

LA DIMORA DEL TEMPO SOSPESO



Reni Deiserová, nata il 17.5.1932 • morta il 4.10.1944 ad Auschwitz
REBSTEIN ARCHIVE
(II. Sett./Ott. 2007)

Indice

Settembre 2007

Giorgio Agamben, *Idea dell'immemorabile* (pg. 2-4)

Edmond Jabès, *Della solitudine come spazio di scrittura* (pg. 5-7)

Charles Reznikoff, *Holocaust* (pg. 8-20)

Corrado Costa, *Poesie* (21-24)

Antonio Prete, *Tutti i poeti sono in esilio* (25-28)

Livia Candiani, *Bevendo il tè con i morti* (29-34)

Mariella Mehr, *Notizie dall'esilio* (35-43)

Michele Ranchetti, *Non potrà accadermi la morte* (44-50)

Giampiero Neri, *L'immaginario occhio di dio* (51-61)

Giuliano Mesa, *Da recitare nei giorni di festa* (62-72)

Ottobre 2007

Ranieri Teti, *Il passo nomade della scrittura* (73-81)

Patrizia Vicinelli, *Il cavaliere di Graal* (82-85)

Alfred Kolleritsch, *La somma dei giorni* (86-100)

G. Celati / M. Rizzante, *Dialogo sulla fantasia* (101-115)

Antonio Prete, *Chirografie* (116-127)

Max Loreau, *Anarchia aurorale* (128-135)

Giorgio Agamben

Idea dell'immemorabile

Svegliandoci, sappiamo, a volte, di aver veduto in sogno la verità con tanta palpabile chiarezza, da esserne perfettamente appagati. Ci viene, una volta, mostrata una scrittura che dissigilla a un tratto il segreto della nostra esistenza; altre volte, una sola parola, accompagnata da un gesto imperioso o ripetuta in una cantilena puerile, candisce in una luce di lampo un intero paesaggio di ombre, consegnando ogni dettaglio alla sua ritrovata e definitiva fattezze.

Al risveglio, tuttavia, pur ricordando noi limpidamente tutte le immagini del sogno, quella scrittura e quella parola hanno perduto la loro forza veritativa e, con tristezza, le rivoltiamo, sfatate, da ogni parte, senza più riuscire a raccapezzarne il portento. Abbiamo il sogno, ma, di esso, inspiegabilmente ci manca l'essenziale, che è rimasto sepolto in quella terra dove, dèsti, non abbiamo più accesso.

Di rado facciamo in tempo a osservare quel che pure dovrebbe esserci perfettamente evidente e, cioè, che invano crediamo in un altro luogo o in un altro tempo il segreto del sogno: il sogno esiste per noi tutt'intero nell'attimo in cui ci balena in mente al risveglio. Lo stesso ricordo che ci ha dato il sogno, ci porge anche la mancanza che l'affligge: un solo gesto li contiene entrambi.

Un'esperienza analoga ha luogo nella memoria involontaria. Qui il ricordo, che ci restituisce la cosa dimenticata, ne è esso stesso ogni volta dimentico e questa dimenticanza è la sua luce. Di qui, però, il suo materiarsi di nostalgia: una nota elegiaca vibra così tenacemente in fondo a ogni memoria umana, che, al limite, il ricordo che non ricorda nulla è il ricordo più forte.

Lungi dal vedere in quest'aporia del sogno e del ricordo un limite e una debolezza, dobbiamo invece riconoscerla per quella che essa è: una profezia che concerne la struttura stessa della coscienza. Non ciò che abbiamo vissuto e, poi, dimenticato, torna ora, imperfettamente, alla coscienza, ma, piuttosto, noi accediamo, in quel punto, a ciò che non è mai stato, alla dimenticanza come patria della coscienza. Per questo la nostra felicità è intrisa di nostalgia: la coscienza contiene in sé il presagio dell'incoscienza e proprio quel presagio è, anzi, la sua perfezione. Ciò significa che ogni attenzione tende, in ultima istanza, a una svagatezza e che, nel suo fastigio estremo, il pensiero è solo un trasalimento. Sogno e ricordo tuffano la vita nel sangue di drago della parola e, in questo modo, la rendono invulnerabile alla memoria. L'immemorabile, che precipita di memoria in memoria senza mai venire esso stesso al ricordo, è propriamente indimenticabile. Questo indimenticabile oblio è il linguaggio, è la parola umana.

Così la promessa che il sogno formula nel suo stesso mancarsi è quella di una lucidità così potente da restituirci alla distrazione, di una parola così compiuta da riconsegnarci all'infanzia, di una ragione così sovrana da comprender sé incomprendibile.

Idea della vocazione

A che cosa è fedele il poeta? Poiché qui certamente è in questione qualcosa che non può essere fissato in proposizioni o memorizzato in articoli di fede. Ma come si può conservare una fedeltà senza mai formularla, nemmeno a se stessi? Essa dovrebbe ogni volta uscir dalla mente nell'attimo stesso in cui vi si afferma.

Un glossario medievale così spiega il senso del neologismo *dementicare*, che andava nell'uso sostituendo il letterario *oblivisci: dementicastis: oblivioni tradidistis*. Il dimenticato non è semplicemente cancellato, lasciato da parte: esso è *consegnato* all'oblio. Nel modo più puro, lo schema di questa incompatibile tradizione è stato esposto da Hölderlin quando, nelle note alla traduzione dell'*Edipo* sofocleo, scrive che il dio e l'uomo, "affinché la memoria dei celesti non scompaia, comunicano nella forma, dimentica di tutto, dell'infedeltà".

La fedeltà a ciò che non può essere tematizzato, ma nemmeno semplicemente taciuto, è un tradimento di specie sacra, in cui la memoria, volgendosi a un tratto come un remolino di vento, scopre il fronte nevato dell'oblio. Questo gesto, questo inverso abbraccio di memoria e dimenticanza, che conserva intatta al suo centro l'identità di immemorato e indimenticabile, è la vocazione.

Idea dell'amore

Vivere nell'intimità di un essere estraneo, e non per avvicinarlo, per renderlo noto, ma per mantenerlo estraneo, lontano, anzi: inapparente – così inapparente che il suo nome lo contenga tutto. E, pur nel disagio, giorno dopo giorno non esser altro che il luogo sempre aperto, la luce intramontabile in cui quell'uno, quella cosa resta per sempre esposta e murata.

Idea della felicità

In ogni vita c'è qualcosa che resta non vissuto, come in ogni parola qualcosa che resta inespresso. Il carattere è l'oscura potenza che si erge a custode di questa vita indelibata: caparbiamente esso veglia su ciò che non è mai stato e, senza che tu lo voglia, ne segna sul tuo volto la traccia. Per questo il bambino appena nato sembra già somigliare all'adulto: in realtà fra i due volti non vi è nulla di uguale, se non ciò che nel secondo come nel primo non è stato vissuto.

La commedia del carattere: nel punto in cui la morte strappa dalle sue mani ciò che queste tenacemente nascondono, essa stringe soltanto una maschera. In questo punto, il carattere sparisce: nel volto del morto non vi è più traccia di ciò che non è stato vissuto, le rughe incavate dal carattere si distendono.

Così la morte è beffata: essa non ha occhi né mani per il tesoro del carattere. Questo – il mai stato – è raccolto dall'idea della felicità. Essa è il bene che l'umanità riceve dalle mani del carattere.

Idea della morte

L'angelo della morte, che in certe leggende si chiama Samaele e col quale si racconta che anche Mosè dovesse lottare, è il linguaggio. Esso ci annuncia la morte – che altro fa il linguaggio? Ma proprio questo annuncio ci rende così difficile morire. Da tempo immemorabile, da quanto dura la sua storia, l'umanità è in lotta con l'angelo, per strappargli il segreto che egli si limita ad annunciare. Ma dalle sue mani puerili si può cavare soltanto quell'annuncio, che, del resto, egli era comunque venuto a portarci. Di questo l'angelo non ha colpa, e solo chi capisce l'innocenza del linguaggio intende, anche, il vero senso dell'annuncio e può, eventualmente, imparare a morire.

Giorgio Agamben, *Idea della prosa*,
Milano, Feltrinelli, Impronte, 1985.

Edmond Jabès

Della solitudine come spazio di scrittura

“L’aurora”, diceva, “è un gigantesco autodafé di libri: spettacolo grandioso di un sapere supremo sbalzato giù dal trono. Vergine, allora, è il mattino.”

Il gesto di scrivere è un gesto solitario.

La scrittura è l’espressione di questa solitudine?

Si può dare scrittura senza solitudine, oppure, ancora, solitudine senza scrittura?

La solitudine ha dei gradi? Insomma ci sono più zone e diversi livelli di solitudine, così come ci sono piani d’ombra e piani di luce?

E in questo caso, è lecito sostenere che ci sono solitudini consacrate alla notte e altre consacrate al giorno?

Infine, è possibile cogliere forme diverse di solitudine? Ad esempio: solitudine fulgida, piena, come quella del sole, oppure solitudine uniforme, tenebrosa, come quella delle pietre tombali, solitudine del dì di festa e solitudine delle ore luttuose?

Eppure la solitudine non può essere detta senza che, di colpo, cessi d’esistere. Non può essere scritta se non in una distanza di protezione dall’occhio che poi la leggerà.

Si può dunque affermare che il *dire* è per il testo quel che per la parola orale è per la parola scritta: fine d’una solitudine tutta assunta su di sé, per la parola orale, preludio alla solitudine d’un’avventura, per la parola scritta.

Chi parla a voce alta non è mai solo.

Chi scrive raggiunge, con la mediazione del *vocabolo* la sponda della propria solitudine.

Nell’immensità d’una distesa di sabbia chi oserebbe ricorrere alla parola? Il deserto risponde soltanto al grido, all’ultimo grido già avvolto dal silenzio, dal quale sgorgherà il segno: poiché si scrive, sempre, lungo i confini indeterminati dell’essere.

Prender coscienza di questo limite vuol dire, nello stesso tempo, riconoscere che punto d’avvio dello scritto è la linea irregolare che segna la demarcazione della nostra solitudine.

Così, sia la solitudine che lo scritto hanno frontiere fluttuanti che noi andiamo costeggiando, la penna nella mano: frontiere che divengono riconoscibili per mezzo di noi e grazie a noi.

Ogni libro ha i suoi antri di solitudine.

Sette cieli si schiudono dal cielo. E il vuoto ha anch’esso i suoi livelli. Così la solitudine: vuoto del cielo e della terra, vuoto dell’uomo, il quale in esso s’affanna e in esso respira.

Legata com’è a ogni forma d’origine, la solitudine ha il potere straordinario di rompere il tempo, di liberare l’unità primigenia, insomma di fare, in qualche modo, del *multiplo* che non si può determinare l’*uno* che non si può numerare.

Sicché, in queste condizioni, cercare di scrivere vuol dire rifar da capo, sul margine dello scritto ma in senso inverso, il percorso seguito dal pensiero; ricondurre il pensiero all'oggetto stesso del suo pensare e lo scritto al *vocabolo* che già lo conteneva in sé. Vuol dire, uscire dalla propria solitudine per sposare, pur ignorando l'incipit, la solitudine iniziale del libro, quella solitudine cui proprio il libro darà un nome. Poiché solo sulle rovine di un libro dal quale si è distolto lo sguardo, sulla spaventosa solitudine delle sue macerie, si costruisce un libro.

Lo scrittore non abbandona il libro. Cresce e sprofonda ai suoi lati. Il primo tempo dello scrivere consiste nel raccogliere le pietre del libro crollato per edificare con esse un'opera nuova: la stessa di prima, non c'è dubbio. Di questo edificio lo scrittore è l'instancabile capomastro, e insieme l'architetto e il muratore, e per questo è più attento al movimento interno, naturale, che presiede al suo compimento di quanto non lo sia al procedere stesso della costruzione. Ma soprattutto è attento alla scrittura di una doppia solitudine, quella del *vocabolo* e quella del libro, solitudine che si apre via via verso una progressiva leggibilità.

D'altra parte, in nessun luogo, come in questo rettangolo di carta fine riservata all'indicibile, parole e dimora sono così saldamente legate tra loro, ma anche, nel contempo – ecco il paradosso – così distanti. Poiché alla solitudine nessuna alleanza è permessa, nessuna unione o associazione, nessuna speranza di liberazione collettiva.

La solitudine si costruisce da sola. Da sola, con la complicità della scrittura, promuove la lettura delle superbe architetture delle sue epoche di splendore, ma anche la lettura delle sue vaste e profonde ferite, nel tempo in cui l'opera ch'essa ha contribuito a edificare va in polvere, nel tempo in cui il libro si frammenta nell'infinita frantumazione delle sue parole.

A questa solitudine lo scrittore si sottomette, concedendo talvolta più di quanto egli possa poi mantenere. Eppure è impossibile sottrarsi agli impegni presi nei suoi confronti.

Perché poi? La solitudine non è forse per l'uomo una scelta ben consapevole? Che cosa sono allora queste catene che egli non ha fabbricato? C'è forse una solitudine che può sfuggire alla sua volontà, una solitudine che egli, reso impotente, può solo subire?

L'esigenza di questa solitudine dalla quale lo scrittore non è in grado di liberarsi è esattamente quella che la parola che così la nomina le ha imposto: solitudine dalle profondità della solitudine. Come se ci fosse una solitudine più sola, rinserrata nel cuore stesso della solitudine, in quel luogo dove la parola si modella sull'immagine che lei stessa ha catturato, come accade al bambino nel ventre materno.

Da questo momento in poi tutto è elaborato secondo un piano premeditato, poiché il progetto del libro è anzitutto un progetto temerario del *vocabolo*. Non si può scrivere il libro senza aver prima partecipato indirettamente a questo progetto. Il quale forse è soltanto l'intuizione che abbiamo del libro e a partire dalla quale il libro *si* scrive.

Solitudine d'una parola, dunque. Solitudine della parola prima della parola, della notte prima della notte: per questa soltanto, come astro immerso in essa, brilla ormai il *vocabolo*.

Ma, si obietterà, come si può andare verso la parola a partire dal libro? Come la luce va verso il sole, risponderò. Libro non è forse una parola? Alla parola "Libro" sempre si ritorna. Lo spazio del libro è lo spazio interiore della parola che lo designa. Scrivere un libro, allora, è riempire questo spazio nascosto, scrivere nel cuore di questa parola.

Ma questa parola che raccoglie tutte le parole della lingua – come l’astro del mattino tutta la luce del mondo – è, della lingua, il luogo della sua solitudine, il luogo in cui essa si confronta col niente, in cui essa più non significa, e nient’altro designa che il Nulla.

“Non puoi leggere quel che vedi, ma puoi vivere quel che leggi”, diceva.

*

“Di quante pagine è il tuo libro?”

“Esattamente di centododici superfici piane di solitudine. Una al di sotto dell’altra. La prima in cima, l’ultima alla base. Ebbene”, aveva risposto, “questo è il sentiero della scrittura”.

E aveva aggiunto: “Ciò che mi incuriosisce non è il fatto di essere disceso, di foglio in foglio, lungo tutti i pendii del libro, ciò che mi incuriosisce è riuscire a sapere come ho fatto a trovarmi alla partenza, su quello più in alto, sul primo.”

Il fondo dell’acqua è disseminato di stelle.

*

La scrittura è una scommessa con la solitudine. Flusso e riflusso della non-quiete. Essa è pure riflesso di una realtà riflessa, còlta nella sua rinascita, una realtà della quale andiamo costruendo l’immagine, nel cuore dei nostri desideri confusi, nel cuore dei nostri dubbi.

Edmond Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*
(*Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, 1982),
traduzione di **Antonio Prete**,
Milano, Feltrinelli, 1984.

Charles Reznikoff

Holocaust

III

RESEARCH (RICERCHE)

1

*We are the civilized –
Aryans;
and do not always kill those condemned to death
merely because they are Jews
as the less civilized might:
we use them to benefit science
like rats or mice;
to find out the limits of human endurance
at the highest altitudes
for the good of the German air force;
force them to stay in tanks of ice water
or naked outdoors for hours and hours
at temperatures below freezing;
yes, study the effects of going without food
and drinking only sea water
for days and days
for the good of the German navy;
or wound them and force wooden shavings or ground glass
into the wounds,
or take out bones, muscles and nerves,
or burn their flesh –
to study the burns caused by bombs –
or put poison in their food
or infect them with malaria, typhus, or other fevers –
all for the good of the German army.
Heil Hitler!*

1

Noi siamo i civilizzati –
gli Ariani;
e non sempre uccidiamo i condannati a morte
solo perché sono ebrei
come altri, meno civilizzati di noi, farebbero:
noi li usiamo per il beneficio della scienza
come topi o cavie:
per scoprire i limiti della resistenza umana
alle massime altezze
per il bene dell'aviazione tedesca,
costringerli a stare in bidoni di acqua ghiacciata
o nudi all'esterno per ore e ore
a temperature sotto lo zero;
sì, studiare gli effetti del restare senza cibo
e bere solo acqua salata
per giorni e giorni
per il bene della Marina tedesca;
o ferirli e infilare schegge di legno o frammenti di vetro
nelle ferite,
o estrarre le ossa, i muscoli e i nervi,
o bruciarne la carne –
o avvelenare il loro cibo
o infettarli con la malaria, il tifo, o altre febbri –
tutto per il bene dell'esercito tedesco.
Heil Hitler!

2

*A number of Jews had to drink sea water only
to find out how long they could stand it.*

*In their torment
they threw themselves on the mops and rags
used by the hospital attendants
and sucked the dirty water out of them
to quench the thirst
driving them mad.*

2

Un certo numero di ebrei dovette bere acqua salata solo
per scoprire quanto avrebbero resistito.

Nel loro tormento
si gettavano sugli stracci e sui cenci
usati dal personale dell'ospedale
e ne succhiavano l'acqua sporca
per calmare la sete
che li faceva impazzire.

IV

GHETTOS (GHETTI)

1

*At firsts there were two ghettos in Warsaw;
one small and the other large,
and between them a bridge.
The Poles had to go under the bridge and the Jews over it;
and nearby were German guards to see that the Jews did not mix with the Poles.
Because of the German guards,
any Jew who did not take off his hat by way of respect while crossing the bridge
was shot –
and many were –
and some were shot for no reason at all.*

1

All'inizio c'erano due ghetti a Varsavia:
uno piccolo e uno grande,
e tra di essi un ponte.
I polacchi dovevano passare sotto il ponte e gli ebrei sopra;
e accanto c'erano guardie tedesche a sorvegliare che gli ebrei
non si mischiassero con i polacchi.
A causa delle guardie tedesche,
a qualunque ebreo non si togliesse il cappello in segno di rispetto
quando attraversava il ponte
si sparava –
e a molti si sparò –
e a alcuni senza motivo.

2

*An old man carrying pieces of wood to burn
from a house that had been torn down:
there had been no order against this –
and it was cold.*

*An S.S. commander saw him
and asked where he had taken the wood,
and the old man answered from a house that had been torn down.
But the commander drew his pistol,
put it against the old man's throat
and shot him.*

2

Un vecchio trasportava pezzi di legna da ardere
da una casa che era stata abbattuta –
non era stato emanato alcun ordine che lo vietasse –
e faceva freddo.

Un comandante delle SS lo vide
e gli chiese dove aveva preso la legna,
e il vecchio rispose che l'aveva presa da una casa che era stata abbattuta.
Ma il comandante estrasse la pistola,
la puntò alla gola del vecchio
e gli sparò.

3

*One morning German soldiers and their officers
broke into the houses of the quarter where the Jews had been gathered,
shouting that all the men were to come out;
and the Germans took everything in cupboards and closets.
Among the men was an old man in the robe – and wearing the hat – of the pious
sect of Jews called Hasidim.
The Germans gave him a hen to hold
and he was told to dance and sing;
then he had to make believe that he was choking a German soldier
and this was photographed.*

3

Un mattino dei soldati tedeschi e i loro ufficiali
irrupero nelle case del quartiere dove erano stati ammassati gli ebrei,
gridando che tutti gli uomini dovevano uscire;
e i tedeschi presero tutto dai cassetti e dalle credenze.
Tra gli uomini c'era un vecchio con l'abito – e con il copricapo – della pia
setta ebraica chiamata Hasidim.
I tedeschi gli misero in mano una gallina
e gli dissero di ballare e cantare;
poi dovette fingere di stare strangolando un soldato tedesco
e di questo fu scattata una fotografia.

4

*The Jews in the ghetto were swollen with hunger
or terribly thin;
six to eight in a room
and no heating.
Families died during the night
and when neighbors entered in the morning –
perhaps days afterwards –
they saw them frozen to death
or dead from starvation.*

*Little children were whimpering in the streets
for cold and hunger
to be found in the morning
frozen to death.
Corpses were lying about in the empty streets,
gnawed at by rats;
and crows had come down in flocks
to peck at the bodies.*

4

Gli ebrei nel ghetto erano divorati dalla fame
o terribilmente magri;
da sei a otto in una stanza
e senza riscaldamento.
Delle famiglie morivano nel corso della notte
e quando i vicini entravano la mattina –
a volte giorni dopo –
li vedevano assiderati
o morti di fame.

Bambini piccoli per strada piagnucolavano
dal freddo e dalla fame
e venivano trovati al mattino
assiderati.
I corpi giacevano ovunque nelle strade vuote,
smangiucchiati dai topi;
e i corvi erano scesi a frotte
per beccare i loro corpi.

...

(Quando il ghetto di Varsavia fu sigillato da mura, la maggior parte degli ebrei che vi rimasero non aveva alcun modo di guadagnarsi da vivere e si videro famiglie – padre, madre e bambini – seduti per strada. I bambini scavavano nei bidoni della spazzatura per trovare bucce di patata o qualunque altra cosa da masticare.)

...

5

*A rumor spread through the ghetto:
the Jews would be taken to another place
with more food, better food, beter housing – and work.
Sure enough, this was followed by posters
and orders that those in certain parts of the ghetto
were to bring their luggage, whatever gold and jewels they had,
and food for three days –
but what they brought was not to exceed a certain weight –
and they were to come to a certain square.
Those who disobeyed would be shot.
And the families in the districts named came with their children and luggage.*

*But a few men jumped off the trains taking them away
and came back to warn the Jews still in the ghetto –
or brought in from elsewhere –
that the trains were not going to a place in which to live
but to die.
And when the same kind of posters were seen again –
for other districts –
people began to hide.
But many went to the square named;
for they really believed they would be resettled:
surely the Germans would not kill healthy people fit to work.*

Una voce si sparse nel ghetto:
gli ebrei sarebbero stati portati in un altro posto
con più cibo, cibo migliore, migliori alloggi – e lavoro.
E difatti, a questo seguirono manifesti
e ordini per cui quelli in certe parti del ghetto
dovevano portare i loro bagagli, tutto l'oro e i gioielli che possedevano,
e cibo per tre giorni –
ma ciò che portavano non doveva eccedere un determinato peso –
e dovevano recarsi in una certa piazza.
Chi disobbediva sarebbe stato fucilato.
E le famiglie nei distretti indicati vennero con i bambini e i bagagli.

Ma alcuni uomini saltarono dai treni che li portavano via
e tornarono indietro a avvertire gli ebrei ancora nel ghetto –
o portati lì da altre parti –
che i treni non andavano in un luogo in cui vivere
ma in cui morire.
E quando manifesti dello stesso tipo ricomparvero –
per altri distretti –
la gente cominciò a nascondersi.
Ma molti andarono nella piazza indicata;
perché davvero credevano che sarebbero stati risistemati:
di sicuro i tedeschi non avrebbero ucciso gente sana e atta al lavoro.

6

*Three o'clock one afternoon
about fifty Jews were in a bunker.
Someone pushed in the sack at the opening
and they heard a voice:
"Come out!
Otherwise we'll throw in a grenade."
The S.S. men and the German police with rods in their hands
were ready
and began beating those who had been in the bunker.
Those who had the strength
lined up as ordered
and were taken to a square
and placed in a single file to be shot.
At the last moment,
a group of other S.S. men came and asked what was going on.
One of those who was ready to shoot answered:
they had pulled the Jews out of a bunker
and were about to shoot them as ordered.
The commander of the second group then said,
"These are fat Jews.
All of them good for soap."
And so they took the Jews to a transport train
which had not yet left for a death camp –
Russian freight cars without steps –
and they had to lift each other into the cars.*

6

Un pomeriggio alle tre
circa cinquanta ebrei erano in un bunker.
Qualcuno spinse all'interno il sacco che copriva l'entrata
e udirono una voce:
"Venite fuori!
Altrimenti buttiamo una granata."
Le SS e la polizia tedesca muniti di fruste
erano pronti
e cominciarono a picchiare quelli che erano nel bunker.
Quelli che ne avevano la forza
si allinearono come ordinato
e furono portati in una piazza
e messi su un'unica fila per essere fucilati.
All'ultimo momento,
un altro gruppo di SS arrivò e chiesero cosa stava succedendo.
Uno di quelli che erano pronti a sparare rispose:
avevano tirato gli ebrei fuori dal bunker
e stavano per fucilarli come ordinato.
Allora il comandante del secondo gruppo disse:
"Questi sono ebrei grassi.
Tutti buoni per farne sapone."
E così portarono gli ebrei a un treno merci
che non era ancora partito per un campo della morte –
un treno merci russo senza scalini –
e dovettero issarsi l'un l'altro nei vagoni.

7

*Among those who had hidden themselves
were four women and a little girl of about seven
hiding in a pit – a dugout covered with leaves;
and two S.S. men went up to the pit and ordered them to come [out.
“Why did you hide?” they asked
and began to beat the women with whips.
The women begged for their lives:
they were young, they were ready to work.
They were ordered to rise and run
and the S.S. men drew their revolvers and shot all five;
and then kept pushing the bodies with their feet
to see if they were still alive
and to make sure they were dead
shot them again.*

7

Fra quelli che si erano nascosti
c'erano quattro donne e una bambina di circa sette anni
nascoste in una buca – una fossa coperta di foglie;
e due SS andarono alla buca e ordinarono loro di uscire.
“Perché vi siete nascoste?” chiesero
e cominciarono a colpire le donne con delle fruste.
Le donne imploravano salva la vita:
erano giovani, erano pronte a lavorare.
Fu ordinato loro di alzarsi e correre
e le SS estrassero le rivoltelle e spararono a tutte e cinque;
e poi continuarono a spingere i corpi con i piedi
per vedere se erano ancora vive
e per assicurarsi che erano morte
gli spararono di nuovo.

*One of the S.S. men caught a woman with a baby in her arms.
 She began asking for mercy: if she were shot
 the baby should live.
 She was near a fence between the ghetto and where Poles lived
 and behind the fence were Poles ready to catch the baby
 and she was about to hand it over when caught.
 The S.S. man took the baby from her arms
 and shot her twice,
 and then held the baby in his hands.
 The mother, bleeding but still alive, crawled up to his feet.
 The S.S. man laughed
 and tore the baby apart as one would tear a rag.
 Just then a stray dog passed
 and the S.S. man stooped to pat it
 and took a lump of sugar out of his pocket
 and gave it to the dog.*

Una delle SS prese una donna con un bambino fra le braccia.
 Lei cominciò a implorare pietà: se sparavano a lei
 che lasciassero vivere il bambino.
 Era vicina a uno steccato tra il ghetto e dove vivevano i polacchi
 e oltre lo steccato c'erano dei polacchi pronti a prendere il bambino
 e stava per passarglielo quando era stata presa.
 L'SS le tolse il bambino dalle braccia
 e le sparò due volte,
 e poi tenne il bambino in mano.
 La madre, sanguinante ma ancora viva, strisciò fino ai suoi piedi.
 L'SS rise
 e sguarciò il bambino come si lacererebbe uno straccio.
 Proprio in quel momento passò un cane randagio
 e l'SS si inginocchiò per carezzarlo
 e prese un po' di zucchero da una tasca
 e lo diede al cane.

Charles Reznikoff, *Holocaust*,
 Black Sparrow Press, Santa Barbara 1975.
 Traduzione di **Andrea Raos**.

Corrado Costa

Poesie

PSEUDOBAUDELAIRE

Quando per una circolare o rapporto segreto delle superiori potenze, suo figlio non riconosciuto nasce – a Dio, cagna gelosa nei cieli randagi coi pugni proclamati, con un linguaggio che ricorda l'epoca dei suoi amori staliniani, ringhia la madre e le materne creature amanti combattenti associati, neo-intransigenti di carriera speakers, cavie, chele nei fondi del diluvio donne da funerale – palchettiste

Quando la vocazione, per aspetti segreti oppure altri motivi del rapporto, ha per tema il disgelo: da che rami feriti viene il vento, da che crocefissione sono nate le stigmate ai credenti, per quale errore hanno aggiogato un popolo ai persecutori d'innocenti: contro di lui – elemento deviato e condannato – intere voci di muti chiedono la parola, intere nevi sentono il dovere di proclamare la primavera, intatti fantasmi chiedono il realismo.

LODE A FRANCIS BACON

Quale immagine e somiglianza fa
nostro il compagno di viaggio – facile conversatore in cerca
di complicità per soluzioni drastiche —
il disinvolto chi? soggetto di prima persona
che avrà dominio dei pesci e delle bestie
e dei rettili tutti che strisciano sopra la terra”
– il vagamente raccolto, premuto sul sedile
con le mani – impotenti – evanescenti
bloccato dal terrore contro il vetro
posatore sfocato – viso bruciato
da certi segni sullo sfondo

Quale immagine e somiglianza fa
a nostra somiglianza di paura
la nevrosi che tende la figura
contro il divano: dopo evasioni e novità del-
l'amore (noi che avremo dominio) è nostro il corpo
spogliato in fretta dall'erotica ospite che va
a caccia o carponi nell'erba alta
sotto la luce dei fari

Quale immagine e somiglianza fa
a nostra immagine di dominatore: bocca furente –
il babbuino
che si torce sul trespolo (i gufi
che appaiono tentoni) il cane
cauto e zoppicatore che annusa crocefissione
verso una ignota direzione (dietro l'autostrada)

BALLATA DI BUONA DOTTRINA

Chi ha i documenti nasconda il dossier
e chi è ferito stia composto – in croce
chi è torturato muoia sottovoce
il vento si divida dal rumore dei boschi
e l'anima da queste estreme spoglie
lasci in pace gli ostaggi:
per piangere nascondere la voce
che piange

Essi hanno orecchie abili: volpi
fredde, segugi d'afflizione
direttori di coscienza in caccia di contrizione
fanno carriera di dolore

La parola stia schiacciata in bocca, oscura –
se danno fuoco alla covata
che s'intani la madre forsennata
chi perde sangue cancelli la trama:
non c'è ragione di gridare, oggi
come un respiro di silenzio tende l'aria
i dirigenti che giudicheranno
chi avrà gridato amato aperto il cuore
il giorno che gli daranno ragione
non gli perdoneranno.

PARUSIA

Le diecimila viti –
diecimila tralci ogni vite
per ogni tralcio diecimila grappoli (lezione
di Papia – ascoltatore di Giovanni)

la vittoria sicura, il sole intero
sulla terra ferita e le rondini
nascere dal sangue (lezione di Eluard
che ha visto fucilare i comunisti)

o la città celeste i tempi che si compiono
Gerusalemme simile a una luce

– cosa diremo noi

Il giovane dal cuore fucilato
compie diciotto anni sotto la riva del fiume
la sua vita continua
nei giorni che non nascono mai.
Non ci sono domani che cantano
l'alba non dissolve i mostri dentro il grembo
notturno della società, compensazione
per il sangue la pecunia doloris del silenzio.

In terra di nessuno non c'è patria:
vengono uomini con la faccia dell'uomo,
ostili nemici di se stessi, ancora
è certa la tortura:
l'unica ragione della morte
è avere ragione di morire.

Corrado Costa, *Pseudobaudelaire*,
Milano, Scheiwiller, 1964.

Corrado Costa

È nato a Mulino di Bazzano (PR) nel 1929 ed è morto nel 1991 a Reggio Emilia, città dove ha vissuto ed esercitato la professione di avvocato. Nei primi anni sessanta stringe una duratura amicizia con **Giorgio Celli**, **Antonio Porta**, **Nanni Scolari** (allievo di **Luciano Anceschi**) e **Adriano Spatola**, coi quali fonda «*Malebolge*», una rivista di letteratura d'avanguardia, parasurrealista. Più tardi entra nel **Gruppo 63**, esperienza che Costa sottolinea ad ogni occasione, anche se resta ai margini del gruppo, considerato un dilettante d'ingegno. Dall'esperienza del Gruppo 63 la schiera di amici s'infoltisce con **Nanni Balestrini** (che lo introduce nell'ambiente del «*Verris*», la rivista di Anceschi), **Giulia Niccolai**, **Patrizia Vicinelli** e **Alfredo Giuliani** (che lo invita a partecipare alla fondazione di «**Quindici**»). S'infoltiscono anche le riviste letterarie cui collabora: «*Nuova Corrente*», «*Revolver*», «*Tam Tam*», «*Alfabeta*», «*Cervo Volante*». Numerose sono state anche le pubblicazioni, plaquettes spesso di un centinaio di copie, poemi inseriti in cataloghi di amici pittori, etc.: *Pseudobaudelaire* (Scheiwiller, Milano, 1964; 1986), *Blanc*, in collaborazione con **Claudio Parmiggiani** (id., 1968), *L'equivalente* (id., 1969), *Inferno provvisorio* (Feltrinelli, Milano, 1971), *Per una teoria delle ombre* (La Nuova Foglio, Macerata, 1971), *Tre poemi-flippers*, in collaborazione con **William Xerra** (Studio Sant'Anna, Milano, 1972), *Invisibile pittura* (Editrice agma, 1973), *Santa Giovanna Demonomaniaca* (id.), *La soddisfazione letteraria* (Cooperativa Scrittori, Milano, 1976), *La piedra colectiva – Canciones con movimiento*, in collaborazione con **Nanni Balestrini** (Exit Ed., Forlì, 1978), *The Complete Films* (Red Hill Press, Los Angeles-San Francisco, 1983), *Il fiume* (Edizioni Vicolo del Pavone, Piacenza, 1987). Artista poliedrico, negli ultimi anni ha preso parte a molte letture di poesie in pubblico in varie parti del mondo e più volte a **Milano-Poesia**, un appuntamento tra i più importanti della performance poetica. Si è occupato di poesia visuale, sonora, di pittura ed ha prodotto una quantità di disegni su ogni tipo di carta; nell'88 inventa un personaggio, *Frank il Bacillo*, una serie di minuscoli disegni che **Valerio Miroglio** gli pubblica, per più di un anno, sul «*Bollettino della Vittoria*», il mensile più piccolo della storia e del mondo.

Antonio Prete

Tutti i poeti sono in esilio

Per la poesia l'esilio non è un tema, e spesso non è neppure una condizione del poeta, è il nesso tra esistenza e lingua, è quel che porta la lontananza a farsi parola, la separazione ritmo. Ospitalità del perduto, e dell'irreversibile, nella lingua. La terra da cui il poeta è in esilio può avere l'abbagliante trasparenza della luce – alla quale “gli uomini preferirono piuttosto le tenebre” – o la fuggitiva inconsistenza delle nuvole, cioè della forma in continua metamorfosi. La terra da cui il poeta è in esilio può avere l'iridescenza del *nostos*, insieme seducente e impossibile, ossessiva e dolorosa (*nostos-algos*). O i lampi del deserto, che è deserto del senso, oltrelingua che silenziosamente invita ad abbandonare il paese stesso della poesia. La terra da cui il poeta è in esilio può avere il profilo del baudelairiano “vert paradis des amours infantines” o il richiamo delle “voluptés calmes”, il fascino della “vie antérieure” luminosa e tuttavia egualmente trafitta dal “doloroso segreto”. Qualcosa di quel che è perduto il poeta accoglie nella lingua dell'esilio: sia che con il movimento della leopardiana *ricordanza* tornino dal tempo irreversibile e bruciato parvenze, figure, voci con cui il poeta può colloquiare, sia che, baudelairianamente, l'altrove sia osservato e custodito nel qui, l'azzurro nella ferita, l'impossibile nel respiro della lingua. “J'ai arraché un lambeau à la robe qui a échappé comme un rêve aux doigts crispés de l'enfance”: è la chiusa della prosa di Yves Bonnefoy *La vie errante*, che dà il titolo alla raccolta. Con questo brandello di veste d'infanzia il poeta affronta il suo cammino di errante. Anche di questi fili colorati d'infanzia è tessuta forse quell'altra lingua che abita la lingua della poesia.

Maria Zambrano in *Los bienaventurados* descrive la fisionomia interiore dell'esiliato: alcuni di quei tratti possono riferirsi alla poesia. L'orfanità, per esempio, intesa come un galleggiare sulla storia resa quasi acquatica. La disponibilità verso la visione, come effetto dello sradicamento. La vulnerabilità estrema dinanzi alla vita, l'interiorizzazione del deserto. Sono tratti che la poesia modula con diversissimi accenti, fino al punto che potremmo attribuire a lei – al corpo della poesia – il verso di Bernard Noël: “nos lèvres s'empoussièrent d'exil” (*La rumeur de l'air*). Ma l'esilio del poeta ha in sé una singolare ambivalenza. Da una parte la lingua della poesia, le rifrazioni dei suoi miraggi, la sua sognata e impossibile perfezione, la sua musica sono il solo paese che il poeta davvero abita, nell'orfanità, appunto, della storia, dell'appartenenza, la sola patria (patria di nuvole, *Wolkenheimat*, diceva Jean Paul). Dall'altra quel paese d'appartenenza ha un entroterra – un “arrière-pays”, diremmo con Bonnefoy – che è irrimediabilmente lontano, perduto, che è prima e oltre la lingua della poesia, e ha un ventaglio di forme, di richiami che sono lampi, epifanie, irruzioni: questo lontano entroterra è la lingua materna, cioè l'intreccio di silenzio e di vocali. Un sentire che è canto e battito, voce e ritmo. Una pedagogia materna presiede alla voce della poesia (una *Mütterarztlichkeit*, diceva Hölderlin). Si tratta, ancora, di una lingua che per dirsi non ha bisogno della lingua, è

mormorio del bosco o voce animale, suono del mare o del vento, insomma *physis*: nessuna *mimesis* può accogliere, se non mortificando, attenuando, quella sua vita nel linguaggio. Da questa anteriorità il poeta è in esilio. Un'anteriorità che, anche se declinata ogni volta in modi diversi, s'è configurata insieme come lontananza inattingibile e anima del linguaggio, fata morgana e sostanza della visione, abolizione del presente e suono del presente.

È Baudelaire che ha portato nel cuore della modernità l'assillo di un'appartenenza negata, di un azzurro avvilito, di una libertà celeste imprigionata. Ecco l'albatros, "exilé sur le sol", che mostra nella sua goffaggine, nella sua sofferenza animale, l'altro di cui è emblema sacrificale. Per il suo biancore abbagliante fa pensare all'albatros-arcangelo di *Moby Dick* che appare un mattino a Ismaele sulla tolda della nave. Ma questo bianco abbaglio non significa più, dice solo l'irrimediabile lontananza dell'altrove. Ecco il Cigno dei *Tableaux parisiens, poème* che Baudelaire dedica all'esule Victor Hugo: il cigno con le zampe palmate gratta sul pavé asciutto, le ali bagnate nella polvere, lontano dal suo lago, nel cuore di una metropoli trasformata in un immenso cantiere, sventrata perché nasca la *ville moderne*. Dietro il cigno "comme les exilés, ridicule et sublime", dietro Andromaca che specchia il suo dolore in un falso Simoenta, ecco le figure della dimenticanza, le *silhouettes* che salgono dall'oblio, dal margine, dalla non appartenenza, dalla negazione del nome, e chiedono ospitalità alla lingua della poesia: la "negresse" tisica, coloro che han perduto quel che più non ritorna, gli orfani, i marinai dimenticati in un'isola, i prigionieri, i vinti, ed altri, altri ancora.

Il cigno di Baudelaire, peregrinando nei versi di altri poeti, manterrà la sua condizione di esiliato, ma nei versi di Mallarmé la sua "blanche agonie" e il suo "éclat", il suo abbaglio – così diverso dall' "éclat" della passante – avrà il gelo cristallino dell'apparenza: il sogno e l'assenza sono come incantati nella forma, nel dominio della forma. Di ascendenza mallarmeana è la scrittura dell'esilio che sarà propria di Saint-John Perse (i quattro poemi che compongono *Exil*): alla violenza della storia, al suo tumulto, la scrittura dell'esilio oppone il farsi del canto, alla lontananza la presenza della parola che accoglie, descrive, invoca, al discorso pieno l'erranza del senso (come ha visto con grande finezza Stefano Agosti). Il mare, la pioggia, la neve, la straniera sono le figure che fluttuano in questa erranza, e infatti non radicano la lingua a un luogo, a un centro. E tuttavia, la solennità celebrativa del canto di Saint-John Perse non apre varchi nella lingua, ma solo nel senso, non va verso l'interrogazione ma verso l'esclamazione: è l'approdo alla poesia, che è forma, terra, identità.

C'è un altro tratto proprio dell'esiliato, secondo Maria Zambrano: la ricerca dello sconosciuto che è in sé, dello straniero che abita dentro ciascuno. È a questo movimento che la scrittura di Edmond Jabès ha dato forma e respiro. Da *Le livre des questions* a *Le livre de l'hospitalité* (che segue il libro dedicato proprio allo straniero), Jabès ha rappresentato lo straniero come figura dello spaesamento, dell'estraneità alla lingua. Lo straniero è anzitutto l'altro che ciascuno può riconoscere in sé. Fine del nomadismo estetico. Questo spaesamento del sé si fa a un certo punto prossimità all'altro: è il ritmo della

fraternità. Un ritmo che all'origine ha il riconoscimento dell'estraneità di sé a sé: "La distanza che ci separa da uno straniero, dice Jabès, è la distanza che ci separa da noi stessi". L'esilio, per Jabès "in esilio", è anzitutto esilio dal Libro, dal suo impossibile compimento, dalla sua voce priva di volto. Libro di un'assenza – assenza di Dio – che ha consegnato l'uomo al dolore del mondo. Si spalanca il deserto, figura della spoliatura di senso, del silenzio, dell'assenza di protezione, della lontananza dall'oasi. Del deserto la scrittura di Jabès ha narrato i cieli di pietra, le impronte cancellate, le voci che il vento agita – voci di profeti e saggi e martiri e poeti – ha narrato le vertigini, le tracce di un senso ferito. Nel deserto il pensiero affronta il suo limite, cioè l'impensato che lo sovrasta, la parola affronta il nulla che la consuma. "Parola di sabbia" dirà Jabès della propria scrittura. Parola esposta al vento della cancellazione, parola che non potendo dire il nulla, modula le metafore del nulla: il vuoto, il bianco, il deserto. La tradizione di un ebraismo fantastico e affabulatorio, ateologico e dialogico si unisce alla tradizione di una poesia che sperimenta la ferita e la perdita del senso, che è prossima al silenzio che abita la sillaba, e accoglie il bianco che circonda la parola. L'esilio è per Jabès la forma spaesata, incompiuta della scrittura: insieme estrema e irrisolta, affacciata sull'abisso e curva sul dolore del mondo, prossima al cielo – alle nuvole, all'impalpabile, al metamorfico – e prossima alla sofferenza del singolo, leggera e ferita.

Con un'altra parola ferita chiuderei questi brevissimi passaggi nella terra della poesia, con la parola di un amico di Jabès, Paul Celan. Una parola che la "schmerzliche Reim", la dolorosa rima, frantuma, piega all'accoglimento del salmo e della negazione, del ricordo e della visione, della cenere e del nulla. La distruzione -della vita, del senso, della storia – abita la sillaba, e scompiglia l'ordine espressivo. Sullo sfondo, tra *Die Niemandrose* e *Atemwende*, la terra dell'addio, cioè il perduto "paese di fontane", il cielo, l'immagine della madre: la lingua non fa che nominare l'esilio. Esilio che è nel cuore stesso delle parole. "Mit Namen, getränkt / von jedem Exil", "con nomi imbevuti di ogni esilio" Celan ha attraversato la terra della poesia. Un cammino aspro, solitario, che la prossimità di altri poeti, anch'essi esiliati o deportati-Mandel'stam tra i primi- se non ha mitigato, ha almeno riempito di suoni, di ritmi, di interrogazioni, facendo balenare il fiorire nella musica del nulla, le ali in ciò che pesa e che trattiene. E vorrei davvero chiudere con l'esergo che Celan pone ai versi di *Und mit dem Buch aus Tarussa* (in *Die Niemandrose*), versi che hanno anche un cifrato riferimento al poeta dell'esilio Ovidio. L'esergo è tratto dal *Poema della fine* di Marina Cvetaeva e dice *Tutti i poeti sono ebrei*. Ossia: tutti i poeti sono in esilio.

Zibaldoni, II serie, 4 aprile 2005.

Livia Candiani

Bevendo il tè con i morti

Un morto con una risma di fogli in mano
invita il vecchio ciliegio del giardino
a muovere i primi passi
fuori dalle radici
a gettarsi in una nuova scrittura
senza rami
a sognare senza coprirsi di fiori
bianchi ma bianco nel bianco
prima del taglio
svanire.

*

Il morto che ha paura di vivere
si alza di notte
rassetta la terra
cambia l'acqua ai fiori
della tomba
si siede a guardare le stelle
da lontano. Sfugge
le assicuranti chiacchiere
dei vissuti, ora come allora,
spiega l'anima stanca
come un tempo i vestiti
e a un tratto la terra
gli si rivela
piccola e minuziosa
nei solitari compiti
di fiorire e tramontare.

*

Seppellita la memoria
ora la morta osserva
la teiera il coperchio
soddisfatto della pentola
le macchie serene
del gatto; non più individui
a dividere il senso dalla forma
riposante bellezza
non più confinata dagli sguardi;
ora la morta tace al paesaggio
gli aggettivi crudeli
distanti un corpo,
lenti dondolano impermanenti
i nomi, a casa finalmente
il respiro senza più dimora.

*

Il vecchio cedro è caduto
in una notte di litigi
tra la bufera di notizie
della primavera e l'assoluta
stanza dell'inverno.
Non più verticale al sogno
della terra, ora non separa
radici e uccelli ma profumando
esala l'ultimo urlo
di meraviglia della creatura:
«La primavera, possibile,
solo una stagione?»

*

Bevendo il tè con i morti
c'è sempre uno
che sottilmente tace
non un silenzio esangue
ma un narrare interdetto
che non vuole
nell'ascolto pace.

*

Non l'angelo della morte
ma l'angelo dell'acqua
e delle piante
della lana e del fulmine
dell'aceto e del pane
viene a prendere dalla finestra
chi senza pensiero
ha custodito
la precisa vita.

*

Fiorito riposo

per P.

Non gli angeli
ma i muli degli attimi
trasportano con te
la pietraia di questo
annuncio al corpo.
E' un attimo di gloria
che timoroso lo attende
lo stesso della fiamma
che brucia feroce
e poi scompare,
legge di danza
che vince
su gelo e gravità:
un uccello,
testimone smemorato,
traccia nell'aria
uno spartito,
leggero.

Madre eretica

Sognando un enorme fiore bianco
sorretto per il pesante gambo
la corolla poggia lieve su una spalla
e i lunghi petali – bianchi –
volano via chiamati
a uno a uno per cognome:
mamma disfatta nel nulla
mamma aria
parole d’oracolo
mi seminano sulla spalla
il nulla
madre.

*

Quei gesti che prendono gli alberi
passi di danza fermata
inchini strappati al vento
urli mutati in rami.

Cammino tra esseri verdi
che sanno parlare con l’alto
spezzando nomi
come segnali di pane

a richiamo a richiamo.
Nascondetevi spine
nel palmo della mano
fino alla carne viva
della memoria senza volti.

Un gesto frana
voli nascosti nel cappotto,
fischia il silenzio
mi avverte,
del corpo.
In prestito,
in volo.

*

Il silenzio è cosa viva:
gli uccelli scuciono i bordi,
nomi d'oro tagliano le tenebre,
colora presto tutte le forme
dell'abisso, disegna le cornici
e resta morbida elevata
a guardare: vedi il silenzio,
e i pensieri suoi scandagli,
ha la misura della lingua.

*

Mi insegno
a non proferire urlo
mentre mi cadono addosso
secchi di notte
mentre mi inchiostro
nera sotto lenzuola
pallide e fremo d'alba
mi insegno
che non si trema e non si piange
neanche al chiuso di una faccia
e non ci si denuda come albero
appena soffia il gelo
di un assolo adulto
mi insegno nascoste acrobazie
d'ascolto, tane e cunicoli
sottopelle mentre l'erudita
superbia dell'ovest mi conta
le ciglia perdute per delicatezza.
Mi insegno a parlare molte lingue
sotto la fissa sassaiola
dei silenzi armati,
mi ingegno a non contare
niente, a declinare gli urli
come verbi senza transito,
ad addormentarmi coperta di neve
contro la porta della ragione
e dell'accordo, e dormendo sfioro
la foglia che ieri sbordando leggera
dalla traiettoria della sua caduta
voleva dire: «Niente.»

*

La pace della luce
deve avere il ritmo di un sorriso
squarcio sulla superficie
del tempo, porta
che introduce a quella
vibrazione veloce delle cose
che splendono di non restare,
turbinando
mantelli di lampi
rovesciando
veli di mondo.

Livia Candiani, *Bevendo il tè con i morti*,
Milano, Viennepierre Edizioni, 2007.

Mariella Mehr

Notizie dall'esilio

*

Ancora ti prospera il fogliame intorno al cuore
e una fresca presa di sale
impregna il tuo sguardo.

Di me nessuno vuol sapere,
di chi io sia la spezia
e di quale amore la durata.

Spesso canta il lupo nel mio sangue
e allora l'anima mia si apre
in una lingua straniera.

Luce, dico allora, luce di lupo,
dico, e che non venga nessuno
a tagliarmi i capelli.

Mi annido in briciole straniere
e sono a me parola sufficiente.
Effimero, mi dico,
perché presto cesserà ogni annidare,

e scorre via il resto di ogni ora.

*

A mezzo volto, non velata,
la carne di monaca
in fuga da
mani ermafrodite.

L'altra, la pietra di luna
o gemma di giglio di campo
infuria nel mio cervello
alla ricerca di una traccia
di felicità breve

o con le dita di cannella
– semmai –
la parola trasceglie
attingendo da sogni nero-pece.

Sono andata con piedi di luce.
Impregnata di sonno
a un lancio di stella appena
sono andata con piedi di luce

davanti alla tua porta
sono diventata cenere.

*

L'erba sfiora il sangue
marcescente del fagiano.
Un carico di detriti ha offeso la fronte,
ha bruciacchiato il cuore
e smerciato il suo nervo vitale
alla morte.

Derubato per un intero decennio dei suoi uccelli.
Cosa fare senza di loro, noi sciocchi senz'ali,
che ancora versiamo
il sangue del fratello
e l'uno avvolge l'altro
in brandelli rossi?

Uno sguardo modesto
pieno di magia rumorosa, più terribile di qualunque ira
colpisce colui che uccide, il suo occhio
intasato di immondizia e di buio.

Piange ciò che si trasforma, e ciò che
finisce, ripulito dalla parola,
diventa la via per
la cella delle stelle (o delle monache?),
che fu costruita ai piedi della storia.

*

Niente,
nessun luogo.
C'è ancora rumore
di sventura nella testa,
e sulla mappa del cielo
io non sono presente.

Mai è stata primavera,
sussurrano le voci di cenere,
sulla bilancia del linguaggio
sono una parola senza peso
e trafiggo il tempo
con occhi armati.

Futuro?
Non assolve
me, nata sghemba.
Vieni, dice,
la morte è un ciglio
sulla palpebra della luce.

*

Una sera,
consacrata con troppa premura,
i vitigni fuggono
in una felicità lontana dal linguaggio.

Davanti alla cascina le ore di pietra,
ammucchiate e bianche
per via della mano del sole,
che le ha coperte.

Ora è tempo, fratello,
di custodire la stella naufragata,
perché nessuno la derida
con la bocca tozza.

Un grido vuole prendere fiato,
il grido sacrificale della selvaggina
toglie il cielo alla valle.

Buttami la luna,
il pane dell'instancabile.
Fammi rotolare la stella
davanti al sogno risvegliato col canto.

*

Poco ha a che fare con gli esseri umani
l'aridità della luna.
Eppure è lì che fiorisce
la verbena del cuore dalle rovine della luce,
il giallo pozzo a carrucola dal fuoco lontano.

Per giorni e giorni ho corso nella neve,
non mi sono riscaldata
e nessuno ha mantenuto la parola
quando la mia si è infranta sul passo
e sul rossore iracondo del cielo.
Quando il silenzio ha mutato il mio piede in pietra.

Neve, dunque, neve e carne
in cui nessun canto soffia la vita,
che porterebbe me all'aridità della luna
oppure – anche questo –, che potrebbe essere redenta
dai coltelli, come ultima consolazione.

Ero leggera come un uccello
con le penne d'oro, un segno nel vento serale
e avvolta nello stupore del bambino.
La mia bocca è passata oltre questo tempo felice,
non vuole imparare a vedere, quando il giorno la interroga
e cerca di afferrare un sorriso.

Anche gli angeli, ora, sono diventati ciechi.

*

*(Per tutti i Rom, Sinti e Jenische,
per tutte le ebreo e gli ebrei,
per gli uccisi di ieri e per quelli di domani.)*

Non c'era mare ai nostri piedi,
anzi, gli siamo
sfuggiti a malapena,
quando – le disgrazie, si dice, non vengono mai sole –
il cielo d'acciaio ci incatenò il cuore.

Abbiamo pianto invano le nostre madri
davanti ai patiboli,
e ricoperto i bambini morti con fiori di mandorlo
per scaldarli nel sonno, il lungo sonno.

Nelle notti nere ci disseminano
per poi strappare noi posterì alla terra
nelle prime ore del mattino.

Ancora nel sonno ti cerco, erba selvatica e menta:
chiuditi, occhio, ti dico,
e che tu non debba mai vedere i loro volti,
quando le mani diventano pietra.

Per questo l'erba selvatica, la menta.
Ti stanno leggere sulla fronte
quando arrivano i mietitori.

*

Le maree della menzogna, lo sai,
raggiungono a intervalli sempre più brevi
la riva. Frede come cadaveri giacciono poi
sotto i portici della felicità e strappano
la carne dalle ossa degli infelici,
che spargono le loro ombre come sabbia negli occhi
delle ore.

A me è rimasto un cantare,
una manciata di speranza alla vista
della verità, che conosce soltanto me e
non può essere la verità di nessun altro.
Un girasole forse, un regalo
alla vita del quale nessuna morte si avvicina
e nessun paese non scritto.

Erba degli zingari, canto, in minore, diciamo,
solo in minore le nostre canzoni diventano
esseri umani e vita, diciamo,
vita, si canta facilmente
come ritorno della felicità.

Parola, accettami
con la tua pazienza e il tuo
odore di crescita selvaggia
del fuoco.

Dillo alle nostre madri che nessun pianto
aiuta quando dagli occhi dei loro bambini scorre la cenere
che i nostri aguzzini ancora chiamano lacrime.

Mariella Mehr, *Notizie dall'esilio*
(*Nachrichten aus dem Exil*, 1998),
Milano, Effigie Edizioni, 2006.

“Si può vedere anche attraverso la pelle”: gli occhi della pelle sono aperture sul mondo interno, sull’universo separato ma non chiuso dei simboli – repertorio di animali selvatici e fiori dai nomi parlanti – che affollano i versi di Mariella Mehr. Dialogando con ombre plumbee e figure angeliche, la poesia della Mehr si scontra costantemente con la luce, come fosse la forza che contrasta la visione interiore, che acceca l’occhio rivolto all’eternità procurando “cicatrici di luce”, tracciando una “pista di luce” che incide sotto la pelle, che tortura e scuce fino al midollo il buio salvifico dell’esiliata. “Carica di nero” la poetessa avverte la “inospitalità della luce abbagliante” e la evita, le sfugge precipitando strofa dopo strofa nel baratro dell’allucinazione, del sonno, dove i confini tra il simbolico e il quotidiano sono confusi, dove la paura dialoga con una felicità “senza piume”. “La morte è un ciglio / sulla palpebra della luce”, scrive ancora la Mehr, mentre guarda con “occhi armati” un futuro che “non assolve” e guidata come i cantori e gli oracoli dalla sua cecità, cerca più che mai in questi versi di riscattare la propria storia. [...] Un grido lanciato spesso sul confine della follia e che molto si riconosce nei versi di un’altra poetessa dell’esilio e della persecuzione, Nelly Sachs. Un grido di dolore che, come quello della Sachs, non cerca consolazione nel linguaggio, ma usa la lama del paradosso per far emergere nei paesaggi, nei corpi, dei bagliori di senso, per aprirsi un varco dentro la spietatezza del reale. [...] Nel solco della Sachs, e certamente di Paul Celan, la Mehr rintraccia sulla carta geografica del testo le sue cicatrici e dentro le parole allunga radici aeree: quello che lei vuole descrivere nelle poesie è un luogo, è il suo esilio appunto, lo scarto tra il linguaggio e un altrove che non la accoglie.

(Anna Ruchat, *Scrivere oltre il dolore*, in *Notizie dall’esilio*, op. cit.)

Nota

Mariella Mehr, come tanti altri figli del “popolo errante”, è stata vittima della persecuzione del suo popolo in Svizzera (il famigerato programma “*Kinder der Landstrasse*”, del quale poco o niente si sapeva fino a una ventina di anni fa): tolta alla madre nella primissima infanzia, passata per famiglie affidatarie, orfanotrofi e istituti psichiatrici, è stata soggetta a violenze di ogni genere, compreso l’elettroshock, e, come già successo a sua madre, a diciotto anni l’hanno sterilizzata e le hanno tolto il figlio. Dal 1996 vive in Toscana.

Michele Ranchetti

Non potrà accadermi la morte

(...)

Permane
solo un'offerta quale
allora si poneva
già prima del carattere
sacrificale del vivere. Ora
è assunto dal tempo e in esso viene
riconoscendosi nel fine ogni cosa
e nell'ordine.

(pag. 9)

*

«Se mi tieni la mano non potrà
accadermi la morte, che io esca
dal creato vivente e resti fissa
pietra il mio corpo fino alla sua cenere».

(pag. 13)

*

Fra me e te c'è qualcuno che guarda
che ascolta e grida, teme e gioisce.
Non sono io né te, ma di me è parte
ed a me corrisponde, come a te. E' fra noi due
colui che colma l'assenza o la nega.

(pag. 14)

*

Non muta il senso della vita, solo
si assottiglia in una
fragile soglia fra due corpi: non altro
sopravvive alla tregua che il tempo.

(pag. 34)

*

Per la prima volta, era tempo, il tempo
mi è propizio se il numero degli anni
sta in una mano: come alla fine
dell'ombra la soglia di luce si vede
e non fa più paura, così l'esito
della lunga presenza della tenebra
è assolto se conduce
a quella sola luce: non più indiretta
ma fissa che ti attende.

(pag. 38)

*

Io come il ragno tesse
la sua tela traendola
da sé da sé ed essa
è per lui nido territorio e arma
e per altri la morte
così ciò che da me
proviene è solo
altra forma del corpo
e della mente nella crescita
del puro delirio.

(pag. 42)

*

Il testimone si confronta
solo col testimone e acquista
nel trasmettere un senso.
Non è una verità ma un lascito
ciò che da mano a mano
percorre l'esistente.
Nel dare si compone
il tempo delle mani.

(pag. 52)

*

Sai che è di fronte,
non a lato, il terrore.
Per la sua mente che accende
la morte degli astanti.

Perché corrompe la ragione innocente
con la furia dell'essere
devastato e il delirio
corrisponde al presente.

Certo non puoi distinguere
tra il creato e il distrutto
la soglia della vita si assottiglia
fra sé e l'errore.

Puoi solo
opporre la demenza che sostiene
se tu la reggi il compito: la tua
contro la sua: equilibrio di assenze
tra la ragione inerme
e il delirio vivente.

(pag. 54)

*

La voce corrisponde ma è senza
la terra che la regge: percuote
lapidi e pietre, sbatte l'aria
come un uccello le pareti in cerca
dell'aria libera il cielo.
Ora s'abbatte, è sola voce pura
anche il senso è perduto, la natura
non corrisponde ai termini
che la conoscono: anch'essa
si libera ma il dove
in cui s'inoltra è luce diversa.

(pag. 73)

*

Non lasciare il pane sulla tavola
la sua perdita esprime
la fine e così è
di ogni cosa che lasci per un attimo
se rappresenta ogni cosa la fine
e il divario fra essa
e il corso dell'esistere, e chi
premeva sulla vita come fosse
un corpo da sospingere
oltre la siepe, il muro, il tempo.

(pag. 75)

*

Rifugiati nelle cose che restano
dopo di te e contro la tua morte:
vegliano la tua vita e ne sono
del tutto estranee. Non ti sanno
e per questo ti conserveranno.

(pag. 90)

*

Il campo, il territorio, poco prima,
ma prima di morire, tu guardi
dove sei stato, in quale
mai parte della terra e se,
ti chiedi, hai un senso in essa
come l'albero e il sasso
e se in essa rimani
come un atto della natura.

(pag. 91)

*

Sottrae, erode, distrugge
per una
ragione di morte, per un
assillo che ostenta
d'essere priva mentre altri vivono
come immortali nel nulla
di cui lei, lei sola, è consapevole.

Cerca di persuadere tutti
qui e ora a morire
senza perdere tempo ancora a vivere.

Spettro immortale domini il presente
con la tua cenere fragile tra gli arti
dell'esistente e distruggi il presente
perché lo escludi dal principio, dal prima
del tuo vivere assente.

(pag. 99)

*

Come in un foglio che si strappa restano
sui due lembi diversi, se la linea
della rottura è incerta, isole di dolore
ferite senza corpo, così
le due vite conservano
dopo lo strappo parti
l'una dell'altra:
richiami d'esistenza, improvvisi
echi di vita insieme ora insensati
come giorni di notte.

(pag. 115)

*

Parte di me, ti desidero libera
dall'accidente che ti libera:
fuori di me, ti desidero assente
dal tempo che ti nutre.

(pag. 119)

Michele Ranchetti, *Verbale*
Milano, Garzanti, 2001

Non da ieri il nome di **Michele Ranchetti** si iscrive nel ristretto novero dei protagonisti della nostra poesia: in ciò confortato, come sappiamo, da un'autorità di pensatore e di studioso di raro peso: che fa tutt'uno con la sua opera creativa e ne suggella la forte, inconfondibile impronta. Erede elettivo di quella grande tradizione mistica (che ebbe, da noi, in Clemente Rebora il suo estremo grande testimone), egli ci consegna oggi in questo spoglio e impietoso *Verbale* il rendiconto di una nuova tappa verso quella sua laica *noche oscura* dove principio e fine (agostinianamente) s'incontrano e si confondono, in un reciproco scambio di ruoli e di identità e a dispetto di ogni tentazione consolatoria. Da uomo che "ha letto tutti i libri", eppure già nell'aldilà di ogni oltranza dell'esserci, Ranchetti esorcizza nel suo impietoso dettato ogni atteggiamento retorico (l'invocarla come il temerla) verso quella nostra finale e fatale mèta che un grande etnologo come Ernesto De Martino definiva "crisi della presenza". E del resto: "Io come il ragno tesse / la sua tela traendola / da sé da sé ed essa / è per lui nido territorio e arma / e per altri morte / così ciò che da me / proviene è solo / altra forma del corpo / e della mente nella crescita / del puro delirio". (**Giovanni Giudici**)

Nota biobibliografica

Michele Ranchetti (1925), storico della chiesa (*Cultura e riforma religiosa nella storia del modernismo*, Einaudi, 1963) e attento commentatore della recente evoluzione del cattolicesimo, sia in libri (*Gli ultimi preti. Figure del cattolicesimo contemporaneo*, Cultura della pace, 1997) sia su giornali e riviste. Studioso di **Wittgenstein**, **Heidegger** e **Celan**, di cui ha curato e tradotto, tra le altre cose, tutti gli inediti, insegna all'Università di Firenze. È anche pittore. È autore di due raccolte poetiche, *La mente musicale* (Garzanti, 1988) e *Verbale* (Garzanti, 2001). La Edizioni di Storia e Letteratura ha pubblicato, in tre volumi, un'ampia raccolta dei suoi saggi: *L'etica del testo* (1999), *Chiesa cattolica ed esperienza religiosa* (2000), *Lo spettro della psicoanalisi* (2000). Di recente gli è stato dedicato un volume monografico: *Anima e paura. Studi in onore di Michele Ranchetti* (Quodlibet, 1998).

Giampiero Neri

L'immaginario occhio di dio

da: **L'aspetto occidentale del vestito**, 1976

Sta di fatto che nemmeno un bambino stava giocando sulla spiaggia quando il fronte del temporale si staccò dalla linea più lontana e cominciò a venire avanti rapidamente.

Prima correndo sul filo dell'acqua solleva due pesanti ali e si nasconde in silenzio dietro banchi di nuvole, e gettata all'improvviso una luce, come di stella cometa, ci viene incontro.

Allora è tardi per rimandare le spiegazioni a un'altra volta. Guardo una mistica frana di castelli in aria.

*

Ritorna come un assente
dopo molte prove
in un improvvisato teatro,
ma il suo lavoro è dimenticato
e dietro le quinte in un angolo
guarda un diverso svolgimento.
Dal principio alla fine
è conveniente seguire ogni giustizia.

*

La Pavonia maggiore o Saturnia
la farfalla Atropo ed altre specie notturne
sono un notevole esempio di mimetismo.
Si adattano in parte all'ambiente
per il colore più scuro e intenso
grigio bruno sulle ali
ma anche per i continui segni
che vi ricorrono in forma di cerchi
e nel modo uguali.
All'origine di questi ornamenti
si incontra una simmetria,
uno schema fissato in anticipo
muove insieme chi cerca
e chi ha interesse a non farsi riconoscere,
una corrispondenza alla fine.

*

Storia naturale

Si dava da fare in mezzo al campo
lepre o uccello che fosse pedonando,
una macchia che attraversava energico.
Ma non andrebbe sempre così
vita che non chiedi il permesso per vivere.
Come punte di selce i frammenti
della memoria e del sogno
si posavano sul fondo del lago.

Due tempi

La civetta è un uccello pericoloso di notte
quando appare sul suo terreno
come un attore sulla scena
ha smesso la sua parte di zimbello.
Con una strana voce
fa udire il suo richiamo,
vola nell'aria notturna.
Allora tace chi si prendeva gioco,
si nasconde dietro un riparo di foglie.
Ma è breve il seguito degli atti,
il teatro naturale si allontana.
All'apparire del giorno
la civetta ritorna al suo nido,
al suo dimesso destino.

Procedimenti

Si ricava una pasta di vetro molle e densa che per il variare della luce prende diverso colore, blu e oro. Formata da molti frammenti di terra e conchiglie, oggetti fuori uso, che si mescolano insieme come sabbia.
Alla fine rivela una luce propria, che attraversa una vasta ombra.

*

Da questo cumulo di sassi si estende la città del passato.
Dell'antico confine rimangono tracce. Insieme alla terra,
agli alberi, fino al mare.

Dallo stesso luogo

Come l'acqua del fiume si muove
contro corrente vicino alla riva
si disperde dentro fili d'erba
lontana dal suo centro
la memoria fa un cammino a ritroso
dove una materia incerta
torna con molti frammenti.

*

Dalla curvatura del legno
si conosceva il modello
nella sua forma finita.
Con un attrezzo simile
si poteva colpire un passero
o una rondine forse
come era già accaduto
in pieno volo.

Sovrapposizioni

Nella sconessione della strada
appariva il disegno
della via romana.
Dentro il lavoro degli scalpellini
si notava qualche pietra più antica.
Stava come lago in calma
segno di più remote lontananze
di non increspata superficie.

*

Era una trappola per talpe
che aveva progettato, una tagliola
per la loro sortita allo scoperto
e del fumo insufflato nei cunicoli.
Ma era passato il tempo
si svolgeva un diverso avvenimento
anche noi diventati talpe
per il variare delle circostanze.

Da: *Armi e mestieri*, 2004

Origine

Nell'opacità dell'aspetto consueto
dove il verde è più scuro
ha luogo una mutazione
come di vita nascosta che venga alla luce
una breve luce invernale
che trascolora.

Keramicos

Il silenzio del luogo
fra radi alberi sempreverdi
era appena interrotto
da colpi di vanga.
Scavando si addentravano negli anni
di quella terra illustre
si sbriciolavano all'aria
come sabbia.

Mimesi

Delle figure e dei fregi
si osservano sulle ali delle farfalle
e in altre specie diverse
ornamento e difesa insieme,
simili a cerchi e disegni
detti anche macchie ocellari,
sono una varietà di mimetismo
l'immaginario occhio di Dio che guarda.

Persona seconda

Andava con altri due o tre
che lo seguivano nella scia
di una velocità senza requie
nei disordini.
Per poco, nel volto giovanile,
si era visto il suo profilo affilato
indagatore, prima di scomparire.

*

Cercando la verità nel paradosso
lo scrittore di provincia guardava
alla figura di Giuda.
Progettava un'opera teatrale
ne aveva in mente la scenografia.
In principio – diceva –
si sentirà il rumore del mare.

*

Di quel teatro all'aperto
delle sue figure disperse
era difficile ritrovare i fili.
Rimaneva il nome di qualche negozio
qualche angolo di strada somigliante
e i pesci a nuotare sotto riva
nelle acque morte del lago.

*

(Finale)

Di quelle vaghe ombre
dei nomi cui corrispondevano
il tempo cancellava la memoria.
Come sassi lanciati sull'acqua
che affondano dopo breve corsa
le figure si allontanavano
svanivano nell'aria trasparente.

Natura, storia e memoria nella poesia di Giampiero Neri

Ho conosciuto la poesia di **Giampiero Neri** nel 1980, nel volume *Poesia Uno* curato da **Maurizio Cucchi** e **Giovanni Raboni** e pubblicato da Guanda. I testi che vi leggevo, presentati col titolo di *Villa Nena*, assolutamente spiazzanti rispetto all'idea di poesia che avevo maturato nel corso dei miei studi, sarebbero confluiti poi in *Liceo* (Acquario – Guanda, 1982), il suo secondo libro dopo *L'aspetto occidentale del vestito* (Guanda, 1976), opera che l'aveva fatto conoscere, suscitando immediatamente l'attenzione della critica, allora sicuramente più libera e ricettiva, e il concreto interesse del pubblico dei lettori. In seguito ha dato alle stampe, oltre a qualche plaquette o a testi su riviste, una produzione distillata negli anni con grande parsimonia (*Dallo stesso luogo*, Coliseum, 1992) e confluita, in una sorta di primo resoconto generale, in *Teatro naturale* (Mondadori, 1998). *Armi e mestieri* (Mondadori, 2004), raccogliendo i testi successivi a quella stagione (*Erbario con figure*, Lietocolle, 2000; *Finale*, Dialogolibri, 2002) ha fatto da apripista a questo pregevolissimo, necessario, *Poesie 1960-2005* (Mondadori, 2007), che ci restituisce nella sua interezza tutta quanta la sua produzione, criticamente e cronologicamente ordinata. Il libro contiene una bella ed intensa introduzione di **Maurizio Cucchi**, che tante importanti pagine critiche gli ha dedicato nel corso degli anni, e una esauriente nota biobibliografica ad opera di **Victoria Surluiga**, con annessa bibliografia critica, scorrendo la quale risalta, in modo compiuto, il costante e crescente interesse per la sua opera nell'ultimo quarantennio. Da **Anceschi** a **Raboni**, da **Giudici** a **Cucchi**, fino agli ultimissimi contributi critici ad opera di giovani studiosi e poeti, moltissimo è stato scritto e ben poco si potrebbe aggiungere. Provo ad esporre qualche considerazione di ordine generale, da lettore appassionato di questa opera, che rappresenta un vero e proprio unicum, per rigore, coerenza, fedeltà al proprio dettato e stile, con pochi termini di confronto nel panorama poetico italiano degli ultimi decenni.

Centrale in quest'opera, come nota **Cucchi**, è il tema della *memoria*, un riaffiorare di dettagli che aggiungono sempre nuovi pezzi alla ricostruzione di una vicenda, di una *storia*. Sembra quasi che il poeta viva come nell'attesa “di un possibile corrompersi del reale” in qualcosa di “inatteso” (*E chiaro il cerchio / né ci stancammo di guardare quanto / durò il silenzio timido della farfalla*).

Animali e piante, deposta la veste simbolica che, assolutizzata, finisce per privare lo sguardo della sua capacità di aderire con immediatezza all'immagine che si offre nel trascorrere di cose ed eventi, si presentano nell'ordine che la natura assegna e prescrive (*Forma, destino e nome / che avrà la ricompensa*): “attori” che recitano, nel gioco infinito della totalità dell'esistenza, una parte di cui sono portatori inconsapevoli, dal momento che il *senso*, il ruolo che interpretano, li trascende. La poesia è, prima di tutto, la presa d'atto, l'umile accettazione di questa “meraviglia” (*Qualche volta il sole passava per la rotondità di quelle lettere, / illuminava per un attimo la scena*), dello stupore di vedere agire/agirsi una volontà che è puro *esercizio di esistenza*: la vita colta in ogni dettaglio del suo caotico manifestarsi; in un fluire perenne dove le “cose” sono viste e descritte in quanto sono, cioè avvolte da

una coltre di mistero, come relitti superstiti di chi sa quale indicibile naufragio “*che si allontana poi verso il fondo*”.

La storia, quindi, la sottile tramatura di vicende e dettagli minimi, è “*naturale*”, dominata com’è da una sostanza “*indicibile*” ma reale, fatta di crudeltà (il “*malè*”: richiamato dal tema ricorrente dell’aggressività, “*ombra o controfigura simmetrica del bene*”) e di bellezza, di fronte alle quali il “*mimetismo*”, il sottrarsi al dualismo tra “*apparire*” ed “*essere*”, è l’unica risorsa. Se i comportamenti umani rispondono a precise, invalicabili leggi, decisive più della volontà individuale e del libero arbitrio, non resta che farsi simili all’ “*immaginario occhio di Dio che guarda*”.

Il registro, il timbro originale della sua voce, è rintracciabile in un magistrale e originalissimo connubio tra un tono ironico, di ascendenza socratica, e una *oggettività* scientifico-didattica che si dispiega in descrizioni minuziose, come passate a un microscopio che ne rivela finanche i più estremi particolari: particolari che l’occhio, educato da secoli di visioni d’insieme, e per ciò stesso escludenti – dal momento che lasciano vivere un dettaglio solo a patto che rientri nella struttura piana e immediatamente decodificabile dell’immagine -, spesso tralascia, come elementi affatto marginali, come schegge refrattarie, impazzite, che non sedimentano. Ed ecco che la poesia, in questi termini, nei “*suoi*” termini, diventa, e si pone, non come il segno distintivo di un’esperienza finalizzata a trascendere il dato concreto, ma come traccia ed espressione, attraverso il particolare, di un’*oltranza* all’interno di una pluralità di sensi (*Volano sulle correnti / di un invisibile oceano / che si suppone infinito / le diverse specie di effimere / dalla forma inconsistente*): una tra-duzione, alla luce di un intelletto storicamente piantato nella concretezza dello “*sguardo presente*”, di frammenti di oscurità, nella consapevolezza che, a contatto col chiarore che ordina e dà visibilità e nome, quella “*tenebra*” non può mai completamente dissolversi, può al massimo rivelarsi quale “*penombra*”. Ciò che domina e risalta pienamente, in ogni componimento, come un cristallo che deve la sua esistenza unicamente alla trasparenza di cui è segno e sostanza, è l’*imago*, l’immagine diretta ed essenziale che è sempre animata, ed ha sempre, oltre a quello descrittivo in cui inizialmente si risolve (fosse anche semplicemente interiorizzato), un valore profondo, quasi un dato naturale, che risiede in una latente, ineludibile componente etico-gnoseologica.

(*Continua avendo di mira / la serie dei fatti, / duro aspetto della questione / e insieme ramo secco / tagliato per sempre senza rimedio, / decisione oscura ma energica / fondamento in un punto / di ogni possibile controversia.*)

La rinuncia, nella costruzione del corpo vivo del testo poetico, a qualsiasi collante di natura lirica, a ogni forma di soggettivismo che, in maniera preponderante, utilizzi la descrizione dell’oggetto al fine esclusivo, anche quando non dichiarato, di dare voce al sé che lo sostanzia, risponde in **Giampiero Neri** all’esigenza, eticamente pregnante, e pressante come un pungolo sempre in movimento, di costruire dei nuclei di senso autonomi all’interno dei quali è facile, perché storicamente “*possibile*”, riconoscersi: il

riconoscimento identitario, così ottenuto, esclude a priori che una qualsiasi esperienza soggettiva possa mai ipostatizzarsi in verità assoluta, da una parte, o in una indicazione di percorso escludente qualsiasi altra ipotesi, dall'altra. Un'*esigenza etica*, dunque: di un ethos che si dispiega nell'accettazione degli avvenimenti come "*destino*", un informe o ordinato reticolo di segni sempre da interpretare e da reinterpretare, pur nell'apparente uniformità delle immagini che si offrono all'ascolto della parola. L'esistenza, intuita come destino, quindi, utilizza, quale chiave di accesso privilegiata a questi segni, un intero alfabeto fatto di glifi, segni, figure ed *elementi naturali* la cui osservazione e descrizione realistica permette di chiarirne qualcuno, mai di spazzare via definitivamente il buio che è alla radice di ogni visione.

Si apre in questo modo, nel bianco della pagina, uno spazio deserto nel quale il *possibile* si manifesta come interrogazione incessante sul senso dell'*esser(e)/ci*, della vita, della storia: una interrogazione finalizzata non al recupero di risposte consolatorie, di qualcosa che riscatti dalla contingenza del presente e dalla finitudine; ma un domandare che si appaga di se stesso, del suo compiersi, e che, in questo modo, porta sempre con sé l'evidenza, la necessità del farsi parola di tutto ciò che emerge (in *natura* e *struttura* che si dà in quanto tale), sotto la "*lente*" della pupilla che osserva e registra, e, in questa tensione, finisce per corrispondere, per aderire all'oggetto più di quanto il diaframma della distanza faccia presagire, o apparentemente permetta.

Questo impalpabile *spazio metamorfico*, solo superficialmente immobile nella sua ciclicità, nella distensione in atti e figure che si moltiplicano sempre uguali, secondo un ordine logico, scientificamente misurabile, si rovescia, nella poesia di **Neri**, attraverso piccolissimi, quasi inavvertiti scarti, accelera per barbagli e particolari minimi, si anima fino a rivelarsi come "*teatro naturale*" nel quale si rappresenta l'esistenza umana in tutta la gamma dei comportamenti, e delle conseguenti opzioni possibili.

L'istanza romantica che attribuisce una matrice sentimentale alla "*Natura*", si stempera, quando non si rovescia totalmente affidandosi alle correnti inarrestabili del tempo, in una *allegoria* tra mondo naturale (animale e vegetale) e mondo umano: *allegoresi di matrice etica* grazie alla quale il poeta trattiene per sé, prima di liberarla gradualmente nei testi delle varie raccolte, l'immagine netta, oggettiva, non come prodotto di una evoluzione che ha la sua origine in un altrove soltanto intuibile, indefinibile, del quale nulla è dato all'occhio, ma come origine stessa, netta, rigorosa, di ogni percorso umano. La natura e il paesaggio ne emergono, conseguentemente, come uno "*spazio metamorfico*" e mimetico che utilizza la parola, in primissima istanza, solo come strumento descrittivo, impedendole, grazie all'opera di spoliatura e all'intensità antiretorica del silenzio-ascolto, che questa operazione di messa a nudo comporta, di calare maschere di volizione e di intenzioni sui mille volti del reale. Lo studio appassionato e minuzioso del *frammento*, visto alla luce di questo silenzio-ascolto, non altera la sostanza profonda

del “*fenomeno*”: il “*teatro naturale*” non è finzione, illusione di rappresentare il reale, perché la parola che lo dice nasce e si trasfigura nel farsi stesso della rappresentazione: è sorgente, acqua sorgiva, non impasto di materiali giunti amorfi, privi di profilo e di voce, alla foce.

In questo modo, operativamente, e preliminarmente, la parola non ha altra funzione che *indicare* e, indicando, *restituire*: perché tra l'uomo e ciò che guarda e ascolta è caduto definitivamente ogni velo di finzione. Quando la parola, dopo questo tragitto, riaffiora alle labbra e si riversa sulla pagina, essa diventa lingua ed alfabeto, esperienza partecipata, perché ormai, deposta ogni altra veste, essa si mostra per quello che sostanzialmente, e unicamente, è: ethos, materia e impronta di un sentire e di un fare restituiti alla naturalità della vita: voce che dice, non il “*contenuto*”, ma l'estensione e il confine certo di ogni “*altra*” voce. (Francesco Marotta, 2007)

Giuliano Mesa

Da recitare nei giorni di festa

(23-24 agosto 1996)

ai sans papiers

I

Dopo che l'afa prosciugò la gioia
e i bambini tacevano, assopiti sull'erba.
Il cane la tovaglia le racchette.
Passato via, il tempo, di qualcuno.
Le carezze. E i ceri che non ardono.

Fuoco, davvero, tutto in fiamme.
Il bosco e il prato, le racchette.
Chi aveva portato melagrane,
chi limoni, e poi delle focacce,
il vino nuovo.
Però quel caldo, d'autunno,
chi se lo aspettava?

*(Ein schöner Feiertag
während das Feuer brannte)*

II

Mé pêder l'ê gnu a tórom
Mo l'ê 'rivê 'l dé dop.
I tedeschi m'iven bèle purtê via.

“Caro Giacomo,
ti mando questa lettera
per farti sapere
che mi trovo bene.
Non mi parli dei fratelli
e o paura che se trovano
sotto alearmi
e che vi trovate in brutte condizioni
con la guerra.
Se il signore mi lasia la salute,
presto ritornerò,
e se potete
risparmiatemi un po di uva,
che per natale sono a casa.”

Fullen, Stalag Vic, 23
23 settembre 1944

III

Le artiglierie sparavano
e noi correavamo verso casa
nella tormenta di neve.
Le strade erano gelate.
Interminabili convogli.
Dai carri
cadevano bambini morti.

*(und schön und schnell kam auch
ibr Tod)*

Ritornati in città, quelli ancora vivi,
sentivano il bosco bruciare.
Tutto crepitava, nelle strade,
nel caffè dove c'erano soltanto
tre avventori
(un gobbo che rideva,
un ubriaco vecchissimo, una
bambina scalza) –
ogni loro gesto
mandava fumo e odore di bruciato.

*If the hoar frost grip thy tent
Thou wilt give thanks when night
is spent*

*(und schön
und schnell)*

IV

Il sogno è quello del cerbiatto,
quello che bruca, gli occhi sorridenti.
Però ha il ventre troppo gonfio
e da uno zoccolo esce un liquido scuro,
a fiotti. Dietro di lui
un uomo grande, incappucciato,
e un altro, mingherlino,
che si gratta le ascelle.
Il sole, alto nel cielo –
il cielo è azzurro –
all'improvviso non c'è più.
Dai rami cadono fiocchi di neve,
dolci, zuccherati.
Il cerbiatto si sdraia su un fianco,
apre la bocca
e mangia la neve che cade.
I due uomini hanno scavato una tana.
Il mingherlino raccoglie rami
secchi.

Quello grande rattoppa una camicia.
Poi è buio nero. Squittiscono dei
topi.

V

A Parigi César era povero.
Così scese giù in strada
con la bottiglia di vino
che gli era rimasta
per venderla ai passanti.
Poi cambiò idea, il *cholo*,
e rientrò, a bere il vino
insieme con Georgette.
Me moriré en Paris con aguacero.
E così accadde. Scrisse anche
Niños del mundo,
si cae España,

e cadde, Spagna, e dopo
i suoi nemici
strinsero un patto, e gli altri,
altri nemici, li guardavano,
sperando che finisse tutto lì
(Varsavia a uno, all'altro qualcos'altro).

I vsë na svete naisnanku,
scriveva Osip a Vorone,
e voleva studiare lo spagnolo,
nel dicembre del 1936.
Invece gli insegnarono a tacere,
giusto due anni dopo,
in una baracca di legno
fra la neve,
vicino a Vladivostok.

César, sotto la pioggia d'aprile,
era già morto.

¡Cuidate
del futuro!

VI

A-ièren 'na squèdra.
A-ghiven da scaver al fòsi per imort.
A-i fèven tóti bein squadredi.
L'era dvintê
Propria un bel simitèri.

I aparecc i gniven sò
e i mitraglieven.
(A gh'era di persunêr
ch'i-s mitiv'n in cò un giurnel,
a-t capirê!)

A partiv'n a la matèina,
a scavéven al fòsi.
Dop, inséma, agh-mitiven 'na craus.

A stéven lè.
A sembréva
d'es'r a la fin dal mond.

VII

Boulevard Sébastopol, le sette e
trenta,

le camionette della polizia

*(la guerre, la guerre ne passait
pas).*

Più di mille, a sirene spiegate,
fucili caschi manganelli

*(ils remontaient comme moi dans
la ville,*

au boulot sans doute, le nez en bas).

Alle sette e cinquanta la chiesa è
circondata,

dopo venti minuti sono dentro

(i portoni li hanno aperti con

grandi pinze rosse,

je l'ai remarqué).

Le donne cantano, Coindé – il

prete – prega

(question de temps, seulement:

souricière

au fond des boues tenaces et des

banlieues insoumises).

Qualche minuto e poi le donne

urlano,

piangono i bambini, e allora, ecco,

sparano i lacrimogeni, e quei dieci,

quelli che non mangiano da cinquanta

giorni,

sempre fermi lì *(j'ai essayé, c'est*

pas la peine).

Dopo, in trecento, tutti a Vincennes

(ça me rappelait les convois de la

guerre).

Per i maschi adulti sono pronti i

charter.

Il giorno dopo, verso sera, da

Evreux ne parte uno,

per Bamako *(on s'est pas fait d'adiieux,*

c'est pas la peine).

Le donne e i bambini, un centinaio

in tutto,

li lasciano per strada, alcuni anche

nel bosco.

Qualche bambino ha la bronchite,
qualcuno la diarrea.

Qualche donna, rimasta sola,
vaga per la città

(elle ne voulait plus mourir, jamais

– elle

n'y croyait plus à sa mort).

A rue Pajol, il deposito ferroviario,
la polizia l'ha subito murato, con
dentro

i bagagli di quelli là,

che stavano dentro Saint-Bernard

(plus de vie au monde pour personne

qu'un petit peu pour elle

et tout presque fini).

*Elle ne voulait plus mourir,
jamais*

VIII

all'hóte dé r'eniautòs éen, perì d'
étrapon hórai mnenón phthinónton,
perì d' émata póll' etelésthe
ma quando un anno fu, e si voltarono
le stagioni
dei mesi svanenti, e molti giorni
terminarono
all'hóte dé r' eniautòs éen... oh!
se tu fossi mio fratello,
allattato dallo stesso seno,
io ti potrei baciare
trovandoti per via.
Ti prenderei per mano,
ti porterei nella casa di mia madre.
Di te potresti raccontarmi,
bevendo una coppa di vino
aromatico,
berresti il succo
delle mie melagrane...

NOTE

I

20-21: *Un bel giorno di festa / mentre il fuoco bruciava.*

II

1-3: Testimonianza orale, nel dialetto di Salvaterra (provincia di Reggio Emilia), di mio padre sulla sua prigionia nei campi di concentramento nazisti fra il 1943 e il 1945: «*Mio padre è venuto a prendermi / ma è arrivato il giorno dopo. / I Tedeschi mi avevano già portato via.*»

4 sgg.: Da una lettera di mio padre spedita alla famiglia dal campo di Fullen. Nell'elenco dei campi di sterminio contenuto in *Ideologia della morte* di Domenico Tarizzo (Il Saggiatore, Milano, 1963) si trova questa descrizione: «FULLEN (Vestfalia), campo per ammalati (Lazarett) e di sterminio a pochi chilometri ad ovest di Meppen, lungo il confine olandese, costituito da sole 5 baracche di legno. Era conosciuto come il 'Lager della morte'».

III

1-7: Da *Doppelleben* di Gottfried Benn. La descrizione, che riguarda la città di Berlino il giorno 24 gennaio 1945, è solo parzialmente utilizzata. «*In der folgenden Nacht um fünf Uhr war dann Alarm, Artillerie-beschuß, und wir liefen mit einer Aktenmappe im Schneesturm bei zehn Grad Kälte zu Fuß nach Hause auf den vereisten Chausseen, verstopft von den endlosen Reihen der Trecks mit ihren Planwagen, aus denen die toten Kinder fielen.*» (cito dalle *Gesammelte Werke*, hrsg. V. D. Wellershoff, Limes Verlag, 1961).

19-20: «*Se la brina afferra la tua tenda / Renderai grazie che la notte è consumata*»: sono i versi conclusivi dei *Pisan Cantos* di Pound (cito la traduzione di Alfredo Rizzardi).

V

1-8: Dalla biografia di César Vallejo: cfr. Georgette de Vallejo, *César Vallejo. Obras completas*, Laia, Barcelona, 1977, III.

9: «*Morirò a Parigi sotto l'acquazzone*»: è il primo verso di *Piedra negra sobre una piedra blanca*, 1936, di Vallejo.

11-12: «*Bambini del mondo / se cade Spagna*»: sono i primi due versi di *España, aparta de mí este cáliz* (1937) di Vallejo.

19: «*tutto nel mondo è alla rovescia*»: dai *Quaderni di Voronež* (1935-1937) di Osip Mandel'stam.

20-22: N. Stempel, in una testimonianza sul confino di Mandel'stam a Voronež, riportata nell'edizione italiana dei *Quaderni* (Mondadori 1995) ha scritto: «*Ricordo come lo turbarono i fatti di Spagna. Iniziò addirittura a studiare lo spagnolo*».

23-27: Mandel'stam morì il 27 dicembre del 1938 nel lager di transito di Vtoraja Recka, presso Vladivostok.

28-29: Vallejo morì a Parigi il 15 aprile del 1938.

30: «*Stai attento al futuro!*»: è il verso conclusivo di *España, aparta de mí este cáliz*.

VI

«Eravamo una squadra. / Dovevamo scavare le fosse per i morti. / Le facevamo tutte ben squadrate. / Era diventato / proprio un bel cimitero. // Gli aeroplani scendevano in picchiata / e mitragliavano. / (Alcuni prigionieri / si coprivano la testa con dei giornali, capirai!) // Partivamo la mattina / scavavamo le fosse. / Poi, sopra, ci mettevamo una croce. // Stavamo lì, / sembrava di essere alla fine del mondo»: dalla testimonianza orale di mio padre riferita al campo di Fullen.

VII

I versi in italiano sono basati sulle cronache giornalistiche – in particolare quelle di Anna Maria Merlo ne «*il manifesto*» – dello sgombero messo in atto dalla polizia parigina il 23 agosto 1996 nella chiesa di Saint-Bernard per scacciarne i sans papiers che l'avevano occupata per protestare contro le cosiddette «leggi Pasqua».

I versi in francese sono tutti ricavati dalle frasi che chiudono le «lasse» del *Voyage au bout de la nuit*, 1932, di Céline. Ne do qui una versione indicativa: «*la guerra, la guerra non finiva*»; «*l'ho notato*»; «*questione di tempo, soltanto: trappola nel fondo delle fanghiglie tenaci e delle periferie ribelli*»; «*ho provato, non ne vale la pena*»; «*lei non voleva più morire, mai più – non credeva più alla sua morte*»; «*non più vita al mondo per nessuno, solo un poco per lei e tutto quasi finito*»; «*lei non voleva più morire, mai più*».

VIII

1-2: I versi – formulari – sono tratti da Esiodo, *Teogonia*, 58-59 (cfr. M. L. West, *Hesiod Teogony*, Oxford, Clarendon Press, 1966) e subito seguiti dalla versione, postuma, di Cesare Pavese (Einaudi 1982).

6 sgg.: E' un adattamento dal *Cantico dei Cantici*, VIII, 1-2, verificato sulla Septuaginta e sulla Vulgata e letto secondo la cosiddetta «interpretazione naturalistica» (condannata dal Concilio Ecumenico Costantinopolitano II nel 553 d. C.).

Sud – Rivista Europea, 7, 2006.

Ranieri Teti

Il passo nomade della scrittura

da: **Il senso scritto**,
con una nota critica di **Tiziano Salari**,
Verona, Anterem Edizioni, 2001

*Non possiamo vivere che nel frammezzo, esattamente
sulla linea ermetica di condivisione dell'ombra e della luce.
Ma siamo irresistibilmente gettati in avanti.*

René Char

Pneuma

dimora nel lineamento dell'ombra

idolo della veglia in opera
ha per titolo aperti e chiavi
iniziali a darsi incipit d'incognita

mobile dedalo del movimento

uno spazio che sia varianza

aprire strofe trarne resistenze

itinerari e cascami dove distare

*

ali in metafora di strato e quali aria silenzio
degli oggetti conserti al freddo e non colore
altrove in uso d'olfatto a resti e quanto manca
a lacune nel divario del doppio esito dagli arresti
del calore all'usura di cosa in parola al fondo
bocca e sboccando parole sotto parole in ombra

*

a luogo e moto sovrapposti intorno scartamenti
declinare che oscilla da distanze vuote demarcato

in evidenza lascia trovano la scia calco o scarto
il gesso di un'orbita tra combustioni trasparire
un fermarsi movimento di foto al dileguarsi voci

cori dalle attese nella selezione tra notturno
e farmaco e luci da un colore a partire sospese

*

tra materie dette all'afasia un bestiario
per voce femminile in ampex e pause di stanze
questo tempo intorno la parola il suo emisfero
in ombra in continuità di cerchio e orbitale
di scorie questo tempo intorno la parola verso
altro variante per tema uguale nominativo
tra dire e disfarsi in ripetizione a margine
crome nello spostamento di arie e viceversa

*

sono colpi nell'acqua corpi in affondo e astanti

e singolare un verbo tra non esito e declino
per un tempo da scrivere che macchina usuale
riporti e resti uguali a verbi fermi di transito

eccipienti di tempo per altre ore e un fare

all'inizio di un fratto inchiodare figure linee

la prima volta di una soglia nello scartamento

inaugurando moti parole senza parole edili

Densità del vuoto

involontari a densità prossime al piano
muto della rotazione e volo di torsioni
mille in metro circolari a treni edifici
quadri e superfici in asse in vertebra
ferma la muta dei profili ferma con vene
variazioni a stasi delle venature in sé

*

densità e portata d'aria portata a palmi
declivi a cori di gronda al tratto piano
dei giorni a braccia a oltranza e persi
nel segno dell'acqua in deriva di suoni
lasciati al buio mano della separazione
tra tempo e frammenti l'attraversamento
di strade nello stesso senso territoriali

*

stradali per linee erogando orizzonti e aggregati
semiluoghi ritmi i franti le tracce più cercate
pulsare fermarsi nell'incessare balla dentro
attimi e battiti bassi continui attriti dosando

luoghi ulteriori in vitro verticali nel correre
specchiarsi in risonanza a modulazioni di zona
in sequenze balla dentro incorporei letterali
frequenti accelerando a domani volumi e domani

La parola atonale di Ranieri Teti (di Tiziano Salari)

[...] **Ranieri Teti** è un poeta dell'inizio, cioè del tempo in cui poesia e filosofia si interrogano sull'origine, o meglio ritrovano il luogo della loro fondazione iniziale. «La fondazione è l'esperienza della trascendenza finita: la finitezza, come tale, senza uscire dalla propria non-essenza, decide o si decide per l'esistenza, essendone al tempo stesso il fondamento» (**Jean-Luc Nancy**, *L'esperienza della libertà*, Torino, 2000, pag. 89). E la spazialità della scrittura è il luogo in cui poesia e filosofia sono indistinguibili nell'attuare la "decisione separatrice". «Funzione del poeta è di mettere il mondo dei significati e dell'espressione articolata in relazione sempre più stretta con l'indifferenziato che abita le origini e con la parola quale struttura di separazione e luogo di evento» (**Flavio Ermini**, *Dell'inizio*, in *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento*, Verona, 2000, pag. 9). E quella che ci viene qui descritta è in realtà anche la funzione del filosofo, non del pensiero poetante (come è stato detto per Leopardi con un'espressione ibrida), ma del pensiero tout court, come d'altra parte ha sottolineato, poco prima del brano citato, lo stesso **Ermini**: «Nel percorrere questo cammino sta la forza del pensiero e nel non uscire da esso sta il suo compito» (*ibidem*).

[...] Non si tratta oggi di elevare l'arte al rango di proposta filosofica, ma di creare uno spazio, nella scrittura, al di là della letteratura e della filosofia. «La scrittura non ha nulla di filosofico, né di letterario. E' la traccia, semmai, di un'essenziale indecisione tra due sponde – tra le due e, di conseguenza, all'interno di ciascuna. Potrebbe risultare necessario includervi anche il discorso della scienza. Questa indecisione mostra che il ritrarsi/offrirsi del senso si compie dalla "filosofia" alla "letteratura" – o alla scienza» (**Jen-Luc Nancy**, *op. cit.*, pag. 160). **Ranieri Teti** si muove con piena consapevolezza – che equivale all'arrischiarsi più incerto – all'interno di questo spazio. Le sue monadi di scrittura, apparentemente isolate una dall'altra, ma in realtà all'interno di un flusso ininterrotto di "trascinamenti" "verso l'inizio", sempre ritornanti su se stesse, insieme differenza e ripetizione dell'identico, formano un tessuto discorsivo in cui la parola, non più filosofica e non più letteraria, è trasfigurata da una risonanza in cui vengono meno i tradizionali riferimenti sillabici e ritmici della poesia, richiedendo una predisposizione all'ascolto più interiorizzata. Direi più spiritualizzata, se la parola non desse luogo a equivoci di vacua trascendenza. Analogicamente, si tratta di compiere, nella parola, quel passaggio dalla musica tonale alla musica a-tonale, secondo modalità che sono tutte da scoprire, passaggio avviato e mai portato a termine dalle avanguardie storiche (ultimo il Gruppo '63), per aver lasciato il discorso sul piano esclusivamente letterario, in competizione con altri codici letterari, e quindi non secondo quella necessità interiore (equivalente alla necessità tout court), che nel concetto di scrittura, di spazio letterario, unifica e divide (problematicamente) filosofia e letteratura.

[...] Afferrare lo spazio in tutte le sue estensioni. Spartirlo in monadi che a loro volta abitano lo spazio fisico della pagina circondate dal bianco che svolge un ruolo attivo, come il silenzio intorno al suono in una composizione musicale di **Anton Webern** o di **Luigi Nono**. Moltiplicare profondità e superfici, buche, altezze, bassezze, soglie, adiacenze, spostamenti, rimozioni, proiezioni, linee di apertura e di chiusura «in strutture compatte e insieme dai sensi multipli» (**Giò Ferri**, *Nota ai testi di Ranieri Teti*, in *Verso l'inizio*, cit., pag. 85), che determinano eventi percepiti come manifestazioni del fluire plurale dell'Essere. Una "Vita nova" dalle infinite riprese e riassorbimenti in ricettacoli di spazio che, come la chora platonica, siano intermedi tra l'essere e il divenire. La parola a-tonale di Ranieri Teti si muove, rigenerando parole sfigurate dall'uso, tra differenza e ripetizione e, come scrive **Valery** (citato da **Derrida** in *Margini*, Torino, 1977, pag. 366) un testo non può avvenire che «su questa scena definita, che i destini hanno circoscritto e che, avendola separata da non so quale confusione primordiale, come il primo giorno le tenebre furono separate dalla luce, hanno opposto e subordinato alla condizione di essere vista...».

La parola a-tonale, la parola che rompe con la consuetudine ritmica di una consolidata tradizione ancora oggi dominante nelle poetiche, nei canoni e negli annuari di poesia, richiede un'attitudine all'ascolto più profonda e interiorizzata del pensiero, un qualcosa che ci radica nell'assenza di luogo del Moderno, ed è forse la sola che può abbracciare, oggi, tutte le complicazioni e le lacerazioni del nostro destino. **Ranieri Teti** si è arrischiato con pochi altri, e tra questi i suoi compagni di "*Anterem*", a pronunciarla. E' l'attraversamento del deserto, la scelta della solitudine, «e della sua natura fa parte anche qualche altra cosa, un'esperienza tragica di se stessi da parte dei poeti», come scriveva **Gottfried Benn** per l'esperienza soggettiva della grande lirica moderna (*Problemi della lirica*, in *Saggi*, Milano, 1963), che ha sempre teso, nelle sue punte più alte, alla soppressione dell'io e alla pura percezione dell'essere. Subordinato alla sua condizione di essere visto nelle sue chore sospese tra essere e divenire («in crome a riprese di / senso in filo diviso di assenza»), il pensiero di **Ranieri Teti** non tenta di ridare un senso al mondo divinizzato, ma di mostrare una via di resistenza nell'incertezza e nella devastazione.

da: **La dimensione del freddo**,
nota critica di Alberto Cippi,
Verona, Anterem Edizioni, 1987

le foglie della palma quasi un'oasi
frastagliata costa rimandata a memoria
dal viaggio di andata tra la punta
e il solco che ora approfonda ora inclina
rimuove il braccio se la musica è finita
dalle spalle per voltare se si dimentica
qui o in alto altro mare su una cresta
che sfiora e sfibra intorno e dentro

*

con quelle due dita da musica
misura dal polso la vita un'alba
perdono vigore all'orlo dell'oro
luci se permea da una crepa da un
crepito al risalire a fiotti e fiordi
nel tempo di scorrere dell'inchiostro
blu brillante sull'amalgama bianco
dei denti serrati attorno a un suono
di righe serrate fino al margine

*

dal punto di non ricordo ritorna
primavera di pioggia che non dispera
a ripercorrerla ora a tremarla incuba
nella sera inflitta tra cigolio e
chiave sotto le porte richiuse sopra
la luce bagnata di interni a dire
non dire i forti moventi degli assalti
i pugnali d'acqua che si conficcano
versano sangue in terra fanno fango

*

l'incrocio la croce quanti semafori lumi
il silenzio squaderna il crocevia dalla strada
infilta giornali alle ascelle nel corteo
stringe le mani stinge le bocche nel moto
al luogo figurato sfigurato in maschere
di quest'ora da quest'ora ti scrivo
nella luce rifatta rifratta dai vetri
nella ripetizione che consuma il gesto
e aggiunge millimetri alle unghie ai capelli
quasi un atleta un braccio più in là

*

percuote uno spoglio albero vertebrale
armadio di anni murati quante
parole sono rimaste incise sul nastro
afono dello sguardo infila il guanto
di paraffina al sorriso dai denti
agli occhi li incatena a palpebre onde
quando mille nodi di vento fanno
corsie sul livello dell'aria

da: *Figurazione d'erranza*,
nota critica di Ida Travi,
Verona, Anterem Edizioni, 1993

violando un colore come stinge qualcosa
tardi ancora se non curva il suono
improvvisa ritorni altre fughe provvisorio
un concavo ora di affluenti e detriti
tra rilievi e lieve scorrere di specchio
sfigura un volto per convesse atmosfere

*

ancora la pagina è prato mentre muta insabbia
da una linea di marea a paesaggio aereo
di solchi se con suolo d'esilio si portano
impronte se con rumore di tacchi tornano
rette e fusi rotte di ore chiamando a gesti
doppi se confondono passi moltiplicando metri

*

quello che fermo nei passi muove falesie
nel rigore del sonno fabbrica dintorni
capitali che imbiancano radio sintonie
divaricate a stormo nel gesto del battito
apparente la vita compiendo anni a momenti

*

multiple della misura angolare e fragile
pieghevole del passo variate direzioni
inquieta fermata in forma di parentesi
guardando in una figura una che scompare
nella neve di un giorno bianca medaglia
doppiamente cambia profilo spessore al foglio

*

in superficie inabissa slega mani anni
sprechi a un passo dal vetro e specchi
hanno echi ne fanno e ostacoli una corsa
per labirinto e deserto per rotaie di
convogli in fuga da deviare più avanti

Patrizia Vicinelli

Il cavaliere di Graal

Da un altro punto furono viste le stagioni
fino lì sconosciute
solo allora poté sedersi ad ammirare
il senso dell'alternanza.
Dalla sua radice gassosa ne muta
la base visibile
e lo cimenta la traiettoria
di notte e giorno la luce,
il cielo.
E' fusa la donna alla sua ombra
eppure trema al fuoco dell'inizio
così se li sposta i suoi passi
Iside all'orizzonte meta
ora essa fugge la sua lontananza.
Perché non cola l'attesa profumata
ossia fermarsi
la sua ansia volta avrà la fine
di profilo porre cosa la tiene unita
quella che stacca la radice, un alito.
Batte allora come sul ferro la materia di sé
e lo plasma ogni angolo continuo
della vista
una distanza del suo centro esatta
la definisce.
I piani diversi del linguaggio
ne è avvolto
così genera le forme della sua ricerca
egli ha imparato come lasciarsi solcare
ad essere cinto dalle tracce.
Con un colpo d'occhio sentiva
la presenza simultanea di tutto ciò
che nella terra cresce
e questa coscienza della condizione attuale
lo aiutava come una disciplina.
Ciò che non è compiuto spinge
il modo del procedere,
meta, meta, arsi e riarsi,
durante la costa dei millenni.
Incessante se lo vide nascere e morire

il mondo fino a dove
non ci fu più tempo né abbastanza luce
per seguire i paradossi demoniaci
sbalzato come dura pietra molle ora
nelle acque del fiume,
si agitava dentro pezzi di realtà dissimili.
Nel mentre cantano nel petto i volti
dei suoi sogni
muta al mattino in albe anche dorate,
quale certezza venga da mondi paralleli, attriti
posti sopra o sotto, vincolanti.
Scivolando lungamente sul fianco
della piramide atavica
lo blocca quando vuole come esercizio
e intanto la miseria dell'uomo
va consumata dentro di sé, nell'arca
del suo spazio interiore
intendeva infrangere ciò che da inadeguato
si ricompone ad ogni istante.
L'attrazione dinamica del fare mancò
a quel punto
e alla fine della danza più lunga,
l'abbandono e il silenzio
della grandiosa solitudine
lo rendeva eterno,
come collocato su di un punto raso
della terra, sotto le stelle.
Non era più chiamato in battaglia
da tanto tempo.
Il mio inizio è forse il solo inizio,
disse l'uomo assetato, e si sedette
a guardare l'evidenza del suo destino.
Il cavaliere che guarda la luna,
non cerca e non aspetta niente.
Beveva quel soffice vino d'agosto
e teneva la porta aperta
sulla laguna afosa della fine d'agosto,
musica in viole di quel tempo, vino di Graal.
Si chiedeva se non fosse una sua fantasia
mentre risa fendevano l'aria,
di giovani donne ubriache.
Arrossisce il suo silenzio il vino
e gli dà corpo
col respiro batte il ritmo della mente

nell'aria intatta
ora a cerchio lo sguardo la perdita lo svela,
un parallelepipedo di una battaglia navale
del settecento,
esatto d'ombre fatte di sfumature.
In settembre oltre la luce così bassa
e radente, c'è nebbia
e l'odore di funghi porcini annusati
a lungo, come nelle sere d'inverno.
La configurazione del male così conosciuta
era allora impalpabile, sembrava
non ci fosse traccia.
Intanto la luna al primo giorno calante
porge la notte in adagio,
la struttura tutto sommato
è tonda ora, poi cambierà.
Già pensa che il santo Graal è troppo lontano,
e il bicchiere si sta offuscando
di rosso, – qualsiasi cosa signore, ma
spingimi avanti – nuovamente il bicchiere
brilla rosso e la luna
fra gli alberi cade con la certa nebbia
fino ai pini, alle acacie, ma non i grilli
non i ragni, le libellule fino a ieri poi.
Non c'è arrivo non c'è sosta non
c'è partenza, ma il succedersi senza tregua.
Questo sì, che a ogni livello ne succeda
un altro, per generazione spontanea
l'aveva saputo della ruota che girava
mentre i mondi finivano, a volte.

AA. VV., *Ante Rem. Scritture di fine Novecento*,
a cura di **Flavio Ermini**,
premessa di **Maria Corti**,
Verona, Anterem Edizioni, 1998.

[...] La ricerca della parola originaria rinvia a un chiasmo tra ricerca storica e mito, tra esigenza conoscitiva e istanza psichica: in sintesi, al fratto insuperabile tra significante e significato. Ciò che è in gioco, infatti, è il linguaggio non dell'Essere, ma dell'intreccio processuale nel quale l'evento della nominazione non cessa di misurarsi con una realtà in sé inaccessibile e muta. (...) In tale prospettiva, una "parola dell'origine" può essere perseguita come rimedio a ogni sopraffazione convenzionale e istituzionale, a patto che, invece di essere irrigidita nel feticcio del significante supremo e immobile, sia considerata come *direzione di operatività* volta a indagare e saggiare le realtà fantasmatiche di cui è intessuto ogni evento linguistico. (...) Che il poeta prenda l'avvio dalla linguistica o da una visione presunta paradisiaca o dal rimpianto della propria infanzia non è tanto importante quanto la coscienza di operare per tentare di colmare un ritardo rispetto all'origine, che è secondaria. (...) Per questo l'inizio non è l'origine. Il simbolico è l'inizio ma non è l'origine. L'origine è frutto di un ripiegamento successivo, che determina il fantasma della perdita, e quindi determina, attraverso la parola, *ciò che lo precede*. In questo senso l'origine appartiene all'immaginario, e la parola dell'origine appartiene all'ordine del paradosso. (**Aldo Tagliaferri**, *Origine della parola e parola dell'origine*)

Patrizia Vicinelli è nata a Bologna nel 1943 e vi è morta nel 1991. Negli anni '60 lavora al teatro sperimentale con **Aldo Braibanti** ed **Emilio Villa**, ed a film d'avanguardia con **Alberto Grifi** e **Gianni Castagnoli**. Ha fatto parte del **Gruppo 63** dal convegno di La Spezia (1966). Ha collaborato a diverse riviste, tra cui «**EX**», «**Continuum**», «**Quindici**», «**Che Fare**», «**Il Marcatré**», «**Alfabeta**», ed è presente anche in dischi di poesia fonetica e sonora : "a. a. A.", Marcatré, 1967; *Futura*, Cramps, 1978; *Baobab* n. 11, 1981. Nel campo della poesia visuale ha esposto in varie parti del mondo; molto nutrita è stata l'attività di performer con letture in festival nazionali ed internazionali. Ha pubblicato : *a. à. A* (Lerici, 1967), *Apology of schizoid woman* (Tauma, 1979), *Non sempre ricordano* (Aelia Laelia Ed., 1985) e – postumo – *Opere*, a cura di **Renato Pedio** (All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1994).

SHARE THIS:

Alfred Kolleritsch

La somma dei giorni

Verweigerung der Nacht

Erwachen mit ihr,
auf der Haut
das Morgenlicht zählen,
mit Sonnenblumen bedecke ich sie,
schmücke ich
die Kunst des Gekränktseins,
ich entführe den Verlust
in den aufsteigenden Nebel.

Rifiuto della notte

Al risveglio insieme a lei,
sulla pelle
contare la luce del mattino,
di girasoli la ricopro,
adorno
l'arte dell'esser feriti,
io rapisco la perdita
nella nebbia che s'innalza.

Nähe

Sie sind zurückgekehrt,
unbeschützter als zuvor,
ihr schatten
folgte dem Uferlauf,
sie warfen ihn
als Spende des Lichts.

Dem Fernsein verantwortlich,
dachten sie ihre Geduld voraus,
daß sie verharren,
wo Haut an Haut nahe war.

Vicinanza

Sono ritornati,
più indifesi di prima,
la loro ombra
segui il corso della sponda,
la gettavano
come elargizione della luce.
Responsabili per l'essere lontani,
pensavano in anticipo la loro pazienza,
che perseverano,
là dove erano vicini pelle a pelle.

Zwiesprache

Er gießt mit der gelben Kanne
Gartenfrüchte,
gibt der Erde Wasser,
sie schenkt es weiter,
Unkraut genießt es mit.
Hände greifen nach Früchten,
nach längst gedachten,
dem Entflohenen,
nach der Stunde des Verstummens,
keiner entkommt ihr.
Er vertraut der Kanne,
dem Wasser,
sucht den Trost des Feuchten,
die alte Erinnerung.

Dialogo

Con l'annaffiatoio giallo lui bagna
i frutti del giardino
dà acqua alla terra,
lei trasmette quel dono,
anche la malerba ne gode.
Mani si tendono ad afferrare frutti,
da lungo tempo pensati,
quanto è sfuggito,
l'ora dell'ammutolire,
nessuno le sfugge.
Lui si fida dell'annaffiatoio,
dell'acqua,
cerca il conforto dell'umido,
l'antico ricordo.

Über das Fragen/Antworten

1

Die Sprache
springt auf
wie die Samenkapsel,
für die Antwort;
du gibst sie nicht.

Die Frage verloschen,
Trümmer, verarmt,
in den Widerwillen versunken.

2

Das Springkraut in der Hand (deiner)
ist die Botschaft,
lustvoll zerplatzt es,
sein Ende ringlet Zukünftiges ein.
Die schwarzen Kerne warten auf Erde.
Was wird sein?

Kein Echo regt sich,
die Zunge ausgerissen,
mißachtet das Gegenwort.
Kühlung gibst du dem anderen,
aber schöner wären Schreie
VON DIR,
hörbar, herüber.

Zu wem?

Sul chiedere/rispondere

1

La lingua
si dischiude
come la capsula del seme,
per la risposta;
tu non la dai.

La domanda spenta,
rovine, impoverita,
affondata nell'avversione.

2

L'erba impaziente nella mano (la tua)
è il messaggio,
colma di desiderio esplose,
la sua fine inanella racchiudendolo il futuro.
I semi neri aspettano terra.
Che cosa ne sarà?

3

Nessun'eco si muove,
la lingua strappata,
disprezza la parola contro.
Frescura tu dai all'altro,
ma più belle sarebbero grida
TUE,
udibili, da questa parte.

Verso chi?

Das Maß

Es ist uns in die Hände gefallen,
Gehütet schien es, Glaubliches,
gekerbt ins Licht,
wenn es das Licht war,
das Feuer,
Gluthauch,
verbraucht im Streit,
im Marktgeschrei,
rechtzuhaben ohne Ohr.

Die Wälder stritten sich,
uns zu verbergen,
dem Vergänglichen Unerhofftes
zu verschenken, hörbare Dauer,
den Rosengrund, blühend.

Verlor sie die Täuschung,
das Dunkle, und es schien,
durch uns ginge der Kreis,
Anfang und Ende.

La misura

Ci è caduta nelle mani,
sembrava protetta, credibile,
intagliata nella luce,
quando era luce,
il fuoco,
soffio infocato,
consumato nella lite,
nelle grida del mercato,
aver ragione senza udito.

I boschi disputavano,
nasconderci,
donare al fuggevole
quanto di insperato, durata percettibile,
il suolo cosperso di rose, in fiore.

E lei smarrì l'illusione,
l'oscuro, e parve
che attraverso di noi girasse il cerchio,
inizio e fine.

Ketten

Die Blätter erwarten
den Wechsel der Farben,
die Erwartung überströmt die
Erfahrung,
Wahrnehmung
verabschiedet die Dauer,
ihre List ist
das Erstrebte.
Leer wird es sein
nach diesen Tagen, verbraucht
die Lektüre, verzerrt die Wolken,
aber das Licht
reicht weit, fließt auf die Wanderer,
reißt ihnen Täler auf, mit ihnen
hält die Erinnerung Schritt,
läßt das Kommende frei, reift
in der Kapsel, der Erwartung
baut sie Schwellen,
den Jahren zu helfen, dem Leben.
Die Tage, fliegen sie auf, nennen
das GELIEBTE,
den Frost zu bestehen, die Fratze
dunklen Verzichts.
Bleibt das Vertrauen
für den Rest, die schöne Insel
voll Bewandtnis, herausgetaucht
aus dem Gewohnten, dem Schleier,
strömt das Blut gegen den Berg,
rötet den Horizont, und so hält
ein Letztes, die letzte Hand.

Catene

Le foglie aspettano
l'alternarsi dei colori,
l'attesa inonda l'esperienza,
percezione
congeda la durata,
la sua astuzia è
quanto desiderato.
Vuoto sarà
dopo questi giorni, consumata
la lettura, distorte le nuvole,
ma la luce
arriva lontano, scorre sui viandanti,
squarcia loro valli intere, con loro
tiene il passo il ricordo,
lascia libero quel che verrà, matura
nella capsula, all'attesa
costruisce soglie,
aiutare gli anni, la vita.
I giorni, alzandosi in volo,
nominano
quanto è AMATO,
superare il gelo, la smorfia
di oscura rinuncia.
Se resta la fiducia
per il resto, l'isola bella
colma di circostanze, emersa
dall'usuale, dal velo,
il sangue scorre verso il monte,
arrossa l'orizzonte, e così tiene
una cosa ultima, l'ultima mano

Aber umsonst nicht

Kühler ist es geworden,
welke Pflanzen fallen im Wind,
ja, ich will sie hören,
die Schattenstimme, bebend,
zornrasselnd, mutlos/mutig,
aus der Erschöpfung fällt sie abwärts,
ruft sie, ruht sie im Versprochenen?
“Wer möchte die Freud uns verbieten”,
sie nennt das Kommende,
die Ruine der Gegenwart.

Ma non invano

Fa più freddo,
piante avvizzite cadono nel vento,
sì, la voglio sentire,
la voce dell'ombra, tremante,
strepitante di collera, senza coraggio/coraggiosa,
dallo sfinimento cade all'ingiù,
lei chiama, riposa in quanto è promesso?
“Chi potrebbe proibirci la gioia”,
lei nomina quel che verrà,
la rovina del presente.

Versunken

Sie hat den Klang,
den sie aus ihren Worten holt,
es ist das die Erregung,
das Niederschreiben,
Noten lesen,
der Klang verschwindet
in die Welt
und nistet sich ein im Rosengrund,
er hält die Hände wach,
fürs Rosenblätter-Spiel,
die Quelle nimmt
die Spiele auf,
und Flüsse tragen sie zurück.
Der Tod steht dort,
der Endverkünder,
vor Lust verschwommen,
klanglos dann
und mit verdorrten Dornen.

Immerso

Lei ha il suono,
che trae dalle sue parole,
è questa l'eccitazione,
l'atto di scrivere,
leggere note,
il suono si dilegua
nel mondo
e si annida nel fondo di rose,
tiene deste le mani
per il gioco con i petali di rosa,
la fonte accoglie
i giochi,
e i fiumi li riportano indietro.
La morte se ne sta lì,
annunciando la fine,
sfumata dal piacere,
senza suono poi
e con le spine inaridite.

Canto

(*Gesang*)

Continuare a dirlo, salvare
il visibile, che la montagna non resti montagna,
lo stormo d'uccelli s'infrange.

Ausilio per l'occhio: a socchiuderlo,
per come sfarfalla sui prati d'erba,
per come va a morte il cuore,
s'interrompe la durata.

Ma scagliarselo
contro i fiori, acacie
ammaliano il vento,
e ferite aperte,
come papaveri, crescono attraverso i campi.

Lo spaziare confuso della distanza,
il canto antico di un'anima,
il silenzio di congedo
senza rimedio,
dirlo in modo adeguato,
freddo, cattivo, superato,
senza lo splendido sguardo del padre,
senza.

Quant'è profonda l'utilità del pudore,
difendere la frase dalle sillabe.

Lode alle parole

(Lob den Wortern)

Oppure tacere, perché dire quanto
è sentito, credere ai fatti
come alle grida, brandelli di pelle
amano la scrittura.

Per andare a prendere la morte
è l'esser taciturni,
svelare la leggerezza per
sentirsi bene, rinunciare,
l'altro, colmo d'attenzione,
in tenue addio, seguendo
le risa.

Alcune parole lo dicono,
che dobbiamo esistere.

Alfred Kolleritsch, *La somma dei giorni*
(*Die Summe der Tage*, 2001),
traduzione di **Riccarda Novello**,
Verona, Anterem Edizioni, 2003.

Alfred Kolleritsch è nato nel 1931 a Brunnesee (Stiria, Austria). Nel 1960 a Graz è stato uno degli iniziatori in qualità di curatore della rivista “*Manuskripte*”, una delle più importanti dell’intero panorama letterario di lingua tedesca, e del gruppo artistico-letterario “*Forum Stadtpark*”. È autore di numerose raccolte poetiche, premiate con riconoscimenti prestigiosi, e di romanzi, pubblicati da *Residenz* e da *Subrkamp*, gli editori letterari di qualità più importanti rispettivamente dell’Austria e della Germania.

[...] Come spesso ho sottolineato, in questo autore mi ha sempre affascinata la profonda, autentica diffidenza verso gli schemi di pensiero tradizionali, verso le gabbie rappresentate dalle varie ideologie, verso le espressioni convenzionali, e questo atteggiamento lo ha indotto alla costante ricerca di un proprio linguaggio, libero dalle costrizioni della rima e dei metri tradizionali, un linguaggio aperto, in grado di sottrarsi alle formule logorate dall’uso per dischiudere significati sempre nuovi.

In questo volume *Die Summe der Tage* (*La somma dei giorni*), l’autore non trae certo bilanci, perché appunto il suo intendimento è l’essere-in-cammino, ma certo si nota la sua saggezza nel riconoscere l’inscindibilità dei due estremi, inizio e fine, nel girotondo del Tutto. (...) Ammoniva Eraclito: “*Nel circolo principio e fine fanno uno*” (Frammento 30). Nelle poesie di Alfred Kolleritsch riaffiora di continuo l’arcana consapevolezza, la verità degli antichi, che il principio, l’inizio, o *arché* si incontra sempre con la fine, *peras*, e quindi *Anfang* e *Ende* non si contrappongono, ma sono gli estremi che rinnovano di volta in volta il loro sfiorarsi nella danza circolare della vita, nell’alternarsi delle stagioni, nell’arco dell’esistenza umana che continuamente si ripete. Per citare ancora Eraclito: “*Il divino è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame: e si muta come il fuoco quando unito agli aromi prende il nome del piacere che a ciascuno è proprio*” (Frammento 32). Con eleganza Alfred Kolleritsch esercita l’arte del paradosso, ama coniugare gli opposti ricordando, grazie a continue variazioni, il connubio *entstehen-vergehen*, sorgere, avere origine e trascorrere-perire, inizio e fine appunto, *arché* e *peras*.

In queste liriche si avverte l’insistenza sulla seconda parte dell’antitesi, sul senso della perdita, delle innumerevoli perdite (*Verluste*), di cui è costellata ogni umana esistenza, la consapevolezza che “*il congedo dalla dimora è separazione*“. Eppure, sull’inevitabile, angosciante eppure autentico senso di perdita, su questa sensazione di smarrimento e di distacco che pervade molti versi, in fondo trionfa sempre la luce, e dunque anche la speranza: “*Liberi sono i ponti / senza resistenza i campi, / pietre si schiudono, / fioriscono tigli, / nuvole*“.

(...) La funzione del poeta è quella di indicare, di “*rendere liberi*” grazie alla forza della parola quegli spazi che il linguaggio della comunicazione quotidiana non consente di esplorare. E la letteratura, proprio in questo senso, può svolgere una funzione davvero unica nella realtà e a favore della realtà. (...) *La Sprache*, il mezzo linguistico, dischiude una dimensione ulteriore rispetto alle semplici relazioni in cui vivono, ad esempio, gli animali. Si conquista dunque una dimensione in più, ovvero la dimensione del poter-negare, della negazione. (**Riccarda Novello**, *Poesia come cosa del mondo*)

Gianni Celati / Massimo Rizzante

Dialogo sulla fantasia

Ever let Fancy roam,
Lascia sempre vagar la Fantasia,
Pleasure never is at home.
Il Piacere non ha casa in cui stare.
At a touch sweet Pleasure melteth
A un dolce tocco il Piacer si dissolve
Like to bubbles when rain pelteth
Qual bolla d'aria nella pioggia battente.
Then let winged Fancy wander
Lascia dunque che vada l'alata fantasia
Through the thought still spread beyond her.
Attraverso pensieri lanciati oltre i suoi limiti
Open wide the mind's cage door
Spalanca la gabbia della mente
She'll dart forth and cloudward soar...
Ed essa saetterà planando fino alle nuvole.

John Keats, *Fancy* [*Fantasia*, 1820]

Massimo Rizzante

“Sembrirebbe che i narratori moderni non capiscano più cosa significhi raccontare l'altro mondo, quasi che fossero permanentemente ospedalizzati in questo mondo e nella cosiddetta 'realtà', di cui il loro linguaggio deve essere al servizio. Perciò quasi tutti i romanzi in circolazione debbono mettere avanti un progetto di dire qualcosa di drammatico su questo mondo, sulla 'realtà', per poter essere presi seriamente”. Quando ho cominciato a leggere il tuo ultimo libro, *Fata morgana* (2005), sorta di resoconto etnografico su una popolazione mai esistita, mi è subito venuto in mente Gulliver, e tutta una tradizione narrativa semiseria di viaggi fantastici e luoghi introvabili che probabilmente risale agli inverosimili racconti di Luciano di Samosata. Poi ho scovato nei miei appunti la citazione sugli scrittori ospedalizzati nella realtà. È stralciata dalla tua *Prefazione a La miseria in bocca* di Flann O'Brien, libro uscito nel 1987. Anche la vena satirica di O'Brien è profondamente fantastica: O'Brien non si fa nessuno scrupolo, alla stregua di Swift, di trasformare l'ospedale della realtà in un asilo per pazzi. Lilliput, l'al di là sottomarino delle antiche fiabe gaeliche, la tua valle dei Gamuna sono luoghi inverosimili, eppure ci raccontano qualcosa di vero. La conoscenza fantastica ieri come oggi non è mai stata presa sul serio dagli uomini, malati e ospedalizzati nella conoscenza cosiddetta razionale. È da qui che dobbiamo partire?

Gianni Celati

Negli ultimi tempi mi è capitato di vedere alcuni film che sono considerati di fantasia, come *Il signore degli anelli* e *Harry Potter*. In modo inconfondibilmente anglosassone, la fantasia qui è data come un regno del mostruoso, anche dello sporco e del polveroso. Il pragmatico mondo anglosassone vede la fantasia come una zona torbida della psiche da dominare con la razionalità. Questo compito ora è affidato all'onnipotenza della tecnologia, con i suoi effetti elettronici che possono dominare la psiche di tutti. La separazione tra fantasia e realtà è ricondotta a quella tra mondo soggettivo e mondo oggettivo; e questa separazione sottolinea che le fantasie "non sono vere" perché esulano dalle "verità scientifiche". Bisogna ripartire di qui, mettendo in dubbio che esista questa separazione netta tra il mondo immaginato o fantasticato e quello che viene dato ufficialmente come mondo reale quotidiano. Noi ci serviamo della fantasia tutti i momenti per interpretare le cose, cercando di capire quello che è fuori dalla nostra portata. E tutto il nostro sistema emotivo dipende da come immaginiamo ciò che sta sotto i nostri occhi. Quando abbiamo paura, quando siamo a disagio, quando siamo in pericolo, quando facciamo progetti, entra in gioco l'atto di fantasticare. Quando siamo innamorati non facciamo che ripassarci nella testa il film delle fantasie sull'altro. L'atto di fantasticare è così comune che lo diamo per scontato. Però se si inceppa, c'è un campanello d'allarme che è la noia, come l'altra faccia degli slanci di fantasticazione.

Massimo Rizzante

Che cosa si deve fare per liberarsi da un'idea di fantasia intesa come irrealtà, a cui credo faccia da pendant un'idea di realtà concepita secondo i canoni intimidatori della vulgata scientifica?

Gianni Celati

Di solito questo compito è affidato alle attività cosiddette estetiche, come un ghetto per gente in cerca del bello. Io però non credo all'estetica, non credo a una scienza del bello. La parola "estetica" viene dal greco *aisthesis*, che indica la sensibilità, la sensazione. In Aristotele quella parola riguarda il fatto che attraverso i sensi noi siamo affetti da quello che ci sta attorno, e di qui si formano le immagini della mente, che lui chiama *phantasia*. Le immagini che portiamo nella mente, dice Aristotele, sono una combinazione di ciò che percepiamo o abbiamo percepito attraverso i sensi e ciò che opiniamo con l'intelletto. In un trattato sulla memoria dice che sono oggetti di memoria quelli che cadono sotto l'immaginazione, dunque immaginazione e memoria non sono mai separabili. Ricordare vuol sempre dire anche immaginare la cosa ricordata, dunque in qualche modo re-inventarla fantasticamente. È anche l'idea di Giambattista Vico, il quale diceva che "la memoria è l'istesso della fantasia"; e diceva che la parola "memorabile" vuol dire "una cosa da potersi immaginare". Vico sostiene che un buon lavoro del pensiero sia quello immaginativo, per ripercorrere i processi che hanno dato origine a certe forme fantastiche, secondo stadi della vita sociale. E la scienza che si occupa di queste cose, la chiama "sapienza poetica", che vuol dire scienza delle forme fantastiche

con cui gli uomini si intendono nella vita comune. Perché gli uomini si intendono sempre attraverso quello che possono immaginare, e vanno sempre in cerca di altri con cui condividere le loro proiezioni immaginative. E se non riescono più a farlo diventano orribilmente avviliti e odiano la vita. Gaston Bachelard l'ha detto: "L'immaginazione aumenta il valore della realtà".

Massimo Rizzante

Potresti portare un esempio concreto di questo uso della fantasia che da Aristotele a Vico è così intimamente legato alla memoria?

Gianni Celati

Ho in mente la facciata dell'Albergo Accademia, qui a Trento, dove sono alloggiato. Ho in mente la curva in una strada che ho dovuto fare per arrivarci. Tutte queste cose le "porto nella mia mente", sono immagini con cui mi oriento in modo pratico nella vita quotidiana. In un testo bellissimo, il *De anima* – insieme all'altro suo testo che si intitola *Della memoria e della reminiscenza* – Aristotele cerca di spiegarsi come succede che noi portiamo in mente le immagini, e fa l'esempio della tavoletta che conserva le tracce dei segni depositati nella cera. Aristotele chiama in due modi le immagini della mente: uno è *phantasma* e l'altro è *phantasia* – dal verbo *phainomai*, "mostrare", "far vedere" – dunque ciò che si mostra in noi come figura, figurazione. Anche in italiano il fantasticare, le fantasticazioni indicano un figurarsi le cose che è indistinguibile dal pensare, un pensare-immaginare. Per indicare l'assorbimento nel pensare-immaginare, la parola francese *rêverie* è quella più usabile, anche per come l'ha usata Gaston Bachelard in alcuni libri fondamentali su certi tipi di *rêveries*. Una delle cose che mi colpiscono sempre è l'assorbimento dei bambini quando debbono scrivere qualcosa, e prima di scrivere li vedi concentrati in una *rêverie*, che è il normale modo di farsi venire in mente delle idee. Vico pone chiaramente che tutti questi fenomeni di fantasticazione corrispondono a un uso regressivo del pensiero, ancorato a quello che lui chiama "sapienza poetica". "Il più sublime lavoro della poesia è dare senso alle cose insensate", dice in un famoso passo, "ed è proprio dei fanciulli prendere cose inanimate e trastullarsi con loro come se fossero persone vive". I bambini non solo inventano storie per farsi un'idea delle cose che restano fuori dalla loro portata, ma in loro il fantasticare va assieme alla tendenza a toccare, a giocare con le cose, a esplorarle con le mani. E il fantasticare ha questo di essenziale: che è come un fenomeno tattile, come se noi ci orientassimo tattilmente fra ciò che resta impensato.

Massimo Rizzante

Il tuo discorso è chiaro: è necessario tornare a una nozione di fantasia che non coincide esattamente con quella di immaginazione; quest'ultima, nata dopo Kant, ha chiuso i ponti levatoi sull'*aisthesis*, sulla sensibilità e i suoi stati, e si è rinchiusa nella fortezza dello spirito, della ragione, della scienza. Fin quando ha avuto un forte legame con la memoria,

la fantasia ha partecipato al processo cognitivo dell'uomo (penso a Montaigne, ad esempio). Questo mi sembra il punto essenziale: possiamo ridare valore alla nozione di fantasia se ridiamo alla fantasia la sua funzione perduta di regolatrice della conoscenza umana, di scrigno di forme ricevute attraverso i cinque sensi, di mediatrice tra corporeo e incorporeo. Mi sbaglio?

Gianni Celati

Nel modo in cui viene usata oggi, la parola “conoscenza” dà l'immagine di uno che fa i quattrini e poi li mette in banca. È l'idea d'un sapere neutro che posso mettere da parte come pura informazione, per capitalizzarlo nel mestiere che faccio. E l'informazione è intesa come qualcosa che posso immagazzinare a piacere, senza che questo mi coinvolga tanto. Questa idea della conoscenza è così falsa da diventare una galera del pensiero, perché nasconde tutto l'aspetto emotivo della faccenda. Ci nasconde che per aprirsi alla comprensione di qualunque cosa occorre sempre compiere proiezioni immaginative per figurarsi quello che non riusciamo ad afferrare. Queste proiezioni sono modi di interpretare le cose ma anche investimenti emotivi, legati ai fantasmi della mente, ossia alle nostre aspettative o illusioni. I Greci non avevano una parola per dire conoscenza, ma ne avevano una per dire intellesione: *noésis*. La noesi è per Aristotele un modo di ricezione o di percezione, perciò l'intelletto deve essere come una lente, ossia una trasparenza attraverso le immagini. Le immagini danno al pensiero la potenza della passione, perché, dice Aristotele, tutto il sentire dei sensi e ogni percezione delle cose corrisponde a una forma di passione – ossia a uno stato ricettivo con cui ci apriamo. Non è dunque nella forma brutta dello scambio di informazioni, che alla fine capiamo qualcosa, ma nel processo immaginativo con cui mi proietto verso un oggetto che mi appassiona, che si configura come un'esperienza e una passione.

Massimo Rizzante

Volevo, se mi permetti, riportare un passo di Aristotele, tratto da un'opera da te già citata in precedenza, *Della memoria e della reminiscenza*. Ecco: “La memoria, anche degli intelligibili, non è senza immagine [...] È chiaro dunque a quale parte dell'anima appartiene la memoria, cioè a quella cui appartiene anche l'immaginazione: sono oggetti di memoria per sé quelli che cadono sotto l'immaginazione, per accidente, poi, quelli che non sono separati dall'immaginazione”. L'immaginazione – che qui andrebbe tradotta con la parola fantasia – ha secondo Aristotele, e come avevamo già affermato, la funzione di regolare il flusso che viene dai sensi e che va verso l'intellesione. Ora, in termini filosofici c'è un problema che solo in età moderna sarà risolto, ovvero spazzato via (su ciò sarò per sempre debitore al saggio di Giorgio Agamben *Infanzia e storia*). Per i Greci il soggetto dell'esperienza – risultato di sensazioni, impressioni e ricordi – era il *sensu comune*, il quale apparteneva a ogni individuo. Il soggetto della conoscenza, come tu hai appena detto, era invece il *nous*, il quale, unico e divino, risultava separato dall'esperienza. Per i Greci perciò il vero problema della conoscenza non era legato al rapporto fra soggetto e oggetto, ma a quello fra Uno e molteplice. La domanda

fondamentale era: in che modo il nous, intelletto unico e separato, partecipa nei singoli individui affinché tutti singolarmente giungiamo a conoscere? Ciò non toglie che da Aristotele a Cartesio la formula “*Nilhil potest homo intelligere sine phantasmate*” risultava naturale...

Gianni Celati

L'idea che non esista nessun atto intellettuale senza una figurazione immaginativa si trova nel *De anima* di Aristotele. Quell'idea appartiene a una visione della vita che non contemplava ancora la separazione tra ciò che diciamo soggettivo e ciò che diciamo oggettivo. Noi viviamo nell'epoca in cui la separazione tra il soggettivo e l'oggettivo è addirittura violenta, col risultato che siamo tutti “personalità divise”, con un dentro e un fuori quasi sempre inconciliabili. Cosa vuol dire soggettivo e oggettivo? Per Cartesio sono due regimi separati: corrispondono alla differenza tra anima e corpo, tra pensiero e cose esterne. Il soggettivo è il nostro pensiero che pensa il nostro essere. L'oggettivo è l'essere delle cose esterne che possono essere pensate come idee chiare e distinte. Cartesio insiste che questo avviene senza contributi dei sensi e dell'immaginazione. Il suo famoso esempio è quello del triangolo, che di fatto non esiste nella realtà, ma noi lo portiamo in mente come un'idea chiara e distinta, cioè oggettiva. Non c'è bisogno dell'immaginazione per pensarlo, dice Cartesio, perché non è un triangolo specifico, grande o piccolo, rosso o nero. È un modello ideale astratto, ed è attraverso modelli astratti che si realizzano i processi di oggettivazione che chiamiamo verità scientifiche. Ma il fatto è che noi non viviamo dentro a modelli astratti, noi siamo buttati nel mondo e ci arrangiamo con le proiezioni immaginative per capire come vanno le cose. Al tempo stesso il modello astratto realizza un'intellezione funzionale, su cui non dobbiamo più intenderci figurandoci le cose, e la passione percettiva non ha più senso.

Massimo Rizzante

La malattia dell'Occidente, affermi, è quella dell'astrazione. La malattia dell'astrazione, tuttavia, è una malattia antica, che risale agli albori del razionalismo moderno e ai sogni di Cartesio. Una malattia più recente è quella che Milan Kundera ha definito nel suo ultimo saggio, *Il sipario*, come “morale dell'archivio”, e che io, molto modestamente, chiamo enciclopedismo: un assurdo proliferare di informazioni e saperi, un'accumulazione senza freni di libri nel tentativo di abbracciare un Tutto, di cui – paradossale nel paradosso – da almeno un secolo, si predica l'inesistenza. Il risultato, al di là di un facile idillio con un falso concetto di eguaglianza, è che più concepiamo la memoria come archivio, più la nostra capacità figurativa, rammemorativa e reminiscente, viene meno.

Gianni Celati

Quasi in apertura della *Critica della ragion pura*, Kant dice che un concetto senza immaginazione è un concetto vuoto. Concetti vuoti sono ad esempio certe astrazioni

usate come puri segni d'autorità con cui si crea una situazione coatta di ricezione. È tipico dei discorsi dei professori universitari, dei discorsi degli esperti sui giornali o alla televisione. I nostri politici sono maestri di questo genere di astrazioni a vuoto. Come il meccanismo funzionale cartesiano, così le astrazioni degli esperti non sottintendono una necessità di intendersi attraverso processi immaginativi, o passioni percettive. Le astrazioni degli esperti sono come la voce di Dio che viene giù dal cielo, e tu la ascolti intimidito. Quello dell'assoggettamento all'astratto come condizione coatta è un problema dei tempi moderni sempre di più acuto.

Massimo Rizzante

Il vero problema perciò non è, come invece i sociologi cercano di farci intendere da due decenni, quello della realtà virtuale opposta alla realtà concreta, ma quello del pericoloso sganciamento della virtù fantastica dalla memoria, ridotta ad archivio. Che ne è allora della figurazione? Che rimane, in questa situazione, della nostra capacità di far vivere nella mente ciò che non è presente? Che ne è, a questo punto, della nostra capacità di raccontare?

Gianni Celati

La narrativa d'oggi è ormai un'appendice dell'informazione giornalistica. È difficile trovare un romanzo d'oggi che non si appelli all'attualità. Ecco l'autore basco che scrive il romanzo sul terrorista dell'ETA, e quello irlandese che scrive il romanzo sul terrorista dell'IRA e l'autrice americana che scrive il romanzo sulle congreghe di pedofili, e l'autore italiano che scrive il romanzo su certi tipi della mafia. Sono libri che il lettore legge come se fossero commenti a una realtà di fatto. Qui però la "realtà" indica solo modi di vedere giornalistici – i modi dell'attualità – il tutto categorizzato secondo il criterio del "nuovo". Per i giornali i fatti hanno valore solo quando cadono nella categoria del nuovo. Il nuovo è un dogma ma anche una continua intimidazione, perché tutti dobbiamo aver paura di essere visti come dei sorpassati dal nuovo, il che nel mondo attuale vuol dire essere scarti senza valore. A questo proposito c'è qualcosa di illuminante nel *Don Chisciotte*, dove si affaccia per la prima volta la questione della "realtà", posta in un contrasto con l'immaginazione e le tendenze fantasticanti. E si affaccia anche l'idea che il nuovo sia qualcosa che spazza via le inutili anticaglie (i romanzi cavallereschi che hanno invaso il cervello di Don Chisciotte). Ma, posto questo schema, dove Don Chisciotte ha sempre torto, in quanto invasato dalla fantasie cavalleresche, poi succede che sono proprio le sue tendenze fantasticanti a arricchire di senso il mondo, episodio dopo episodio. Sono le sue fantasie e riflessioni a farci intravedere l'aperto mondo sotto l'aperto cielo come la nostra vera casa. Tutto il *Don Chisciotte* resta un esempio meraviglioso del pensare-immaginare, del vedere la memoria figurale attraverso la trasparenza delle immagini.

Massimo Rizzante

Prima hai detto di non credere nell'estetica così come è stata intesa dal Settecento in poi. Ora, leggendo le tue opere, compresi alcuni saggi, si approda a un'altra nozione, che è legata a quelle di "fantasia" e "memoria", mi sembra altrettanto importante, vale a dire quella di "finzione". È un caso se il tuo rifiuto dell'estetica moderna coincide con la critica alla pretesa moderna dei romanzi di regolare le avventure umane secondo le convenzioni della coscienza?

Gianni Celati

Quand'ero giovane ho avuto una borsa di studio che mi ha permesso di passare due anni a Londra, chiuso nella biblioteca del British Museum a studiare. Ne è venuto fuori quel saggio sulla nascita del romanzo, intitolato *Finzioni occidentali*. Io mi ero interrogato a lungo sul termine *finzione* riferito ai romanzi. Negli antichi non esisteva questa idea, neanche in Dante. In Dante c'è l'idea di una visione, che è una cosa molto diversa. Evidentemente quando i critici dicono che i romanzi sono *finzioni* vogliono dirci che sono costruzioni immaginative, dove non conta il valore di verità dei fatti narrati ma solo quello strategico dei modi di catturarci e affascinarci. Ma usando la parola in questo modo i critici tendono anche a mostrare ogni romanzo come una macchina programmata per catturarci, e tutte le costruzioni immaginative come trappole della seduzione. In questo senso la parola *finzione* sembra riferirsi sostanzialmente a una funzione mistificatoria, più o meno come dicevano i censori di Don Chisciotte che bruciavano i suoi libri di cavalleria – con la differenza che noi siamo uomini moderni "spregiudicati". Così si intravede ancora una volta l'idea che la fantasia o l'immaginazione siano attività secondarie e mistificanti, disgiunte da ogni "serio" processo intellettuale. Ritrovo questo dito puntato in molta parte della sinistra europea, e anche in un critico come Roland Barthes. Questo critico francese ha scritto un libro famoso che si intitola *Miti d'oggi*, dove parlava di luoghi comuni quotidiani e pubblicitari. Ma perché chiamarli miti? Li chiama miti per dire errori intellettuali collettivi. Dunque "mito" vorrebbe dire mistificazione prodotta da una proiezione immaginativa – che è il modo di vedere più pesantemente positivista e ideologico. Infatti conclude il libro dicendo che il mito è sempre di destra. In Barthes è sempre molto forte la tendenza a restaurare la netta distinzione cartesiana tra principio soggettivo e principio oggettivo, identificando il primo nei fattori di seduzione letteraria e il secondo in una dottrina critica del reale. Qui accenno solo al fatto che in Vico c'è un modo diverso di intendere le finzioni – il verbo "fingere", ossia le proiezioni immaginative – un modo dove il dualismo cartesiano è finalmente messo fuori gioco.

Massimo Rizzante

Certo, quel libro di Barthes ha ormai molti anni sulle spalle e porta con sé un'indelebile impronta ideologica. Un altro Roland Barthes, non molto diverso da quello di *Miti d'oggi*, è il critico che ha fatto dell'*écriture* il luogo dello spodestamento di quella nozione di tradizione, che basava la propria autorità su un'esperienza umana raccontata e, appunto,

trasmessa. Ma lasciamo stare. Tutto ciò ci porterebbe troppo lontano. A partire dagli anni Ottanta, con *Narratori delle pianure* (1985), si accentua nelle tue opere e nelle tue riflessioni l'opposizione tra il "delirio critico razionalistico", che vuole sempre spiegare e incasellare la realtà e il senso comune, un sapere pratico, incapace di discriminare, che ci riconduce alla prosa del mondo, in basso, nella terra dei luoghi comuni – termine quest'ultimo che usi spesso – così come quelli di "banalità", "ovvietà", "sentito dire", in cui tutti noi siamo immersi. Che cosa può dirci a proposito di quell'epoca?

Gianni Celati

Per alcuni anni sono andato in giro per la valle del Po, prima insieme ad alcuni fotografi, poi da solo a prendere appunti. Sono venuti fuori tre libri con i fotografi, uno con Luigi Ghirri, e uno mio che è un diario di viaggio intitolato *Verso la foce*. Una delle attività che facevo era quella di piantarmi per interi pomeriggi nei bar di campagna e ascoltare tutto quello che si diceva. C'erano accenni a storie possibili a ogni frase, e di lì mi sembrava di capire come nascono i racconti. Ascoltando le conversazioni da bar, l'altra cosa che mi è veniva in mente è l'idea che noi viviamo dentro al "sentito dire" collettivo, ossia che tutto il mondo per noi sia come foderato dal "sentito dire". Ad esempio: cos'è l'America? Cos'era la prima guerra mondiale? Come è stata la vita nei campi di concentramento? Non ne sappiamo granché, ma ne parliamo come di cose "note", perché sono cose che immaginiamo in un modo o nell'altro attraverso un "sentito dire" (che può essere anche quello dei giornali). Il "sentito dire" è come uno spillo: qualcuno mi punge con quello spillo e mi spinge a farmi delle domande per capire di cosa si sta parlando. Questo è il lavoro di chi scrive racconti: sente una cosa, vuole capire ciò che si dice, e parte a fantasticare, ossia a farsi domande. Ciò che lega gli uomini sono le domande che gli uomini si fanno – non le affermazioni, ma il pensiero interrogativo, dove ogni interrogazione promuove altre immagini e fantasticazioni.

Massimo Rizzante

Mi ricordo che quando lessi *Verso la foce* (1989), il libro che raccoglie i quattro diari di viaggio che il narratore compie in compagnia di alcuni fotografi sul delta del Po, mi colpì molto la *Notizia* che tu, come autore, avevi posto sulla soglia del libro. Soprattutto la parte finale: "Ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé. Ha bisogno di andare alla deriva in mezzo a tutto ciò che non capisce, per poter arrivare ad una voce dove dovrà sentirsi smarrita. Come una tendenza naturale che ci assorbe, ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicino alla nostra morte, ossia ci porta ad essere meno separati da noi stessi". Questa "tendenza naturale" è una variazione del senso comune? E lo scrivere racconti seguendo tale "tendenza naturale" è un movimento contrario a quello di creare finzioni? E ancora: scrivere sotto questo imperativo naturale che ci assorbe, significa scavalcare il recinto del territorio estetico per porci in un territorio puramente antropologico, di ascolto e visita fantastica degli altri?

Gianni Celati

La tua idea di ascolto e visitazione fantastica degli altri è un bel concetto, e adesso cercherò di svilupparlo. Ognuno di noi viene al mondo senza poter decidere quanto sarà alto, che faccia avrà, che carattere avrà, se sarà biondo o bruno: ma tutto questo costituisce, nel bene o nel male, la sua singolarità di individuo. Essere individui vuol dire accettare una singolarità che non abbiamo deciso noi, ognuno secondo il suo destino, secondo la sua faccia, o secondo le vergogne che si porta dietro dall'infanzia. Per contro essere separati da se stessi significa separarsi dal proprio destino di individui e dagli altri individui. In realtà poi ognuno di noi va sempre in cerca d'una sua popolazione, d'una popolazione d'individui a cui associarsi anche solo fantasticamente. Allo stesso modo i cani vanno in cerca d'altri cani con cui annusarsi, e i bambini cercano altri bambini con cui giocare, e gli adolescenti cercano altri adolescenti per parlare di cose da adolescenti. Gli antichi dicevano che il simile cerca il simile. La letteratura stessa a me sembra non un prodotto di autori separati, ma di popolazioni, di bande di sognatori, tra cui avviene quell'ascolto e quella visitazione fantastica di cui hai detto. Per questo la letteratura cavalleresca è la tradizione narrativa italiana che più bisognerebbe rimettersi a studiare. Perché non parla di individui separati nella loro cosiddetta psicologia, non parla dell'individuo moderno chiuso nel proprio guscio (ognuno a casa sua, con i suoi gadgets, prodotti di consumo e la propria interiorità), ma sempre della vita come un fenomeno vegetativo generale, dove tutto è collegato e tutto è animato. E parla di popolazioni e di bande di sognatori passionali e sbandati, puramente esposti alla fatalità del destino, come Don Chisciotte.

Massimo Rizzante

La “tendenza naturale”, per chi scrive racconti, dunque, è complementare a quella capacità fantastica che affonda le sue radici nel terreno del senso comune?

Gianni Celati

Sì. E riflettere sulla fantasia aiuta a capire quello che tu chiami senso comune: cosa ci lega l'uno all'altro nei pensieri a distanza, anche nel quadro d'una separazione generale degli individui. Per questo credo sia utile la ripresa del pensiero di Aristotele, di Vico, come ripresa di un'idea di intellesione collettiva. Il che vuole dire che possiamo anche essere soli, ma siamo sempre con gli altri – essere al mondo vuol dire essere con gli altri dall'inizio alla fine. Anche se sono su un'isola deserta, gli altri sono sempre con me in una trama che determina i miei gesti, i miei atteggiamenti, quello che voglio e quel che non voglio.

Massimo Rizzante

Vorrei ritornare su qualcosa che forse nella domanda precedente non ho espresso chiaramente. La “tendenza naturale” ad andare verso l'altro, a scoprire ciò che abbiamo tutti in comune – tendenza nella quale la fantasia ha un ruolo fondamentale – nei tuoi

racconti procede, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, dall'esterno, attraverso la descrizione e l'osservazione. La tua prospettiva è perciò diversa da quella di molti scrittori *moderni* per i quali il fuoco privilegiato è lo spazio interiore. Mi sembra di poter dire che hai condiviso questa prospettiva antipsicologica con altri autori italiani e stranieri, primo fra tutti Italo Calvino. Fin dagli anni Settanta – ma probabilmente fin dall'inizio della sua carriera letteraria – uno dei problemi più assillanti per Calvino è stato: come descrivere le cose? Come farsi assorbire dall'esterno, evitando i trabocchetti dell'io? All'ombra della nozione di fantasia – che oggi Calvino ci avrebbe certamente aiutato a illuminare – ti chiedo: dove risiede secondo te la frontiera tra il tuo modo di vedere o di *fantasticare* rispetto a quello del tuo amico Italo?

Gianni Celati

Se c'è stato questo sodalizio fra me e Calvino, credo sia nato da una simpatia comune per certi libri. Ad esempio Ariosto e la letteratura cavalleresca, e poi i romanzi settecenteschi inglesi, e poi Swift e Defoe, fino a Beckett, che Calvino onorava molto (una volta l'ha visto per strada e dopo me ne parlava con emozione). Io vengo da una famiglia con un padre che a tavola recitava Ariosto o Dante, e considerava il suo massimo patrimonio uno scaffale di classici italiani; e questo mio retroterra interessava molto Calvino. A quei tempi, tra il 1968 e il 1970 a Parigi, andavamo a spasso parlando di cose da scrivere, e lui come fantastichiatore a ruota libera era eccezionale, gli bastava uno spunto e partiva a raccontarti una storia. A quei tempi abbiamo chiacchierato per giorni interi, ogni volta che passavo da Parigi per andare Londra (dove avevo quella borsa di studio) dormivo a casa sua. Certe volte si incazzava furiosamente con me per cose strane, come il fatto che attraversavo l'Europa in macchina senza una carta stradale: lui lo trovava inconcepibile. Ma ogni volta lo ritrovavo molto contento di vedermi per chiacchierare di libri letti e di idee sullo scrivere. Nell'ultima di queste mie soste a Parigi, io tornavo dall'America con le *Avventure di Guizzardi* finito da consegnargli, e lui mi è venuto a prendere all'aeroporto di Orly. Senza di lui non mi sarei mai messo a scrivere. È stato lui a scoprire su una rivista i primi brani di quello che sarebbe diventato *Comiche*; è stato lui a propormi di farne un libro per una collana di Einaudi; è stato lui a sollecitarmi a scrivere. Poi dovevamo fare quella rivista assieme, con Carlo Ginzburg e altri, ma è andata in fumo. Dopo tanto chiacchierare, quello che ci ha un po' separati è stata la sua scoperta della semiologia. La semiologia a me è sempre sembrata come un boccone che ti resta in gola, e produce molta salivazione ma poche immagini, e non ti permette mai di abbandonarti a quello che è fuori di te.

Massimo Rizzante

Ma qui, con la fantasia come la mettiamo? Calvino, fino all'ultimo, fino alla stesura delle *Lezioni americane*, dove c'è un bellissimo passaggio su Dante, ha insistito con convinzione sulla nozione di fantasia...

Gianni Celati

Infatti Calvino è uno dei nostri autori più fantastici, più immaginativi. Anzi, quello è diventato come il suo marchio di fabbrica. Rileggendo i suoi racconti giovanili li trovo un po' programmatici. E così la trilogia, con l'eccezione del *Cavaliere inesistente*. Di questo libro lui si vantava, a ragione, dicendo che era il "libro del maggiore *scripturalist* italiano". La parola *scripturalist* non so dove l'avesse scovata, ma cadeva a proposito. Voleva dire che il suo era un lavoro di fantasia che seguiva certi spunti narrativi e usava la scrittura come una specie di disegno a mano libera. Non credo che nessuno abbia studiato l'influsso dei disegnatori sul suo modo di scrivere, cominciando da quello del nostro grande disegnatore Rubino. Calvino mi raccontava che Rubino capitava nella villa dei suoi genitori a Sanremo, quando lui era bambino, e molte volte gli faceva dei disegni per intrattenerlo – quei disegni con quelle linee *art nouveau* così eleganti. C'è dunque tutto un percorso di Calvino verso questo uso delle parole. Questa facoltà di usare la scrittura come uno stile disegnativo alla maniera delle vignette, dei fumetti o delle caricature, senza problemi di rappresentazione realistica della realtà, è stato ciò che ha dato a Calvino un'insolita libertà d'azione rispetto agli altri narratori italiani. Ma è anche qualcosa che lui a un certo punto ha sentito come contraddittorio. Molte volte mi ha detto: "Io devo pormi degli ostacoli, altrimenti sono uno scrittore della domenica". Voleva dire che gli veniva troppo facile, ossia che si lasciava andare troppo alla facilità immaginativa, cosa che ad esempio in *Marcovaldo* è molto evidente. Nella villa di Castiglione della Pescaia c'era un grande salone; dei giorni arrivavo lì e lui era in un angolo che stava scrivendo, mentre sua figlia e sua moglie chiacchieravano, arrivava la donna di servizio, etc. Poi lui diceva: "Sentite cosa ho scritto", e ci leggeva. La straordinaria facilità della sua vena fantasticante a partire da uno spunto qualsiasi, si sente molto nelle *Cosmicomiche*. Nel *Castello dei destini incrociati* e nelle *Città invisibili*, la fantasia disegnativa viene in primo piano, attraverso un confronto diretto con le figurazioni dei tarocchi e con le miniature dei vecchi libri di viaggi o con le immagini nelle mappe medievali. Ed è qui che ha cominciato a usare dei *frames* o incorniciature, che creano un effetto simile a quello postmoderno della autoriflessività.

Massimo Rizzante

Nella *Presentazione* che hai scritto con Jean Talon ad *Altrove* di Henri Michaux (2005), c'è un passo che mi è sembrato subito significativo, e ancor di più adesso, dopo quanto abbiamo detto: "Riprendiamo l'idea del pensiero come tragitto. Un bambino scrive un tema scolastico: si ferma, non sa più cosa dire. Ha scritto ciò che chiamiamo un 'pensiero'. Ma, chiede Michaux, cosa c'è intorno alla frase che si blocca dopo aver espresso un pensiero? [...] Ci sono 'abissi di nescienza'. Sono gli abissi di tutto quello che non sappiamo ancora, o non sapremo mai". Calvino fa parte di una categoria di scrittori che a un certo punto della loro vita, contemplando fuori della finestra, hanno ricominciato come bambini a scrivere i propri temi. Penso al suo amato Ponge. Tuttavia la sua contemplazione non contemplava l'abbandono, non contemplava il pericolo rappresentato dagli "abissi di nescienza" di cui parla Michaux, non contemplava la scrittura come "gesto", "movimento sulla pagina" privo di giustificazioni, di significato.

Che ne pensi? Questa riflessione è legata al problema della forma, problema che Michaux sembra non porsi. Calvino, invece, se lo poneva, eccome! Il suo amore per Perec non era forse legato alla sua ludica ossessione per le serie matematiche? Al suo distacco nei confronti della realtà? Nei tuoi racconti tutto questo non c'è. C'è piuttosto un abbandono alla contemplazione delle cose fuori di noi. Ma forse qui facciamo ritorno, senza saperlo, alla nozione di "tendenza naturale" di cui abbiamo parlato prima...

Gianni Celati

Non so. Posso aggiungere qualcos'altro su Calvino. Lui era uno molto più "abbandonato" di me, nel senso che era più sicuro di me nello scrivere le cose.

Massimo Rizzante

Credevo che Calvino fosse uno scrittore che prima di mettere la parola fine a un manoscritto si torturasse parecchio...

Gianni Celati

Beh, diciamo che aveva un'idea dello scrivere come ricerca. Una ricerca simile a quella scientifica, cioè dove per andare avanti bisogna spesso rimettere in gioco i presupposti del proprio lavoro.

Massimo Rizzante

Volevo tornare infine ancora sulla forma. Cosa succede allora quando si scrive? Qual è il percorso che si segue? Si tratta di tracciare con le parole delle linee in modo da creare, come tu dici a proposito di Michaux, "luoghi da esplorare"? "Bisogna lasciare che venga", affermava ancora Michaux.

Gianni Celati

Sì, ma proprio qui la faccenda dello "scrivere naturale" merita una riflessione. Intanto non si tratta d'uno scrivere che si abbandona in tutti i tiraggi della soggettività, ma l'opposto. Quand'ero giovane ho studiato vari autori modernisti angloamericani, cominciando da Gertrude Stein. Ora Gertrude Stein aveva l'idea che non siamo noi, come persone singole o entità psicologiche, a scrivere ciò che si chiama letteratura. Secondo lei le opere letterarie sono scritte da qualcosa che mi sembra chiamasse "la natura umana" – espressione che suscita molti sospetti, mi rendo conto. Ma prendiamo Joyce. Quando scrive *Finnegans Wake*, Joyce ha l'idea d'un passaggio a un'altra dimensione del pensiero, non più individuale, ma che è come un *general intellect*, con immagini o frantumi di immagini fluiti nelle parole, attraverso cui gli uomini si intendono (usando la fantasia). Questa nozione sorta da una punta del modernismo, ricorda quell'arditissima costruzione filosofica che va sotto il nome di averroismo. Si

tratta del commento a un passo del *De anima* aristotelico, da cui Averroè ricava l'idea d'un intelletto universale. Ed è un'idea viva nella tradizione islamica, nell'immagine dell'angelo Kalam, dotato della penna con cui scrive per gli uomini le parole del Corano, o scrive il sapere d'un intelletto che trascende quello dei singoli individui. Negli ultimi anni è rinata un'attenzione per questo sviluppo del pensiero antico, e segnalo un libro appena apparso, molto bello e utile: *La trasparenza delle immagini* di Emanuele Coccia. Io credo che avvicinandosi a questo tipo di intellegione, le strategie letterarie diventano cose secondarie, e diventa inutile anche la mitologia dell'"opera d'autore".

Massimo Rizzante

È così che anche tu concepisci il tuo scrivere? Un movimento esplorativo che non si pone nessuna meta? Nessuna "opera"?

Gianni Celati

Non so se sia così che concepisco il "mio" scrivere. So che scrivere è comunque un rituale, che noi impariamo a scuola, quando siamo bambini. Una ritualità per cui ci si gratta la testa, si cerca di mettere in moto il pensare-immaginare, per farsi venire in mente una frase, per ricordare una parola. Tutto questo fa parte di qualcosa che è molto costruito in noi, e va inevitabilmente insieme a un certo grado di fantasticazione. Poi c'è qualcos'altro, che è la distanza da cui si guarda la figurazione delle parole che sorge dai segnetti scritti. Nei libro che hai citato, Michaux parla di una popolazione immaginaria, descrive i loro costumi e come sono fatti i loro teatri: "A teatro si rivela il loro gusto del lontano. La sala è lunga, il palcoscenico è profondo. Le immagini, le forme dei personaggi vi appaiono grazie a un gioco di specchi. Gli attori recitano in un'altra sala, e vi appaiono più reali che se fossero presenti. Più concentrati, più purificati, più definitivi, sbarazzati di quell'alone che produce sempre la presenza reale, faccia a faccia...". Quello di cui sta parlando è il raddoppiamento del raggio nella dimensione speculare. Questo raddoppiamento è la distanza che ci sottrae al faccia a faccia con la realtà, e al tempo stesso rafforza la percezione come nel gioco di specchi, rendendola più trasparente della pura immediatezza. Perché in questo modo non vediamo soltanto qualcosa: vediamo il vedere, guardiamo il guardare, percepiamo l'atto del percepire. Il rituale dello scrivere prevede questo effetto, come una messa a distanza delle percezioni, per sottrarle alla casualità e portarle verso la trasparenza dell'intelligibile. Solo in questi termini riesco a scrivere, e faccio fatica a sopportare chi prende lo scrivere come un riflesso della cosiddetta realtà, personale o sociale che sia – senza vedere il processo rituale a cui le parole debbono essere sottoposte (metrica, ritmo, colore tonale, distanza focale).

(Maggio – Agosto 2005)

Nota di Massimo Rizzante

Il 17 e 18 maggio 2005 Gianni Celati è stato invitato dal Collegio docenti della Scuola di Dottorato in “Letterature comparate e Studi linguistici” alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Trento a tenere un seminario sulla traduzione, dal titolo “Poesie tradotte per essere lette ad alta voce”. Al termine del seminario, ho voluto porre a Celati alcune domande su un tema che sapevo stargli particolarmente a cuore: la fantasia. Da qui è nato un dialogo in presenza di un folto pubblico di studenti e lettori. Il dialogo è stato trascritto da Walter Nardon e rivisto e corretto da me e Celati.

Zibaldoni, II serie (19 settembre 2005)

Antonio Prete

Chirografie Variazioni per Mallarmé

*Maint ouvrage, sous la verroterie du
rideau, alignera sa propre scintillation:
j'aime comme en le ciel mûr, contre la
vitre, à suivre des lueurs d'orage.*

*

Dietro il vetro della memoria, imperlato di gocce, si allineano libri e inverni, miniature che sigillano il mondo e profezie che lo corteggiano. Nel tronco cavo d'un ulivo il vento sfoglia, ancora, il Libro delle Immagini, che mi convinse alla superficie del mondo, alla scrittura.

(Paese natale, caricatura dell'origine. Lo scherzo della gazza, se ritorni.)

Quale dialogo tra un libro e una stella?

Crise de vers: seguio il formarsi delle immagini nel bianco che separa un pensiero dall'altro, poi cammino lungo le balze che si dischiudono quando il lusso della frase s'allarga in volute di allusioni, e i nomi dei poeti lampeggiano sul cielo d'un ragionare meditativo e conversevole. Questa scrittura vincola la dizione ad un'eloquenza astratta e immobile. L'idea è ritmo, la sintassi vibrazione, la pausa deserto.

Il levarsi della parola dal fondo orchestrale dei pensieri ha l'impercettibile movimento della nascita di un fiore, e già il suo profumo è forte e il suono corre su tutti i semitoni, s'appropria dei silenzi, s'adagia nella naturalità corporea del respiro. La meditazione sulla poesia stringe, insieme, passione e vanità.

Essere in ascolto: altra scienza non possiede il commento. E già l'incipit ti appartiene, è un frammento d'oblio che sale verso la tua parola.

*

*La littérature ici subit une exquisite
crise, fondamentale.*

Attorno al secolo che volge verso la fine, sotto le volte del suo teatro, giacciono frantumi di utopie, bandiere sfilacciate, ragnatele di smemoratezza.

La poesia, modulando in miriadi di prove Petrarca, convocò nel verso, per meglio disporsi all'ascolto, il rumore della storia e l'eloquenza del grido e le larve dei sogni.

Raccogliendo, disegnò separazioni: il ritmo e il frastuono del mondo, i silenzi e il sangue, la musica e l'amaro sapere. La lingua, raccolta nella metrica, liberò, vendicandosi, narrazioni e trattati: e la scienza condusse ad esplorare microscopie, vene di foglie, costellazioni.

Se la forma chiusa ha levigato marmoree scansioni, e rinserrato ninfe su fondali di scena barocca; se Orfei e Naiadi e Narcisi hanno spiato, ridendo d'un arcaico e fluviale riso, gli accoppiamenti di Eros e Poiesis e le tante sparizioni dell'io e il guerreggiare dei palpiti sotto gli occhi semprelucenti di lei, essa ha anche dato un sentiero, col ritmo fabulatorio e incantato, alle scorribande di donne e cavalieri, impedendone lo smarrimento nelle nebbiose fantasticherie senza contorni e senza dizione.

Corte di poeti in traduzione (il vento scuoteva gli eucalipti). Il sibilo della carta rappreso nel dito che sfoglia. Complicità del verso: coi solchi rossi tra la vigna, con lo sferragliare delle biciclette sul viottolo, con la luna sanguigna sopra le palme, con gli occhi del gatto avvampati d'agata, con la voce della madre che narra in una sua lingua mia, storie arabe e bizantine, fedele al canto e all'impasto di vocali e sibilanti, impennata in improvvise volute di toni alti, poi adagiata in calde fonesi, sinuose come le grotte sul mare.

Corteo di poeti in traduzione: versi nati nella pianura dell'Alfold, gridati nelle piazze di Mosca, chiamati a corteggiare le sere moldave, sfogliati come petali sulla sponda dolce del Reno. Versi indossati come abiti eccentrici nei caffè di Parigi e di Alessandria.

*...à savoir que la forme appelée vers
est simplement elle-meme la littérature:
que vers il y a sitôt que s'accentue la
diction, rythme dès que style.*

*

Poi l'endecasillabo, dopo essere sfuggito alla rima, pur non vinto dalle infinite fantastiche schermes con essa, richiamando presso di sé il settenario, si aprì nel silenzio di interminati spazi, guardando da una parte la riva dell'antico perduto canto, dall'altra il bosco non più ombroso di ninfe ma percorso da un tremito: domandarsi del perché del mondo è far pulsare un ritmo, allinear versi è guardare l'abisso. E si avvertì, nel naufragio della lingua, la fine del tempo poetico.

Dopo Leopardi, il verso sa l'impotenza nel fulgore del ritmo, il vuoto nel dispiegarsi della parola. Il pensiero stesso cerca, dopo Leopardi, la segreta introvabile soglia dove pensare è poetare.

Ma la luce lunare, ora come emblema della Natura e del suo perpetuo ciclo di produzione e distruzione, ora come presenza che, levandosi e tramontando, interroga e si lascia interrogare sul declino delle cose e sullo scolorarsi del mondo, ora come ritmo

che insieme vela e rivela, dischiudendo così, nella notte, l'unità di visibile e invisibile, e disponendo il paesaggio interiore al ritorno dell'immagine antica, alla ricordanza, alla ripetizione, la luce lunare, con Leopardi, si raccoglie tutta nel verso come in una preziosa pietra, e lo illumina, il verso, ma di una luce nel cui fascio la storia e i saperi e i cari fantasmi danzano col Nulla, e quella danza ha ancora il passo delle favole antiche e degli ameni inganni.

Témoïn de cette aventure...

*

Quale dialogo tra un verso e il deserto?

C'era, all'ombra d'un verso antico, tra foglio e foglio, un narciso. Due tentazioni: un fiore astratto e un fiore essiccato. Dov'era il soffio che aveva ispirato il verso, il vento che aveva carezzato il narciso?

Accordez que la poésie française, en raison de la primauté dans l'enchantement donnée à la rime, pendant l'évolution jusqu'à nous, s'atteste intermittente: elle brille un laps; l'épuise et attend.

Si ammetta che la poesia italiana, per il primato dato alla lirica, è vissuta, nel suo svolgersi, per luminose intermittenze. Esperienze forti, ed epigoni. Un Parnaso con visibili dominanti cime. E col frastuono di domestiche Muse che guardano tra le stoviglie e i cieli irripetibili.

Ma come sfrangiato, e irriconoscibile, il riflesso di quei picchi nello stagno di scolastiche antologie e nelle rubriche dei manuali! Affrettiamoci ad abolire lo stagno.

Un Cherubino Protettore come Carducci, per quanto inappropriata alla figura sia l'immagine, disseminò forme, distribuì elevate scansioni non solo civili, ma anche umbratili, non solo vigorose, ma anche trepidanti di melanconici scetticismi. Una solarità che conobbe le nebbie dell'anima. Generazioni di poeti ne furono segnati, anche nel timbro. Ma già l'incontro, presso gli allievi, tra il neo-stilnovismo reso floreale e la grazia preraffaellita confinava il maestro nelle certificazioni ufficiali documentarie della scuola storica venate di organicismo. Del resto di ben altra densità e passione erano gli amori con l'estetica dell'europeo De Sanctis. Fu così che, per due generazioni o tre, i principi di poetica furono quelli che germinavano all'ombra delle pagine crociane, assidue e operose, contente di sé e bonarie. Anche se, avviato il secolo verso le avanguardie, i poeti si dissero in opposizione a quelle pagine, fidando più nelle proprie tecniche combinatorie che nel Breviario, più nel frammentismo che nella purezza dell'immagine.

Ambiguità di relazione che Croce stesso aveva praticato, raccogliendo in teorica didattica le visionarie estetiche dei romantici e negandone le eredità e le metamorfosi, anzi, vestendole dei panni laceri dell'irrazionale e del pallore della malattia.

Sul tavolo verde di questa ambiguità s'affrontarono per qualche decennio estetica e poetica. Chi giocò d'azzardo si sottrasse alla mischia, e con lungo amore educò un lauro.

I fogli portati in trincea s'arrossarono di sangue. Il rumore della mitragliatrice fu scambiato per un ritmo. Per un canto, persino. Nella vertigine si tradì il verso. Ed altro non possedeva il poeta..

Il luogo più improprio in cui la parola possa abitare è la parola guerra. Il luogo più proprio il silenzio.

Nel suo pellegrinare cercava una parola che avesse tutti i colori dell'alba, e il suono fosse quello del vento, e la sua durata avesse il tempo del sogno. Un viandante gli disse che quella parola era stata pronunciata una sola volta, e poi per sempre taciuta. Eppure un mattino, lungo l'argine d'un torrente, gli parve di riconoscerla, fatta pietra luminosa, profumo di fiore appena aperto alla luce, scroscio d'acqua, corpo nudo. Sopra il suo capo un uccello tracciava geometrie nell'aria.

– Anche lui, pensò, è venuto a cercare la parola da sempre taciuta.

*

Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure ; l'oreille, affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres.

Il timbro, nell'endecasillabo pascoliano, fu ascolto del vento nei campi, dei passi che dicono addio, delle ali che frullano sotto le grondaie, del battito del cuore che cerca, oltre il suo corpo, il corpo delle stagioni disteso tra i cieli d'oro e la terra scura. Timbro che conosce le intermittenze e le ombre del "velluto tenero di grano", fatte lingua-suono, suono senza lingua, suono fermo in un'allegoria che bagna "l'anima d'un oblio dolce e crudele". Timbro del Nulla sul far della sera. Tutto il Novecento poetico ne fu assediato, dolcemente: come dare all'impercettibile una lingua?

“Disincrostiamo l'eufemismo” (Gian Pietro Lucini).

Rondò, romanze, laudi. Nella belletta i giunchi, da D'Annunzio fino a Montale. Ali d'alcedini, figure di nèumi, smottare di braci, zampettii di talpe. La musica e l'assenza. La

pienezza e l'astrazione. Miriadi di versi furono ombreggiati, guidati, cancellati, dalle due presenza, dalle due glorie.

Jusqu'à présent, ou dans l'un et l'autre des modèles précités, rien, que réserve et abandon, à cause de la lassitude par abus de la cadence nationale; dont l'emploi, ainsi que celui du drapeau, doit demeurer exceptionnel.

Interrogavo, ragazzo, i silenzi che da Mallarmé s'allargavano fino a Ungaretti, accerchiando la parola, specchiandosi nel suo vetro, tra lo stupore della notte e il sonno delle dune.

... quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science; en user à part et le dédier aussi à la Langue.

Il verso si stornò dalla melodia, scompaginò l'armonia, si adagiò, libero, nelle pianure, prediligendo, tra le corrispondenze, il risponderci col colore, con la sua nostalgia del bianco: marine ermetiche, passi trasognati nel cieco transito dal tempo al tempo, calpestio di ore domenicali in città di vento, in città senza vento, nomi di donna come squarci azzurri nella tela della memoria, nomi di città come isole di palmeti. Solitudini declinate in trasparenze d'impossibili azioni, partenze in cui il rimpianto era asciugato dalla tensione che faceva del verso un arco. Senz'altro bersaglio che la propria indulgenza verso la tradizione. E la rima divenne un'erosione sulla superficie del narrare, o uno scatto d'ironia gentilamara ereditata dai crepuscolari e tenuta in serbo fin dentro la dolce rabbia dello sperimentalismo.

Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun.

Tra il verso e il nome del poeta il mio fantasticare ha avuto, poi, inattese riduzioni di territorio. Vedevo spesso riflettersi sui versi gli occhi dei poeti incontrati per via, dei poeti commensali allo stesso convivio, dei poeti amici.

Interrogare i poeti: salire, in sogno, su un tetto da cui il paesaggio di parole appare consumarsi nell'infinito, e il sogno stesso, trasformatosi in parola critica, permane come assenza, come amarezza d'un inatteso risveglio.

La poesia è quel che si perde quando si pronuncia una parola.

La poesia, l'impensato della critica.

*

*Les langues imparfaites en cela que
plusieurs, manque la suprême : penser
étant écrire sans accessoires, ni chuchotement
mais tacite encore l'immortelle
parole, la diversité, sur terre, des idiomes
empêche personne de préférer les
mots qui, sinon se trouveraient, par une
frappe unique, elle-même matérielle-
ment la vérité.*

Su questo passaggio di *Crise de vers* trova sostegno la meditazione di Benjamin sulla lingua. Da questo passaggio, e dall'esperienza di traduttore dei baudelairiani *Tableaux parisiens*, Benjamin muove verso le straordinarie pagine sul compito del traduttore.

Nel verso la parola si rifugia, sfuggita al mercato del senso, del buon senso. Dal nuovo avamposto guarda le distese dei significati che la comunicazione manipola, contratta, svende. Come ha potuto vivere finora senza il fremito dell'impossibile? Nel verso la parola avverte d'essere nient'altro che l'ombra d'un'altra parola, dal suono impercettibile, dalle lettere cancellate, dal senso perduto. Con quest'altra parola essa intraprende un dialogo, di quest'altra parola si fa messaggera. Come l'angelo "maudit" che più di ogni altro ha contribuito alla sua liberazione, può dire: "J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse".

La parola danza per la gioia d'essere stata ammessa nella terra senza limiti dell'impossibile, dove l'origine risplende tra i rami d'un albero più intatto del primo albero, e il silenzio che accerchia la luce mattutina è più silenzioso d'ogni silenzio, e il deserto del senso ha un solo miraggio: il Verbo.

Mi chiedevo, fermando qui questa cascata di parole per discrezione verso la parte di me avvinta al giogo del significato, mi chiedevo se il "mot total" non fosse questo miraggio, la necessità di questo miraggio nel "deserto della vita".

*...le vers: lui, philosophiquement ré-
munère le défaut des langues, complé-
ment supérieur.*

Nel verso, come in un cristallo, l'iridescenza della lingua pura, della vichiana prima lingua, della lingua favolosa dell'Atlantide, della lingua che ha il ritmo della baudelairiana "vie antérieure".

Le lingue, private del canto, s'affollano confuse nella babele dei significati. Il tuono del dio, i silenzi del cielo, la favola antica, il rammemorare (stilla dell'oblio), si

situano nel cuore della parola, facendo della sua polvere una danza di forme. Quel che è perduto, perché mai s'è posseduto, è trasformato in una ricchezza fatta di nuvole.

Il verso dà una traccia al cammino delle nuvole.

E l'angoscia, sotto la loro ombra mutevole, abbandona l'antico passo grave dello spavento e s'affida al passo dell'esultanza. Col canto le lingue sono compensate della loro confusa diaspora; ma è il silenzio che le spinge fuori dalla loro angoscia.

*Arcane étrange, et, d'intentions pas
moindres, a jailli la métrique aux temps
incubatoires.*

Nel tempo dell'origine il ritmo univa il canto al mutamento delle stagioni, il respiro del corpo al cammino delle nuvole, la parola allo scorrere della luce sopra gli alberi. Favola antica o antropologica del ritmo?

La prosodia come statuto che unifica i linguaggi, li distoglie dalla chiacchiera, li corazza di silenzi e di assenze, li spinge verso quel prima e dopo la lingua che è la musica. Il primo ritmo fu quello che appresi in un cerchio di bambini seduti lungo le pareti d'una stanza bianca. Accompagnavamo i musicanti con gli occhi fermi sulla ragazza tarantata: distesa al centro della stanza, sotto la volta a stella, muoveva, con sussulti sempre più forti, verso il suo ballo, il ballo di San Paolo.

Miriadi di astratte parole si frapposero, poi, tra lo sguardo della ragazza e i miei pensieri.

*Oùir l'indiscutable rayon – comme
des traits dorent et déchirent un méan-
dre de mélodies: ou la Musique rejoint
le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie.*

Dall'analogia tra le arti alla corrispondenza, da questa alla sfida verso l'antico sogno d'una unità del mito e del canto, della voce animale e della voce del poeta, della parola e del silenzio.

La sinfonia come pensiero. La scrittura poetica come partitura musicale. Alla pienezza solenne e rassicurante del Gesamtkunstwerk wagneriano risponde il tremito di sparizione che vibra nel "mot total" di Mallarmé.

*Pas que l'un ou l'autre élément ne
s'écarte, avec avantage, vers une intégrité
à part triomphant, en tant que con-
cert muet s'il n'articule et le poème,
énonciateur...*

Poesia e Musica sono il giorno e la notte della Lingua: ma spesso si scambiano le parti. Lo scorrere delle loro ore è misurato dalla stessa clessidra.

*

La luce mattutina della foresta come può, senza smarrire almeno un millesimo della sua misteriosa lingua, penetrare nella parola? Quale fonosi può rendere il dialogo della corteccia d'un albero con gli strati segreti del tronco, dove le stagioni sono geometria, il volo degli uccelli geroglifico?

Ogni estetica naturalistica h avuto, dietro l'accanimento dei programmi, l'angoscia per ciò che la parola brucia e perde.

Ogni estetica formalista ha avuto, dietro la limpidezza dei programmi, il tormento che il poeta potesse restare prigioniero del respiro delle cose, potesse arrendersi come Narciso al loro specchiarsi mobile nelle acque del tempo.

I naturalisti si sono rinserrati nel prima della parola, i formalisti nel dopo la parola.

La letteratura vela, del paesaggio, quel che lo sguardo libera. Ma dà anche una parola e una possibilità d'oltrepassamento al limite dello sguardo. Ogni descrittiva gioca con questo limite, presagendo dietro di esso l'infinito, ma, pronunciandolo, lo distende in una superficie di parole, e attende che un lettore lo riporti nel territorio d'una immaginazione senza confini.

Conosceva l'alfabeto degli astri e dei petali, dello spettro di luce e delle ombre lunari, dei colori di terra e dei suoni del vento. Conosceva l'alfabeto che compone le parole dei sogni e quello che disfa e riforma le nuvole. L'alfabeto col quale, nelle notti illuni, quel che mai è stato detto dialoga con quel che mai è stato pensato. Conosceva l'alfabeto delle onde marine e quello di ogni stormire, l'alfabeto del ricordo e quello dell'oblio. Aveva inteso, un giorno, la lingua degli uccelli.

*

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien soufflé lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Le tante teorie che negli ultimi hanno steso il verbale di morte del soggetto, contraendo via via le modulazioni dell'io nel discorso, o nella struttura, o nel sistema, o nel codice, hanno spesso giocato più alla rimozione che alla sparizione, più all'artificio d'una messa

in mora del soggetto che all'assunzione "vibratoria" delle sue pulsazioni. Poco, tutto sommato, hanno voluto interrogare, sotto il profilo della tecnica e dell'astrazione, i due luoghi del linguaggio nei quali il soggetto cancellandosi s'è riscritto come interminabile interrogazione: opera pura e psicoanalisi. Mallarmé e Freud, binomio inconsueto, offerto, forse, all'esegesi futura.

Tra un libro e l'altro c'erano gli amici, il vino degli amici. Tra un libro e l'altro c'era la crittografia stellare d'un corpo femminile. Amare è decifrare un cielo notturno.

Chirografie. E una stella.

La scrittura che fa il vento sulla sabbia e la scrittura che fa il turbine nella polvere. La scrittura che racconta sul guscio delle conchiglie il sonno dei secoli e la scrittura che il palmo della mano ripara dalla decifrazione del passante. La scrittura della corteccia dell'ulivo e la scrittura delle vene nelle foglie. La scrittura dell'onice, della madreperla, del turchese, della rosa del deserto. La scrittura del legno della Croce. La scrittura delle palme che disegnano la loro ombra nei cortili delle città barocche. La scrittura delle notti stellari e quella dei libri sfogliati in sogno. La scrittura che è invisibile sulla pagina scritta e la scrittura che è visibile soltanto quando è cancellata. (Dedicato a Edmond Jabès).

*

...car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.

Trasporre la sinfonia al libro, fare delle pagine una partitura musicale. L'esperienza di Un coup des dés ha fruttificato, anche nella nostra poesia, sulla terra delle avanguardie, proprio laddove la musica è stata tuttavia sostituita dalla visualità, la partitura risolta in calligramma. Dove sono i frutti suoi più propri?

Pensavo al libro, un tempo, come a un corpo tatuato. Mi perdevo tra i fiori blu delle miniature, mi disponevo dinanzi agli incipit come sotto il pronao di un tempio, volevo indovinare nelle subscriptiones i pensieri notturni degli amanuensi, interrogavo la verità contraffatta e seduttiva degli apocrifi, ricostruivo la lotta che l'anonimo conduceva per riavere il suo nome, sottratto, o perduto, o cancellato.

Dagli antifonari aperti sui leggi udivo salire il canto d'una liturgia invisibile. E m'attristavo osservando i fogli di pergamena, dispersi, muoversi al vento della Senna presso i bouquinistes.

Ma il codice non era il Libro: era solo la sua mondana ombra. Quant au Livre, non col colore era scritto né con la mano, ma solo con "l'alphabet des astres". I silenzi e la musica dei libri dei poeti sono solo un corteggio dell'impossibilità scintillante del Libro.

Come i nomi che designano le nuvole sono solo un ricordo, pallidissimo, della loro metamorfosi.

Chirografie abbandonano il palmo della mano e si fanno solco tra gli ulivi, tracce blu tra le nuvole, lettere d'una lingua perduta.

*A quoi bon la merveille de transposer
un fait de nature en sa presque dispari-
tion vibratoire selon le jeu de la parole,
cependant, si ce n'est pour qu'en éma-
ne, sans la gêne d'un proche ou concret
rappel, la notion pure.*

Trasposizione come consunzione dell'oggetto nella luce della parola. Come rinominazione creaturale: e sa la parodia d'una mimesi che pretende all'evento pur dentro il frastuono babelico del parlar quotidiano. Il fatto di natura, ogni fatto di natura, rinserra un profumo che solo nella sua scomparsa vibratoria può liberarsi. L'altro in cui è liberato dormiva già in esso sognando un tempo senza tempo. Il silenzio e l'oblio sono i fratelli della nozione pura e dell'idea.

Se la critica, secondo Baudelaire, "touche dans chaque instant à la métaphysique", la poesia, secondo Mallarmé, attiene alla "notion pure", all'idea. Ma nell'un caso e nell'altro i termini non coincidono con quelli del sapere filosofico. Il loro orizzonte va cercato nella critica stessa, nella poesia stessa.

*

Gli angeli, sia che corteggino, cantando lodi, il Signore dell'universo, sia che s'inebrino odorando i fiori del male, non conoscono la scrittura. Sono solo scritti. Per questo la tradizione li vuole messaggeri.

*Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli
où ma voix relègue aucun contour, en
tant que quelque chose d'autre que les
calices sus, musicalement se lève, idée
même et suave, l'absente de tous bou-
quets.*

Dove un pensiero può esigere, per commento, un trattato, ma anche, nel contempo, il silenzio.

Qual è la forma più propria per un'esegesi di questa frase? Non certo la critica. Perché l'assente, nell'esempio, è proprio un fiore? In quale altro bouquet possiamo deporre questo fiore, i cui petali sono, insieme, idea, parola, musica? Come dire questo fiore che è l'assente, quando il dire porta alla presenza? È forse il dire del poeta, sogno e canto, il solo luogo che può nominare questo fiore senza sguaiarlo? Senza riporlo, secco, in un libro di versi?

Il dire del poeta, ovvero quel passaggio segreto verso la Lingua dove l'ignoto prende voce – voce *interiore*, voce *anteriore*. Il corpo del poeta, trasformato, come Eco, in una voce, transita nelle regioni dell'oblio, sulle cui sabbie le metamorfosi inseguono parole, disfano parole, seppelliscono parole.

L'ispirazione, a partire dall'antica "mania" del Fedro, s'è raccomandata a figure sempre sospese sul limite e sul vuoto dell'udibile e del visibile. Nell'esperienza di questo *limite* e di questo *vuoto* l'ispirazione intraprende la sfida con la Lingua per dare all'*inconnu* una forma, al risuonare della terra un ritmo, alle rive incolori dell'oblio una siepe di fiori. Su quelle rive quel ch'è fatto silenzioso torna a stormire, perché silenzioso, quel ch'è cancellato torna ad apparire, perché cancellato. Quel ch'è appassito rinasce. Rinasce come memoria. Mnemosine. "Oublieuse Mémoire".

Dopo l'ascolto di quella voce, con Baudelaire si può dire: "Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes, / J'aime si tendrement le désert et la mer".

Sul margine bianco dove un pensiero si riposa, deponiamo parole d'affanno che chiamiamo interpretazione. Se esse domandano un dialogo, bussando alla porta di una comunità fraterna e astratta, forse è perché i fantasmi che popolano la solitudine della scrittura si possano dissipare alla luce d'un'altra scrittura.

Pensieri: falene intorno alla luce di altri pensieri.

Un fiore, l'assente. Non è il giglio del campo più splendente delle vesti di Salomone, non è la rosa del verso *A rose is a rose is a rose is a rose*: il primo, testimone d'un abbandono all'ordine della creazione, d'una quiete nella non-cura; la seconda, esempio d'una perversa tautologia – lo ricorda Blanchot – per la quale l'assenza di una ulteriore designazione dovrebbe costituire l'elemento avvalorante la sua bellezza, proprio mentre la reiterazione, dissipando la dignità del nome unico, fa cadere la rosa in quel nominare senza inizio né fine ch'è la parola babelica. Non in questo ordine, che pure "demistifica" ogni enfatica evocazione dell'essere, è il fiore di Mallarmé. In esso l'assenza del nome è la condizione di una nuova dominazione, di una ri-creazione nella luce mattinata d'una "notion pure", dunque al di fuori di ciò ch'è noto. Al di fuori di ciò ch'è dissipato nel labirintico frastuono dei saperi. L'assenza di un nome che designi è solo un passaggio verso quell'*assenza* che costituisce il fiore stesso, verso quell'assenza che lo definisce. Ma infine anche questa definizione non è che l'apparire stesso del fiore, il suo levarsi in

quell'altro tempo e con quell'altro ritmo che l'avverbio "musicalement" raccoglie. La nascita d'un fiore ha lo stesso movimento dell'ispirazione.

Quale dialogo tra un fiore e un nome?

*Le vers qui de plusieurs vocables re-
fait un mot total, neuf, étranger à la
langue et comme incantatoire...*

La voce che è nel vocabolo, e la vocazione che l'accompagna, trovano nel verso un nome proprio, estraneo a tutti i nomi. Ma questa resurrezione della lingua è soltanto un incantesimo. Questa dominazione creaturale è soltanto una parodia. Eppure l'astratto esercizio del verso custodisce i sogni di tutto ciò che la lingua ha scorporato, o disperso, o posseduto. Come salvarsi dalla lingua è il muto sogno di redenzione che trema nei vocaboli, nella loro voce.

Osservava le geometrie blu tra nuvola e nuvola, i solchi che restano nell'aria dopo il volo degli uccelli, le iridescenze dell'acqua sul greto di fiumi scomparsi. Così imparò ad ascoltare la musica del nulla.

*...en même temps que la réminiscence
de l'objet nommé baigne dans une neu-
ve atmosphère.*

Mia madre raccontava, nelle sere di luna, di sua nonna che da ragazza aveva ballato, morsa dalla tarantola, il ballo di San Paolo.

Un passaggio di vento portava le sue parole tra le foglie degli ulivi. Ma la voce si posava sulle palpebre del mio ascolto, sulle pagine dei miei libri: rigo immaginario a partire dal quale sale e discende l'intonazione dei versi, bianco silenzio che accerchia la parola e ne misura il tempo.

Antonio Prete, *Chirografie*,
Siena, edizioni di *Barbablù*, 1984.

Max Loreau

Anarchia aurorale

Dans l'Éclat du Moment
(Nell'erompere del momento)

VII

*J'allais ce matin-là
épris de très vaste et de mer fuyante,
songeant, sans le savoir, au sol,
à ses distances de jour en jour si courtes,
à ses galeries ensevelies
s'enforçant vers les régions basses d'avant-éclore
où les ombres de presumption, revenants,
se mêlent à l'ombre,
le silence aux rumeurs futures,
et l'oeil s'étreint
d'une noirceur qui prélude
à l'Orient battant son plein.
J'allais ce matin-là
me souvenant d'aubes à naître
et la voix comme anéantie.
Le long du ravage se hâtaient
d'interminables foules migrantes
nourrissant l'écoulement du jour
égal à ce qu'il est.
Le monde avançait désœuvré
dans l'attente de ce qui n'est pas
aspirant à voire se lever
tournoyer en haut
la magnifique courbure du monde
qui donne regain aux choses.
Sous chaque pas résonnait inouï
l'ancre qu'Orphée le musicien
hante
et, d'une volte-face, peut abolir
de sa voix d'éblouissement noir qui monte
jusqu'aux nuits les plus reculées.
Sous chaque pas veillait, noyau d'éclat au fond de l'ombre,
Orphée l'illuminant
qui chante*

*en sa voix d'aube à naître,
ce matin-là
aux abords d'un monde
comme inhabité
au milieu de sa lumière ronde
suspendue à un soufflé, rien
– abîme à peine tremblant
du temps
plein de brusqueries neuves*

VII

Andavo quel mattino
invaghito d'infinito spazio e fuggevole mare,
pensando, ignaro, al suolo,
alle sue distanze di giorno in giorno così brevi,
alle sue gallerie sepolte
sprofondate verso le regioni basse del pre-nascere
in cui le ombre di presunzione, spettri,
si mescolano all'ombra,
il silenzio ai futuri rumori,
e l'occhio nelle prese
di un'oscurità che prelude
all'Oriente nella sua pienezza.

Andavo quel mattino
rammentando albe a venire
e la voce come annientata.
Lungo la riva incalzavano
interminabili folle migranti
nutrendo lo scorrere del giorno
sempre a se stesso eguale.

Il mondo procedeva inoperoso
nell'attesa di ciò che non è,
aspirando a veder levarsi
e in alto vorticare
la curva magnifica del mondo
che dà rinascita alle cose.

A ogni passo risuonava inaudito
l'antro dove il musico Orfeo
appare
e, con un voltafaccia, può abolire
con la sua voce d'abbagliante nero che sale
fino alle più remote notti.

Ad ogni passo vegliava, fulgido nucleo in fondo all'ombra,
l'Orfeo illuminante
che canta nella sua voce albe a venire,
quel mattino
ai bordi di un mondo
come inabitato
al centro della sua rotonda luce
sospesa a un soffio, nulla
– abisso appena tremulo
del tempo
colmo di rudezze nuove

XV

*Anarchie d'aube,
voix des douceurs subtiles
imprévoyante
écloso,
rose du matin aux doigts légers
pleins de dactyls latins
se répandant avant l'emphase au ciel,
voix d'éther
d'alcools
brumes.*

*Anarchie d'aube
sans nombre
et pourtant belle
comme une brutalité mystique
saccageant toutes les proportions.*

*Le plus que nombre
s'est accaparé la lumière,
le large
qu'il rend plus large,
faisant claquer la profondeur comme un ressac
qui s'étendrait
aux plus nerveuses, irritables terminaisons
de l'être.*

XV

Anarchia d'alba,
voce delle sottili dolcezze
imprevidente
dischiusa,
rosa del mattino dalle dita leggere
colme di dattili latini
sparsi prima dell'enfasi nel cielo,
voce d'etere
d'alcol
brume.

Anarchia d'alba
senza numero
eppure bella
come mistica atrocità
che devasta ogni proporzione.

Qualcosa di più del numero
si è accaparrato la luce,
il largo
che rende più largo,
agitando la profondità come risacca
che si estenda
alle più nervose, irritabili estremità
dell'essere.

Adriano Marchetti, *Scritture di passaggio*,
con un saggio di Enrica Salvaneschi,
Verona, Anterem Edizioni, 2007.

Max Loreau: anarchia aurorale

Non saprei affermare se quest'unico testo teatrale possa essere paragonato a un progetto d'opera che avrebbe assorbito, di fase in fase, per molto altro tempo, le intenzioni, la vocazione, la disperazione, lo stesso respiro dello scrittore. Il testo era il suo stesso corpo, la sua inquietudine, con quel tanto di luminoso e di oscuro che l'irrequietezza trascina con sé: ecco un mito più forte e più potente di qualsiasi apoteosi: il mito di Orfeo. Max Loreau rivela un talento di riscrittura e d'invenzione che ingaggia un titanico scontro con l'aldilà dell'evidenza e dell'espressione. L'aspetto più segreto ed emblematico dello scrittore appartiene alla sua aspirazione – una mescolanza di esultanza linguistica, irrisione, insofferenza, angoscia, intonazione squisitamente erotica e mentale – piuttosto che all'esito stesso del suo lavoro e alla sua destinazione musicale. Questo testo in particolare, uno e duale, più che la tappa di un compimento è la testimonianza di una ricerca. Loreau è prima poeta che pensatore della percezione. *Dans l'éclat du moment* e *Le Matin d'Orphée*, da annoverare tra i suoi ultimi scritti, costituiscono un'opera più evidentemente sperimentale, in vista di uno sviluppo estremo della sua infaticabile vocazione a pensare poeticamente l'origine del mondo. [...]

Il mito di Orfeo rispecchia bene la vicenda artistica. Non penso tanto a un Orfeo infero e girovago, che grandissima fortuna ha nel Novecento, quanto al destino poetico che l'Orfeo antico incarna. Il mito ha una sua evoluzione: prima della morte di Euridice, il poeta canta la realtà, nomina le cose e le cose lo seguono, obbediscono al suo canto. E' un poeta evocatore che porta in presenza la cosa con la forza della sua voce. Tutto cambia dopo la morte di Euridice, o meglio, dopo che Euridice è perduta per una seconda e definitiva volta. Ma dimora ugualmente in lui come presenza assente. In nome della sua capacità evocativa, il dio dei morti concede la grazia di riprendersi l'amata. Dunque, quando scende agli inferi, Orfeo è ancora il poeta classico che trascinava i sassi e le piante con il suo canto. E' proprio lì, nel mondo dei morti, nello sprofondamento che il suo classicismo svanisce. Avendo disobbedito al divieto di voltarsi (*"flectere oculos"*, dice Ovidio), perderà il suo potere evocativo, nessuna Euridice più lo seguirà, e il suo canto sarà d'ora in poi solo il ricordo di un oggetto scomparso. [...]

L'orfismo di Loreau, se così posso dire, consiste in un progressivo affrancamento del linguaggio dai dati dell'esperienza, separa il fenomeno dalla contingenza e dai suoi attributi soliti, riconoscendo quindi nelle qualità l'essere e nelle sostanze il provvisorio. Da una parte si fa segno al fenomeno assoluto – pura manifestazione di luce, immagine di sé, come ad esempio nel Novecento per Breton – e dall'altra alla danza solare dei significanti. Ma in questa abolizione teorica di qualunque significato, anche il nuovo termine sostituito non è meno incerto e casuale. La necessità è la contemplazione mentale di rapporti infiniti tra i suoni della lingua, liberati dalle traiettorie del senso comune. [...]

Al poeta post-lirico sono vietate le delizie di un lirismo troppo ingenuo né egli può non rinunciare all'ascesi di una poesia bianca senza soggetto. Non gli resta che alternare,

senza fondere, il canto in forma di dramma con un recitativo cantato, rivendicando così ai veri luoghi poetici – recitativi, forse, salmodiati – la capacità di indicare il prima di ciò che è già accaduto. Per Loreau è derisorio e illusorio il lirismo di un Orfeo tradizionale; preferisce materiali grezzi, più in accordo con un mondo ancora magmatico. In un mondo ancora informe, la poesia non può che apparire allo stato di schegge in fuga, in cui la struttura è la loro stessa sostanza. La lontananza e la prossimità, questa ripartizione in piani che dispone spesso le rappresentazioni mentali, le figurazioni del desiderio, i paesaggi naturali, strutturano certamente anche un certo anelito che è comunque inscindibile dai canti, come dalla loro stessa rivoluzione siderea; da lontano echeggia il lirismo, inaccessibile e inattuale; più vicino appare, forse, il poema parlato. Sussistono alcune sopravvivenze di quel canto mitico, ma nel senso che la *suite* delle poesie si distacca su questo fondo di canto come canto perduto. [...]

(**Adriano Marchetti**, dalla “*Introduzione*” a
Max Loreau, *Opera da camera*,
Rimini, Panozzo Editore, 2005).

Max Loreau (Bruxelles, 1928-1990) si dedicò dapprima a studi di filologia classica e, successivamente, di filosofia, presentando una tesi di dottorato su *Lorenzo Valla e l'umanesimo italiano*. Insegnò estetica e filosofia moderna all'Université Libre de Bruxelles dal 1964 fino al 1969, quando decise di dedicarsi interamente alla scrittura e alla ricerca filosofica. Per anni collaborò strettamente con **Jean Dubuffet**, redigendo i primi 28 volumi del catalogo ragionato delle sue opere. In italiano si veda: *La prova* (in “*Origini*”, IX, 25, 1995, pp. 28-31), *Il corpo in rappresentazione* (Intorno a un quadro di Magritte) (in “*Studi di estetica*”, 25, 2002, pp. 9-24), *Opera da camera. Nell'erompere del momento e Il mattino di Orfeo* (Rimini 2005).



RebStein Archive (II. Sett./Ott. 2007)