

SOMMARIO

<i>Nota redazionale</i>	pag. 3
Raffaele Perrotta <i>L'operaio della parola</i> <i>pensare d'Annunzio ascoltandone la «volontà di dire»</i>	pag. 5
Giorgio Barbaglia <i>La meta e l'oggetto</i>	pag. 30
Erith Jaffe-Berg <i>Leone De'Sommi,</i> <i>“Magen Nashim, In difesa delle donne”</i>	pag. 40
Giovanni Infelise <i>L'inutile, il futile, il superfluo</i> <i>La malattia come archetipo letterario</i>	pag. 51
Giancarlo Buzzi <i>Vita dalla morte.</i> <i>“Dentro le mie mani le tue”. Tetralogia di Nightwater</i>	pag. 56
Alberto Bertoni <i>“Album feriale” di Maria Pia Quintavalla</i>	pag. 67
Flora Di Legami <i>Nel segno di Ermes.</i> <i>Poeti croati del Novecento</i>	pag. 72
Gio Ferri <i>Letterale</i> <i>Luciano Erba, Marisa Bulgheroni,</i> <i>Lamberto Pignotti, Robert Storr, Giancarlo Pandini</i>	pag. 77

* Grafica di copertina di Federico e Massimo Pizzi

Già avevamo espresso in un precedente numero di Testuale l'idea di acquisire ulteriori strumenti, quando se ne fosse presentata l'occasione, al di là di quelli tradizionali (linguistici, retorici, semiotici, stilistici, ecc.) per meglio inseguire quel testo (essenzialmente poetico) che si presentò desiderabile fin dalla fondazione del periodico (quasi venticinque anni fa), secondo l'esplicito annuncio della sua testata.

Un esempio di avvicinamento all'oltre della poesia, e della stessa critica, ci è fornito qui dalla fantasmagorica eppur rigorosa rilettura che Raffaele Perrotta fa di d'Annunzio (della cui magmatica e modernissima predisposizione materico-linguistica è bene di tanto in tanto ricordarci, accantonando certi ancor radicati pregiudizi, non sempre strettamente poetici).

Così ritorna qui (e potrebbe leggersi anche come postumo omaggio ai particolari interessi critici di Giuliano Gramigna) la preoccupazione psicanalitica. L'attento lettore non mancherà di scoprire – per intrinseca analogia – valori in realtà propri della poesia medesima nei concetti di erotismo, di desiderio, di possesso, di inaccessibilità, di totalità esplorati sapientemente da Giorgio Barbaglia.

Altro apporto in qualche modo fuori testo rispetto all'attenzione verso la poesia contemporanea consiste nell'intervento, tradotto dall'inglese dalla stessa autrice, di Erith Jaffe-Berg (docente e ricercatrice della University of California) in merito all'esperienza plurilinguistica e plurisegnica di un pensatore e poeta poco conosciuto, di lingua ebraica, vissuto nel sedicesimo secolo: Leone De Sommi Portaleone

La tradizionale ricerca, pur nella sua individuale e innovativa originalità, trova conferma nelle analisi di Giovanni Infelise, Giancarlo Buzzi e Alberto Bertoni.

Ci ha lasciati, or non è molto, Lina Angioletti, dopo una lunga vita straordinaria tutta dedicata alla poesia. Poetessa raffinata, saggista e traduttrice di grande qualità interpretativa. Un'amica preziosa e collaboratrice attivissima di "Testuale". Amica sensibile di tutti coloro che alla poesia guardano (... una grande illusione...) come all'ultima speranza di riscatto per un uomo, sovente ormai "senza qualità".

Raffaele Perrotta
L'operaio della parola
pensare d'Annunzio ascoltandone la «volontà di dire»

Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage. Mais par là-même aussi, c'est renvoyer l'œuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie. Ainsi tourne la parole autour du livre: lire, écrire: d'un désir à l'autre va toute littérature. Combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire? Ils ont rapproché les deux bords du livre, les deux faces du signe, pour que n'en sorte qu'une parole. La critique n'est qu'un moment de cette histoire dans laquelle nous entrons et qui nous conduit à l'unité – à la vérité de l'écriture.

(Barthes, *Critique et vérité*)

polivalenza dannunziana, stato detto parola. evitare sommatorie sommarie. linguaggi del linguaggio, trasformazioni per epoca gergo stile. linguaggi, saperi e arti. ciascuna opera dannunziana, sua propria parola di idioletto. *le parole, le insegne*, un possibile ordine dell'essenziale, *le opere*, nell'ombra senza riparo. storia, inclassificabile, dominio di conferimento di senso. il dirsi dell'attuarsi in trasformarsi d'atti. psicomania e psicomachia, psiche terra e psiche autore: ¿quale filo conduttore fra terra e autore; e dell'autore, inconscio/coscienza-sensibilità/cultura? qui, Gabriele d'Annunzio. per un certo periodo storico-linguistico: testo, microtesti, squarci di senso. drammaturgia dannunziana, teatro di parola, *drama*: (Milano Teatro Lirico 2 marzo 1904: *La figlia di Iorio* irrompe sulla scena teatrale italiana squassandone il teatro "borgnese"; *La figlia di Iorio*, atto secondo, scena terza [Mila e Aligi], Wagner, *Tristan und Isolde*, zweiter Aufzug, zweiter Auftritt [Tristan und Isolde, beide]). lo spazio parola, spazio 'teatrale', la pagina ne è la scena. ancóra, 'teatro', totalizzante. epistolario, letteralmente letterarietà: («Come può la mia vil prosetta polemizzare con le tue strofe epistolari? / Ogni tua lettera è un poemetto.», Emilio Treves, 21 dicembre 1911). le scienze della fenomenologia e della simbologia sono le problematiche promuoventi la problematica del fenomeno e del simbolo: a fenomeno corrisponde simbolo, ma fenomeno è autonomia di fenomeno e simbolo è autonomia di simbolo. per poter ritornare ai fenomeni stessi, dover ritornare ai simboli stessi: il referente è la referenza. il significante, deus ex machina dei linguaggi di comunicazione e espressione. riflettere sulle sorti della *parola* e suoi cambi e scambi stilistici; non parola se non stilema, stile precario, chiacchiera. l'abito fa il monaco, che si abbia una idea di sé è comprensibile perché dettata dal prendere coscienza dell'esserci di sé in sé: lungo e approfondito *leggersi*, *idearsi*, e indossare l'abito ritenuto consono al personale dell'esserci, e dibattersi per l'idea che si sta ritenendo avere di sé. da e di d'Annunzio, portarsi a estremo per affermare l'affermarsi 'io sono perché io posso'. avere orgoglio di sé non è portare superbia, è cura di sé. documentato al sangue di una vita. maestro di pensiero inaudito: bene, d'Annunzio, ma ha scritto troppo; e Giorgio Colli, *Impazienza della vendemmia*, in *Dopo Nietzsche*: «Nietzsche ha scritto molto, moltissimo, [...] Ma soprattutto ha scritto troppo, [...] Già in un artista tale prolificità è fastidiosa, sospetta, non importa se in Balzac o in Goethe.», d'Annunzio non ha minor statura dei citati da Colli, ma Nietzsche Balzac Goethe hanno pure 'qual entità' da dire, e spesso si ricorre a più parole per una essenza; d'Annunzio è stato impetuoso, carico del suo io, questo sì, ma gli dobbiamo riconoscere che, stando ai risultati, ha soddisfatto le sue intenzioni, accendersi alle stelle e lussureggiante personalismo. viro←→divo, viro, contrastando umus, tende a divo. titanismo, d'Annunzio: «del mio demone posso fare il mio dio.» (*Tre parabole del bellissimo Nemico I. Il Vangelo secondo l'Avversario*, in *Il venturiero senza ventura*) e «Per ciò ho saputo io trarre da me l'uomo che si travagliava in me e il dio che balenava al sommo di me.» (*A nostra madre l'Italia. A nostra donna l'intelligenza*, in *Libro ascetico della giovane Italia*). a seguire demonicità: signoria, volere il valere della volontà, follia, ispirazione poetica, de-lirium: «ella passò le sue dita magnetiche su le vene gonfie delle mie tempie; e disse: "Quanto sei ricco dentro te! La Follia non è tanto ricca, figlio."» (*L'apparizione di Malatestino*, in *Il secondo amante di Lucrezia Buti*) e «elle m'avait dit, de ses doigts magnétiques apaisant les veines de mes tempes: "Comme vous êtes riche, au dedans de vous, enfant! La Folie n'est pas si riche." [...] Or elle, doucement, me répétait cette parole ténébreuse et radieuse: "Enfant, la Folie n'est pas si riche que vous." [...] "La Folie n'est pas si riche que l'impureté de vos richesses." » (*Le dit du sourd et muet qui fut miraculé en l'an de grâce 1266*). mito in vita e mitopoietico in opera. il proprium del sé: «e dissi al mio cuore il mio nome.» (*Le Manie meridiane*, in *Maia*). uno d'Annunzio e tanti d'Annunzio: «Quante ho io anime? [...] Tante ho io anime, e tante stirpi.» (incipit della prima *favilla* non intitolata, se non con l'indicazione *Dopo le calende di ottobre, 1907. (La Mirabella)*, in *Il secondo amante di Lucrezia Buti*); «la mia anima visse / come diecimila!» (*La Sirena del Mondo*, in *Maia*). 'dentro' non si è soli, nel sangue scorrono i sanguini degli avi: «Ora, per qual misterioso concorso di sanguini, da qual vasta esperienza di culture, in qual propizio accordo di circostanze sorgerà il nuovo Re di Roma?» (*Le vergini delle rocce*), «colui che deve venire», il destinato a essere il primus nel neogreco regno italo-latino, il qui-e-ora ab ovo, in me sono musicisti e condottieri, e l'inferno in corpo; ma perché ci si prepari a venture grandi l'obbedienza è all'ordine «Sii solo» (*L'eroe senza compagno*, in *Maia*). e per tornare sullo scrivere molto e troppo (vi si potrebbe aggiungere sullo scrivere difficile, ma il commento come risposta sarebbe quello che a richiedersi in materia e nel senso di un discorso fosse la *complessità*, cioè la materia stessa e il senso stesso della filosofia al suo più alto grado, il teoretico): una giornata intera per comporre proposizione: ¿riuscirà a essere una proposizione? non ci si agguidichi fortuna di giudizio storico-linguistico, i segni nelle *Lettere*, come nella extraverbalità, si muovono secondo genio ispirativi - ¿il 'soggetto', la regia di comando? -; non si storpi il quadro d'autore con favelle che ad autorità di quadro sono estranee, né

l'illustre ha un vólto, uno solo, non la monotonia di uno stile, uno solo - ... a cercare da dove iniziativa parte per il pro-getto - il mare, annerato dalla notte, è mare notturno che si muove, non alla vista, s'ode. problematici e problematicisti accudiscono alle riforme mondiali, il rimpasto di discorso, afflato poetico a retore e a oratore, e a testo Costituzionale di De Ambris e afflato poetico *Della Musica*, l'articolo 64, l'ultimo della Carta del Carnaro, interamente di mano del Comandante. Eraclito, con Nietzsche, nel *Trionfo della morte*; Eraclito, un compendio della dottrina dell'Oscurato, nel *Fuoco*, «il grande Angelo terrestre dalle ali d'aquila», «di mano d'Alberto Duro». parola non è natura, non pura grammatica, ed è pura grammatica, linguaggio puro, al pari del linguaggio musicale, dei linguaggi formalizzati, linguaggio è linguaggio, un linguaggio è un linguaggio, esperienze totali dei singoli linguaggi costituenti il discorso di ciascuna scienza e di ciascuna arte, la 'parlata' del linguaggio. che sia una visione o vista o vedere, è legge del poeta - poeta, ormai questa 'voce' conosce i segreti del suo essere 'voce' nel cui nome è l'impulso del costruttore di segno conforme allo specifico artistico, secoli ne rimangono estasiati salvo respingere a un poeta il nome suo di poeta - che trova intollerabile estetizzare in estetica fino all'estetismo; più che gli esegeti, gl'interpreti hanno pane per i loro denti: la parola della poesia, massime la parola alla parola, sfida ogni grado ermeneutico - ma è il linguaggio come tale che, in un suo ordine e da questo suo ordine, dà filo da torcere alla ermeneutica - è il linguaggio comunicativo così comunicativo; non è al fondo del linguaggio intersoggettivo ombra di parola, «parola»...? parola, l'uomo è l'ente dotato di parola, intendere parola! inaugurazione di senso più che ambiguo; non sfugge alla morsa della più che ambiguità di senso il linguaggio espositivo del filosofo - infatti gli ermeneuti si interrogano intorno al senso dello stile filosofico più terso; e il linguaggio del linguaggio, il linguaggio non solo delle lingue nazionali, è strutturalmente più che ambiguo sì che a considerarlo con certi risultati favorevoli alla ermeneutica è la 'ragione' del segno nella articolazione del discorso, ma che, a sua volta, essendo dis-corso, non concede tante porte aperte all'indirizzo ermeneutico, nonostante che si avvalga della stessa ermeneutica per istituirsi a discorso - si è in lotta con lo stile, con la parola. con parola a parola, il discorso s'interrompe, da con in «parola» e l'è della immediatezza fa causa comune con l'interpretazione più scoperta nel voler penetrare nella compattezza d'un segno dichiarantesi con il proprio segno perché se ne abbia «parola». ¿rinascerà amico tenebroso che sperimenterà le tenebre della eredità in «parola»? ¿queste mie parole sono pari alle parole di d'Annunzio? scienza storica culmina nella effettualità del contenuto studiato per essere storicizzato. da mondare il mondo storico-scientifico. d'Annunzio 'semiotico': «a traverso una selva innumerevole di segni varii [...] con questi esattissimi segni, [...] In Roma, la musica verbale fu parlata e scritta; prima si dilatò aerea dai rostri, poi si fermò per segni nei libri. [...] E certo Annibale Caro, prima di vergar sul foglio i segni, ascoltò dentro di sé le elette parole risonare a lungo» (*A Francesco Paolo Michetti*, dedica premessa al *Trionfo della morte*) e nel *Fuoco* «non credete voi al beneficio occulto dei segni? Non parlo di scienza astrale né di segni oroscopanti.»; «Voi possedete la suprema scienza e la suprema forza del mondo: il Verbo. Un ordine di parole può vincere d'efficacia micidiale una formula chimica.» (*Le vergini delle rocce*); «Il verbo è una lama / aguzzata a duplice taglio.»; «O parole, mitica forza [...] fermata in sillabe eterne; [...] parole, [...] o italici segni, / rivendicarvi io seppi / nella vostra vergine gloria! / Io vi trassi con mano / casta e robusta dal gorgo / della prima origine.» (*Maia*); «una grande manifestazione d'arte conta assai più d'un trattato d'alleanza o di una legge tributaria. Ciò che non muore val più di ciò che è caduco. L'astuzia e l'audacia di un Malatesta sono chiuse in una medaglia del Pisanello, per l'eternità. Non sopravvive alla politica del Machiavelli se non il nerbo della sua prosa...» (*Il fuoco*); e a suggello della potenza del linguaggio parola, e scrittura: «La scrittura, l'arte del verbo, è veramente fra tutti i giochi mentali il compiuto: di là dalla pittura, di là dalla scultura, continua l'opera di creazione e dà forma al mistero estraendolo dalla tenebra per esporlo alla luce piena.» (*Libro segreto*). e sempre nel *Libro segreto*: «il sogno cosmico è la rappresentazione totale del mio cervello.»; ma la pagina dannunziana piena subisce la spettrale pagina bianca: «egli, il Veronese, profuse l'oro, le gemme, lo sciamito, la porpora, l'ermellino, tutte le sontuosità, ma non poté rappresentare il volto glorioso se non in un nimbo di ombra.» (*Il fuoco*) la scrittura della pittura, ma vale anche per la scrittura della parola, per la scrittura d'ogni altra natura di segno -; «Vidi un che bianco; e un velo era dell'alba. / Per guarir l'alba dismarrì la traccia.» (*All'alba*, in *Alyone*); e «Medusa! Górgone! / [...] Ma che è mai quest'angoscia? mi smarrisco nel mio eremo come in un labirinto sinistro, come in un errore inestricabile. / Il volto soprannaturale è per tutto. / [...] Non rischiara il silenzio.» (*Libro segreto*). io, operaio della parola, ho fatto - mio il - silenzio, ma non vengo premiato dal silenzio. la parola, nell'augurio di parola chiaroscurante parola, è nel c'è di questo scritto che è a d'Annunzio, dopodiché: il cosmo è il cosmo, il cosmo è una parola, il cosmo è il linguaggio dell'astrofisica, ¿e la parola del cosmo? ¿e la parola della parola? ¿e non è qui, all'ombra della parola, in quanto la Parola, il nodo della questione Linguaggio? ¿e non è all'ombra della parola il nodo della questione in filosofia della filosofia? irrepresentabilità della rappresentazione: in atto pubblico, naturalismo realismo verismo di rappresentazione, in falso pubblico. primariamente, sì, la problematica della parola conduce alla problematica della filosofia: parola è pensiero, pensiero è espressione. all'ombra della parola, l'oscura, sì che l'Oscurato, Eraclito, provoca ermeneutica e ermeneutici con λόγος e σήμαινείν allo stato attuale delle conoscenze teoretiche, la parola non ha parola, ha κόσμος la parola cosmo παραβολή, teoreticamente la sovranità universale di frontiere sconosciute al nostro provinciale sistema: ma il cosmo come cosmo resta indifferente alla parola che lo parla, e la rappresentazione cosmica è autoreferenziale, rispetto al rappresentato la rappresentazione dà uno spettacolo di sé e del proprio arbitrio giacché vuole determinare nominando la sovranità universale cosmica nelle determinazione e nominazione della concezione del mondo. l'obiettivo che fa del rinvenimento un'altra dimensione -, il bianco del suono. l'umanesimo necessario: raccontarsi formandosi Bildung -, Joyce Wieland, *La Raison avant la Passion*: ¿non prima la passione e dopo la ragione? ¿fa - farebbe eccezione il filosofo? ¿il filosofo senza passione? ¿il filosofo senza la passione per la filosofia? ¿la storia critica non è essenziale nella Passio? le parole! compagne dell'amanuense scriba, parlano di cosmo e microcosmi come se a parlare fossero lo stesso cosmo e gli stessi microcosmi la - magnifica illusione - le parole! infondere anima alle parole, non c'è parola superiore a parola, parole a pari grado, sono le parole a costellazioni a costituire e strutturare il discorso. a/A, segno; a/A, significante - ancora non significato -; il significante, ancor prima che lo si scelga a convenzione di significato, è mero segno linguistico. il terreno del significante, non uscendone dal seminato, seme-sema, premessa e promessa di discorso, dettato, lingua e stile. a/A, segno significante significato per convenzione come prima lettera dell'alfabeto. le lingue nazionali degli Stati, ordinamenti convenzionali logico-semantici. la simbolizzazione della lingua

rispecchia il cosmo. la locuzione ‘il colore rosso’ simboleggia la locuzione ‘il colore rosso’; la locuzione ‘il colore rosso’ simboleggia ‘il colore rosso’ quando vi sia la *volontà di produrre come senso «il colore rosso» attraverso la locuzione ‘il colore rosso’*. tra-duzione, si legge scrittura e la si tra-duce, trasferimento da scrittura a lettura, scrittura letta, significazione che è interpretazione: il significante concepito da significato e il discorso concepito da senso. esprimibilità dell’esprimibile, il puro segno volto a significazione. pensare d’Annunzio ascoltandone la «volontà di dire», pensare d’Annunzio significandone la «volontà di dire». significazione è interpretazione: ¿la lettura dannunziana riconoscerebbe la scrittura dannunziana? ¿la scrittura dannunziana si riconoscerebbe nella lettura dannunziana? studio angusto, il ricercatore è allo scrittoio ingombro di carte in volumi, per un orientamento del leggere e comprendere quelle carte in volumi attraverso la lettura - il proprio linguaggio di ricerca -, per tirar di somme, sregolando - critica della regola e della sua eccezione - regolamentazioni, codici, statuti, nomenclature e leggi, costituzioni e giurisdizioni, la foresta dei simboli per la foresta degli alberi. i simboli, dai segni agli emblemi: ¿e le cifre? esplosivo il segno del significante-espressione, implosivo il ‘segno’ del significante-espresso. *in re*, vige il ‘tutto si tiene’: l’‘oggetto’ *ob-jectum*, il ‘soggetto’ *sub-jectum*, fusi nel *s’oggetto*. contraddizione e più contraddizioni, e dialettica, armonioso non individuabile: superamento e sintesi, fuochi artificiali per paradisi - (di) studi - artificiali. testo di scrittura, *questo* testo di scrittura, testo di scrittura, sua ‘fermezza nello stare’ testo di scrittura e cioè ‘in segno compatto’. pensatone lo spazio retorico, la proposizione si posiziona secondo sua logica: il logicamente è a seguire la logica applicata al rapporto pensiero/-espressione, ovvero linguaggio in ordine. la mole della letteratura dannunziana, scrittura linguaggio parola e parole di conseguenza nella potenza della loro espressione. ¿di nuovo intorno a d’Annunzio, alla sua parola di stile in stile a seguire di opera in opera? per stile, ciascuna opera dannunziana è un Caso a sé: per stile, un’opera dannunziana che è *una*, si distingue per il suo proprio stile. l’acribia formale svolge le sue mansioni. d’Annunzio è un Classico, studiarlo in studi superiori: il filosofo ne ascolti la parola. d’Annunzio e il filosofo, d’Annunzio e il suo filosofo. lettura diurna: la dantesca «volontà di dire» dannunziana. vita e opera dannunziane: «Natura ed Arte sono un dio bifronte» - in quella dichiarazione di poetica che è *Il fanciullo in Alcyone* -. ¿ma non è nel poema stesso la dichiarazione di poetica, non è la composizione che *compone* il farsi «composizione», appunto, «composizione»? in séguito all’*Intervista «Gabriele d’Annunzio» per Edmondo De Amicis*, pubblicata nella «Tribuna» di Roma del 20 giugno 1902, politica e arte: De Amicis: «Gli domandai se la politica, d’ora innanzi, l’avrebbe più distratto dall’arte. Non me ne distrasse mai mi rispose poiché arte e politica non furono mai disgiunte nel mio pensiero, né compresi mai come si potessero disgiungere.-», - natura e arte, politica e arte; v’è una sorta di identità biografia dannunziana e arte-politica dannunziana, stanno a testimoniare i *fatti* dannunziani; non l’arte per l’arte né politica non con arte condotta, ma la biografia, l’autobiografia, come opera d’arte, e opera d’arte è *scoprire*, tra i primissimi in Italia, Wagner e Nietzsche, scrivere nella varietà degli stili imponendo una scrittura variegata di opera in opera, con Costanzo Ciano e Luigi Rizzo *beffare* a Buccari un Impero, conquistare una città e darle una Costituzione, circondarsi di ottimi consiglieri sia per le lettere (a simbolo, Dante) sia per l’azione (a simbolo, Giovanni, anzi «Gianni», dalle Bande Nere), Alceste De Ambris, succeduto a Giovanni Giuriati a Capo di Gabinetto del governo fiumano, per poter essere il Comandante a Fiume che redige la Costituzione, *provare* l’ebrezza, e il rischio, della «ventura» -. ¿Leonardo e Michelangelo *totali*? diremmo di sì; quanto alla *totalità* dannunziana, a parte il grande semantema del *panismo*, basterebbe ciò che si è detto appena sopra *provare* l’ebrezza, e il rischio, della «ventura» per proporre un dannunzianamente *totale*. una storia della Storia, della «Storia». forse l’«uomo» dell’oggi più giornaliero stenterebbe a ritrovarsi nell’aura dannunziana, gli darebbe fastidio soprattutto il rilievo dato alla coppia «Volontà Voluttà» innestata sul tronco dell’ego esuberante, egoità dannunziana, il *quantum* - alla Nietzsche - di energia che ‘c’è’ in ciascuno di noi, sì che spirito forte è Federico II, lo è Leonardo da Vinci, e Cesare Borgia, e, ancora, Goethe. ¿quale alacre buon spirito di ricerca non amerebbe modellarsi alle figure di quei potenti? i paradigmi siano revisionati di continuo: io che sto facendo, ¿che cosa sto facendo? i paradigmi sono unità di misura per la buona resa d’ogni intraprendenza; il paradigma di Ulisse è Itaca: se non ci fosse stato simile paradigma, non ci sarebbe stato viaggio di Ulisse, Itaca suona porto familiare, luogo ove tornare dopo l’esperienza ‘odisseica’. ma i paradigmi, anche perché nascono e si sviluppano nel contesto mondano, non solo mondiale, del mondo, non sono eterni, o a meno che non siano guardie ostinate che difendono un paradigma ormai invecchiato e stanco, poco proponibile all’istanza ispirativa. valorialità paradigmatica: ¿in quale stato di status versa la proposizione protocollare che segna un’epoca indirizzata alla buona condotta? la parola Storia con l’iniziale maiuscola, la coinvolgente corpo e anima, il ‘testo’ dell’umanità. interrogarci quali ermeneuti interrogando il testo dannunziano e ascoltandone il senso del discorso. le Decime Arti del poeta e le Decime Corporazioni del cesare. non un’opera di scrittura dannunziana che non abbia un suo specifico status di stile. e *Natura ed Arte sono un dio bifronte*, quindi stilistiche di vita e di opera, ditirambico delle *metamorfosi prodigiose*: il due volte «O prodigio! O metamorfosi!» (*Ditirambo I*, in *Maia*); «Talor non elessi / perché parvemi che eleggendo / io t’escludessi, / o Diversità, -» (*La sirena del mondo*, in *Maia*). da unità paradigmatiche a unità paradigmatiche, dirampenze paradigmatiche, svolte di storia epocale, Stato di una civiltà, quegli ordini civili che autorizzano lo Stato a essere autorità; i corpi di uno Stato, l’armonia delle diverse composizioni diverse dei civi - la *società* - e l’«intellettuale organico» di memoria gramsciana. scrittore-autore di vaglia: d’Annunzio e il Logos, d’Annunzio e l’Essere, d’Annunzio e il Destino, d’Annunzio e il Neopaganesimo, d’Annunzio e i Linguaggi della Lingua - Gerghi - e della Parola - Stili --, d’Annunzio e il suo Tempo, d’Annunzio e Fiume, d’Annunzio soggettivamente dannunziano e oggettivamente profascista e il Fascismo, d’Annunzio e il suo Enigma, d’Annunzio e Noi: interrogando su vasta scala. ¿ma chi siamo, noi, per interrogare? ¿sappiamo interrogare? d’Annunzio retore e d’Annunzio oratore, la parola non scissa, una sola stilistica ad accomunarli. il filosofo e il poeta, la filosofia è, come la poesia, parola, ma, contrariamente alla parola della poesia, la parola della filosofia non è ambigua, dovendo esporre il lumeggiato - questo quanto è *scritto* sulle mura della città ideale in sapienza; ma lo si è detto: linguaggio strutturalmente più che ambiguo mette in difficoltà l’aver di chiarezza del filosofo espositore di materia filosofico-teoretica -. Omero e tragedi sono paideia, d’Annunzio e la filosofia delle culture. intendere - il senso del - ‘viaggio’ (in *Maia*), il - senso del - ‘teatro’ italo-latino che subentra al teatro germanico di Bayreuth (nel *Fuoco*). operaio della parola, dinasta della parola: d’Annunzio viene a delinearsi nel duplice orizzonte della parola. ‘rapine’ di culture ideico-letterarie in case altrui, segnalazioni sotto le stelle: «Se l’umanesimo non è se non l’arte di costruire sé medesimo facendosi il fabro del suo proprio ingegno, il suo proprio fabro mentale, io sono il

supremo degli umanisti, ch'ebbi la pazienza ed ebbi la costanza di vivere in comunione di spirito con l'intera somma della umana esperienza, con la Somma intellettuale e morale a noi conservata dalle Lettere greche e latine e italiane e francesche. / L'uomo è tanto più uomo [«Tu stesso hai sollevata la maschera e la corazza... Se hai veduto veramente quel che tu dici, tu non sei più un uomo...» (*Il fuoco*)] quanto meglio ei sa isvegliare le virtù assopite nel sangue della sua razza e quanto più gagliardamente ei sa rappresentare esse virtù risuscitando in sé gli eroi che le magnificarono con le opere scritte e con le gesta compiute. / Io posso consentire di riconoscermi affine all'Alighieri [otium] e a Gianni dalle Bande Nere [negotium]; ma dico che dell'uno e dell'altro mi affranco per andare oltre, per farmi degno del parentado.» (*Libro segreto*) e «La novissima Accademia accoglie il fiore degli ingegni e degli studii onde s'orna la nostra *alma parens*. / Da quegli ingegni appresi a comporre la mia dottrina umana, per quegli studii conobbi fin nelle origini prime e divinai nelle estreme forme del futuro la nobiltà e l'opulenza del linguaggio che io parlo e scrivo.» (lettera di d'Annunzio a Mussolini, 21 settembre 1937, in *Carteggio d'Annunzio-Mussolini 1919-1938*, a cura di Renzo De Felice e Emilio Mariano): l'intertestualità è marcata dalla ri-comprensione del setacciato di modelli e forme d'ogni epoca in stilistiche d'ogni genere e specie. ζ chi si carica del patrimonio ideico-letterario storico e di quali letterature degli specifici disciplinari? comandamenti *critica per lettura*, del *sangue d'un poeta*. gloria e destino - il discorso-d'Annunzio è un dis-corso che abbraccia in un sol abbraccio ipotassi e paratassi, dis-corso della sontuosità del significante -, il baluginante del Frammento - vedasi il telaio di *Maia*, - vita al diapason noi: per sapere di non sapere dell'ontologia ordini anime e corpi, e pur - noi a tracciare segmentazioni in un 'caotico' discorso come il nostro attuale e qui presente -: nonostante questo, calarsi ai fondali della radicalità del testuale. apertura di libro, sentore di un indizio di traccia-marca. il terreno è solcato e si promette la *ventura*: «A Eleusi in un pomeriggio d'estate appresi da una pietra che, secondo una essenzial legge dello Spirito, l'arte stessa può divenire esoterica. in antico religioni e filosofie non vissero se non di silenzio: conobbero e osservarono la necessità del silenzio.»: il *Libro segreto* continua l'*ombra* (Emilio Cecchi, *Esplorazione d'ombra*, in «Letteratura», anno III, marzo 1939) esplorata dal *figlio del sole*. l'ombra è l'ombra, l'ombra del sole, l'ombra della musica, l'ombra del silenzio; l'eloquio dannunziano abbaglia sfumando in musica il silenzio; ma non a rinchiudere il demonicamente dannunziano nella riassuntiva d'una prova finale. ζ zona franca dove effettivamente si possono *vedere* costellazioni di segni 'in parola'? il 'fatto' che vien dopo *poema* è figura e configurazione interpretate. la profondità non è della ermeneutica, se questa esercitasse in esclusiva di scienze formalistiche. la parola è storia, la storia è problematica; la storia della parola dannunziana è problematica; ciascuna parola di classico α di avanguardia, problematica, problematica la scrittura la più limpida, il segno della scrittura in quanto segno e in quanto scrittura di vari segni e di varie scritture è problematico, da alfa a omega; inafferrabile il senso complessivo del segno parola, e del segno extraverbale, in discorso d'opera. il *come*: problema; domanda, *come?* sul terreno dei segni, il tesoro nascosto, mascherature. significato di fondo, vizio di fondo. si tenta il commisurarsi con la parola dannunziana: d'Annunzio, prima che fosse studiato in acribia formale, ha patito l'agiografia o il danno dell'essere risolto nella parola vistosamente esposta; d'Annunzio "superuomo" finito e rifinito alle vincite. tortuosa la via, della conoscenza, alla conoscenza; conoscenza e parola, archeologia che si ripropone. il mondiale è gravido di parole, nomi e qualifiche, simboli in gran quantità che solo in parte appartengono alla parola delle parole delle lingue. *le parole!* ζ lasciano il segno? ζ e quale segno? d'Annunzio, debitore ad altri di artistiche e di ideistiche, e avvenimento di sé medesimo. i linguaggi i saperi e i saperi i linguaggi e di e in discorsi i saperi i linguaggi e i linguaggi i saperi discorrendo. la corona d'alloro: se l'è data, non è stata ruberia; ζ la sua uscita? riuscita campale, uscita a campo aperto, diamogliene atto, non è panegirico. apprendere l'aura del vissuto. Bataille e Nietzsche, Colli e Nietzsche: questo nostro-*mio* ancora «d'Annunzio» presupporrebbe l'abissale pro-fondità del figurale trascorso, il significante lo permetterebbe in quanto significante, portatore di significato e inauguratore di senso. privilegiando parola: *le parole!* le si risaltano, ché, in ragione di esse, squadrano e approfondiscono il loro stesso status di *parole!* e nelle *parole!* s'annida l'agognato Terminus, ma il discorso è dis-cursus, corso zigzagando, aggirarsi per l'arcipelago del segno. il filosofo Nietzsche e l'immagine, ζ e se il poeta d'Annunzio e l'idea? al lume del nume: può essere, l'affascinarsi a *le parole!*: «Io ti dirò verso quali reami / d'amor ci chiami il fiume,» (*La sera fiesolana*, in *Alycone*), qualsivoglia modus di interpretare, e non di interpretare, mal s'addice ad affabulazione - *le parole!* ζ ma il fenomeno naturale del monstrum non è forse l'affabulazione dell'universale diversale? --. *Alle Pleiadi e ai Fati e L'Annunzio*, i due proemi a *Maia* o *Laus Vitae*, al vasto poema dottrinale e summa del pensiero dannunziano - ottomilaquattrocento versi -, (il nietzschiano *Zarathustra* della parola dannunziana) e sapienziale - «E curva la Mira che fila, / poi che d'oro e di ferro pesa / lo stame come quel d'Ulisse.» e «Al breve bagliore / scorsero i nostri occhi mortali / l'eterna tartarea faccia / d'Atropo che taglia lo stame, / dell'inevitabile Mira?» -, primo libro dell'opus magnum poetico di d'Annunzio, le *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*; se si esclude l'italo-nazionalismo semantema - non 'a programma' -, i due proemi riassumono la semantematica delle *Laudi*; il primo proemio, *Alle Pleiadi e ai Fati*, programma il 'greco' Ulisside o l'italico Venturiero - qui, «il pilota re d'Itaca Odisseo», ripetizione tale e quale nell'alcionio *Ditirambo I* -, la conoscenza per esperienza arrischiante - l'emistichio «Disdegnata la salute» e l'endecasillabo «chi mette sé nel turbo delle sorti» -; il secondo proemio, *L'Annunzio*, contiene il neopaganesimo il due volte annunzio che «"Il gran Pan non è morto!"» - e l'egoità del figlio del dio «E il dio mi disse: / "O figlio, / canta anche il tuo alloro."» -. come si vede, i due proemi, escludendo sempre l'italo-nazionalismo mancante a tematizzazione, sono due componenti di struttura portante ai fini dell'economia semantica delle *Laudi*, per non dire di Tutto d'Annunzio; per tale ragione, entrambi occupano un ideale corso propedeutico al conoscere il valoriale del d'Annunzio dotto. totalità dannunziana, il coronamento del panismo nel *Meriggio* alcionio; e il Comandante *del* Comandante, tre commi dell'articolo 10 del *Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero di Fiume* ne disegnano il sommo ufficio -, l'impresa di Fiume e la città di *Vita l'imagination au pouvoir*, «Creare con gioia!» -i *Taccuini*, gli *Altri taccuini*, le annotazioni, il *flash* di 'cose viste', e le note per minuzie e incombenze quotidiane allineate a osservazioni e sensazioni pure quotidiane, tracciati di studi che promettono studi superiori, come in un *Codice* leonardiano - il famelico di 'cose viste', l'Imaginifico! perché si officino immagini -, trasferimenti sub lege poetico-letteraria: nella e per la «città di Vita» la riproposizione dalla *Gloria*, atto terzo, scena prima, Giordano Fàuro (tra parentesi le parole della tragedia non presenti nel taccuino datato con d'Annunzio a Fiume): «(Appunto: vi ricordate voi di quel suo discorso sul fiorire dei Comuni? e di quell'altro su le Repubbliche? Quando mai le virtù attive di un popolo, la) La varietà delle opere, la sapienza degli (istituti) Istituti, la prevalenza degli Ottimi, il fervore

della passio<ne> civica, l'impronta dell'uomo su (la cosa) le cose, l'utensile fatto vivente, le pietre adunate da un decreto di gloria, la potenza pubblica espres<sa> dall'edificio, la città scolpita come un simulacro, tutta quella grande concordia discorde che costituiva lo (stato) Stato libero, (quando mai ebbero un dimostratore più efficace e più caldo?).» così parla lo statista, il Capo di Stato; e così parla d'Annunzio a Fiume per la fondazione dello Stato, esempio più unico che raro di una intellettualità con le chiavi dello Stato. La Grande Politica è disciplina scientifica. l'*immagine* colpisce, l'*immagine* di cui ha bisogno l'idea, grande, per esprimere il messaggio, *immagine*-simbolo. a un'opera dell'ingegno spetta una lettura complessiva del cosmo e dei microcosmi. filosofia teoretica la conoscenza del cosmo, filosofie teoretiche le conoscenze dei microcosmi. l'intelletto alla comunità, lo spirito agli æstri, nazionalpopolare e macro e micro cosmica. ego espanso, prima persona e civitas; l'incipit dalle ultime quattro strofe di *Maia*, la *Preghiera alla Madre immortale*: «Natura, mia Madre immortale, / che anche tu mi dai vita breve / e immensi disegni mi poni / nel cuore, / tu nata la prima, / di te medesima nata, a tutti comune ma sola / incomunicabile, m'odi. / Io sì grave di sapienza / e di esperienza, di gioia / e di dolore, di amore / e di odio, se in te mi distenda, / ritorno leggero ed ignaro, / mi sento pieghevole e verde / quasi arbusto privo di nodi.» il dèmone, l'eroe provengono da lontano: d'Annunzio ne resuscita senso e pratica; italico e italiano, «Io son l'ultimo figlio degli Elleni: / m'abbeverai alla mammella antica; / ma d'un igneo dèmone son ebro.» (*La Vittoria navale*, in *Alcyone*). sintagma per sintagma, anche una parola che è una parola una sola parola sola e poi parola per parola e sviscerare parole a una a una, da semantica a etimologia secondo semantica storica, à travers des forêts de symboles e Holzwege. il discorso si teatralizza, si drammatizza. miglior discorso, il revisore del paradigma-*imperium. tempestoso*, dovendo pensare mostrarsi dell'Uni-versale nel Di-versale: filosofia e suo gioco di specchi. affermare un Credo è dannoso al pensiero. leggiamo scritture œ scriviamo letture, gioco di scacchi, strategie e nelle maglie ordinate a discorso, il fondo è fondo e l'abisso è abisso, uomo tendente a viro-divo, e non umanismo e divismo, non antropologia e teologia, patia-patria. homo-humus complesso, complesso viro-divo; d'Annunzio è complesso, Mussolini è complesso, il fascismo è complesso; è la stessa *natura* di questi fenomeni storici, personaggi e movimento di idee di principio politico, che li pone alla storiografia come storie complesse. d'Annunzio profascista ma non fascista, gli Arditi, profascisti, e profascisti i legionari fiumani. d'Annunzio e Mussolini/fascismo, storia dannunziana: «Fin dalla nascita, io sono il solo conduttore di me stesso. [...] E cerca di liberarti, tu, dai partigiani che ti falsano o ti deviano. Respingi da te coloro che, per esempio, nelle Marche conducono la più tetra *reazione* contro gli uomini della trincea e nella Puglia avversano poliziescamente ogni forma di spiritualità - ohibò! - *dannunziana*.» (lettera di d'Annunzio a Mussolini, Dal Romitorio di Cagnacco, 9 gennaio 1923, in *Carteggio d'Annunzio-Mussolini 1919-1938*, a cura di Renzo De Felice e Emilio Mariano). nella mussoliniana *dottrina del fascismo* apparsa sotto la voce «fascismo» nel volume della *Enciclopedia italiana* Treccani, d'Annunzio e dannunzianesimo, e legionarismo fiumano profascisti, brillano per assenza in merito alle idee che ispirano il «grande fiume del fascismo»; d'altronde, il fascismo sta diventando Partito e Mussolini: «Può il fascismo trovare le sue tavole negli statuti della reggenza del Carnaro? A mio avviso no. D'Annunzio è un uomo di genio. È l'uomo delle ore eccezionali, non è l'uomo della pratica quotidiana. Però negli statuti della reggenza del Carnaro c'è uno spirito, un imponderabile che possiamo far nostro: l'orgoglio di sentirci italiani, il proposito di voler lavorare per la grandezza della patria comune.»; Mussolini parla da politico: ¿impensabile d'Annunzio il Comandante d'Italia? la politica può sognare sopra le mediazioni e le tempestività del politico: inoltre, essendo il materiale politico l'umano, dell'umano è la pensabilità ma la sua storia non segue la linea retta che il politico programma. il *vate*, a sua volta, non vuole smentire le sue prerogative profetiche, sicché nel *Libro segreto*: «Cursore leale ho trasmesso con tutti i miei segni la face all'uomo novo che l'Orbo veggente aveva annunziato ne' suoi 'Canti della Ricordanza e dell'Aspettazione'». scottante il periodo 1919-1922 per l'Italia, scottante 'd'Annunzio davanti al fascismo' - la Storia non si fa con i se: problematico il giudizio storico, problematico il saggio Antico: oltre il documentabile, ¿la «parola» della Storia nella «parola» della StorioGrafia? -; «Se l'Italia m'è un enigma, non io sono un enigma per l'Italia?» (*Libro segreto*). le mani parrebbero pulite: io sono io ma ¿chi sono io che sono io? si monta in cattedra, si tiene la lezione, giovani da impraticare per il loro domani operativo: crisi di identità del maître-à-penser. del segno stesso l'autorità. 'paradossale', l'inattuale. «non imitare ma *continuare* la Natura» (*A Francesco Paolo Michetti*, dedica e prefazione al *Trionfo della morte*). precettistica d'arte da stravolgere, non essere imitatori - se non per arte di mimo --: principio basilare per l'opera d'arte, la formatività, la messa-in-forma *per* la messa-in-opera. 'opera d'arte' ovverosia *operadarte*; ¿opera d'arte? un sintagma, significante del significante, operadarte, parola composta. «Euplete Eurètria Energèia,» (*La decima Musa*, in *Maia*), e *Delle Corporazioni*, come atto Costituzionale a Fiume: «La decima non ha arte né novero né vocabolo. La sua pienezza è attesa come quella della decima Musa. È riservata alle forze misteriose del popolo in travaglio e in ascendimento.»; ancóra dalla Costituzione fiumana di d'Annunzio-De Ambris, ma l'articolo che segue, *Della Musica*, è di mano dannunziana: «Nella Reggenza italiana del Carnaro la Musica è una istituzione religiosa e sociale». *Meriggio alcionio e Marcia di Ronchi e Impresa di Fiume* con conseguenti e relativi, per *La Reggenza Italiana del Carnaro*, *Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato Libero di Fiume* (Alceste De Ambris) e *Disegno di un nuovo ordinamento dell'esercito liberatore* (Giuseppe Piffer), e Fiume vòlta ai «popoli oppressi» (la *Lega* di Leon Kochnitzky). la Festa di Fiume in Fiume, *l'imagination au pouvoir* - e il reiterato «Creare con gioia!» (nel *Fuoco*) -. tutto ciò è una «Storia»: ¿saperne ristabilire il senso delle proporzioni? ¿saperne ridare voce? ¿tormento metaermeneutico? di una insumma passata per esegetica, le parole non arrivano al punto. bagliori, *paginette* di un racconto, narrare d'Annunzio e dannunzianesimo. ¿«d'Annunzio» è la «narrazione che lo narra», «d'Annunzio narrato»? ineluttabilità Distanza; io stesso sono distante da me stesso. narrare d'Annunzio dannunzianamente attraversandone la parola con la nostra. lo stesso d'Annunzio del *Libro segreto* avverte come la scrittura possa essere purtroppo pirandellianamente formalizzazione nella rigidezza e concretezza del suo segno: «Questo feroce taedium vitae mi viene dalla necessità di sottrarmi al fastidio - che oggi è quasi l'orrore - d'essere stato e di essere Gabriele d'Annunzio, legato all'esistenza dell'uomo e dell'artista e dell'eroe Gabriele d'Annunzio, avvinto al passato e costretto al futuro di essa esistenza: a certe parole dette, a certe pagine incise, a certi atti dichiarati e compiuti: erotica heroica.». straordinaria invenzione la scrittura per la memoria storica, ma anche fermo segno da formalizzazione a formalismo. analogamente la retorica: se non vi fosse lo stile che la raffina nella formazione del discorso, l'accadere della retorica cadrebbe nell'essere «retorica». ¿d'Annunzio *ars rhetorica*? di più: lo

Stelio Effrena del *Fuoco*: «Un sentimento sovrumano di potenza e di libertà gonfiò il cuore del giovine come il vento gonfiò la vela per lui trasfigurata. Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue»; e noi: il purpureo, ala velata; e ancora, noi: Pan presume l'oscuro dello smagliante Tutto. il significante, un oltre-di-parola radicalmente presente, sostanza, del vivere linguistico - 'a forza di' significante è 'forma' di significare (che il significare significhi è problema ermeneutica all'interno del segno) -. dilatazione egoica, ovvero «il» d'Annunzio, il d'Annunzio dell'autoriconoscimento, il laudato e il «prode» ritiratosi nella cittadella del Vittoriale; sovrumano il Dante della sua Comedia, sovrumano il d'Annunzio della sua Opera Omnia, e del suo continuo esaltarsi e magnificarsi; un modo del leggere d'Annunzio è nel seguirlo nel *temenos* dei suoi «giardini», e in «vita eroica», scienze più che umane; e di più: «Una bellezza / indicibile io sentia / spandersi per le mie membra, / come chi trasfigura.» (*Le Atlantidi*, in *Maia*) e la consegna: «E, movendo i passi per l'Alti, / scorgere parvemi l'ombra / dell'indovino di Zeus, / il responso udito improvviso: / “Combattere e vincere i mostri / non ti varrà su la Terra / se trasfigurarli non sai, / Aedo, in fanciulli divini.”» (*Il responso*, in *Maia*). se la retorica è la figurazione, il dannunzianesimo è la trasfigurazione. e dichiarazione di poetica il «fanciullo» alcionio e si vada al «giovinetto» (atto quarto della *Gloria*) che, per Ruggero Flamma, «Ha il delirio della pubertà: la demenza che dà il miele selvaggio». dopo Dante, d'Annunzio, per trionfare e cesare e poeta. costellazione parole in atto di lettura: la parola dannunziana: *¿intendiamo* parlarne significandone l'ascolto? colui che ascolta, prima di significare l'ascolto, ascolta lo star ascoltando: questo in teoria; *¿accogliere* l'ascoltare non sarebbe già, non è già significare l'ascolto? problema ermeneutico problematico come non mai. al *proprium* di noi il *sentirsi* «il» d'Annunzio: se ne parli - *¿intenditore* intende l'intendere di d'Annunzio? --, del rinascere al nascere: «Io nacqui ogni mattina. [...] Dove giacqui, rinacqui. [...] E là dove giacqui, rinacqui.» (*I giacigli*, in *Maia*), con febrilità: «Assiso, non per riposarsi ma per meditare un altro lavoro, egli fissava la Vita con i suoi occhi forti ove splendeva l'anima libera. [...] Non m'assido se non per rialzarmi.» (*Il fuoco*). alla lettura libera la rinascenza, e sia nostra la lettura che si fa del passo e brano dell'operaio della parola per la volontà di dire, dannunzianamente e siamo noi, con i nostri vocaboli e costrutti, parole in concerto da nostro linguaggio. il Personaggio non è la Prosa del Mondo, la 'drammaturgia' è dappertutto, e poiché tutta la forma è un tutto del limite, s'impone combattere con il limite stesso contro lo stesso limite, dannunzianamente nell'augurio, se non di abatterlo - come nel dannunzianesimo --, di affrontarlo, e audacemente; il limite non si decodifica, è ostacolo, l'innanzi a noi che pone la barra a ostacolo del nostro cammino in avanti, per la Decima poetica Musa e per la Decima cesarea Corporazione: lo stile che ne viene, il guerresco; e nell'ordine guerriero dello spirito anelante alle due Decime, la parola di guerra «La più gran gioia è sempre all'altra riva.» (*Bocca di Serchio*, in *Alcyone*). un documentale, abbondantemente tenuto presente come uno dei climax del dannunzianesimo di d'Annunzio: la solarità del panismo con il colpo d'ala del *Meriggio*, un 'fuoco', elemento che si aggiunge agli elementi essenziali della 'visione' arcaico-filosofica o della concezione del *mu'qo~* spettro solare, fuoco che divampa infiammando la *terra* di Pan, una 'religiosità' della 're-ligione' sì che «e il fiume è la mia vena, / il monte è la mia fronte, / la selva è la mia pube, / la nube è il mio sudore.» (*Meriggio*, in *Alcyone*); e nell'alcionia *Sera fiesolana* francescanamente «i fratelli olivi» (anche francescano d'Annunzio, il Francesco fraterno ad «aqua» e alla morte [«sora morte»]); *Alcyone*, diario estivo ma «Estate» - *Ditirambo III* di *Alcyone* -, metafora e simbolo del Grande Giorno, il «Meriggio», il *panismo*, da «non odo parole che dici umane» a «e non ho più sorte fra gli uomini»; legame di natura e arte, di vita e arte: i Taccuini e gli Altri taccuini stanno a mostrare il legame: dalle impressioni e visioni che si hanno 'in natura', nella esperienza immediata e diretta, viene a formarsi l'opera d'arte: *spectaculum mundi* e testualità immaginifica. non giudicare nessuno, nemmeno se lo cogli sul fatto, né trattandosi di documentato: il documentato è storia di sé documentato, non sono rintracciabili il movente, l'intenzione; il documento è 'significante' per quello che è, documento nel «significante». un uomo che è un uomo - l'indistinto (dovrebbe essere un palpito, una vita, un uomo di umanità) -, ma un uomo è un uomo, con tanto di nome che il nominatore gli affibbiò alla nascita - eppure, il destino è anche in un nome di uomo, il quale uomo, nato per reggere il destino, non può che essere 'in potenza' la potenza del viro-divo -. il *mito*, il *dèmone*, il *destino* - i *sublimi*: d'Annunzio vi si è e-ducato -. al *vedersi* Fortuna, fenomeno fratello: la sua parola non può che esserci benefica. una mitografia del mito - *mu'qo~* non è una *prima* parola della testimonianza? parola nascente che procura l'incominciante nuovamente del rinnovante affermativo di un che di corpo d'anima) -, punta di diamante trasferita nel sesso di *parole!* parola colta, di tutti i giorni, forse il filosofema, per non dire concetto o per non dire categoria, ci ha preso la mano estenuandoci in ghirigori formulati a parole stracciate; per *non* «dire» che un teatrante della bella *époque* ha rimediato un argento per il gusto di apparire in scena, ma il chiamare Caso il Destino è una illecita dominazione di chi all'amanuense scriba preferisce un disegno di partitura consistente in espressività attribuibile all'atto disperdente le memorie attoriali del 'non sia detto per inciso', e il Teatro Musicò è il primo amore dell'umanità - lo *spectaculum mundi* ne è il riflesso --. dell'aver scritto non *su* d'Annunzio ma *di* d'Annunzio in quanto *da* d'Annunzio non vuol dire ma significa che il significare è in quel significare che è il *di da*: ciononostante *¿dove* e *indove* d'Annunzio? *¿che* cosa bisogna *provare* per poter leggere fra le righe? discorso: non c'è codice di riferimento che sia regolamento di ars dictandi. vivere 'alla lettera' il viator indiato. in altre esperienze, casacca rossa. il linguaggio della parola, e i linguaggi dei segni differenti per anima e corpo dai segni della parola - i segni linguistici di scienze e arti hanno anima e corpo -, il culmine non è storicizzabile, anche se periodi eccellenti e eccezionali si consegnano alla celebrazione Storica - il Trecento Italiano -, parola tutta, tabula rasa, dadaismo, dopo libro da crepuscolo degli dèi. porsi a discorso è porsi a segno; prima della retorica, la semiotica. il dramma è qui, nel segno, e nei contesti dello stesso. ma allora *¿passo* e brano dannunziani, in quanto discorsi, come rilevarne radicalità semiotica? la semiosi è distinta da teoresi e da metodologia del discorso; l'amicizia col segno è una guerra, lotta continua, ben lo sa, lo scrutatore delle sfumature segniche, le venature prelogiche del minimum sintagmatico, il puro segno prima che si varchi la soglia della Accademia delle Belle Lettere; e ancora, il puro segno prima che si varchi la soglia della Accademia delle Belle Arti. preso in mano un volume delle opere di d'Annunzio, riprende a leggere un locus, due tre sintagmi, non difendendo l'assunto ma riosservandone la fattura, e il cursore, il superatore, lo sfidante a tenzone della pagina bianca - «Quando nella notte io mi curvo su la mia pagina, in questa officina, operaio artiere artista,» --, riproponendosi ventura e mito, gioca duro ai dadi dell'imprevedibile di *favola bella*; 'd'altri tempi', la «mia» pagina, patita, che oggi pare collettivizzata da giornale compiacente al volgarismo del divulgare notizie false e tendenziose; si dirà pure

che d'Annunzio ha favorito, per la promozione dell'opera sua, il pubblicitarismo, ma è pur reale, e forse vero, che lo scrittore è tale in materia di scrittura, linguaggio ed espressione tenuti sotto vigilanza strenua, come si conviene a magistero di amanuense scriba. *enigmatically*, enigma Italia e enigma d'Annunzio: è un lusso poter dire *io sono* «enigma»: per poterlo dire significa che si è viaggiato 'dentro' ¿non è 'dentro' il *nostro* demone? - ¿non è il 'dentro' l'avventura pericolosa degna dell'uomo che intende tendere a viro-divo? -; scrivere, allora, significa non solo 'per non morire', scrivere significa scrivere il blasone che appartiene al personalmente, la cifra, che è nostra soltanto unicamente nostra ma scritta terribilmente tanto in fondo al cuore che farne lapidaria espressione di poesia non è ardentissimo bensì quasi del tutto negatoci. ma il dannunzista dannunziologo vuol tramutare il suo ufficio in dannunzianesimo attivo. ¿chiamare una scrittura, uno stile, un nome che siano movenze di discorso? non si nasce con il nome *Titolo* durata dello *Stile*. uno dei suoi portavoce, Stelio Effrena, il drammaturgo musicale *postwagneriano*, non più solo di propria solitudine Claudio Cantelmo lo è stato, per preparare di tutto punto il manifesto della propria aristocrazia -, precisa i *termini* del «*drama*» che compagina, le *insegne* sono latinamente italiane, *dalla* «forma antica» alla «forma nuova», «obbedendo soltanto al [suo] istinto e al genio della [sua] stirpe, così come fecero i Greci»; continuando a leggere il 'discorso' dell'«Imaginifico» Stelio Effrena protagonista del *Fuoco*, il testo nel suo aspetto teorico circa l'estetica dello spettacolo cita «le tre arti pratiche, la musica, la poesia e la danza», però «la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione.», il librettista non è più, è il libro di testo verbale a cooperare con quel teatro che dall'antichità perdette, a dirla con un filosofo della musica, la componente espressiva, se pur asemantica, della musica, contrariamente, dunque, al privilegio accordato, per la tragedia antica, da Aristotele al λόγος e da Hegel al Wort. d'Annunzio stesso ci porta lontano: sappiamo del valore che tributa alla parola della scrittura, ma sappiamo anche che questa parola della scrittura lievita tra la musica e il silenzio, e, a questo punto, d'Annunzio si fa ancor più grande di quanto lo sia stato dai primi esercizi attorno ai possibili sviluppi del segno come scrittura e del suono come elemento che possa farsi segno visibilmente da immaginare per via dell'essere allo stato liquido. metamorfosi: a traguardo, l'inconfondibile dell'io, un io e un io, distinzione e distanza, industriarsi di continuo, attore del proprio «drama», l'ispirarsi a 'opera d'arte', linguaggio lussureggiante parlante il proprio habitat di crogiolo stilistico ora per un'opera ora per un'altra, la scrittura dannunziana, regolarmente impetuosa e misurata allo stile eletto. parole e parole - *le parole!* -, la «forma» da mettere 'in forma', l'«opera» da mettere 'in opera', l'«insieme», colloquio e confronto: ¿questa la lettura ermeneutica, la sua alfabetizzazione di colloquio e di confronto? di dire del Dire, metaforizzazione della storicità. ¿una ontologia storicizzabile? per un Lukács, sì. e dell'io, ¿un Ur-Ich? ¿costitutivamente 'il che cosa'? la fenomenologia e il suo giudice, il sociologo: da Comte ai fatti sociali di Saussure, dalla sociologia alla semiologia, dal testo testuale alla testualità del sociale, ¿un possibile significare il segno composto a discorso? più d'Annunzio è esplicito nell sua eroicità e più la sua esplicitazione riserva delle sorprese ai fondamenti ermeneutici. Thovez, ¿di nuovo legge e moda, di nuovo d'Annunzio fascista e parolaio, di nuovo le inquadrature per diletto e per condanna? fra gli scrittori, d'Annunzio spicca non per lo stile della sua opera ma per l'acrimonia che ha dovuto sopportare la sua opera, specialmente all'indomani del secondo conflitto mondiale: quello che è rimasto oscurato è stata la sua scrittura, la ragione sufficiente per valutare uno scrittore; ma questi ultimi accenti, a ben guardarsi intorno fra letterati e critici nonché storici di tutto rispetto, d'Annunzio ha riguadagnato le sue posizioni di eccellenza: è tornato a essere uno scrittore di scrittura, e, per la varietà dello stile fatta godere al distinguersi in stile proprio dalla singola opera, egli è tornato a essere uno scrittore di scrittura. ¿che cosa aveva fatto di sì disdicevole da meritarsi addirittura la gogna? l'estetica come estetica e non estetismo, la politica come politica nazionalpopolare in festa, lo spettacolo come spettacolo e non spettacolarismo, l'«in canto» per il diritto del suo popolo; e l'immaginarsi nel tempo del sé - la «vita iperbolica» (Stelio Effrena) -, la parola cangiante, mai delimitata per definizione, l'esperimento in auge, e l'in:canto desta la parola meditante. e non certo una sorpresa: l'atletismo dannunziano. si intenda per 'atleta' l'atleta secondo parola di lingua greca, il gareggiante, lottatore, combattente. d'Annunzio il Comandante oratore guerresco: «In Fiume d'Italia [...] Il popolo tumultuava e urlava chiamandomi. [...] gittavo un grido. i miei ufficiali accorrevano, spalancavano la porta, facevano ala. con un passo violento come lo scatto della balestra andavo alla ringhiera. andavo ad bestias? ad animos? sì, al popolo.» (*Libro segreto*) e: «A Fiume l'amore e il rispetto degli Arditi mi veniva dalla facoltà di eseguire tutti gli esercizi fisici meglio di ognuno» (*Di me a me stesso*); ma al Vittoriale sopraggiunge «la turpe vecchiezza» che umilia «la potenza» e «la grazia»: «Io vivo d'aspettazione, vecchio e invalido. Non sono più, non posso più essere il vostro capo. Non posso più, come in Fiume, superarvi nella corsa e nell'assalto.» (*Al legionario «volontario per la guerra d'Africa» Agostino Lazzaretto*, in *Teneo te Africa*): non più l'«ei sarà giovine ancora!» della *Tregua* alcionia (da Keats, epigrafe di *Canto novo*, I shall be young again, be young!), il dannunziano 'sentimento del tempo'. biblioteche, vocabolari libri di parole, dizionari tecnici di aree scientifico-disciplinari, il suo pane celeste quotidiano procaccia sostanze di vita letterario-poetica e di mitopoietica. i suoi portavoce, scompaiono nel titolo del *libro segreto* dove è inciso nome e cognome di *Gabriele d'Annunzio*, l'apoteosi dell'antropomimia in gloria di destino. ¿di che cosa prendere possesso? possessione di proposizione, *periglio* e citazione è d'obbligo, le spalle messe al sicuro; non sono gli improvvisatori a riordinare i *foci*: dunque si rispettino i significanti dannunziani e si *vedano* in essi e solamente in essi quali significanti le valenze possibilmente in ermeneutica dannunziana da attribuire al linguaggio simbolico dannunziano. parola mu' qo~ dal senso desueto, e del mito è un principio del discorso entusiasta del sé, stilema stellare. mito con *le proprie stesse mani*, non l'oleografico "poeta-soldato" ma il fabbrile Ulisside o Venturiero - appellativi di prima persona -, idea archetipica forma 'in forza' della quale è l'eccellente. esperimento che non si mostra né tampoco si dimostra ma che si legge fra le righe, l'in corso d'opera nell'in corso d'opera, laboroperazionarsi. ascrivibile ai Libri il simbolico purché il suo segno sia nel regno dell'elaborarsi culturale: difatti è il filosofo della cultura, oltre che essere specificamente filosofo delle idee in prosa e in poesia nonché in umanistica e in scientifica, l'ideale storico critico delle fenomenologie universali. la scuola dello sguardo catturante il mondo circostante, l'isolamento dell'oggetto nella 'gran delle parti' che è il paesaggio prima della tecnica operante: vaghezza di senso vaghezza di senso non *sentita* perché *sentita* è la -vaghezza in quanto vaghezza del momentaneo, prelogicità e presematicità, una sorta di 'musicalità' -, ma non per ciò s'abbia a riprendere il riduttivo "dilettante di sensazioni", l'ebro, questo sì, delle *mille vite* della Vita. cieli e terrestri metamorfismi dell'Unico Universale, fondo d'Annunzio, ¿e il sottofondo d'Annunzio: può analisi? «Paradigma», da cui è prelievo e intendimento: artisticità. ¿è la Vita la scrittura? è nella Vita la vita della scrittura. ¿come vivi? vivo la Vita nella

vita che è in me. *Maia, Alcyone, Beffa di Buccari*, i titoli di composizioni notorie, in esse trasposizioni di esperienze vissute con anima e corpo, propriamente linguistico-stilistici gli adattamenti, gli arrangiamenti narratologici. ¿che tipo di stilistica per questo testo di discorso? chiederlo non giova al richiedente, non trarrebbe alcun giovamento in quanto noi si è all'oscuro dello scriverci, pur nutrendo parole alludenti al personaggio d'Annunzio del dramma dannunziano, ma si faccia tesoro del limite nella dimora del superante il limite con il portavoce Alcibiade di *Maia*, che, interrogato, risponde pronto: *gioia più fiera* «La gioia / d'abbattere il limite alzato. [in *Bocca di Serchio* di *Alcyone*: «La più gran gioia è sempre all'altra riva.»]», *buon demone* «Il rischio», *buona virtù* «Il piè leggero», del *perché?* i poeti e altro d'altro di altri innumeri, letteratura ne è carica, volumi a raccontar per filo e per segno il *perché?* e il *come?* il ragno continua a tessere la ragnatela e Penelope ad aspettare il suo compagno; non c'è che scrittura, informale a teoria critica, e lettura di conseguenza, leggere i rottami dei segni di ciò che fu scrittura al vivo di tempo reale. queste pagine, domani, non saranno più fresche di giornata, appena uscite dalla fornace, e lo scrittore loro le troverà come estranee al concetto che delle stesse, da lui poste in scrittura, ne aveva un significare netto. dell'evèntico d'Annunzio la possibilità che si ha noi lettori 'in potenza' scrittori è di poter rilanciare l'evèntico dannunziano, sul crinale di due secoli, da primo a secondo: l'eventismo, da d'Annunzio a noi; se 's/Storia' ha da essere, sia eventistica. finché nello studio si eserciterà la storia di questa attuale coscienza critica e simbolica, continueremo a parteggiare, ma non ciecamente, con il destino e la sua storia biviale di destra e sinistra, di bene e di male, di tradizione e di invenzione, di ordine e di avventura, tutte nozioni all'ossimoro eracliteo, illudendoci di soggiornare, se non nella unità, in una unità dell'Uno. vale parola e vale per altri linguaggi esprimenti la ricerca cognitiva, ricerca cognitiva che, universalizzando il proprio semantema - conoscenza per linguaggio -, s'incaglia nel 'parlarne'. l'ascolto perséguita il lettore. pensare l'abisso e non sia tracotanza di signum, l'Abgrund oltre il fondo di parola - ¿ma tradurre propriamente la natura degli effetti, e che è natura sotto le mentite spoglie della forma d'una pur pregevole alfabetizzazione, dove è scritto che l'attore protagonista significa il dovuto alle differenze? --; nel molteplice del firmamentum, la terra è epifanica, un microcosmo lo è, e il filo d'erba è filo d'erba la voce del mito, «ninfa boschereccia / Versilia, [...] Imito qualunque richiamo / con un filo d'erba alla bocca.» -: «o Diversità, sirena / del mondo», e della ricchezza dello stile dispensatore in modalità espressive di vario «genere», le corrispondenze, i richiami, i contrasti. nei lontani colloqui tenuti nella biblioteca del Vittoriale con la dottoressa Elena Ledda: per la studiosa dannunziana «il libro dannunziano» è il *Libro segreto*, e Guido Keller è spirito più inquieto di Gabriele d'Annunzio - riletture continue, la parola la definitiva suona problema --. locus significativamente significatività del ritmo, ¿*Maia* o *Alcyone*: quale dei due libri-poemi sono più d'Annunzio? e quale dei due d'Annunzio, il 'solare' o il 'notturno', sia da considerarsi migliore? ritorneremo, per questioni di stile, al crocianesimo di poesia e non poesia, e non solo: per questioni di gusto personale; né si ideologizzi il complesso del testo definendone un senso di principio semantico costitutivo; della pagina nutrita di insegne, d'Annunzio è d'Annunzio in ciascuna sua pagina. «E io dissi: "O mondo, sei mio! / Ti coglierò come un pomo, / ti spremerò alla mia sete, / alla mia sete perenne."», segue «Ero un mistero musicale, con in bocca il sapore del mondo.»; mai reductio ad unum di significazione complessiva riguardo a opera d'autore, ma che i due loci abbiano a che vedere con un d'Annunzio determinato, a prescindere dalla conclamata eroicità, ci pare non possano essere contraddetti, e d'Annunzio è saliente, come è saliente altro autore, dove ci si iscriva in persona-'immagine' o -'pensiero' - testualmente. al conoscente il compito di conoscere interrogando conoscere interrogando, filosofare --: Erme invocato, Erme che oda e veda meraviglie; «Tutto mi parla, tutto è segno per me che so leggere», ma «egli - il prodigo artefice che parve aver raccolto in sé tutte le immaginazioni dei satrapi più sfrenate, il poeta magnifico ch'ebbe l'anima simile a quel fiume lidio dagli Elleni armoniosi nomato Crisorroa, fuor de' cui gorgi auriferi era sorta una dinastia di re carichi d'una opulenza inaudita egli -, il Veronese -, profuse l'oro, le gemme, lo sciamito, la porpora, l'ermellino, tutte le sontuosità, ma non poté rappresentar il volto glorioso se non in un nimbo di ombra». un lungo brano, dal capoverso che suona da incipit «L'oscurità s'addensa. l'angoscia si serra. voglio forse ingannare l'una e l'altra, ricalcando già sul mio viso stravolto la mia maschera di scrittore?» al capoverso che suona da explicit «L'anima del poeta può possedere le cose come possiede il suo amore il suo odio o la sua speranza; ma, nell'atto di esprimerle, cessa di possederle. il linguaggio gli rende estraneo quel che gli era intimo.» con a principio il passo «le più arcane comunicanze dell'anima con le cose non possono esser colte, fino a oggi, se non nelle pause; che sono le parole del silenzio.»; pagine di capitolo da libro di memoria per poetica intendendole quale teorica d'avanguardia come radicalità di segno dell'ars scribendi problematizzata; già in nota nel periodo di Arcachon, il lungo brano, con innesti e varianti, è all'interno del *Libro segreto*: perviene a noi da làscito da ripensare, brano dei più pensanti che d'Annunzio abbia potuto scrivere in materia di linguaggio in scrittura. ¿come immagini? - res/verbum, distinzione sempre necessaria -, ¿sorte di poeta? - ¿d'Annunzio l'Imaginifico è solo poeta? - . problema - ermeneutico - l'originale. dal 'musicale' al 'silenzio', il risalto della pagina magnificamente illustrata di d'Annunzio. una voluta Apparizione... nell'autocompiacersi «e dissi al mio cuore il mio nome», *Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Angelo Cocles alias Gabriele d' Annunzio - angelo o nunzio orbo -, il *prode* da Plutarco a Carlyle. ¿di quale uomo si parla? la dignità dell'uomo, il più che uomo, il viro-divo. la persona è la maschera del suo volto, la personalità è «Sum id quod sum». coscienza e valenza simbolica. conoscere per ascoltato dire a sé. l'antropologia non può essere ridotta a sociologismo di folla solitaria. intendendo intendere la parola dannunziana, cavalcare la tigre dannunziana. Gabriele d'Annunzio, nome proprio, istinto, demone, genio, dottrina delle filosofie della vita. l'Ulisside o il Venturiero d'Annunzio politropo, evèntico di Decima Musa Decima Corporazione, dall'amante delle parole all'amante dei libri, da questi all'amante delle geste, il fenomeno figurato nella configurazione principio di discorso. l'ordine del discorso nella scrittura è impensabile senza il tempo lento della meditazione. ¿d'Annunzio filosoficamente? la voragine della identità in spaccato di teatro storico. la storia che si scrive possa trovare un suo senso, un perché di senso per l'inquieto lettore. ¿secoli d'oro o polvere di secoli? la secolarità dell'un secolo contro l'altro nella lettrualità - l'epifania della terra e il terreno rigoglioso delle parole nei libri! - e gli uomini con le loro ostinate opinioni. lettura di testo non precostituibile, la questione del metodo. ¿dove e indove parola di d'Annunzio? ¿quanta di noi operaietà 'in parola' la parola alla parola votandoci alla Laus dell'universa terra? il soggetto è d'Annunzio: ¿attendibile storicità d'epoca? in primo piano ciò che si pone in primo piano - il segno, la parola provocano la metafisica del segno, della parola --. gloria e destino et ultra, espressa in tal modo la pluristilistica di vita e opera del

Nostro, Laus Vitae, vita eroica - in séguito a guerresca - e alcionia, Meriggio e il Comandante a coronamento di d'Annunzio poeta e guerriero, la parola propria personale della parola incarnata sì che parlante è esemplare - «Ai giovani fertili, più che insegnamento, io sono esempio: esempio, meglio che parola.» -, e vent'anni prima «io mi considero maestro legittimo; e voglio essere e sono il maestro che per gli Italiani riassume nella sua dottrina le tradizioni e le aspirazioni del gran sangue ond'è nato:» -. detto e fatto, vita e opera e *folle volo* - «Disdegna la salute / chi mette sé nel turbo delle sorti» e *folia* --. Erörterung e campo semantico, semantema sì ma non da principio deterministico. regni e imperi si acquistano con le armi delle insegne - delle parole -, le quali conquistano gli animi sempre che siano disposti alla magia delle insegne. parola, la lingua hors-d'œuvre, la lingua paradigmatica al nazionalpopolare, e opera dannunziana di letteratura in lingua italiana, dopo acribia formale, ritorno al testo, elezioni di contesti - un passo, un brano, una pagina, la proposizione -, e filosofo pensi la dottrinalità della parola dannunziana. la lenta maschera macerando il testo, ma interpretazione non àlteri di molto la letteralità di d'Annunzio e dannunzianesimo che sono letterarietà e mitopoieticità - ma del lettore v'è un suo linguaggio di forma mentis che, parlando dell'Altro, non si elide, anzi, del parlare dell'Altro, quel linguaggio del lettore ne sostiene la parola complessiva - -

L'intera espressione di discorso in discorso sotto il titolo l'operaio della parola, «le parole», ma di queste parole, con l'ufficio di parlare dell'Altro, ¿la linea di confine tra il linguaggio dell'Altro e il linguaggio parlante dell'Altro? intersecarsi di entrambi i linguaggi; présane coscienza, rinnovata problematica intorno al linguaggio, problematicità; linguaggio e significazione con relativo discorso, ombre incombenti persistenti. non si esce dal linguaggio, e non lo si domina (¿dove è andata a non finire la parola ispiratrice dei linguaggi saperi e arti? le nostre patrie e leggende, i simboli araldici delle nostre passioni di vita, l'asse Dante-Pound o Rabelais-Céline o la scrittura di Leonardo e Michelangelo in varie arti, di stile vario è lo scrittore chiamato qui Gabriele d'Annunzio - scrittura, documentazione segni & ancora segni). e noi, formatori di discorsi regolati dai codici di composizione, i poster dei nostri poster, ¿che cosa scopriranno al limite di storia estrema - storia ¿rispetto alle teorie e ai teoremi dei poster dei nostri poster? - di reale e di vero dell'universo e dei suoi sistemi? se i poster dei nostri poster sapranno intravedere il volto che ora e domani domani domani sembra velato a noi, formatori di discorsi regolati dai codici di composizione. e di d'Annunzio, ¿in quale linguaggio rivivrà il suo linguaggio? - se i poster dei nostri poster ne leggeranno la scrittura -. ¿parole di senso più che prematuro? ¿non sono tutti i possibili linguaggi costituenti l'attuale realtà del linguaggio multiforme in attività di discorso proteiforme destinati a vivere in forme impensabili a noi che già oggi, nonostante le nostre scuole e i nostri metodi ermeneutici, inceppiamo nella scrittura dannunziana? si è detto in questo breve saggio tutto d'un fiato - non capoversi ma un unico capoverso in una riassunzione del 'modo di dire' - intorno a d'Annunzio e ai problemi che dalla lettura scaturiscono leggere è pensare l'ascolto della lettura che «le parole» ne muovono il corso del discorso; orbene, perché le parole in concorso di discorso abbiano a parlare della materia da significare, esse stesse, da loro stesse, devono significare ciò che devono significare: 'il nome la parola «d'Annunzio» di d'Annunzio' è la trascrizione - iscrizione - dell'io empirico d'Annunzio. fisica e metafisica, comprese nelle parole fisica e metafisica

scrivo del μνζος d'Annunzio, ¿ma ne ho lo stile di scrittura, io che non amo munirmi di strumenti metodologici per la parola di scrittura? il 1° marzo del 2008 saranno settant'anni dalla sua morte. si è fatto non poco nella seconda metà del secolo scorso in materia d'Annunzio e dannunzianesimo, soprattutto di testualità, dico la sua lingua, il substrato ispirante il Tuo discorso, arriva 'lingua straniera', codice in-decodificabile: così, ahimè pare ha da essere; ¿ma chi è l'ultimo dannunziano, ve ne è uno che circoli liberamente sul territorio delle memorie dannunziane? e io scrivo, scrivo delle opere delle insegne dannunziane come ne avessi autorità da vendere, sempre a coltivare il sogno di un d'Annunzio tutto mio cogliendo la sua parola a tratti e in trece di sintagmi, segni con-fusi. ¿ma perché queste aggiunte eloquiali? non mi va giù il chiaro e semplice perché so bene che chiaro e semplice aiutano soltanto gli svogliati in spirito non franco né attivo, e d'Annunzio, come altro autore d'autore autorevole, non merita la trascuratezza del didatta che si presta all'opera cialtronesca delle historiette, ma insisto: ¿sono, non dico un passabile dannunziano, dico un passabile dannunzista. ¿a riassumere qualche scintillamento dannunziano? il cosiddetto problema di fondo sarebbe 'fare silenzio' intorno al 'silenzio' del dannunzianesimo perché c'è il 'silenzio' di d'Annunzio, almeno riferendomi alla scrittura della sua opera; il 'silenzio' è una metafora che illustrerebbe una tensione propria dello scrittore che non intende fermarsi al limite di giornata, dove, con la locuzione 'limite di giornata', si intenda c'è un limite per ogni giorno: come è risaputo, d'Annunzio è l'oltrepasamento del limite in quanto tale. uno dei miei saggi lontani fu consacrato al limite: limite di tutto, del tutto, il Tutto, così come la totalità si mostra storicamente, sicché se è giorno non è notte e se è notte non è giorno, ma giorno e notte o notte e giorno sono la stessa luce che illumina la processualità del totalismo storico. d'Annunzio e la vita, e il furore che vi mise per amarla: più vitalità che vitalismo (ma si accettano le scommesse sul vitalismo vincente sulla vitalità); ma il punto è altro: continuare l'acribia formale che contraddistingue la renaissance-d'Annunzio e porre in questione il pensiero filosofico pensante l'idea poetico-letteraria dannunziana in poetica e concezione, porlo in questione poiché non è da oggi che si auspica la venuta del filosofo nella casa della poesia dannunziana, poesia praticata anche nella oratoria «dalla ringhiera», e ciò sta a ribadire la polivalenza dannunziana, d'Annunzio politropo. ¿mi ripeto? purtroppo le parole conoscono le parole! di d'Annunzio, non le mie, che sono parole, se tutto va bene nel discorso, snervate già sul punto di connettersi per il fluire del discorso. ma vi possono essere parole che come per incanto riassumino sintagmatiche del testuale nel discorso di d'Annunzio. di una tecnica, di cui il Nostro scrittore si vanta di avere in una sua pagina dove, come sempre, è memoria autoreferenziale, per andare a leggere ¿per andare a fare? fa sì che l'andare è al problema che ospita la tecnica rinnovata forma dello stile principe d'ogni ordine di manifestazione letteral-letteraria, e qui d'Annunzio la sa proprio lunga la storia che conduce all'opera in arte: ché l'opera in arte è suo distintivo e simbolo vivente non solo a misura di stile formativo inerente al fenomeno «libro» bensì ritrovabili nel gesto d'atto 'logico' di gesto d'atto sì che l'uomo-d'Annunzio è oltreuomo-d'Annunzio lasciandosi dietro, che è poi un lasciarsi avanti, come per poterne godere l'effetto il postero, quell'aura che, significando il gestuale attorico, significa, per riflesso, il postero che ne fa lettura; come «dire» è, allora, il buon proposito perveniente alla mèta: scrittura/lettura, la partitura ingegnosa di colui che pone sé stesso in dignità di agonistico sulle scene del teatro del mondo; e, trattandosi del 'mondo', vale, almeno per noi se si è in facoltà

di ermeneutica, il principio che possa far riflettere sul modo del modello di universo-uomo, e rivengono le parole dannunziane riguardanti uno dei suoi grandi «parenti», così presente in citazioni fra esergo e epigrafe nelle Vergini, Leonardo: «Qui è una sola unica dramatis persona, ed è rappresentata qui con tutte le potenze dello strumento d'arte concessomi la sua particolar visione dell'universo; o meglio: perocché l'uomo sia, secondo il verbo del tuo divino parente Leonardo, "modello del mondo": è qui rappresentato il suo universo.» (v. dedica A Francesco Paolo Michetti, in prefazione al Trionfo della morte). «perché Tu sogni la lettura del Genius, la Porta del Sole? Tu sai come la vita del comune mortale sarebbe soltanto grama se a rinforzarla mancasse la grammatica, questo nostro linguaggio di parola in parole! (un semiotico, fervente decifratore di aforismi in una lingua straniera redige il poema 'costruendolo' a romanzo, pur sapendo che la stagione del «genere» è inesorabilmente compiuta); rinfrancarsi dunque con l'ausilio grammaticale: si ha una lingua per codice, la vivo e la rivivo, dopo tutto il dire e il ridire, dialogo e confronto si pareggiano in ambito ermeneutico, e danno la figura acconcia affinché avvenga la trasfigurazione, quel 'figurale' sedimentatore delle pagine dannunziane. io non saprei come insegnare ai giovani volontà voluttà dell'auctor a me caro, è una disciplina, la didattica, che si presta al volgarismo della divulgazione giornalistica (quando il giornalismo non abbia la 'penna' dello 'scrittore' e invece si trova a dover illustrarsi con il 'pennivendolo'); io cerco e tento la parola giusta per una proposizione che sappia come «dire» ciò che è inteso di 'dire': le intenzioni ci sono, mancano i significati, i quali, nell'ordo del linguaggio della parola, sono le parole che, dopo il maestro ginevrino della linguistica generale, chiamiamo significanti, 'significanti' quali portatori di valore semantico, appunto di significati, onde ragion per cui un significante è l'ordine impresso ed espresso che fa di una costellazione di segni in parole l'asse di significazione, il discorso, e poco importa sulla quantità di discorso: esso può essere breve come lungo, può essere un frammento presocratico o uno dei due poemi omerici, il risultato è il medesimo, sia per il discorso breve sia per il lungo: la 'verità' del discorso è il suo essere significante. e si è anche detto nel testo che vien prima di questo corsivato che sarebbe augurabile la venuta del filosofo ai fini della Lectura del Nostro-mio: d'Annunzio e la parola, d'Annunzio è l'operaio della parola, da elezione parlamentare a Cicerin, d'Annunzio è parola e fa parola, nessuno osa contraddire la facoltà di parola che possiede d'Annunzio, al punto che è con e nella parola che il Comandante trascina alla città di Vita animi a mille: a Fiume i mores dannunziani non sono più relegati nei fatti di costume che tanto hanno di sociologismo alla moda ma al contrario s'impongono là dove una moltitudine diventa i molti nel politico, esemplarità in habitus di cive. i Mille - una parola, come questa: Mille -, è sì parola, «ma solo una parola sola? «come non dire che una parola, anche la minima particella linguistica, uno dei segni dell'alfabeto, come non dire che parola è parola di valenza e di polivalenza, che parola ha da dire perché ne possiede il dire? d'Annunzio è nella sua positura di Gabriele d'Annunzio; la frase fatta che recita "come si sono svolti i fatti io qui lo dico e non lo nego" è la frase fatta del testimone ingrato alla parola: parola è infatti la parola detta referenza e non il referente che non è parola, così come il giallo di Van Gogh non riferisce lo stato psichico dell'uomo Van Gogh ma riferisce lo stato espressivo del pittore Van Gogh; un ordine del discorso - la pagina di d'Annunzio, il quadro di Van Gogh --, discorso di segni in 'natura' diversi e diversissimi gli uni dagli altri ma tutti nella famiglia del segno prima - si costituisca il libro delle classificazioni che distinguono l'un segno dall'altro, un ordine del discorso non è che il suo proprio ordine del discorso. a fare discorso è il nostro fare dal buon giorno alla buona notte, il nostro capopera è il linguaggio che ci riveste nel viverci e conviverci: naturalmente questo linguaggio non è soltanto a suon di parole, altri segni altri accompagnano l'espressione dell'esistere nel tessuto delle comunicazioni da communio, però le parole superano per capacità di comprensione nel significare quei tanti segni che, pur in carica simbolica, non sono convenzione di parole

«riassumere dell'operaio la parola? «ma che cosa s'è fatto prima di quest'aggiunta di scritto: non si è riassunto, 'per modo di dire' d'Annunzio, l'operaio della parola? ma sappiamo, non solo io, che l'oggetto della Critica s'appanna agli occhi della teoria Critica: il filosofo può leggere l'Erlebnis facendo filosofia; l'esperienza sta nel linguaggio nella misura in cui il linguaggio nomina e qualifica l'esperienza stessa, linguaggio colto e popolare, artistico e comune, di parola e non di parola, qui sta il dominio: un architetto degl'inizi ha 'scritto' l'albero il fiume le stelle l'uomo e il viro-divo e architetti dell'attuale nominano e qualificano con i propri linguaggi che sono avvenuti l'albero il fiume le stelle l'uomo e il viro-divo, ciò che rientra nella memoria patrimoniale dell'animale uomo: il Cid è il sogno della s/Storia, il mistero della s/Storia, se ne teorizza la logicità ma trattasi di una proposizione grammaticale, anche protocollare, la scienza ne è ben consapevole, e in dialettica, come nei crocicchi, la deità linguistica prelogica e pregerarchica rispetto a generi e specie dei segni dispensa i suoi tesori, manna dal cielo, linguista soddisfatto perché ha il lavoro su cui lavorare, i sintagmi del s'inazzurra il Tuo sangue piuttosto che i sintagmi del giallo di Van Gogh fanno sì che il musicista è all'edificio insignito del titolo 'discorso a tutti gli effetti consentito dalla legge che lo stesso discorso in atto si è dato', musicista e non musicista, perché il musicista è un artista della musica linguistica prelogica e pregerarchica in séguito alla quale il musicista è l'artista della musica classificata come musica, sacrificialmente l'arte totale se ricompaia il genio universale, e di qui, il tentativo mio di una vita: «è d'Annunzio quel genio universale per pratiche molte che l'han visto operante operatore operoso? un tentativo, solo questo, un tentativo. avere carattere, il film-maker soppianta il cineasta, se ne vedranno delle belle, dice il pubblico convenuto allo spettacolo filmare, un canto come possono essere i canti, lirico-drammatico perché fisico-metafisico. ma non finisce della nuova Charta il presente del labirinto, non la prima non l'ultima parola a compararsi con il testo della storia che vuole la costruzione del linguaggio in onore del discorso; in realtà, né storia né discorso pretendono storia e discorso, e pur anche noi tutti decidessimo un nome da dare alla Cosa che Cosa non è, non verremmo a capo di nulla giacché 'decidere' è togliere di mezzo il lento meditare destino e gloria e l'irriducibilità dell'ente, quanto è di essenza della 'pianura della verità', non una storia non un discorso costruiti possano rendere la Cosa che Cosa non è, solo l'artefice dell'artefice, che sa di esserlo come tecnico prima che stilista, può restituire in qualche 'suo' modo il Fenomenale in bivalenza di Forma, e forzando in recita la commedia umana: il dettatore è un dittatore: il gioco di parole nello scambiarsi delle due vocali e/i predetermina l'assunzione di ruolo nel fuoco artificiale dell'essere in incognito la miseria dell'uomo in lotta per l'entrata in vigore della lex-lege in virtù della quale, come è solito dire il vulgo, corre il discorso: solo qui il Personaggio è Poeta rinverdendo lo spirito della parola ad avvenire. «una verticalizzazione di troppo? la differenza sta nel rituale, che è una 'immagine', o, per il meglio della espressività, un cosmo alla portata di mano d'artista; ma quando una

biografia uscisse all'aperto stanca com'è per le parole dette a comando, troverebbe innanzi a sé non la 'pianura della verità', troverebbe innanzi a sé la parola nuda del silenzio cosmico: che d'Annunzio abbia provato questa estasi non è da pettegolezzo di cronista immaginante immagini sovrumane, ma che, alla lettura testuale delle Lettere dannunziane risalendo all'abbicci delle stesse, d'Annunzio sia con l'ingens sylva delle sue esistenze e delle sue valentie di scrittore e di eroe prossimo agli orizzonti di stile e il suo doppio della musica di là dalla musica e del silenzio di qua dal silenzio è la prova lucente delle sue scritture. dall'altrieri dannunziano al giorno d'oggi postdannunziano, i d'Annunzio sono e non di facciata: basta vederli nelle pieghe d'animo per ravvisare 'un certo non so che' di dannunzionamento, Hemingway Montherlant Marlaux Ernst Jünger ciascuno a suo modo d'Annunzio; ¿Nietzsche a suo modo è stato d'Annunzio? gli io e il loro volto indefinito, opera è la nonfinita, la Pietà Rondanini, e gli antagonisti a d'Annunzio sono per frammento elevato a grande opera i Papini il Papini amato da Henry Miller e Eliade e disistimato dai ricercatori di storielle di buon costume; ma per restare in questo luogo di lacrime, ¿chi ha memoria storica di popolo e di artisti d'arte e di artigiani d'artigianato sì da perlustrare l'antico signore del totalmente storico cosmo? lo storico è il quello che inopportunamente si dice "verità storica": il cosmo suona storico ai veritieri storici, e infatti essi stabiliscono le ere della terra come stabiliscono i periodi della storia: non si fanno saltare i confini, così si è in pace con educazione e formazione, con la scientificità del dato; ma non si metta in campo la più illustre delle filosofie teoretiche: l'Essere æ il Logos, Parmenide æ Eraclito sarebbero sfasati nel mercato ove si gridano le idee, e noi non si è della patria di Parmenide æ Eraclito, e per ritornare a d'Annunzio: ¿avremo modo di simbologia per una indagine che ricomponga la composizione del ludus d'Annunzio, ludus e ancóra ludus ché d'Annunzio è il ludente? tacitamente è proposto il ludentismo del ludente d'Annunzio; i giochi, in merito, non sono stati giocati, per il semplice motivo che gioco non è più ludus e ludus non trasferisce in gioco il sé ludus, nemmeno l'uomo sa dell'homo ludens. non si lude, si gioca, e il gioco del fanciullo è detto e si giudica non serio. non parlo di un morto, parlo di un Morto; i Morti sono vivi per coloro che, vivi, sono Vivi. formabile forma di formula: non la moda, il modo, di dire musicare ¿ma

Giorgio Barbaglia *La meta e l'oggetto*

La saggia distinzione che Freud introduce tra mete e oggetti sessuali è sempre utile quando si voglia intraprendere un discorso sulle possibilità del soddisfacimento erotico. Ma, in aggiunta a questa articolazione tra la qualità dell'oggetto (intrinseca o fantasticamente attribuitagli che sia) e ciò che con esso o di esso si vuol *fare* (la meta), la prima cosa che va rilevata è che c'è un terzo importante elemento in gioco, quello del possesso. Il possesso è implicito in una certa misura nella meta, ma non lo è affatto nell'oggetto. La meta è un atto, l'oggetto non lo è. A partire dal proposito di conseguire la meta desiderata si trova facilmente un oggetto da possedere in tal senso; ma, a partire dal desiderio di possedere veramente l'oggetto desiderato, nessuna meta può conseguire lo scopo. Comunemente questo secondo versante viene poco considerato, e un oggetto desiderabile, che sia anche disponibile per una meta, appare come quanto di meglio ci si possa attendere. Per esempio, in presenza di una splendida fanciulla che accetti il rapporto sessuale, la nostra cultura tende a non porre il problema del grado di possedibilità che si offre nella circostanza, perché questo tema risulta automaticamente superato dal fatto che una meta, o addirittura *la meta* per eccellenza, si prospetti come certa.

La cultura dominata dal luogo comune impone la meta come norma, ma, soprattutto, dà per pacifico che, per possesso, si debba intendere qualcosa di parziale. Per altre culture l'oggetto perfetto del desiderio deve essere anche totalmente possedibile, o quanto più ciò sia possibile. È proprio questo principio della possedibilità, tanto ovvio da essere troppo spesso trascurato, e che comunque oggi è pubblicamente screditato, a legare tra loro oggetto e meta. Infatti l'oggetto può essere posseduto solo in parte attraverso la meta, e la problematica del loro rapporto è piuttosto complessa. La parzialità del possesso è soddisfacente per chi privilegia la meta, insoddisfacente per chi privilegia l'oggetto. La medesima inevitabile frustrazione del melancolico che vorrebbe possedere eroticamente dio e trasforma impropriamente, come dice Ficino, "ciò che spetta alla contemplazione in desiderio di amplesso" si oppone anche al desiderio di possedere totalmente un oggetto terreno. La meta comporta infatti un possesso solo parziale dell'oggetto, e pertanto, se si domanda la meta, si ottiene il possesso dell'oggetto parziale, ovvero di una parte dell'oggetto: si ottiene ciò che si è domandato. Se invece si desidera l'oggetto per possederlo nella sua interezza, si può solo tradurre quest'istanza formulando la domanda della totalità delle mete. E, poiché la contemporanea fruizione di un numero infinito di mete è inattuabile, il desiderio può solo rivolgersi a un possesso di tutte le possibili mete che sia puramente potenziale: questa mera potenzialità è l'unica condizione in grado di soddisfare il desiderio di possedere tutto l'oggetto. Va detto comunque che a quest'illusione di totalità, là dove ne permane possibile l'avvento, si accompagna la più intensa sensazione di godimento (benché si tratti di un piacere preliminare) che l'amante d'oggetto possa conoscere. L'amante della meta invece trascoglie quest'ultima trasversalmente attraverso gli oggetti di volta in volta a disposizione, e considera il loro possesso solo come un mezzo per conseguire l'effettuazione di un certo atto. Accade che per lui gli oggetti siano veicoli di parzialità come per l'altro genere di amante essi lo sono di universalità. In entrambi i casi l'oggetto non viene percepito esattamente per quello che esso è come individualità umana, perché o viene ridotto e sostituito secondo una *sineddoche* (la parte per il tutto), o viene scavalcato verso un valore generale e ineffabile. Nella prima circostanza agisce il linguaggio nella sua specifica funzione riduttiva e sostitutiva; nella seconda, il rifiuto di questa funzione.

Quando per esempio il linguaggio, attraverso l'automatismo dei suoi luoghi comuni, induce a riferirsi a una donna come a una "fica", la *sineddoche* indica come la nominazione di un tutto tramite una parte riveli la connivenza tra la parzialità della meta e quella del linguaggio stesso. L'amante della meta è più "adulto" perché si rivolge all'altro come a una persona autonoma e indipendente da lui, non da *possedere* in senso proprio, ma con la quale "*fare qualcosa*" di ben specifico e delimitato. E infatti la sessualità considerata "adulta" per eccellenza, la genitalità, consiste nel proporsi al partner per *fare insieme* un'altra persona. Tutto ciò passa attraverso il ritagliare, nell'altro, una parte *possedibile*, ed è il linguaggio simbolico a favorire quest'operazione, che è culturale. Al contrario, gli oggetti dell'altro amante sono essi ritagliati interi, come dalle mani di un bambino, nella carta bianca dell'Assoluto, simili alle figurine, ancor più radicalmente primigenie di quelle di Adamo ed Eva, delle quali parlava Kierkegaard.

L'assoluto di questi oggetti è ancora quello che qualifica l'onnipotenza nei loro confronti da parte del loro fruitore. Essa, come si è detto, non può tradursi in atto se non attraverso il limite della meta, la quale, per quanto possa configurarsi come emblematica, è sempre parziale. Ma il possesso dell'oggetto è meglio rappresentato dalla potenzialità di tutte le mete, versione effettuale dell'onnipotenza. È solo grazie a questo assoluto dominio, a questo sfondo impersonale e metafisico, che l'oggetto si colloca nella fruibilità totale, e si carica di un fascino sconvolgente.

Tempo fa un... ricercatore di oggetti venne arrestato negli Stati Uniti per aver domandato alla persona sbagliata una bambina cui ficcare chiodi nei capezzoli, urinare in bocca e arrecare altre più estreme aggressioni. Come un vero aspirante consumatore, egli si premurava di chiedere ogni volta se ciascuna delle operazioni che indicava fosse *possibile*. In realtà non intendeva affatto compiere *questi* atti, conseguire *queste* mete. Alle abili risposte misuratamente affermative del suo interlocutore telefonico (nientemeno che un agente dell'F.B.I.), egli non poteva che rinnovare la propria domanda di mete sempre più provocatorie e anche tecnicamente improbabili, perché ciò che voleva era ritagliare l'oggetto intero fuori dalla realtà, sapere di *poterne* fare qualsiasi cosa, essere confortato nell'apprendere che l'assoluto è qualcosa che si può a volte fortunatamente possedere. Come saggiamente ci ricorda Grunberger a proposito della gratificazione dell'onnipotenza narcisica, "Poter fare" è l'essenziale, "fare" non serve che a fornirne la "prova".¹ Cosa in effetti avrebbe poi fatto del proprio oggetto è difficile immaginare, perché questo sarebbe dipeso da tutt'altri fattori in gioco, ma quello che è certo è che, una volta consolidato il campo magico in cui l'oggetto appare al tempo stesso irraggiungibile e totalmente soggiogato, qualsiasi meta, anche quella di un bacio o di una carezza, vi diviene estrema, ed estremamente gratificante.

Questa necessità di fruire di un oggetto insieme inaccessibile per sua natura e, di fatto, “alla mercé”, di realizzare insomma al momento critico della “profanazione della bellezza” (Bataille), informa il comportamento stesso dell’amante, costretto ad allontanare talvolta l’oggetto per valorizzarlo e, subito dopo, a costringerlo da presso per possederlo. Egli tenderà così a rendere problematico un impatto che per lui ha valore solo in certe condizioni e dev’essere addirittura evitato e rinviato in altre. Per di più la donna (o chi per essa) si dimostra tanto più raggiungibile quanto meno venga valorizzata; infatti quando sa che, nel concedersi, darebbe di più, si concede di meno. Ancora, invertendo i fattori, essa può giungere a rifiutare di darsi al fine di mantenere e accrescere il proprio valore, il lacaniano “guadagno d’essere”.

C’è un sapiente film di Buñuel, *Quell’oscuro oggetto del desiderio*, che, intrecciata ad altre intuizioni circa l’erotismo, mette in scena proprio questa verità: l’impossibilità di congiungere l’oggetto con la meta; impossibilità astutamente gestita dalla giovanissima femmina desiderata, Conchita, che sceglie di non concedersi mai all’amante attraverso alcun atto di possesso, e ciò allo scopo di poterglisi continuare a proporre come oggetto totale di desiderio. Quello che vi è di più sottile nella situazione è che Conchita mena per il naso il proprio maturo amante per soddisfare (oltre che per sfruttare) l’esigenza a lui attribuita di disporre dell’intatta totalità dell’oggetto del desiderio.

Comunque tutti coloro che sanno qualcosa di queste faccende concordano nel riconoscere questo meccanismo, già icasticamente espresso da Cesare Pavese (“per ottenere amore tragico ci vuole astuzia. Disgraziatamente, sono proprio gli incapaci di astuzia ad avere sete di amore tragico”): in amore si può ottenere facilmente ciò che si vuole purché l’oggetto non sia valorizzato come totalità, e venga concepito in funzione della meta. È come se una forza misteriosa mirasse a evitare a ogni costo il rischio di un evento troppo intollerabile per il mondo: la congiunzione tra possesso e oggetto totale.

Nella fabula erotica il protagonista è di solito caricato o della valenza di cacciatore di mete o di quella di cacciatore di oggetti. Nel secondo caso è fatalmente destinato alla sconfitta a vantaggio di qualcun altro per il quale l’oggetto in sé conta di meno. Come si verifica, per esempio, in *Lolita* di Nabokov. E forse non è un caso che sia Pierre Louÿs (l’autore del romanzo che fornisce la trama del film di Buñuel), sia Nabokov, avessero idee chiare circa i connotati dell’“oscuro” oggetto del desiderio.

Se, invece, è agli atti, alle mete, che viene affidato il compito di dimostrare, con i fatti, la conquista dell’assoluto, essi si potranno accavallare all’infinito, come avviene nelle narrazioni di De Sade, senza tuttavia riuscire a raggiungerlo. Quel signore al telefono stava insomma malcautamente estendendo ad altri il contenuto del teatrino della propria coscienza, nel quale personaggi virtuali chiedevano conforto alla realtà per le fantasie di onnipotenza. È possibile possedere realmente, intero, l’oggetto di desiderio? A questa sottostante domanda davano provvisoria veste le domande esplicite, i brutali scandagli, quelle richieste-limite nelle quali il test circa singole possibilità stava, in balia della sineddoche, al posto di ben altra indagine: “Se ogni meta impossibile si rivelasse possibile, allora lo sarebbe forse anche il possesso di un oggetto costituito appunto dalla potenziale, virtuale illimitatezza delle mete?”.

La fantasia sadica usa un presupposto per le proprie azioni virtuali, e ciò che risulta più difficile da comprendere per i più è che ciò che costituisce il presupposto della fantasia è in verità lo scopo della condotta reale: il possesso incondizionato, totale, dell’oggetto autentico. Inversamente, le azioni reali di un comportamento sadico costituiscono l’inutile sforzo di conseguire l’epifania della verità dell’oggetto. Il legame che pur unisce le fantasie sadiche agli atti di sadismo viene male interpretato come una relazione consequenziale tra progetto e messa in opera. È per via di questo equivoco che la fantasia sadica può essere considerata altrettanto pericolosa di un progetto sadico. In realtà si tratta invece di due opposte direzioni, unite dalla loro inversa simmetria.

È tipico della fantasia sadica il non poter progredire. Essa deve ricominciare sempre da capo, ritornare costantemente a quella rappresentazione preliminare in cui si celebra l’inizio dell’avventura, alla premessa di una collocazione dell’oggetto in condizioni ideali di laboratorio, a quel cosmo magico che rende possibile il totale possesso di ciò che vi viene inserito. Il procedere oltre questi prodromi non aggiunge per essa nulla di essenziale. Al contrario, la direzione di una pratica sadica si volge verso un oggetto da costruire in avanti, indeterminatamente. Una domanda sembra imporsi a questo punto: perché allora le fantasie di De Sade (o, almeno, quelle che egli ci ha partecipato) seguono invece la medesima logica della pratica, e sono unidirezionalmente progressive nel senso di una sempre crescente violenza, nei loro contenuti, verso un oggetto (e non sopra un oggetto) da asservire all’arbitrio dell’atto crudele, riduttivo e mutilante? La ragione è che si tratta di fantasie verbalizzate e scritte, e, per di più, in forma di romanzo, che, conseguentemente, obbediscono alle condizioni dettate dalla prosa. In esse impone la propria legge il linguaggio sostitutivo, che già in sé implica una costrizione dell’oggetto nella meta, una riduzione violenta della totalità ineffabile a quel dicibile che la parola in essa crudelmente ritaglia. E la parola in queste fantasie tende perciò a conferire vita virtuale a un oggetto da costruire, anzi che a riferirsi al fantasma originario di un oggetto già posseduto e perduto insieme, a un punto di riferimento dal quale tornare continuamente a ripartire.

Ma, se la meta è ciò attraverso cui l’oggetto può essere, seppure solo in parte, posseduto; se esso è l’intero, in sé ineffabile, del desiderio, invisibile nella sua nudità, cui le mete prestano a tentoni contorni di “picchetti” per donargli forma e un’illusione di afferrabilità, possiamo intuire facilmente che il rapporto tra questi due termini freudiani ripeta quello dialettico tra lo stato elazionale narcisico e le pulsioni. Il desiderio di possedere l’oggetto può manifestarsi solo attraverso le mete proprio per la medesima ragione per cui, come scrive Grunberger, “Il narcisismo può agire solo attraverso le altre istanze e deve prendere a prestito, per esprimersi, gli strumenti di queste”²² e, pertanto, “ha bisogno, per esprimersi, di un supporto pulsionale”²³.

Così il possesso parziale dell’oggetto, fabbricato dal linguaggio simbolico, viene conseguito attraverso il supporto della parola sostitutiva e protesa in avanti, del tutto analogo al supporto pulsionale.

L’esempio addotto della prosa sadiana come coincidenza tra la crudeltà dei progetti pratici e la crudeltà dell’arbitrio riduttivo del significante non deve coprire il fatto che ogni narrazione, o esposizione tassonomica, delle possibilità erotiche, tende a tradursi prevalentemente, a causa della natura stessa del simbolico, nel registro delle mete.

Questo vale sia per gli ultimi best-sellers americani circa i modi di soddisfare il partner, sia per l’antico *Kāma sūtra* indiano, dove comunque non ci si occupa di ciò che l’oggetto è, o dev’essere, ma invece di ciò che esso deve saper fare, o divenire.

In questa sede non ci siamo voluti occupare dell'oggetto in sé, ma solo della problematica del suo possesso. Ci sia consentito però aggiungere che tutti coloro che trovano o cercano il fascino dell'oggetto erotico in modi in cui questo si atteggi, si adorni, si raffini e perfezioni, si adegui sapientemente o ancor più sapientemente conduca il gioco, in una parola scelga di divenire in qualche modo, coprono la tragica impossibilità di raggiungere l'oggetto con il rifiutarsi di sapere che il suo fascino innominabile non risiede nel divenire, ma nell'essere. L'ideale della geisha, dell'oggetto divenuto desiderabile con l'artificiosa acquisizione di qualità che non gli sono inerenti, o addirittura attraverso l'esperienza e il distacco, corrisponde al privilegiamento delle mete.

Il *saper essere* coincide sempre con il *saper fare* e con il *saper farsi*. L'essere, invece, non sa farsi, non si giova del farsi, non è in divenire. Ogni sforzo di *divenire essere* non può che costituire un ulteriore allontanamento rispetto ad esso; ogni movimento fatto verso un ideale erotico dell'oggetto da parte dell'oggetto stesso è simile all'annaspire controproducente di chi sia caduto nelle sabbie mobili.

Può essere interessante considerare per esempio perché l'indagine che il raffinato e coltissimo dandy degli anni trenta, il giapponese Kuki Shūzō, conduce per cogliere la struttura dell'*iki*, il peculiare fascino della geisha, non si rivolga mai direttamente alla ricerca di cosa sia in sé l'oggetto erotico del desiderio, ma possa solo attardarsi sui modi, tutti estremamente parziali e labili, del suo apparire e del suo complesso atteggiarsi, del suo prodursi ed elaborarsi in fenomeno culturale⁴. Prima di giungere a risolvere quest'interrogativo, vogliamo ricordare un altro oggetto del desiderio non considerato in sé, ma per il valore sociale rappreso intorno a esso: quello che René Girard riesce a stento a intravedere, attraverso la fitta aura del desiderio degli altri, come balenio di civetteria. L'unico dato obiettivo rilevante circa l'oggetto, al quale Kuki Shūzō perviene (e, si noti bene, *perviene per via deduttiva*) è che la geisha ideale, per aver potuto maturare l'esperienza e il distacco necessari alla migliore gestione dell'*iki*, ovvero della fitta rete delle mete, dev'essere conseguentemente piuttosto attempata (gli altri due attributi naturali, la snellezza e il capelli scuri, sono infatti riconducibili semplicemente all'etnia).

A parte il fatto che tale conclusione non sembra in linea con il gusto e il pensiero orientali prevalenti in proposito, ciò che è degno di nota qui è che poco importa a questo sottile intenditore che la geisha sia giovane o vecchia: se essa fosse anche giovanissima, la cosa in sé non lo disturberebbe, purché risultassero preservati in modo riconoscibile i caratteri acquisiti che veramente gli interessano, ovvero i connotati culturali dell'*iki*. L'età infatti, come altre qualità naturali e psichiche, inerte all'oggetto, e l'oggetto in sé non lo interessa. Più precisamente ancora, il suo oggetto non può neppure configurarsi come un *in sé*. A dispetto delle assidue e intime frequentazioni dei maggiori filosofi e pensatori europei, il concetto occidentale di *essere* gli resta estraneo, ed egli può sorvolare quell'articolazione tra essere e divenire che, per l'amante dell'oggetto, è invece il presupposto della tensione erotica. Egli può ben riconoscere formalmente che l'esperienza del significato è irriducibilmente incommensurabile rispetto alla sua espressione concettuale, ma quest'ammissione resta ben lontana dalla profonda nostalgia occidentale per l'*essere*, perché già nel concetto di *esperienza del significato* si protrae un'apparente confusione tra significato e significante che salta ingannevolmente agli occhi fin dalle prime pagine (cfr. "Inutile dire che *iki* costituisce un significato. La sua presenza in quanto parola è un dato di fatto"⁵) ma che costituisce invece il sintomo di un equivoco più sottile. Non molto dissimile da quello in cui incorre l'acculturato Othello shakespeariano, quest'equivoco parte dal presupposto secondo il quale se c'è un significante c'è anche un significato, e viceversa, se significante non c'è, neppure un significato ci può essere. Tale ferma fede primitiva nella virtualità, nel fondamento storico della cultura che fa della dipendenza dell'intellettuale giapponese dalla Tradizione uno strano fenomeno che si potrebbe definire come auto-acculturazione, travolge non solo il dubbio che dal significante decorrano le due possibili esperienze dell'esistenza o della inesistenza del significato, ma anche quello che da esso comunque discendano sia il significato sia la sua assenza.

I significanti possono ben costruire essi stessi modi di essere esistenziali; solo che, appunto, un modo è quello di vivere la ferezza della formula magica del possesso parziale, e altro modo è quello di viverne il disincanto, e la nostalgia per il possesso totale.

Ha ragione probabilmente Kuki Shūzō nel ravvisare in questa auto-acculturazione selvaggia, protesa, senza alcun rimorso o sospetto, verso la sostituzione virtuale, e con alle spalle, invece del fantasma dell'assenza, il passato storico di una consolidata e codificata tradizione di significanti ipostatizzati, una forte caratteristica nazionale, senza riscontro, per esempio, nella saggezza cinese.

Il fatto che l'esistenza del significato venga dedotta dalla presenza del significante fa da supporto a che l'esistenza dell'oggetto venga ridotta alla presenza della meta. Risulta molto significativo, per esempio, il modo in cui il significato dell'*iki* (l'acculturata civetteria) viene considerato primario rispetto a quello dello *yabo* (la naturale ingenuità):

... Quando vi è una coppia di termini che implica una determinazione di essere culturale – espressa nell'uno in positivo e nell'altro in negativo –, si può formulare un giudizio categorico su quale delle due sia la formazione originaria, e inferire nel contempo un giudizio del loro valore relativo all'interno della sfera comune rappresentata dal loro contenuto semantico (...). Ora, sia *iki* che *sui* hanno una connotazione positiva. *Yabo* invece ha come sinonimi *buiki* (non *iki*) e *busui* (non *sui*), che hanno una connotazione negativa. In questo modo ci rendiamo conto che *iki* era l'originale e che *yabo* si è formato successivamente come suo antonimo; e possiamo nel contempo immaginare che, nella sfera comune dell'essere sessualmente specificato, *iki* venga giudicato un valore e *yabo* un disvalore⁶.

Questa, che sarebbe altrimenti una semplice disquisizione filologica, diviene, grazie alla contaminazione tra significante e significato, un'asserzione circa un'obiettiva struttura dell'eroticismo. Asserzione che potrebbe trovare in parte la propria legittimazione solo se l'eroticismo dell'autore fosse di natura meramente verbale, e non rinviasse a qualcosa di non verbale.

Oggi noi vediamo rispettata in questo discorso la lacaniana priorità del simbolico, e non ci sorprende gran che il fatto

che la maschera vi venga considerata primaria rispetto al volto, il trucco antecedente rispetto all'incarnato. Ciò che invece consideriamo come un difetto è la mancata distinzione tra primario e originario, che qui vengono confusi tra loro: l'esemplare parzialità del simbolico non viene fatta annodare all'indietro con la totalità dell'immaginario. Mancano il nodo, il ripiegamento come restituzione dell'origine; e noi sappiamo che l'erotismo si iscrive proprio nel registro dell'immaginario. L'oggetto del desiderio, invece, in questo che pure si presenta come un trattato sul fascino dell'eros, è implacabilmente costruito secondo cultura, mai come resto inattingibile rispetto a essa: non risulta mai attraverso la nostalgia per la totalità assente, bensì sempre attraverso l'opposta direzione di un'eterna rincorsa alla definizione. Esso vuol essere qui un oggetto in permanente costruzione simbolica, ma ciò che l'espressione verbale può inseguire in avanti è sempre solo se stessa. L'autentico approdo erotico del significante è lo *yabo*, l'insignificanza.

E questa mancanza di profondità prospettica, in direzionalità all'indietro verso l'essere totale come assenza, a fare dell'intera cultura giapponese l'esempio forse più cospicuo di come si possa essere al tempo stesso primitivi e colti, raffinati e selvaggi. E lo scarso credito di cui gode altrove il fascino femminile nipponico, per esempio in confronto a quello tradizionale cinese, dipende probabilmente dal fatto che la geisha, ovvero l'ideale nazionale della femminilità erotica, non dona l'illusione dell'offrirsi totalmente, né sa forse cosa questo possa voler dire, essendo propriamente costruita da un complesso di prestazioni, di adempimenti e di sacrifici (alcuni dei quali anche cruenti, come quello dello *shinjūdate*)⁷ che stanno in luogo dell'oggetto, lo coprono, lo sostituiscono, quasi per esorcizzarne la nostalgia. La sua essenza è nel rivestimento culturale frapposto allo sguardo che troverebbe povera e deludente la nudità dell'oggetto "quale esso è". Si riconosce facilmente in ciò la logica della meta come copertura dell'impossibilità di possedere quello che si desidera veramente, quello che non si può riconoscere di desiderare. La stessa crudeltà sacrificale dello *shinjūdate* è già implicita in quella della meta, nella quale si compongono spesso due violenze: la prima di esse è quella per la quale l'amante è costretto a ridurre in un atto parziale il possesso dell'oggetto; la seconda è quella che egli tende a infliggere, con valenza compensativa, all'oggetto stesso nel tentativo di caricare di estrema emblematicità la sua parziale presa di possesso.

Ma abbiamo già detto circa la correlazione tra meta, simbolico e progetto sadico. L'esile figura della geisha, gravata del peso delle determinazioni culturali significate da tutti i defunti antenati dell'impero del sol levante, ci suggerisce ora una considerazione sull'inversa simmetria che, abbinandola come alla sua antitesi alla figura della spogliarellista, giunge a considerare la collocazione dello strip-tease rispetto alle coordinate già tracciate della meta e dell'oggetto.

La spogliarellista mima l'offrire se stessa invece di qualcosa di determinato, come la geisha mima l'offrire qualcosa di determinato invece di se stessa. Ovviamente non sono chiamati in gioco in quest'affermazione i coinvolgimenti reali, ma solo i rispettivi connotati delle due figure erotiche rappresentate. Il nudo verso il quale tende la cerimonia dello strip-tease non è semplicemente la privazione degli abiti, ma, come ben comprende Grunberger, quella degli attributi culturali che rivestono la donna, e che sono percepiti dal maschio come fallici e concorrenziali, come ostacoli e difese opposti alla possedibilità dell'oggetto totale. Pertanto la lenta e progressiva "castrazione" che conduce, nell'istituto dello spogliarello, a questa specifica *nudità*, procede attraverso l'assenza assoluta delle mete per favorire la potenzialità di *tutte le mete*, e farla coincidere con la rappresentazione del possesso, illusivo ma totale, proprio perché soltanto potenziale, dell'oggetto del desiderio.

Chi scrive ha avuto occasione di constatare di persona come anche nell'aspettativa del pubblico vi sia consapevolezza della opportunità tecnica di mantenere separati i due registri della potenzialità e degli atti determinati. Alla fine di un numero di spogliarello, in un teatrino milanese, una volta accadde che uno spettatore focoso saltò sul palcoscenico e mise in atto quella che per lui era la conseguente conclusione di un'allettante premessa: il "possedere" la spogliarellista. Il che avvenne infatti, secondo i modi della parzialità; ma la platea, invece di improvvisarsi fruitrice di quest'imprevisto "fuori spettacolo", come ci si sarebbe potuti aspettare, protestò unanime e vivacemente contro quest'impertinenza, dimostrando di disapprovare la contaminazione, di non gradire l'intrusione di quest'elemento estraneo, appartenente a un altro ordine nella logica dell'erotismo. La platea, insomma, teneva moltissimo alla conservazione di una spettacolarità frontale che preservasse un'inattingibilità e, attraverso di essa, una totalità; e possedeva anche un forte senso dell'ortodossia, della retta aspettativa che va soddisfatta secondo epistème.

Ma anche la Conchita del film di Buñuel, già citato in precedenza per la sua sapienza, in alternativa al semplice non concedersi all'amante, pratica anche lo spogliarello, come un modo emblematico di offrirsi agli altri mantenendo intero e intatto l'oggetto di desiderio che essa è; e lo spasimante, che in un'occasione si trova casualmente tra gli spettatori, costituisce un elemento di disturbo, un pericolo di cortocircuito tra oggetto e meta. Più esattamente, la sua condizione di pretendente "privilegiato", paradossalmente lo rende meno autorizzato a fruire della nudità dell'amata, perché egli è portato a trasporla idealmente, più degli altri, dal palcoscenico di una mera spettacolarità, al chiuso di un rapporto a due in cui essa assumerebbe tutt'altro significato, più limitato e concreto. Per garantirgli la totalità dell'oggetto, Conchita non può concedere nulla all'amante. Pertanto, nella cerimonia dello strip-tease che si presenta davanti ai suoi occhi, egli ravvisa giustamente una parodia, o un compendio drammatico, del suo rapporto con la ragazza, in cui non solo è confinato a essere spettatore come gli altri, ma non gli è nemmeno concesso di attingere traguardo alcuno, perché il gioco dell'assoluto comporta che egli venga ogni volta rinviato all'inizio di una sequenza che non può percorrere: il che ripete per l'appunto ciò che avviene per le fantasie sadiche di impossessamento, che devono sempre ricominciare da capo, ossia da un oggetto asservito e tuttavia intoccabile, che si trova alla mercé solo potenziale del loro virtuale protagonista.

Il motivo per cui il personaggio del film si ribella alla situazione e scaccia il pubblico è solo in parte il desiderio di sottrarre la "sua" Conchita agli sguardi altrui. In realtà egli se la prende con una messinscena che costituisce proprio la beffarda riproduzione della quotidiana frustrazione del suo progetto di congiungere l'oggetto alla meta, e rivendica così il proprio diritto a un impossibile atto determinato di possesso indeterminato, essendo questa fatica di Sisifo la condanna inflitta all'uomo per aver voluto tentare di divenire immortale come gli dèi dell'Olimpo.

Il carattere dello strip-tease, che deve sempre ricominciare da capo e non può progredire oltre l'epifania dell'oggetto possedibile, è analogo, oltre che a quello della fantasia sadica, anche a quello del verso poetico, che, in quanto forma del

linguaggio della restituzione dell'essere, deve retrocedere, ritorto all'indietro, per poter proseguire.

Il fascino della geisha che, al contrario, si riveste di tutti quei significanti che tendono a definire in termini stabili le mete desiderabili, corrisponde a un ordine di progettualità in cui dimora a pieno diritto la perenne progressione sadica degli atti, del tutto opposta alla direzionalità della fantasia. Comune a entrambi i percorsi è solo la frustrazione dello sforzo di ricomporre la frattura tra oggetto e meta, essere e divenire.

Note

¹ Béla Grunberger, *Il narcisismo*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 100.

² *Ivi*, p. 29.

³ *Ivi*, p. 158.

⁴ Kuki Shuzō, *La struttura dell'iki*, Adelphi, Milano 1992.

⁵ *Ivi*, p. 43.

⁶ *Ivi*, p. 72.

⁷ Si tratta di pegni di fedeltà, offerti dalle prostitute all'amato, che comportavano azioni cruente (tagliarsi un dito, per esempio, o procurarsi ferite particolarmente dolorose). Vedi *La struttura dell'iki*, p. 169.

Erith Jaffe-Berg
Leone De' Sommi,
"Magen Nashim, In difesa delle donne"

In questo articolo propongo la prima traduzione in italiano del poema bilingue "In Difesa delle Donne," scritto da Leone De' Sommi Portaleone nel 1556. Questo poema è di eccezionale importanza grazie all'originalità della sua struttura stilistica, in quanto unisce in un unico testo la lingua ebraica e quella italiana. Dal punto di vista della composizione, questo poema crea un'esperienza unica per il lettore grazie alla combinazione della natura della lingua ebraica, scritta da destra a sinistra, con quella italiana, scritta da sinistra a destra. In questo modo il lettore viene catturato dalla fluidità dell'espressione, da un processo di lettura che si snoda senza interruzione da sinistra a destra e da destra a sinistra nel verso successivo, e così via. Questa sensazione non è facilmente riproducibile nella lettura di un poema monolingue, nel quale è necessario iniziare la lettura ogni volta con un nuovo verso partendo da sinistra. Poiché questa è una delle prime pubblicazioni di De' Sommi, le cui opere furono in seguito riconosciute in ugual misura sia dalla corte mantovana che dalla comunità ebraica, "In Difesa delle Donne" può servire come chiave per comprendere l'opinione che poteva avere delle donne un critico teatrale, all'interno dei circoli cortesi italiani, e come probabilmente questa opinione potesse influenzare il contributo femminile al mondo del teatro. In questo periodo particolarmente importante per le donne, durante il quale cominciarono ad apparire le prime attrici sui palcoscenici italiani, si assisteva a dibattiti piuttosto accesi sulla questione dei meriti da attribuire alle donne, sul loro diritto ad esprimersi liberamente, sia dal punto di vista fisico che verbale, e sulla loro possibile influenza sugli uomini. In questo poema, ancor più che in altri scritti, De' Sommi si mostra profondamente convinto della bontà e dell'abilità delle donne. Poiché questo è uno dei primi esempi di opere sul tema delle donne pubblicato da uno dei membri più influenti della corte mantovana, essa stessa epicentro di attività culturali, il poema di De' Sommi riveste un ruolo importante nell'analisi di come i moderni dibattiti a proposito delle donne abbiano contribuito ai cambiamenti culturali.

Leone De' Sommi Portaleone (1527-1592),¹ conosciuto anche come Leone De' Sommi, ebreo, è noto agli storici del teatro e agli studiosi di storia ebraica per i suoi contributi alla produzione culturale della Mantova rinascimentale. De' Sommi è l'autore del primo trattato che affronta in modo sistematico il tema della regia, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1565 circa). Scritto in forma di dialogo, questo trattato offre suggerimenti sugli aspetti tecnici della produzione teatrale. Oltre a fornire questo contributo al discorso sul teatro, De' Sommi ha scritto quella che viene considerata la prima opera teatrale ebraica, *Tsahot B'dihuta d'Kiddushin (Una Commedia sul Fidanzamento)*.² L'opera, che affronta il tema della tradizione matrimoniale della comunità ebraica, lascia intendere il doppio ruolo di De' Sommi come leader nella comunità ebraica e come intellettuale all'interno della più ampia élite culturale mantovana. Tuttavia, nonostante la sua importanza all'interno dei circoli di corte, De' Sommi non fu capace di integrare completamente questi due ruoli e fu ostacolato nel suo desiderio di stabilire un teatro popolare indipendente a Mantova.³

Le donne e la loro apparizione sul palcoscenico fu un'area nella quale De' Sommi riuscì a coniugare i suoi precetti ebraici e le sue brillanti intuizioni sul teatro. Nel 1564 è ormai riconosciuto che le donne sono divenute parte della produzione teatrale della Commedia dell'Arte in gran parte della penisola, in particolare nelle regioni del nord. L'introduzione di attrici professioniste era ostacolata da considerazioni misogine sulla "degradante" influenza della Commedia dell'Arte. In questo senso, è interessante considerare le opinioni di De' Sommi sulle donne e il loro aspetto pubblico e professionale, in quanto rivelano molto non solo sulla comunità ebraica italiana ma anche sullo stile di vita dell'epoca. Infatti, nonostante De' Sommi, in *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, apprezzasse l'abilità di attrici come Flaminia, era contrario al coinvolgimento delle donne nella produzione teatrale, in particolar modo delle donne nubili della classe media.⁴ La sua principale obiezione all'apparizione in scena delle donne (non fa menzione delle donne commediografe o drammaturghe) deriva dalla sua preoccupazione per la loro sicurezza. Di conseguenza, probabilmente l'obiezione di De' Sommi contro la presenza in scena delle donne nubili deriva più dalla sua mancanza di stima per gli uomini del pubblico che dal rifiuto delle donne sul palcoscenico.⁵

Qui vediamo come nonostante De' Sommi sia molto colpito dai successi raggiunti dalle attrici e conquistato dal loro talento e corporeità femminile, non si sbilancia sulle implicazioni che questo potesse avere per il teatro, che lui considera una forma d'arte creata per edificare ed educare oltre che per intrattenere. Il talento e l'abilità delle donne appaiono incontestabili per De' Sommi; ma sembra preoccupato del contesto nel quale devono esibirsi, davanti ad un pubblico composto da uomini e donne.

*Bene fecero dunque gli antichi a torsi per legge di non lassar uscire, nelle comedie, una vergine in scena, acciò che con tale essemplio non si desse baldanza alle figliole de i cittadini (le quali hanno da star ritiratissime) d'uscir di casa o di favellare in publico; il che non si vieta così ad una figliuola d'un principe, però che si ha da giudicare che pochi siano quelli che, temerarii, ardissero tentar l'onor di una tale, atteso che egli è cosa chiara che dove da principio manca la speranza, non vi può fare le sue radici amore.*⁶

È probabilmente la malizia dei discorsi femminili, l'inclinazione delle donne ai pettegolezzi e i loro effetti deleteri sugli uomini (padri e mariti) che induce De' Sommi a raccomandare cautela nel permettere libertà di parola alle donne. Allo stesso tempo, il rischio che le donne siano vittime dei pettegolezzi e del disonore da parte del pubblico alla fine spinge De' Sommi a scoraggiare "le figlie dei cittadini" ad apparire sul palcoscenico. Possiamo solo speculare su quanto queste idee possano essere state dettate dal desiderio di De' Sommi di fondare un teatro professionale ebraico, e ipotizzare quali potessero essere le sue preoccupazioni circa la presenza delle donne in quel contesto. In ogni caso, è chiaro che il fulcro

della sua obiezione si basa su una critica indiretta del comportamento maschile e su come esso condizioni l'accoglienza delle donne in pubblico.

Lo stesso processo logico è evidente nel poema "Magen Nashim," scritto da De' Sommi nel 1556 e che celebra i successi delle donne. De' Sommi dedica la prima parte del poema alle prevaricazioni perpetrate dagli uomini nei confronti delle donne. Quindi illustra le virtù femminili raccontando di donne greche, romane ed ebreë di grande valore.⁷ Termina il poema concentrando la sua attenzione sulla donna amata, il cui nome non viene rivelato. La protezione di De' Sommi nei confronti di questa donna richiama alla mente la cautela dell'autore sull'apparizione delle donne sul palcoscenico. Nel poema, la descrizione dell'amore risente anche dell'atteggiamento favorevole nei confronti delle donne espresso in *Proverbi (Mishle)*, che insieme a *Cantico dei Cantici (Shir ha Shirim)* è il principale punto di riferimento per la difesa delle posizioni dell'autore.

De' Sommi appartiene ad una lunga tradizione di autori ebrei che scrivono sul tema delle donne.⁸ Nella sua poetica prefazione a "Magen Nashim," De' Sommi spiega che fu spinto a scrivere in risposta ad un anonimo poema dispregiativo, "Davar b'Ito" (*Una Cosa a suo Tempo*) (1556).⁹ In "Magen Nashim" De' Sommi mette sullo stesso piano la misoginia e la pazzia perché sono entrambe illogiche e irrazionali. La misoginia è irrazionale perché implica un comportamento ossessivo e deviato, ed è illogica in quanto sono le donne che danno la vita agli uomini.¹⁰

De' Sommi organizza il poema in una sequenza ripetuta di 50 stanze, ognuna composta di 8 versi. In ogni stanza, il primo verso è in ebraico, il secondo in italiano, il terzo in ebraico, il quarto e il quinto in italiano, il sesto e il settimo in ebraico e l'ottavo in italiano (ABABBAAB). Lo schema della rima è il seguente: ABABBCCD. Nella mia traduzione non ho mantenuto la rima o la metrica dell'originale, preferendo invece rimanere fedele quanto più possibile alle parole di De' Sommi.¹¹

La natura bilingue del poema, che ho evidenziato visivamente nella mia traduzione scrivendo la parte in ebraico in corsivo, crea un fenomeno unico per il lettore.¹² Di solito, quando il lettore raggiunge la fine di un verso, la lettura si interrompe per un attimo. Questo non accade in questo poema bilingue, in cui l'ebraico si legge da destra a sinistra (escludendo le due occasioni in ogni stanza in cui un verso è ripetuto nella stessa lingua). Il lettore raramente distoglie lo sguardo dal poema, creando una sensazione unica di continuità. Il movimento uniforme creato da questa esperienza di lettura mette le due lingue sullo stesso livello. Le lingue, come veicolo semantico, costituiscono anche la materia prima del poema, e l'abilità del lettore bilingue di passare rapidamente da una lingua all'altra suggerisce la necessità di riconoscere che il lettore stesso appartiene a due distinti contesti referenziali. Quindi, l'esperienza di lettura di questo e altri poemi bilingui, di natura composita, da parte degli intellettuali del tempo si poteva assimilare alla propria vita, un'esistenza condotta in due comunità molto diverse, culturalmente e linguisticamente. Tuttavia, come accade per le due distinte lingue usate nel poema, queste esperienze di vita, per quanto diverse, venivano allo stesso tempo percepite come parti di un unico mondo.

1.
Ascoltate le mie parole
Donne sagge honeste e belle
*Che unito è il mio canto*¹⁴
Contra queste ciurme felle
Degli vecchi che a le stelle
Hanno innalzato la vostra vergogna
E quind'io vengo in vostro aiuto
Per diffendervi a ogni via.

2.
*E tu, mia bellissima amica*¹⁵
Che mi chiami a questa impresa
Che risvegli la mia rima
Delle donne alla difesa
Dammi aiuto alla contesa¹⁶
Contro parole infide
Che fanno con Dio contrasto
Et co'l mondo villania.

21.
Delle donne ebreë
Che già furo al tempo antico
Virtuose e profetiche
A narrar no m'affatico
Che se mille lodi io dico
Loro son solo una goccia
Nel mare, quindi non andrò oltre
A laudar Rachel o Lia.¹⁷

22.
Che, nella rettitudine di Hadassah

Per sua gratia e sui virtuti
*Haman fu dato alla morte*¹⁸
Poi c'hàvea gl'hebrei venduti
Anco fur con lui veduti
*I suoi dieci figli su un albero*¹⁹
*E Mordechai*²⁰ *divenne consigliere*
Per sua²¹ causa in signoria.²²

28.
In mezzo alle donne greche
Veggio Hippo casta e bella
Figlia di generali e filantropi
Per scampar da infamia fella
Patir volse morte, ond'ella
*Gettò il proprio corpo*²³
Nell'acque amare
Per fuggir nome d'impia.

35.
*Chi potrà trovare una donna di valore*²⁴
Che più in grado d'honor saglia
Che di saggezza o consiglio
Huomo certo non l'agguaglia
Che direti qui canaglia
Voi uomini chiamerò
*Col valoroso nome di Naomi amara*²⁵
Con infamia et villania.

45.
Ed egli voltò lo sguardo
Alle più sagge e più belle
Finché foste considerate nullità
Sempre mai donne e donzelle
Che se tutte²⁶ fosser felle
Bellissima è la mia donna
*Lei è la colomba pura*²⁷
A onorarle bastaria.

50.
Il suo nome nasconderai
Canzon mia²⁸ nostro amore
*Ma il nome mio ricorda*²⁹
Fa palese e dallo fuore
Di pur via senza rossore
Yehudah, colui che mi scrive
Colui che al mondo ha avuto il compito
D'honorar la donna mia.

Note

Vorrei ringraziare Nicoletta da Ros per l'aiuto che mi ha dato con la traduzione di questo testo dall'inglese all'italiano, uno sforzo che ha richiesto precisione e sensibilità, Brunella Antomarini che ha creduto nell'importanza del questo progetto e il suo aiuto era indispensabile alla pubblicazione del testo in italiano. Infine è stato il Prof. Domenico Pietropaolo che mi ha introdotto al lavoro di de' Sommi. Così ha cominciato il viaggio che mi ha portato a questo articolo.

¹ Le date che riguardano la nascita e la morte di De' Sommi sono discutibili e situano la durata della sua vita tra il 1525-27 e il 1590-92. Per uno studio sulle diverse date, vedere Lydia Pegna, *Leone De' Sommi*, (Tesi non pubblicata, Università di Firenze, 1930) 7, 23. Io manterrò le date 1527-1592, che sono le più considerate nei moderni testi su De' Sommi, come in Ahuva Belkin, ed., *Leone De' Sommi and the Performing Arts* (Tel Aviv: Assaph Book Series, 1997), 1.

² De' Sommi è conosciuto come autore di *Quattro dialoghi*, tradotto in inglese da Allardyce Nicoll, "The Dialogues of Leone di Somi," Appendice B in *The Development of the Theatre: A Study of Theatrical Art from the Beginning to the Present Day*, 4° edizione (New

York: Harcourt, Barce and Company, 1957) 237-262. Una tesi di dottorato sul tema dei drammaturghi del Rinascimento, che includeva Leone De' Sommi, fu presentata al Drama Centre dell'Università di Toronto da Anna Migliarisi sotto la supervisione del Prof. Domenico Pietropaolo. La commedia di De' Sommi, *Tsahoth B'dihuta D'Kiddushin* (ca. 1550), *Una Commedia sul Fidanamento*, è considerata la prima opera teatrale ebraica. Fu scoperta da J. Hayyim Schirmann nel 1930 e da lui pubblicata successivamente in *Ha'mahazeh ha'ivri ha-rishon: Tsahoth B'dihuta D'Kiddushin (The First Hebrew Play: A Comedy of Betrothal)* (Gerusalemme, Sifei Tarshish, 1946). Recentemente è stata tradotta in inglese da Alfred S. Golding. *A Comedy of Betrothal* (Ottawa: Dovehouse Editions, 1988). Il poema "Magen Nashim" (*In Difesa delle Donne*) è pubblicato in appendice all'edizione a cura di J. Hayyim Schirmann, 149-167; 197-198. Schirmann ritiene che De' Sommi abbia composto il poema tra il 1552 e il 1556 (Schirmann, 147). Quando mi riferisco alla nota di Schirmann, cito dal suo testo. Vorrei ringraziare Michael Gdalyovich per l'aiuto che mi ha dato con i riferimenti biblici e per i suoi numerosi suggerimenti che hanno arricchito la mia lettura del poema.

³ Fu Francesco Gonzaga a non permettere l'istituzione del teatro indipendente richiesto da De' Sommi nel 1567. Per ulteriori dettagli, vedere Donald Beecher e Massimo Ciavolella, "Introduction" in Beecher e Ciavolella, eds. *The Three Sisters*. (Ottawa: Dovehouse Editions, Inc, 1993). P.22.

⁴ Nello stesso testo, De' Sommi elogia Flaminia, l'attrice romana della *Commedia dell'Arte*, per la sua performance, che egli ritiene piena di versatilità (De' Sommi in Nicoll, 252). De' Sommi dedicò inoltre cinque poemi a Vincenza Armani, possibilmente la più importante rivale di Flaminia. Don Harran fa riferimento a questi poemi nel suo capitolo "Jewish Dramatists and Musicians in the Renaissance: Separate Activities, Common Aspirations" in *Leone De' Sommi and the Performing Arts*, ed. Ahuva Belkin (Tel Aviv: Assaph Book Series, 1997) 27-47. 31.

⁵ L'unica nota stonata in questo ragionamento è che, nel terzo dialogo di De' Sommi, Veridico afferma che non si dovrebbe mai assegnare la parte di una donna ad un attore dalla voce profonda (Nicoll 251). Nonostante qui egli tratti temi relativi alla verosimiglianza, la sua affermazione suggerisce che De' Sommi, nel suo lavoro di drammaturgo, non assumesse donne, nubili o sposate.

⁶ De' Sommi in Marotti, 18.

⁷ In questa traduzione limitata ho riportato solo esempi da parti diverse del poema per presentare i passaggi centrali del discorso di De' Sommi.

⁸ Per un riassunto di questa polemica, vedere Schirmann 145-47.

⁹ Schirmann sostiene che debba essere stato pubblicato prima del 1556, dato che quello è l'anno di pubblicazione di "Magen Nashim" scritto da De' Sommi. Anche "Davar b'Ito" è un poema bilingue.

¹⁰ Nella sua prefazione "Thus wrote Yehuda" egli scrive: "Lei è il motivo per cui tutto è dato/ senza di lei nessun/ uomo esisterebbe" ("For she is the reason all is given/ without her no/ men would be", De' Sommi in Schirmann 150).

¹¹ Un elemento che ho liberamente cambiato è la punteggiatura, nei passi in cui era necessario per mantenere il senso testuale. Nell'originale è l'uso delle due diverse lingue che spesso permette di distinguere i temi all'interno della strofa. In questo caso, dato che la traduzione è monolingue, le virgole sono necessarie per sottolineare il cambiamento tematico.

¹² Sappiamo che De' Sommi voleva che il suo poema fosse letto e non solo ascoltato, come è chiaro nella sua allusione al *vedere* il testo pubblicato (prefazione, linee 22 e 23), "And this poem which I thought to naught/ Is brought out and sent to the eye [enfasi mia]." In ebraico, questo verso contiene un elegante gioco di parole tra *ain* (niente) e *ayn* (occhio).

¹³ L'ebraico "Difesa" può anche essere letto come "il difensore di:" un doppio senso implicito nel titolo di De' Sommi.

¹⁴ Le parole "il mio canto" (*chidati*), che potrebbero essere state scelte per rimare con le parole dell'originale ebraico, si riferiscono anche ad un vasto numero di testi biblici, tra i quali *I Proverbi* e *Cantico dei Cantici*, che De' Sommi inserisce nella struttura nel poema. Il termine "unito" richiama i quattro metodi di interpretazione biblica codificati nell'acronimo *Pardes: P'shat* (interpretazione semplice o lineare), *remez* (letteralmente, interpretazione simbolica o allegorica), *drash* (massima omiletica) e *sod* (letteralmente, interpretazione arcana o esoterica). Nella sua prefazione, De' Sommi fa riferimento a due di questi termini, "arcana" e "allegorica" nel penultimo verso, che serve anche come chiave di interpretazione dell'intero poema bilingue. Questa prefazione finisce in questo modo: "Cantico dei Cantici/ Difesa delle donne/ Perché loro sono la fonte/ di tutti gli esseri/ senza di loro/ non ci sarebbero uomini/ e nella loro condotta/ si vede la creazione [creatura femminile] in san-/ cta sanctorum/ arcana e allegorica/ per la presenza di Dio" ("Song of Songs/ Defense of women/ For they are the reason/ for all beings/ without them/ there would be no men/ and in their example/ is the creation [female creature] seen in the ho-/ ly of holies/ secret and hint/ for the presence of God", De' Sommi in Schirmann, 150). Qui, la prima affermazione, che si riferisce alle donne come ragione primaria dell'esistenza degli uomini può essere interpretata come la *p'shat* (o interpretazione lineare), per il fatto che le donne sono una parte necessaria del ciclo della creazione, e infatti gli uomini non potrebbero esistere senza di loro.

Tuttavia, questo verso ha molteplici significati. Nella sua nota, Schirmann mette in relazione "arcana" e "allegorico" con le decorazioni che pare abbiano raffigurato immagini di donne nel Sancta Sanctorum, l'area santa all'interno degli antichi templi ebraici (197). La presenza delle donne potrebbe anche essere un riferimento alla Shechinah, la Divina Presenza di Dio nel mondo, etimologicamente considerata femminile. Nell'interpretazione mistica, si ritiene che la Shechinah sia unificata con Dio nel Sabbath. Questa interpretazione, per la quale ringrazio Michael Gdalyovich, sarebbe avvalorata dal fatto che alla fine del secolo XVI il Cantico dei Cantici era considerato uno dei testi ebraici più esoterici e richiesti. Allo stesso tempo, questa complessa struttura di interpretazioni che De' Sommi inserisce nel testo potrebbe rendere comprensibile la sua anticipazione dello scandalo formulata in una lettera ad Hanna Rieti, "Dammi aiuto alla contesa" (linea 13, stanza 2). Infatti il rabbino Jacob da Rieti disapprovò il poema, per il fatto che fondeva la lingua sacra (ebraico) e la lingua secolare (italiano). Scrisse una risposta poetica a De' Sommi in *Shiltei Hagiborim* (Gli Scudi degli Eroi) (Ferrara, 1556). Per un'analisi di quest'opera, vedi Don Harran, "Jewish dramatists and Musicians in the Renaissance" in Belkin 27-47. 31.

Ritornando alla prefazione di De' Sommi, l'ultimo verso, che insinua che la donna è mistero e allegoria per "la presenza di Dio" (in ebraico *ha-lu 'ya*), suggerisce in modo provocatorio che la corporeità delle donne racchiude l'essenza di Dio. Questa dissimulazione poetica preannuncia il riferimento che De' Sommi fa alla sua amata alla fine del poema, nella stanza 49. Anche se non menziona il nome di questa donna, De' Sommi suggerisce che il suo amore (chiamata amica nel poema) vive nella città "che è Bologna/ e colà risiede Dio [*bo-lan-ya*]." Da un lato, "colà risiede Dio," nella traslitterazione ebraica, *bo-lan-ya*, crea una rima con *Bologna*, come ha notato Schirman (198). Ma, suggerendo che Dio risiede a Bologna, De' Sommi potrebbe alludere alla santità della sua amata.

¹⁵ Un riferimento a Hanna Rieti, a volte chiamata Anna Rieti, moglie di un caro amico di De' Sommi, l'editore Reuben Sullam. Si dice che Hanna abbia convinto De' Sommi a pubblicare quest'opera.

¹⁶ Vedere i miei commenti più sopra circa la polemica a cui prese parte De' Sommi.

¹⁷ De' Sommi suggerisce che Rachele e Lia, considerate le "madri fondatrici," rappresenteranno tutte le donne ebraiche. De' Sommi nomina altre due eroine ebraiche: Abigail, che ha evitato il massacro di David (stanza 23) e Giuditta, una figura apocrifa, che salvò la sua città ebraica decapitando Oloferne (stanza 24).

¹⁸ De' Sommi gioca sulla radice *shasa* (strappare o fare a pezzi) per creare un'immagine violenta che contrasta con la virtù e la grazia di Esther, che qui viene chiamata con il suo altro nome, Hadassah.

¹⁹ Come punizione per il tentativo di tradimento ai danni del re Ahashueres, Hamen fu ucciso e i suoi figli vennero impiccati.

²⁰ Mordechai era parente di Esther. La storia secondo la quale salvarono gli ebrei di Persia sposando Esther al re Assuero è raccontata nel libro di Esther (*Megillath Esther*) e raccontata ogni anno durante la festa di Purim.

²¹ Haman.

²² Nelle stanze che seguono, 25-27, De' Sommi scrive delle donne romane, includendo Lucrezia (che divenne pazza dopo aver subito violenza) e Tuccia (che dimostrò la sua castità e fu miracolosamente salvata).

²³ In questo punto c'è un gioco di parole sull'ebraico "tacharim" (rinunciato, proibito o distrutto), che è collegato etimologicamente al termine "cingere", come nell'espressione "cinse il suo corpo con l'acqua". Tuttavia, questo comporta un ulteriore significato implicito, perché "cingere" richiama il concetto di cintura, un'allusione alla verginità e all'onore.

²⁴ Tratto direttamente dai *Proverbi*.

²⁵ Nel libro di Ruth, dopo tutte le sue perdite, Naomi dice "chiamatemi Mara."

²⁶ Sembra implicito che l'autore parli alle donne e alle nubili.

²⁷ Scritto nel linguaggio del *Cantico dei Cantici*.

²⁸ De' Sommi attribuisce facoltà umane al poema. Curiosamente, utilizza l'italiano *Canzon*, che è femminile e gli permette di chiamare il poema *canzon mia*, invece dell'ebraico *Shir*, che è maschile. Questi due versi offrono anche una lettura alternativa: "Il suo nome tu nasconderai/ nel nostro poema d'amore."

²⁹ Questa è una parola difficile da tradurre. De' Sommi usa l'ebraico *zichrei* per rimare con un verso precedente. In ebraico, uomo è *zachar*, che rimanda anche al concetto di memoria, quindi, il poema riporta sia le parole di De' Sommi (essere ricordato) e il suo amore (il suo membro, o la sua mascolinità). Forse questo doppio significato è un motivo per cui De' Sommi si rivolge al poema antropomorfo pregandolo di non arrossire (stanza 50, linea 5).

Giovanni Infelise
L'inutile, il futile, il superfluo
La malattia come archetipo letterario

Indagare il tema della malattia come archetipo letterario, in che cosa consiste tale definizione, implica necessariamente una riflessione preliminare.

Pur volgendo lo sguardo all'etimologia dei termini qui posti, alla loro intercambiabilità semantica, ciò che più ci preme è porre in rilievo la loro 'assonanza' non in quanto forma metrica (peraltro qui non rilevabile), ma in quanto forma di concordanza, di *parziale identità* definita da una connessione logica, di relazione tra contenuti, tra differenze che pure affiorano da un inavvertibile sistema di variazioni dipendenti dal loro uso specifico.

E dunque *inutile* è ciò che *non produce alcun effetto o giovamento*. Ogni giudizio su di esso ha normalmente un carattere di individualità o quantomeno di singolarità, frutto di una visione del mondo che non ammette di essere generalizzata. L'inutilità o meno di un qualcosa crediamo sia commisurata alla finalità da raggiungere, ma anche alla coscienza soggettiva dell'evento che accade e, al tempo stesso, all'importanza che quel qualcosa deve poter rivestire per quel soggetto in quella data esperienza per comprendere la quale egli esige che contribuisca ad una conoscenza piena e appagante.

Futile generalmente si dice di *ciò che è frivolo, non serio*, che può tuttavia riempire a volte la nostra vita fino a banalizzarla e a renderla detestabile. Ciò che giudichiamo non serio, appunto. Ma è sempre così? La malattia, come condizione che si determina anche con il nostro concorso – più o meno consapevole –, può svelare ad esempio la natura morale di una percezione che avverte il 'non serio' come un problema e lo rifiuta a priori per una propria inadeguatezza nei confronti di ciò che mina o semplicemente complica il suo equilibrio. Il cambiamento in sostanza può far riconsiderare serio ciò che non lo è, farlo diventare estremamente rilevante in circostanze nuove, di pericolo o di incertezza: la malattia. Ma il 'male'¹ è anche ciò che può essere pienamente descritto solo se lo si riconduce ad una asserzione: la vita è un universo fatto di due mondi di cui il 'sano' è quello inutile, il 'malato' quello futile, il corpo li sostanzia entrambi in ciò che gli appare dell'uno e dell'altro come superfluo.

E allora *superfluo* si ritiene, in condizioni di equilibrio, solitamente *ciò che non è necessario*, ma che può diventarlo se quell'equilibrio è infranto da condizioni che si determinano come particolari (disagio psichico o precarietà dello stato di salute in generale). La malattia è uno stato particolare in cui la vita può incorrere e che ci fa rivedere ora in una prospettiva diversa ciò che prima non poteva esserlo perché sganciato da un bisogno incalzante di 'normalità', la nostra. Insomma, il cambiamento di una condizione abitualmente riconosciuta e vissuta come 'naturale', cioè a dire coerente all'insieme della personalità del soggetto e alla consapevolezza del proprio stato di salute quale egli è abituato, lo induce a proferire un giudizio che normalmente non accetterebbe con uguale immediatezza. Ora le *cose* assumono un'altra valenza: nulla di ciò che gli appariva superfluo (non necessario) rimane tale di fronte alla malattia, o meglio, estraneo alla malattia che gli ingiunge di attuare un riesame e una ricomprensione del proprio vissuto, in altre parole, lo obbliga ad un esercizio di umiltà che è anche riappacificazione con un senso della vita più ampio e in parte ignoto.

Se pure vi è, a noi pare solo genericamente, un rapporto di somiglianza o di affinità o, se si preferisce, di sinonimia fra i termini in questione in realtà, come abbiamo visto fino a questo punto, esistono delle differenze che se pure impercettibili ne giustificano un loro uso autonomo. Come dire: i termini si somigliano, ma non denotano fino in fondo un'identità condivisibile; tra di loro esiste sì un' 'assonanza' quanto al contenuto che li fa apparire come appartenenti ad una comune radice e che li alimenta simultaneamente, ciononostante si dispiegano nella vita in direzioni diverse. E dunque, analogamente alla forma metrica, l'assonanza qui indagata innanzitutto cos'altro è se non la rispondenza dei soli 'suoni vocalici' delle parole che inducono alla ricerca, al loro interno, di un significato nascosto? Ciò che accomuna in fondo gli elementi della nostra interrogazione, è proprio questa corrispondenza armonica di 'suoni' in cui si tra-ducono significati in realtà concettualmente differenti tra loro.

Al di sotto di questa corrispondenza, diciamo così, 'sonora' esistono quindi delle differenze in relazione alla loro ermeneutica. Differenze che solo l'evocazione e lo sguardo interiore consentono di cogliere: attraverso il 'suono' delle parole si risale ai contenuti in esse riposti che vengono così accolti quale fonte imprescindibile per la comprensione piena dell'esperienza, di ciò che della vita trascorsa permane nella memoria come ricordo 'invisibile'. Ed è su questo ricordo che l'individuo costruisce la sua identità, che recupera i dettagli 'futili' (secondo l'accezione leviana) della sua storia che lo rendono riconoscibile. L'assonanza induce dunque all'evocazione, questa rintraccia il ricordo quale dimora di ogni esperienza custodita nella memoria intesa, per ciò stesso, come luogo depositario di quel che fonda l'identità sia umana che intellettuale dell'individuo.

Ma perché *archetipo letterario*?

Archetipo: sostantivo maschile; dal gr. *archétypon*, composto del gr. *arché* 'principio' e *-tipo* 'esemplare', 'modello'. Nella filosofia di Platone, rappresenta il paradigma originario e ideale delle cose sensibili, di quelle cose cioè che si manifestano ai sensi in maniera evidente. Nella dottrina di Jung esso costituisce la rappresentazione, nell'inconscio, di una esperienza comune a tutti gli uomini; è sinonimo di immagine primordiale (prima manifestazione di un fenomeno: l'insorgenza della malattia, per esempio). Per *archetipo letterario* si intende allora quel modello che trae le sue ragioni da ciò che è originario, dalla memoria sensibile delle cose e

che è espressione di una civiltà, di una cultura, di un linguaggio nelle sue forme vecchie e nuove. Modello inteso, in altri termini, come strumento di conoscenza a cui affidarsi, che sa cogliere l'esperienza umana restituendone il significato più profondo, più nascosto (primitivo), allegorico: è il rovescio, il lato in ombra che è il lato interno della vita fatto di assonanze da evocare, di verità da dis-velare, «dove le cose senza avvenire avvengono»². E queste cose sono quelle «che non hanno alcuna storia, o meglio alcuna forma». Qui siamo «nel mondo della futilità assoluta, che è pesantissima, innocente, grigia spiaggia». Ora, «questa visione della Futilità solenne, naturante, preesistente, inevitabile, fatale, biologica e personale sine persona o soltanto futilmente mascherata da qualche cosa, sta là, appesa come un alveare sciamato». Queste cose «non scompaiono mai dall'interno dell'occhio chiuso, se non durante il sonno»; sostituite «allora dalla futilità dei sogni, da un'altra futilità di segno opposto, tutta immagine e azione e ragione (se tale può dirsi) fuori da una realtà ma tutta fingendola, tutta riempiendola di forme e nomi»³.

Esiste perciò un lato in ombra della nostra esistenza. E la malattia cos'altro ci spinge a farne di questo mondo nascosto, interno, se non l'oggetto di un'interrogazione incalzante, se non l'interlocutore privilegiato che può rendere ragione di una necessità di conoscenza profonda di quella particolare condizione che chiamiamo malattia? L'espressione: «chissà che cosa accade dentro di lui»⁴ denota un interesse che si rivolge a questo interno. «Ma il concetto di "Interno" è nello stesso tempo familiare e misterioso»⁵. Esso rappresenta il cardine di ogni nostra domanda circa quegli aspetti psicologici che di volta in volta avochiamo nel tentativo di capire ciò che alberga nella mente dell'altro, che cosa si nasconde oltre lo sguardo dell'altro che pure ci è familiare. L'endon tuttavia non ha una sua localizzazione: non sta né dentro né fuori, ma nelle cose prodotte o autoproducentesi. Questa separazione non consente un'osservazione incrociata nel senso che ciò che risulta osservabile lo è solo dal suo punto di vista cioè da quella prospettiva che lo ha generato. Noi osserviamo ciò che esso produce o ha prodotto in termini di immagini, ma non la sua essenza. Osserviamo il suo manifestarsi non ciò che esso è in sé.

L'esperienza che ne ricaviamo è il prospettarsi di un mondo del quale ci stupisce, più di ogni altra cosa, la sua *novità* e la sua *inservibilità*. Una novità che nel suo insieme è indescrivibile e al tempo stesso familiare. Un'inservibilità che proprio perché tale non ci toglie dallo scoraggiamento del non sapere che cos'è la malattia, il pensiero che ad essa si accompagna. Tradurre questo pensiero in parole è allora arduo. Ma il ruolo che la nostra vita ha in tale impresa può risultare decisivo nonostante le incertezze, le contraddizioni e le dimenticanze.

Il discorso che la vita interiore, che è vita della memoria, produce ci appare come la duplicazione sbiadita di quella vita vissuta *nel* mondo dove tutto, o quasi, è finzione e perciò dolorosa attesa. La vita interiore ha un suono flebile per parlare ed una luce tenue per rappresentare ciò che di se stesso l'individuo ha detto e continua a dire tacendo. E «questa effimera vita, questo accenno incerto, questo trepidante, labile accenno di vita, vorrà forse significare che nella possibilità problematica della Futilità c'è anche quella, remotissima, che essa si faccia in qualche modo viva di quella forma improbabile, rara, quasi assurda, che noi usiamo chiamare vita?»⁶. Certo, in ogni epoca la vita vive dei suoi malesseri, delle sue debolezze, come del resto esemplarmente si apprende dalla novella⁷ di Turgenev circa il personaggio Čulkaturin. Uomo questo tormentosamente riverso sulla propria esistenza che riassume in sé in forma cruciale le ragioni che contraddistinguono gli inetti, gli Oblomov, gli incapaci a vivere, i residenti oscuri del sottosuolo in altre parole: gli uomini superflui, vite superflue che non hanno un luogo da abitare e vagano senza meta. È lo smarrimento di chi avverte come espiazione l'inutilità, la futilità direbbe Levi, ma anche come qualità intima che riconduce all'essenzialità, a ciò che veramente regola o sovverte la vita apparente. «Turgenev aveva semplicemente guardato in se stesso per descrivere questa fragilità»⁸, il disagio della solitudine e l'abbandono all'inazione quanto più vasta gli appariva la realtà perché potesse in essa attecchire la vita ed essere vissuta pienamente.

Ecco allora che l'*archetipo* diviene, da motivo personale, motivo universale, forma allegorica di un immaginario con una grande vocazione letteraria. La malattia, in definitiva, si racconta attraverso una forma che conferisce carattere estetico ad un'opera per mezzo della quale sublimare l'empasse in cui la mente scivola dinanzi alla paura per essa, segno inequivocabile di un'accelerazione in avanti, di una riduzione temporale e spaziale della vita dinanzi all'approssimarsi della morte.

L'*inutile*, il *futile*, il *superfluo* sono peculiarità del genere umano da esso mal sopportate, vanificate nella loro portata da un altrettanto mal riposto senso di efficienza che finisce per alimentare un grottesco senso di paura dinanzi all'appressamento della morte.

Quaderno a cancelli, *Il diario di un uomo superfluo* compendiano (ma lo si potrebbe dire di tutte quelle opere che hanno arricchito sull'argomento la letteratura di ogni tempo) in tutta la loro drammaticità e lucidità il senso stesso della malattia intesa come archetipo letterario. Entrambe appartengono, da un punto di vista esegetico, ad uno stesso universo che il tempo non muta, ognuna però con le sue proprietà evocative, con le sue 'assonanze', con i contenuti esistenziali che gli sono propri. Dietro l'urgenza letteraria ognuno vive di ciò che perde e di ciò che acquista, di ciò che vede e di ciò che gli appare. Entrambe le opere creano un vocabolario delle passioni e delle miserie, queste, un insieme idoneo a reggere il peso dell'inettitudine e della sorpresa, del vivere e del non aver vissuto; entrambe lo fanno tenendo conto di un mondo che perviene alla luce come vero e autentico solo attraverso la tenebra, il dolore e la solitudine.

La verità sembra avere qui l'ambizione di potersi pronunciare liberamente, ma solo attraverso l'apparente 'finzione' quasi che in tale modo riesca più sopportabile il suo peso e meno severo il suo monito. Così di fronte alla verità della morte

tutto appare un'inezia e in un certo senso anche la morte finisce per apparire tale. Ma si fa avanti il dubbio che dietro tale groviglio di emozioni ed astratte divagazioni si nascondano da un lato la paura e lo stupore, dall'altro la consapevolezza che solo l'immobilità della morte dona la piena quiete anche in chi la osserva o 'ascolta': «“com'è bello non agitarsi!” Sì, è bello, è bello liberarsi, finalmente, dalla penosa coscienza della vita, dalla sensazione fastidiosa e inquieta dell'esistenza!»⁹, dagli sfoghi sentimentali giacché questi «sono come la radice di liquirizia: all'inizio la succhi e non ti sembra male, ma poi ti senti in bocca un pessimo sapore»¹⁰. In ciò almeno non sussiste alcuna differenza tra un essere umano e l'altro se non per il peso che per l'uno o per l'altro hanno i sentimenti e dunque la vita. Quello che dice Čulkaturin di se stesso, in misura maggiore o minore, crediamo possa essere esteso ad ogni individuo sempre che questi sia disposto a dire il vero, che sappia riconoscere e accettare l'appellativo di «superfluo» con la stessa consapevolezza con cui il personaggio di Turgenev lo fa suo: «superfluo, superfluo... Ho trovato una parola perfetta. Quanto più profondamente penetro in me stesso, quanto più attentamente esamino tutta la mia vita passata, tanto più mi convinco della rigorosa esattezza di questa espressione. Superfluo – precisamente»¹¹. Ma gli uomini «possono essere cattivi, buoni, intelligenti, stupidi, simpatici e antipatici, ma superflui... no»¹², uomini in «soprannumero» no proprio perché a volte sono capaci di un gesto di altruismo pari solo al loro mondo così grande eppure infinitamente piccolo da apparirgli si superfluo, ma libero, tale da meritarsi «lode o biasimo»¹³.

Note

¹ Nel senso di 'ciò che è futile', di ciò che denota 'sofferenza fisica' oltre che 'morale' e dunque malattia. Eloquente voce della caducità della vita umana, *male habitum* (dal latino tardo) con uno slittamento semantico verso il senso di 'star male' favorito dall'esempio del corrispondente modo greco *kakôs échein*.

² C. LEVI, *Quaderno a cancelli*, Torino, Einaudi, 1979, p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ P. JOHNSTON, *Il mondo interno*, Firenze, La nuova Italia, 1998, p. 1.

⁵ *Ibid.*

⁶ C. LEVI, *op. cit.*, p. 43.

⁷ I. S. TURGENEV, *Il diario di un uomo superfluo*, Latina, L'argonauta, 1986.

⁸ L. SATTA BOSCHIAN, *Ottocento russo*, Roma, Studium, 1994, p. 250.

⁹ I. S. TURGENEV, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² *Ibid.*

¹³ EPICURO, *La felicità*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 53.

L'inconscio non sembra, stando al suo comportamento, né benigno né garbato né ottimista né incoraggiante. Forse non privo di compassione. È persona – che non si può correttamente dire incarnatasi ma tutt'al più impiccheatasi, la psiche non essendo disgiungibile dalla carne e però altro da essa – non di una trinità ma di una binità infinita e finita che è il mistero. Persona partecipe e coamministratrice di una verità che saviamente fa balenare non nella sua – che sarebbe stroncatoria – interezza, ma in minima parte, e per giunta sbocconcellata, agli umani (solo agli umani, o a tutti i prodotti del *fiat?* alle bestie di sicuro). A quale scopo e da che cosa mosso? Irrispondibile domanda: perché attribuirgli la necessità scopica che condiziona tribolandoli i prodotti, appunto, del *fiat?* e la binità misterica ha bisogno d'essere mossa o è piuttosto immobilità movente? Procedendo in questa direzione si rischia il farnetico.

Accontentiamoci di meno. Limitiamoci a constatare che l'inconscio non rifiuta il compromesso, anzi lo pratica sistematicamente, e ha l'aria di operare secondo la massima *pas toute vérité est bonne à dire*. Ci adduce il bastevole a renderci avvertiti dell'esistenza di un vero molto di là di ciò che ci è parvente, a renderci curiosissimi e cupidissimi cercatori del medesimo in esperienza e consapevolezza dell'impossibilità di impadronircene. Perché non ce la dice tutta, quella verità? perché ce ne insinua servendosi dei teatrini del sogno solamente quel che serve a ingolosirci e a spaventarci, a stimolarci e a frustrarci, a fare di noi mega o micro Ulissi destinati al naufragio? Forse, viene da pensare, per non renderci impossibile o troppo arduo il tirare avanti sul frammento di stella che ci ospita. Appena fatta questa supposizione, ci rendiamo però conto della sua insufficienza. Rassegniamoci dunque a considerarci inetti a dare risposte soddisfacenti ai quesiti sopra proposti e ad altri del genere.

Della sostanza inconscia fa parte, come il male, il bene (è la compresenza di bene e male, d'altronde, che fa, lo sanno anche i sassi ma non lo si rammenta mai abbastanza agli ottimisti e ai pessimisti, la tragedia dell'universo: tutto fosse bene o tutto male, tragedia non ci sarebbe, ed è su questa compresenza che si sono affaticati, spremendosi fino al prosciugamento le meningi, i più insigni pensatori e si sono tormentati spiriticamente e visceralmente gli artisti – è essa che intriga e affatica anche gli uomini culturalmente sprovveduti, o semplici di mente e cuore). L'inconscio non si preoccupa però gran che di parlarci del o di raffigurarci il – precipuamente con il linguaggio spettacolare dei sogni – bene, di cui, probabile sia questo il motivo, ci ritiene già abbastanza informati (sia di quello di cui siamo capaci e praticanti nei modi definiti, suggeriti, predicati, caldeggiati dalle varie filosofie, ideologie, morali, tradizioni, costumi, e consentiti dalle nostre attrezzature caratteriali e culturali, nonché dai variamente connotati contesti in cui viviamo e dalle circostanze; sia di quello, per così dire inerente alla cosiddetta realtà, termine irrimediabilmente approssimativo, vago e di comodo con il quale siamo comunque avvezzi a indicare tutto ciò che sta appunto nell'universo, umani e bestie, vegetali e sassi, e così via, e i rapporti tra queste entità, e tutti senza eccezione i fenomeni che direttamente e indirettamente ci concernono, terrestri ed extraterrestri). Ci raffigura invece senza risparmio il e ci parla del male. Privilegia insomma una faccia della realtà, con attenzione però alla nostra umana essenza, sia individuale sia generale (archetipica?). Il suo linguaggio è abbastanza ripetitivo e codificato: se ne scoprono ovviamente di continuo aspetti, inflessioni, figure, stilemi, ma basilarmente ci è noto, e gli riconosciamo la stessa universalità di quello dei gatti e dei cani, per dire di bestie presenti in tutte le parti del mondo. Sicuro: è del male, che insieme al bene ci essenza ed esistenza, che si occupa, senza spingersi mai a comportamenti grillorparlanti, ammonitori o esortatori o addirittura condizionanti impositivi coartativi. “Ecco”, è più o meno quello che ci dice, “che cosa sta dietro i tuoi consci pensamenti e sentimenti. Eccoli, i tuoi veraci impulsi e desideri. *Dico*, e non per *servare animam meam*, o grullo! Questo è quanto: piglia e porta a casa. Registra, decifra, medita, rumina, rallegrati, rattristati, spera, dispera, confortati, terrorizzati. Se ti pare, beninteso: sono cavoli tuoi. *Amen e adieu*”.

Perché si occupa eminentemente del male che essenza ed esistenza noialtri? Perché –altro motivo è difficile immaginare – ritiene che, per quello che l'universo ci ostende generosissimamente, dovrebbero bastare i nostri occhi fisici e spiritici. E invero, che bisogno c'è dell'inconscio per avere contezza di quegli aspetti del male di vivere apparentabili al cavallo stramazzone di Montale, innumerevoli e di mirabile varietà, andanti dalla mastectomia bilaterale senza anestesia praticata in non remota età preanestesiologica, al lento inghiottimento di un topo da parte di un serpente, ai campi di sterminio nazisti, al sadicamento e stupro di bambini, all'antico accecamento dei re vinti, allo spellamento delle piante dei piedi (arguta tortura argentina nell'era Videla: cfr. *Nunca más. Informe de la comisión nacional sobre la desaparición de personas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985). L'inconscio dà questo – umano ed extraumano – per scontato e per coscienzialmente conoscibile (sapiente divisione di compiti), lo affida alle nostre capacità, volontà, fatica e coraggio di guardare fronteggiare penetrare, senza svicolamenti elusioni edulcorazioni, e dal canto suo ci dice di noi, della radice abissale, misterica della nostra esistenza e soprattutto essenza. In pratica dunque la meta parrebbe la stessa, del suo dire e del nostro guardare, e il suo dire è criptico come criptica è l'articolatissima tragedia che si svolge nell'universo: ma è dall'inconscio che noi possiamo apprendere – più o meno, non certo interamente – sia la peculiarità sia la generalità del

nostro essere della tragedia partecipi, come al tempo stesso attori e spettatori, condizionatori e condizionati. La brama e il terrore di scrutare nell'abisso sono certamente di tutti gli uomini, in diversissima misura, e benché lo asseriamo dall'alto di una nostra non giustificata presunzione, non sappiamo se non siano e quanto di altri esseri dell'universo. Ciò che sappiamo è la nostra tensione conoscenziale (rinunciata spesso per paura o debolezza o incuria o distrazione) e l'impossibilità di un suo positivo sbocco. Siamo un po' come i levrieri in un cinodromo: la lepre è a portata di denti? se ne aumenta la velocità e il trafilamento continua. Non si può entrare nell'abisso, che è anche il luogo della nostra essenzializzazione, il luogo di tutte le ambiguità e contraddizioni e del loro reciproco crearsi e inverarsi, della infinitezza e finitezza, dell'essere in sé e in alterità da sé, della necessità e della libertà, di ciò che diciamo bene e male, dello spazio e del non spazio, del tempo e del non tempo (gli sono stati dati e gli si danno molti nomi, fra cui Dio). Si può arrivare alla sua soglia, con l'aiuto dell'inconscio. Purché non ci vinca il terrore, volgarmente detto spaghetto, la cui intensità è tale per cui – si direbbe – l'inconscio stesso si fa scrupolo, si impietosisce, e per esempio dal sogno, quando il suo discorso si fa insostenibile per la nostra psiche, ci consente il risveglio.

Dall'ultimo romanzo, se così si può chiamare, di Marosia Castaldi, *Dentro le mie mani le tue. Tetralogia di Nightwater* (Feltrinelli, 2007, 721 pagine), itinerario fisico e spericolatamente metafisico, avventura spiritale sul filo dell'inconscio, non ci si può dunque attendere nulla di consolatorio in ordine alla vita. Si invece in ordine all'arte, perché l'autrice mostra di rettamente intenderla per quello che è e deve essere, una delle forme appunto della tensione conoscenziale, all'insegna della non speranza di raggiungere la meta (penetrazione nell'abisso). La quale non speranza è qualcosa di diverso dalla speranza e dalla disperazione: la disperazione suppone infatti la speranza, come il silenzio suppone la parola. Lo si sa da sempre, del resto, che tra le forme della tensione conoscenziale l'arte, nelle sue varie manifestazioni, ha un ruolo primario, non negato, anzi riconosciuto da quel titanico sommozzatore dell'anima, che artista non era, rispondente al nome di Sigmund Freud.

I libri – tutti, e in misura maggiore i narrativi, i poetici, i filosofici – sono sempre, inevitabilmente (in parte), autobiografici, e lo è parecchio questo, sia per palese volontà dell'autrice di svelarsi a se stessa, di capirsi, sia perché non c'è possibilità di scatenacciare le porte dell'inconscio altrui e di buttarvi almeno un'occhiata senza esercitarsi con il proprio (facendone in qualche modo, quindi, oltre che un'esperienza, uno strumento). Naturalmente la Castaldi (mi perdonino i veterofemministi, che non si scandalizzano quando lo si fa con i cognomi maschili, il mio uso dell'articolo davanti a un cognome femminile) ha imparato quanto c'era e sempre ci sarà da imparare dai modelli scrittoriali dello *stream of consciousness*: ma l'ascolto dei discorsi dell'inconscio è qui così privilegiato e prepotente che verrebbe da parlare di *stream of unconsciousness*, se il termine inglese traducesse, il che non è, l'italiano "inconscio".

Manufatto "mastodontico" è stato definito nella quarta di copertina, e monumentale nelle prime recensioni. Mastodontico, banalmente, lo è, senz'altro: monumentale è attributo di più dubbia pertinenza, perché monumenti ce ne sono d'ogni dimensione. La storia della letteratura ci offre molti esempi di mastodonticità narrativa, alla quale non badiamo più perché appartengono al passato e li abbiamo metabolizzati (esempi insigni fra i non troppo distanti Proust e Musil, meno insigne Bacchelli). Che uno scrittore contemporaneo mastodonteggi ci colpisce e turba alquanto, soprattutto se il suo mastodonte è situabile tra i prodotti intellettualmente impegnativi: siamo più disponibili al mastodonteggiare dell'autrice, degnissima e per la sua invenzione persino geniale, delle storie di Harry Potter, il cui ultimo volume di oltre seicento pagine non esitiamo a regalare a fanciulli di cui la salute fisica e mentale ci sta a cuore. Problema non rilevante: ma il sospetto nasce, che la definizione di mastodonticità entri in qualche modo, in positivo e in negativo, nella valutazione del libro ("Che respiro!" oppure "Che esagerazione!"). Il che non va. Conviene ricordare ciò che tutti sappiamo: che la giusta misura di un libro e la sua dismisura non dipendono dal numero di pagine ma dalla loro necessità. In libri di duecento pagine possono essercene cento non necessarie, e di duecento si può avvertire la mancanza in un libro di mille, e non importa che il primo caso sia più frequente. Non sono numerosi i libri di misura perfetta, ai quali nulla si potrebbe togliere o aggiungere: chi non ne riconoscerebbe uno in *Madame Bovary*?

Lasciamo dunque perdere la mole del *bouquin* castaldiano. Sento il bisogno di un'affermazione iniziale, che valga a dissipare ogni perplessità in ordine a ciò che in queste sommarie pagine di testimonianza dirò, riserve, dubbi e disaccordi compresi. Ritengo questo *Dentro ecc* un testo complessivamente valido importante fascinoso stimolante per contenuto e linguaggio, un'opera che si stacca decisamente e felicemente dalla media dei contemporanei prodotti narrativi, di successo e non. E che per alcuni aspetti e temi lo senta consonante con il mio lavoro narrativo, a parte il piacere che la cosa mi fa, non influenza la mia reazione, che è quella di un lettore prima che di uno scrittore, stanco di opere di cartapesta, magari pseudoinnovative, che non lasciano tracce nella memoria, esulandone appena se ne è letta l'ultima pagina. La favola di Marosia Castaldi nella memoria rimane.

Ciò premesso, con altrettanta nettezza, ravviso in questo manufatto una dismisura che non dipende dal numero di pagine, ma mi sembra spiegabile con una voglia ansiosa di dire e di dire tutto, primariamente di sé, ma anche della propria visione del mondo e del proprio rapporto con il mondo, dopo una lunga e coerente ricerca per individuare ciò che urgeva esprimere e comunicare. Si ha l'impressione di un abbattimento di paratie psichiche e di pudori intellettuali, di una acquisizione di maturità, di intensificazione della curiosità e della determinazione a guardare la realtà, di una cresciuta disponibilità a esporsi come anche modo per più e meglio capire, di un minore bisogno di certezze e rassicurazioni. Insomma, più apertura, meno bisogno di protezione, più accettazione e persino sollecitazione del rischio. Ma buttate giù certe pareti protettive e in quanto tali imprigionanti, il disciplinamento della propria urgenza, anzi ansia espressiva non è facile, e un tributo alla

dismisura è pressoché inevitabile pagare. La nostra autrice lo paga, sotto le forme di insistenze tematiche, lungaggini, dilatazioni, ripetizioni, ribadimenti di fantasie pensieri allucinazioni deliri sentimenti sensazioni passioni visceralismi intuizioni scene immagini stilemi parole eventi fenomeni e così via. Voluti sembrano (ma non sempre) lo sdoppiarsi dei personaggi, il sovrapporsi e confondersi di identità, i repentini alternarsi (quasi scivolamenti l'uno nell'altro) di scene eventi tempi spazi.

Il libro – che si propone come tetralogia – offre quattro quadri, che ci presentano una vicenda esistenziale articolata in sottovicende e vicende laterali svolgentisi in tempi e luoghi diversi (andirivieni tra questi tempi e luoghi, digressioni sempre però funzionali), con personaggi ricorrenti, molti dei quali svolgenti ruoli di primo piano, che non di rado peraltro si scambiano, e alcuni ruoli più che protagonisti precipui. Non sono d'accordo con chi nega la presenza qui di una storia e di una trama. La trama c'è, fitta, come l'ordito, e il tessuto che ne risulta è compatto, solido. Si può essere disorientati e dirottati in un primo momento, prima di entrare (ma non si fa fatica a entrare) nel ritmo del discorso, dalla compresenza continua di elementi astratti e concreti, spirituali e materici, cieli e terreni, e dall'apparente contrasto fra due "cure" e intenti dominanti: esplorazione minuziosa e resa di moti interni intellettuali e viscerali (viaggio "parlato" nelle sfere del conscio e dell'inconscio) e palese perseguimento, per esprimerne il risultato, di un linguaggio materico. Matericità da intendere non – semplicemente – come privilegiamento del concreto o carnale che dir si voglia, ma come rispondenza alla materia da esprimere, che va da un massimo di concretezza a un massimo di astrattezza (termini, ahimé, quanto imprecisi!). Per tentare d'essere più chiaro, e scusandomi per l'esemplificazione: intendo per materia sia la merda sia il profumo di una rosa, sia il mistico *excessus mentis* sia la razionale ricerca e illuminazione, sia il sentimento sia la sensazione. Un linguaggio materico è quello che sa (e non teme di, anzi vuole) farsi diverso per le diverse materie o forme o modi dell'universale materia o sostanza. Diverso su un'egualità di fondo. L'Alighieri delle tre cantiche, il Quevedo delle poesie e del *Buscón* – due altissimi esempi a caso – che altro fanno?

Nonostante la sua mole, il carattere non "tradizionale" o se si preferisce non lineare della trama, la scomposizione in sottovicende della vicenda, le digressioni apparenti e reali, i trapassi nell'ambito addirittura delle singole pagine da un tema all'altro, il numero di personaggi e gli scambi di ruoli, le contraddizioni volute e non volute, ecc., *Dentro...* sarebbe riassumibile. Non mi ci metto, per non togliere al lettore il piacere della scoperta e dell'esplorazione di un ricco territorio, e per non oberare "Testuale". Mi limito a qualche avara indicazione.

I temi cruciali del testo (nel quale, incidentalmente, non ravviso surrealismo – tranne in alcune pagine –, ma semmai un furioso espressionismo) mi paiono: l'arduo, tenero e straziante, in esilità di confine tra amore e odio, rapporto madre-figlia; l'indisgiungibilità fattuale e non solo nozionale di vita e morte (sia vita sia morte inverate, significativizzate e dunque "create" dalla propria alterità, vita come e da morte e morte come e da vita: "per trovarla bisogna perderla la vita"); volontà e rifiuto, nonché pena, di nascere; morte compagna assidua della vita (in bianca figura di donna con passeggino contenente solo il respiro di un carnalmente assente infante), così allucinatamente compagna da salire scale e sedersi in stanze, da partecipare a riunioni amicali e conviviali, da dialogare sia pure parsimoniosamente, da translarsi in corpo con cui una giovane fa l'amore (saffico o manual-vaginale, si capisce, in carenza di pene maschile); l'ingoiamento da parte del Cristo – un mangiare più che un bere – a fini riscattistici e salvifici dell'universo intero (da un calice: quindi, si suppone, sotto forma più che di solida terzietà, di una sorta di *haché* di carne umana umorosa sanguinolenta putrida).

Difficile non avvertire affinità di questa tematica castaldiana con motivi dell'opera di Ingmar Bergman. Penso a: l'interesse per la fanciullezza e adolescenza, il rapporto tra madre e figlia, la storia, la memoria, la difficoltà della comunicazione e della comprensione, la complicatezza dei rapporti interpersonali in genere, la problematica religiosa, l'assenza (o inerzia o disinteresse o indifferenza o silenzio o impotenza – c'è qui anche qualcosa di vagamente spinoziano, per non parlare della ricca e dolente pubblicistica posteriore all'esperienza dello sterminio sulla dubitabile esistenza del padreterno) di Dio, il tormento psichico, la carne e lo spirito. Anche i personaggi bergmaniani sono vastamente deliranti. Con ciò non voglio affatto ipotizzare un'influenza di Bergman sulla Castaldi o da parte di costei un attingimento all'opera di Bergman. O meglio: penso ch'ella ne abbia tratto stimoli come ogni scrittore "culto" trae dai predecessori che hanno rappresentato momenti importanti dell'affronto con la realtà. La letteratura, quella alta perlomeno, non può non farsi anche con la letteratura. Semmai, se c'è una fonte precisa e appariscente del manufatto castaldiano è la Bibbia, sia il vecchio che il nuovo Testamento, e più marcatamente da un lato i testi profetici e l'Apocalisse (implicante tutta la teologia mistica di Giovanni), dall'altra l'incarnazione e segnatamente il suo momento culminante e conclusivo (Calvario, crocifissione, dialogo tra il figlio e il padre).

Ed è a questo punto che, fra toni tragici e angosciati e toni quasi comici, ci è dato cogliere il nucleo più fruttuoso e intrigante della favola castaldiana: l'urto evidenziato con l'inconoscibile, e non la rassegnazione alla inconoscibilità, ma l'accettazione della medesima e dunque la disponibilità al ripercorrimiento dell'itinerario conoscenziale. Ci sono molte fatalità sulla crosta terraquea: oltre alla rimbaudiana *fatalité de bonheur*, ce n'è una di amore, una di odio, una di indifferenza, una di pace, una di guerra, una di sforzo conoscenziale, una di impossibilità di conoscenza, e chissà quante altre, chissà come lungo potrebbe essere l'elenco. Su tutto l'ambiguità, la contraddizione, l'essere dalla e nella alterità. E non si sa dove, l'abisso misterico. Ecco che il Cristo chiede al padre di risparmiargli l'ingoiamento dell'intruglio calicesco, e il padre alla reiterata richiesta tetragono nega. Qui l'ambiguità (sostanza abissale) esplose in perspicuità. Il Cristo chiede e nega a se stesso, perché egli è nell'unità trinitaria il padre, nonché lo spirito (in

distinzione dal padre e dallo spirito). Così come è figlio e padre di Maria, e sorella di lei in quanto figlio del padre ch'egli è e di cui Maria è figlia. Un bel garbuglio parentale, da fare perdere la trebisonda a chi volesse chiosarlo esplicitandone la quidditate. La complicità provocatoria di questa quidditate, che peraltro è già nel *corpus* dei testi sacri, ci rende più disponibili ad accettare la reinvenzione castaldiana della *passio Christi*, che in estrema sintesi si potrebbe definire come constatazione da parte del Cristo della sua identità con il padre (nel calice c'è, insieme all'umana putrida maleolente carne, Dio, sicché il Cristo ingoia anche il padre, in altre parole si paterna – fra l'altro, flagrante rovesciamento, non so quanto consapevole e voluto, di temi mitologici greci). La fantasia dell'autrice reinventa anche, in parte, con libertà rispetto ai testi canonici, le presenze femminili e i loro gesti intorno a Gesù (sindone, unguentamenti, capigliature bionde asciuganti ecc.) stimolata, si direbbe, dalle confusioni dei lettori dei Vangeli fra: la peccatrice di Luca; la sorella di Lazzaro presentataci da Matteo, Marco e Giovanni; la Maria Maddalena (così chiamata perché proveniente dalla galileiana Magdala) liberata dai demoni. Ma conviene che lasciamo lì la quidditate, come simbolo appunto del mistero e giusta induzione a stare contenti al *quia*, perché se potessimo sapere tutto non sarebbe stato necessario che la Vergine partorisce, e la pretesa di giudicare di lungi mille miglia con la veduta corta di una spanna ci renderebbe solo ridicoli e a buon diritto ci attirerebbe il pernacchio di cui all'indimenticabile *Oro di Napoli*.

Soffermiamoci piuttosto un momento su Dio, partendo dalle parole dell'infermiera dell'ospedale di Nightwater: “È tutto una macchina dentro Nightwater – anche Dio non sa come non lo sapeva il ladro sulla croce. E il figlio gli diceva perdona loro perché non sanno quello che fanno ma forse che il padre lo sapeva? [...] Tutto il creato apparve all'infermiera come l'immensa solitudine dell'orto [...] È tutta una ripetizione ciclica infinita e in questa ripetizione senza senso la vita si conserva [...] Il mondo ha bisogno di dimenticare per andare avanti [...] anche Dio dimentica se stesso [...] La vita va avanti incosciente di se stessa e la vita è Dio come un ventre di madre che non vede la creatura che si porta dentro il grembo. Noi siamo solamente”.

E altrove: “Forse è niente anche l'alito di Dio che non passa che non scorre che non cerca niente che non progetta che non ha domani che non ha paura della vita e della morte. Ci contiene tutti ma ha l'arte di svuotarsi di dimenticare la nostra morte e la nostra vita come una madre che non può vedere il figlio che porta nel suo grembo. Il vuoto di Dio è la sua cecità assoluta per questo può vivere e morire eternamente e il suo pensiero è tutto calma lusso e voluttà. A lui non manca niente”.

Dio è doppiamente figlio di un suo figlio: del Cristo, come abbiamo visto, e di Luciferò, che ha voluto portare agli uomini la luce dell'inferno rubata a Dio, e per ciò è stato segregato nel centro della terra (riscrittura in diversa chiave e prospettiva della vicenda prometeica). Dio gli chiede perdono per averlo esiliato e abbandonato, facendosi con ciò, appunto, figlio di un secondo suo figlio rispetto a Gesù, e lo mette in crisi, perché ci vuole una misericordia enorme “per accettare un padre che prima ti tradisce e poi si fa più piccolo di te chiedendoti perdono”.

Sono questi i temi della Castaldi che mi paiono, con qualche riserva per la loro trattazione un po' troppo irruente e non vigilata, a tratti confusa e persino pasticciata, i più interessanti, obiettivamente, non solo perché mi ci sono lambiccato e mi ci lambiccò anch'io: la maternazione e paternazione operate dal figlio, la nascita come volontà e decisione filiale, la non esistenza se non si è “con” (“non esiste Dio da solo”)

Altri ritengo non inutile richiamare, come quello, un po' più scontato, della morte che è già nella nascita, e sia pure come trauma della separazione, in quel buio della luce del mondo dalla luce che è il buio uterino: “[...] quando esce *[il bambino]* da una carne morbida accogliente d'acqua di profumi e di escrementi dove cantano sirene strane che lo cullano verso chissà dove e poi all'improvviso luce contorni netti e ogni cosa al suo posto. Le sirene zittiscono, il mare diventa nero turbinoso”.

E quello – già accennato – della morte compagnevole dei singoli lungo tutta la loro traiettoria terrena, così compagnevole (unica cosa certa nella vita, unica che non ci abbandonerà mai, unica destinataria di una possibile lettera d'amore, creatura da partorire insieme alla propria vita) da personificarsi non nella carne ma nella figura di fantasie amorse ed erotiche: “Io sono la tua morte, senza di te non sono niente. Allora sono io che ti faccio stare in vita? [...] Come sei bianca – dissi – nessuno ti ha sporcato non hai fatto l'amore con nessuno? Solo con te – disse timidamente – e continuò a sfilarsi le calze, il reggiseno e si sdraiò sul letto mettendo accanto a sé il passeggino [...] Le mie domande la imbarazzavano soltanto distese le gambe. Si allargò. Si spampanava tutta piano piano per accogliere i baci e le carezze”. E ancora: “Ce ne andammo ognuna *[madre e figlie]* dentro il proprio letto. Feci entrare nel mio la morte col suo corpo bianco levigato. Il passeggino ci dormiva accanto col respiro placido placato [...] La carezzai mentre lei mi penetrava con le mani. Sentivo le sue dita dentro la vagina cominciai a succhiarle il ventre poi mi addormentai sulla sua pancia [...] Sentivo il respiro sempre più ossessivo dentro il passeggino. Mi ci chinai sopra. Respirai quel respiro lo feci entrare dentro mi sentivo incinta, il seno cominciò a gonfiarsi e la pancia a farsi dura [...] Ogni vita è gravida della sua stessa morte”. Morte dunque non da esorcizzare, ma da abituarcisi.

Il luogo dove si svolgono le prime tre parti di questa favola è Nightwater: fosco quartiere periferico di una città di cui si può immaginare una ubicazione settentrionale, che non ci è però detta (probabilmente Milano, residenza dell'autrice che è nata a Napoli). La cosa peraltro non ha importanza. Brume, nebbie, luce avara lattescente, un canale, un traghettatore, un ospedale, una scuola con quattro alunni, una casa con un giardino pompeiano, uccelli “a mille” su pali e alberi (bersaglio di sassate ragazzesche: i ragazzi di Nightwater sono aggressivi come quelli d'ogni paese e crudeli tormentatori di animali), un magro cane randagio (figura trasparente del tempo) che “pascola” e “bruca” non si sa bene cosa a perenne

insoddisfaccimento della sua devastante fame e morde le caviglie di tutti, un cielo incumbente come un “coperchio”. Torna insistentemente questa parola a sottolineare la chiusura del quartiere, oltre il quale non c’è nulla – o, aggravante, in cui c’è tutto nel tutto, sicché è inutile sognare di evaderne. Da non dimenticare, perché è elemento importante, una Nightwater sotterranea (esplicitazione estremistica e tombale del significato di Ade pertinente al quartiere), un labirintico intrico di cunicoli abitato da morti, e percorso da treni funerari carichi anch’essi di morti. Lì defunge, dopo un’agonia ospedaliera solcata da memorie incubistiche e da deliri, da digiuni e da vomiti, la “incatramata” Maria Berganza, una delle figure principali del libro, che tiene sotto il guanciale una pistola (di pistole veraci e giocattolo le pagine di *Dentro...* traboccano). Di lei ci viene narrata estesamente l’infanzia e la fanciullezza in un diverso paesaggio, meridionale, acceso di ulivi e mare, anch’esso però mortuario, dove forse anzi la mortuarietà è più feritoria, terribile e allucinante, come può esserlo la tenebra delle profondità marine avvertita sotto la violenta luminosità e brillantezza della superficie acquee nei giorni assolati. Muoiono la madre, la nonna, il fratello di Maria: particolarmente lenta e orrorosa la morte della madre, la cui giovanile bellezza e allegria si consuma in un cancro che la bimba delirantemente vede in un’aggressione di granchi che si insinuano dappertutto, e di cui ella si sforza di fare strage spiacciandoli e colpendoli con i turaccioli di una pistola giocattolo. Nel contempo si sfacela la casa di Maria e si fiacca nella depressione il padre (non senza avere fugacemente concupito la figliuola, dopo averla presa addormentata fra le braccia e portata a letto (“ebbe il desiderio di sfiorarla di baciarla. Non era più sua figlia. Sentì il pene che si irrigidiva”). La decenne Maria fa l’amore con un tredicenne che diventerà suo marito e che poi l’abbandonerà per un’altra donna, finendo suicida. C’è qualcosa, nella rovina di queste esistenze (di “vivi più morti dei morti”) in una buia terra di fitta luce, che richiama la Yoknapatawpha County di Faulkner. Trovano posto in questo non ancora turgido avvio dell’opera oggetti dalla non difficilmente decifrabile simbologia, che torneranno a più riprese. Per esempio, ad esprimere un vitalismo positivo o se si vuole resistenziale (sogno e aspirazione): collana di corallo di Rosa e geranio sulla fronte di Maria Berganza, scarpette rosse. Nonché episodi a incastro, non propriamente parentetici, anzi essenziali nell’economia del racconto, quali un viaggio lavorativo di Maria su una nave che finisce, ingovernato guscio deprivato di passeggeri, fra i ghiacci, mentre vi si svolge un incontro carnale fra un mozzo e Maria (non c’è parentela fra le due vicende, ma un po’ dell’aria del melvillian *Benito Cereno* si avverte).

Nella seconda parte del volume campeggia la vicenda di una affannata famiglia di estrazione italiana, con maschi che cercano nella prevaricazione un compenso alla loro nullità e infelicità, con una madre massacrata dai parti e dalle sciatte ripetitive fatiche domestiche che affida alla promozione culturale del figlio minore (andrà a scuola) la speranza di riscatto di una vita squallida e del crollo dei suoi sogni (tornano le scarpette rosse). Ma quella che si impone nel contesto è la presenza al tempo stesso orrorosa, lancinante e sacrale di Amelie, ultimo frutto del ventre materno, sorta di agnello sacrificale, nata idiota e dopo la morte della madre reclusa dai fratelli o autoreclusasi in una stanza presto ridotta a qualcosa di simile a uno stabulario laido, fetido, infetto, in compagnia del fantasma di un gatto morto e sepolto, prostituita per pochi soldi dai fratelli (se ne giova, gratuitamente, anche il prete del quartiere), ridotta a miagolare, a gemere, a grattare le pareti, a camminare a quattro zampe, a colloquiare con uno specchio che è, come peraltro la stanza, figura di un ventre materno che si vorrebbe recuperare come unico rifugio e usbergo (anche qui, la vicenda è altra, e così il suo significato, ma è impossibile non ricordare la gidiata *Séquestrée de Poitiers*).

Primeggiano nella terza parte la folle reazione di una donna che non è riuscita a metabolizzare la morte efferata del marito, a cui un giovane soldato nazista ha sfracellato la testa con un calcio, e quella della figlia ragazzina che si getta da un balcone uccidendosi (anche lei per dolore sconvolgente e insormontabile, ma si apprenderà che questo dolore è più che per la fine del padre, per l’avvertita lontananza della madre, assorta nella sua sciagura vedovile: aspetto del difficile rapporto tra madre e figlia, che l’autrice esamina con grande finezza psicologica). È l’incapacità a metabolizzare il proprio duplice lutto (di cui una delle componenti tuttavia è dominante), che la madre passa il tempo a costruire e a gestire una bambola di pezza e gesso, ad aggiustarla e a fingere di nutrirla e di dialogarci. Bambola su sedia a ruote, frequentatrice e disturbatrice dei sotterranei mortuari di Nightwater, dove una folla inferocita finirà per violentarla e straziarla. Perché anche qui paesaggi diversi si accostano sovrappongono integrano oppongono: una Pompei visitata da madre e figlia, fervida di vita multicolore e poi sommersa da polvere e lava, una casa colma di folla vedovile, i sotterranei cunicolati e funerari (che qui finalmente guardiamo da vicino).

Con la terza parte, dove la dismisura sotto forma di insistenze di cui ho parlato all’inizio, si fa più difficile da reggere, finisce per me il libro. Non che vengano meno nella quarta parte la maestria dell’autrice, il suo calore, l’intensità del suo linguaggio, la sua penetrazione. Anzi, vi si trovano alcune pagine fra le più felici del testo. Ma c’è la sua autobiografia, non necessaria, perché già tutta evidente nelle sezioni precedenti, e poco importa che qui sia esplicitata e scandita in una successione di tappe realistiche: più puntualmente storicizzata, insomma. Si può persino rincrescersi del venir meno degli urti, dei soprassalti, dell’intersecarsi di percorsi, del sovrapporsi fondersi reciproco inverarsi scostarsi negarsi di figure e motivi. Ci si riposa, senza dubbio, nella quarta parte, ma è un indesiderato riposo. La virtù del libro sta proprio nell’averci durante il suo mosso, nervoso e non di rado tortuoso itinerario tolto la voglia e il bisogno di riposare. Quanto al dialogo tra l’autrice e un suo ipotizzato lettore, la non necessità è clamorosa, fino alla disturbanza, per non parlare della contestabilità della tesi, che non è qui il luogo di discutere (personalmente non sono propenso a credere che uno scrittore senza lettore non sia nessuno).

L’originalità e il fascino del linguaggio della Castaldi stanno parecchio nella ricchezza di un lessico che si mantiene

tuttavia nell'ambito della koinè. Solo una lettura miratissima potrebbe rintracciarvi, per esempio, neologismi, del tipo di "poltigliato"(ridotto in poltiglia); non c'è nemmeno grande copia di parole insolite, del tipo di "graspere" (che dà qualcosa di diverso e di più di "raspare"), o del francesismo "buatta" (barattolo) o di "borracciare" (riferito a una nave); in numero modesto le figure retoriche del tipo di "il senza suono" o "il senza luce" o "il nessun dove". Ma il ricorso preminente, direi quasi totalitario, è a una rottura dello schema sintattico e grammaticale basato eminentemente sul trattamento della punteggiatura, frequentissimamente soppressa anche nei dialoghi in vista di una forte fluidificazione (e di una continua drammatizzazione) del dettato, e della riduzione delle pause ai luoghi e tempi di una realmente irrinunciabile evidenziazione. Entrano nel gioco, ovviamente, anche le maiuscole. E il gioco, non nuovo – abusato nella poesia, non peregrino nella prosa – riesce, al punto di ottenere un intenso coinvolgimento, un trascinarsi del lettore, soprattutto nelle prime due sezioni del libro. Le cadute non mancano (sarebbe mostruoso se mancassero e corrispondono a scivolamenti in arbitri non persuasivi. Il pericolo maggiore si annida nei turgori espressivi, nelle ridondanze e nell'ansia di dir tutto di cui ho parlato: ne sono, più che spie, esplosive manifestazioni le ripetizioni, qualche volta chiaramente volute, e le dissonanze linguistiche nelle quali lo slancio espressionistico si risolve. Addito come esemplari sotto questo profilo (tengo a ribadire: episodico) le pagine 452-3, in cui fra l'altro si trova ripetuta ventidue volte la parola dentro, in funzione per lo più preposizionale ma anche avverbiale (dentro Nightwater, dentro la sua pancia, dentro la battaglia, dentro il corridoio, e così via). Questa voluta, parossistica accentuazione (molto materica nell'intento) dell'intimissima ubicazione di cose e accadimenti, non raggiunge lo scopo: qui la troika corre nella steppa con troppi campanelli.

Alberto Bertoni
“*Album feriale*” di Maria Pia Quintavalla *

“... Quintavalla, è un poeta che ...fa la gioia per chi fa il critico, per chi si occupa di critica e per chi ritiene che una parte di confronto e quindi anche di verità autentica che viene dalla poesia oggi sia legata proprio al dialogo tra chi scrive e chi fa critica; proprio nel momento in cui non ci sono tanti luoghi in cui potere parlare di poesia, credo che il dialogo tra chi la poesia la fa e chi la poesia la legge sia davvero una delle ragioni fondamentali di esistenza stessa del lavoro poetico. Quindi siccome la critica non si può fare, non si può dedicare a fatti e fattori troppo contingenti, ravvicinati, perché la critica naturalmente è l’atto del giudicare e quindi anche l’atto del mettere alla giusta distanza e quindi vuol dire anche disporre i testi, le tradizioni e le carriere degli autori e delle autrici dentro una temporalità la più lunga che sia possibile, laddove invece oggi si è troppo schiacciati su una critica dell’istantaneo, una critica dell’immediato. La stessa polemica Baricco – Ferroni - Citati che è su tutti i giornali, credo che pecchi da entrambe le parti proprio perché al di là dei giudizi che possiamo dare sui singoli individui, sulle ironie eccetera, però pecca da entrambe le parti perché in fondo uno chiede a dei critici che sono anche degli storici in qualche modo della letteratura di intervenire sulla contingenza del suo ultimo libro, della sua ultima scrittura, offendendosi se non l’hanno fatto.

Quindi io credo invece che occorran le giuste distanze. Maria Pia Quintavalla è, devo dire, la gioia di un critico perché davvero, intanto nasce in un luogo petrarchesco come Parma, e che poi ha tutta una tradizione novecentesca molto alta, che va da Bertolucci all’“Officina Parmigiana”, adesso a Bacchini e altri autori notevoli; poi si è trasferita a Milano e lì lavora a Milano, altro luogo petrarchesco, e lavora a tutto campo nella dimensione della poesia. Oggi il poeta non può più, naturalmente, permettersi la torre d’avorio, non può più permettersi una inappellabilità o una sorta di assoluto della sua parola, ma si rende conto dall’interno che la sua è una parola mediata, e anche una parola di mediazione, e quindi necessariamente una parola che deve rivolgersi a un pubblico e quindi io ho sempre apprezzato molto la sua attività sia come antologizzatrice, sia come ordinatrice dei risultati di un festival importante come “Donne in poesia”, ormai venti anni fa, ma soprattutto ho molto apprezzato la sua attività pedagogica, didattica, come aggiornatrice di docenti e come persona che ha collaborato con le Università milanesi, o comunque con l’Università Statale di Milano, con il Comune di Milano, quindi con certe istituzioni, dialogando quindi con chi fosse interessato alla poesia e creando fior di lettori e lettrici; e poi come autrice, naturalmente, ha una sua altezza, una sua qualità, testimoniata dagli editori stessi che hanno pubblicato i suoi libri, da Campanotto a Empiria, a Piero Manni e adesso, per questo ultimo “Album feriale”, Archinto; quindi sono quegli editori che costituiscono un pochino il nerbo autentico della parola poetica e che garantiscono, insieme a pochi altri, Donzelli, Fazi, da noi Book Editore, garantiscono alla parola poetica di farsi ponte. Una delle immagini che mi è piaciuta di più della poesia che Maria Pia ci ha letto adesso, dedicata al fiume, è proprio quella di stare sul ponte, dello stare a metà tra una riva e l’altra, dello stare sospesa tra la dimensione acquatica e la dimensione quasi automobilistica o comunque meccanica, e quindi della parola poetica di potersi incarnare in un’esperienza di lettura, perché oggi quello che manca alla parola poetica è proprio la possibilità di diventare oggetto autentico di lettura, di attenzione, di ricezione, di scansione.

Introducendo uno di questi libri, quello che io ritenevo più alto, ma soprattutto anche più liminare da un punto di vista della data di uscita, proprio l’anno 2000, introducendolo in questa antologia che ho curato l’anno scorso per Book, “Trent’anni di novecento”, costruita non sulle carriere degli autori ma sui singoli libri, sui singoli testi, ho estrapolato un giudizio di Zanzotto della cui verità – Zanzotto scrive e dedica le sue note critiche, la sua attenzione critica veramente a pochissimi, anzi, tra gli autori attuali e giovani soltanto a Maria Pia Quintavalla, questo è un segno molto preciso, che da uno dei maestri della nostra poesia novecentesca venga, sia ripetuto un gesto di attenzione di approvazione nei confronti dei testi di Maria Pia – ho preso un giudizio e la sua lettura lo ha confermato in pieno; lui, Zanzotto, parlava del “la forza di un ritmo che si impone con la violenza di un essere vitale come primordiale musica che tuttavia include tutti gli stridori dell’oggi”; e credo proprio che, non perché così l’ha detto Zanzotto, ma l’esattezza di questo giudizio sia stata esattamente confermata dalla sua lettura, dal suo modo di leggere, dalla metrica e dall’organizzazione profonda della poesia che ci ha letto stasera, appunto, quella dedicata al fiume.

Proprio perché in lei c’è questo ritmo che diventa facilmente, o proprio si apre, quasi automaticamente al canto; c’è una fluidità qui che proprio imita in qualche modo, ma imita in modo alto nel senso della mimesis platonica, l’andamento e quasi il ritmo profondo del fiume e questa è una cosa che riusciva davvero, tra i nostri grandi, soltanto e soprattutto a Pascoli e a D’Annunzio, cioè i padri della nostra tradizione simbolista. E però in questa pulsione, che è quasi una pulsione vitale nativa, che viene quasi alla penna e alla bocca di Maria Pia quasi come una sorta di naturalezza, che poi è propria dei poeti veri, la naturalezza, la scioltezza, l’andatura, l’andamento del passo poetico che è quello che conta, perché è quello che rimane nell’orecchio non viene trasmesso all’orecchio del lettore, ecco questa fluidità – avete sentito anche, no, con quegli “e” in enjambement, con quei “di” staccati dal proprio sostantivo – viene poi come interrotta, viene poi come sfidata, non violata, non messa alla berlina, non parodizzata come è proprio di tanta avanguardia, e Maria Pia era partita con un libro che apparteneva alla tradizione dell’avanguardia, il “Cantare semplice” delle edizioni “Tam Tam” nell’84, cioè le edizioni

fondate da Adriano Spatola e quindi uno dei luoghi proprio della poesia sperimentale, ma non le è mai interessato uno sperimentalismo fine a sé stesso, perché poi alla fine questo ritmo voleva essere raggiungimento dell'altro, voleva essere congiunzione con l'altro, e però, appunto, un ritmo fluido ma con dentro gli stridori. La sospensione a metà del ponte, con certo il fiume, però il fiume è anche un fiume inquinato, quindi non più un fiume nativo, ovviamente qui siamo dentro una tradizione anche archetipica di straordinaria qualità e di straordinaria forza, perché i fiumi diventano topoi fondanti della nostra poesia moderna, mi viene da dire proprio da Petrarca che ho già nominato con il sonetto 148 e anche il sonetto 146, ancora più specificatamente dedicato al Po', del "Canzoniere", come elemento vitale, come elemento che porta dentro il suo andare anche verso la propria origine e il proprio scendere verso la foce, quindi il proprio annullarsi nella foce per poi risalire in qualche modo alla sorgente; e poi i fiumi di Ungaretti, cioè la carta di identità, di una tradizione altissima che riesce a riconoscere nello scorrimento del fiume specifico in cui Ungaretti addirittura si bagna, riesce a riconoscere, appunto, le carte d'identità dei fiumi della sua storia; e un pochino accade questo anche nella poesia che abbiamo appena ascoltato.

Ma venendo più nello specifico, e cedendo poi di nuovo la parola alla lettura di Maria Pia e rimanendo a disposizione per domande di qualunque tipo poi ci siano in un eventuale dibattito finale, quello che mi è piaciuto molto in questo libro, che è diviso in tre parti, è proprio anche la radicalità della sua esperienza umana; è una sorta di viaggio, dove se prendiamo anche Dante a parametro, perché c'è tutto un movimento, diciamo, tra la storia e gli affetti domestici e gli affetti e le figure della propria formazione, questo rapporto tra la figlia e il padre è un elemento, un viluppo davvero indimenticabile all'interno di questo testo. Abbiamo una prima parte che è una sorta di parte romanzesca e non a caso poi è cronologicamente l'ultima che ha scritto, una parte che è composta di poco più di dieci poesie, meno di quindici poesie, che è una specie di romanzo, di romanzo anche dell'interiorità, di viaggio, che gioca su due movimenti; a me è piaciuta molto questa dimensione, per questo parlavo delle poesie parmigiane, invitandola dopo a leggerne qualcuna, questa dimensione, da un lato, abbiamo detto, la fluidità del fiume e quindi, appunto, il movimento, il ritmo, la scioltezza; dall'altra parte la capacità di fermarsi sul nodo, sul groviglio – infatti l'altra figura, l'altro topos che segue immediatamente quello del fiume è quello della città – sul groviglio, invece appunto, della città come luogo di civilizzazione, ma anche come luogo dove si incontrano e si intrecciano la memoria e la storia. E quindi, ma lo abbiamo già notato quando parla del fiume e parla della sua profondità, della sua capacità quasi di fendere la terra, di scendere in profondità nella terra, quindi di bagnarla, di toccarla nel profondo, c'è questa dimensione: alla dimensione orizzontale dello scorrimento del fiume, quindi alla scioltezza, si oppone, si contrappone, questo movimento come di arresto e di discesa in verticale, nella verticalità appunto della terra – le città, sappiamo bene, sono costruite a strati, l'archeologia la si fa scavando spesso nelle nostre città italiane diversi metri rispetto a quello che è il piano cittadino praticato adesso – e naturalmente è uno scendere anche negli abissi della memoria, della formazione, dei traumi anche infantili e giovanili, una sorta di resa dei conti con questa città, Parma, che è stata abbandonata ma che rimane, evidentemente, un luogo di poesia fondamentale, indimenticabile, con tutto il suo brulicare, con tutto appunto il suo contrasto fra passato e, invece, tempo presente, tempo della modernizzazione. E poi c'è una seconda parte dove Maria Pia comincia a introdurre – questa è un'altra grande lezione io credo necessaria per la poesia contemporanea – comincia a introdurre anche il ritmo, le modalità – sono due parti, la seconda e la terza, scritte in precedenza, sono forse anche una sorta di costruzione molto intelligente e molto a posteriori del libro, non c'è la cronologia del diario, non importano le date di composizione, ma importa appunto la struttura e la tenuta finale e la complessione del libro – dicevo Maria Pia introduce la dimensione della prosa. Io credo che davvero il dialogo con la prosa, già lo aveva detto Montale con una intuizione notevolissima, per cui diceva che la sua ispirazione poetica nasceva, con una bella immagine, dal grande semezaio della prosa, ecco, ma naturalmente il coraggio vero dei post-montaliani è quello di sperimentarla, di metterla in campo, di farla la prosa, all'interno di un libro di poesia, come in fondo derivava dalla grande lezione di Baudelaire, da "Les fleurs du mal", e soprattutto del lavoro di Baudelaire anche nella direzione, nella prospettiva, del poème en prose. Una cosa che in Italia non ha avuto grandi effetti, grandi echi: mi piace pensare soprattutto a un autore che a me personalmente è molto caro tra i poeti ancora viventi, anche se della generazione di Zanzotto e non certo di quella di Maria Pia Quintavalla, che è Giampiero Neri, il quale anche lui ha proprio questa parola assoluta, nel senso di parola necessaria, di parola scavata, di parola illuminata: c'è una bellissima frase tratta da Gianni Celati sulla luce, la luce della Via Emilia che introduce tutto il libro e proprio sulla luce come motore, movimento di posizione dei corpi e di scavo dei corpi e di capacità vera di percepire una realtà profonda, una realtà che vada al di là del semplice dato, o memoriale o cronistico, e quindi questa capacità, diciamo così, nelle due parti in prosa, soprattutto in cui la prosa nella seconda dialoga con la poesia, questa capacità di, dare il senso della soglia; non a caso, "Dalla Torretta", si intitola la prima prosa della seconda parte, e non a caso la terza si intitola "Purgatoriale".

E allora scopriamo che questo viaggio inaugurato con questa specie di ode, di preghiera anche, al grande fiume, da questa posizione di mezzo su un ponte tra lo scrosciare dell'acqua, il fluire dell'acqua, e il rumore del traffico alle spalle è una realtà purgatoriale; e allora questo è un libro, se volete, di formazione percettiva, di accrescimento percettivo dentro una dimensione purgatoriale nella quale non esistono né l'inferno né la vocazione finale del paradiso; ma rifare un Dante partendo dal Purgatorio, cioè dalla più umana delle sue cantiche, è un'impresa, credo, che fa tremare i polsi, ma che a Maria Pia Quintavalla sta riuscendo, diciamo così, molto spesso perché davvero questo libro si pone in questo momento come

vertice di una carriera molto consolidata che ha delle radici, che siano poi radici dentro la grande pianura di Parma o dentro la metropoli di Milano, molto vere, e quindi noi la ascoltiamo e continueremo a leggerla proprio come un punto di riferimento non solo della sua generazione, ma dell'attuale sviluppo della poesia italiana".

** (Dalla presentazione in Bologna, Libreria Feltrinelli, 8 marzo 2006, del poemetto "Album feriale" di Maria Pia Quintavalla)*

Flora Di Legami
Nel segno di Ermes
Poeti croati del Novecento

Oh, s'io fossi... Poeti croati del Novecento, pubblicato sul *Quaderno n. 11* di "Testuale", è un libro agile e denso, quasi una 'cronistoria', che offre al lettore un interessante repertorio di esperienze poetiche di confine. I materiali si susseguono e s'intrecciano per raccontare di un processo storico e formale, nei suoi punti d'instabilità, unità e decezioni, in circuito europeo. Un diario a più voci con le quali il curatore ama intrattenersi, sulla soglia ferma dei versi, per un vibrato officio della memoria e per una rinnovata circolazione dei testi.

Nel presentare la raccolta di poeti croati, il curatore, Mladen Machiedo, docente, saggista e poeta in proprio, si mostra compagno di strada di percorsi inventivi che recano incisa l'urgenza di un pronunciamento culturale. Non senza significato lo studioso iscrive il suo lavoro antologico sotto le insegne dell'azzardo, precisando che "Il rischio – il lavoro a rischio! – in questo senso ha costituito, si direbbe, la fatalità archetipica dell'autore croato." (Prefazione, p.5) Come dire che il nodo di responsabilità etica e stile, nella pratica della scrittura, rimane una sfida aperta.

Un testo 'scenario', ove il curatore e regista porta in chiaro le sue posizioni. Difficile non accorgersi che talune delle strategie stilistiche individuate dal lettore interno, come cifra qualificante del lavoro poetico croato, appartengono pienamente alla scrittura di Machiedo. (*Poesia*, 2002) Si pensi all'intreccio obliquo e problematico di tessere culturali – tra oriente e occidente – e di linguaggi (croato, bosniaco e serbo), da cui si genera un fertile crogiolo inventivo. Una pluralità di moduli stilistici, tra grumi sillabici, dilatazioni e slittamenti semantici, che connota gli esiti più originali di talune scritture. Interna al laboratorio del poeta è la traduzione. Il curatore non ha necessità di spostarsi verso dimore linguistiche straniere; anzi, sembra muoversi, con disinvoltata eleganza, da una stanza all'altra di una casa-lingua familiare e vissuta, al punto di riportare in italiano minimi giochi semantici e fonici dei testi originari.

La correlazione posta da Machiedo tra poesia e storia "...di croati privi di completa autonomia" (p. 6) colloca il lettore 'in medias res', nel punto in cui cogliere sia il confronto non eludibile con l'esterno, sia le strategie formali di *elusione e non-obbedienza* presenti in molti dei tracciati poetici dell'antologia. Preme al curatore rilevare le complesse relazioni tra *passione*, eventi e stile, che si annodano in un fare poetico, la cui tensione critica tenta di *slogare*, se non il linguaggio, i suoi procedimenti testuali. Si tratta di indicare l'orientamento di un'écriture che, nella diversità delle forme prescelte, nel corso di un secolo, porta le insegne di una irriducibile disarmonia. Condizione da cui si genera una continua ridefinizione, oltre che di spazio e tempo, di precedenti equilibri formali. Così in Nator la terzina dantesca, segnale metrico di narratività, s'inarca in tesi *enjambements*, in aspri moduli descrittivi e visionari, che scompigliano adesioni omogenee alla tradizione e al reale. "*Lupi mannari, trombettieri e vampiri / Di là vanno cacciando i ladruncoli / Da un angolo all'altro, mentre un branco di schiavi / S'imbratta di melma, da loro stessi rigettata / Nei giorni in cui, incompresa, sterile / La libertà li sovrastò [...] Noi non abbiamo paradiso, purché io spieghi / Le vele della mia navicella e tuffi i remi, / All'alto mirando per vedere Iddio. / Il nostro Dio da tempo si disfece e svanì / Oppure si disloca dalla segretezza più silenziosa / Delle nostre profondità. Oppure aspetta che / Un nuovo Lucifero nasca dal nostro male / E scavi l'inferno, affinché Lui, onnipotente / Fabbro, sopra voragini tenebrose faccia sfilare / I cerchi sfolgoranti d'un nuovo paradiso...*" (V. Nator, Dante).

In altri testi il discontinuo del reale rifluisce in modalità di condensazione simbolica, tra prosa e versi, sul metro di timbri crepuscolari: "*Sussurrarmi. Il sussurro è un dolce acquietarsi. Cedi dolore, tu sei stanco, coricati come un leone selvaggio quando la notte scende nel deserto.*" (Pfanova, *Fantasticherie*) e: "*Dal cielo di ponente / e dalle melograne scoppiate nell'orto / il sangue stilla...*" (Šimić, *Ardore*). Striati da govoniani cromatismi, metricamente inquieti, avanzano i versi di Krleša narrativi e ipermetri, "*Malate e gialle sono forme sanguigne di questa notte di San Silvestro, / e tutti colori squallidi e smunti. / Su, ch'io canti sul cadere della Vecchia stagione, donna morta: [...] La luna è sanguigna, / e la gente con pensieri combatte, con libri e stampa. La gente combatte con coltello, piombo e gas, / e unghie, e calcio del fucile, e pugno, / la gente si scanna, e gufi ululano sullo Smroku, / pure questa è notte di San Silvestro.*" (*Notturmo di San Silvestro anno millenovecentodiciasette*)

Lungo il sentiero novecentesco di nuove connessioni tra reale e scrittura, non è difficile imbattersi in movimenti ideativi che generano una stilistica del rifiuto, tra visioni e sogni dissonanti, una grammatica del contrasto, tra prosa e verso, vitalità e desolazione della pronuncia poetica, anche all'interno di generi prestigiosi. È caso di Šop, la cui scrittura, dotata di un passo oggettivo e figurale, differenzia la forma del poemetto, tramite fluidi scorrimenti di spazi fisici e mentali e una parola critica con punte ermetiche, "*Mi era davvero ignoto quel silenzio lanoso. / Volli appoggiarmi ad una pecora, / ma essa affondò / fuggì abissale nella sua lana, / nel centro lanoso. / Non potei raggiungerla, il rigoglio m'intricava. / Oh tosatori, tosate, recidete, / accorciate, spianate la lana, / ch'io giunga alla pecora. / Nell'abisso lanoso odo il suo belato ed il campano.*" (*Pastorale lanosa*) Mentre in Vučetić la spinta oppositiva si articola nel solco di palazzeschiere irrivenze, "*Giuro anch'io: non voglio più nemmeno un briciolo di poesia, / non voglio nemmeno una parola mesta o pazerella, / non voglio più rispecchiarmi nei cocci, beninteso, / di quest'epoca, di questi spazi vuoti.*" (S. Vučetić, *Giuro anch'io*)

Il discorso poetico si fa più complesso, nel corso del Novecento, nel momento in cui le reazioni alla "spina irritativa del

reale”, per dirla con Raboni, non si risolvono in simboliche proiezioni dell’io, ma in movimenti oggettuali, cifra di una perdita di centralità del soggetto, che il linguaggio, con i suoi scarti tonali, rende visibili. E si tratta di tensioni che, pur disposte entro strutture e linguaggi di monolinguisimo, non esitano in armonici approdi, ma si dispiegano in fitti incroci di pensieri e cose, segni e sensi che, tramite assonanze o rime interne, insistono su lemmi e figure di vuoto, *“In qualche luogo tra le foglie del sonno / Selve assonate / In kolo / Dondolano / Nel sussurro della tarda luna / Di nuovo qualcuno / È condotto / Dove non si arriva* (M. Dizdar, *Epitalamio*) o sospendono le tradizionali delimitazioni di genere in forme polimetre, prosa e versi, come avviene in Kaštelan. *“Un mattino innanzi l’alba è stato falciato da una raffica nel primo anno di guerra... Imberbe, ancora quasi bambino, metteva insieme le parole nei versi... Sparito / Come talpa in terra, / come lontra in acqua / Tuffatosi / come pietra / in mare / in gorgo in turbine / in una profondità selvaggia / Nemmeno io lo cerco più...”* (J. Kaštelan, *Incontro, inaspettato*)

Significativo tassello di un quadro poetico novecentesco, questa antologia documenta e conferma, sotto altra angolazione geoculturale, il passaggio da una linea simbolica, con punte di rarefazioni ermetiche, ad una “recensione della realtà” antilirica. Ci si accorge che nella seconda metà del secolo, la voce poetica, se pure monologica, si racconta per via di minimali frangenti *“Il ratto / – del resto soppiattone da un canale qualsiasi / sempre zotico imperscrutabile e tenace- / stacca un tuo filo e lo divora. / Ma quel filo che non si può rompere / e il ratto si ferma d’improvviso senza soluzione. / In quell’istante / – è l’istante suo... – / appare precipitosamente una gatta, /...”* (V. Gotovac, *Storia quotidiana*) o in cronache quotidiane, ritmate da straniati giochi fonici *“Sono morto martedì a Oslo / Pioveva a dirotto. / Mi hanno seppellito venerdì a Zagabria / Ma non importa. / Per due giorni sono stato in paradiso.”* (I. Slamnig, *Pietra blanca sobre pietra negra*)

Tracce di una poesia che si fa in momenti quotidiani, tra annotazioni concrete e scarti ideativi che segnano la trasformazione della scrittura, sulla soglia di un’identità *dilavata*, di una parola insignificante. Tra *immediati dintorni* e riflessioni, alla poesia spetta, come possibile *frontiera*, un’intensificazione dell’instabilità metrica, uno spazio testuale increspato da tensioni formali che dischiudono nuovi sensi cognitivi e linguistici, mai stabili.

Su tutta la raccolta, tra figure d’insensatezza, solitudine e visionaria desolazione, domina un orizzonte ideologico ed estetico residuale, in cui lo slancio vitale si annoda, consumandosi, alle maglie del disincanto. Singolare filo conduttore, rosso e nero, della silloge, è una condizione di morte. Che poi si tratti di parola-tema dalle valenze polisemiche è tutto il libro a ricordarcelo.

Metafora di eventi cruenti e luttuosi, *“Sangue per sangue lacrima. / Sangue dei morti succhiato dal verme. / Sangue del male che procrea cadavere e carogna, / Sangue e sangue...”* (D. Ivanišević, *Senza titolo*); sineddoche di uno spazio-tempo assente, *“Da gran tempo mi stesi / E a lungo mi spetta / Iacere / Da gran tempo / [...] / Chè acquistai mille nomi / Da gran tempo / Chè il mio nome smemorai / Da gran tempo mi stesi / E a lungo mi spetta / Iacere.”* (M. Dizdar, *L’iscritto sul tempo*); metonimia di una scrittura che frequenta il buio della storia e dell’esistenza, per indicare, in frammenti visionari, tesi segnali di un altrove, *“Le formiche lasciarono la mia casa / vedo il cadavere mio ed il tuo / Cadaveri sul fondo del lago notturno / dove il nero sole brilla / Così sono liberato da ogni apparenza / (col sudore della vostra fatica / amici sempre ignoti / ho lavato gli occhi sonnolenti) /... / Ripeto / da quando intesi il primo morto / acquistai la libertà... (D. Ivanišević, Un’altra libertà)*

O binocolo rovesciato per scoprire, con amarezza graffiante, maschere culturali e finzioni della scrittura: *“Poi credendomi davvero felice, morto, / sciolto da doti e legami, / e poi quasi improvvisamente quasi fosse un racconto / riappare in me dell’antica gloria la pantomima. / E sorrido di nuovo alla mia ingenuità / ma anche al mito dell’ingegno cosmo umano... / finchè dopotutto non mi riporti a me stesso / questo piccolo punto che abbiamo chiamato patria.”* (S. Vučetić, *Giuro anch’io*)

La parola poetica, in molti testi croati, vive della relazione con ciò che non si lascia possedere, di una vibrata tensione di contrari. La chiarezza narrativa, la brevità aforismatica si intridono di nuova energia di lontananza in cui si iscrive, per riprendere Char, un ‘ordine insorto’. Le immagini della notte, del buio, del silenzio, associate a segnali di sospensione, cooperano a rafforzare, in alcuni autori, enunciazioni di perdita. *“Di colpo di notte sparisce la fiamma / parte per parte ti tolgono la vita / tutti gli amici e i conoscenti / ... invisibili parlano con te al sole / e al buio o nelle piogge ti mettono la mano sulla spalla / quante mani! / infatti tu giaci tra di loro ma non riesci ad abituarti / per la salita faticosa faticosamente procedi per la scala fredda /...”* (D. Ivanišević, *La frana*).

In altri testi l’idea di assenza si distende in limpide allegorie. *“L’Angelo dei morti scende nella vallata / per visitare la plebe appassita, la terra, / che si sbriciola. /... Copre i morti. / Cancella la rena dalle loro labbra. / Lentamente sulla palma della mano solleva i loro visi / Al chiaro di luna canta / l’Angelo della morte.”* (V. Vida, *L’Angelo dei morti*) o in sequenze narrative dense di segreti, *“E ripartimmo, in un crepuscolo più fondo, / da un angolo all’altro, da osteria a osteria, / finchè non si fece tardi per tutti, / il che di solito, come si sa, capita con qualche facilità- / ma nemmeno la torre cittadina osò / nel buio a sonarci le ore, / perché eravamo in troppi. / E così ubriachi scendemmo alla riva / Sasa e Pero e Vlado e io / e quello il cui nome in fondo ignoriamo, / scendemmo a fare il bagno laggiù in mare, / ed era notte e faceva freddo, /...”* (A. Šoljan, *Sera*)

Tra presenza e assenza, partecipazione e rifiuto, vita e morte, pronuncia ininterrotta e contrazione di senso, si ha l’impressione che sullo sfondo di questo scenario poetico si muova la fantasmatica figura di Ermes; icona di ambivalenti

tensioni ideative e stilistiche. Sembra che un dio fanciullo e briccone accompagni le avventure esistenziali e letterarie di questi scrittori, sostenga la energia polemica di tante sperimentazioni stilistiche, nel corso del Novecento. Ed è lo stesso dio - lo si intravede - che, con volto enigmatico, conduce amici e compagni alle porte degli inferi. Cosparge di nebbia gli spazi della terra, di buio i paesaggi interiori, fino al non senso della parola, coagulato nel corpo scarno di versi dai significativi echi caproniani “... *nella sparizione fredda / mi sveglio / non trovo / né letto / né corpo / a cui sono appartenuto* ” (T.P. Marović, *Il sogno dell'uomo che si sporgeva troppo*), o “*Ereditammo: / le sere e l'urlo, / l'errare e l'orlo, / le sagome nella nebbia. / La mela di dissidio la mela di conversazione.*” (H. Pejaković, *Naslijedismo*). “*Sotto il sole nero. / Nel silenzio paludoso, / nel bosco di voci smarrite. / Nel regno dove la spada non zappava che sul nome della ferita.*” (Idem, *Pod crnim suncem*)

In tempi, gli ultimi anni del secolo scorso, segnati da violenze feroci, dalla dispersione di un orizzonte politico, si è fatta più acuta negli scrittori croati la coscienza di una perdita di identità culturale e di un linguaggio che si smaglia e si frantuma. Non rimane che una parola della *disidentificazione*, per ricordare Zanzotto. Prendere atto di un oltraggio reale, visibile in una lingua ‘presenza assente’. “*L'affermazione di Jakobson che nella lingua non esista la proprietà privata, è difficile, [...] accettarla con allegria. Non suona essa [...] assai minacciosa, quasi un'eco di quanto accada nel corso delle rivoluzioni e d'altre grandi scosse sociali, quando l'Eterno irrompe con la forza vittoriosa nell'Interno e non ci lascia nulla di veramente nostro a cui potremmo ricorrere? È allora dovere del poeta [...] provare a creare quell'impossibile proprietà privata [...] Ma quel sogno è irrealizzabile, la lingua ci possiede fino all'ultimo capillare, ci abita senza residui con la sua crudele presenza assente*” (H. Pejaković, *Scelta*).

Lesà sul Lago Maggiore, 15 marzo 2007

Cara Marisa,

sto leggendo il tuo romanzo dal titolo luminosamente notturno (nel sogno silente della memoria), *Un saluto attraverso le stelle*.

Poiché, pur con la mia modesta capacità di lettura critica, desidero dirne anche pubblicamente, non dovrei lasciarmi rapire da nostalgie personali che non possono interessare alcuno: tuttavia mi è difficile trattenermi. Tu narri di troppe vicende che lettori della nostra generazione hanno vissuto sulla propria pelle, come si dice con banale metafora (non sempre banale e non sempre metafora...), nella tormentata leggerezza degli anni verdi, e, ahinoi, nel dramma di un popolo. Di molti popoli. Di infinite famiglie come quella di Isabella, la protagonista, come la mia, quella di tutti in quel tempo. Ancora così vicino, ora che ne scrivi. Ancora, probabilmente, in attesa di una completa *elaborazione del lutto*, per dirla con i soliti psicanalisti. Ma forse è anche questa l'esperienza narrativa e poetica che hai vissuto, e che io leggendo ripercorro *dalla parte di me*. E, sono sicuro, dalla parte di qualsiasi lettore: perché anche i più giovani oggi, in modi diversi, sopportano le loro guerre di pace.

È una storia ancor viva, quindi, e passionale – vista da te con letterario distacco, tuttavia mai pacato o rassegnato all'inesorabilità delle vicende e dei tempi. Del tempo. Le tre sorelle (un poco cechoviane) sorgono dalle acque del lago di Como (una provincia passata in quell'epoca dai piaceri della natura alle rovine della crudeltà), o dai flutti marini delle vacanze estive, come Veneri adolescenti, con i primi inesperti amori che superano le paure loro e della loro famiglia – nello straordinario per grazia di scrittura, sommo, colloquio con l'intelligenza amorevole della madre Marianna e del Capitano, il padre, tanto silenziosamente affettuoso quanto fedele al suo onesto, coerente, militaresco ruolo. Mentre nel contesto cantano, con le personali passioni, le intime arie di tragedia che salgono e scendono dai monti, in una guerra partigiana, fraticida: intime e infine dolcissime, malgrado tutto, perché vengono riscattate dalle giovanili amicizie che non si sfaldano nemmeno nello scontro ideale e fisico.

Ma di questa storia Isabella è anche il corifeo, riprendendo oggi quegli eventi, immersa (per la sua professione di giornalista e scrittrice e giramondo) nelle tragedie che tormentano ancora una volta gli anni a cavallo dei due secoli. Coinvolgente è il parallelo, costante, ricorso alla memoria *con-fusa* con la nostra presente realtà. E lo sono i giudizi che ne derivano – ora che Isabella può tirar le fila, come una Moira commossa e benevola, ma illuminata di sapiente ineludibile esperienza, di quella e di questa vita, in cui il destino dell'uomo si esaurisce nella nullità della Storia, con la 'S' maiuscola. Ma rinasce nella fantasmatica eternale verità della storie, con la 's' minuscola. Valenza questa, pure, di quegli incontri di Isabella, autentici o immaginati, con i cosiddetti 'grandi' di quella Storia tragica senza ragioni umanamente accettabili. Così anche i protagonisti di quel periodo, dal '40 al '45, Mussolini, Ciano, Claretta... segnano dalla parte dei personalissimi silenzi, al di qua delle mondiali vicende (guerre mondiali, appunto), nella misura minima della loro reale esistenza, il primato della coscienza, liberata dalla protervia, e travolta dal dolore.

Ma anche la narrazione rivelatrice nella sua estesa apparizione, come (ma non è contraddittorio), la natura sintetica della poesia, ovviamente trova la sua plausibilità nella materia del linguaggio. Se la lingua di Isabella giovanissima, talvolta felicemente incosciente, è nelle epifanie icastiche dei gesti, delle presenze – il linguaggio di Isabella matura, l'Isabella che ricorda e giudica, e coniuga il passato con il presente, è nella immaterialità effimera del pensiero. Cosicché, prima e dopo, la *parola* 'si dice' sempre per pause ritmiche, per vitali cadenze sintattiche, di attimo in attimo:

“Si va a tavola tra poco” chiama dall'interno della casa la voce di Marianna. Tutti si alzano, si affacciano alla balaustra della terrazza ricercando nel familiare profilo dei monti, nell'ansa del lago che da lassù sembra un fiume, l'orientamento perduto. Erano [per racconti – l'inciso è mio] altrove, in Africa, in Russia; e ora, come nei poemi omerici, aspirano i fumi di prossimi banchetti.

Dall'*altrove* delle avventure che qualcuno ha realmente vissuto, all'*altrove* dei miti poetici, si passa tramite il gesto istintivo, apparentemente distratto, ma invece inconsciamente rapito – per un attimo, un attimo solo, appunto – attraverso la presenza mai sfuggente del paesaggio, metabolizzato prima che riconosciuto: ... *ricercando nel materiale profilo* è infine, per tutto il romanzo, la tensione alla ricerca di se stessi nelle origini delle cose dalle quali siamo nati. L'attenzione alle cose, talvolta minimale *école du regard*, domina impercettibilmente anche la considerazione postuma di Isabella matura su quell'antico duplice amore:

Che cosa andavo cercando, io Isabella, quel mattino d'ottobre, la mano esitante sulla maniglia della porta di casa, gli occhi fissi alle foglie naufraghe nella ghiaia dopo l'interminabile notte? Forse un salvacondotto erotico? L'alibi per una

sentimentale poligamia?

Ancora una volta le sensazioni, i tormenti, gli amori si nascondono dietro le scenografie impercettibili, le tattilità distratte delle cose. Ma infine son propriamente le cose che esprimono l'intima verità, più sensitiva che dicibile: la maniglia che apre a un tentativo di fuga dall'interminabile notte, le foglie che naufragano nella ghiaia. Forse ricordi che per la poesia (ne ho parlato varie volte anche con Stefano Agosti, maestro di queste situazioni di parola) rifiuto, nella sostanza, i marchi della metafora e del simbolo, per rendermi sensibile alla metamorfica tangibilità della materia. E quella ghiaia è tangibilissima, scricchiola sotto i piedi, soffoca le foglie aperte all'aria del mattino dopo l'interminabile notte.

Parafrasando, per esempio, Todorov, l'idea di analessi e di elusione può fornirci diverse chiavi di lettura di questa esperienza di Isabella fra passato e presente – ed entro una certa *età di mezzo*, una sorta di quarta dimensione, che si evidenzia nella atemporalità del racconto: perciò si può dire della morte della Storia e della presenza assolutistica delle storie. C'è, di conseguenza, il dominio dello spazio (le cose occupano lo spazio prima che il tempo, rispetto al quale sovente appaiono eterne), con i suoi agenti naturalistici e materialistici, paralleli agli agenti, i personaggi, della narrazione, fra metamorfosi, appunto, e inesprese ma condizionanti relazioni.

Che devo dirti di più? Tutto questo vuol sottolineare, almeno per i miei gusti, per le mie aspettative, un altro fascino di questo racconto senza tempo, fra tempo e tempo: la possibilità di immergersi nella tua scrittura aprendo anche a caso una qualsiasi pagina. In cui le cose sono lì, indistruttibili, pietre di paragone della memoria.

(Scritta a Marisa Bulgheroni in occasione dell'uscita del suo romanzo Un saluto attraverso le stelle, Mondadori, Milano 2007)

Lesà sul Lago Maggiore, 12 maggio 2007

Caro Luciano,

i giorni scorsi, in un luogo arcadico, grazie agli amici dell'Università di Torino e delle Giornate di San Salvatore Monferrato, abbiamo avuto modo – evento raro – di stare insieme un bel po' al seminario sulla tua vicenda poetica. Qui colgo l'occasione per ringraziare tutti quegli amici, quei raffinati maestri di *letture*. Ma un abbraccio particolare, penso che sarai d'accordo, va a Giovanna Ioli che sa organizzare e 'tenere in mano' queste situazioni con sorprendente capacità e signorilità. Ma, lo sappiamo da sempre, con tanta intelligenza critica e, *tout court*, culturale.

Mi dispiace che quei tre giorni siano trascorsi così in fretta, soprattutto perché la tua vivace presenza molto ci ha aiutati a meglio elaborare il tuo messaggio poetico, e le sue ragioni vitali. Mi permetto ora, per consolarmi (assai malamente, data la mia pochezza di fronte a tanta sapienza critica), di riassumere quanto io stesso ho avuto motivo di dire sulla tua poesia: sebbene si tratti di una povera chiave di lettura, per aprirmi al mistero della tua *stanza poetica*.

Sulla tua poesia e sulla sua peculiarità nell'ambito della poesia italiana, e della poesia italiana del secondo novecento, molto, giustamente e appropriatamente, si è detto in passato e molto si è ribadito qui in occasione di questo seminario.

Mi trovo tuttavia di fronte, ancora una volta, come fosse la prima, ad una di quelle magistrali venture che (nel rispetto della polivalente apertura della poesia in generale e della tua in particolare) mi offrono l'opportunità (*piacevolissima*, se il *piacere della parola* è il segno più alto della poesia medesima) di penetrare, venendo da più parti e camminando verso più lati, in una dimora avvolta dalla penombra, ma dotata di molte porte e di molte finestre. Che possono essere chiuse e aperte secondo il *desiderio* di ciascuno. E il piacere tuo medesimo.

Il titolo stesso di una tua famosa raccolta, *Il tranviere metafisico*, ci dice per l'appunto della essenziale marca metafisica - se vogliamo, tanto per meglio comprenderci, di misura dechirichiana - di questa poesia. Fra l'ambigua sospensione delle cose e delle loro analogie e ricezioni, e comunioni, e il coinvolto distacco (ossimoro) che ripropone una sorta di *école du regarde*, nei silenzi di certe città liberate, svuotate nel sogno, in cui gli orologi non segnano ore ragionevoli, o addirittura sono fermi.

Così si è detto, per questa tua poesia, di una forma *in-significante*, o *in-leggibile* (per ricordare Gramigna, in cui il prefisso *in-* non è solo negativo ma può denotare anche un *dentro*). Di una forma, malgrado le apparenze di certi anche autobiografici racconti, autonoma e autoriproducendosi, com'è proprio delle sottili, nascoste, sottese analogie fra gli eventi di parola, prima degli eventi storici o, per lo più, di una quotidianità microstorica. Una poesia che, vinta ogni banale apparenza, non vuole essere *comprensibile* secondo i canoni del senso comune, ma squisitamente *sentibile*, nella musicalità del *silenzio*. Segni, tracce, che si fanno sentire senza bisogno di argomentare. Una poesia che è sempre in una *pausa*, una *pausa di riflessione*, di recuperi memoriali ma anche di sorprendenti astanze, come osservi in nota al tuo testo recente *Remi in barca*.

Posso dire di uno *scetticismo religioso* (altro ossimoro) che, con sottile ironia, si dibatte senza drammi plateali nel turbamento sommerso di una rassegnata *pietas*, anche verso te stesso? E di una *fuga*, non dichiarata, non notificata, silente, circospetta verso una vigile atarassia (ancora un ossimoro!)?

E c'è la tua concezione di una poesia come epifania inattesa, creatura che rinasce da un letargo; che, subito dopo, in un attimo si sperde, o meglio si occulta, si nasconde (senza eclissarsi, tuttavia, lasciando segni impalpabili):

Poesia sei come uno scoiattolo / resti in letargo per parecchi mesi / quando ti svegli salti in mezzo al verde / ma vedo appena la tua coda folta / prima che scompaia dentro gli abeti.

Si è parlato - anzi ne ha parlato in un pregevole saggio Giuseppe Limone che ci ha coinvolti, anche lì al seminario, con

la sua facondia – di certo particolare *minimalismo* (come ricordi si è molto discusso insieme di questa *ambigua* definizione). Tu, dice Limone “riduci i tuoi indici di percezione non per impoverirne la resa ma, al contrario, per potenziarne i sensori. La riduzione di superficie della pagina, la contrazione di sonorità, l’attenuazione del registro sono altrettanti strumenti maieutici con cui attivare un segreto elevarsi dei *minimi di percezione*”.

Come ben sai ancora si è scritto, anche a me è capitato di farlo, in ragione di questo minimalismo, che basta un *fiat* per creare il mondo. Quando ogni parola, anche una sola parola, soppesata – secondo il tuo modo – nella propria singolare rarità, ogni parola aperta alla epifania sommersa degli spazi scritturali e sensitivi e mentali apre alla vita senza mistificazioni. Una parola che scava anche l’abisso del *nulla*, e ci segnala che su quell’*abîme* si può misurare, per chi ne abbia la forza, la propria ragione d’esistenza e la propria capacità di affrontare il *rischio* di vivere.

Queste sensazioni profonde, queste considerazioni sempre approssimative e provvisorie (la poesia, e quella tua in particolare, parrebbe volerci distogliere – altra fuga – dalla indiscreta petulante curiosità critica), mi fanno credere che – e ciò è ancora metafisico come s’è visto – il tempo si fermi per dilatarsi senza storia, immisurabile, nello *spazio*. Uno spazio tanto ristretto quanto, desiderandolo, aperto quando si vogliono aprire quelle porte e quelle finestre. Ma forse è uno spazio che si apre *da e nel di dentro*. Mi scuso di un’altra suggestione dechirichiana: ricordo diverse versioni dell’*Argonauta*, in cui il viaggiatore naviga entro una stanza.

Ma allora, quando dico *stanza*, dico *casa*, dico *spazio*. Uno spazio illimitato nella sua finitezza: considerata la dominante della forma chiusa. Apparentemente chiusa. Metricamente chiusa, ma lo abbiamo visto, *apribile*.

Non posso fare a meno, quindi, di rammentare in proposito Gaston Bachelard e la sua *Poétique de l’espace* (del 1957). Ho sottomano l’indice di quel saggio famoso e (sebbene per brevità non possa verificarlo, qui, esaurientemente sulle poesie – ma ciascun lettore potrà facilmente dedicarsi in proprio alla ricerca testuale) ogni capitolo può sembrare il titolo di una ideale tua poesia:

la casa, casa e universo, il cassetto, le cassapanche, gli armadi, il nido, il guscio, gli angoli, l’immensità intima, la dialettica del fuori e del dentro, e così via.

Mi impressionano un breve passo, alcune citazioni, dal capitolo *Gli angoli*: “... Ogni angolo in una casa, ogni cantone in una camera, ogni spazio ridotto in cui piace andare a rannichiarsi, a raccogliersi su se stessi, è per l’immaginazione, una solitudine, vale a dire il germe di una camera, il germe di una casa...”. Aggiungerei, il germe di un “Universo [temporale] negato”, secondo la stessa idea di Bachelard. Dove, insiste Bachelard, “... nell’angolo non si parla nemmeno a se stessi, e, se ci si ricorda delle ore [immote] nell’angolo, ci si ricorda di un *silenzio*...”. Bachelard rammenta l’Arnaud de *L’état d’ébauche* (Parigi, 1950): ... *Je suis l’espace où je suis*... E di Sartre che, nel suo libro su Baudelaire, cita una frase di un romanzo di Hughes, *Un cyclone à la Jamaïque* (1931):

... Emily aveva giocato a farsi una casa in un angolino... Stanca di quel gioco, camminava senza meta all’indietro, quando le si presentò d’un tratto il folgorante pensiero che lei era lei...

Al seminario, ciascuno di noi non aveva molto tempo, considerata la ricca e dotta partecipazione. Ma qualche rapida occhiata a taluni tuoi testi testimoniali sono riuscito a darla.

La prima poesia de *L’ipotesi circense* per esempio, dà subito ragione di questa idea di cosmo minimale, e, appunto, si intitola *Un cosmo qualunque*:

Abitano mondi intermedi / spazi di fisica pura / le cose senza prestigio / gli oggetti senza design / la cravatta per il mio compleanno / le Trabant dei paesi dell’est. / Turbano, ma che mai vorrà dire? / Forse meglio di altri / esprimono una loro tensione / un’aura, si diceva una volta / verso quanto qui ci circonda.

Credo che vada sottolineata, entro l’*aura* (come *si diceva una volta!*) di questa cosale, oggettuale (non oggettiva) visione delle cose, e delle memorie, *senza prestigio*, secondo l’idea volgare di prestigio, l’espressione di una *tensione*. Proprio l’amorevole, suggestivo, distacco (inutile ribadire ancora gli ossimori, in quanto si tratta di figure fondanti) *verso quanto qui ci circonda* crea quello stato di tensione che è, a mio avviso, la marca di questa tua silente avventura poetica. Tutta rivolta, prigioniera quasi, a *mondi intermedi*, forse quarte o ennesime dimensioni, perciò *spazi di fisica pura*. Fuori dal tempo (i compleanni si concentrano o si espandono in minuscole osservazioni, *le cravatte* più o meno dozzinali, *senza design*). E tutto ciò *turba*: ma non ci turbano le cose in sé, ci turba l’inconscia predisposizione a guardarle, ad occhi socchiusi, *qui* da questo angolo. Quest’angolo, per dirla appunto con Bachelard, dove non si parla nemmeno a se stessi. In cui l’esercizio del silenzio moltiplica, in un universo di mezzo, il valore nascosto e forse incomprensibile, in vita, della vita. Sorge, a turbare, una inspiegata, momentanea, non durevole, onirica, visione di un al di là. *Che mai vorrà dire*, questa angolare, spaziale, atemporale condizione? Il religioso mistero di un *cosmo qualunque*?

Più avanti dici di un *Genius loci*:

Nel primo centenario di Campana / fui invitato a Marradi per un convegno. / Tra le pareti umide e scrostate / di una stanza d’albergo che sapeva / di muffa e di marroni, ossia castagne / ebbi voglia di un amore di passo / o di morire come un commesso viaggiatore.

Le sequenze di questa condizione da *commesso viaggiatore*, vanno dalla memoria storica di un evento... come dire?... professionale (commissione letteraria, viaggio d’avvicinamento a luoghi mitici o più semplicemente manieristici della nostra moderna cultura), alla momentanea tragedia di una solitudine. Tuttavia va in realtà smitizzata la tragedia che risponde all’espressionismo di Campana e alla incrostata, fredda, ammuffita materialità del luogo: ci pensa, a smitizzare ancora una volta

nella sottile ironia, l'odor di marroni! È vero, tuttavia, che si sente, sommerso eppure acuto, un grido di morte e di fuga dalla atarassia verso una occasione brutalmente profana. È vero che il lettore può essere sorpreso da un fantasma figurale: uno dei commessi viaggiatori, con la loro paura e la loro corporale disgregazione, di Bacon. Ma, è una mia impressione, questo riferimento al pittore irlandese può essere valido per il senso tragico della situazione, ma altresì per l'attenzione di Bacon di tracciare misure geometriche e prospettiche (vale a dire stanze, vale a dire spazi metafisici) in cui contenere le paure e le disgregazioni. Fisiche e morali. Trovo importante questa tua composizione, che dà prova di poter affrontare il tragico della vita riducendolo abilmente, e anche amorevole (l'*amore di passo* è pure un amore, un desiderio di dolcezza fra la brutalità delle mura scrostate), alla pacatezza di un *cosmo qualunque*: i disastri stellari, le esplosioni cosmiche, viste dal nostro angolo minimo, in cui siamo rannichiati, silenziosi anche a noi stessi, possono venire recepiti come gli spazi di *fisica pura* di una volta celeste.

Vengono di conforto (in quella stanza?) il sonno e il sogno, che riconducono, nel dormiveglia, al silenzio fantasmatico, pacatamente teso, gli eventi di una sera invasa (stato che parrebbe non rientrare nella tua poetica) da espressionistiche campaniane (talvolta, forse, mistificate) esasperazioni. *Soltanto segni* (sempre ne *L'ipotesi circense*):

Prima che mi scendesse sopra gli occhi / un sonno dei più pesanti che ricordi / ho visto, ho creduto di vedere / ma che cosa? non so. Quello che resta / è un tratteggio animato, un poco elettrico / di colori sottili, luminosi / come se si volesse cancellare / (da cancellum, barriera, anzi steccato) / quello che ho visto e ho dimenticato.

La dominante degli endecassillabi distende ritmicamente (*tratteggio animato, un poco elettrico*) la scossa dell'apparizione onirica. E il salto dello *steccato*, dalla memoria delle cose viste e non viste (sempre dall'angolo in cui non si parla nemmeno a se stessi) ci getta nel mondo (nei mondi di mezzo) della dimenticanza. Allora la tua poesia, piuttosto che una poesia della memoria, è la *poesia della dimenticanza*? Non direi, come si suol dire psicanaliticamente per molta poesia del Novecento, poesia dell'*assenza*. Le cose dimenticate non sono assenti, sono piuttosto *presenze* accantonate, che comunque ci circondano. Mi è capitato di prediligere, per capire meglio la fenomenologia poetica, certe – seppure approssimative – mappe cerebrali, tracciate dalle neuroscienze. Da queste mappe si può trarre una scansione dello spazio (ancora spazio!) cerebrale che si definisce nei luoghi del *rettiliano* (magazzino delle memorie ataviche e primordiali), del *limbo* (magazzino delle memorie genetiche ed anche recenti), e della *corteccia prefrontale* (strumento di comprensione e comunicazione razionale). Ho presunto che il poeta peschi nel limbo, se non nel rettiliano, per rivolgersi, senza troppa fiducia e con grandi timori, alle capacità comunicative della corteccia. Timori giustificati dalla propensione della corteccia a condizionare e manovrare (a scopi utilitaristici) i materiali vergini del profondo. Ora, in una *poetica della dimenticanza* – come sovente si manifesta nella tua scrittura – potrebbe svilupparsi il percorso inverso: guardare le cose presenti, sottrarle alle nominazioni, ai tempi e alle prepotenze della corteccia, per depositarle (a futura memoria?!) nel magazzino del limbo. Il cammino inverso rispetto alla pratica psicanalitica: vale a dire dalla ragionevole ma sempre sommosa e turbata presenza, alla penombra pacificatrice, eternale, dell'inconscio. *Come se si volesse cancellare quello che abbiamo visto e dimenticato*. Oltre il cancello, Nell'*Oltre*, insomma...

Un *Oltre* come *Nulla*? La ricerca del *Dio-Nulla* di Meister Eckhart? Lo dici esplicitamente in *Un gatto mistico* (de *Il tranviere metafisico*) rivolgendoti al tuo gatto:

... Mi vuoi dire chi abita il tuo nulla?[...] / tu sì che capisci l'essere, contempli... / Meister Eckhart domestico, dammi i tuoi tempi!

Il nulla di una illusione, o di una vita come sogno? Il nulla del tempo, della storia, la totale presenza dello spazio? La nostra presenza nello spazio? Non *essere* secondo una finibile temporalità, bensì *esserci*, qui, ora e non più, in quest'angolo che è lo spazio senza principio e senza fine? Dal quale vedere, vivere e dimenticare. Al seminario tentai di concludere provvisoriamente, assai provvisoriamente, leggendo, per l'appunto, *Dasein*, dalla raccolta *Il tranviere metafisico*:

L'essere perentorio (Dasein?) / del tappeto o di un listello di parquet / mi fa dopo un po' pensare al nulla / quasi stessi leggendo, anzi assai meglio, / i detti di un saggio tibetano: / un nulla di pelle, direi un brivido / che fa chiudere gli occhi, per vedere / su creste e cornici di monte / andare come se non andassero i treni, / o me stesso con un cappello di paglia / che pedalo diretto al mercato / in sella a una bicicletta da donna: / una strada un po' bianca e un po' piana / esserci, allora?

Per inciso sottolineerei ancora un vezzo abbastanza diffuso nella tua poesia, testimoniato qui da quel verso *quasi stessi leggendo, anzi assai meglio*. Non si tratta sempre della figura logica della *correzione*, bensì della ripresa di ciò che si è detto, ora per correggerlo, appunto, ora per rinforzarlo. Per chiarire a se stessi la propria ambigua (poetica) dichiarazione. Si sottolinea così una sorta di incertezza definitoria che conferma la posizione estraniata, incerta e non chiaramente definibile, del punto e della modalità di osservazione: valgono quel *quasi* e quell'*anzi*. In breve qualche altro esempio:

*Quando si parla di case di settembre / dolce è dir poco di un ritorno...
... a volte basta un meno, quasi un niente...
Oppure / svernare agli ultimi piani...*

in cui l'incertezza si innesta fra taciuto pretesto e testo;

*Tenne chiuse le imposte / tutto il pomeriggio / forse uscì / forse rimase...
... altre superbe cose / più nobili prospere cose...
... quando al varietà chi sceglievo / si fa per dire...
... Chiaro che non ho capito niente / che dovrò ancora pensarci un bel po'...*

... questo epitafio [...] potrebbe essere il mio, più l'incertezza / della stessa incertezza di là a venire...
... fanno uscire di scena / l'io, o soggetto che sia...

C'è l'uso frequente dell'avverbio *forse* e molti sono i punti interrogativi. Poetica della *dimenticanza* e quindi del *dubbio*. Ma anche della *probabilità* e della *speranza*.

(Questa lettera testimonia in breve quanto m'è capitato di dire al "Seminario sulla poesia di Luciano Erba" tenutosi a Valenza, a cura della Biennale di San Salvatore Monferrato nei giorni 7-9 maggio 2007)

Lesà sul Lago Maggiore, 15 giugno 2007

Caro Lamberto,

tutti sanno che tu sei fra gli *scrittori* che fin dagli anni Sessanta hanno *fatto* (da *poiéin*) e *interpretato* la sorprendente (cheché se ne voglia dire) cultura letteraria ed estetica italiana ed europea del secondo Novecento: dal *Gruppo 63* in poi, prima e oltre quelle istituzioni editoriali per lo più rivolte quasi esclusivamente alla commercializzazione del pensiero e delle scritture. Il tuo lavoro di ricerca segnica (poesia, poesia visiva, poesia tecnologica...), e critica, va al di là dell'usurata etichetta d'avanguardia e si pone, fra immagine e parola, al centro di una astante constatazione della realtà, poetica, ma ancora socio-culturale, del nostro tempo. In generale non è il caso di sopravvalutare l'importanza dei premi (rivolti ormai, per l'appunto, al mediocre sostegno di una altrettanto mediocre produzione libraria), tuttavia va sottolineata la recente attribuzione proprio a te del Premio alla Carriera DAMS dell'Università di Bologna: il DAMS, presso il quale hai anche insegnato. È un luogo e un *momento* storico (infine abbastanza trascurato dall'establishment cosiddetto culturale) in cui l'avanguardia, oltre le generose e talvolta velleitarie passioni, si fa laboratorio di ricerca sistematica, alla scoperta delle ragioni più interiori e originarie del rapporto fra creatività e società.

Ti scrivo per dirti di qualche mia impressione leggendo i tuoi libri più recenti. *Eventi diversi* è una raccolta di poesie (*lineari*: per meglio capirci dobbiamo usare questo impreciso luogo comune parlando di te – sei d'accordo?) in cui una sorta di personalissimo *intimismo di parola* (là dove la parola nasce) si accomuna a una presa d'atto critica del contesto. Del nostro tempo. Originale ritengo l'impostazione del libro: le tue poesie si dipanano, in un coinvolgente flusso di scrittura, fra le letture critiche di alcuni fraterni e acutissimi amici, complici da sempre in un certo genere di ricerca. Così Marcello Carlino sottolinea (paradossalmente, considerando il tuo impegno storico e *tecnologico*) l'esercizio di una *langue* che sembra sfuggire, fino a una ipotesi di *indifferenza*, alla vanità del mondo e della storia. Una *langue* sola, entro l'energia della sua evidenza primigenia, ancora non contaminata. Ma infine questa tua diviene una presa di posizione critica propriamente nei confronti della storia e della nostra indigente quotidianità. Così Francesco Muzzioli può dire di una *autocoscienza letteraria*. E Giorgio Patrizi di una *trasformazione di processi di scrittura e di lettura*...in cui la *sperimentazione si delinea come riflessione globale, fertile di possibili esiti di critica ideologica, sull'intera cultura della società tecnologica*.

E Mario Lunetta può concludere per una *valenza "politica" innegabile di questo libro* in cui ti fai *marmoreo cronista di uno stato di cose che è ben oltre l'emergenza*.

A puro titolo di stimolo per i lettori di "Testuale", senza pretese di esemplificazione significativa, voglio citare qui due momenti - qualche verso della raccolta - che sottolineano la dialettica persino ossessiva fra la vibrazione dell'*io* e le imposizioni della esterna realtà:

Protagonista è una bella giornata di primavera, / l'ambiente è una splendida ragazza assente, / chiare, fresche, e dolci acque, / una storia come un'altra, ove le belle membra, / .../... ma non mi fu vicina... / ... / ... non pianse, non mi baciò... /... / e non vidi le contrazioni della sua faccia, / gentil ramo, erba e fior, dice accoratamente / il poeta, dolenti mie parole estreme.

"La storia". Difficile farne un riassunto. / La storia va avanti rapidamente / con questi protagonisti, / prigionieri dei soliti ingranaggi / a seconda delle necessità /.../ È curioso ossevare / che il problema non sta mai qui, / ma non è possibile rappresentarlo altrimenti / e per il momento non si intravede via d'uscita.

Ho ricevuto anche le tue *Favole minime*. Con le raffinate immagini della pittrice Rosa Foschi. Trovo che rileggi con ricreativa e divertita ironia favole antiche da Gulliver, Alice... in poi. E racconti anche certe favole (assurde, assurde e vere come sempre sono le favole) del nostro tempo:

C'era una volta un sacco di gente politicamente corretta che, indossando abiti firmati, si dava da fare per trovare una soluzione ad annosi problemi come contestare società multinazionali, mass media e mode consumistiche... Non furono pochi insomma quelli che cercarono di fare bella figura con gli amici, ma ogni tentativo fallì...

Ma lasciamo al lettore la curiosità di cogliere l'inimmaginabile lettura, di leggerla sorridendo (anche se non c'è molto da ridere!), e vivere a lungo felice e contento...

(Scritta a Lamberto Pignotti in occasione dell'uscita di due suoi libri: "Eventi diversi", Manni ed., 2006 Lecce, e "Favole minime", Empiria ed., 2006 Roma)

Venezia, 10 luglio 2007

Gentilissimo Dott. Storr,

da parecchi anni ormai (attento alle Biennali d'Arte e di Architettura), per la rivista "TESTUALE", *critica della poesia e dell'arte contemporanea*, esprimo puntualmente le mie coinvolte impressioni sull'esposizione. Confido che Lei abbia la pazienza di leggermi, come assai amichevolmente hanno fatto i suoi predecessori, talvolta anche rispondendomi. Con grande attenzione al dibattito da parte dei nostri lettori.

Che dire di questa *annata*? Dopo il *grande vuoto*, il *grande silenzio* della 51° edizione siamo tornati al *rumoroso accumulo* di mezzi e di risultati. Non so se gioirne, o se rimpiangere quella proposta di *solitudine* avanzata pericolosamente, ma forse produttivamente per le nostre disperanti confuse incertezze, due anni fa da M.De Corral e R.Martinez.

Certo, nessuno può negare che nella *accumulazione caotica*, figura retorico-sintattica (o *a-sintattica*) diffusasi nella poesia del Novecento, o, per esempio, nella gloriosa *Action painting*, si possono cogliere vive suggestioni. Ma se tale è la chiave di lettura di questa esposizione (come di molte altre del più lontano passato), allora, forse, è necessario recepire la mostra come una immensa unica *installazione* nella quale vanno valorizzate anche le componenti stanziali quali gli ombrosi, storici Giardini, e la straordinaria archeologia industriale, ai margini delle surreali assolate acque lagunari, dell'Arsenale, Corderie e Tese. Devo confessare che da molto tempo ormai m'incanto con maggior emozione davanti alla immensa rugginosa grue all'estremo confine di questa *installazione*, piuttosto che di fronte a non poche banalità segniche fatte passare per arte.

Se consideriamo invece l'accumulo come *rigatteria* allora il divertimento consisterà nello scoprire, con paziente fatica, qualcosa di stimolante (almeno per il maniaco collezionista di irrazionali emozioni), mestando e rovesciando negli stracci polverosi e talvolta puzzolenti e nelle vecchie carabattole di macerati e macilenti residui *Dada* (poiché, infine dopo *Dada* ed epigoni, anche assai valenti, di grandi novità non se ne son più viste! Ed è passato quasi un secolo!).

Scavando e scartando, anche in questa 52° ammucciata, si può essere colpiti da alcune non infelici (se non nuove) sorprese. Potrei innanzitutto invitare i miei venticinque lettori, che vogliano avventurarsi fin qui, a non impressionarsi per l'orrore della morte, della guerra, della emarginazione che percorre quasi tutta l'esposizione: e questo clima, va riconosciuto, risollecita almeno a meditare seriamente sulle nostre irresponsabili acquiescenze di civilissimi e sapientissimi e sensualissimi... esteti... Ma proporrei anche di viaggiare, fra sedi canoniche e mostre periferiche, compiacendosi delle geometrie concrete e minimali dell'americano Ellsworth Kelly (maestro storico) e del nigeriano Odili Donald Odita. Il "realismo trascendentale" in caledoscopiche e contr-prospettiche immagini digitali di Adi Da Samraj. Gli spazi luministici realizzati al neon dallo statunitense Hason Rhoades. I "bauli" in parte "pop" e in parte "narrative art" della statunitense Christine Hill. La gigantesca scultura in materiale plastico dell'uomo eroso dagli uccelli del canadese David Altmejd. I leggerissimi disegni in punta di penna o di filamenti al neon del britannico Tracey Emin. Gli straordinari immensi colorati pannelli materici, gestuali, informali dell'austriaco Herbet Brandl, e l'informale omaggio a Cage del tedesco Gerhard Richter (ma questi ultimi sono anche gli ultimi 'maestri', generazione anni '30, del colore e del pennello).

Colpisce la scultura concettuale dell'argentino León Ferrari, dal titolo "La civilización occidental y cristiana": Cristo è crocefisso alla croce di un jet carico di missili. È vittima oppure simbolo asservito a una violenza che non può non dirsi *anche* cristiana? In fatto di civiltà e di... esaltanti democrazie ci informa la statunitense Emily Prince con foto e schedari, documenti di riconoscimento, delle migliaia di giovani americani uccisi in Iraq.

Suggestive le installazioni filmiche e psichedeliche della Russia.

Una citazione a parte merita l'artista concettuale francese Sophie Calle presente con due installazioni. Sempre per i miei lettori ricorderò che la prima racconta, senza essere macabra, anzi dolcemente poetica, la morte della madre e l'ultima parola da lei pronunciata (materiali: una immagine fotografica, un antico ritratto della madre, una cornice vuota, un testo letterario, memorialistico, poeticamente coinvolgente). La seconda, che occupa tutto il padiglione della Francia, rende conto di una operazione originalissima: l'autrice ha ricevuto una lettera di rottura (rottura di una relazione amorosa, di un rapporto di lavoro..., non si sa) e, non sapendo come rispondere, chiede a un centinaio di donne un aiuto, suggerito dalla loro professione (casalinghe, scrittrici, dirigenti, ballerine, attrici, ecc.). Ne risulta un affollato ritratto collettivo dalle risposte più disparate (la dattilografa interloquisce in stenografia, la cieca in brail, la ballerina ballando, la psichiatra psicanalizzando, e così via). Curioso è il coinvolgimento della nostra attrice comica televisiva Luciana Litizzetto che presenta un dvd assolutamente esilarante, a demistificare la situazione ambigualmente sentimentale.

Non si dica che l'artista italiana più interessante di questa Biennale è, infine, seppure a margine, proprio Luciana Litizzetto! Un omaggio alla sua acuta intelligenza e al suo originalissimo umorismo. Benissimo! Ma, volendo parlar seriamente d'arte, l'arte italiana è tutta qui?!

Gentilissimo dott.Storr, vogliamo proprio dircelo che lo scandalo (se di scandali dobbiamo ancora scandalizzarci!) di questa 52° Biennale è l'assenza quasi assoluta di una proposta organica d'arte italiana? Per una manifestazione che è appunto italiana? Gli italiani non hanno prodotto arte negli ultimi anni? Non è il caso che, qui, anche per ragioni di spazio, si facciano nomi di qualche rilievo. Toccava a Lei e agli altri organizzatori farli: in particolare ai responsabili nostrani. E presentarne le opere. Certo, c'è l'omaggio al grande Vedova, ma non fa parte propriamente della Biennale, salvo per l'intervento pregevole di Baselitz all'ex Padiglione Venezia. Fra Giardini e Arsenale non si trovano più di cinque o sei artisti italiani, quasi tutti operanti negli Stati Uniti. Possiamo ricordare (ma non si tratta di esempi, in quanto è tutto quello che passa il convento!) Luca Buvoli (con le sue scritte luminescenti), Gabriele Basilico (con le sue immagini fotografiche di ruderi urbani), Paolo Canevari (con il suo drammatico filmato di un ragazzo che fra le macerie gioca a calcio con un teschio umano), Angelo Filomeno (dalle immagini magiche, fantasmagoriche, luminescenti), Giovanni Anselmo (scultore rigorosamente minimale). Ma quasi tutti, nascosti qui è là, e ripeto americanizzati, con non più di una o due opere. L'Italia in sostanza finisce qui ed è pure migrante da uno spazio all'altro, in cui si presentano ben 270 artisti, invasivi sovente con

installazioni e opere di scarsissima qualità e di nessuna novità.

Dopo anni di assurda, incomprensibile assenza, è vero, è stato riaperto un Padiglione Italiano. Per raggiungerlo alle Tese dell'Arsenale (penultimo, ultima è la Cina), il visitatore deve farsi una passeggiata di un paio di chilometri (fortunatamente, l'ho già detto, valorizzata dalla stanziale scenografia di archeologia industriale). Anche qui, tuttavia, nessuna particolare novità. Due soli artisti e oggettualmente poco rappresentati. Giuseppe Pennone, scultore, ormai un 'maestro' dell'arte povera: oltre quarant'anni di coerente ricerca sulle forme e le metamorfosi delle piante, il bosco, il ruscello, nella fluenza della linfa, nel calco della materia naturale. Il più giovane Francesco Vezzoli, invece, s'affida sì alla *maniera*, ma non a *una sua esclusiva maniera*: riprende - espressività ormai sperimentata da decenni - l'accumulo ripetitivo di immagini in movimento ossessivo, di frastuoni, il tutto (ovviamente) simbolico della nostra globalizzata perdita di identità individuale.

C'è, è altrettanto vero, il Suo progetto (scelta indubbiamente doverosa) di dar largo spazio alla realtà multietnica di un'arte africana e asiatica. Si tratta di poetiche, per forza di cose, fortemente ideologizzate, perciò formalmente modeste. L'arte passa dalla visione coionica del profondo, alla accettazione della superficialità della *comunicazione*, sovente retorica e talvolta mistificante. L'operazione finisce per ridursi a *manifesto*, a bandiera, mimando proprio la metodologia che dovrebbe avversare: il dominio svuotato, per entropia, e svuotante, dei *media*.

Forse, ma è difficile parlarne in breve spazio, si scopre qualcosa di convincente in alcune delle innumerevoli installazioni disperse per la città lagunare, ma sempre supportate dalla Biennale. Possiamo fare qui - per i nostri lettori che sappiamo curiosi di quanto diciamo in questa lettera a Lei indirizzata - qualche affrettato ma meritevole esempio. Mi riferisco (ma altre cose periferiche vanno viste con qualche interesse) alla *Camera 312, promemoria per Pierre Restany* a cura dello scultore e poeta visivo Ruggero Maggi di "Milan Art Center": centinaia di postik firmati da altrettanti artisti italiani, a formare una sorta di invasiva luminosissima tappezzeria. Ancora i sanguigni *Paquetes* del cileno Claudio Bravo al Museo Diocesano. Il petroso omaggio di Beuys a Szeemann all'Arsenale Novissimo. All'Isola di San Servolo *Isolamenti e follia*, a cura di Bonito Oliva con la presenza del *Marat* di Vettor Pisani... Ecc. Ecc., ma per lo più senza ulteriori particolari emozioni.

Vorrei concludere segnalando, come s'è fatto per precedenti Biennali, la lapalissiana banalità del titolo: *Pensa con i sensi / senti con la mente*. Un titolo che potrebbe andar bene per qualsiasi altro progetto espositivo: comunque un obsoleto riferimento psicologico-sensitivo che poteva esserci risparmiato! Certi dualismi idealistici e, di contro, certe filosofiche, biologiche concezioni unitarie fra mente e corpo, fanno parte, come è fin troppo noto, di una letteratura antica di secoli.

(Scritta a Robert Storr, direttore della 52. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia)

Lesà sul Lago Maggiore, 5 settembre 2007

Caro Giancarlo,

sto rileggendo *Improvvisi*, un libretto delizioso anche graficamente (e silente... nella grigia, quasi bianca, velatura della sua copertina così pulita, così lontana dagli orpelli di certe pletoriche edizioni), un oggetto da portarsi in tasca e da prendere in mano, mentre passeggi qui nel parco o in riva al lago (*come il tuo lago immobile / dipinto quasi da una luna / che non sa più nascondersi... /... Un respiro, un soffio / e noi che andiamo / nell'eco del silenzio*). In questo inizio di settembre così pacifico e pacificante. C'è qualcosa di commovente in questa mia disposizione da te suggerita: ciò devo forse alla nostra comunione che si è sempre, miracolosamente, arricchita proprio nella lontananza. Da quanto non ci vediamo? E poi c'è quell'esergo tolto da Coro di Giuliano Gramigna: "*Non frammenti, un punto dove il tutto / si riassume*". Una grave perdita per noi, per tutti i lettori e gli amici questa ancora incredibile partenza di Giuliano. Anche se già lo sentivamo, come uomo, come poeta, come critico raffinato di un altro mondo.

E Gramigna è tutto, con te, nella tua breve nota introduttiva: viaggio nel buio del discontinuo, del mancante... oltre la memoria nell'ombra dello scacco... la voce di un altro... non frammenti ma bagliori di luce... uno spazio 'incosciente'...

Ma il profondo minimalismo (che in te è una immisurabile qualità) si arrischia più in là della stessa ventura di Gramigna: *In quale dimensione / del paradiso / oggi ci avviamo? Ecco un'incerta speranza, una paradisiaca fede che pone l'interrogativo sull'abîme, sui precipizi... fra il tutto che può essere anche un nulla eckhartiano: ... che cosa cerchiamo / se di nostro di là / non c'è niente?*

*L'attimo, un volo,
il pensiero che si definisce,
l'abbaglio di una luce
improvvisa
e sono precipizi.*

Ma se la poesia, come tu stesso riconosci, è stupore in uno spazio incosciente, allora il niente in una sorprendente epifania si forma nella tua, nostra casa: *L'aria quasi rosa / un volo sovrano / dentro un rumore / d'acqua. Sono a casa. La casa della forma? La forma della parola come silenzio? Quanto si è discusso, ricordi, un tempo ormai remoto, di significanti e significati, di alternanti supremazie... quando dovevamo subito accorgerci, invece, che un segno vive muto nella biologia, nella cosmologia di un universo senza giustificazioni...*

Questi tuoi *Improvvisi* segnano una atarassia come sospensione di giudizio. Come *epochē*. Fra stupore appunto e incoscienza. Che si può dire? Cosa rivelare se non il silenzio? C'è un desiderio, e insieme un distacco. Il tragico disciolto in dolcezza, in leggerezza: *dalla vetrata la sera / respinge il dolore / con una striscia rosa*. Forse il dolore è rosso di sangue

come lo struggimento di un tramonto, ma la sera piano piano lo addolcisce di rosa. Una accettazione scandita dal ritmo quotidiano di natura:

*La macchia l'ombra il segno
dell'oltraggio
che ci portiamo dentro
un ritmo quotidiano di natura,
un carico di spine ancora
che sa di custodire
delicati fiori?*

I delicati fiori nascosti dietro l'assurda e squallida platealità del nostro tempo, le sue violenze, i suoi masochismi (*Nell'aria si consumano / bandiere. / volti di un mondo / straniero, enigma / mosso da una esigua / natura morta*)... quei fiori in verità mai appasiti... affiorano, lo sentiamo appunto nella muta parola di un dio che non ci sovrasta, ma si incarna fra i nostri sensi e la nostra mente, che sono poi un'unica cosa... un'unica casa: quella degli affetti (l'affettuosa tua dedica "al mio caro cerchio familiare che oggi, intorno a me, fa quadrato"), quella dei segni oscuri dalla stanza, nel buio rivelati, aperta una porta, da uno *sfolgorio / di luce*... Ricordi le stanze metafisiche di De Chirico, navigate da solitari argonauti, dalla cui finestra entra inopinatamente un sole sfrangiato, labirintico e misteriosamente festoso? Eppure, a ben guardare, accecante, al sottile turbamento degli improvvisi oggetti desueti... Delle dinamiche non presunte:

*Il bosco ha un respiro
improvviso, come
un sussulto
per una mano che agita
un mucchietto di foglie.*

Ecco allora che questa tua poesia, questi tuoi *Improvvisi* rivelano un segreto metafisico che coinvolge gli spazi (e i tempi irraccontabili) fra gli oggetti apparentemente estranei in quanto desueti a sé e agli altri. Fra quegli spazi senza tempo alberga la poesia. E veramente – ma qui non è una affermazione di maniera – “il resto è silenzio”.

(Scritta a Giancarlo Pandini in occasione dell'uscita della plaquette Improvvisi, Ed. Fantigrafica, Cremona 2006)

ANTEREM

Anterem è un'Associazione di Cultura Letteraria che opera senza finalità di lucro per la Promozione Sociale. Questo è il suo cammino.

DAL 1976 — È UNA RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA

Tematiche: le questioni cruciali del pensiero poetico

Collaboratori: poeti, filosofi e storici della letteratura di molte aree linguistiche

Lettori: poeti, studiosi, docenti universitari

Diffusione: abbonati, università, biblioteche

Finalità: promuovere e sostenere lo sviluppo della ricerca poetica e del pensiero critico, in connessione con i settori più avanzati del sapere contemporaneo

DAL 1976 — È UN'EDITRICE DI SCRITTURE E POETICHE DEL PENSIERO

Collezioni: "Limina", "Itinera", "La Ricerca Letteraria", "Pensare la Letteratura"

Autori in catalogo: oltre duecento

Finalità: promuovere la ricerca poetica e la riflessione teorica

DAL 1978 — È UN CENTRO PER LO STUDIO

E LA DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA

Per lo studio: conferenze in università italiane e straniere, atte a promuovere poetiche contemporanee, in relazione alla filosofia del linguaggio e all'etica

Per la diffusione della letteratura: rassegne e letture poetiche; mostre di scritture; recital di poesia con danza, video e musiche originali; collaborazioni con le principali università europee e con periodici, radio e TV

Finalità: confronto tra ricerca poetica individuale ed elaborazione teorica collettiva, in connessione con le grandi questioni della letteratura, della filosofia e dell'arte

DAL 1987 — È UN PREMIO DI POESIA

Poeta a cui è dedicato il premio: Lorenzo Montano (Verona 1895 – Glion-sur-Montreux 1958)

Patrocinio: Regione Veneto, Provincia di Verona, Comune di Verona e Prima Circoscrizione, Università degli Studi di Verona, Biblioteca Civica di Verona

Giurie: direzione e redazione della rivista, teorici della letteratura e dell'arte, filosofi, lettori delle principali realtà culturali di Verona

Sezioni: quattro (poesia singola, raccolta inedita, opera edita, poesie scelte)

Partecipanti: poeti che amano affrontare universi letterari impensati

Finalità: valorizzare i poeti impegnati in una personale ricerca stilistica

DAL 1991 — È UN CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SULLA POESIA

Sede operativa: Biblioteca Civica di Verona

Struttura: raccolta di manoscritti e testi a stampa di poeti e scrittori contemporanei

Finalità: offrire agli studiosi uno strumento di informazione nel settore della poesia contemporanea; fornire un approfondimento degli aspetti più specialistici della ricerca letteraria, unitamente a un lavoro interdisciplinare adeguato

DAL 2000 — È UN SITO WEB

Denominazione: www.anteremedizioni.it

Contenuti: tematiche e autori di Anterem, indici ed editoriali degli ultimi numeri della rivista, informazioni sull'andamento del Premio di Poesia Lorenzo Montano, segnalazione degli ultimi volumi pubblicati

Motivazioni e finalità: cogliere le opportunità offerte dalla Rete per ampliare con nuove dinamiche gli scambi culturali e il confronto fra intelligenze diverse