

62

Anterem - semestrale - via S. Giovanni in Valle, 2 - 37129 Verona - Italia
I sem. 2001 - sped. in abb. post. art. 2 c. 20/c L. 662/96 VR CMP

GRADOS

ANTEREM

RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA

*Dài loro annunzio duplice:
di te e di te,
dei due piatti della bilancia,
del buio, che chiede di entrare,
del buio, che consente di entrare.*

Paul Celan

Autori di Anterem

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

ANTEREM

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

Direttore
Flavio Ermini

Redattori
Paolo Badini, Giacomo Bergamini, Giorgio Bonacini,
Brandolino Brandolini d'Adda, Davide Campi,
Mara Cini, Marco Furia, Vito Giuliana,
Marica Larocchi, Madison Morrison, Rosa Pierno,
Ranieri Teti, Sirio Tommasoli, Ida Travi

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

Giugno 2001, anno XXVI, n. 62
Associazione di cultura letteraria Anterem
Siti Internet: anterem.blunet.it
www.comune.verona.it (v. p. *Biblioteca Civica di Verona*)
www.webspawner.com/users/montano
Registrazione del Tribunale di Verona n. 670 del 20.11.1985
Direttore responsabile: Domenico Cara

Progettazione e cura grafica
Raffaele Curiel

Pubblicazione semestrale
Un numero L. 25.000 (Euro 12,91), arretrati stesso prezzo
Abbonamento biennale L. 85.000 (Euro 43,89)
Versamenti sul c.c. postale 10583375 intestato alla rivista
Con la sottoscrizione dell'abbonamento si acquisisce
il diritto di socio ordinario dell'Associazione
di cultura letteraria Anterem per un biennio

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

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

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

La tiratura di questo numero è di 3.500 esemplari

TEMATICHE dei numeri precedenti

I SERIE

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

II SERIE

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

III SERIE

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

IV SERIE

47 • Mappa albale (1993)

48 • L'imperfezione (1994)

49 • Verso (1994)

50 • L'infinito eccesso del verbo (1995)

51 • = 0 (1995)

52 • Uguale a zero (1996)

53 • Ante Rem (1996)

54 • L'Aperto (1997)

55 • Metaxý (1997)

56 • L'Altro (1998)

57 • Epoché (1998)

58 • Eterotopie (1999)

59 • Endiadi (1999)

60 • Nomothetes (2000)

61 • Poros e Penía (2001)

GRADOS

Editoriale 5

Roger Laporte *La légende du guetteur* 7

Birgitta Trotzig *Scritture* (trad. di Daniela Marcheschi) 8

Jacques Derrida *A traverso* (trad. di Federico Nicolao) 10

Sarah Kirsch *Poesie* (trad. di Riccardo Morello) 14

Jean-Luc Nancy *Lingua apocrifa* (trad. di Federico Nicolao) 16

Gianni Vattimo *Piccolo decalogo del pensiero debole* 21

Jean-Christophe Bailly *Ombra – Rima – Eco* (trad. di Adriano Marchetti) 22

Per Aage Brandt *Poesie* (trad. di Eva Kampmann) 28

Edoardo Sanguineti *Laborintus* 32

Cesare Greppi *Brusio di lingua leopardiana* 37

Milo De Angelis *Vedremo domenica* 39

Paolo Badini *Kpulsione* 40

Alli Caracciolo *Autotanatografia* 41

Vitaniello Bonito *Poesie* 44

Giacomo Bergamini *La pellicola mentale* 45

Lucio Saviani *La verità spettrale* 48

Fabio Scotto *Musée National d'Art Moderne* 51

Mara Cini *Poesie* 53

Luigi Ballerini & Bruno De Rosa *Poesia in forma di bilancio* 56

Philippe Beck *Scritture* (trad. di Marica Larocchi) 58

Roberto Cogo *Arte – Demoni – Legami* 62

Alberto Casadei *Le figure inquietanti.* 4 63

Angelo Fiocchi *Poesie* 64

Carla Locatelli *I ritmi del senso e del significato* 65

José Mármol *Scritture* (trad. di Alessandro Ghignoli) 70

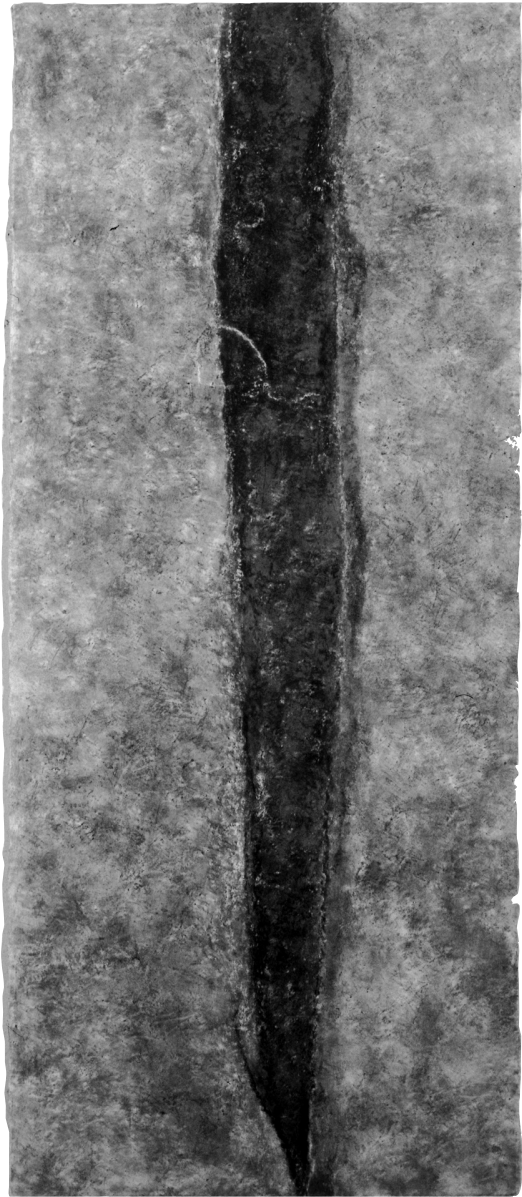
Roger Laporte *La leggenda della vedetta* (trad. di Federico Nicolao) 75

Leonardo Rosa *Disegni* 4, 20, 43, 74

Gli Autori di "Grados" 76

PREMIO NAZIONALE DI POESIA LORENZO MONTANO 78

Esito della quindicesima edizione



Gib ihnen zwifache Kunde:
von dir und von dir,
von beiden Tellern der Waage,
vom Dunkel, das Einlaß begehrt,
vom Dunkel, das Einlaß gewährt.

Celan

VERSO LA QUINTA SERIE DI "ANTEREM". *La quarta serie della rivista ha posto a tema alcune figure della duplicità costitutive del fare poetico e del discorso cognitivo. Dal 1993 a oggi, attraverso questioni decisive quali "= 0", "L'Aperto", "Metaxy", "L'Altro", "Epoché", "Eterotopie" abbiamo cercato di guadagnare quel terreno originario del pensiero che consentisse un più radicale domandare. Al fine di accedere a una poetica prima della poetica, prima cioè del suo irrigidirsi nelle forme tipiche delle sistemazioni dottrinarie.*

Dunque una poetica finalmente in armonia con il luogo del soggiornare che le è proprio: la radura aperta al dire essenziale che accade nella poesia. A Grados, figura molto particolare della duplicità, abbiamo affidato in questo numero il compito di traghettare la rivista verso la quinta serie. Al cui centro continuerà a esserci un pensiero disposto a tornare su tratti cruciali e irrisolti della ricerca letteraria, ma anche in continuo movimento verso ulteriori interrogazioni.

In quanto "passo" e insieme propria "misura", Grados comincia a mostrare come la poesia pensi e si pensi. Come il pensiero che parla dalla poesia non abbia dimenticato di essere originariamente poesia e torni così a sospendere con essa ogni frontalità. E come vi sia «nel pensiero un far accadere ciò che ancora non è: l'irrompere di un evento che interrompe uno scambio. È questo pensiero che è all'opera nell'arte» (Derrida). Ed è in virtù di questo pensiero che il testo può proporsi come conoscenza senza mediazione del mutevole orizzonte del mondo al suo rivelarsi, oltre che come esperienza del linguaggio e del suo respiro. Ma "passo" verso cosa? Verso il respiro dell'essere. Nella direzione di un'esposizione e un ascolto che conducano a produrre il senso di evento, in opposizione al senso disponibile.

E in quale "misura"? Secondo il progetto di pensare il divenire puro, il movimento assoluto, sciolto da ogni quiete.

Ecco ciò che il poema impone all'essere umano: il coraggio etico ed estetico insieme di offrire al pensiero quel gesto inaugurale che s'inscrive nel presente della creazione e conduce dal caos al senso. In un dire che richiede un esilio e un cogliere che è un attenuarsi della luce: restare sulla terra senza sprofondarvi, alzare gli occhi al cielo senza lasciarsi abbagliare. «La poesia allora avvenga come avvengono, prima di una colpa o di un merito, le nascite» (Zanzotto).

GRADOS. *Andiamo verso qualcuno o verso qualcosa. Prendendo congedo dal nostro io. L'essere umano cerca con costanza la separazione dalla sua unità. Per destinarsi a un Altro e prestargli ascolto. Per tenerlo con sé o respingerlo. Senza questo movimento intenzionale tutto sembra cristallizzare. Eppure lo stato di solitudine che ci domina appare invalicabile; è un limite che non riusciamo a lasciarci alle spalle: specchio della nostra finitezza e insieme varco abissale su cui affacciarsi. L'estinzione della solitudine può avvenire solo con l'estinzione dell'essere. «Lascia solo la notte parlare avanti agli occhi» statuisce Celan. Se il risultato ultimo è l'attenuarsi della luce fino all'esilio dal mondo, scrivere significa darsi all'oggetto per eccellenza: il nulla. E il poeta è tanto più vicino alla realizzazione del senso dell'esistenza, considerata come apparizione e sparizione nel tempo, quanto più riesce a dare conto della profonda inquietudine che accompagna questa certezza: l'uomo, in qualsiasi direzione si muova, non è che il modellatore del suo nulla finale. Cifre si uniscono a cifre, fino a formare la somma delle nostre esperienze. Ma il risultato conclusivo è uguale a zero. O comunque qualcosa che niente avrà in comune con ciò che siamo vivendo. Il nulla ci appartiene nel senso in cui diciamo, per esempio: la vita mi appartiene. Asserzione che consente di aggiungere: questa appartenenza del mio essere a me stesso è tutta la coscienza che ho di me. «Ogni risultato, ogni passo avanti nella conoscenza è il prodotto del coraggio, della durezza con se stessi» scrive Nietzsche. Aggiunge Wittgenstein: «Chi non vuole discendere in se stesso perché è troppo doloroso, costui rimane naturalmente alla superficie nello scrivere». L'opera poetica deve innalzarsi per realizzare il proprio “= 0”. E impone al poeta di restare fedele a un paradosso: compiere una conquista entro un interminabile cadere. Noi siamo sempre in una posizione di dialogo e lo spingiamo in sfere molto lontane, anche in quelle che ci possono impaurire. «Io sono le mie scelte» annuncia Sartre.*

Il n. 63 di “Anterem”, il primo della quinta serie, avrà per tema *La musica pensa la parola. La poesia pensa il suono*. Uscirà in coincidenza con la pubblicazione del n. 66 di “Musica/Realtà” – quadrimestrale diretto da Luigi Pestalozza – che avrà come tema *La poesia pensa il suono. La musica pensa la parola*. Risultato di un progetto comune, i due numeri si propongono come luogo di intersezione tra diverse forme di pensiero. Per aprirle a quel tempo insolito e atipico che le concede non l'una all'altra, ma a una continua nascita, a un perpetuo inizio. Tra i vari contributi: poesie di Agrafiotis, Balestrini, Brandolini d'Adda, Cini, Gramigna, Larocchi, Ollier, Pierno, Reed, Risset, Roche, Sanguineti, Tomlinson; saggi di Düttmann, Guanti, Härle, Nancy, Saviani, Sini, Travi; riflessioni dei compositori Bussotti, Maggi, Manca, Oppo, Razzi, Sani.

Roger Laporte

LA LÉGENDE DU GUETTEUR

Sur ce haut plateau inhabité, à la végétation rare, au ciel vide, le jour commence à décliner. Il fait froid. Mon pas est si léger qu'il ne peut être perçu même par une oreille aux aguets, mais j'ai préféré m'arrêter à bonne distance d'un homme immobile, presque immobile. Je le vois de dos. Il ne s'est pas retourné; il ne se retournera pas: rien ne peut le distraire. Il veille.

Il scrute le lointain, mais qui pourrait s'aventurer sur cette terre sauvage, à l'écart de toute voie de migration? Même ceux qui perdent leur route et sont complètement égarés se détournent de cette contrée que sans doute aucun homme n'a jamais foulée.

Il scrute sans relâche l'horizon vide. Singulière sentinelle que nul ne viendra relever, il accroît la solitude.

Rien ne bouge. Le jour n'en finit pas de tomber, mais n'est-il pas éternellement sur son déclin?

Est-ce que je vois un paysage, ou un tableau qui représente une lande déserte où la nuit tarde à venir, un tableau qui aurait pour titre La Légende du Guetteur?

Il veille sur les confins inviolés; il surveille l'horizon extrême, et pourtant il n'attend personne: ni ami, ni ennemi, ni quelque inconnu. Il ne m'attend pas: comment ne me sentirais-je pas un intrus! Il est temps que je rebrousse chemin, mais ne me suis-je pas retiré depuis longtemps? Depuis toujours?

Je n'aurai été que le personnage d'un rêve, le cauchemar du Guetteur qui, usé par tant de veilles, s'est un instant assoupi. Il se réveille en hurlant. La solitude n'est pas rompue, car seul un écho fragile lui renvoie son cri: «Halte-là, qui vive?».

Commissionato nel 1990 dalla F.D.A.C. di Val-de-Marne nel quadro dell'operazione "Gli occhi fertili - Suite Éluard", il manoscritto originale è scritto con inchiostro di china su carta Fabriano (76x56). Su un foglio Fabriano dello stesso formato, un'opera di Catherine Viollet, a olio e carboncino, accompagna il manoscritto, la cui traduzione viene pubblicata a pagina 75 di questo numero di "Anterem".

Birgitta Trotzig

*

De förintade har ingen röst.

Han vänder sig om efter dem som icke finns. Och ropar.
Men här biter ingen röst om än så skriande som en barnaföderskas.
Han söker deras händer som icke existerar, deras andedräkt
som icke har utandats en enda skuggbild efter dem. All eld
är i hans egen kropp. Där kämpar den fången som hettan
i stenkolsskogarna. I den förstummade, den minneslösa natten.

*

Han är till vid en gräns. Det tunna benet, den sköra blodvågen,
den svaga tunggrörelsen. Bortom råder blodstorm, nersmältande
celler, det outtalbara svalget, sugande mörkermassorna.
Så – ordgränsen. Orden som uttalas genom hans kropp
– ett dödsarbete ett födelsearbete – är gränsen seg levande
som en fosterhinna där han blir till och ännu upprätthålls.

*

Den gången i mörkret, ensamheten med ansiktet öppnat mot den
fuktiga vinden utifrån hamnen, lyktljus, det vajande gungande
mörkret: en extas, det oerhörda som väller upp som en sång eller
ett mörkt framvällande vatten, en naturkraft i varje fall, ur själens
botten och ur alla lemmar, känslan att det kommer ända utifrån
fingerspetsar, tår, hjärtrötter, det finns inte en fiber som inte är
med – genom vilket under är jag alltjämt upprätt? Jag står som
i en framvråkande ström – mörker, mörker, någonting i mig vill
verkligen och med varje fiber förintelse: med milliarder rötter
suger universum mig mot sig, blåsten, lyktorna, det drivande
glittrande vattnet därnere i mörkret; jag står i en ström, hur står
jag fortfarande upprätt? gå rakt ut i mörkret, ända ut, i all evighet,
där är ingen botten

Da: *Ordgränsen [Confini della parola]*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1968

*

Gli annientati non hanno voce.

Lui si volta in cerca di coloro che non ci sono. E grida.
Ma qui non vale altra voce che questa tanto acuta come quella di una partoriente. Cerca le loro mani che non esistono, il loro alito che non ha esalato una sola ombra dietro di loro. Ogni fuoco è nel suo corpo.
Lì combatte il prigioniero come il calore dei boschi di carbon fossile.
Nell'ammutolita notte senza memoria.

*

Lui esiste a un confine. L'osso sottile, la fragile onda del sangue, il debole movimento della lingua. Oltre, regnano bufera di sangue, cellule in discioglimento, la gola impronunziabile, i risucchianti ammassi d'oscurità. Così – il confine della parola. Le parole che sono pronunciate mediante il suo corpo – un lavoro di morte un lavoro di nascita – è il confine che vive tenace come una membrana fetale là dove lui nasce ed è ancora.

*

Quella volta nel buio, la solitudine con il volto aperto al vento umido del porto, luce di fanale, il tremulo buio ondeggiante: un'estasi, l'inaudito che sgorga come un canto o una zampillante acqua cupa, una forza naturale in ogni caso, fuori dal fondo dell'anima e fuori da tutte le membra, la sensazione che venga fin dalla punta delle dita, dei piedi, dalle radici del cuore, non c'è fibra che non sia partecipe – per quale miracolo sono ancora in piedi? Io sto come in una corrente scrosciante – buio, buio, qualcosa in me vuol veramente e con ogni fibra annientamento: con miliardi di radici mi risucchia l'universo verso di sé, il vento, i fanali, l'acqua che scorre scintillando laggiù nel buio; io sto in una corrente, come sto ancora in piedi? vai diritto nel buio, sino alla fine, per tutta l'eternità, là non c'è fondo

Traduzione di Daniela Marcheschi

Jacques Derrida

À TRAVERS

Athènes, le 18-21 Décembre 1997

[...] revu tous les amis de *Demeure...* dont vous parlez dans le chapitre sur *Le retard grec*. Vous les connaissez maintenant. Toujours dans le même hôtel, sur le Lycabette. Pas dormi la nuit dernière: l'Acropole, visible depuis le balcon, illuminé jusqu'au lever du soleil, à travers la brume, j'ai aimé. J'aime aussi "à travers", les mots "à travers". Si on en faisait le *schibboleth* de ce viatique ? À peu près intraduisible, comme la subtile différence entre "à travers" et "au travers de", comme "de travers", comme les noms "le travers" ou "la traversée" (plutôt maritime qu'aérienne ou terrestre, sauf pour la traversée du désert, et du désert dans le désert qui fut nommé dans une île, à Capri, lors du premier des deux voyages). Traversée, figure de tout voyage: entre la transe, le transport, et l'outrance qui passe la frontière. Mais si l'on traverse (*traveling, crossing or going through the latin memory of*) ce mot, on y retrouve, outre l'idée d'une limite franchie, celle d'un détournement, la version oblique d'un détour. Tout y est dit en un mot de mes transvérités. Mes petites vérités, s'il y en a, ne sont ni "dans ma vie" ni "dans mes textes", mais *à travers* ce qui les traverse, au cours d'une traversée qui en détourne, juste au dernier moment, la référence cryptée, le salut en contre-allée. De l'un(e) – à l'autre. Référence de traversée, voilà le bord depuis lequel s'écrivent les textes d'imminence dont je vous parlais l'autre fois: en route vers l'ininscriptible qui va *venir* – ou qui *vient de venir* à moi mais toujours sans horizon, sans se faire annoncer, Sans du moins que je le sache, et non pas "dans le texte", ni "dans la vie" mais *entre* et *à travers*. Le travail de cette traversée, c'est ce que j'ai toujours appelé la trace au fond: le voyage même. [...] Quelqu'un me demanda l'autre jour quelle "influence" je subis alors, la question idiote. Répondu du tac au tac: aucune, aucune qui vous dise quelque chose – mais

A TRAVERSO

Atene, 18-21 dicembre 1997

[...] rivisti tutti gli amici di *Demeure...* dei quali lei parla nel capitolo su *Il ritardo greco*. Li conosce, adesso: sempre nello stesso hôtel, sul Lycabette. Rimasto sveglio la notte scorsa: l'Acropoli, visibile dal balcone, illuminata sino al levare del sole, a traverso la nebbiolina, mi è piaciuto. Mi piace anche "a traverso", le parole "a traverso". Se se ne facesse lo *schibboleth* di questo viatico? Pressoché in traducibile, come la sottile differenza tra "a traverso" e "attraverso di", come "di traverso", come i nomi "il traverso" o "la traversata" (marittima piuttosto che aerea o terrestre, salvo per la traversata del deserto, e del deserto nel deserto che fu nominato in un'isola a Capri, all'epoca del primo dei due viaggi). Traversata, figura di ogni viaggio: tra il transe, il trasporto, e l'oltranza che passa la frontiera. Ma se si attraversa (*traveling, crossing or going through the latin memory of*) questa parola, vi si ritrova oltre all'idea di un limite oltrepassato, quello di uno sviamento, la versione obliqua di una via. In una parola tutto è detto delle mie transverità. Le mie piccole verità, se ve ne sono, non sono né "nel mio testo" né "nella mia vita", ma *a traverso* quel che li attraversa, nel corso di una traversata che ne svia, proprio all'ultimo momento, la referenza criptata, la salvezza in controviale. Dall'uno (una) – all'altra. Relazione di traversata, ecco il bordo dal quale si scrivono i testi d'imminenza di cui vi parlavo la volta scorsa: in strada verso l'inscrivibile che sta per *venire* – o che a me è *appena venuto*, ma sempre senza orizzonte, senza farsi annunciare. O almeno senza che io lo sappia, e non "nel testo", né "nella vita", ma *tra e a traverso*. Il lavoro di questa traversata, è quel che ho sempre in fondo chiamato la traccia. Il viaggio stesso. [...] Qualcuno mi domandava l'altro giorno che "influenza" subissi allora, domanda idiota. Risposto di pari passo: nessuna, nessuna che vi dica qual-

j'écris toujours, il est vrai, "sous influence", le plus souvent *à travers* mes deux fils, à leur rencontre. Ils sont mes seuls juges au long phantasme, comme on dit au long cours, un point c'est tout, la seule influence, oblique mais intraitable, que je reconnaisse. Deux métabolisants d'hyperbole, formule: négocier plus d'un surmoi. Être influencé par ses fils, ce n'est pas une simple boucle narcissique, comme les gens pressés de conclure pourraient l'alléguer, qui croient savoir ce qu'est le narcissisme. Et l'Odysée. Il y a vraiment là, dans le détour infini, une autre origine du monde, un secret infranchissable, et la mort en chemin, l'autre le plus irréductible au dedans (pas au-dedans, attention, mais au dedans). Qui nous commande *à travers* une déviation transversale, transversifiée: le poème du tout autre. Car il s'agit bien de poème, tout un poème, le leur, ils le savent avant moi, ils savent tout avant moi. Vous verrez l'autorité que Félix exerce déjà sur vous [...].

Da *La Contre-Allée* di Jacques Derrida e Catherine Malabou, Parigi 1998

cosa – ma scrivo sempre, è vero, “sotto influenza”, la maggior parte delle volte *a traverso* i miei due figli, andando loro incontro. Sono i miei due soli giudici di lungo fantasma, come si dice di lungo corso, questo è tutto, la sola influenza, obliqua ma intrattabile, che riconosca. Due metabolizzanti d’iperbole, formula: negoziare più di un super io. Essere influenzato dai propri figli, non è un semplice cerchio narcisista, come le persone che abbiano fretta di concludere potrebbero addurre, che credano di sapere cosa sia il narcisismo. E l’Odissea. Vi è davvero là, nel detour infinito, un’altra origine del mondo, un segreto impenetrabile, e la morte in cammino, l’altro il più irriducibile all’interno (non all’interno, ma all’interno). Che ci comanda *a traverso* una deviazione trasversale, transversificata: il poema d’ogni altro e di tutt’altro. Perché si tratta davvero di poema, tutto un poema, il loro, lo sanno prima di me, sanno tutto prima di me. Vedrà l’autorità che Felix già esercita su di lei [...].

Traduzione di Federico Nicolao

Sarah Kirsch

DER CHRONIST

Es quellen aus der Feder zartgeschnäbelt
So schwarze Tintenzüge dunkel erglänzend.

Ein Strom von Wiederholungen. Und Grauen
Entspringt der zitternden Hand. Sie wandert

Bei Tag und bei Nacht elend übers Papier.
Zu preisen gibt es heut nicht mehr viel.

Und deshalb ist des Schreibens müde die Hand.

DAS JAHR

Wir lernen
Tragen werden vom
Wind der uns leicht
Findet über Deiche und
Blumen bewegt.

MOND GLUNST RAUCH

Ich fahre vorwärts ich denke
Zurück weit entfernt
Ist mein Herz von früher
Zeit blieb nur ein
Lachen ich fahre also
Weiter erinnere nichts weiter.

IL CRONISTA

Sgorgano dalla penna appena appuntita
tratti d'inchiostro così neri che risplendono oscuri.

Un fiume di ripetizioni. E orrore
scaturisce dalla mano tremante. Erra

giorno e notte miseramente tra i fogli.
Veramente non c'è più molto da celebrare.

E per questo la mano è stanca di scrivere.

L'ANNO

Impariamo
a portare mossi dal
vento che lieve ci
coglie su dighe
e fiori.

LUNA, BRACE, FUMO

Proseguo il viaggio ri-
penso molto lontano è
il mio cuore del tempo
andato rimane soltanto
una risata perciò pro-
seguo non ricordo nient'altro.

Traduzione di Riccardo Morello

Jean-Luc Nancy

LINGUA APOCRIFA

Per Jean-Paul Michel

Maneggio ostinato d'una lingua apocrifa: è tale l'esercizio, la pratica ammessa sotto il nome di poesia, talvolta riverita e talaltra rifiutata sotto questo stesso nome, denigrata, sospettata, incensata, ingiuriata, sempre rivolta più lontano di tutto ciò che si può dire di lei, disprezzata o magnificata.

E che se ne direbbe in effetti, che si direbbe di lei e di conseguenza di lei o di lui, la o il poeta, che se ne direbbe in una lingua che non fosse la sua?

Ma si direbbe dell'apocrifo tutto quel che può dire la lingua canonica, la lingua autenticata e depositata nelle grammatiche, nei dizionari e nei trattati dell'uso e del senso, nelle logiche e nelle filosofie.

Perché si direbbe alla fine che è la lingua stessa: è la stessa lingua proprio direttamente la lingua, proprio direttamente lei stessa, che si distingue da se stessa scivolando su di sé. Non è un'altra, né una hyper-lingua, né una meta-lingua, né un idioma elucubrato. Nessun cambiamento d'ordine, né di esponente all'ennesima potenza.

Ogni lingua è apocrifa, in maniera autentica, ed è forse in fin dei conti tutto quel che dice la poesia.

*

Lingua apocrifa: senza autenticità, senza autorità, senza autore attestato, senza riconoscimento dei dottori, delle leggi o delle assemblee: ma è lei stessa, la lingua, la legge e l'assemblea, e l'autore autorizzato.

Lingua apocrifa, piena di prodigi e di sortilegi, d'apocalissi tonitruanti, di miracoli e di visioni, di gnosi, di magie: ma tutto ciò che è rivelato non è mai niente se non la lingua stessa, e il modo in cui rivela che non c'è niente da rivelare, nessuna oltre-lingua, ma proprio direttamente la lingua, instancabilmente il suo cessare, la sua interruzione, e poi il gesto e la cosa, il momento e l'umore.

Abar anid moib nochile daasim ané daasim
nochile moib anid abar sela
(Panarion, XIX, 4)

to azur te e li ifera
e ti fera e fofar couti
(Artaud)

Lingua criptata per rivelare la cripta, la cryphe, il nascondiglio in sé. Mostrare che non vi è nulla lì, nulla se non apertura della bocca in cui gira la lingua. Parlando talvolta, mangiando talvolta, e talvolta mangiandosi la lingua, mordendo e proprio masticando.

*

Non parlando da sé, né su, né a proposito, né su un soggetto. Nessun soggetto: lingua proprio direttamente se stessa, tendenzialmente puro oggetto, cosa deposta, blocco o polvere di parole mineralizzate.

Cosa che si sostiene tutta sola, innominata, al di là del suo nome, al di là di tutti i significati tramati dal soggetto, e come loro esito, come loro risoluzione ben più larga di noi, a misura del mondo. Poiché per finire la lingua serve a questo, se non a nulla: a eccederci all'infinito, noi e tutti i nostri linguaggi.

Cosa che si sostiene come un sasso, un reale opaco, una foglia, un chiodo, una goccia d'inchiostro, una pasta, mastice.

Che si sostiene con una grandezza insospettata: tutta in altezza, in sovranità, nobiltà senza titolo e senza vestizione. Qualsiasi parola portata alla luce, di colpo, formata alle meraviglie, cioè alle difficili eclissi di senso in occasione delle quali, lingua ingoiata, la tua gola e i tuoi occhi vengono bruciati dal vero.

*

Il vocabolo suo eroe: araldo della sua epopea, storia del poema. Non avrà smesso di raccontarsi la sua epica leggenda – e porco, di ruzzare nella sua tana pomposa.

Apostrofando sino alla parola introvabile, la vecchia zappa sabracca che fruga un campo di zolle sbriciolate e di cocci dispersi, di simboli che non sono fatti per essere riuniti.

*

Terreni vaghi dell'infanzia nei quali rimangono delle parole inutilizzate, trafficate, inventate, delle mezze parole di chi parla appena, balbettate, farfugliate, dei bisogni di filastrocca e di ritornello, delle mimiche d'idioma, delle compulsioni di citazione e recitazione, d'incanto e di decantazione.

Si ha sempre il corpo fremente di alcune rime e di qualche ritmo, di parole picchiate, a scatti, scandite, battute come fossero esse stesse la pelle del tamburo, che è invece la mia pelle, che è proprio la pelle di colui che parla, tesa a risuonare, e la sua pancia, e i suoi nervi, sotto i colpi delle parole che ferme battono, rimuovono, scuotono, esse stesse palme o bacchette, parole che sono esse stesse assolutamente delle cose e degli choc, cantando, danzando, scotendo tutta la macchina da godimento e da gemito – e lui che vocifera, che porta con la voce delle grida...

Parole cosificate, cosate, simili a sassolini nella bocca o come dente, o lingua, sì, come lingua in bocca che si muove e batte e secca o si bagna o si incolla o si fa mordere.

*

Che non raduna, che non riunisce: né popolo, né memoria, né destino, che non fa cantare niente all'unisono, che non canta, sempre una misura in avanti o indietro rispetto alla partitura, sempre un tono al di sopra o al di sotto. Che non canta, che cerca giusto di cantare, senza timbro assegnato, ma una voce nella voce che cerca.

Che cerca, si sforza, va verso quel che non è da dire, cercando, come dire, l'uscita, l'eccesso, l'accesso alla cosa stessa. Che cerca la cosa che è fuori la stessa cosa che la voce dentro: il grano, il velo, la risonanza, il tono, il timbro, la cartilagine che vibra.

Non l'adeguarsi della parola e della cosa, e neppure il nominare assoluto e originario, di volta in volta teofanico e teocrico, ma proprio direttamente la parola e in questo mondo il rovesciamento della parola, la sua identificazione in cosa, quando trema e caglia sul bordo esterno del senso.

*

Lingua apocrifica che dice quel che non è da dire: che lo dice e dice che non è da dire. Che lo dice dicendo che non è da dire. Che dice la cosa, questa cosa indicibile, dicendo che è indicibile, ma tutto ciò dicendo la cosa stessa.

Cosa indicibile: non che ecceda le possibilità della lingua, non che non si possa dirla, ma in modo proprio diverso: non è da dire. Questo è quel che vi è da dire: che la cosa è fuori-senso e che è a questo che il senso ci conduce, tutto il senso, e in tutti i sensi.

Non un vago odore di muffa intorno a un "ineffabile", con sospiri da fendere l'anima, e non un inno al silenzio. Ma proprio nessun inno, come dice Bailly. Fine dell'inno, fine della celebrazione translucida di una rivelazione sovrana in cui il linguaggio si incantava da solo e incantava il suo soggetto proferitore. Inizio delle frasi tagliate nette per aprire degli accessi senza realizzazione, per accedere sempre senza installarsi mai in un senso o in un suono compiuto. Ma il senso e il suono che indefinitamente si trasgrediscono l'un l'altro, che accedono l'uno all'altro per oltrepassarsi.

Fine degli incanti, degli charmes e dei cantici, e tuttavia la poesia non è disincantata, soltanto decantata.

Il canto rimane senza incanto ma senza smontarsi. Il canto non è affare di magia né di sortilegio, benché smuova con tutte le sue ossa questa carcassa, e la avvinca in cadenza, e la lanci come si dice "mi lancia" (un ascesso, un adenoma) sino al punto in cui spunta un dolore, un grido o un soffocamento.

*

Lingua che parla quindi all'estremità del suo respiro, in pieno in un regi-

stro da fino all'ultimo respiro, dicendo addio alla lingua. Addio alla lingua e "salute": lingua che forza il parlare dal suo profondo, che lo forza e lo estenua e l'eccede, lo fa gemere, piegare, rompere, dire quel che non dice e che si alza sovranamente non detto, così perfettamente enunciato: proferito, portato fuori, in avanti.

Enuncia, lingua che non dice, non più sedicente, ma veritiera, proferisce sordamente questo fondo delle cose che è nello sfuggire alla lingua e nel preservarsi, nel riservarsi per all'improvviso, raramente, riversarsi in qualche parola, sillaba, cadenza, e frase di una lingua apocrifa,

sa che il sacro si è ritratto e che questo non è un disastro, nessuna sottrazione violenta, nessuna assenza e nessuna mancanza, nessun rimpianto, nessun addio per il dio morto poiché morto lo era sempre ed era la sua essenza divina e la sua verità, certo non disprezzabile, ma ora risolta,

scomposta, capace di lasciar sorgere il mondo,

e una lingua che non ha più da rivestire dio, ma da provocar da sé che si ritiri il suo senso con tutto il sacro, che ha da ascriversi da tutte le cose, che dice fuor di sé quel che le scappa, quel che ci scappa, e che è ancora noi, tutta la nostra comparizione,

e che ci dà questo scappamento da cambiare, senza fine, questa fuga che fila tra tutte le parole e tra di noi, che fila tra tutte le cose, abbandonata sbandata, quest'immenso sfuggire di senso attraverso tutti gli spazi del mondo, attraverso tutti i suoi intervalli, le sue maglie, i suoi scarti.

Lo sfuggire ci fa infine pensare, malgrado tutto e tutta la preoccupazione, che qualche cosa accade e ce lo fa toccare passando, sul bordo della lingua che fila.

Traduzione di Federico Nicolao



Gianni Vattimo

PICCOLO DECALOGO DEL PENSIERO DEBOLE

Per James Lee Byars

Il pensiero è debole perché è pensiero dell'essere. E l'essere accade anzitutto come sottrazione.

L'essere che si sottrae nell'apparire degli enti non sta in un altrove dove il pensiero lo possa raggiungere.

Il pensiero può cogliere l'essere solo cercandolo nella differenza fra gli enti.

Gli enti lasciano apparire l'essere solo mediante la loro precarietà.

La precarietà degli enti, sottoposti a nascita e morte, non svela l'essere come sola potenza forte: lo svela come la stessa debolezza degli enti.

La differenza dell'essere dagli enti non è paragonabile a un salto dal precario al sicuro, dal temporale all'eterno. L'essere è l'alone di mortalità che circonda ogni ente.

Poiché l'essere non è un ente, non ha una struttura stabile data una volta per tutte. Esso è evento (Ereignis).

L'evento, essendo mobile, non è mai unico.

Il (problematico) rapporto tra i diversi eventi dell'essere è la storia dell'essere. Anche in questa storia – se si dà – l'essere è presente come sottrazione di “entità”; perciò puoi dire che la storia dell'essere – se si dà – è storia di indebolimento.

Si può fare a meno di parlare di una storia dell'essere, e dunque di un indebolimento come suo senso? Questa possibilità va esclusa: senza una qualche esperienza della molteplicità dell'evento, l'apertura attuale dell'essere non sarebbe riconoscibile nella sua storicità, e l'essere risulterebbe identico a (l'ordine attuale de)ll'ente.

Questa relazione è tratta dal ciclo di conversazioni *Il filosofo e il poeta*, che si svolge presso gli “Amici della Scala” di Milano a cura di Ida Travi e Flavio Ermini. L'intervento fa parte dell'incontro del 22 maggio 2000 tra Edoardo Sanguineti e Gianni Vattimo.

Jean-Christophe Bailly

OMBRA

Di notte, col favore di un riverbero, o di giorno, col favore del sole, capita che le parole iscritte sul vetro delle vetrine vedano le loro ombre proiettate contro un muro situato dietro. E capita allora che quelle ombre impalpabili e come sospese, talvolta deformate come in un'anamorfosi, con l'azione esattamente analoga a quella di un'eco visuale, conferiscano alle parole così duplicate una realtà che manca alle loro fonti. Tale realtà o consistenza appena materiale non solo non è estranea al linguaggio che, diventando un'ombra, la raggiunge, ma sembra renderlo di nuovo alla sua essenza, innestandolo come per magia nella sua natura di traccia. Proiettate in tal modo contro un muro, le parole acquistano una sorta di obiettività, risultano in uno stato da cui ogni intenzionalità è assente: sfuggite alla voce come a un supporto e diventate ombre, cioè vive come ombre, le parole proiettate diventano l'immagine stessa della proiezione che l'intero linguaggio è – il letterale fantasma. E di guisa che in ogni ombra – e non più soltanto in quelle di parole proiettate per caso – dimora una qualità in cui il linguaggio, in quanto

doppio che perdura, identifica una prossimità o almeno qualcosa che somiglia al suo passaggio. L'ombra, ce ne ricordiamo, è la prima immagine, immagine non umana, data dalla natura; lo sdoppiamento più antico, più strano e più autonomo del riflesso, la prima secondarietà. Proprio a questo titolo interviene nell'invenzione della pittura così come la racconta la storia di Dibutade riferita da Plinio il Vecchio: racconto probabilmente immaginario ma che attinge alla memoria un gesto diventato tecnico e profondamente ancorato nella tradizione che l'Antichità voleva essere per se stessa: il padre della giovane di Corinto, un vasaio, otteneva la prima "pittura" – infatti una pura sagoma – contornando l'ombra del suo amante proiettata da una lanterna contro un muro. Quel puro delineamento è rigorosamente l'equivalente del nome: esso nomina la persona: trattiene il futuro assente che l'ombra ha sdoppiato, raccoglie una traccia. Così agisce il nome con la sua potenza di rievocazione – il nome è sempre-già ricordo e, se non è immagine, funziona come l'immagine, trattenendo e inviando ciò che non è più qui.

Monogramma è uno dei nomi che sembrano aver avuto queste sagome cui la pittura, in Occidente, lega la traccia della propria nascita. Ora questo è anche il nome che Epicuro, ispirandosi forse a quelle pitture, attribuisce o avrebbe attribuito agli dei, per qualificare la loro natura: gli dei sarebbero, se non ombre, almeno specie di ombre, in ogni caso tutto tranne che corpi. Mentre le ombre degli uomini risultano nel visibile come l'immagine di un corpo, quelle degli dei sono invece il segno della loro natura incorporea e inafferrabile, ed è come se grazie all'ombra i mortali e con loro tutto il perituro si spostassero d'una tacca verso il divino: l'ombra è spontaneamente oracolare, disegna (e qui la *statua* ne è la figlia diretta) una specie di muro divisorio tra gli uomini e gli dei, ciascuno proiettando dalla sua parte un'immagine che si sovrappone all'altra, ma proveniente da fonti differenti: con da una parte un corpo materiale che si proietta e, dall'altra, una potenza senza corpo che s'incarna. Con questa apparizione del divino nell'ombra e con questo passo che,

grazie ad essa, l'uomo compie fuori di lui, ci troviamo già su quest'orlo che è quello del "regno delle ombre", delle ombre che sopravvivono: regno dei morti, di coloro che non hanno più corpo ed errano – come ombre – tra la vita di cui già sono privi e gli dei che non hanno raggiunto.

Or dunque e successivamente, vediamo l'ombra andarsene spontaneamente verso l'immagine, verso il divino e verso la morte: tre estuari originali che occorre risalire per vedere scendere il fiume del linguaggio che li contiene e li raccoglie.

Infatti i nomi ineriscono all'immagine, toccano il reale come fanno le immagini; come l'ombra anch'essi concernono il divino qualunque sia l'origine che viene loro assegnata; e concernono la morte, al contempo perché sono un bene comune che ogni individuo restituisce morendo, e perché l'essere-per-la-morte è anche l'essere al quale il linguaggio è pervenuto affinché ne risponda – gloria, se si vuole, ma soprattutto remissione di pena: teatro d'ombre dove la voce è la lampada solo perché un giorno essa si spegne.

RIMA

Anima o motore della prosodia, la rima è stata per secoli il segno distintivo della poesia ed è rimasta quello della canzone. Tramite il motivo d'una ripetizione sonora che forma un martellamento regolare a fine riga, introduce sotto la sporgenza del senso una linea melodica fatta di scansioni la quale, senza sfuggire a tale sporgenza che essa rilancia, se ne distingue. Rendendo appropriato il poema¹, la rima obbedisce a una legge che non è quella del discorso o, piuttosto, risulta dall'incrocio di quest'altra legge con la volontà di dire. In quanto regola del gioco o costrizione, riduce le infinite possibilità del fraseggio, comprimendo i paradigmi sul suo tema sonoro. Freccia vivente di ciò che riallaccia la poesia all'oralità, sceglie per la parola un modellato che la scolpisca nell'aria e la eriga in forma di colonna. Con questa colonna di vibrazioni il poema risuona e raggiunge se stesso, almeno nel suo fraseggio classico. Ridotta all'automatismo d'una cadenza, la rima si muta, nella filastrocca o nel limerick, in mero elemento di gioco, ma nella profondità del poema essa raggiunge la sua piena risonanza, che in fondo è quella dell'eco: ciò che è detto sia ripetuto o ripreso, se non tale, ma come in sordina, che ci sia nel fraseggiare una logica del ricordo e della ripetizione, è questo il prodotto della ri-

ma, grazie alla quale il poema si dà a leggere e a sentire come l'ascolto che esso ha, o che è, di se stesso.

Punteggiando la superficie significativa di parole che si sono sentite e che lo fanno sapere, la rima stabilisce tra loro, e nel senso stesso in cui Baudelaire vivifica quel termine, delle corrispondenze. Queste, più sottili di quelle che risultano dall'omonimia o dalla sinonimia, oscillano su una scala che va dall'arbitrio alla routine, dal momento che il carattere originale delle migliori rime risulta dall'elusione di queste due insidie. La tecnica del verso è ciò che dà consistenza alla risonanza, è ciò che riesce a produrre un'esatta sovrapposizione, o un calco, fra la trama sonora del poema e il suo senso. Secondo questa misura, i migliori musicisti del verso, e in tutte le lingue – Racine, Nerval, Dante, Leopardi, Goethe, Trakl, Donne, Puškin, Góngora, per citarne solo alcuni –, sono tutti e anzitutto dei tecnici impeccabili.

La straordinaria condensazione formale cui perviene il poema, la precisione della rete di corrispondenze che suscita nel suo seno, attraversando la lingua come in una serie di rimbalzi che lo schizzano, risultano anzitutto da un lavoro di cui la rima sarà stata l'attrezzo principale – melanconico scavatore di pozzi che va a cercare sotto la frase l'acqua della riso-

¹ La parola *poème*, analoga nel suo significato all'anglosassone *poem*, è tradotta qui e altrove con la parola *poema*, forzando l'uso e il significato italiano. [N.d.T.]

nanza dileguata. Dal cuore stesso di questo lavoro Mallarmé misura la gravità di un abbandono che sconsigliò, pur sapendolo fatale e tentandolo lui stesso, con un colpo di dadi, com'è noto. Rispetto alla rima che assicura la prosodia e respinge il caso, il verso libero tentava l'avventura d'una polverizzazione. Non che la prosodia fosse abbandonata, al contrario, permanendo l'andamento ritmico sotto la cenere di un verso bruciato dalle due estremità, ma essa aveva luogo ormai fuori della colonna rimata. Tale emancipazione del prosodico corrisponde punto per punto all'abbandono della linea melodica in musica, ed ecco, forse, perché la canzone – inesistente fuori della melodia – è la sola forma che abbia conservato la rima, giungendo questa a reggere la melodia come una compagna quasi troppo fedele.

In un certo modo, il poema come tale è perduto, qualcosa di esso essendo stato abbandonato sulla riva con la rima, antica. Ma da un altro lato, e in quella perdita stessa, la volontà di poema si conserva: senza rive, insuf-

flata direttamente dalla corrente di una prosa demolita, potendo questa assorbire la tensione prosodica come un ricordo da cui è invasa. Non nostalgico fin dalla nascita, trastullandosi al contrario in una libertà che l'inonda (penso, per la lingua francese, a quella prova straordinaria che è *Zone* di Apollinaire), il verso libero ereditava dalla prosa come da un fine separato dai suoi mezzi tradizionali ma che serbava la ragione più profonda della sua presenza, cioè quell'ascolto interiore al fraseggio che lo stringe su se stesso e fa del poema lo spazio di un'autocoscienza mobile e carica d'intimazioni. L'inarcatura sonora affilata sulla pagina estranea e visibile, corrispondente a un ritmo che non è più martellamento ma dispersione, il poema la conserva per sé e, benché in fondo non ci siano più realmente generi, il poema resta, fuori della rima o questa in esso evaporata, il genere più vocale, ossia quello che accoglie nel fraseggiare l'estraneità del timbro, cercando di scongiurare l'arbitrarietà dei segni tramite un accordo che li alligerisca pur lasciandoli risuonare.

ECO

Ciò che da bambini si percepisce dell'eco – giacché allora ci è promesso, mostrato, in certe radure e valli, sotto le volte – è proprio quello che veramente è: il divino in quanto tale, senz'alcuna cornice – altra cosa dall'uomo che giunge a sentire la sua voce. Rispetto ai suoi equivalenti nell'ordine del visibile – l'ombra e il riflesso che, al suo stesso modo, ripetono e raddoppiano – l'eco è senza superficie, perché sebbene abbia un luogo, una "camera", è tuttavia come se vi fosse perduto o errante, manifestandosi effimero in un volume che l'inghiotte. Anche se, affinché si formi, occorre un'onda e un dispositivo d'arresto, una congiunzione, dunque, e quasi un programma, l'eco si manifesta solo velandosi, come se fosse infuso nello spazio. Della "natura che ama nascondersi", l'eco è la voce, la voce fedele, anche quella sotto la volta sonora che l'uomo ha costruito. E poiché così è, giacché pronuncia il mistero di ciò che è, senza solennità ma come un accattone o un ladro, bruscamente, essendo l'irruzione di una beffarda alterità insediata nella somiglianza, al bambino l'eco appare nei boschi come ciò che sarebbe la voce di dio stesso, se dio avesse voce. Nel mito greco dove l'eco s'imparenta con l'immagine attraverso l'amore che il suono incarnato nutre per un volto dal quale non è visto né inteso, la ninfa Eco diventa l'eco, la nostra eco, per volere di Giunone. Questa infatti la punisce per essere stata distrat-

ta dalle sue chiacchiere mentre Zeus inseguiva le altre ninfe, sue compagne. Eco è condannata da Giunone, non tanto a essere muta, bensì alla perenne impossibilità di fraseggiare: altro non può dire ormai se non ciò che è stato appena detto d'intorno, ripeterlo suo malgrado. Ogni diritto al senso le è stato tolto, ma in questa vocazione puramente sonora e stupida che ora le appartiene s'insinua il mistero di una voce senza origine e di un senso sfuggente a ogni soggetto. Con questa voce che ha, o che è, col mero rimbalzo che è la sua voce, la ninfa ripete e si estingue senza tregua, sempre rinascendo, errante e spossata, posseduta. Questa voce che non ha niente da dire o che non può più dire, quello che tuttavia dice ed espone all'aria è ciò che ha appena avuto luogo nell'aria: l'eco è l'immagine della voce, è l'invio o l'ombra portata dalla luce che il senso ha fatto comparire. E ciò che dice questa voce, la quale non dice niente da sé, è precisamente che il senso ha un'ombra e quest'ombra subito lo interpreta, che noi, interpreti, abbiamo a che fare unicamente con delle ombre. Infatti, l'eco è come il prodigio di una resistenza esterna di ciò che entra nell'orecchio, come un ascolto che si facesse emissione, ma in una durata così breve da renderlo simile a un'illusione.

Un'intenzione d'amore che non può dirsi o che, cercando di dirsi, è capace solo di ripetere senza fine ciò che sente, tale è, di fronte a Narciso, l'E-

co della mitologia. In questo racconto così completo, che accorda la risonanza a tutto il paesaggio, trascinandolo il visibile e il sonoro nel medesimo lutto, possiamo leggere un'allegoria dell'uomo e della natura. Lei, che ripete senza fine intorno a lui l'impossibilità di una confessione, mentre lui sprofonda indifferente nella propria immagine. Lei, incapace di parlare legata com'è dal senso che l'avvince, lui, incapace di sentirla inchiodato com'è al proprio tribolo, al miraggio della propria vita.

Lasciar pervenire al pensiero che la natura acceda alla parola o nonostante tutto sia come parlante, palpitante di verità e di senso e, per contro, considerare che l'uomo si distolga da se stesso per sentire ciò che gli viene detto, tale è il fondamento di ogni volontà di contratto, perfino sociale (tant'è vero che l'altro è per noi sempre più

“naturale” di noi stessi). Ma come sempre la lezione della mitologia greca è terribile: la natura non può parlare e l'uomo non può sentire; Narciso muore ed Eco si estingue, lui molto in fretta, lei molto lentamente.

Tra l'uomo e ciò che lo circonda, il linguaggio sfugge alla volontà di contratto perché è già contratto, contratto *passato* con le cose in cui ogni nome è un patto. Eppure la lezione del mito perdura in ciò che ha di più scuro perché tutto succede come se l'eco che aveva saputo trovare, incontrare, l'uomo non la sentisse, prendendola per la propria e avendo da molto tempo dimenticato a quale fonte senza riflesso i nomi, per essere, hanno dovuto bere.

Da *Le propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Seuil, Paris 1997

Traduzione di Adriano Marchetti

Per Aage Brandt

* * *

slikke sine sår, lade tungen glide langsomt
over randen, dyrets dybe kilde til nydelse,
fuldbyrdet smertebåret lyst, gøre det samme
med den talende tunge og de steder, der bløder
i en anden verden, din indre huds hinder og
forbrændte åbninger skabt af fremmede negle
i ubevogtede øjeblikke, pludselige og varige

* * *

der er noget før ordene og noget
efter: før dem er der et her og et nu,
et bur og et dyr, som kender det,
og hvis ben ved, hvor tremmerne er,

hvis øjne ser, hvor gammel dagen er;
efter dem er der hverken dag eller nat,
kun verden, hverken dyr eller bur, men
kloder og baner, tal, masser, mængder,

hastigheder, forskelle, de samme overalt;
ordene drømmer et åbent bur, et stjerneskud,
et lykketal, et dyr med tusind øjne, en grav,

et bjerg, og gør disse ting til et menneske;
det flygter fra sted til sted, langs baner,
det bygger bure og tæller kloder; taler og tier

* * *

leccarsi le ferite, lasciar scivolare lentamente la lingua
sopra il margine, la profonda fonte di godimento dell'animale,
appagato piacere indotto dal dolore, fare lo stesso
con la lingua parlante e quei punti che sanguinano
in un altro mondo, le membrane della tua pelle interna e
gli squarci ustionati prodotti da unghie estranee
in momenti di disattenzione, improvvisi e duraturi

* * *

c'è qualcosa prima delle parole e qualcosa
dopo: prima c'è un qui e un ora,
una gabbia e un animale che la conosce,
e le cui zampe sanno dove sono le sbarre,

i cui occhi vedono a che punto è il giorno;
secondo questi non c'è né giorno né notte,
solo mondo, né animale né gabbia, ma
pianeti e orbite, numeri, masse, quantità,

velocità, differenze, le stesse ovunque;
le parole sognano una gabbia aperta, una stella cadente,
un numero vincente, un animale con mille occhi, una fossa,

una montagna, e fanno di queste cose un essere umano;
fugge di luogo in luogo, lungo orbite,
costruisce gabbie e conta pianeti; parla e tace

* * *

sådan er skønheden: en ting
der henviser til sig selv
og atter sig selv:
den sender os ind i dette punkt:
et selv som er uden grænser
og uden tæthed men ikke intet
et gennemsigtigt ect.:
alt det øvrige som heller ikke er intet
og som nu er og hermed bliver
som dette er

* * *

staten findes, principperne, tanken og faderskabet,
som ingen har set, men sjælen har også øjne, hvor
blind den end er, eller måske hører den noget rasle,
det ved man ikke, i hvert fald mærker den tydeligt,
om noget sådant er tilfældet, eller det er skygger af
viljeløse skyer, der Kommer og går og ikke insisterer

* * *

ting, som findes, sker, vides og gøres,
og som brænder i hjerterne, oplever,
for så vidt de kan opleve, at forblive
der, hvor de er, og i hjerterne, det er

de surrelle ting, som hjerter hvisker
til hinanden og ser med øjne under
lukkede låg, som fortæres af en ild,
der endnu lyser, når de åbner sig

Le prime tre poesie sono tratte da *Night and Day. Poesi 1997-99*, Borgen, Copenaghen 1999. Le rimanenti fanno parte della raccolta inedita *Om noget og hvad deraf følger. Poesi [Intorno a qualcosa e a ciò che ne consegue. Poesia]*, 2000.

* * *

così è la bellezza: una cosa
che rimanda a se stessa
e ancora se stessa:
ci addentra in questo punto:
un sé che è senza limiti
e senza spessore ma non nulla
un trasparente ecc.:
tutto il resto che nemmeno è nulla
e ora è e perciò rimane
così com'è

* * *

lo stato esiste, i principî, il pensiero e la paternità,
che nessuno ha visto, ma anche l'anima ha occhi, per quanto
cieca sia, o forse ode qualcosa frusciare,
non si sa, a ogni modo sente chiaramente
se si tratta di una cosa del genere, o se sono ombre di
nuvole abuliche, che vanno e vengono e non insistono

* * *

cose, che esistono, accadono, si fanno e si fanno,
e che ardono nei cuori, sentono,
nella misura in cui sono capaci di sentire, di rimanere
là dove sono, e nei cuori, sono

le cose surreali, che i cuori si bisbigliano
tra loro e vedono con occhi sotto
palpebre chiuse, consumate da un fuoco,
che brilla ancora, quando si aprono

Traduzione di Eva Kampmann

Edoardo Sanguineti

LABORINTUS

Dico subito che questo intervento è posto sotto l'insegna del *Laborintus* – forma medievale del più semplice “labirinto” – non senza intenzione. *Laborintus*, infatti, è il titolo del mio primo libro. Molto tempo è trascorso dalla sua pubblicazione, quasi mezzo secolo. Però «natura di cose è nascimento» diceva un filosofo, Giambattista Vico. E allora, essendo anche la mia poesia radicata in un'immagine originale, che è costitutiva in qualche modo di un mondo, di un'ipotesi di scrittura, posso continuare ad adottarla come mio stemma.

Laborintus, perché? Perché il testo voleva comunicare un'idea labirintica del mondo. Muoveva da questa immagine fondamentale, che di per sé, evidentemente, non ha alcun carattere di originalità, ma voleva riadattarla e riproporla, nelle condizioni d'epoca, che erano quelle esattamente della metà del Novecento. Oggi posso confessare, col candore che danno i capelli bianchi, che quando cominciai a scrivere quel testo era il gennaio del '51 e nella mia modestia pensavo: ora darò inizio alla poesia della seconda metà del secolo, sarà una svolta radicale. E a suo modo un

po' svolta fu, perché suscitò abbastanza furore e scandalo. Posso aggiungere a mia discolpa, su questa ovvietà labirintica d'origine, che in seguito è stata sempre più frequente l'attenzione al tema del labirinto, come tema fondamentale e significativo per la cultura del nostro tempo. Allora non era certamente ignoto, ma non era così inflazionato com'è accaduto poi, indubbiamente, negli ultimi decenni. È celebre un titolo di Hocke, uno studioso del manierismo: *Die Welt als Labyrinth*, il mondo come labirinto. Era proprio quello che allora avevo in mente, anche se non in termini manieristici.

Il mondo come labirinto mi attirava allora non solo perché esprimeva l'immagine di un caos dell'universo, dell'universo come disordine. È un tema, questo, che ha percorso, si può dire, tutta la poesia moderna, in senso lato. L'enumerazione caotica non a caso è stata studiata da Spitzer come una forma tipica della poesia massimamente moderna, perché, di fronte a una poesia che tradizionalmente celebrava l'ordine del mondo con le sue gerarchie, la poesia post-baudelairiana – usiamo questo come termine di

riferimento, alla Benjamin – mette l'accento sopra il disordine, la degenerarchizzazione della realtà, una sorta di mondo dove naturalmente ci si perde, ci si smarrisce, proprio come accade nel labirinto, il luogo dove si perde la «diritta via»; e se faccio riferimento a Dante non è un caso, perché era un modo anche per recuperare una certa tradizione non lirica, non petrarchesca, all'interno del nostro passato poetico.

Ma quello che mi attirava anche nell'immagine del labirinto era qualcosa che in un certo senso è l'altra faccia di quello che finora ho detto, perché il labirinto in realtà è un'opera architettonica, è una costruzione, è una sapiente elaborazione; nulla di più irrazionale e caotico – perché per eccellenza è il luogo dello smarrimento – e, nello stesso tempo, nulla di più architettato, sofisticato, calcolato: il labirinto è l'architettura per eccellenza, in qualche modo.

Questa doppia faccia era proprio quanto mi interessava: cogliere, non dico lo scivolare di un'immagine nell'altra, ma la loro implicazione, il loro condizionamento reciproco. Il latino e la grafia latina adottate erano un omaggio a un teorico dell'estetica medievale, Everardus Alemannus, autore di un'opera intitolata precisamente *Laborintus*, che mi incantò. Io allora mi occupavo di Dante e quindi era abbastanza naturale che prima o poi inciampassi in lui. Egli aveva scritto in latino questo poema, che era un'arte poetica. Questo mi interessava molto perché il mio *Laborintus* voleva essere

non solo una serie di testi poetici, ma un testo continuo, una sequenza compatta, e voleva essere soprattutto una sorta di *accessus* alla poesia, di guida, una sorta di manuale di come si diventa poeti, di come si fa poesia. Avevo un'ambizione esemplare: era sottinteso, nei miei versi, un discorso teorico, di cui intendevo anche scrivere gli esempi. D'altra parte nel *Laborintus* di Everardus si procedeva con precetti ed esempi concreti. Ma in un codice di quest'uomo esisteva poi un'*interpretatio* del titolo *Laborintus*, che diceva (e io l'assunsi come epigrafe al mio libro): «Titulus est laborintus quasi laborem habens intus», cioè: «Il titolo è labirinto, come a dire» (è un'interpretazione pseudo-etimologica) «che contiene in sé *labor*» (travaglio, fatica).

Molti anni dopo, nel '63, scriverò un romanzo che si chiama *Capriccio italiano*. Giacomo Debenedetti, che era quel genio di critico che tutti conoscono, partecipò alla sua presentazione, a Roma. Allora si usavano molto più che oggi le presentazioni dei libri. In questo romanzo si racconta, tra le tante cose, la nascita di un figlio, insomma la gravidanza di un padre, la storia di un padre gravido. Sono i travagli psichici ma anche i dolori fisici alla maniera delle *couvades* di cui gli antropologi sono esperti, in cui il padre partorisce, in qualche modo. E lui genialmente disse: «Ma non è vero che in fondo questa sia la vera storia, questa è la superficie, sotto sta un'allegoria interna, un metadiscorso, perché è la storia di un romanziere che produce un romanzo. Il figlio

è continuamente la creazione del racconto, oltre che la creazione di un essere distinto, giacché» e tirò fuori quell'epigrafe che vi ho citato «contenere in sé travaglio, è anche quest'idea» (e in un verso del *Laborintus* davvero se ne parla) «di un linguaggio che partorisce» (insomma io partorivo un linguaggio che partorisce). Quello che mi interessava era comunicare a mio modo quest'idea di caos e di costruzione, in senso tematico, ma nello stesso tempo esporre un'idea formale. Già l'idea del labirinto è di per sé formale, ma quello che mi importava era lavorare un linguaggio labirintico, farla finita con una certa idea del linguaggio secondo precetto, ordine, secondo, direbbe Vattimo, lo stato delle cose che in qualche modo non sono modificabili in questa eternizzazione del presente, ma creare un linguaggio, invece, che in vario modo, o per asintattismo e disgregazione del discorso, o per esplosione d'immagine, o che altro di volta in volta – e c'era appunto una specie di tracciato o di percorso nei ventisette testi che lo componevano –, quasi creasse un “labirintese”, ecco, un linguaggio che

veramente non solo discorresse dell'immagine labirintica del mondo, ma la denunciasse in se stesso, ponendo una questione proprio strutturale e non soltanto tematica.

Ciò premesso, propongo tre poesie, la prima estratta proprio da *Laborintus*. Tra le cose che *Laborintus* praticava c'era anche una grande commistione linguistica – con greco, latino, francese, tedesco e non solo – tutto rimescolato al possibile, per devastare, per quanto era in me, la tradizione monolingua della lirica italiana, quella per cui la lingua italiana è una lingua per sé musicale, eufonica. Cercavo di sabotare questa idea, che era stata l'idea centrale della tradizione ermetica che stava direttamente alle spalle, e che poi era l'eterno petrarchismo italiano. Questo però è un pezzo della sezione 14 che è piuttosto orientato nell'altra delle due direzioni cui accennavo, che è quella dell'esplosione immaginativa. Qui non è tanto messo in discussione l'ordine della sintassi quanto l'ordine della coerenza immaginativa sotto un'apparente, o in parte reale, replicazione di strutture sintatticamente ferme.

con le quattro tonsille in fermentazione con le trombe con i cadaveri
con le sinagoghe devo sostituirti con le stazioni termali con i logaritmi
con i circhi equestri
con dieci monosillabi che esprimano dolore
con dieci numeri brevi che esprimano perturbazioni
mettere la polvere
nei tuoi denti le pastiglie nei tuoi tappeti aprire le mie sorgenti
dentro il tuo antichissimo atlante
i tuoi fiori sospenderò finalmente
ai testicoli dei cimiteri ai divani del tuo ingegno
intestinale
devo con opportunità i tuoi almanacchi dal mio argento escludere

i tuoi tamburi dalle mie vesciche
il tuo arcipelago dai miei giornali
pitagorici
piangere la pietra e la pietra e la pietra
la pietra ininterrottamente con il ghetto delle immaginazioni
in supplicazioni sognate di pietra
ma pietra che non porta distrazione
esplorare i colori della tua lingua come morti vermi mistici
di lacrime di pietra
ma pietra irrimediabilmente morale

il tuo filamento patetico rifiuta le scodelle truccate
i corpi ulcerati così vicini al disfaccimento
con la lima ispida
devo trattare i tuoi alberi del pane
devo mangiare il fuoco e la teosofia
trattare anche l'ospedale psichiatrico dei tuoi deserti rocciosi
oh più tollerante di qualche foresta
più nervale di qualsiasi nervo e pertanto scopertamente fibrosa
tratto la tua recisione e quando batte le immagini il tuo sputo spasmodico
oh esultanza che gli aghi sub specie mortis
e adesso

il nonparlare il nonpensare il nonpiangere
disperatamente parlano pensano piangono durante il ventre della torpedine
in ipso nudo amore carnali
in ipso animae et corporis matrimonio
per quale causa vomitano le tuniche intima anima e bastonano l'estate
e con la coda stimolano il sale e la pioggia?

La seconda poesia, più recente di trent'anni rispetto a quella precedente, è del 1981, e chiudeva un'intera raccolta di poesie, non solo quella di cui fa parte strettamente, ma una raccolta di mie poesie dal '51 all'81 e questa funzionava come conclusiva. È in

qualche modo forse la poesia a cui sono più affezionato. Un autore si affeziona ogni tanto più a un proprio testo che a un altro, poi nel tempo cambia, e poi c'è una certa disaffezione, che è quello, probabilmente, che lo stimola a scriverne altri.

nella mia vita ho già visto le giacche, i coleotteri, un inferno stravolto da un Doré, il colera, i colori, il mare, i marmi: e una piazza di Oslo, e il Grand Hôtel des Palmes, le buste, i busti:

ho già visto il settemmezzo, gli anagrammi, gli etto-grammi, i panettoni, i corsari, i casini, i monumenti a Mazzini, i pulcini, i bambini, Ridolini:

ho già visto i fucilati del 3 maggio (ma riprodotti appena in bianco e nero), i torturati di giugno, i massacrati di settembre, gli impiccati di marzo, di dicembre: e il sesso di mia madre e di mio padre: e il vuoto, e il vero, e il verme

inerme, e le terme:

ho già visto il neutrino, il neutrone, con il fotone, con l'elettrone (in rappresentanza grafica, schematica): con il pentamerone, con l'esamerone: e il sole, e il sale, e il cancro, e Patty Pravo: e Venere, e la cenere: con il mascarpone (o mascherpone), con il mascherone, con il mezzocannone: e il mascarpio (lat.) a *manuscarpere:

ma adesso che ti ho visto, vita mía, spegnimi gli occhi con due dita e basta:

L'ultima è del '95, quindi ancora più recente. Molte poesie degli ultimi anni, degli ultimi decenni, sono nate come una sorta di diario di viaggio molto frantumato. Qui, come risulta, la scena si svolge a Bogotá.

che la semana era tutta divina (para procurarse el amor, giust' appunto), me lo garantì, al primo colpo, già il 4, insinuato di striscio sotto l'uscio, negli acerbi splendori dell'aurora, il Tarot inconfutabile di un Frank (che è un Frank Solano bogotano), dicendomi, in sostanza, di piantarla di pensare al mio passato, poiché sono superdotato (imbarazzante, ma autentico) di un "signo futurista": (che mi arrastra hasta el cielo, in verità, e chi sa che altro diavolo mi fa, con la mia flecha che se dispara, e con, di conseguenza, nessuno (nessuna) che se resista una tentación "hacia usted", che sono mi, non so, che sono yo, e sono qua, sono qui);

il 6,

mi arriva la smentita di un Chabeli: mi avverte, in breve, che all'ordine del giorno, per me, ci stanno las limitaciones, e così tenderò a desesperarmi, e che devo, allora, tomarmi las cosas con la calma, e devo pure, pur carente di tacto, utilizzarmelo al mio meglio, il mio poco, se mi voglio ottenermi un po' dei fructos dei miei esfuerzos, e conseguirmi la realización delle mie nuevas metas:

e non mi ricordavo più che il 5, questo stesso profeta mi aveva preammonito, addirittura, che, va bene, necessito di afecto (para no perdermi el equilibrio, se non altro), ma che devo guardarmi dall'enredarmi in una qualunque relación amorosa (che mi avrebbe, altrimenti, procurato soltanto, malamente, dudas, desconfianza y tormento): (anziché darmi las satisfacciones:

il 7, ho rinunciato

agli oroscopi: (prendendomi la vita come viene, a me, come mi viene, mi conviene):

Questa relazione è tratta dal ciclo di conversazioni *Il filosofo e il poeta*, che si svolge presso gli "Amici della Scala" di Milano a cura di Ida Travi e Flavio Ermini. L'intervento fa parte dell'incontro del 22 maggio 2000 tra Edoardo Sanguineti e Gianni Vattimo.

Cesare Greppi

BRUSIO DI LINGUA LEOPARDIANA

Leggiamo due frammenti di due autori secenteschi senza fama. Ancor prima che la mente ne abbia distinto e comparato gli elementi, essi mostrano di portare in sé non soltanto temi leopardiani, cioè semi argomentali universalmente disponibili, ma un *modo d'essere* leopardiano, cioè una stessa lingua. Si potrebbe dire che la somiglianza è una somiglianza di natura. Nel primo, a prefigurare il «pastore», è Diogene, che parla anch'egli nel metro della canzone libera:

...
A chi struggon se stesse
Le nubi? A chi le fonti uscite fuori
Da le sassose viscere dei monti
Stillano limpidissimi liquori?
Ciò che nel vasto sen racchiude e serra
L'un e l'altro Ocean, ciò che su 'l dosso
Porta e dentro le viscere la terra
Per chi è fatto? a chi serve?

E il secondo frammento dice:

...
S'alcun lieve contento
pur ne dà il Mondo, o di contento un'ombra,
ei si dilegua e sgombra,
tosto che nato a pena il vedi è spento.
...
A gran ragion discioglie
le prime voci al pianto l'uom che nasce,
di lacrime si pasce
pria che di latte e prova angoscia e doglie,
presago del suo mal s'affligge e piange

e che goder del mondo
stato giocondo
ei non potrà prevedere ...

Per molti tra i suoi contemporanei, Leopardi era *in ritardo*. Colletta, in modo esemplare: «... nessun concetto nuovo ... e qualche secentismo: bello stile». Il presente, che è occupato dalla *tendenza*, invoca naturalmente una poesia «più vera, più piena». (E spesso il desiderio è tale, che quanto si vagheggia capita di trovarlo subito, di vederlo comparire, con naturalezza, nei fogli del mese, o del giorno.)

Nella ragione inventiva di Leopardi, le parole della poesia sono quelle già pronunciate, e già udite, un vocabolo, un suono, una intonazione, il verso, un “pensiero”. Il tempo che sta *prima*, prima della caduta nell’attualità, le contiene. È un tempo che tutti noi impariamo assai presto a conoscere come tempo abolito. Abolita è per Leopardi la tradizione della lirica italiana, come tale. Lasciata alle spalle, anche da poco, essa non è più il luogo – la casa o, persino, il tempio – che offre comunque riparo e garanzia, di cui si beneficia inconsapevoli. Da questa casa dunque Leopardi è «chiuso fuori» e ascolta le parole che continuano a sporgersi da quell’interno. (Come arrivano al «paterno giardino» le «voci alterne» e le «tranquille opre».)

Le voci passate, in poesia, non sono per Leopardi da restaurare o da contraddire o da emulare o da trasfigurare. Sono da ripetere, nella dimensione del tempo estraneo, nel vuoto. Parlare da questo campo, o strato, anteriore significa conquistare un bel grado di libertà, di libertà dalle attese. Senza contare che, laggiù, quella lingua risuonava entro una stagione, l’ultima, che non aveva ancora preso a correre, o che si muoveva appena: l’“attualità” aveva l’inconsistenza di un fantasma.

A questo punto, l’intenzione del testo è, più o meno, compiuta: non si voleva altro che portare a conoscenza i due frammenti secenteschi. Per rendere a essi omaggio, come a ogni voce anteriore, il che non significa solo volerli inclusi nei già foltissimi repertori delle “fonti”. E soprattutto perché di questo remoto brusio di lingua leopardiana i *Canti* possano nella nostra lettura subire l’effetto, e cioè apparire come il testo che ripete per la seconda volta, definitiva, e porta al suo compimento ciò che se ne sta perduto.

Questo testo riprende in parte una comunicazione tenuta a Roma, nella Sala della Protomoteca, per una delle celebrazioni leopardiane, il 4 maggio 1998.

Milo De Angelis

VEDREMO DOMENICA

Stringevi in una pietra
l'idea: pietra rimasta
tra quelle migranti
dove qualcuno ci fiordò esattamente
era la stessa mano
che gira all'infinito la maniglia
e infine ci addita, con la sola
certezza del proprio pallore.
Si è fatto giorno. Grande è la scuola
della fine e del ritorno
di ogni amore.

Paolo Badini

KPULSIONE

K nel giallo per molti giorni
In un solo racconto sconsiderato e consensuale
Che ricopre interi circuiti di tedio e
Di cui si individua adesso il colpevole.

Ondulano le superfici delle grandi piante
Dalle voci abbassate
In azioni, inflessibili pure e velate.

Particelle di neve unguenti
Sulle nuove versioni che si stendono su edifici gemelli.

Gioco di specchi
Una volta costruito e già messo a punto
Che si potrebbe già osservare e spedire.

Si espongono i volti come ritratti di palazzo
Appena arrivati già tanto sofferenti.

Un procedimento sintetico
Senza il momento di passaggio di una luce monocromatica
Troppo forte e modellata in profondità
Di un eroe di carta diventato già uomo.

Con un odore di mummia avvertita da tutte le parti.

Quale amante
Nell'onore di tutti i necrologi e delle divinità
Poeti dai nomi fittizi e fantasiosi.

Alli Caracciolo

AUTOTANATOLOGRAFIA

(monologhi ripetitivi con la poesia)

[...] un buio getto di aria indizio della tua sopravvivenza luogo della presenza o del tuo pianto.

Ritrovarti è gettarsi nel buio di quell'aria con un tacito salto

*

e se avessi – andando – potuto trascrivere le ultime – come larve –
movenze/parvenze/assenze (il suono non torna nel senso: esso
avvia andanti alla mente ma non risponde alla fortuita
combinazione delle parole che, a loro stregua, registrano
una presenza) presenze, ecco: presenze
allora io avrei traslato tutte le residue metafore che il tempo
si tirava dietro/o: che il tempo si trascina a vanificare:
se – dunque – avessi potuto trascrivere le ultime presenze
che si avvicendano attraverso l'aria che mi tocca di respirare,
ed entrano in movimento nella figurazione che dalle narici
mi tocca assorbire, allora io
io avrei assunto del/dal tempo le metamorfosi – tutte –
e, addentrando nella sua promiscuità, avrei riportato queste
mura segrete
queste pietre segrete
questa oppressiva sensazione di vivere un sogno, oppure vivere,
alla sua pura natura di somiglianza

una – cioè – imitazione del vivere che nell'imitare rappresenta
il vivere. E lo esaurisce.

Somigliare – si vuol dire – esaurisce ogni potenza al vivere.
E ne assume la attualità.

POESIA di questo stesso passo:
se presenza vi fu
pallidamente l'essere → poi un verbo

*

L'anima stanca delle cose era una testa nell'acqua, fuoriuscita
dalla rena del fondo.

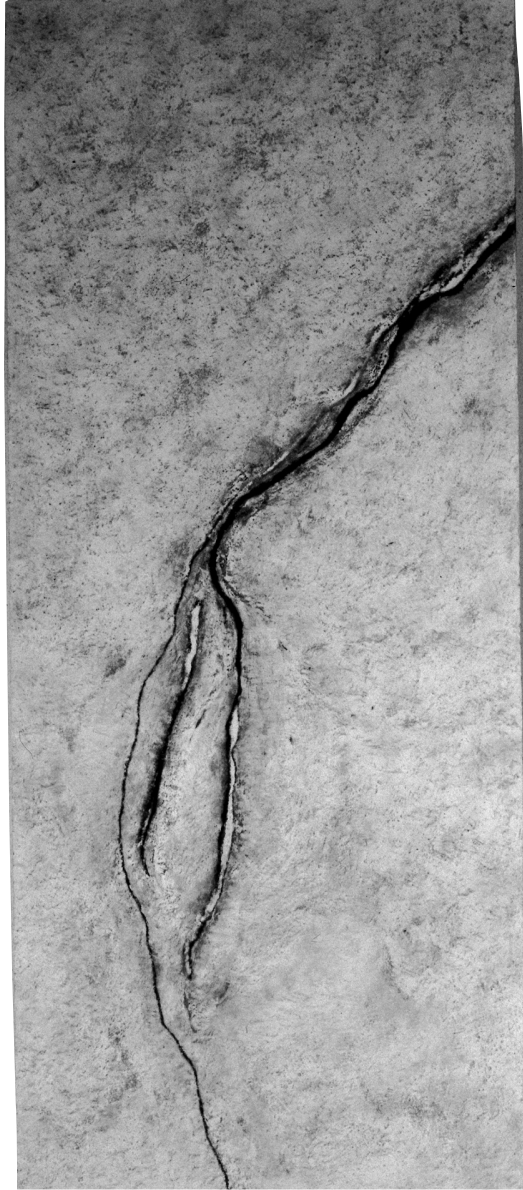
Mai fondale avrebbe restituito la vita come in questo momento,
quello in cui adèmoni si impossessavano della vita per essere
dèmoni.

Dunque nulla restava, se non quella testa emergente da rena
bianca come sul filo di lama ed essa taceva.

L'emersione forse non è che una immersione interrotta: le cose
fluivano stanche sul fondo
dilatavano nell'onda che ingigantisce le curve. E le fa apparire
immortali.

*

le incomparabili difficoltà stellari
quando tu non giungevi e io pensavo che mai avrei visto il tuo volto
le congiunzioni inavvenute
la sorprendente promiscuità della sera
quando tutto si aggrega come la condensa opalescente e molesta
l'inverosimile dissolvenza (discendenza)
che ti rende trasparente e sottile come il frantume del cristallo,
o la nebbia che ci taglia in due esistenze
tu che ero
io che sei



Vitaniello Bonito

VIII

Si nasconde nelle camere buie, si spezza nel letto – cresce ma gli occhi si perdono

Nel mio buio io non ti ho perduta

L'anima trema e vede

Fuoco solo fuoco dalle braccia dalle mani nelle unghie innalzandosi di rossa miseria prega prega fiamma tra le fiamme come chi gridando rende muta la sua voce

Eppure tu hai visto – strapparmi la pelle nell'assenza di corpo – docile alla marea che ancora adesso mi annega – più alto l'orrore e mia l'abiezione

Anche per me le due fibbie, un letto di gemiti

IX

Notte occidentale suo smarrimento se non trattiene memoria avanza tra i curiosi la Regina – pagina bianca nessuno in sé ritorna

Gli insepoliti sgorgano dai fianchi giurano il grano che non cresce

Magro lume di corpo fuori rotta quel giorno il ronzo innocente dei fiori circondò la sua vita di profumi maestosi

Da non poterle guardare le freddissime essenze – che pioggia è questa che nel perdono ci trapassa

Da L'infanzia

Giacomo Bergamini

LA PELLICOLA MENTALE

Uno dopo l'altro mi calavano le mani dentro la bocca. Ero il gemello di re Nono, più giovane di qualche minuto. Non mi credevano. Tiravano e spostavano la mia lingua di qua e di là, come cercassero un segno, un simbolo che desse loro un messaggio definitivo su non so cosa. Un segno, una congiunzione, un trattino, un nodo che mi screditasse. I muscoli delle contraddizioni si tendevano involontariamente. Rubavano le mie confessioni a brani. Raschiavano la mia lingua e il cervello. I monaci le analizzavano e le serravano nelle loro teste, sempre troppo tardi, in quanto perdevano, le mie parole, le sfumature necessarie per essere comprese. Non avrei mai potuto rivelare il mio nome, non conoscendolo. Su ogni mia frase gettavano tranelli, insidie e imboscate. Erano diventati loro ormai gli spettatori abituali delle mie esibizioni. Vedevano che nonostante i loro appunti, i loro preziosi libri, il mio essere era ancora troppo sfumato. Non si decidevano mai a emettere un verdetto. Solo ora mi accorgo di essere stato usato come un carne funebre dai miei genitori, come un simbolo negativo. Ho staccato da tempo i sensi degli abusati limiti della ragione e inghiottito tutte le frasi e le formule danneggiate. Mi pento di averlo esposto, questo pensiero malato, a tanti rischi sin da piccolo. Le crisi attraverso un disvelamento istintivo del dolore e delle ansie, non hanno mai avuto alcuna forma o vestito. I miei genitori me l'hanno sempre voluto negare un nome. Dicevano che darmelo non era compito loro. E poi, forse, me l'avevano già dato, ma ora non lo ricordavano. E insistevano in questo atteggiamento, ogni qualvolta io insistessi nell'averlo. Volevo un segno e un suono che mi identificassero. Un giorno, forse per dispetto, mi gettarono addosso e alla rinfusa centinaia di nomi, dicendo di scegliermene uno. Per quanto tentassi, quei nomi non riuscivano a nominarmi. Mio fratello maggiore è il re. L'hanno chiamato re Nono. Nessuno conosce il suo nome. Nemmeno lui lo sa. Nono è soltanto un numero e il re è profondamente turbato per essere solo un numero. Ho paura di scoprire la mia identità in lui. Un re senza nome, i cui sudditi non sanno trovargliene uno, è un re ridicolo. I monaci calano nella mia gola una corda a uncino per arpionare parole. Sono accusato di essere re Nono. Mi sputano nelle orecchie alcuni versetti della divina scrittura. Quando capisco che è

ormai impossibile fuggire, grido ai soldati che mi conducono al castello: «Mio fratello è morto prima che io nascessi!». Il castello di Nono, re di***, non ha né baluardi né fossati, né tanto meno un ponte levatoio. Il re spia i nemici dalle feritoie. Affila gli occhi lungo la valle e constata la sua inesistenza. Egli non esiste esistendo. Ciò non lo fa dormire. Sono ritornato nel castello di mio padre. Guardo le vecchie mura di questa fortezza decrepita. Non credevo di tornarci da prigioniero. Il ricordo dei miei genitori entra nella mia mente come cenere al vento. Non trattengo a lungo i loro volti. Non ho un ricordo chiaro delle loro parole. Resto chiuso in me stesso, in questa stanza colma di vecchi bauli, colma della mia infanzia. Non si lascia scansare dai suoi doveri di re, dai suoi diritti. Uno scudiero prende di fatto il suo posto. Lo fa in modo buffo e ridicolo, spremendosi con le mani la testa, dando l'impressione che si stia preparando per un'acrobazia linguistica. Poi, anziché il funambolo, esce il pagliaccio che egli è. Il re, si dice, è malato e delega al suo scudiero il comando. Nono convalescente medita sui "massimi sistemi", mentre lo scudiero occupa il suo trono. Il re è alla ricerca della sua identità e di un'illuminazione che gli detti un'etica esistenziale perfetta. Ma ora come re è da cancellare e il suo perdersi d'animo diventa una crepa incolmabile. La vita nel castello scivola tra perfidie e denigrazioni gratuite. Ciò che lo scudiero chiama comicità, allegria, non è altro che meschinità e rozzezza. Un comportamento iniquo e senz'altro acomico, per la malevolenza del dettato che regge la coordinazione del suo linguaggio. Si era buttato in avanti occupando piccoli spazi per volta. Si insinua, ora, nell'animo altrui, gliando perfino la sorte. Il re è appisolato. Il suo fido scudiero si specchia in lui, quando gli sistema il cuscino sotto il capo. Egli ride della sua ipotetica perfezione. Egli trova sempre un compito importantissimo da svolgere. Poiché questo compito consiste in una falsa azione, dice a chiunque incontri che è sul punto di compiere un fatto eroico, ma non esistendo l'azione, resta sempre sul punto di partenza. Continua a rimanere fermo anche quando parte davvero. È il pensiero, il gesto dell'agire, la finta partenza che conta. È tutto perfetto nella sua imperfezione. Prende la sua piccola visione del mondo, come limite invalicabile della ragione. «Se una carrozza in senso opposto al mio» dice «corre all'impazzata, basterà che io strigli i miei cavalli e corra più di quella, per volare verso il non impatto». Oppure: «Se io sono in questo luogo, non dovete cercarmi in altri luoghi, perché io so che sono in questo luogo». Si può notare dalle sue riflessioni che il deserto cognitivo è infinito. Il suo lavoro consiste anche nello smascherare i falsi sudditi del re. Il nostro eroe fa specchiare in un pozzo i castellani. Chi nel vedere la propria immagine riflessa emette un grido o fa qualche movimento sospetto, vuol dire che non si riconosce e quindi è un altro da sé, un impostore, uno sconosciuto a se stesso, al quale indicare, nel migliore dei casi, il portone d'uscita. Chi supera la prima prova, deve confrontarsi con il proprio ritratto eseguito dallo

scudiero stesso nell'ispezione precedente. «Troppe rughe e capelli bianchi in più rispetto al ritratto. È segno questo di mancata cura o fiducia in te stesso» dice. Assegna poi le punizioni, come i preti fanno con le avemarie e i paternostri. Lo schedario dei sudditi riporta le ferite subite in guerra, il segno zodiacale, i giochi preferiti, i sogni, i desideri repressi, il numero degli starnuti emessi in un anno, mal di testa e raffreddori e altre insulsaggini del genere. Cose, comunque, che finiscono per condannare o salvare un uomo. Egli è anche un esperto nella ricerca delle battaglie già concluse e vinte da altri. Segue il volo degli avvoltoi. Fila veloce come un maratoneta alla ricerca dei campi di battaglia. Arrivato, se trova qualche guerriero agonizzante, lo trafigge con la spada. Assicuratosi che nel raggio di un miglio non ci sono nemici vivi, torna dal suo re e lo conduce in questi campi, assieme ad alcuni soldati. Le battaglie, se così posso chiamarle, avvengono tutte con gli stessi criteri. Non si getta sui morti e li infilza più volte. «Avete visto anche voi» dice «che il morto era vivo». Così fa per ogni cadavere sparso per il campo. Quando Nono ha ammazzato tutti i morti, viene festeggiato dalla brigata. Sono scappato dal castello. Re Nono non vuole che il mio volto venga confuso con il suo. Mi sta rincorrendo con il suo scudiero. Scendo nell'inferno dei miei pensieri. Vedo il mio raccapricciante mostro interno. Sono io re Nono e lo scudiero è la mia coscienza. Mi arrivavano delle missive. Il mittente e il destinatario è lo stesso re Nono. Come destinatario leggevo e stavo agli ordini del re. Eseguivo tutto ciò che mi si chiedeva. Era un re che me lo ordinava. Come mittente ero stanco e avvilito e mi domandavo cose intime e pericolosamente vuote, tramite lunghissime lettere. A volte come destinatario non leggevo nemmeno le missive che mi arrivavano. Come mittente spesso non le scrivevo, ma attendevo ugualmente una risposta. Non sapevo allora di guardarmi agire. Eppure era la mia mano che spingeva la lama. I morti che ammazzavo sottolineavano col silenzio la mia vergogna. Ero un re che fuggiva da se stesso e accusava il suo scudiero e il gemello inesistente. Le mura del castello non avevano protezione di fronte a questo buio mentale. Questi dubbi che io alimento mediante carezze, li tengo svegli per allontanare la verità. Ma ormai la verità e la menzogna sono tutt'uno. Io le mostro vergognosamente attraverso le mille facce di una sola medaglia. Non so ancora se re Nono sia io o il mio incubo. Intanto do spazio ai fantasmi. Scappo da me stesso. Per vigliaccheria ho abbandonato la reggia. I miei sudditi reclamano la mia presenza. Sono sfiniti. Sono tutti sprovvisti di nome. Sono inesistenti, nonostante la loro presenza. Cammino scalzo sulle grida dei miei avi. Il castello è ormai un ammasso di sogni. Quale specchio sto attraversando?

Lucio Saviani

LA VERITÀ SPETTRALE

Ragionamenti doppi intorno al bene e al male sono sostenuti in Grecia da coloro che si occupano di filosofia.

Anonimo, IV secolo a.C.

Marcello – *Non somigliava al re?*

Orazio – *Come tu a te stesso.*

[...]

Amleto – *Un uomo era. In tutto e per tutto. Non vedrò mai più l'uguale.*

Orazio – *Monsignore, io credo di averlo visto questa notte.*

Shakespeare

Lo spettro del re non appare improvviso al principe Amleto. Le stesse apparizioni del fantasma non sono mai un colpo di scena; lo spettro batterà i suoi colpi ogni volta preceduto da un testimone e la «cosa» apparirà sempre con un che di familiare. Il principe non sarà il primo a cui il padre si sarà presentato. *L'Amleto* ha inizio quando la «cosa» è già apparsa, a Bernardo e anche a Marcello. Quest'ultimo porta con sé Orazio, che si rifiuta di credere all'apparizione a cui essi hanno assistito.

Lo spettro del re appare dunque, prima di tutto, attraverso le parole, in veste di racconto: è la «cosa» di cui si parla. Il fantasma entra *in scena*, per la prima volta, davanti agli occhi di Orazio mentre Bernardo comincia a raccontare della sua prima notturna

apparizione; svanisce presto, ma riappare all'improvviso quando Orazio ha appena finito di raccontare quanto «si sussurra in giro» intorno alle vicende del defunto re e di Fortebraccio, alla febbrile agitazione e all'imminente pericolo di cui il passo marziale dello spettro è di sicuro un chiaro presagio. Sarà lo stesso Orazio, di lì a poco, a raccontare ad Amleto, pregandolo di frenare il suo agitato stupore, quanto gli è accaduto di vedere. Ad Amleto che ripete febbrile «mi turba molto», «è molto strano», Orazio risponde «ma vero, come è vero che io sono qui vivo».

Quando appare ad Amleto, lo spettro racconta la storia del turpe e snaturato assassinio, di cui l'«anima profetica» di Amleto aveva già sentito la scellerata verità. Sarà la storia *vera*

raccontata dallo spettro a essere messa in scena, nel doppio scenario della corte, dagli attori amici di Amleto.

Persone in carne e ossa ripeteranno la scena raccontata dallo spettro, il cui racconto veritiero prenderà corpo in una finzione.

Davanti alla finzione, il re usurpatore tradisce insieme se stesso e la sua recita e da spettatore si rende testimone – allontanandosi come usa fare lo spettro – della verità del fantasma.

«Ma chi è lui per Ecuba e Ecuba per lui?» si chiedeva intanto Amleto, rimasto solo, dopo aver assistito alla breve recita del primo attore nel loro primo incontro: «Non è mostruoso che quell'attore là, fingendo sulla scena una passione solo immaginata, tanto assoggetti al suo concetto l'animo, da tremar tutto, e farsi pallido smorto, gli occhi gonfi di pianto, la voce rotta e ogni atto e gesto protesi all'intento?».

Il racconto dello spettro, la finzione della messinscena, le recite di Amleto trovano nel «lui per Ecuba e Ecuba per lui» il proprio doppio: il «mostruoso» che Amleto vede nel pallore, nel pianto, nei gesti tremanti dell'attore è che, in tutto questo 'teatro', non c'è menzogna.

Nelle stampe antiche la menzogna veniva rappresentata claudicante e con una maschera in mano. Il mentitore con il doppio volto: la persona doppia che nasconde, come ogni *risvolto*, la doppia intenzione di far credere il falso o ciò che non pensa sia vero. Il mentitore ha sempre il volto di un'altra *persona*.

Eppure si sa che nello scoprire un volto si trova sempre una maschera, che nello stesso tempo nasconde ed esprime: giochi di risvolti, *double face*. Nella lingua latina, *persona* era il nome della maschera dell'attore di teatro, che copriva tutto il capo lasciando, del volto, scoperti solo gli occhi. La maschera era diversa a seconda dei diversi caratteri da rappresentare o 'impersonare', ma gli occhi dell'attore – lo sguardo *doppio* della maschera – conferivano espressioni diverse alla stessa *persona*.

Si nasconde, in questo ulteriore gioco di risvolti, una lontana origine metonimica nell'uso comune del termine 'persona': è il motivo per cui Oscar Wilde – nel suo paradossale allarme per la *Decadenza della menzogna* – poteva dire che «una maschera racconta molto più di un volto».

Ma il mentitore ha anche il cuore doppio. Nel *De mendacio* Agostino dice che la menzogna è doppia, perché il mentitore ha un *cor duplex*: è ciò che rende il tema della menzogna e il trattato a essa dedicato, nelle parole di Agostino, un problema «oscuro, spinoso, irto di difficoltà», una questione *latebrosa*.

Mentire dunque è volere ingannare l'altro, talvolta anche dicendo la verità. Si può dire il falso senza mentire, ma si può anche dire la verità con lo scopo di trarre in inganno, cioè mentendo. Ma non si mente se si crede a ciò che si dice, anche se è falso.

Dice Agostino: «Chiunque denuncia un fatto che gli sembra degno di fede o che nella sua opinione tiene per vero,

non mente, anche se il fatto è falso». Ciò che conta è dunque, in prima e in ultima istanza, l'intenzione; non c'è menzogna, qualunque cosa si dica, senza l'intenzione, senza il desiderio o la volontà esplicita di ingannare: Agostino parla di *fallendi cupiditas* o di *voluntas fallendi*. Questa intenzione, che definisce la veracità o la menzogna nell'ordine del dire, dell'atto del dire, resta indipendente dalla verità o dalla falsità del contenuto, di ciò che è detto. Se si può non mentire dicendo qualcosa che è falso nel suo contenuto, la menzogna attiene al dire e al voler dire, non al detto: «Non si mente, se si fa un'asserzione falsa, credendola vera [...] si mente piuttosto se si fa un'asserzione vera, credendola falsa». Per questo motivo è «dall'intenzione», *ex animi sui sententia*, che bisogna giudicare la moralità degli atti.

Il «mostruoso», dunque, che Amleto scorgeva nel volto dell'attore aveva a che vedere con un altro aspetto dello 'spettrale' di cui la sua vicenda è teatro.

Il racconto e il fantasma appartengono, entrambi, al mondo dello 'spettrale'. In greco *phantasma* è anche l'apparizione dello spettro, lo spirito, il fantasma che ritorna. Il favoloso e il fantasmatico appaiono con dei tratti in comune: nella loro accezione classica, non sono né veri né falsi, né veraci né menzogneri. In quanto legati piuttosto a una specie irriducibi-

le di simulacro e di virtualità, non possono essere considerati, in quanto tali, come delle verità o degli enunciati veri, e non sono nemmeno errori, frodi, inganni, false testimonianze o sperggiuri.

Come ricordava Agostino, la menzogna non è un errore: si può essere nell'errore, ingannarsi, senza cercare di ingannare, e dunque senza mentire. È anche vero, tuttavia, che mentire, ingannare e ingannarsi si inscrivono tutti sotto la categoria dello pseudologico.

Pseudos in greco può significare "menzogna" o "falsità", "stratagemma" o "errore", "inganno", "frode" così come "invenzione poetica". È quanto complica, ad esempio, l'interpretazione di un dialogo confutativo, denso e acuto come l'*Ippia minore* di Platone o irretisce la lettura della quarta *Passeggiata del sognatore solitario* di Rousseau, tutta dedicata alla menzogna, alla confessione, all'autoinganno, ma soprattutto al raccontare: ai racconti, a quelle storie riportate in modo tale da poterne contare le parti e sulle quali sappiamo di voler 'contare' fino a un certo punto.

Al mondo dello "spettrale" desidera appartenere il racconto che Orazio si impegna a fare davanti a Fortebraccio e all'«orribile spettacolo» in cui muore Amleto, così come a esso appartengono gli antichi ragionamenti "doppi" intorno all'essere e all'apparire, intorno al mondo e al teatro del mondo.

Fabio Scotto

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

*Est-ce que la loi d'abord a été écrite ou elle a été vue par Moïse?
On voit le monde et on l'écrit ensuite. Voir, c'est rece-VOIR.*

Jean-Luc Godard, Scénario du film *Passion*

GERARD RICHTER

Chinon, 1987

Chinon
– dice
e la strada
giù verso gli alberi
nell'infinita grigia quiete
stalattiti
olio su tela di juta
la campagna
alle termiti

WILLIAM WEGMAN

Before/on/after: permutations, 1972

Il cane
sullo sgabello
in piedi
a cavallo
di lato
e il quadro
di fronte
è già mutato
tondo
triangolare
quadrato
Tondotriangolarequadrato

THIERRY KUNTZEL

Nostos II, 1984

Nove televisori
sfogliano la vita
elettrico fluire
d'ossa
la luce
nel buio alterna
alla penombra
Due bambini
siedono davanti
estasiati
stanchi
Poi nel silenzio
una fiamma
taglia
la tela di vetro
Si sgombra

ROBERT FILLIOU

Seven childlike uses
of warlike material, 1970

Could be...
Come fossero uniformi
come bandiere
o burocratici documenti
o l'accademia della guerra
l'oceano
la sedia-montagne lì per terra
il deserto
tra i *cocci di bottiglia*
a entrare nei chiodi
delle assi-fucili
m'inviti
Could it be art?
Isn't it a fart?

Mara Cini

*

orchestra notte
veglia
chi bisbiglia,
l'ombra precisa
la sua cosa
— il chiaro
chiuso
tra gli scuri

*

luci spente
buio anche dove si apre
celato
ai soffi del suo nome
frastuoni sdrucchioli
su le brocche brune
vocaboli
dormienti
quasi neri

*

risonanze roche
preci già pregate
memorie
piegate
tra i panni

secche

uste

di
lupo

*

contatto della mano
impronta infante
verso suoni pacati
nati
all'unico scopo
d'essicare
al sole

lodi spezzate
e note acute di ragazze

sparse
polveri di canzoni

*

ridda d'osanna
d'ombra
e di penombra

dubbio giorno
mezza luce e mezza ombra
— luce ollare

toradelfo
carambola buio e tiene gioco
a un doppio corpo

*

panorami vagabondi
un mosaico di cose dette
parole al vento
tessere sparse,
acca di aria

temporali
e
i risvolti bagnati nei due mondi

*

lenzuolo — copri le sue spalle
bicchiere — tocchi la sua bocca
sullo specchio c'è giusto questa assenza
sull'agenda incontri da disdire

*

veglia di silenzi
ampia nervata ossidatura
nel tronco cavo
nigra sostanza a riposo
— terriccio
— andatura a piccoli passi
un *qui* liquido spremuto dal sonno

*

l'incisione sulla pelle dona
donne con mano incisa
esse sul palmo
piega cucita a punti lunghi
è *basta*

Luigi Ballerini & Bruno De Rosa

POESIA IN FORMA DI BILANCIO

*Donner son amour c'est très précisément et essentiellement
donner comme tel rien de ce qu'on a, car c'est en tant, juste-
ment, qu'on ne l'a pas, qu'il s'agit de l'amour*

Jacques Lacan, 1958

[Dare]

Se i conti tornano è una filologia in progress che li fa tornare: dal rosso al nero, costi quel che costi, donna uguale debito, the *bottom line*, per dire. Si noti l'adeguarsi del lessico all'intenzione, a un gioco di parole per cui chi consuma viene consumato, e chi chiude un occhio, o lo distoglie, diventa prigioniero del proprio paradigma. Nel senso di una concessione, di un credito che solleva dal dubbio e procura un'indebita ma pervicace iniezione di aspirazioni liquide, di scorte a salvaguardia di rapide flessioni, di naufragi inespressi. Nel senso anche di un fermento di macchinari, di sfide a brandelli, di sfridi isolanti, petulanti, titoli di una bassa marea, infeconda e ineluttabile, di una baraonda attesa e circolante, in odore di tigna, di stupro e, *ceteris paribus*, di santità. Nello scontro delle domande (delle offerte, degli oboli, o dei benefici) uno sguardo devoto non ha pace

[*Avere*]

Ancorati a false incontinenze, a geometrie che un disinvolto ansimare solleva per gioco, o per quadrare il bilancio, ci investe la prima metafora dell'anno, del soliloquio dipinto per azzardo: al molo nuovo nove navi nuove o restaurate, rigenerate da vincoli assoluti, da debiti in punta di piedi. Vuoi mettere il tempo dell'abbrivio, della fuga che resta e si veste di noi, del frutto di una fastidiosa ideologia, vuoi mettere naufragare in risposte che hanno fame o sonno, o prestano a usura. È qui che l'obbligo impaura, e si organizza, e dissolve la matrice inerte della sua costanza, della sua miserabile indulgenza. È qui, anche dove si affina il respiro di riserva, il capitale armonioso di un rimorso ipertrofico, sfasato da un trattamento di fine rapporto, abbindolato da una misura di compassione che illustra il dominio finale dell'insipienza, del viaggio che occlude l'impervia utilità della perdita

Poesia in forma di bilancio è il testo premiato nella sezione "Una poesia inedita" della XIV edizione del Premio Nazionale di Poesia Lorenzo Montano (2000).

Philippe Beck

LES CHEVEUX DU RETIRÉ

Enfin, sans lassitude, Hölderlin fut racorni, onctueux, fou de componction. Énervé, poli (passion de la politesse chevillée) «qui laisse <indéfiniment> la fatigue s'emparer de lui». Vieux rené pour un peu de temps, sous la tente de lin de la politesse outrée. S'ouvre à lui l'avenir limité dément des vieillards (enfants aux tempes grises continus), ou le passage météorique, exigeant, incomplet, du prématuré final (du futur enfant): celui d'un or pur épars en petite monnaie. Il combine Ulysse et Achille, et fait le cabri, avant l'océan impossible et futur, l'addition des flots qui avaleraient la boue. Mais c'est qu'un enfant gâté, un enfant-faiseur, qu'une colère peut emporter sur des rails, n'est pas Achille à la colère indéveloppée. Avec la vengeance dans la plainte, les lettres ouvertes devant Troie, la plainte dans la vengeance: qui aime-t-il davantage parmi les proches bien faits? Le jeune «Quelque chose ne va pas» est remarquable en ce qu'il remplit totalement l'espace de l'angoisse qui n'a pas de plume. Un autre en ce qu'il voit les arbres qui cachent la forêt, l'éloignement qui ne fonde pas la douceur. Et je regrette l'absence de l'Ami perdu dans les reproches. Place est faite, en sérieux pompé par provision, aux entretiens plus intimes de la glace à chapitres nocturnes.

ÉMOTION UNIVERSELLE DE LA PERSONNE

Tout ce qui pleut en ce côté à côté interne (compagne, chair de chair, et d'autres sortes) pleut à l'intérieur de soi: pleut sur l'intérieur, chaises et coussins. Ce n'est pas une pluie de post-merle, au mieux d'oiseau renouvelé, passé au tamis des deux re-.

LA CAPIGLIATURA DELL'APPARTATO

Hölderlin finì per indurirsi senza tedio, divenne servile, contrito alla follia. Irritabile, cortese (maniaco della cortesia a ogni costo) «tanto da concedere <senza limiti> alla fatica d'impadronirsi di lui». Vecchio, rinato per poco sotto la tenda di lino dell'affettazione. Gli si schiude l'esiguità del futuro demente dei vegliardi (bambini per sempre dalle tempie brizzolate) o il guado meteorico, esigente, incompleto del prematuro finale (del bambino futuro): quel passaggio di un oro puro sparso in monete di piccolo calibro. In lui si combinano Ulisse e Achille mentre dinanzi al prossimo, impossibile oceano si scapriccia la somma dei flutti che il fango inghiottirebbe forse. Ma un bambino viziato, un piccolo insolente che una banale collera può far deragliare, non è affatto Achille dal furore contratto. Dissuggellate le lettere davanti a Troia, con la vendetta nei gemiti e il lamento nella rivalsa, chi preferisce tra i parenti gagliardi? Il giovanile «Qualcosa non va» si distingue poiché occupa completamente lo spazio dell'angoscia orba di penna. Un altro, in quanto scorge gli alberi che occultano la foresta, distanza non foriera di tenerezza. E io rimpiango l'assenza dell'Amico smarrito nei rimproveri. Con severità attinta alla scorta s'è fatto posto ai più intimi colloqui del ghiaccio dai capitoli notturni.

EMOZIONE UNIVERSALE DELLA PERSONA

Tutto quel che stilla in questo fiancheggiamento interiore (compagna, fior di carne e altre specie) gocciola nel proprio intimo. Piove sopra l'interno: sedie e cuscini. Ma non è pioggia di post-merlo, al massimo d'uccello rinnovato, passato alla stamigna di due re-

DEUX CHEMINÉES

Il n'y a rien derrière, ou rien à voir, à soulever dans la cheminée: ce que montrent toutes les machineries persévérantes à cachettes pratiquées. L'écrivain est un cacheur: il sonde la masse de sucre garée dans son parking. Non: ses voitures, ses vraies voitures, le fruit de ses ventes (s'il a du succès noir) sont, le cas échéant, au grand garage. Il sonde seulement la masse de sucre fondu dans la citerne. La serrure de l'entrepôt n'a pas de cache-entrée. Le cachement de visage est un réflexe, souhaitable calomnié. Pourtant: les séances de photographie, le riz sur le nez, les préparatifs, sont des cacheries intéressantes. Revenons deux secondes à la cheminée du héros: où conduit-elle? À sa femme.

UN GRAND ÉCRIVAIN VU DE DOS

C'est-à-dire vu comme commerçant. Nous sommes impressionnés en séance. Un grand écrivain vu de dos est à la fois pour et dans la caméra. Les aubes narratives sont de la neige, remuée par une main, je ne dis pas: une main d'enfant. La plus vieille peut remuer ce paysage sous un verre épais et limpide; et la miniature montre la neige qui commente chemin, arbre, maison. La neige est le commentaire d'un œil qui écrit, ou d'un usage de la serviette inventive. L'inventeur tient devant lui cette bulle de pointillés, graves, de points de suspension tombants provisoires. Cette poudre sévère n'est pas de l'air, mais colore d'un blanc aérien le froid inefficace, vigoureux fouet, enveloppe d'une scène. (On dirait dans ma langue: le froid est apompique).

*Da Chambre à roman fusibile [Stanza per romanzo fusibile],
Editions Al Dante/Niok, Paris 1997*

DUE COMIGNOLI

Né dietro, né dentro, non c'è nulla da vedere o da sollevare nel comignolo: lo segnalano tutti i congegni perseveranti forniti di nascondigli. Chi scrive è un occultatore, scandaglia la massa zuccherosa sistemata nel suo parcheggio. No, le sue vetture, quelle autentiche, il frutto delle sue vendite (se gode di un oscuro successo), si trovano all'occorrenza nella grande autofficina. Lui si limita a sondare la quantità di zucchero liquefatto nella cisterna. La serratura del serbatoio non è dissimulata. Il viso che si cela è un riflesso da auspicarsi calunniato. Tuttavia le sedute dal fotografo, il riso nel naso, i preparativi, sono tutti occultamenti interessanti. Torniamo per due secondi al comignolo dell'eroe: dove conduce? Alla sua donna.

UN GRANDE SCRITTORE VISTO DI SCHIENA

Percepito, cioè, nel ruolo di commerciante. La cosa impressiona stando lì riuniti. Scorto di schiena, un grande scrittore è al contempo destinato alla videocamera e già contenuto in essa. Un po' di neve, queste albe penose, neve scossa da una mano, ma non da mano infantile, dico io. La più anziana può agitare il paesaggio dietro un vetro limpido e spesso; la miniatura mostra infatti la neve che chiosa sentiero, albero, casa. La neve è il commento di un occhio scrivente o di un utilizzo della cartella ingegnosa. Questa bolla di profonde linee perforate, di punti di sospensione che spiovono provvisori è posta dinanzi allo scopritore. E non è aria questa cipria severa, pur tingendo di un biancore aereo il freddo inefficace, frusta vigorosa, involucro di una scena. (Nella mia lingua potrebbe formularsi così: 'le froid est apompique').

Traduzione di Marica Larocchi

Roberto Cogo

ARTE

volendo forse soltanto subire
il fatto il ritmo che sia
o divenga rotto discontinuo franto
pensiero a tratti un fluido
fisso a simulare un organismo
bene architettato e molto
frammento e disincanto non cedendo
all'illusione il rimpatrio
trasmesso nel rimpallo del messaggio

DEMONI

ogni mattina intanto
demoni da accudire e l'adipe
dei bisogni mentre addentano
carni all'anima rinsecchite
soddisfare sfibramento
ancora soddisfare con briciole
d'insetto quel fiore
insaziabilmente intanto

LEGAMI

il mistero sembra essere
lo strano sotterraneo dei legami
il desiderio delle cose che dici
lasciate in sgraziato abbandono
senza un limite preciso
appare come lo sfilacciamento
di corde sottese in lontananze
inseparabili di vite

Alberto Casadei

LE FIGURE INQUIETANTI. 4

Sia pure virtuale. Perfettamente in linea, punto a punto, biunivoci. Seguire ogni parte che si ricompatta dopo l'azione x_1 . (Anche rimanendo immobile l'oggetto, lui, si ridispongono i tessuti i tipi i filamenti i periodi.) Disegnare quindi il diagramma relativo.

Ma lui sta davanti, a quei dati corrisponde che vengono forniti da lui a lui stesso, e studia lui senza problema di lui-pensante, studia se stesso non pensante, con però barba di due giorni arrossamenti, qualsiasi dato.

Ma lui non è dato (l'azione x_2 rimane di lui₂), o è dato da posizione virtuale, scrutare muoversi ricomporsi di fibre, materiali (dentina, tessuto epiteliale, ...) e poi la somma, come dovevasi dimostrare, lui fu quello che lui e anche gli altri lui vedevano lui, fu sia pure virtualmente lui, per tempo T per costante k, lui anche gli altri lui, storta figura. Ablativo assoluto: lui, che era una.

Ma lui particelle e flussi valenze, lui non accidentale e non accaduto, perché ora due, lui e pure lui, epperò niente sta nell'interstizio, lui irraggiungibile da lui. La mano, le sue linee, anche lui ma non esattamente uguali, mentre stacca la mano e non è più tangibile. Stabilire dunque qual è lo spazio virtuale, il corpo e il suo doppio, e fondare n-lui, con n tendente a.

Allora descrizione vuota, capelli scuri corti dal lato a , corti dal lato b , più lunghi $c-d$, nella griglia orecchie piccole naso aggettante irregolarmente (lati $a-b-c$) occhi miopi fronte un terzo del viso, o così è lui₁, lui₂ ... lui_n. Osservazioni dal basso e dall'alto non effettuate.

Allora toccò il punto lui (a)₁ e non sente niente poiché il punto non corrisponde, azione non prevista e non consentita, mentre il punto si è spostato di. Inserire la nuova informazione, il mondo possibile lui₂ corrisponderebbe alle richieste.

Allora non capelli occhi naso ecc., un viso e un corpo come da, quali sottili differenze, un lui è un lui è un lui ... Lui si voltò ed era con ogni probabilità, poi lasciando il punto la probabilità diminuisce, lui paura di lui.

Sia pure reale. La corrispondenza non è possibile, lui non consente sovrapposizioni, vale il principio i di H., di lui con qualsiasi cifra tendente non si ha traccia, il virtuale va dunque considerato. Reciproco di lui₀.

I RITMI DEL SENSO E DEL SIGNIFICATO.
Γραδος IN GERTRUDE STEIN

Ogni cosa è la stessa tranne che (per) la composizione e dal momento che la composizione è diversa e sarà sempre diversa ogni cosa non è la stessa.¹

I. *Performatività e metalinguaggio*

Gertrude Stein spicca, tra gli autori e le autrici del '900, per l'ostinazione con cui sviluppò una *poetica dell'intermedio*, consapevolmente radicata nel presente, e determinata a non reprimere la componente riflessiva della rappresentazione e della descrizione. In questo senso la nozione di *γραδος* è centrale al suo pensiero e alla sua estetica.

Inoltre, il *corpus* steiniano costituisce probabilmente il primo esempio storico del dialogo tra il pensiero pragmatista e la tradizione post-kantiana e decostruzionista, un dialogo che solo recentemente ha trovato rappresentazione nella tradizione filosofica

occidentale, soprattutto tramite le opere di Derrida e di Rorty.² Derrida ha esplicitato il rapporto del suo pensiero con la tradizione pragmatista richiamando l'elaborazione di alcuni nodi concettuali del suo lavoro: «... ricordo che fin dall'inizio la questione della traccia era legata a una certa nozione di lavoro, del fare, e ciò che ho chiamato *pragmatologia* ambiva a collegare grammatologia e pragmatismo. E direi che tutta l'attenzione diretta alla dimensione performativa [...] è anche uno dei punti di affinità tra la decostruzione e il pragmatismo».³

Va notato inoltre che la nozione derridaiana della «traccia» e la valorizza-

¹ "Everything is the same except composition and as the composition is different and always going to be different everything is not the same." "Composition as Explanation" in Gertrude Stein, *Writings and Lectures 1911-1945*, a cura di Patricia Meyerowitz, London, Peter Owen 1967, p. 27. Le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono mie. La citazione degli originali steiniani, irrinunciabile, testimonia l'intraducibilità della sua composizione.

² Cfr. Chantal Mouffe, a cura di, *Deconstruction and Pragmatism*, London and New York, Routledge 1996.

³ Jacques Derrida, "Remarks on Deconstruction and Pragmatism" in *Deconstruction and Pragmatism*, op. cit., p. 78.

zione della performatività linguistica sono centrali alla rappresentazione poststrutturalista del soggetto, e consentono anche di pensare l'allegoria autobiografica nel contesto di un'epistemologia antifondazionalista e di un'estetica anti-idealista.

Entrambe queste prospettive teoriche animano l'opera di Stein, per la quale la posta in gioco del lavoro "letterario" era costituita dalla possibilità di riscrivere una teoria della mente e della conoscenza, e quindi di rappresentare la soggettività innovativamente, contro le epistemologie fondazionaliste coeve. Si pensi all'affermazione con cui si apre la conferenza steiniana del 1934, "Che cos'è la letteratura inglese": «Non si può mai tornare troppo sulla questione di cosa sia la conoscenza e alla risposta che la conoscenza è ciò che uno sa. [...] La conoscenza è ciò che sai *e come* puoi sapere di più di quel che sai davvero». ⁴ Tra molti altri esempi, si pensi al suo "ritratto" di Isadora Duncan: «È una che è quella che è. È una che sta facendo qualcosa. È una nell'essere quella che è essendo quella. È una nell'esserlo». ⁵

L'esperimento di scrittura steiniano può definirsi un tentativo, senza soluzione di continuità (ma anche senza una semplice linearità di sviluppo), di

rendere conto dei processi cognitivi personali, non metadescrivendoli, ma performativizzandoli. Ciò risulta particolarmente evidente a partire dal disancoraggio semantico che caratterizza la discorsività steiniana, una discorsività irriducibilmente pragmatica, nel senso di determinata dalla partitura prosodica aperta dei suoi enunciati.

Leggere Stein è, *visibilmente*, interpretare, ossia decidere dove porre l'accento in una catena morfosintattica "egualitaria", di elementi che acquistano un valore gerarchico e semantico solo in rapporto alla decisione del lettore o della lettrice. Ecco un breve esempio, costituito da una citazione tratta da "Patriarchal Poetry", seguita dalla "sua" traduzione: «Able able nearly nearly nearly nearly able able finally nearly able nearly not now finally finally nearly able»; «Capace in grado di quasi vicino a quasi quasi in grado di capace alla fine quasi in grado di quasi non ora alla fine finalmente quasi in grado di».

È evidente che la valorizzazione del significato del ritmo e del ritmo del significato produce anche l'evidenza dell'intraducibilità di ogni testo, per la mancata equivalenza del modo di significare di ogni lingua (penso, particolarmente, alla nozione di «Sinn und Bedeutung» in Frege e alla no-

⁴ «One cannot come back too often to the question what is knowledge and to the answer knowledge is what one knows. [...] Knowledge is the thing you know *and how* can you know more than you do know.» "What is English Literature" in *Writings and Lectures 1911-1945*, cit., p. 31. Corrisivo aggiunto.

⁵ «She is one being the one she is being. She is one doing something. She is one being the one she is being. She is one being that one.» "Orta or One Dancing" in *A Stein Reader*, a cura di Ulla E. Dydo, Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1993, p. 122.

zione di affinità – non uguaglianza – tra le lingue, in Benjamin).

Un imperativo lucidamente teorizzato in Stein è quello di sovvertire la distinzione di valore morfosintattico della lingua, realizzando l'uguaglianza funzionale di tutte le categorie grammaticali, non più gerarchizzabili secondo una tassonomia aristotelica, in quanto verbo, nome, aggettivo, avverbio, etc. Ciò consente alla *misura* discorsiva (delle categorie morfosintattiche) e alla *gerarchizzazione* (teleologica) sottesa alla testualità, di palesarsi e – eventualmente – di essere modificate. Si veda ad esempio: «In tutto questo si trovava. Nessuna descrizione. E così. Sia che. Avrebbero potuto essere quasi. Di più. Che di più. O invece. Si era lei. Inchinata a suo fratello».⁶

II. *L'impercettibilità del γραδος e le rifrazioni della temporalità*

«... mi ritrovavo con la seccatura che avevo acquisito tutta questa conoscenza gradualmente ma una volta che l'avevo l'avevo tutta nello stesso tempo.»⁷

L'impercettibile “passo” e la “misu-

ra”, che stanno alla base della *dinamica* della significazione, vengono rigorosamente *tematizzati* in Stein, ma ovviamente senza nominazione; anzi, evidenziandone l'impossibile denotazione, e rendendoli evidenti con l'immissione di una pluralità di prospettive enunciative, che usano e trasformano l'“interpretante” del segno, in contesti pragmatici diversi e *simultaneamente* interagenti. «Lei si inchinò a suo fratello. Accidentalmente. Quando lo vide. / Spesso per di più. Che no. / Non lo fece. Inchinarsi a suo fratello. Quando lei. Lo vide. / Questo potrebbe accadere. Senza. Lui. / Tutti ci trovano una frase che fa loro piacere. / Questa è la storia che vi è racchiusa. Come lei si inchinò a suo fratello.»⁸ Troviamo qui, oltre a una narrazione, e all'esplicitazione di una logica di possibili narrativi, una meta-narrazione, che rappresenta la scena stessa della lettura-interpretazione, ossia la irriducibile apertura co(n)testuale del testo stesso.⁹ La metadiscorsività sottolinea la questione del piacere nella scrittura, che è molto rilevante nella poetica steiniana. La gradualità polifonica della sua

⁶ «In all this there lay. No description. And so. Whether. They could come to be nearly. More. Than more. Or rather. Did she. Bow to her brother». “How She Bowed to Her Brother” in *transition*, march 1932, p.100.

⁷ «... I was faced by the trouble that I had acquired all this knowledge gradually but when I had it I had it completely at one time.» “The Gradual Making of the Making of Americans” in *Writings and Lectures 1911-1945*, cit., p. 89.

⁸ «She bowed to her brother. Accidentally. When she saw him. / Often as well. As not. / She did not. Bow to her brother. When she. Saw him. / This could happen. Without. Him. / Everybody finds in it a sentence that pleases them. / This is the story included in. How she bowed to her brother.» In *transition*, march 1932, p.100.

⁹ Per una definizione della figura concettuale di «co(n)testo» rimando al mio «Co(n)testi» in *Co(n)texts: implicazioni testuali*, Università di Trento Editrice, Trento 2000.

scrittura rende evidente il ruolo dell'interpretante come teorizzato da Peirce nella costituzione dell'«argument» (ovvero come segno di una legge, così che «significa ciò che significa solo in virtù del fatto che viene compreso come avente quel senso»¹⁰). L'interpretante così inteso rende imperativo per Stein evidenziare l'impercettibile proceduralità del comprendere come componente della rappresentazione s/oggettiva (dell'oggetto, per il soggetto). «Mentre ascoltavo e udivo e sentivo il ritmo di ciascun essere umano gradualmente iniziai a percepire la difficoltà di metterlo giù. I tipi potevo metterli giù ma un essere umano intero, percepito in un momento e nello stesso momento, in altre parole, mentre nell'atto di percepire quella persona, era molto difficile metterla in parole.»¹¹

La proceduralità del pensiero (un pensiero «genitale» direbbe Foucault) viene rappresentata dalla gamma delle variazioni segniche di tipo morfosintattico, retorico, discorsivo, narratologico, variazioni giocate fino all'aspirazione, fino alla *connotazione delle graduatorie* di valore, di posizione, e di *legami di affinità e mi-*

sura che presiedono (più o meno consapevolmente, ma normalmente) all'articolazione di ogni testo, percettivo e/o rappresentativo che sia.

III. *Γραδος vs. giudizio*

Infine, un'ulteriore valenza del *γραδος* steiniano riguarda la nozione di giudizio. In Stein, esso è articolato in maniera sorprendente e complessa, in quanto non investe i singoli predicati, ma si costituisce in rapporto alla co(n)testualità, aperta e indecidibile, dell'enunciato stesso.

Il giudizio marca soprattutto un rapporto di vitalità, poiché la preoccupazione steiniana è primariamente quella di *scrivere idee che accadono*, scrivere idee senza giudizio, il giudizio essendo una forma di chiusura della gradualità che caratterizza la conoscenza in quanto rapporto soggettivo con l'oggetto: «Come ho spiegato non ha scelto una cosa completata. Chiunque può capire che se uno spiega e la cosa da spiegare è che uno che vive la sua vita giornaliera interna possiede tutto l'esterno, non è possibile scegliere una frase completata, una cosa completata».¹²

Si apre così una problematica in ge-

¹⁰ Charles Sanders Peirce, *Logic as Semiotic* (1940), a cura di Justus Buchler, New York 1995, p. 103.

¹¹ «While I was listening and hearing and feeling the rhythm of each human being I gradually began to feel the difficulty of putting it down. Types of people I could put down but a whole human being felt at one and the same time, in other words while in the act of feeling that person was very difficult to put into words.» «The Gradual Making of the Making of Americans» in *Writings and Lectures 1911-1945*, cit., p. 88.

¹² «As I explained it did not choose a completed thing. Anybody can understand that if you explain and the thing to be explained is that you leading your daily inside life own everything outside; it is not possible to choose a completed sentence a completed thing.» «What is English Literature» in *Writings and Lectures 1911-1945*, cit., p. 49.

nere identificata con il post-strutturalismo, ma in realtà già pienamente evidenziata dal pragmatismo steiniano: la distinzione tra materialità del segno e fenomenalità del segno. Sarebbe errato concepire l'invito steiniano all'autoriflessività dell'opera d'arte come un invito al disconoscimento della fenomenalità dei segni; anzi, l'autoreferenza è da lei invocata come pratica di un pensiero riflessivo che aspira all'inclusione del processo del pensiero nell'oggetto pensato. Ricordo una sua affermazione: «abbiamo organizzato un luogo comune irregolare e abbiamo fatto sì che l'eccesso tornasse alla divagazione».¹³ La salvaguardia della divagazione è ciò che consente il gioco, il rilancio perpetuo della semiosi, contro l'evidenza della morte, nella scrittura dell'evento: «*Il tempo della composizione* è il tempo della composizione. A volte è stato una cosa presente a volte è stato una cosa passata a volte è stato una cosa futura a volte è stato

un tentativo rivolto a parte o a tutte queste cose. [...] Ora c'è ancora dell'altro *il senso del tempo nella composizione*. Questo è ciò che è sempre un timore un dubbio e un giudizio e una convinzione. La qualità nella creazione dell'espressione la qualità in una composizione che la rende morta non appena è fatta è molto seccante».¹⁴ Davanti all'evidenza che nemmeno le diversificazioni discorsive della temporalità dell'opera garantiscono la vitalità del significante, all'artista non resta che ricominciare, ossia rinnovare le condizioni di visibilità di un dire oltre il detto, ossia ripresentare la rappresentazione, connotandola come l'irrappresentabile legame tra la mente e il mondo, che costituisce il mondo e la mente. Nelle parole di Stein bisogna: «Iniziare ancora allora con una qualche descrizione del significato dell'amare ripetere [...] quando è in essi [*uomini e donne*] il loro modo di capire tutto da/dei vivi...».¹⁵

¹³ «we have organised an irregular commonplace and we have made excess return to rambling.» "An Elucidation" in *A Stein Reader*, cit., p. 431.

¹⁴ «The time of the composition is *the time of the composition*. It has been at times a present thing it has been at times a past thing it has been at times a future thing it has been at times an endeavour at parts or all of these things. [...] Now there is still something else *the time-sense in the composition*. This is what is always a fear a doubt and a judgment and a conviction. The quality in the creation of expression the quality in a composition that makes it go dead just after it has been made is very troublesome.» "Composition as Explanation" in *Writings and Lectures 1911-1945*, cit., p. 29. Corsivi aggiunti.

¹⁵ «To begin again then with some description of the meaning of loving repeating [...] when it is in them their way of understanding everything in living...», *The Making of Americans*, Harcourt Brace, New York 1962.

José Mármol

MUJER TATUADA

no supe jamás de la carne de sus letras. ni del tono con que un pájaro habitaba sus quejidos. ni del viento recorriendo las murallas de la ciudad perdida en otra ciudad más joven. no supe del nombre que otorgaron a los huesos y palabras surcadores de sus días. ni el lugar impreciso de los dedos. ni la huella dormida en la memoria de algún pie. el color. el sabor increíble de su voz. hubo demasiados repentinos deseos en un breve momento para el cieno devenido. no supe jamás del temblor de su mirada. la dimensión. el talle de sus aguas y sus bosques. no tuve una llama para prender su olvido. yo no tuve jamás que recordar su asomo. porque todo lo húmedo de aquello es mi pensar. porque mi pensamiento unge mi poesía. porque sólo hay recuerdo después de algún olvido. yo no tuve la forma de reunirla en mis palabras. yo no pude su fuego apagar con (d)escribirla.

NOCIÓN DE LO IMPRECISO

en la víspera. esa pequeña nostalgia del pasado. conviven lo último y lo primero. lo que pudo ser y lo que no ha sido todavía. en la víspera acontece todo y en ella todo cesa. la ignorancia ha podido más que la certeza. por eso esperamos a que llegue todavía lo que ya pasó. y que parta lo que para siempre ya se ha ido.

CUANDO LLOVIZNA

breve es una de las más extrañas palabras del idioma. breve como tú. breve y eterna en el pensar. en el decir. en el amar. en el vivir. la brevedad retiene la más hermosa manifestación de lo durable. como tú.

DONNA TATUATA

non ho mai saputo della carne delle sue lettere. né del tono con cui un uccello abitava i suoi lamenti. né del vento che rincorre le mura della città perduta in un'altra città più giovane. non ho saputo del nome che concessero alle ossa e alle parole solcatrici dei suoi giorni. né del luogo impreciso delle dita. né l'impronta addormentata nella memoria di qualche piede. il colore. il sapore incredibile della sua voce. ci sono stati troppi repentini desideri in un breve momento per il fango divenuto. non ho mai saputo del tremore del suo sguardo. la dimensione. l'aspetto delle sue acque e dei suoi boschi. non ho avuto una fiamma per afferrare il suo oblio. non ho fatto altro che ricordare il suo indizio. perché tutto l'umido di questo è il mio pensare. perché il mio pensiero unge la mia poesia. perché solo c'è il ricordo dopo qualche oblio. non ho avuto il modo di riunirla nelle mie parole. non ho potuto il suo fuoco spegnere al (de)scriverla.

NOZIONE DELL'IMPRECISO

nella vigilia. quella piccola nostalgia del passato. convivono l'ultimo e il primo. quello che è potuto essere e quello che non è ancora stato. nella vigilia avviene tutto e tutto vi cessa. l'ignoranza ha potuto più della certezza. per questo aspettiamo che arrivi ancora quello che è già passato. e che parta ciò che per sempre se ne è già andato.

QUANDO PIOVIGGINA

breve è una delle più strane parole della lingua.
breve come te. breve ed eterna nel pensare. nel dire. nell'amare.
nel vivere. la brevità ritiene la più bella manifestazione del durevole. come te.

PENSAMIENTO

para qué preguntar por la salida si la entrada fue un don de lo desconocido. para qué los intentos por describir la vasta superficie de un milagro. para qué presumir sabiduría y dominio. sabio es el viento que no tiene memoria. que sólo cuando pasa es. que puede pasar iracundo o tierno. sabio es el viento. uno de los cuatro elementos en el sueño. y no lo sabe nunca. y nunca lo sabrá.

RETRATO

todo el pensamiento reposado en la palma desierta de una mano. tendida la mirada sobre un objeto inútil para siempre. tenso chorro de negro su pelo sobre un rostro tan precoz. un río. una calle sola. un amor vencido por la edad. un tema de sueño su cuerpo en la ventana. un recuerdo de la mujer poseída hace tantos siglos. naciones. botines. mares y batallas. un algo que dejó derecho a insinuarse con palabras. lo innombrable que nos otorga el canto por encima del miedo y de la duda. una piel besada. un gesto conocido. cuando tenía el presente razones de nostalgia. asomos de un misterio padezco frente a ella. si es ella la que fue o la que sin ser llenó el pasado. es ella. porque hay en cada gesto el color y la forma del olor que hizo la rosa.

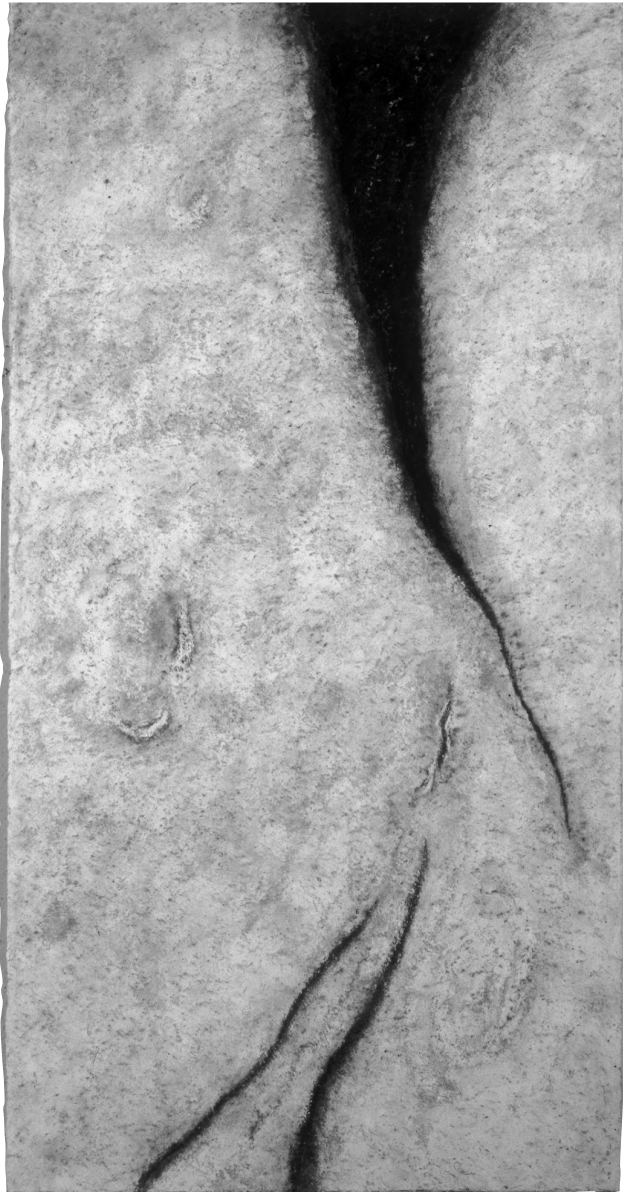
PENSIERO

perché domandare dell'uscita se l'entrata è stata un dono dello sconosciuto. perché gli intenti per decifrare la vasta superficie di un miracolo. perché presumere sapienza e dominio. sapiente è il vento che non ha memoria. che solo quando passa è. che può passare iracondo o tenero. sapiente è il vento. uno dei quattro elementi nel sogno. e non lo sa mai. e mai lo saprà.

RITRATTO

tutto il pensiero riposato sulla palma deserta di una mano. teso lo sguardo su un oggetto inutile per sempre. teso getto di nero i suoi capelli su un volto così precoce. un fiume. una via sola. un amore vinto dall'età. un argomento da sogno il suo corpo alla finestra. un ricordo della donna posseduta tanti secoli fa. nazioni. bottini. mari e battaglie. un qualcosa che lasciò diritto a insinuarsi con parole. l'innominabile che autorizza il canto al di sopra della paura e del dubbio. una pelle baciata. un gesto conosciuto. quando aveva il presente ragioni di nostalgia. indizi di un mistero sofferto di fronte a lei. se è lei quella che è stata o quella che senza essere riempì il passato. è lei. perché c'è in ogni gesto il colore e la forma dell'odore che ha fatto la rosa.

Traduzione di Alessandro Ghignoli



Roger Laporte

LA LEGGENDA DELLA VEDETTA

Su quest'elevato altopiano disabitato, dalla vegetazione rada, dal cielo vuoto, il giorno incomincia il suo declino. Fa freddo. Il mio passo è così leggero che non può essere percepito neppure da un orecchio in agguato, ma ho preferito fermarmi a buona distanza da un uomo immobile, quasi immobile. Lo vedo di schiena. Non si è girato; non si girerà: nulla può distrarlo. Veglia.

Scruta il lontano, ma chi potrebbe avventurarsi su questa terra selvaggia, lontano da qualsiasi via di migrazione? Anche coloro che perdono la strada e sono completamente sperduti deviano da questa contrada che senza dubbio nessun uomo ha mai calpestato.

Scruta senza riposo l'orizzonte vuoto. Singolare sentinella che nessuno verrà a rilevare, aumenta la solitudine.

Nulla si muove. Il giorno non finisce di cadere, ma non è eternamente sul suo declinare?

Vedo un paesaggio, o un quadro che rappresenta una landa desolata in cui la notte tarda a venire, un quadro che avrebbe per titolo La Leggenda della Vedetta?

Veglia sui confini inviolati; sorveglia l'orizzonte estremo, e tuttavia non aspetta nessuno: né amico, né nemico, né qualche sconosciuto. Non mi aspetta: come potrei non sentirmi un intruso! È tempo che ritorni sui miei passi, ma non mi son ritirato da tanto? Da sempre?

Non sarò stato che il personaggio di un sogno, l'incubo della vedetta che, logora di tante veglie, si è per un istante assopita. Si risveglia urlando. La solitudine non è rotta, poiché solo un'eco fragile gli rinvia il suo grido: «Altolà, chi vive?».

Traduzione di Federico Nicolao

GLI AUTORI DI “GRADOS”

Paolo Badini, nato nel 1947, vive a Bologna. Tra le sue raccolte di poesia, *Tarzan: la cucina del diavolo* (1978), *La terra incantata* (1979), *Il paradiso delle tempeste* (1996). Diversi i libri d'arte, tra cui *Le meraviglie dello spirito del senatore No* (con disegni di Giuliano Della Casa, 1984).

Jean-Christophe Bailly è nato a Parigi nel 1949. Scrittore (ha pubblicato oltre venti libri), dirige la collana “Détroit” presso Christian Bourgois. In italiano: *L'apostrofe muta*, Quodlibet. Uomo di teatro, ha lavorato con vari registi, tra cui Lavaudant, Tsai, Grüber e Aillaud.

Luigi Ballerini, nato a Milano nel 1940, vive a New York e a Los Angeles, dove insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università della California (UCLA). Tra le ultime opere di poesia, *Stracci shakespeareiani* (1996) e *Uscita senza strada* (2000). Ha tradotto in italiano James, Melville, Stein.

Philippe Beck è nato a Strasburgo nel 1963. Poeta, maître de conférences in filosofia all'Università di Nantes, insegna Poesia classica e moderna. Il suo sesto libro di poesia è *Dernière mode familiale*, pubblicato con Flammarion nel 1999.

Giacomo Bergamini è nato a Sant'Angelo Romano nel 1945. Le sue poesie sono raccolte in *Hiatu* (1980), *Il martello di Faust* (1983), *8 poesie sulla paura* (con G. Guglielmino, 1996), *La malattia delle parole* (1997). È anche autore di saggi letterari, opere teatrali, poesia sonora e visiva.

Vitaniello Bonito, nato a Foggia nel 1963, vive a Bologna. Per la poesia ha pubblicato *A distanza di neve* (1997), *Campo degli orfani* (2000) e alcune raccolte in volumi collettivi. È autore di saggi sulla poesia barocca e su quella contemporanea.

Per Aage Brandt è nato a Buenos Aires da genitori scandinavi nel 1944. Docente presso l'Università di Aarhus, nella stessa città dirige il centro di Ricerca semiotica. È autore di numerose opere teoriche di semiotica, estetica, filosofia, linguistica. Poeta e traduttore, ha pubblicato ventidue raccolte di poesie.

Alli Caracciolo si occupa di ricerca nell'ambito del primo Seicento, con scritti su demonologia, area galileiana e lineca. In campo artistico, poeta e regista, ha pubblicato opere di poesia e teatro. Cura la regia di opere musicali del Seicento.

Alberto Casadei, docente di Letteratura italiana all'Università di Pisa, ha pubblicato vari studi sulla narrativa del Novecento (da ultimo *Romanzi di Finisterre*, 2000). Finalista in diversi premi, tra cui il “Calvino” (1995), collabora a numerose riviste.

Mara Cini, bolognese, ha pubblicato le raccolte di poesia *Scritture* (1979), *La direzione della sosta* (1982), *Anni e altri riti* (1987), *Dentro fuori casa* (1995). Suoi racconti figurano in *Narratori delle riserve* (1992) e *Racconta 2* (1993).

Roberto Cogo è nato a Schio (Vicenza) nel 1963. Ha pubblicato *Möbius e altre poesie* (1994). Tiene corsi e seminari di poesia. Sta pubblicando con A. Facchin Editore un nuovo libro di poesia, *Vuoti Contenuti*. Ha tradotto Shakespeare, Olson e Deane.

Milo De Angelis vive a Milano, dov'è nato nel 1951. Questi i suoi libri di poesia: *Somiglianze* (1976 e 1990), *Millimetri* (1983), *Terra del viso* (1985), *Distante un padre* (1989), *Biografia sommaria* (1999). Ha inoltre pubblicato la raccolta di saggi *Poesia e destino* (1982).

Bruno De Rosa è nato nel 1965. Ricercatore in Economia aziendale all'Università di Trieste. Docente al MIB-School of Management. Autore di saggi specialistici in ambito scientifico, è interessato all'incontro tra il sapere della scienza e quello poetico.

Jacques Derrida, nato nel 1930, insegna all'École des hautes études en sciences sociales e alla University of California (Irvine). Tra le figure di grande rilievo della filosofia francese contemporanea, costringe il discorso filosofico alla propria interminabile ridefinizione. Per accostare la sua prospettiva filosofica: Mario Vergani, *Jacques Derrida*, Bruno Mondadori, 2000.

Angelo Fiocchi (1935) ha pubblicato, tra l'altro, *Qui finisce la terra* (Schwarz), *Le creste dell'onda* (Guanda), *Idilia e Altr'atto* (L'Arzanà). Tra le sue traduzioni: *Le 120 giornate di Sodoma* di Sade, *Lettere dal mio mulino* di Daudet. Vive a Milano, dove insegna.

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

Cesare Greppi, nato a Pezzana (VC) nel 1936, vive a Milano. Tra i suoi libri: *Stratagemmi* (poesie, 1979), *Supplementi alle ore del giorno e della notte* (poesie, 1989), *I testimoni* (romanzo, 1982). Ha tradotto Góngora, Juan de la Cruz, Ronsard, Salinas, Cortázar, Bonnefoy...

Eva Kampmann, nata in Danimarca, vive in Italia dall'infanzia. Laureata in Lingue e letterature straniere moderne all'Università La Sapienza di Roma, traduce a tempo pieno dall'inglese e dalle lingue scandinave. Tra gli autori tradotti: Blixen, Cather, Auster, Dunne.

Sarah Kirsch è nata nel 1935. Vive nello Schleswig-Holstein. Di nome Ingrid, ha assunto quello di Sarah in memoria delle vittime del nazismo. Opere principali: *Zaubersprüche* (1973), *Schneewärme* (1989), *Erlkönigstochter* (1992), *Bodenlos* (1995).

Roger Laporte, nato a Lione nel 1925, è stato direttore di programma al Collège de philosophie. Scrittore "segreto" dalla grande fortuna critica (si sono occupati del suo lavoro Barthes, Blanchot, Derrida, Foucault, Levinas, Nancy), le sue opere fondamentali sono *Une vie* ed *Études*, pubblicata in Francia con POL. In Italia: poemi e saggi su "Trasparenze".

Marica Larocchi, poeta. I suoi libri più recenti sono *Trieste* (1993) e *Questa parola* (1999). Per Mondadori ha curato due volumi su Rimbaud (1990 e 1992) e l'*Antologia dei poeti parnassiani* (1996). Ha inaugurato nel 2000 la collana di saggi "Pensare la letteratura" di Anterem con *Il suono del senso*. Un romanzo: *Carabà* (2000).

Carla Locatelli è professore ordinario di Lingua e letteratura inglese all'Università di Trento, ed è Adjunct Professor nell'English Department della University of Pennsylvania a Philadelphia. Ha pubblicato, in Italia e negli USA, volumi e articoli di teoria letteraria e critica della modernità.

Daniela Marcheschi insegna Antropologia culturale all'Accademia di Perugia. È redattrice di "Kamen". Oltre a numerosi saggi sulla letteratura italiana, ha curato le *Opere* di Carlo Collodi (1995) per i "Meridiani" Mondadori.

Adriano Marchetti, docente di Letteratura francese all'Università di Bologna, dirige "Francofonia" e due collane: "Episodi" e "Metáphrasis". Ha pubblicato traduzioni e saggi su Rimbaud, De Guérin, Péladan, Weil, Bousquet, Beálu, Jacob, Paulhan, Du Bos, Oster, Loreau, Bauchau, Char. Collabora a "In forma di parola".

José Mármol (Santo Domingo, 1960), studioso di filosofia e linguistica, ha scritto vari libri di poesia e saggistica. È professore universitario di filosofia. Ha vinto il Premio Nacional de Poesía de la República Dominicana nel 1987 con il libro *La invención del día*.

Riccardo Morello, nato a Susa, si è laureato a Torino con Claudio Magris. Insegna Lingua e letteratura tedesca all'Università di Torino. È autore di studi sulla letteratura austriaca (Stifter, Grillparzer, Kraus, Gütersloh, Bernhard), sulla lirica moderna (Krolow, Kaser, Celan, Kirsch) e sui rapporti tra musica e parola. Collabora all'"Indice".

Jean-Luc Nancy è nato nel 1940. Insegna filosofia all'Università Marc Bloch di Strasburgo, dopo anni di insegnamento negli Stati Uniti e in Germania. È autore di numerosi libri e saggi, di cui alcuni tradotti in italiano. Tra questi il più recente è *L'esperienza della libertà* (Einaudi 2000) nella traduzione di Davide Tarizzo.

Federico Nicolao, nato nel 1970, è scrittore, ricercatore all'Università Marc Bloch di Strasburgo, oltre che autore di studi di estetica e letteratura. È curatore di *Frammenti di un diario* di Giorgio Caproni. Traduce Di Meo, Jabès, Laporte, Nancy, Rodrigues, Derrida.

Leonardo Rosa è nato nel 1929. Vive a Castelvecchio Rocca Barbena. Mostre personali e collettive in Italia e all'estero. Sue opere sono conservate in collezioni pubbliche e private, tra cui Moma (New York), National Taiwan Arts Gallery (Taipei), Pulitzer Collection (Amsterdam).

Edoardo Sanguineti è nato nel 1930 a Genova, dove vive e insegna Letteratura italiana alla facoltà di Lettere. Poeta, ha scritto per il teatro, ha tradotto classici greci e latini, è autore di saggi e studi da Dante al Novecento, ha pubblicato due romanzi. Nella collezione "Itinera" di Anterem Edizioni ha pubblicato nel 1993 un volume di opere scelte.

Lucio Saviani è dottore di ricerca in Filosofia all'Università Federico II di Napoli. Ha dedicato saggi e ricerche all'ermeneutica contemporanea. Tra i suoi lavori più recenti: *Voci di confine* (1993), *Segnalibro* (1995), *Ermeneutica del gioco* (1998).

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

Birgitta Trotzig, nata nel 1929, è considerata tra i più importanti autori della letteratura svedese contemporanea. A cura di Daniela Marcheschi sono uscite in Italia due sue antologie: per la rivista "Kamen" e per la collana di poesia europea della Fondazione Piazolla.

Gianni Vattimo è nato nel 1936. Ordinario di Filosofia teoretica all'Università di Torino, ha contribuito alla conoscenza dell'ermeneutica di Gadamer in Italia e all'interpretazione di Nietzsche e Heidegger. Tra i suoi libri, *Le avventure della differenza* (1980), *Al di là del soggetto* (1981), *Il pensiero debole* (1983) curato con Pier Aldo Rovatti, *Dialogo con Nietzsche* (2001).

Premio Nazionale di Poesia Lorenzo Montano

QUINDICESIMA EDIZIONE

Comitato patrocinatore

Regione Veneto

Provincia di Verona – Assessorato alla Cultura

Comune di Verona – Assessorato alla Cultura

Biblioteca Civica di Verona

Università Popolare di Bussolengo (VR)

Comitato d'onore

Stefano Agosti, Claudio Magris, Edoardo Sanguineti, Andrea Zanzotto

Comitato scientifico

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

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

Premio "Raccolta inedita"

La giuria si è dapprima soffermata sui seguenti autori, tra i 480 partecipanti: Primo Bellomo, Rinaldo Caddeo, Allì Caracciolo, Alessandro Cinquegrani, Roberto Cogo, Lia Cucconi, Mauro Dal Fior, Alceo De Sanctis, Andri Nicola Gerber, Marco Giovenale, Sara Maino, Francesco Marotta, Silvia Molesini, Luciano Pagano, Matteo Pazzi, Daniela Piazza, Tiziano Salari, Giacomo Salvemini, Adam Vaccaro, Ciro Vitiello, Paola Zallio.

I finalisti selezionati sono: Bellomo, Giovenale, Salari, Vaccaro, Vitiello, Zallio.

Tra le opere da loro presentate, la giuria ha premiato *Il Pellegrino Babelico* di Tiziano Salari, da pubblicare nella collezione "La Ricerca letteraria" di Anterem Edizioni con nota critica di Giuliano Gramigna.

Premio "Opera edita" Provincia di Verona

La giuria si è dapprima soffermata sui seguenti autori, tra i 204 partecipanti: Luigi Cannillo, Carolina Carlone, Annamaria De Pietro, Massimo Fantuzzi, Giovanna Frene, Melo Freni, Carmine Lubrano, Danilo Mandolini, Luca Maria Patella, Maria Pia Quintavalla, Jacopo Ricciardi, Roberto Rossi Precerutti, Alvaro Torchio, Paola Turroni, Giovanni Tuzet, Liliana Ugolini, Paolo Zorat.

Questi sono i finalisti selezionati: Luigi Cannillo (*Sesto senso*, Campanotto), Giovanna Frene (*Spostamento*, Lietocollelibri), Melo Freni (*Dopo l'allegria*, Passigli), Maria Pia Quintavalla (*Estranea (canzone)*, Manni), Roberto Rossi Precerutti (*Una meccanica celeste*, Crocetti), Giovanni Tuzet (*365 secondo*, Liberty house).

Tra i volumi da loro proposti, la giuria ha premiato *Una meccanica celeste* di Roberto Rossi Precerutti. All'autore viene assegnato, grazie alla partecipazione dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Verona, il premio di L. 2.000.000; per l'editore Crocetti viene organizzata un'esposizione libraria presso la Biblioteca Civica di Verona.

Premio “Una poesia inedita”

La giuria si è dapprima soffermata sui seguenti autori, tra i 465 partecipanti: Egidio Belotti, Giusi Busceti, Ernesto Bussola, Andrea Chesi, Annalisa Comes, Federico Condello, Massimo Cracco, Antonella Doria, Paolo Fabbri, Corrado Fantoni, Angelo Ferrante, Flavio Fracasso, Carmelo Giummo, Domenico Mennillo, Sandro Montalto, Massimo Sannelli, Massimo Scignòli, Albarosa Sisca, Domenico Tarizzo.

Questi sono i finalisti selezionati: Busceti, Condello, Doria, Fabbri, Ferrante, Fracasso, Montalto, Sannelli, Scignòli, Tarizzo.

Tra le opere da loro presentate, la giuria ha premiato *Vigilie delle serpi* di Federico Condello. A questo autore viene assegnato il premio di L. 1.000.000. La poesia sarà pubblicata sul n. 64 di “Anterem”.

La giuria ritiene inoltre di menzionare i seguenti autori: Manuela Borghonovo, Franco Ceravolo, Angiolo Cirinei, Riccardo Fregoso, Rocco Magnoli, Riccardo Martelli, Claretta Orlandi, Monique Sartor, Giovanni Senatore.

Premio speciale della giuria “Opere scelte” Regione Veneto

Il Premio è assegnato dalla giuria a Cesare Greppi, un autore che ha contribuito a mantenere alto il valore espressivo della parola poetica nella contemporaneità. Grazie alla partecipazione della Regione Veneto, all'autore viene riconosciuta la pubblicazione nella collezione “Itinera”, Anterem Edizioni, della raccolta di testi poetici, selezionati tra le sue opere edite, *Poesie scelte*. Il lavoro antologico, accompagnato da riflessioni critiche di Stefano Agosti e Stefano Verdino, si configura come un profilo della poetica dell'autore, un'antologia personale che ripercorre il cammino di ricerca compiuto. *Poesie scelte* di Cesare Greppi consente di riconsiderare e premiare nella sezione “Opere scelte” una delle voci più interessanti della letteratura contemporanea.

Notizia

La premiazione avrà luogo a Verona il 13 ottobre 2001 alle ore 17 nella Sala Farinati della Biblioteca Civica, durante una cerimonia pubblica che comprenderà l'inaugurazione della mostra per l'editore Crocetti, una lettura di poesie dei finalisti e dei vincitori, interventi teorici e spazi musicali.

Vincitori delle precedenti edizioni

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

Editori: Einaudi, Manni, Marsilio, Niebo, Scheiwiller

ANTEREM EDIZIONI

LA RICERCA LETTERARIA

COLLEZIONE DEL PREMIO LORENZO MONTANO

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

ITINERA

OLTRE IL NOVECENTO

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

LIMINA

COLLEZIONE DI SCRITTURE

79. Brandolino Brandolini d'Adda, *Sei poesie a senso* (2000)
 80. Tommaso Durante, *Visio Mundi* (2000)
 81. Tiziano Salari, *Strategie mobili* (2000)
82. Antonio Curcetti, *Reduci da un bel nulla* (2000)
 83. Angelo Ferrante, *Reperti fonici* (2000)
 84. Silvia Bortoli, *Tutti i fiumi* (2000)
 85. Ranieri Teti, *Il senso scritto* (2001)
 86. Eugenio Lucrezi, *L'air* (2001)

PENSARE LA LETTERATURA

COLLEZIONE DI SAGGI

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

NOTIZIE

Viene pubblicata dalla **Biblioteca Civica di Verona** in coedizione con **Cierre Grafica** e **Anterem Edizioni** l'antologia *Poesia europea contemporanea*. Il volume è a cura di Agostino Contò e Flavio Ermini. La premessa è di Clemens-Carl Härle. L'antologia viene edita in occasione della XV edizione del Premio Lorenzo Montano, e a questo poeta europeo è dedicata. I trenta poeti inclusi sono tra i più autorevoli nel panorama europeo: Bonnefoy, Fostieris, Kolleritsch, Ollier, Valente, Wolf... I testi sono proposti in lingua originale con traduzione a fronte. Tra i traduttori: Agosti, Crocetti, Chiarloni, Venier, Scotto... Il volume può essere richiesto ad "Anterem".

Poema n. 10. Tra pensiero è il titolo dell'ultimo libro di poesia di **Flavio Ermini**. I testi sono seguiti da un saggio di Antonio Curcetti e da un disegno di Magdalo Mussio. Il volume può essere richiesto a Empiria Edizioni (tel. e fax 06-69940850; e-mail info@empiria.com).

Nella collana PENSARE LA LETTERATURA di Anterem Edizioni sono recentemente usciti due volumi di saggi: *L'aspetto orale della poesia* di **Ida Travi** e *Scritti nomadi* di **Stefano Guglielmin**. I volumi possono essere richiesti all'editore.

Soste, fughe è il libro di esordio di **Jean Flaminien**. La raccolta di poesie, curata e tradotta con grazia da Marica Larocchi, è edita da Book Editore (tel. 051-714720). Anche la più recente opera poetica di **Vito Giuliana** è edita da Book e ha per titolo *Stati in luogo*. La premessa è di Tomaso Kemeny.

Il senso scritto di **Ranieri Teti** e *L'Air* di **Eugenio Lucrezi** sono gli ultimi due volumi pubblicati da Anterem Edizioni nella collana LIMINA. I libri vanno richiesti all'editore.

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

"Testuale" è una rivista di critica letteraria diretta da **Gio Ferri**, **Gilberto Finzi**, **Giuliano Gramigna**. Il n. 28-29, I e II sem. 2000, pubblica saggi di Salari, Ermini, Rossi, Guarracino. Di grande interesse è il supplemento dedicato ai saggi critici di Lina Angioletti.

Nella collana di poesia VIA HERAKLEIA, curata da Ida Travi e Flavio Ermini per Cierre Grafica, sono stati recentemente pubblicati i libri: *Duplici veste* di **Giuseppina Rando** e *Cellule* di **Alberto Mori**. I testi di entrambi i volumi sono accompagnati da fotografie di Mina Tomella. Richiedere i volumi all'editore (tel. 045-8580900; e-mail grafica@cierre.net.it).

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

In occasione della XII rassegna "Portici Inattuali", Anterem Edizioni ha realizzato fuori collana il libro d'artista di **Alfonso Lentini**: *Mio minimo oceano di nomi*, poesia composta di un unico verso lungo 915 parole. L'opera è pubblicata in 500 esemplari numerati.

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

In questo numero

GRADOS

Paolo Badini
Jean-Christophe Bailly
Luigi Ballerini
Philippe Beck
Giacomo Bergamini
Vitaniello Bonito
Per Aage Brandt
Alli Caracciolo
Alberto Casadei
Mara Cini
Roberto Cogo
Milo De Angelis
Bruno De Rosa
Jacques Derrida
Angelo Fiocchi
Alessandro Ghignoli
Cesare Greppi
Eva Kampmann
Sarah Kirsch
Roger Laporte
Marica Larocchi
Carla Locatelli
Daniela Marcheschi
Adriano Marchetti
José Mármol
Riccardo Morello
Jean-Luc Nancy
Federico Nicolao
Leonardo Rosa
Edoardo Sanguineti
Lucio Saviani
Fabio Scotto
Birgitta Trotzig
Gianni Vattimo

62
QUARTA
SERIE