un simulacro *inventado* según un *fantasma* de Nietzsche. [Demos un salto: y entonces... (J. Derrida): “¿Cómo no divulgar un secreto? ¿Cómo no decir? ¿Cómo no hablar?... Hay un secreto en la denegación y una denegación del secreto... el secreto partido en sí mismo... no hay secreto como tal, lo deniego. Y esto es lo que confío en secreto a quienquiera que se alie conmigo...” (Cómo no hablar. Denegaciones; Jacques Derrida, Anthropos (Suplementos 13), Barcelona, 1989; *How to avoid speaking*, conferencia pronunciada en Jerusalén, 1986.)]

El nivel *otro* y *más-allá* de la antítesis *verdadero* y *falso* –el nivel donde la lucha impulsional quiere conservarse– es para Klossowski el “fondo” al interior del cual Nietzsche inscribe una “semántica impulsional”, que decodifica el proceso de reproducción en el *fantasma* del *simulacro*, es decir, una semántica que retraduce los *signos* que reproducen el *simulacro* a través de la “reproducción querida de fantasmas no-queridos” en insurrecciones desde la vida impulsional, escribe F. Riccio (en *La Stimmung: la coesione «insensata»*, Anterem 68, Verona, 2004), para señalar luego el proceso en la lucha impulsional en que *verdadero* y *falso* reencuentran la condición de su distinción exclusiva en el momento de *caída de intensidad*: las fluctuaciones de intensidad ceden al “sistema abreviado” y las abreviaciones de los signos (las palabras) transcriben autónomamente su matriz impulsional en un plano *otro*, reconstruyéndola en «cohesión sensata» –el *fantasma* que forma el modelo gramatical para el pensar y la expresión, en base al cual la abstracción deviene *existente*, reificando la existencia *ininterpretable*, expropiándola de sí misma, para someterla, dice Riccio marcando palabras de Adorno, al mecanismo de la racionalización, a la adaptación. Siguiendo a Deleuze-Guattari, Riccio nota que la “voluntad de fuerza interpretativa” modifica la tensión intensiva que con ello convierte las “velocidades diferenciales” de las *conexiones insensatas* en *conexiones sensatas* a través del soporte de un “muro blanco” que refleja la luminosidad del significante –violencia de la luz sobre las fluctuaciones de intensidad. La *antitierra* de los pitagóricos, de movimiento en sentido contrario a la tierra habitada que se le contrapone, funciona quizás de filtro de la luz, para la armonía del cosmos. La *Stimmung*, *percepción aguda*, dice Riccio, “coge en la impiedosa oscuridad, en la cual nada se asemeja a un signo, a una figura, y que ella misma manifiesta en cuanto a estados vividos de fluctuaciones intensivas que no devuelven a un significado ni a un significante... ...La antitierra, la cual no está fuera ni más-allá de la tierra fulgurante por la luz; sino que es la misma tierra a nivel de agujero negro al interior del cual se emplazan los flujos y los reflujos de las pulsiones que provocan el juego de las conexiones insensatas y su inversión cerebral en el “espectro mortal” de las conexiones sensatas.”

Sobre el círculo vertiginoso del eterno retorno (Dino Campana): Giorgio Agamben, *L'immagine immémoriale en Image et Mémoire* (Hoëbeke, Dijon-Quetigny, 1998).

El libro y el círculo. La sentencia de Mallarmé “*Todo Pensamiento emite un Golpe de Dados*”, al final de su poema, tiene para M. Blanchot la fuerza conclusiva que no nos permite hablar más lejos, pero ella misma parece ya fuera del poema, como su límite que no le pertenece: la sentencia “final” de *Un Coup de Dés* pone en comunicación el pensamiento con la casualidad, el rechazo de la suerte con el llamado a la suerte, el pensamiento que se juega con el juego como pensamiento: esto es la cláusula y esto es abertura, el invisible paso donde el movimiento en forma de esfera es, sin cesar, fin y comienzo. El libro se afirma así, discretamente, en el *devenir* que puede ser su sentido, sentido que sería el devenir mismo del círculo. El final de la obra es su principio: es su posibilidad abierta para una nueva tirada de dados que haga brotar la palabra maestra que permita

la vuelta del último naufragio. (Maurice Blanchot, *El Libro que Vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1992; *Le Livre à Venir*, Gallimard, París, 1959)

Legibilidad del mito. E. Cassirer escribía que “de todas las cosas en el mundo, el mito parece la más incoherente e inconsistente. Tomado literalmente, se presenta como una maraña urdida con los hilos más incongruentes” y agregaba que el mito no surge solamente de procesos intelectuales sino que también de profundas emociones humanas, constituyendo, aún más, la expresión de una emoción. El mito y las religiones, según Cassirer (*El mito del Estado*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1946), no son un mero producto del temor, sino que pueden verse como llevando a cabo una metamorfosis del miedo, mediante la cual el hombre empieza a aprender el arte nuevo y extraño de expresar, esto es, a organizar sus instintos más hondamente arraigados, sus esperanzas y temores. En *Trabajo sobre el Mito* (Paidós, Barcelona, 1984), Hans Blumenberg retoma los planteamientos que sobre el mito hace Cassirer en el tejido de las formas simbólicas, impulsándolos hacia su temática del “absolutismo de la realidad”, la confrontación del hombre con lo inquietante y desconocido. ¿Hasta qué punto ha examinado Blumenberg el material mítico cuando asevera: “El mito no necesita responder a ninguna clase de preguntas: él inventa antes de que la pregunta se haga ineludible y para que no se haga ineludible”? De ese modo, como señala F. J. Wetz (*Hans Blumenberg-La modernidad y sus metáforas*, Ed. Alfons el Magnànim, Valencia, 1996) el mito es visto como un dogma que pone cortapisas al prurito de controversia de los que gustan de traspasar las fronteras. Y aunque “la antítesis entre mito y razón es una invención tardía y desafortunada”, Blumenberg contradice, dice Wetz, a los que como K. Hübner sostienen que el mito dispone de una ontología y una racionalidad de igual valor que las científicas. Para Blumenberg, una posición como la de Hübner, fuera de colocar la interpretación científica del universo entre muchas otras, lo que nos impediría entender algo de la historia del pensamiento occidental, es una posición obsoleta al presentar como alternativa al universo inconmensurable de la cosmología física el cosmos cerrado del pensamiento mítico. Asimismo, los escritos de Blumenberg sobre el mito y la legibilidad del cosmos no consideran tesis como las expuestas en *El Molino de Hamlet: Ensayo sobre el mito y el entramado del tiempo* de G. De Santillana y H. von Dechend (*Hamlet's Mill: An Essay on Mith and the Frame of Time*, Gambit, Boston, 1969), donde se muestra que el núcleo de los mitos está constituido por observaciones astronómicas y que una preocupación primordial de ellos ha sido el fenómeno de precesión de los equinoccios. ¿Cómo aprehender, en estos contextos, un “principio de la razón insuficiente” postulado por Blumenberg como uno que tiene una fundamentación difusa y no ceñida a reglas metodológicas?

En *La Legibilidad del Mundo* (Paidós, Barcelona, 2000), Blumenberg continúa el trabajo sobre el mito ocupándose de la persistente metáfora del cosmos como libro legible, profundizando lo que en escritos anteriores había descrito como la “función” de esta metáfora. Haciendo resaltar lo heterogéneo de la experiencia del cosmos como libro legible, una experiencia ausente para los griegos clásicos, entre quienes más bien valdría trazar una equiparación entre el fenómeno de la captación de todas las relaciones objetivas y la toma de imágenes, la función de esa metáfora ha sido mantener a distancia el absolutismo de una realidad caótica, insoportable y anónima (F.J. Wetz, *op.cit.*). Hasta el surgimiento de la ciencia natural moderna, la experiencia del mundo no entra en gran conflicto con la experiencia del libro, y es el surgimiento del experimento moderno lo que coloca antagónicamente a libro y naturaleza. Pero si parecía que la naturaleza iba a triunfar sobre el libro, desde un principio la naturaleza que ha de ser indagada científicamente incorpora en ella el aspecto de la legibilidad, abriéndose ella misma a la utilización de la metáfora del cosmos como libro. Blumenberg se pone en la línea de Galileo al reescribir que el universo está escrito “en el lenguaje de las matemáticas”, pero, separándose de la versión que de este último se tiene, en la cual se armonizaría el libro de la revelación con el libro de la naturaleza, señala la fisura producida por la ciencia natural moderna: “Solamente unos pocos están capacitados para leer en el libro abierto de la naturaleza y entender su lenguaje”. El libro cósmico escrito en un lenguaje matemático, libro

contra el cual se rebelarían los románticos, se convierte ahora en un libro que no dice nada. En este “libro cósmico vacío” sigue viva la metafórica de la legibilidad del universo pero únicamente bajo la forma de su negación. La metafísica de la legibilidad del universo, se transforma con Freud en la legibilidad de los sueños y, con la biología molecular, en la legibilidad del código genético. Esta legibilidad nos permite saber lo que es, pero nos aleja del sentido de lo que es. Aún así, la exigencia de sentido parece permanecer, y su impulso motriz le viene del deseo de que “la inanidad no sea la última palabra”. La divergencia entre tiempo vital y tiempo cósmico es marcada nuevamente en *La Inquietud que Atraviesa el Río* (Península, Barcelona, 2001), donde Blumenberg recurre al principio de entropía identificándolo como uno que puso fin a todas las ilusiones, y según el cual todo se convertirá en una masa inerte, en algo vacío de vida y de memoria. Pero lo que parece un lamento por una carencia de sentido, ya había sido puesto en forma de singular conjetura en páginas previas a la “queja ante la entropía”: “...no hay que tener reparos en plantear la cuestión de si tal carencia de sentido no describe más que la privación de algo que no sólo no existe, sino que, en contra de lo que se supone, tampoco se ha dado nunca como perdido”.

«El corazón de la luz es negro», nota J. Derrida (*La Escritura y la Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989; *L'Écriture et la Différance*, Seuil, París, 1967) refiriéndose al vínculo entre metafísica y metáfora, tomado en su momento inaugural, la metáfora platónica del Sol. P. A. Rovatti señala que aquí la luz se ha desdoblado: el sol metafórico (del conocimiento) es tanto el Sol sensible como el sol ultrasensible, invisible; del sol, sólo sus efectos, los rayos luminosos, se ofrecen a la vista, y no la fuente por la cual la mirada enceguece, fuente que no es visible: el sol platónico es la verdad y el bien, pero su corazón es negro porque no es visible al ojo (Pier Aldo Rovatti, *Como la Luz Tenue*, Gedisa, Barcelona, 1990; *Il Declino della Luce*, Marietti, Génova, 1988). Descartes atisba la luz negra pero se repatria, regresa precipitadamente a la zona de luz natural fingiendo no haber “visto” algo que enceguece y que al mismo tiempo parece ser el enigmático surgimiento del ver. Lo metafórico en Descartes es un momento débil y confuso, algo que no es todavía un saber: de ahí deriva que la metáfora se aleje, como movimiento por completo interno a la metafísica, y que el corazón negro de la luz –su fuente oculta– resulte reabsorbido en el juego entre presencia y ausencia, es decir en el círculo mismo de la metafísica (Rovatti, *op. cit.*). Y en Derrida la argumentación se abre: “La luz no conoce opuestos, y sobre todo la noche no es su opuesto”, realizando esta apertura a partir de una frase de J.L. Borges: “Tal vez la historia universal sea sólo la historia de diferentes entonaciones de algunas metáforas”. En el movimiento de ida y vuelta de la subjetividad, de exceso y repatriación, la luz negra nos señala ese exceso, y al mismo tiempo, puesto que sigue siendo “una” luz, nos indica la necesaria repatriación, para que el yo siga siendo tal y no se disuelva ilusoriamente, para que haya palabra y lenguaje y, en consecuencia, filosofía; pero la frontera móvil del exceso y de la repatriación, una única experiencia en la que el movimiento no se escinde, es el secreto del propio gesto (P.A. Rovatti, *op. cit.*)

“Exceso” y “repatriación” son movimientos que también se encuentran modulados en textos poéticos como los de E. Sanguineti. Sobre su texto *Laborintus* (forma medieval de *labirinto*), Sanguineti ha señalado (Anterem 62, Verona, 2001) la atracción sentida por el tema del laberinto, del mundo como laberinto, no sólo porque expresaba un caos del universo, del universo como desorden, típico en la poesía moderna “post-baudelairiana” que acentúa el desorden y una clase de mundo donde nos perdemos, nos extraviamos, como sucede en el laberinto; la atracción se debía también a otra imagen del laberinto, la de una obra arquitectónica, una elaborada construcción. El laberinto se presentaba, entonces, como lo más irracional y caótico, lugar del extravío por excelencia, y al mismo tiempo, como lo más proclive a la arquitectura, como lo más sofisticado y calculado. De esto, el interés en *Laborintus* de comunicar esa idea de caos y de construcción, en sentido temático, pero exponiendo al mismo tiempo una idea formal, como lo es ya la idea de laberinto, pero acentuando el trabajo para elaborar un lenguaje laberíntico. La “repatriación” o una de las “repatriaciones” se cumple después de *Laborintus* en singulares poesías: .../ *ho già visto il*

*neutrino, il neutrone, con il fotone, con l'elettrone/ (in rappresentanza grafica, schematica): con il pentamerone, con l'esamerone: e il sole,/ e il sale, e il cancro, e Patty Bravo: e Venere, e la cenere: con il mascarpone (o/ mascherpone), con il mascherone, con il mozzocannone: e il mascarpio (lat.), a *manus-/ carpere:/ ma adesso che ti ho visto, vita mia, spegnimi gli occhi con due dita e basta:/ La "repatriación" acontece luego de un visto demasiado, de un exceso de luz: "pero ahora que te he visto, vida mía, apágame los ojos con dos dedos y basta". Un visto suficiente guía también un movimiento del Rimbaud de *Les Illuminations: Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs./ Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours./ Assez connu. Les arrêts de la vie. - O rumeurs et Visions!/ Départ dans l'affection et le bruit neufs! /**

Metáforas. Luz negra. Luz blanca. Naufragio. Cementerio marino: así se les llama en Normandía a los cementerios ubicados al borde del mar y cuyo césped, rebasando el acantilado, parece prolongarse en el verde de las olas. No es ahora la ocasión para trazar un contacto de intereses entre Blumenberg y Paul Valéry, pero la "anomalía" de ese cementerio que por "mirar" el mar es marino, nos sirve para introducir una larga historia de la metáfora del naufragio, de la que Blumenberg se ocupa en *Naufragio con Espectador* (Visor, Madrid, 1995), y que nos puede acercar a la labilidad de las metáforas "cósmicas". "Es dulce, cuando sobre el vasto mar los vientos revuelven las olas / contemplar desde tierra alta el penoso trabajo de otro" es el comienzo del segundo libro "De la naturaleza" de Lucrecio, donde Blumenberg individua una configuración en la cual el naufragio en el mar se asocia con el espectador no implicado en tierra firme. La imagen del naufragio observada desde lo alto por el sabio imperturbable sufre una transformación e inversión a medida que es retomada por autores como Voltaire, Ewald, Herder, Goethe, Schopenhauer, Burckhardt y Nietzsche. Poco a poco, el espectador en esta historia va perdiendo la seguridad de estar en tierra firme, hasta darse una completa participación de náufrago y espectador en el naufragio. Para Schopenhauer, "la identidad del sujeto humano se descifra plenamente en ambas posiciones, la del que naufraga y la del que contempla". Burckhardt borra la figura misma del espectador y afirma que lo que interesa es la ola borrascosa; pero nos interesa justamente porque nosotros mismos somos esa ola. La metáfora del naufragio se transporta hasta después del naufragio, como en Nietzsche, en un ir a la deriva donde ya ni tierra ni puerto existen, donde sólo podemos darnos a reconstruir nuestro barco aferrados a algún resto flotante. Sucesivamente, Blumenberg describe las relaciones que se han dispuesto entre la metáfora del naufragio y el andamiaje sintáctico del lenguaje, presentando la crítica a la ficción de Carnap de un lenguaje ideal construido a partir de puros enunciados atómicos, como también la cuestión relativa a un punto cero filosófico, y rematando en torno a la idea de la inconceptualidad: como dice F.J. Wetz (*op. cit.*), sucedería que hay metáforas especialmente densas que ya no son solamente soportes de la historia de los conceptos y que se situarían a lo largo de una línea que conduce hacia un mundo de experiencias no traducibles en los modos de lo decible. Las excursiones de Blumenberg a través de la historia de las metáforas, como la del naufragio y la de la caverna (*Salidas de Caverna*, Visor, Madrid, 2004) pueden conducirnos a preguntarnos acerca de la consistencia teórica de sus proposiciones, y, en general, de la consistencia de todas las metáforas "cósmicas". P. A. Rovatti, en un escrito sobre *Naufragio con Espectador* de Blumenberg (en *Como la Luz Tenue*, *op. cit.*), se pregunta acerca del lugar de la filosofía respecto de su posibilidad de constituirse en saber riguroso, donde "rigor" no sea la remisión a un pensamiento lógico/demostrativo, sino su confluencia con subjetividad. Para Rovatti, la metáfora del naufragio debería haber muerto cien veces como metáfora en el sentido de P. Ricoeur; ella, sin embargo, sobrevive, y lo hace porque está allí inscrita la indicación de un lugar propio del sujeto, un lugar que en el espectador de Lucrecio no es sólo el decir sino que también un modelo del conocer, representado por el ver, el que es forzado y hecho estallar. La legitimidad de lo que sólo resulta plausible, apoyada en argumentos que nunca pueden alcanzar la calidad de las demostraciones irrefutables, adoptada persistentemente en la trayectoria de pensamiento y en los arranques teóricos de Blumenberg, donde aparece vivo muchas veces el incumplimiento de los preceptos de la no-contradicción, sugiere una cierta consonancia con

el criterio de consistencia denominado por Gödel como consistencia-omega, un criterio que da como resultado sistemas formales que contienen proposiciones indecidibles.

Monograma y sombra. Fulguraciones y mónadas. J.-C. Bailly ha enlazado *nombre e imagen* recordando la historia fabulosa de la joven Dibutade que según Plinio el Viejo obtenía la primera “pintura” –en efecto una pura plantilla– contorneando la sombra que su amante iluminado por una linterna proyectaba contra un muro; el padre de Dibutade, un ceramista, puso entonces barro sobre la silueta para hacer un modelo en relieve. Ese puro delineamiento de Dibutade, que recoge una traza, es visto por Bailly como el equivalente del nombre, nombrando a la persona, el amante que partía, reteniendo al futuro ausente que la sombra ha desdoblado. *Monograma* es uno de los nombres que parecen haber tenido estas plantillas, que es también el nombre que Epicuro, inspirándose quizás en esas pinturas, habría atribuido a los dioses, los que serían, si no sombras, al menos una especie de sombras, y en ningún caso cuerpos. Gracias a la sombra, dice Bailly, los mortales se desplazan acercándose a los dioses, diseñando la sombra una especie de muro imaginario entre los hombres y los dioses, que proyecta desde sus partes imágenes que se superponen, pero provenientes de fuentes diferentes (nótese el uso diferente de “fuente” respecto a este texto): desde una parte con un cuerpo material que se proyecta y, desde la otra parte, una potencia sin cuerpo que se encarna. Como la sombra, los nombres también conciernen a lo divino, y como ella, también conciernen a la muerte, al fin, teatro de sombras donde la voz es la lámpara sólo porque un día ella se apaga. En un rasgo explícitamente menos escatológico: “*De noche, con el favor de un reverbero, o de día, con el favor del sol, sucede que las palabras escritas sobre el vidrio de las vitrinas vean proyectarse sus sombras contra un muro situado detrás. Y sucede que esa sombras impalpables y como suspendidas, a veces deformadas como en una anamorfosis, con acción exactamente análoga a la de un eco visual, confieran a las palabras así duplicadas una realidad que falta a sus fuentes...*” (Jean-Christophe Bailly, *Ombre*, en *Le Propre du Langage – Voyage au pays des noms communs*, Seuil, París, 1997). Los dioses-sombra son reemplazados en la *Monadología* de Leibniz por la divinidad como fuente luminosa: todas las mónadas creadas o derivativas son producciones de la unidad primitiva, y nacen en virtud de fulguraciones continuas de la divinidad de momento en momento, fulguraciones que encuentran un límite en la receptividad de la criatura, a la cual pertenece esencialmente el ser limitada (de *Monadología*, §47). En la descripción del proceso de citación en el texto poético, constatamos con un «Gedankenexperiment» que el texto actual se produce por un entreverarse de constelación e interdependencia, correspondientes a interacciones entre fuente y red, y entre red y pantalla, respectivamente, y llegamos a la conclusión de la posibilidad de una aproximación monosémica del texto en un inmenso curso abismático que puede incluir el relevo de la fuente por la pantalla. En el proceso de citación en el texto poético, fuente y pantalla, luz y sombra, se intercambian.

Las mónadas son ciertamente oscuras. La tesis de Leibniz es que las mónadas no tienen ventanas a través de las cuales algo pueda entrar o salir: en una mónada no puede entrar de fuera ni sustancia ni accidente alguno (de *Monadología*, §7). “*Lo esencial de la mónada*”, escribe G. Deleuze, “*es que tiene un fondo sombrío: de él extrae todo, nada procede de fuera ni va hacia afuera.*” Para Deleuze, sólo se puede comprender la mónada leibniziana si se la relaciona con la arquitectura barroca, con el ideal arquitectónico de una habitación en mármol negro en la que la luz sólo penetra por unos orificios tan bien acodados que no permiten ver nada de afuera, sino que iluminan o colorean las decoraciones de un puro adentro: capillas y cámaras en las que la luz rasante procede de unas aberturas imperceptibles incluso para el que las habita. El barroco no cesa de hacer pliegues, curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito. Y en el mundo ahora constituido por series divergentes, el caosmos, o en la medida en que la tirada de dados mallarmeana sustituye al juego de lo Lleno, la mónada se abre sobre una espiral en expansión que se aleja cada vez más de su centro. La monadología ha sido doblada en una «nomadología», donde,

en nuevas maneras, seguimos plegando, desplegando, replegando. (Gilles Deleuze, *El Pliegue-Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989; *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Minuit, París, 1988.)

Iconos. Luz. Velo. Agujero negro. Un particular y nómada (extra-vagante) intercambio entre luz y extrema sombra es elaborado por Massimo Cacciari en contacto con los textos de Pavel A. Florenskiy que abordan el “icono” ruso (M. Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milán, 1985): “*El pintor de iconos no imita, no representa, sino que, esencialmente, quita el velo, derriba el muro de separación, hace que se comuniquen ‘este mundo y el otro’ (...) Destruir el icono es como ‘tapiar las ventanas’, obstruir aquel pasaje por el que la luz rebosa en el mundo manifestándose a nuestros ojos sensibles. El icono nos sumerge-bautiza en esa Luz, pero en el sentido más pleno y más fuerte (...) El icono da testimonio (es mártir) de este primado de la luz: transforma los muros del templo en puertas y ventanas a través de las cuales la Luz irrumpiendo pueda cumplir el milagro de hacernos videntes (...) → La mente concentra el principio luminoso, lo reconduce a su punto, donde el mismo alcanza tal intensidad que ya no puede ‘liberarse’ de sí mismo y, en consecuencia, no puede ya producir el mundo de Maya. Sólo aquella es la luz: el agujero negro. Una formidable implosión se traga todo lo sensible a través de la ventana del icono, y lo adensa en el punto invisible donde toda dirección, todo sentido, toda dimensión, están simultáneamente como posibles. El agujero negro es el término destinado por ese torbellino a lo invisible que la ventana del icono produce.*”

La pausa de luz. P.A. Rovatti observa que en Husserl la *epoché* se presenta, en su conjunto y en sus desenlaces aporéticos, con los caracteres del *enigma*, asociado éste por Aristóteles a la metáfora. Enigma (de *ainíssomai*) es un “hablar cubierto”, un “aludir oscuramente”, y que tiene parentesco con la fábula (*ainos*): la fábula es una construcción metafórica en la que hay que leer un significado sin que la respuesta sea explícitamente requerida. Por otra parte, *epoché* se enlaza con *epéchein* que significa retener, suspender, interrumpir, y así *epoché*, de donde deriva el término “época”, ha sido usado en ámbito matemático, musical y astronómico. Rovatti señala que en Plutarco esta detención que es la *epoché* está ligada al eclipse de la luna: la *epoché* mide en efecto el *skiásma*, la sombra, el efecto o cono de sombra, el pasaje a través de la sombra: la *epoché* es una pausa de luz. Así pues, la hipótesis de Rovatti es que el enigma de la *epoché* husserliana está propiamente en una paradójal “medida” de la sombra o de la pausa de luz. Retenerse tendría que ver con la sombra, y el resultado de retenerse correspondería a una apertura de sentido que no es una simple iluminación, sino que puede darse sólo en el registro metafórico del enigma, en una constelación metafórica en grado de “medir” la sombra (P.A. Rovatti, *L’enigma dell’epoché*, Anterem 57, Verona, 1998).

Luciano Anceschi (*Gli Specchi della Poesia*, Einaudi, Turín, 1989) pone en contacto la reflexión especular con la reflexión sobre la poesía apoyándose en la distinción de dos tipos de reflexión realizada por Husserl: una *reflexión natural* y una *reflexión trascendental*, en que, en esta última, hechas las operaciones que convienen a una rigurosa y liberadora *epoché*, nos ponemos a reflexionar sobre la primera reflexión para examinar las operaciones que la determinan y la constituyen, con el propósito de revelar las estructuras que la portan. Se instaura, dice Anceschi, un movimiento de una multiplicidad de reflexiones y de reflexiones sobre la reflexión, que parece irreducible a una unidad preestablecida, como en un juego in-finito de espejos. En este movimiento crítico adviene la imagen de la red, la forma entrelazada de la red con su trama cerrada y su urdimbre abierta, con sus muchos hilos y muchos nudos en la movilidad instigada por el mínimo encrespase del agua. Recurriendo a la descripción que hace Jurgis Baltrušaitis de todas las posibilidades de visión del espejo (J. Baltrušaitis, *Le Miroir*, Seuil, París, 1978; *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Olivier Perrin, París, 1969), Anceschi se pregunta si es posible leer estas posibilidades como una metáfora de la fenomenología de la reflexión literaria en la poesía y en la crítica, la fenomenología como una especie de catóptrica racional de esta reflexión.

Las transfiguraciones en el espejo llevan a Anceschi a adoptar la observación de Baltrušaitis de que *“las mismas leyes de la reflexión que sobre una superficie plana y aislada producen figuras similares, sobre espejos multiplicados y combados variamente dispuestos, hacen surgir nuevas ilusiones y fabulosas...”* En un paso ulterior, la reflexión de Anceschi lleva a considerar las varias formas de crítica científica, lingüística, filosófica, en cuanto ellas someten al texto poético a transformaciones que en sentido figurado podrían sugerirse como anamorfosis lógicas. De este modo, la *anamorfosis filosófica* es la transformación que sufre el texto poético en la lectura filosófica, lectura que es una contribución pero al mismo tiempo una reducción del texto, comportando una pérdida de estratos. Anceschi, desde la *anamorfosis filosófica*, parece rodear la paradoja del texto poético como *inscripción de lo singular*, resaltada por P. Oyarzún (en comentario a su traducción e introducción de *El Narrador* de Walter Benjamin, Metales Pesados, Santiago, 2008) en cuanto, desde el punto de vista teórico, no es posible inscribir lo singular –existencia, acontecimiento, circunstancia– en un movimiento de repetición, puesto que lo que caracteriza a lo singular es ser irrepetible. Una lectura penetrante y con tanta fantasía verbal como la que hace Heidegger de Hölderlin, dice Anceschi, nos puede hacer olvidar los modos con los que la poesía ha verdaderamente querido darse, el juego alto con el que Hölderlin opera en su maniobrar directo las palabras. Según esto, la imposibilidad teórica de la literatura (P. Oyarzún) ha sido resuelta una vez más, aunque permanezca como su límite estructural. [Cfr. la conclusión aquí alcanzada, en el «Gedankenexperiment», de que la intertextualidad presente un terminal constelativo en la dirección de la fuente, y un terminal interdependiente en la dirección de la pantalla.]

El narrador primordial. La voz de la naturaleza. Destellos. Benjamin confronta el cuento con el mito diciendo que el cuento *“nos da noticias de las más tempranas disposiciones que encontró la humanidad para sacudirse la pesadilla que el mito había depositado sobre su pecho”* (W. Benjamin, *op. cit.*), aunque lo hace apoyándose, sobre todo, en el arte fabulador de Nikolai Leskov que a veces se inclina hacia lo mítico. En la historia *La alejandrita* de Leskov, Benjamin siente resonar la voz del “narrador anónimo”, que existió antes de toda literatura, si bien esta piedra preciosa, la alejandrita (crisoberilo, berilo de oro, o piropo), que *“da destellos rojos bajo iluminación artificial”* (N. Leskov), sea una piedra donde en el cuento se “lee” el destino del zar Alejandro II, y en que el hallazgo de la piedra es atribuido por el “narrador” a un hechicero, un mago. Antes de este pasaje, Benjamin ha preparado al lector: *“La magia liberadora de que dispone el cuento, no pone en juego a la naturaleza de modo mítico, sino que es la alusión a su complicidad con el hombre liberado”*. Al considerar que *“el mundo de las criaturas no se profiere tanto a través de la voz humana”*, sino que a través de una voz de la que trata otra narración de Leskov (*La voz de la naturaleza*), Benjamin encuentra otro rasgo, que puede concebirse como “abismático”, por el cual la *“jerarquía del mundo de las criaturas, que tiene en los justos su elevación suprema, desciende por múltiples gradaciones hasta el abismo de lo inanimado”*. En el cuento de Leskov, la “voz de la naturaleza” termina siendo un gran cuerno de caza *de cobre relucientemente bruñido*, que es soplado por un funcionario ante su huésped, un mariscal de campo, para que éste recuerde lo que los “une”. Afirmándose en la lectura que hace Benjamin de los textos de Leskov, P. Oyarzún (en la introducción a W. Benjamin, *op. cit.*) considera que hay razones para pensar que el “narrador anónimo”, anterior a toda literatura, y al arte de narrar, no es otro que “la voz de la naturaleza”: *“La ‘naturaleza del narrador’ es el narrador de la naturaleza, el narrador del mundo de la criatura. Del mismo modo en que opera esta ‘voz’ en ese relato (se recordará que la fuente y la índole propia del narrar es la oralidad), es decir, como causa y ocasión de memento, la narración consumada, cuyo elemento inspirador es la memoria (Gedächtnis) que trama la red ideal de todas las historias, es la catámnesis [catámnesis sería el inverso de anamnesis, entendida ésta como el remontar al principio; aquella sería el trasunto (pero sólo eso) del origen] de la pura voz de aquel narrador primordial. No lo que habla por ella, lo que resuena en esa voz es lo inolvidable.”* Pero podemos preguntarnos, ¿están las redes de los textos de Leskov en función constelativa tan ajustada a una fuente “primordial”? La lectura de Benjamin/Oyarzún traspasa lo *acotado* de las diferentes

zonificaciones claro-oscuro conformadas por las lecturas al localizar la pantalla en posiciones diversas, según lo descrito en el «Gedankenexperiment» [cfr. también la *intentio lectoris* (U. Eco, *op. cit.*) y la *anamorfosis filosófica* (L. Anceschi, *op. cit.*)], haciendo irrumpir en la lectura de los cuentos de Leskov el “misticismo” de este autor, que en sus historias arraigadas en el pueblo parece tener la intención de indagar y confirmar, a veces en modo burlesco, la “grandeza de Rusia”, como lo hace en los cuentos citados y también en *La pulga de acero*, y donde el conjunto de su narrativa constituye un texto eminentemente dialógico.

La motivación del signo – Juntura de Inmanencia y Trascendencia IT (Hjelmslev). Roland Barthes, *Proust y los nombres* en *El Grado Cero de la Escritura* (Siglo XXI, México D.F., 1973; *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Seuil, París, 1972). Podemos además considerar, junto con F. Martínez Bonati (*op. cit.*), que la “motivación” del signo poético no contradice la arbitrariedad del signo lingüístico (de la lengua) en Saussure puesto que “no sólo el signo poético, sino en general el signo del hablar es motivado –éste, por la convención del signo de la lengua; el signo poético, además, por su función simbólica”. Ver también en el Apéndice de la obra de Martínez Bonati observaciones sobre la visión natural del mundo como forma trascendental y sobre el *simbolismo* de los sonidos.

Desde donde, por un sesgo, llegamos a la *Forma Sonora de la Lengua* de Roman Jakobson y Linda Waugh (Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1987; *The Sound Shape of Language*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1979). El Cap. IV trabajado según textos poéticos y con observaciones sobre la glosolalia, señalándose que el estudio lingüístico de la “extraña lengua” de las profecías extáticas reveló no sólo uniformidades tangibles y marcadas, sino también semejanzas con los vocablos abstrusos de los “preludios de juego” infantiles y de los encantamientos, sobre todo la misma tendencia hacia fonemas no usuales. El sonido es considerado como base del verso, pero ¿cuáles son las funciones de la glosolalia en el juego infantil, en el folklore, en la poesía? ¿Se puede hablar de arte verbal infantil como sugieren Jakobson y Waugh? Tal vez sí, puesto que Pushkin llamó “el Romántico” a un niño que inventó y recitó:

Indiyanda, Indiyanda, Indiya!
Indiyadi, Indiyadi, Indiya!

y la poeta rusa Elena Guro, impulsada por las rimas de los juegos infantiles, compuso el verso

Vaña-baña

aunque incluido bajo el título *Los camellitos celestiales*, por lo que, en este y otros casos, el hechizo del “mero sonido de las palabras”, dotando a los rasgos distintivos de la lengua de significación *inmediata*, no hace desaparecer la significación *mediata* de la doble articulación, dando curso, más bien, y en los casos más extremos, y graciosos y grotescos –como en los textos “fonéticos” y “sonoro-visuales” de Morgenstern (*Das große Lalulā; Fisches Nachtgesang*) –, a una *semiosis interminable*, que aquí ha sido descrita bajo la movilidad y la variación de rugosidad de la pantalla del experimento.

* **Miguel Muñoz Herrera** (Santiago, 1952) ha publicado textos poéticos, visivos y críticos en *Hora de Poesía* (Barcelona), *Testuale* (Milán) y *Anterem* (Verona), publicación esta última donde colaboró durante quince años. Fue miembro del grupo *Cine Qua Non* que desarrolló su trabajo en conexión con la Universidad de Artes y Ciencias Sociales ARCIS (Santiago) en los años 80. Ha realizado actividad científica en centros geofísicos de Santiago, Trieste, Nápoles, Génova y Berlín. La parte nuclear de *Lector et Lux in Fabula* fue escrita el año 1985.

Gio Ferri
“Letterale”

A Gilberto Finzi

Vienna, 9 gennaio 2013

Caro Gilberto,

qui a Vienna dove mi trovo per lavoro sto leggendo, con la calma attenzione che merita, *Diario del giorno prima*. Potrei trametterti le mie emozioni rientrato a Milano: ma il tempo libero che mi ritrovo la sera e l’urgenza di esprimerti la mia coinvolgente impressione mi consigliano di scriverti subito.

La nota dell’autore mette sulla giusta via di quel “sentimento del tempo” che ti spinge a riconsiderare la tua vita e la tua poesia (che sono infine la stessa cosa) con *distacco obiettivo* (ma non troppo, come avverte il punto interrogativo). E con quella convinzione di Boito, espressa nell’esergo: «Questa è la vita! L’ebetè vita che c’innamora...». Disillusione e fascinazione insieme per un “ottuagenario”, come ti vuoi dichiarare (ma non è la carta d’identità che fa l’età! “Noi non siamo *vecchi* ma solo / diversamente giovani”), forse con qualche nascosto, ma apprezzabilissimo... e compiaciuto (?) orgoglio! Orgoglio per tutto ciò che hai vissuto, che hai fatto, per tutto ciò che ti ha visto e ti vede protagonista nella vicenda della nostra letteratura e della poesia in particolare.

Mi permetto tuttavia di non essere d’accordo sul tuo sguardo a ritroso nei confronti dei quei tuoi esercizi *sperimentali* che farebbero ritenere “difficile” la tua scrittura poetica. Tuo malgrado (ma forse no) questa raccolta è forse ciò che più si possa ritenere sperimentale, anche in relazione alla tua opera passata, intendendosi per sperimentali non tanto i banali giochetti epigoni delle avanguardie e neo-, bensì un inarrestato (qui come in passato) lavoro sul mistero della *parola* che segna, senza dover renderne conto (pregio esclusivo della poesia), la ragione di quell’«ebetè vita che c’innamora». Perché in questa raccolta, come sempre nelle tue prove poetiche, ci sono abbastanza ambiguità e ritmicità spaziali da far ancora una volta ritenere *felicemente difficili* i tuoi versi – che forse superficialmente talvolta paiono prosastici, ma versi sono:

... Senza senso e senza / nuovi limiti, emozioni giganti, / vita da sorcio, evoè, evoè - / Bacco dixit – e non aveva età / ma solo armi liquide di non coscienza...

Sempre per fare un minimo esempio, quel *Senza senso e senza...* è un verso infinitamente finito (quindi *l’a-capo* non può essere arbitrario) che sottolinea il segno di una parola in bilico sul precipizio della memoria e insieme dell’incerto avvenire. Al di là del tempo, lo spazio appunto, in quanto fisicamente immaginabile - inciso in una materialità scritturale che reca perpetuamente la visibilità, l’udibilità, degli echi della mente e dei sensi.

Ma ciò che infine fortemente affascina di questa raccolta (in verità, forse, per la sua pacatezza, un *poemetto* della senilità) è, in questi ambiti poetico-spaziali, l’interno quieto sommovimento dell’eloquio che rammenta i passaggi di confine, non interrotti da grandi inaffrontabili cime bensì distesi in ondulazioni geologiche, ora dolcemente collinose e verdeggianti, ora sabbiose (di una rena finissima) e desertiche, ora mosse in infinitezze marine. I *piccoli spazi*:

... conterò / i piccoli spazi tra le cose / Che più non vedi i luoghi / mai visitati, i sensi del mistero / volutamente ignorati, / i fermi voli delle poiane / le fontane; bere, bere / o affondare nelle riviere...

Sono gli ondulati piani paesaggi lacustri del mantovano? Altrove: tutto si rivelò una nebbia / di lago e un inutile lampo. E i silenzi e le immaginate corse nel deserto:

... Oh miraggio, fata morgana della sorte, / lunghi attimi hai per fiorire nel deserto / come una tenda beduina / o un'oasi verde. Perché non torni a riferire / cosa c'è oltre la duna...?

... la "Parigi-Dakar" è stata nei miei sogni / più impossibili e strani / corsa / nel deserto, folle, / come un folle volo, Icaro sabbioso che può / morire di sete / solo come uno scorpione...

Le storie infinite dei mari:

... molte onde vengono e vanno / dal mare delle vicende, molte / storie sul fondo stanno / con le conchiglie e i mitili svuotati...

Tuttavia, talvolta, la custodia svuotata dell'anima, pur sempre nella pacata accettazione della "condizione umana", non manca degli echi rivoltosi (non più dall'intensità giovanile), delle disillusioni (forse soggettivamente colpevoli per volontà di resistenza), di certe ingiustificate inimicizie, delle avversità e delle perse occasioni. Fra le molte testimonianze di vita e di poesia, particolarmente ossessive eppure sempre senza rabbie trovo *Qualche volta* a pagina 78, o ben prima alle pagine 15 e 16 *Un duro scalino, un vuoto... Questo sono / ero / sarò*. O ancora *L'oro che ti serviva* a pagina 34...

All'inizio della serie delle *Ultime sette di gennaio 2012* (la raccolta come precisi introducendo e datando risale tutta al 2011) nell'abbandono e nell'impotenza, nel silenzio del mistero

... Solo / una luce preme e ti solleva, / tu non la vedi, tu non hai speranza, / occhi bocca orecchi chiudi: / cadi nel mondo, a valle di te stesso.

C'è quindi una luce? La luce? Allora, come recita, Bernard Noël: «le monde n'est pas fini / quand le vent se lève / notre visage est différent / l'amour défait l'amour / pour devenir plus que lui-même / qui va mourir / sait que la beauté est inexorable...».

Scritta a Gilberto Finzi in occasione dell'uscita di "Diario del giorno prima", Nomos ed., Busto Arsizio 2012.

A Guido Oldani

Lesà sul Lago Maggiore, 20 gennaio 2013

Caro Guido,

sto rileggendo, per riprendere una tua acuta analisi sulla quale ci eravamo ripromessi di ritornare, *Il realismo terminale* da te pubblicato presso l'editore Mursia nella 'minuscola' ma raffinata collana "IL picci ONE".

Puntuali la tue intuizioni in merito alla condizione globalizzata dell'umanità dopo l'anno 2000, giungendo dalle ricchissime vicende del secolo XX, di cui cogli comunque il valore di prodromi determinanti: «Con il terzo millennio e con l'umanità prevalentemente urbanizzata

cambia antropologicamente l'organizzazione della percezione della realtà, fatta largamente *più di oggetti che di natura...*». Di qui la tua collocazione inevitabile dell'*oggetto* (inteso come *prodotto*) al centro di una nuova dismisura epocale, l'*Era Attuale* - direi a puro livello di constatazione, oltre ogni giudizio qualitativo. Certamente, la natura... naturalmente ancora sovrasta, ma è *in attesa di artificializzarsi*, forse già in maniera totalizzante. *Realismo terminale* denomini questa condizione, probabilmente irreversibile. Ormai «Non più un aereo somiglia a un gabbiano, ma viceversa». E in ciò (secondo la tua ben nota e piacevole disposizione) non manchi di osservare anche una *latitante ironia*. E così puoi dire di una «*democratica dittatura dell'oggetto... L'umanesimo è stato sostituito dall'"oggettivismo"...*».

Affermi, e ciò è consono alla tua analisi, che la psicoanalisi appare idea troppo antica, vale a dire che il subconscio collettivo non può ormai rivelarsi se non come voglia e piacere dei *prodotti* – anche questa tua presa di posizione, permettimi di osservare, non svaluta ancora per la verità la scoperta psicoanalitica, junghiana in particolare.

Comunque sia, appaiono indiscutibili le profonde varianti, rispetto al passato, nelle metodologie della comunicazione (al servizio esclusivamente del *prodotto*): la sintesi linguistica paradossale dei fascicoli di 'istruzioni per l'uso', e, io aggiungerei, dei cosiddetti 'messaggini' trasmessi tramite telefono cellulare. E l'individuo non manipola le materie naturali per costruire gli oggetti che gli servono, bensì si serve di oggetti prodotti da altri, accettandone acriticamente la confezione. *Dissolvimento progressivo del soggetto*, chiami questa novità, che, per altro, già viene dalle radicali trasformazioni, nel quotidiano, della rivoluzione industriale del secolo XIX.

Tutto ciò condiziona ovviamente anche l'estetica e le poetiche, oltre che la vita prammatica. Ecco allora, noti, che il poeta metropolitano non ha più senso, quella che è cambiata è l'unità di misura... Il poeta, profeta dell'infinito (leopardiano?!), ora «nel realismo terminale... è solo uno zero» rispetto all'infinitezza dei prodotti... Il poeta è divenuto conseguentemente «"le bon à tout faire"», idoneo solamente ad affrontare il bricolage del realismo terminale».

Concludi, non senza profonde giustificazioni, la tua... inesorabile profezia: «E che dire in particolare della poesia, che si muove come se nulla fosse accaduto di nuovo, o peggio dichiarando una complessità del presente, così complessa da essere quindi inutilizzabile ai fini di una modificazione del poetare stesso?... La poesia odierna... è come la vivida luce di una stella, che continua a fluire... (quando) la stella è morta da tempo».

Caro Guido, proprio da qui, per noi amanti viscerali della poesia (ma quale poesia?), e dell'arte e della musica, potrebbe iniziare, se tu fossi d'accordo, la *discussione*, venendo proprio dalla tua, per tanti aspetti, *indiscutibile* analisi. Proverò in poche parole a suggerire un'ipotesi di colloquio. Tuttavia, senza nulla voler imporre, ovviamente, devo rimandarti per ogni approfondimento – in quanto fosse necessario – a due dei miei saggi elaborati in proposito, uno antico, pubblicato propriamente da Mursia ed., *La ragione poetica. Scrittura e nuove scienze* (1994), e uno recente, pubblicato in "Testuale" n.47-48, *Vita, Storia, Poesia, Nichilismo* (2009). Ai quali aggiungerei una serie di miei interventi dal 1998 ad oggi, e anche antecedenti, su riviste diverse ("Carte Segrete", "il Verri", "Testuale", "Microprovincia", "Hebenon", "Fondamenta Nuove", ecc.).

Posso ora osservare comunque in breve quanto segue, ma il discorso, per l'appunto, a mio avviso è tutto ancora da sviluppare.

Nella tua indagine assolutamente condivisibile tu – secondo coerenza – collochi il problema del *realismo terminale* nel territorio della *Storia*. Ma in merito alla *Storia* possono nascere non poche perplessità, se si rammenta, per esempio, la posizione di J.Luis Borges che sottolinea come *nei giochi d'azzardo le cifre pari e le dispari tendano all'equilibrio*: ciò varrebbe per *l'universo macro e micro quale sistema di precise compensazioni*. Se noi, in senso biologico prima che personalistico, possiamo dire d'*essere nel fare*, dovremo chiederci: *fare cosa?* Se vale il detto di Borges la tensione del fare tende all'equilibrio, allo zero... al *Nulla*. Cosicché, per la caduca *Storia* dell'uomo e per le sue contingenze infine, nulla è tutto ciò che abbiamo fatto, nulla è tutto ciò che faremo. Anche perché la *Storia*, la nostra particolare storia, non quella universale, biologica,

cosmologica, è destinata a finire. Affermazione che dovrà tuttavia essere intesa con riferimento alla storia di una qualsiasi civiltà utilitaristica, là dove, come osservi, si giunge al dominio degli *oggetti*, ormai solamente come vicenda della incapacità umana d'essere *umanistica*. La storia come una landa desolata, percorsa da selvatiche e incoscienti mandrie affamate, che tutto distruggono, calpestano, ciò che tuttavia quasi subito risorge, per essere ancora calpestato e così via.

Ma l'uomo non può non coltivare le sue illusioni: di qui la necessità, quando lo voglia, di cogliere ancora una volta l'insensato senso di vivere nel nulla. Nel fare quotidiano e utilitaristico senza senso, in quanto destinato allo zero della perpetua compensazione. Tuttavia si dà un'altra necessità – forse altrettanto illusoria, ma comunque liberatrice: il desiderio e il piacere, biologico e cosmologico, di *un fare non utilitaristico e assolutamente gratuito*. Fuori dalla landa dell'impossibile storia finalizzata al finibile. Un'altra storia, senza tempo, spaziale e nullificante per progetto e non per violenza impositrice: la vicenda perpetua del *fare come poiéin*, poesia, arte, musica...

La poesia non tende allo zero delle contraddittorie compensazioni, la *poesia* è di per sé lo zero – necessariamente, biologicamente, viva senza necessità. Là dove il *segno energetico* si sviluppa oltre ogni fine nella scala a chiocciola del DNA. Quella scala che viene evocata dalla colonna tortile del Bernini, dalla colonna analogica per modelli astratti di Brancusi. E nelle ipotesi fisico-matematiche della, del tutto concettuale, *Quarta dimensione* (quella che trova Alice oltre lo specchio, in un mondo paradossalmente rovesciato).

In questa evenienza l'*oggetto* si dà *senza utilità prammatica* come pura *energia*. E l'accumulo degli oggetti non ci sovrasta se non come accumulo di energie. Queste cose le avevano comprese *DaDA* e Duchamp, Rauchenberg e i *neo-DaDA*. Gli oggetti, in sé (*ready-made*) e nei loro rapporti analogici, liberati comunque da ogni prammatico utilizzo, divengono forme di energia. Ma li incontriamo, colloquianti, anche in un dipinto silente di Morandi... E anche la *parola poetica come oggetto* può rivelarsi tramite analogiche energie – penso alla poesia di Sanguineti, a Joyce, a Gadda... Ma anche in tanti simbolisti ed ermetici, e in Zanzotto, per esempio, a saper leggere con la disposizione di una trivellatrice, si possono portare allo scoperto simili imprevedibili e *in-leggibili* (per dirla con Gramigna) aree di materia energetica, vitale, liberante (dal totalitarismo della prassi utilitaristica) totalità.

Il *realismo terminale* potrebbe rivelarsi perciò come *interminabile* materialistica energia. Il riscatto dell'*oggetto* come energia e non più come *prodotto*. E l'affermazione del poeta oltre il banale collezionismo di bricolages.

Che ne pensi? Esprimo queste mie opinioni – solo accenni - propriamente sollecitato dalla tua analisi. Potremmo, ovviamente, riparlare.

Scritta a Guido Oldani in occasione della mia rilettura di “Il realismo terminale”, ed. Mursia, Milano 2010.

A Annamaria De Pietro

Lesa sul Lago Maggiore, 15 marzo 2013

Cara Annamaria,

ritengo che possa farti piacere riprendere quanto osservai la sera in cui alla galleria “Il quinto cortile” di Milano presentammo la tua ponderosa (per mole e contenuti) raccolta.....

Dissi allora che mi congratulavo innanzitutto con l'Autrice, ovviamente, e con Adam Vaccaro per questa splendida edizione di “Milanocosa” dedicata alle tue poesie dal 1998 al 2000.

Raramente, al di là della qualità grafica, ho visto una copertina di una raccolta di poesie così appropriata ai testi, e in generale rivelatrice della stessa poetica dell'autore.

Rammentavo (quanto quasi tutti sapevano), riferendomi alle lezioni scolastiche di fisica richiamate dal titolo, l'esperienza, nel 1654 in Ratisbona, del fisico di Magdeburgo, Otto von *Guericke* (se ricordavo bene, e non *Geuricke*, secondo un piccolo refuso della scheda d'invito): due semisfere metalliche unite ad incastro (ma non saldate) in una sfera, nella quale aprendo una valvola si è creato il *vuoto*, grazie alla pressione dell'aria esterna non possono essere separate nemmeno dal tiro di 15 cavalli da una parte, e 15 dall'altra. Il vuoto interiore (l'anima del vuoto, del Nulla prolifico) la vince sul pieno (una realtà sovente mistificatrice, quando non venga *letta nei suoi vuoti*).

Ma non finisce qui il messaggio della copertina. E' riprodotto, aperto, l' *Uovo imperiale*, prezioso monile d'orificeria creato nel 1885 per la Zarina Marija Fëdorovna. Le due mezze sfere, appunto aperte, rivelano – straordinaria metafora – un tuorlo d'oro (ovviamente trattandosi di un uovo), una gallinella, una corona imperiale e una goccia di rubino pendente da una catenella. Sottolineavo quanta natura, quanta storia, quanta sacralità (seppur imperiale!) può nascere entro il vuoto di due sfere congiunte. Entro il *vuoto* in generale.

Il vuoto è riempito dalla vita, o in questo caso dalle metafore della vita. *Il vuoto resistente ad ogni pressione o 'violenza' esterna, la ricchezza di ciò che in questo vuoto può nascere* è credo il miglior simbolo per cogliere la dismisura di una poesia, questa, poesia, tanto criptica quanto rivelatrice di senso. Senso. Senso delle energie della *comunione*, vs/. *la comunicazione*. E perciò non banale prammatico *significato*. La poesia offertaci in questo volume, e assolutamente coerente con le tue esperienze poetiche, rivissute in passate pubblicazioni.

Non è un caso, fra l'altro, che tu ti affidi alla cognizione di leggi fisiche: lo dimostrano le rigorose misure della tua versificazione, l'astrazione verbale attraverso la quale cogli non tanto la realtà, quanto appunto le sue pieghe nascoste, le sue rivelazioni che vengono dalla vuota aura (infinita di spazi), e dalle cose in essa osservate e vissute. Dalla pienezza nascosta della natura.

Certo: la tua poesia non è di facile lettura. Il lettore deve non tanto interpretarla quanto penetrarla, fra verso e verso, fra immagine ed immagine. Viverla nella sua presenza metafisica (e insieme 'materialistica' – fra virgolette – in quanto riferita alla parola come materia). La presenza appunto nascosta delle cose. Che è poi la pienezza del vuoto. Di quel *Dio-come-Nulla* (perciò come *Tutto*) di cui dicono certi mistici, quale per esempio il tedesco Meister Eckhart. Il Nulla dal quale esplose la dismisura dell'universo.

Non potevo in quell'occasione al "Quinto cortile" in breve tempo approfondire sui testi questi concetti, o se vuoi ipotesi, che fanno di questa tua poesia (per dirla con Giulia Niccolai per la poesia in generale), la testimonianza verbale e spaziale – atemporale – di una *meditazione* che sfocia dal buio del Mistero vitale, vorrei dire biologico e atomistico, e cosmologico, in illuminanti *rivelazioni*. Sorprendenti *epifanie*.

Sapranno i lettori, e qui gli ascoltatori – dicevo - con qualche non superficiale concentrazione, aprire *il Primo Uovo Imperiale*. Per non rubare molto tempo mi limitai alla lettura di un breve testo, quasi preso a caso tenuto conto della tua rigorosa coerenza scritturale. Andavo perciò alla pagina 34 del volume:

“Niente, e trionfo innominato
(profezia del mare amaro)”

*Tromba d'oro clamante dentro ai vuoti,
e rottura di stanghe, e anelli aperti
da sùbita incursione, crudi avventi
di grimaldelli fortunosi e ignoti –
e l'aria preme contro i muri inerti
le sue grinze mutevoli e ferventi
senza lode o sentenza, e sono assenti
sopra i timoni le strette dei piloti.*

Forse, letta questa poesia, è troppo facile trovare concrete allusioni con quanto già si è detto teoricamente in generale. Posso giurare, sicuro che mi crederai: ho individuato specificatamente questo testo solamente dopo, scorsa pur con una prima attenzione la raccolta, aver espresso quanto ho detto in merito alla mia ipotesi sulla tua poetica.

Tromba d'oro clamante dentro ai vuoti, è l'invasione trionfale della parola poetica entro la camera svuotata d'aria e ancora priva di senso;

la subita incursione è l'ispirazione fulminea dopo la pur meditata e programmata invasione, non facile, perciò con l'uso di grimaldelli, per spezzare stanghe e catene (*rottura di stanghe e aperti anelli*);

i grimaldelli sono fortunosi e ignoti: si sono resi disponibili inconsciamente offerti dall'ignoto – inteso anche secondo l'inconscio personale e collettivo (possiamo pensare a Jung);

l'aria preme contro una vita rassegnata (*muri inerti*), ma la vivifica, il soffio d'aria, con la dinamica, anche ritmica (*grinze mutevoli*), delle sue naturali proprietà *mutevoli e ferventi*; perché non pensare all'aria come soffio demiurgico che (vedi *Genesi*) impregna la materia inerte del cosmo?

senza lode o sentenza: la vita e la poesia, nella loro oggettuale presenza, non sopportano né lodi, né sentenze giudiziali;

sono assenti sopra i timoni le strette dei piloti: la poesia e la vita sono aperte alla libertà, libere appunto da ogni costrizione – nessuno può guidare la poesia, perché è la poesia che guida. Sebbene la navigazione abbia pure i suoi perigli e le sue amarezze (rileggiamo il titolo, e quel *mare amaro*).

Questa, ripetei, è una mia personale lettura: ma il testo è aperto ad infinite attenzioni che lascio a chi voglia rileggere questa e altre poesie. Tu stessa (chi meglio di te?) mi potrai ovviamente contraddire!!

Rivolta ad Annamaria De Pietro in occasione dell'uscita della sua raccolta di poesie "Magdeburgo in Ratisbona", Milanocosa ed., Milano 2012

A Alberto Mari

Lesà sul Lago Maggiore, 20 febbraio 2013,

Caro Alberto,

ricorderai che più volte ho detto (per es. in "Testuale" 47-48/2009) del tuo prezioso lavoro poetico e grafico in particolare quale amante ed esperto di cinema. Dei tuoi accumuli grafici – collages su collages di frammenti di frammenti. Cumuli mentali che si sviluppano 'cinematograficamente', sorretti dalla nostalgia piuttosto che dall'angoscia. Non che l'angoscia non ti investa talvolta (dirai di uno "svolgimento frenetico"). Ma la tua capacità di manipolare la parola e l'immagine l'acquietano infine in una sorta di atarassia da... sala cinematografica... Sparire per ritrovarsi dentro, oltre, lo schermo d'ombre. Nel buio nichilistico della sala, ambiente del tutto estraneo alla vita del fuori. Il tuo riferimento cinematografico più deciso, come tu stesso ci spieghi, è per altro *Vertigo* di Hitchcock, frenesia dell'abisso, rischio, vortice. Mistero, precipizio sul nulla. Ma senza disperazione...

In questa mostra all'”Officina Coviello” di Milano, ci offri una serie di coinvolti e coinvolgenti collages in bianco e nero. “Noir” appunto, con uno sguardo appassionato al ‘vecchio’ cinema.

Negli accumuli grafici, che vanno attentamente percorsi, ognuno di noi può scoprire tutti i suoi umbratili e divistici, e fanciulleschi, piaceri: personaggi-attori di un tempo infine pur sempre presente, non foss’altro grazie alle riprese della TV.

Certo: è una mostra che può essere apprezzata (al di là della tua indiscutibile maestria tecnica e formale) soprattutto dagli spettatori delle generazioni anni ’30-’60, tuttavia i più giovani che siano appassionati di cinema e insieme di *visual poetry*, possono scoprire mondi sconosciuti, la cui bellezza *retro* è forse superiore alla attualità di un confuso e impoetico racconto disperso in assurdi effetti speciali. Come si può sfuggire al fascino delle neoromatiche storie in bianco e nero narrate... in *Casablanca*, *Angelo azzurro*, *Metropolis*...? Polizieschi e avventure del proibizionismo, della nuova frontiera... viaggi *on the road* ... e così via per cinque decenni di ombrose, angosciose, divertenti (la commedia americana!) meraviglie in bianco e nero. Ci sono, a completare questa appassionata mostra, alcuni pannelli felicemente a colori: ma il fascino del tuo *Noir*, e del *noir* poetico è insostituibile.

Scritta a Alberto Mari in occasione della mostra “NOIR” all’Officina Coviello di Milano (20 febbraio 2013).

A Laura Pierdicchi

Lesa sul Lago Maggiore, 25 febbraio 2013

Cara Laura,
sto leggendo *Voci tra le pieghe dei passi* di cui ti ringrazio. Indubbiamente è una delle tue raccolte più commosse - e formalmente articolate in quella rappresentazione a più voci (quasi teatrale, drammatica) che rivela un colloquiale andante sinfonico. Anche la divisione in tre tempi riporta ad analogie musicali.

Il dialogo, il ‘dibattito’ a più voci, i *contrast*i (ancora in senso musicale), si articolano tra esperienze contingenti, e sublimazioni linguistiche sovente assai raffinate. E c’è anche una appropriata scenografia costante; quella Venezia che *tramonta austera* / ... / *una vecchia signora / che si lascia addobbare / per fingere di non sapere*. Altrove dici: *per sopravvivere si impara a fingere*... Metafora forse della nostra fuga lungo un *tragitto*... *pregno di semi sparsi*... Storie personali, famigliari, collettive che rivelano una vita in *trasformazioni* in cui *il conflitto interno è totale*. E biologico, oltre la quotidianità, *se il sangue incide il cambiamento*.

Recentemente (ma è un mio vecchio discorso) m’è capitato di ribadire il rapporto dialettico fra *realtà* e *poesia*. I nostri piaceri, drammi, resistenze quotidiane, sovente plateali, non possono essere in sé la poesia. La realtà non contingente, invece, perciò non caduca, è silente - quella che ci segna misteriosamente nel flusso sanguigno, appunto, nella dismisura dei sensi, nel lavoro creativo della mente. La *poesia come realtà*: un volgersi congenito, biologico, incancellabile, ancorché nell’inconscio individuale e collettivo. Leggo: *Non si tratta di una resa indifferente nell’agitato movimento quotidiano. Il fine è giungere al quieto istante e lacerare il velo dell’ignoto. Io parlo della mia condizione. Del sangue che mi scorre ardente nelle vene al cuore al pensiero*...

Tutto ciò non può prescindere dai valori formali, intendendosi la *forma* come apparizione tangibile di quella verità silente. La tua poesia è poesia perché è attenta alla *forma*. Leggendo la tua raccolta rilevo tre occasioni di scrittura che possono indicarci la strada per la *forma come valore* di quella realtà sensitivamente sublimata.

- Antonia Pozzi: “Venezia. Silenzio. Il passo / di un bimbo scalzo / sulle fondamenta / empie d’echi / il canale”. C’è un ritmo tanto vitale e vero, quanto non udibile. E’ il soffio dell’ignoto che si rivela a chi sa sentire.

- Giorgio Caproni: un grande poeta, forse, che tuttavia in questo caso non sa incontrare la verità se non nella banalità del sentimento, in cui l’iterazione nulla rivela se non una ovvietà, e perciò non può coinvolgere. “Senza di te un albero / non sarebbe più un albero. / Nulla senza di te / sarebbe quello che è”. Né la canzoncina rimata (sanremese?!), così superficiale, può fare poesia.

Ma ben diversa è la tua... soluzione poetica di un sentimento che, per qualche aspetto, potrebbe ritenersi simile a quello di Caproni: *La tua casa di polvere / nel viale del silenzio / è quello che mi resta. // Tu vivi in me / tutti i tuoi giorni in me - / sono gravida di passate emozioni / ma nel presente vuota.* L’ambiguità poetica degli echi *nel viale del silenzio*, così come lungo il canale di Antonia Pozzi; l’immaginifica presenza/assenza della memoria incistata nella circolazione sanguigna, fanno del tuo istante poetico un momento epifanico di squisita bellezza.

Ovviamente molte altre cose ci sarebbero da dire affacciandoci a questa tua rappresentazione tra le diverse voci che si insinuano nelle *pieghe dei passi*.

Scritta a Laura Pierdicchi in occasione dell’uscita della raccolta “Voci tra le pieghe dei passi”, ed del Leone, 2013.

A Michelangelo Coviello

Lesà sul Lago Maggiore, 25 febbraio 2013

Caro Michelangelo,
bello *Soul street*, per le poesie (un poemetto) e per le immagini di Granaroli. E preziosa l’edizione “*alla chiara fonte*”.

Ovviamente non ho ancora letto tutto, perché il flusso di scrittura è coinvolgente e ricchissimo di proposte tematiche e formali. Conosco in parte la tua poesia, ma questo, forse, a mio gusto e piacere, è fra i testi che più scopro vicini: un poco alla mia povera esperienza poetica attuale, ma soprattutto a quella dei miei (nostri) anni ’70/’80. Non voglio naturalmente dire che... guardi all’indietro! Tutt’altro. Ma la memoria, leggendoti, mi riporta a quel periodo (ora da te finemente rivisitato secondo la mia disposizione di lettore) che era segnato dalle mie affascinanti scoperte della città, dei suoi luoghi fantasmatici, delle notti ricche di eventi minimi, ma passionali di un tempo ... *sperimentale*... di vita, di amicizie, di scritture – forse, anzi sicuramente irripetibile. E c’erano le mie, e credo tue, letture appassionate e conturbanti della poesia *on the road*. Ora rileggo in questi tuoi testi l’anima (*soul*), l’interiore sensazione di quelle strade cittadine, e oltre. Racconta Kerouac ne *I sotterranei*: “... con quell’angelo della solitudine appollaiato sulla mia spalla mentre quella sera scendevo per la calda Montgomery Street...”

Non ti dispiace se dico, leggendoti, che entrambi, malgrado la differenza d’età, siamo figli, appassionatamente e incancellabilmente *segnati*, da una delle epoche più ricche e innovative della letteratura del ‘900: *Gruppo 63* in parte, ma forse, soprattutto appunto quell’*avventura statunitense*.

Per straniamento anche onirico trovo passi del tuo poemetto che con le loro paratattiche costruzioni, aprono al lettore (a me) ambiguità inesplorate che dalla *street* conducono all’interiorità conturbante dei luoghi, e dei misteri inconsci di *quell’angelo della solitudine*:

... tra la folla che vacilla, cammina / a passi corti, verso il centro di sé / della notte che vola su tutto il percorso / della birra che apre i corpi e li sfonda / ... /... notte / che sbrana tutto, si allarga fino a coprire / la differenza di un’unica preghiera / come animali nella notte / mangiarsi,

sopravvivere, la vita / da attraversare in quella di un altro / io non volevo saperne di verità / ho incontrato un angelo, non sapevo cosa dire / ... / c'era un gruppo per strada che viaggiava / nel tempo che anticipava tutto / anche il mio futuro e c'ero anch'io...

E' un passaggio evocativo di rara armonia intima, tuttavia anche spezzato in una notte dalla colonna sonora, fra gli asintattismi, e le iterazioni, anche jazzistica. Infine un esercizio animistico (*soul*) e linguistico tutto da esplorare. Cosa che ancora farò.

Scritta a Michelangelo Coviello in occasione dell'uscita del poemetto "Soul street", ed. Alla chiara fonte, Milano 2013

A Adriano Accattino

Lesà sul Lago Maggiore, 27 febbraio 2013

Caro Adriano,

in occasione di una delle più recenti mostre al tuo Museo di Carale, seguita da un vasto e interessantissimo dibattito fra esperti e autori, m'è capitato di riproporre al pubblico alcune osservazioni che ritenevo, sebbene agli addetti già ben note, utili a fare il punto della situazione sulla **Visual poetry**. Le riprendo qui indirizzate a te anche perché non vadano perdute. Si tratta di racconti ben conosciuti dagli addetti, ma forse vale la pena di riparlarne (come feci a Carale) a beneficio di tanti giovani appassionati curiosi di una storia che ha fatto epoca a metà del secolo scorso, ed ancora sollecita interessi creativi e critici.

La definizione in lingua inglese di *Visual Poetry* ci toglie dall'imbarazzo di scegliere fra etichette variamente discusse, ma nella sostanza, salvo rare eccezioni (quali per esempio, *poesia concreta* e *poesia tecnologica*), scarsamente differenzianti: *poesia visiva*, *visuale*, *verbo-visuale*, *grafica scritturale*, *libro-oggetto*... e simili.

Il termine *Visual Poetry* e i relativi prodotti sono conosciuti fin dalla fine degli anni Quaranta del XX secolo, nel contesto dei movimenti artistici e letterari, specialmente in Italia e in Francia, che presero il nome di *Neo-Avanguardie*, riferendosi per vari motivi alle esperienze delle *Avanguardie* cosiddette *Storiche*, dei primi vent'anni del secolo. Con richiami addirittura alla poesia dell'ultimo decennio dell'Ottocento (esempio ormai classico: l'invenzione scritturale aperta e dinamica di Stéphane Mallarmé).

Le diverse operazioni creative, sovente nei progetti e nei risultati contraddittorie, possono complessivamente unificarsi, di massima, in una prassi comunemente diffusa: la valorizzazione della *scrittura*, manuale, tipografica e recentemente computerizzata, in senso (o *non-senso*) formale e insieme espressivo – strettamente espressionistico, oppure concettuale. Con diverse insistenze sul *citazionismo* richiamato da collages, decollages, frottages, ecc. In definitiva è sempre presente nelle opere di *Visual Poetry* un rapporto dialettico e sovente *con-fuso* fra *lettera*, *parola*, *slogan*, *immagine*.

E non si possono negare parentele più o meno strette con gli importanti movimenti artistici e pittorici del secondo '900, quali la *Pop-art*, l'*Espressionismo astratto*, l'*Informale*. Mentre non va nemmeno dimenticata, in parallelo, la *scrittura musicale* innovativa degli spartiti nel tentativo di trascrivere una gestualità spaziale e fonica. Nell'ambito degli operatori della stessa *Visual Poetry* non mancano le sperimentazioni vocali e sonore (si pensi, solo a titolo di esempio, ad Arrigo Lora-Totino e alle performances di Adriano Spatola). Come non si possono valutare scambi assai stretti con il *design* e con le creazioni tecnico-pubblicitarie.

Si può senz'altro sottolineare il fatto che la qualità, non importa quanto 'estetica' secondo l'antico concetto, della *Visual Poetry* stia comunque nel piacere del *segno* come epifania poetico-originaria, significativa della dinamica ed eclettica visione del mondo - prammatica, biologica, cosmologica – del secolo XX, e dell'attuale.

Ma il connubio stretto fra immagine e scrittura e *scrittura come immagine* viene da molto lontano, sebbene nei secoli e nelle diverse aree geografiche le cause e le finalità di queste esperienze si siano presentate in modalità particolari, per tecniche ed intenti. Si pensi ai carmi figurati di Simias di Rodi e di Teocrito (III sec.a.C.), e di Venantius Fortunatus (VI sec.d.C.). Nonché i *Liber figurarum* di Gioachino da Fiore (IX sec.) Opere di poesia figurata si creano per tutto il Medio Evo, e poi nel Rinascimento e ben oltre fino a François Rabelais (XVI sec.), Giambattista Pisani (XVII sec.), Laurence Stern (XVIII sec.). Di particolare interesse storico e figurativo sono inoltre le micro-iscrizioni ebraico-cabalistiche. Più recentemente invenzioni nell'area della scrittura visuale si possono far risalire a Lewis Carroll, a Christian Morgenstern, a Guillaume Apollinaire. Decisiva, per la moderna poesia visuale, è l'esperienza di Stéphane Mallarmé con il suo famoso poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Superfluo nominare le scritture medio-orientali e orientali, quali l'ebraica, appunto, l'araba (dal grande valore decorativo), la cinese, e così via.

Nel secolo XX la pratica pittorica e scritturale del connubio parola-immagine si è espressa in movimenti di fondamentale importanza artistica e persino ideologica, fino alle rivoluzioni della stessa visione espressiva del mondo della comunicazione, della poesia e dell'arte: *Futurismo*, *Cubismo*, *Surrealismo*, *Dadaismo*. E intorno alla seconda guerra mondiale, e oltre fino ai nostri giorni, il *Lettrismo* (fondato da Isidore Isou), il *Neo-Dada*, la *Pop Art*, *Fluxus* e la *Conceptual Art*.

Dopo il 1940 la *Visual Poetry* ha destato interessi creativi e critici particolarmente in Italia, in Francia, in Gran Bretagna, nell'Europa Orientale, nelle Americhe e in Giappone. Basti nominare a puro titolo d'esempio *Die Wiener Gruppe* (1954-1960), Augusto De Campos, Ronaldo Azeredo, Décio Pignatari, José L.Grünewald, Max Bense, J.Hamilton Finlay, Jiří Kolář, Henri Chopin, Julien Blaine, Jean-François Bory, Ferdinando Krivet, Sebastiano De Carvalho, Yasmo Fujitomi, Shoachiro Takabashi, Toshihiko Shimizu, etc.

In Italia in modo particolare si sono dati, e ancora sono operative tendenze non unitarie ma tuttavia, di massima, coinvolte in ricerche analoghe. Può valere qui qualche generico accenno. E si perdonerà – quando sia rivolto ai singoli autori - l'uso, divulgativo, non sempre coerente e strettamente appropriato di etichette generiche, ma pur sempre significative di una certa *maniera* creativa.

Si può dire della *Poesia Concreta*, realizzata con caratteri tipografici, a sottolineare l'esaltazione formale (quasi architettonica) delle singole lettere stampate. Una sorta di paesaggi di lettere, di ritmi, anche ossessivi, di segni, dattiloscritti, trasferiti, e ora computerizzati. Il poeta-artista e performer forse più importante, da considerarsi in qualche modo l'antesignano del genere, è Adriano Spatola, fautore, oltre la stessa poesia concreta, di una *poesia totale*. Della stessa area creativa Giulia Niccolai, Franco Verdi, e, con una certa scusabile approssimazione, Arrigo Lora-Totino, Carlo Belloli, Nanni Balestrini, Mirella Bentivoglio, Liliana Ebalginelli, Gian Paolo Roffi...

Poesia Tecnologica, basata su relazioni scritturali ed espressive – talvolta ideologico-politiche – di scritture anche manuali, graffiti, immagini dai mass-media e dalla pubblicità (o dalla pubblicità sfruttati), collages e decollages. Fra le prime invenzioni le opere di Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Sarenco...

Scrittura Simbiotico-Analitica, realizzatasi sovente in immagini pittoriche, spaziali e minimali. Possono essere letti secondo questa definizione (sempre, naturalmente, con approssimazioni riferite alle singole personalità e prammatiche esperienze) Ugo Carrega, Martino Oberto, Emilio Villa, Magdalo Mussio, Luciano Caruso, Luca Patella, Rodolfo Vitone, Nicola Frangione, Paolo Barrile, Bertola & Vitacchio...

Osservazioni a parte possono essere, soggettivamente, mirate sulle esperienze più personali di Vincenzo Accame (l'ossessione della micro-scrittura manuale), di Roberto Sanesi (pittore della parola poetica volta alle significazioni discorsive, narrative e insieme spaziali e coloristiche), di William Xerra (fra scritture coniugate con reperti pittorici classicistici o barocchi), di Emilio Isgrò (con le sue criptiche cancellazioni di testi a stampa antichi e moderni)...

Fra i più recenti operatori, sempre approssimativamente inseribili in azioni ruotanti intorno all'eccentrico concetto di *visual-poetry*, vanno nominati, fra gli altri, Gino Gini (pittore di mappe verbo-paesaggistiche-itineranti, sul tema del viaggio, e dell'*Immagine mitica* nell'arte), Fernanda Fedi (pittrice e scultrice di segni primitivi, sovente egizi ispirati al *Libro dei Morti*), Alfonso Lentini (con i suoi 'sonetti' visivi), Alfio Fiorentino (con accumuli di scritture non lontani dalle esperienze dell'*arte povera*).

Pur sempre coinvolti in interessi prossimi alla *visual-poetry*, ma di fatto più vicini alla pittura, o alla scultura, e, anche con realizzazioni formali-tridimensionali, al *libro oggetto* sono Massimo Mori (fra l'altro raffinato performer), Maria Pia Fanna Roncoroni (con i suoi libri di legno inchiodati), Alberto Mari (fra accumuli di pittura, collages, fumetti, reminiscenze cinematografiche), Ruggero Maggi (con le sue installazioni di scritture luminescenti). Fra pittura, scrittura, segno minimale, superfici azzerate vive la pura concettualità della pagina in Irma Blank. I racconti concettuali, segni, scritture, collages di Adriano Pasquali.

Molti poeti visivi (anche fra quelli fin qui nominati) negli ultimi quarant'anni hanno partecipato all'esperienza internazionale della *Mail-Art*, nata da una costola del movimento di *Fluxus*. Negli Stati Uniti alcuni noti artisti provenienti dalle esperienze dell'*Arte Povera* e *Neo-Dada* decisero di liberarsi, almeno in parte, dalla tirannia dei galleristi e dei mercanti scambiandosi *corrispondenza creativa e analogica* in lettere, cartoline, pacchi unici e personalizzati, recanti messaggi, per lo più materici (oggettini personali, ricordi familiari, fotocomposizioni, resti del proprio vestiario, composizioni di vario materiale, etc.), e, ovviamente trattandosi di vera e propria corrispondenza postale, commentati con scritte, poesie, grafie, segni più o meno significanti. E annulli filatelici unici e personalizzati. Nei decenni l'idea ha coinvolto migliaia di artisti di ogni parte del globo. Non trascurando, fra l'altro, la partecipazione di corrispondenti non propriamente artisti figurativi (sebbene si sia sempre trattato di scrittori e poeti). In Italia il merito di aver organizzato importanti esposizioni di *Arte Postale* va soprattutto al poeta visivo e performer Gianni Broi. Storica la mostra da lui curata *La Posta in gioco* del 1990 alla Galleria degli Uffizi di Firenze, nell'ala delle ex-Poste Regie.

Alla stessa *Visual Poetry* possono farsi risalire le migliaia di *graffiti* (spesso banali e disordinati, ma talvolta pregevoli) che ormai invadono i muri di tutte le città del mondo.

Scritta a Adriano Accattino riprendendo alcune esposizioni storico-critiche sviluppate e discusse in un dibattito del 2011 tenutosi al Museo di Carale di Ivrea durante una importante mostra di Visual Poetry.

Errata corrige

Cfr. "TESTUALE" n.50

di

Giovanni Infelise, "L'ordine discontinuo dell'indicibile"

È qui interamente ritrascritta, debitamente corretta, la poesia

"L'ALCHIMIA DEL DISORDINE"

che nel testo pubblicato recava alcuni errori nella separazione delle strofe:

L'ALCHIMIA DEL DISORDINE

<i>L'insidia del tratto arido e finito, filiforme reliquiario di avanzi, curvo s'adorna e ripete la nomenclatura del tempo senza il ristoro di mète remote.</i>	5
<i>Ma dal tagliente fuoco e dal burbero sguardo scivolando sotto le ombre di lingue sacre e scintillanti, sospirando sopra amorosi flagelli di occhi e labbra,</i>	10
<i>posa un'antica agonia che piegherebbe del piú longinquo angolo il vertice.</i>	15
<i>Ora siediti e parla, siedi vicino e parla del passaggio, della perplessità cui fu preso appena l'amore, quel laconico addio</i>	20
<i>che in un dono s'accese e un sorriso stese al sole, sulle mani di chi sterra l'inferno, la sregolatezza,</i>	25
<i>che confessa ogni maledizione e conforta ogni cosa avvolgendo parola e sogno, le avarizie del cuore, la materia del disordine.</i>	
<i>Nessuno ha piú coraggio</i>	30
<i>poiché prossimo è ciò che affligge piú della distanza, piú del nome, del diniego che resiste all'assenza; non una parola spoglia</i>	
<i>una rosa né il silenzio le lusinghe, confuso è ciò che resta sommerso, diviso in acque e musica, nella vita che assedia la morte.</i>	35
<i>Umano può dirsi il disprezzo, umanamente disumano,</i>	40
<i>perduto nel suo lato migliore, paura e una reticente indolenza dall'altro ...</i>	

*– cos'altro le ferite affissero alla carne,
a quelle lingue di pura mitezza?*

Di canti la trama si tinge 45
e brucia ogni pietrosa coscienza
che dalla sua finestra
apre alla notte in rovina,
alla solitudine del silenzio.

Urla l'angoscia e dire si potrebbe, 50
a un tempo fidato, l'orrore
che brucia ogni virtù,
ogni bontà, forma o costruito.

Se la luce brucia – tra minacce oscure –
non voltarti, non voltarti ancora: 55
ogni lume sul mare
conosce l'inizio e la fine
del fiume che ti riporta e ti estingue
nel labirinto della speranza.