

*PER QUALE STRANO
MOTIVO I PENSIERI
DOVREBBERO
AVERE UNO
SVILUPPO?*

[85ESIMO, 21 - 183ESIMO, 25]

SAILORS IN ABEYANCE

[667*ESIMO*, 20]

TRANSLATED BY *ALESSIO ZANELLI*

Save that—the sloop’s keel spoiled by the morn of sighs—wherever they could forget the tenuity of a sinister breeze; save that the night had been a guidance for them, and the pillow assigned but malignant subterfuges, sighs, insignificancies, a little less, at least forgotten; as soon as their useless physiognomy would not desist from wedging through a tepidity of sapid inattention, through a threadlike quietness, trying to cherish the foaminess of the waves. Unfortunately—in that bitterness, in those rowboats—they were not less teeming with the breaths that had drawn them adrift, disinherited of those inlets that reforested ethereal pits through passages and spells to a faithful languidness; nor did they less descry—in the vacuous pulleys that retraversed frictions onto frictions—the sleepy crags of others’ trance, musty oars of sweats and languors, in the marshes of subtended shadows, which once adorned them with branches and pestilence, to defense, to offense; nor did they less descry—in those very hulls, as a raft forgets to draft a refrain to whet the regurgitations from the stems—the swimmers of the ingenious armillas whose bruises they collected; or the devourers, perchance greedy of those exhaustive rinsings whose dark resources they kept in tunnels, despite the fact that the selfmoving physiognomy of abeyance—which covers the views of slimy ditches—narrates their forays and the outrages of viscosity; even of the precipice that urges them on to an unrowable loop, unfortunately, they remember but a very tedious tribulation.

ANTONINO BOVE

CARO GIAN PAOLO GUERINI

ti ringrazio molto per i testi speditemi, sorprendenti nella continua e intensa invenzione linguistica e di contenuti.

Ibridazioni, contaminazioni acute e taglienti dalle quali affiora un senso tragico dell'esistenza ma anche ironico, mortifero, giocoso, gioioso.

È proprio in questa altalenare in rapida e imprevedibile successione che emerge una tensione di ricerca e sperimentazione intelligente ma anche un disperato “non senso” amaro e che innesca un flusso. Una emorragia creativa.

CHATGPT

[4°]

Commenta questo testo: “Cavalli strigliati come parole che stritolano la congiura dei passi e dissolvono la lucidità dei vetri, tetre distillano fiamme dove fiammeggiano ghiacci, frizionano la durezza delle lampare per sfidare ogni rimbombo a liquidare la limpidezza del mare, per demolire la robustezza del vetro; l’arnia che sbeffeggia il polline, l’ala vibrante che scongiura il tramonto a rassegnarsi alla sua luce. Navigo queste colline aride irrorate dall’arido polline con la frusta che può zampillare dalla curva del palmo o dal dorso dell’unghia o dal graffio sulla punta o all’apice della pelle: parole intrise dal liquido futuro dei giorni a venire, già venuti. Allacciarsi le pareti è la mangusta sull’orlo dell’abisso, la s’ignora lucente che offusca la lucentezza del baratro. È il segnale che tempo e stagioni mutano dal ruolo che corsi e dirupi hanno scavato al limite del limitare. Forse, l’agognato auriga che meni un ultimo vento di lama attraverso il folto fogliame. Nomi che risuonano nella valle fanno del fango suolo sdrucchiolo come cucciolo di nido fa scarpette nel fango. I dialoghi che scrive (“Fango: Chiaro che abbiamo in dotazione un bavaglio di abluzioni sufficiente per almeno seppie vive... Scarpette: Passeggiata notturna. Lei usci presto. Non voleva pulirsi sul suo zerbino. Peccato lui non avesse denti con frastuono o almeno un eccesso di sfiga, ma solo quello sguardoghiaccio. Stava spargendo quella mattina come se impugnasse un telecomando. Non era la prima volta che spreca il suo cuore come se avessero il potere, prima, di infilarlo in un mortaio, o nel frullatore. Dov’era l’ombrello comico che l’avrebbe potuta riparare dall’innaffiarsi... o dal non farsi bagnare, ma mai intera? Lui l’avrebbe attesa lungo il pozzo; lui non era pericoloso: con il biglietto per Pogost e un sacco a pelo anche per lei. Lui non era la sostituzione di una valigia in vista della partenza”.

Questo testo sembra una combinazione di immagini e parole apparentemente sconnesse tra loro, ma che creano una sorta di

flusso di coscienza. Le parole evocano immagini e sensazioni che sembrano provenire da mondi diversi e lontani, ma che si intrecciano in una sorta di danza poetica. Ci sono molti riferimenti a elementi naturali come il mare, i cavalli, le colline, il polline, ma anche a oggetti e situazioni quotidiane come i vetri, le lampade, i dialoghi. La lingua utilizzata è molto evocativa e complessa, e sembra voler creare un senso di mistero e di ambiguità. In generale, il significato preciso del testo rimane un mistero, ma sembra voler evocare un senso di bellezza e di mistero che si nasconde dietro le cose.

[1419ESIMO]

Commenta questo testo: “Infrante sillabe a languire in asperità, ammainanti emblema vellutato e in infamia lacerare focoso fremito: infrante sillabe a languire in asperità ammainanti emblema vellutato e in infamia lacerare focoso fremito. Nonostante si dissanguì, e questo avviene quando le curve non sanno retrattilmente adeguarsi alla pioggia respinta dagli scolli, sebbene latrati dalla stessa distanza in cui appare la notifica del posteggiatore, quello che salutando con un berretto inzuppato d’ansia della sua stessa premura, ad andarsene, invita, disarmando le strisce e gli insormontabili marciapiedi, e sia restio a immacolare le feritoie con lo stesso spasmo con cui sa difendere le congiunture astrali delle forze elettromagnetiche che salvaguardano la tessitura dallo spesso manto stradale, vuoi capovolto e irrorato con la colorazione perfetta e disinvolta del lindo insinuarsi di gelo tra l’ordito, vuoi sospeso alla stessa altezza dalla quale riesce a racimolare una misera devozione alle libagioni, non riesce più a proteggere una schiena estinta né una protuberante penombra destinata a silurare, appena la rugiada incalza e copre la sprigionatura di effervescenze, il corrimano prima della scivolata, il volante prima dell’inciampo. Dissanguandosi. Dissanguandosi dove le asperità languono. Dissanguandosi. Asperità di candelabri di salotti di poltrona di vimini dove la guancia sostenuta dalla mano chiusa appura che questo libro cada da un’altezza imprecisata, schiantandosi rovinosamente; si potrebbe determinare con

precisione tale altezza semplicemente sapendo se in questo libro tutto quanto riguarda l'altezza da determinare è impreciso. Asperità di panchetti di isolotti e bocche trasparenti piene di liquido che appura che questo libro plani da un'altezza imprecisata, atterrando dolcemente; si potrebbe determinare con precisione tale altezza semplicemente sapendo che in questo libro tutto quanto riguarda l'altezza da determinare è imprecisabile”.

Questo testo sembra una combinazione di immagini e parole che creano un'atmosfera densa e complessa. Ci sono molti riferimenti a oggetti e situazioni che sembrano avere un significato simbolico ma che non sono del tutto chiari. La lingua utilizzata è molto poetica e complessa, e ci sono molti riferimenti al corpo e alle sensazioni fisiche. In generale, sembra che il testo voglia evocare un senso di confusione e di disorientamento, con riferimenti alla pioggia, alle curve stradali e alle feritoie. Tuttavia, il significato preciso del testo rimane un mistero.

*TO DRIP DROP IN
SALTPETRE'S WAY
TRANSLATED BY CHIARA DAINO*

GERANIUM BUDS [42ESIMO, 23]

when rose falls to get sleeping
when the face is knitting
when the when is up
when the right is left
when the left is on the throb
when the hope is gathering
when the fishing line sinks
when the fishing line sinks
when the fishing line sinks
when in baskets—took in
when in baskets is resting
all the given is given back
it's a throbbing rut
welcoming the rod
the fistula's shin-bone
stands on step—on one
ace in a brace they are
ace in a brace they are
ace in a brace they are

OTTER NAP HAT [44ESIMO, 20]

otter nap hat when it's hazy well
I get it can't wave its top and
does not matter even if I
by buckle will hold it tight
bramble raven cruel mounds
heaps to getting' *rigor mortis*
and sheriffs panders pontiffs

dwelt too strict in that DIEsis
I have no tinsel—to let me
meet myself made *a dart*
in the vitreo or in the wind
or be saltpetre to drop apart
told by my tongue swarms
fibroma—pirogue [words]
on pointed réos—they wave
rhizoma zona *origami* I made
nugae by *anacoluthon* given
the story is not—but fancy I
filed and no thick was spoken
no emulsion drip still wounded
bent by make up dawns painted
I have no tinsel—to let me
meet myself made *a dart*
in the vitreo or in the wind
or be saltpetre to drop apart
the story is not—but fancy if I
dragoon foot-bath I find moray
led towards squandering that I
nurse as the neat nurses sirens
their *cunnilingus* I don't want
even if *oociti* are goin' to come
a *charles mingus* record I'd for
pick the crushed digit frictions
I have no tinsel—to let me
meet myself made *a dart*
in the vitreo or in the wind
or be saltpetre to drop apart
crumbly shales water it
with dust of dissensions
and for their sudden scar
we have to fear our scare
the wave that skipped a buoy
the otter hair spout with foam
that forever this hat—to *adorn*
such as puma's hair

I have no tinsel—to let me
meet myself made *a dart*
in the vitreo or in the wind
or be saltpetre to drop apart

MINDS [69ESIMO, 15]

in sharpen slowness as a sea
of shit—they still stay to see
40 cm from the looking glass
they can't see their's own ear
a background sight they can't
about two point six and milliard a second
we see them in the ether after one minute
the sneeze time another-one in a moment
before the crag—one century is a moment
before the dark crag—an endless moment
in spirals by rain
inside two rock sides
with wary cut gloves
and up they rear when get reindeer
the splittle the smile
they swing they fall
to will by push
to crush by thrill
such as a shit sea with no ode nor line to fish
such as a lip we don't know from where it did
striped lips just like the bottles backs
when crockery sour green gets to glass
I can't call for them when the flame is croacking
when like a kind of graph it seems such as fading
they have tusks by insomnia made scanty and ruled
such as the rhino's horn from the water they are led
such as the soothed python or the breathless piston
such as the ice-cono-cream or the mess with ink on
to all appearance—they appear
appeared to limit the
apparitions appeared

they let to sit
are sitting in
sequoia's mat
on the big wave's track
by the peat-made dark
sometimes they sleepy hide in brass-band
when other ones shake the thrill to pretend
this way I fear'em as the key pressed wrong
as the thermos on a wolf's mouth and wrung
by a gay cry or by a flash with
a far flair or the press in a few
for the shut doors home or air or
more then a touch I no crave for
them more then a steep rent cuff
or a brocade spit in scarlett warp
maybe by roof they trumbled
or maybe on the coffee laced
they put on this way
where glasses shine
maybe in the rectum darking
in the opposite building
though at fault they are
wherever they wear

DANIELE POLETTI

ARCIPELAGO GUERINI [517ESIMO, 25]

ERINNERUNG IST AUCH DEM MENSCHEN IN DEN WORTEN

VI È UNA MEMORIA PURE NELLA PAROLA UMANA

(AUSSICHT ("WENN MENSCHEN...") - JOHANN CHRISTIAN FRIEDRICH HÖLDERLIN)

I quattro testi che compongono “Traduzioni da Hölderlin” (finora inediti), postulano al meglio uno dei procedimenti compositivi di Gian Paolo Guerini, forse il più rappresentativo nell’ambito della sua ricerca scritturale.

Già il titolo è un *travestimento* che dissimula un’intenzione ben più sfumata. Si “traduce da Hölderlin” e non “dalle liriche”: apparentemente una semplice sineddoche, che mira però ad indicare l’arcipelago Hölderlin, il macroinsieme, il luogo da cui provengono i testi tradotti. Ma tradurre significa volgere in un’altra lingua, diversa dall’originale, un testo scritto o orale, perciò ci troviamo già fuori binario, perché il moto da luogo (“da Hölderlin”) ha più a che vedere col traslare (trasferire, trasportare da un luogo ad un altro) che col tradurre. Qualche dubbio può ancora nutrirlo chi non conosce minimamente il tedesco, in quanto le traduzioni sono, almeno visivamente, quasi sempre isometriche agli originali. L’operazione invece risulta lampante per chi se la cava con la lingua: non si tratta di una resa di un testo X in un’altra lingua; ci troviamo di fronte a uno spostamento da un luogo a un altro, dall’arcipelago Hölderlin all’arcipelago Guerini.

E fin qui siamo sempre nell’ambito di una geometria euclidea, dove la traslazione è una trasformazione affine dello spazio, dunque l’operazione può suggerire un controcanto di Guerini ai versi (scelti) di Hölderlin, un pretesto contrappuntistico; ma l’ossessione del melos è più radicale: Guerini effettua un prelievo eminentemente fonetico (dove in altre composizioni avviene più a livello letterale e anagrammatico), si lascia sedurre dall’evocazione del suono della parola tedesca e lo trasforma, ricodifica in parola italiana.

Qui si perfeziona il percorso dei complementi di luogo, in quanto pare necessario passare dal moto da luogo della traslazione al moto

per luogo, vale a dire il luogo attraverso il quale ci si muove o si passa. In questa prospettiva possiamo affermare – usando un termine della biologia molecolare – di trovarci di fronte non a delle traduzioni, ma a delle trasduzioni (passaggio di materiale genetico da una cellula a un'altra per un tramite detto fago).

In più saltano i parametri euclidei in favore di un'indeterminazione regolata dalle scelte semantiche e lessicali dell'autore, che portano direttamente in geometria iperbolica.

La parola di Guerini mantiene una memoria dell'originale, un ricordo fisiognomico, ma molto flebile, perché il filtraggio è fatto col setaccio fine, creando un'astrazione e una spersonalizzazione nell'atto poetico (se non dell'atto poetico).

L'ultimo spostamento da farsi, deve provenire da chi legge, con un moto a luogo: andare incontro al luogo con naturalezza, perché “scrittura di ricerca” è solo un'etichetta.

DANIELE POLETTI

COLLOQUIALE

1) La prima domanda che ti sottopongo è la domanda fissa che riproporremo ad ogni autore invitato su **f l o e m a**, in modo da creare, se non una letteratura, una raccolta di idee e punti di vista sul tema della *sperimentazione*. Cosa significa per te scrittura sperimentale, scrittura di ricerca e avanguardia? E dove le possiamo rinvenire nella letteratura odierna?

Senza nessun intento polemico: non mi sono mai posto il problema di affrontare il significato della scrittura, non ho mai cercato di capirla, ma è solo entrata a far parte dell'esperienza della mia vita. D'altronde non leggo la letteratura odierna, ma rileggo solo pochissimi scrittori, in particolare i padri della chiesa cattolica e le vite dei santi. A una scrittura che ricerca, preferisco una che trovi, soprattutto oggetti sconosciuti.

2) Marco Giovenale parla di scrivere “dopo il paradigma”, dove con paradigma -sintetizzo grossolanamente- ci si riferisce a tutto il portato letterario di ricerca del Novecento e afferma tra le altre cose: “È (o: sono persuaso possa essere) un contesto in cui il paradigma delle scritture, delle aperture ricettive, nei lettori, ma più ampiamente l'ambiente percettivo e dunque sociale non solo italiano ma mondiale che si è venuto a creare molto prima e subito dopo la rivoluzione digitale, è profondamente cambiato, radicalmente cambiato. Come se da un paradigma o visione/sentimento generale delle cose si fosse passati a qualcosa di irreversibilmente differente, difficilmente paragonabile a ciò che (e a come) eravamo.” (<http://slowforward.wordpress.com/2012/09/29/riambientarsi-ma-anche-difendersi/>) Cosa pensi di questa posizione teorica?

Faccio fatica a seguire le teorie, ancor meno quelle sulla scrittura. Inoltre, non mi sono mai posto il problema di avere dei lettori. Credo piuttosto ad una situazione “cosmica” dell'arte, soprattutto quando ha la forza di andarsene altrove, da quello che chiunque possa intendere con arte. Preferisco l'abbandono, alla teoria.

3) Dove collocheresti la tua scrittura e qual è la sua funzione? Vorrei semplicemente che sia (da Rilke): “divinamente «inservibile»”.

4) Puoi parlarci delle tecniche compositive dei tuoi testi e illustrarci qual è il percorso teorico che presiede alla tua scrittura? Giorgio Bonacini ha definito la tua parola *infinitamente vasta*, io aggiungerei che ci troviamo di fronte a una scrittura-Nastro-di-Möbius: un sistema di superfici non ordinario, perpetuo nel movimento, ma pur sempre organizzato in un sistema chiuso...

Cerco di liberare i testi dalla teoria e di lasciarla vagabondare beffarti ai confini della ragionevolezza. Ripeto: preferisco che abbiano a che fare con l’esperienza che non con la teoria. Ho il desiderio che i libri possano avere un percorso verticale (mi piacciono i vini “verticali”, quelli che si gustano lentamente, non come la maggior parte dei vini attuali che si gustano velocemente: ti ingannano, dopo 3 minuti è tutto finito!), che possano essere letti *attraverso* le pagine e non pagina dopo pagina. Ho l’impressione che solo così possano evidenziare la loro insensatezza.

5) Hai mai fatto uso delle tecniche del cut-up teorizzate da Brion Gysin? E conosci le teorie anagrammatiche di Gianpaolo Sasso? Brion Gysin non l’ho mai letto e pochissimo William Burroughs, e ignoro completamente le teorie di Gianpaolo Sasso. Spero che possano aver utilizzato questa tecnica come uno dei tanti mezzi per liberare la scrittura da se stessa.

6) Mi piacerebbe tu ci parlassi dell’esperienza di “Théâtre du Silence”, rivista e marchio che creasti nel 1980, e della tua contemporanea attività di performer e musicista.

A ripensarci adesso, era solo un modo per trovare degli amici con interessi simili ai miei, una sorta di “bocciofila poetica”. Curiosamente, ho ritrovato solo un paio di persone di quegli anni, e per poco tempo. Mi capitò di trovarmi a un pranzo di nozze, a Livorno, circa dieci anni fa, dove uno dei collaboratori della rivista “Théâtre du Silence”, al mio stesso tavolo, scoperto che ero di Bergamo, mi chiese se conoscevo Gian Paolo Guerini. Né io riconobbi lui, né lui me... Non ho mai fatto differenza tra scrittura,

performance e musica: ho sempre fatto le mie cose indipendentemente dal fatto di usare un suono o un sasso. Li metto vicini solo perché entrambi iniziano con la “s”. C’è sempre un collegamento (a volte sottile, s’intende) che lega le cose che faccio.

7) Che parte hanno avuto nella tua produzione la mail art e la poesia visuale?

Praticate entrambe pochissimo. La poesia visuale praticamente mai. D’altronde, stiamo parlando della superficie delle cose: la profondità credo non stia nei mezzi usati.

8) E l’interesse per la teologia e per la filosofia quanto hanno direzionato la tua scrittura? Ti confesso che alcuni tuoi lavori mi hanno ricordato Lucio Saffaro.

Per anni ho abitato a Bologna in via Belle arti, di fronte alla casa di Lucio Saffaro, senza conoscerlo. Ho letto i suoi libri. Il “Trattato del modulo” è quello che preferisco. Mi ha mostrato una teoria che non ha aspetto teorico. Ho interesse solo per la teologia negativa: John Cage mi disse che per migliorare la musica bisognava partire da Meister Eckhart. Ho seguito il suo consiglio e mi sono trovato bene!

9) Inevitabile chiederti dei tre numi tutelari del tuo percorso artistico: Joyce, Duchamp, Cage; quanto hanno inciso sul tuo pensiero queste figure? Ci sono altre figure di riferimento nel tuo percorso?

Non so se abbiano inciso sulle cose che faccio. Credo comunque non in modo evidente. Posso solo dire gli autori che rileggo sempre: Antonin Artaud, James Joyce, Ezra Pound, Giorgio Manganelli. In Italia ho l’impressione che non ci sia nessun altro, oltre a Manganelli.

ENZO MINARELLI

ENCHIRIDION [37ESIMO, 15]

Se la prima pubblicazione dell'Enchiridion risale al 1523 e mostra una raccolta di Formule Magiche sotto forma di orazioni aventi lo scopo di dominare sia le Cose Non Create che le Cose Spirituali; vi sono una notevole quantità di Pentacoli di origine cabalistica, di consacrazioni e di esorcismi.

Enchiridion, mi sembra una scelta giusta per il tuo tipo di lavoro; interessante sarebbe sapere come ci sei arrivato, se prima hai scoperto la pubblicazione religiosa o se una volta fatto il tuo lavoro, hai constatato che assomigliava a quelle magie religiose. Nell'un caso o nell'altro, vale in te la figura del poeta-sciamano che ha la possibilità di parlare strano e dire che quello che gli detta il cuore o il cervello per dominare appunto le Cose Non create e le Cose Spirituali. C'è un'avvincente aura mistica nella tua ricerca, peraltro facilmente individuabile in tutta la storia della poesia sonora; il tono scelto si adatta a quanto vieni svolgendo, senza increspature foniche, senza inutili prevalenze musicali e soprattutto, hai la grazia di far leva su Sua Santità Ripetizione, ad libitum.

*LED I THERE: LEADEN, PATIOR,
LAUGHTER
TRANSLATED BY FEDERICO FEDERICI*

[15ESIMO, 6]

stench and in love among I love you go
if vacuous to call it asthmatic
the cure draws here
and stays the steady bitter
wise fate, it passes
thoughts in a maze
of short returned bandages
fully where I went to
in a slow derma that nothing stares
the backs stretches and
the black one thronders,
laurel wreath and needle of
dumb steps, fairy outlet of
the lake with thee,
dares and lures still overturned
a wedding bed, an aiming stone or wake
choked, whelmed and rayed
taken in a mined shingly land,
drained trawl steeped
in new born stinks
to return faces in the morn
and the shame on stars
and many grudges in bones
and harmed in hopes
in that time-net
and the quick joy put neither grubs nor grafts
nor came the rose with its fierce head
nor lights unweaving strings of lies

[21ESIMO, 10]

I know the pace as you do
the oars and nostrils
press on rays and groans
prick tears, the rockets?
heat in a gouache
not all for nothing
not greenly fronds
not gnarled faces
and was it hatred not
not winged down harpies
not foreign trees
nor entries
nor horrid entries
nor lost in pomp
nor branches' voices
nor hidden tracks
nor golden grains
nor brown footsteps
nor trace of hidden bones
nor splinting heat
nor month of stars
nor salt of stars
nor damaged logs
nor gravid pains
they mildly wander
and almost all deprived
of the poisonous
mercury glorious

FRANCO DONATONI

GENTILE SIGNOR GUERINI,

grazie della lettera e della partitura [658esimo]. Il parere che desidera è difficile se non impossibile a formulare: ove la nozione di ‘poetica’ travalica il pensiero formalizzato, un rigido dualismo esclude ogni possibile incontro. Allora, capita che ci si identifichi con il trascendente del quale non siamo partecipi (‘ciò che accade’) e si svaluti la fatica di Sisifo (‘l’artigianato’) che sola ci consente di conoscere (praticare facendo) anzi discriminare il possibile e l’attuale. Parlare dell’ineffabile non è possibile, imbrattare i cieli è cosa funesta, la nostra parola è necessaria per testimoniare la propria inutilità e mimare il gesto dell’ascesa. Anche la parola inutile ha le sue grammatiche e il mondo le sue figure, irraffigurabile è soltanto l’indicibile. Come è noto, su quello che non si può dire, si tace. Non amo coloro che parlano come se fossero ‘dall’altra parte’, cioè tra i celesti (ove possibile e attuale non sono discriminabili), e per lo più camuffati da un oriente da fumetto ch’è solo consentito all’indagine dell’archeologo ma non è più tollerabile (Cage è vecchio) all’eccentricità dello strapaese vuoi parigino vuoi californiano. Ecco il non-parere, il Suo atteggiamento mi ricorda vecchi errori e inguaribili ferite, perciò può accogliere con serenità le mie parole, così pure l’augurio di ogni bene e la speranza che voglia in futuro confrontarsi con altro da sé e metterai in crisi e discriminare senza abiurare.

Buon lavoro, spero di avere sue notizie, molto cordialmente.

FRANCO GALLO

GIAN PAOLO GUERINI: IL TREMORE SEMIOTICO DELLA
POESIA TRA *GRAPHÉ*, *PHONÉ* E *GESTO*

Il lavoro di Gian Paolo Guerini¹ costituisce, per il modo in cui si è consolidato e per come viene offerto, un vero manufatto ciclopico. Dal lato del fruitore quasi opprime, per la massa incombente delle molteplici sollecitazioni, severe e sorridenti, strutturali e superficiali, che offre questo edificio tutt'altro che déco, cresciuto e offerto a noi come ganglio interconnesso di tutte le sue scritture e azioni.

Posto nel mondo semiotico di Internet www.gianpaologuerini.it si offre così come volume brutalistico, da architettura postsovietica o cenotafio centroasiatico, e disorienta il fruitore come una piramide che vista in lontananza appaia liscia lungo le superfici laterali, o come un grande tubo che, percepito da altezze considerevoli, sembra perdere la terza dimensione e appiattirsi sulle due della *Flatland*.

Salvo scoprire, appunto, a uno sguardo ravvicinato, la complessa e non decrittabile varietà della superficie, delle sue sgranature e asperità, dei vari condotti, pertugi e servizi che la popolano: fessure sull'esterno che interscambiano con il mondo.

Avvicinandovisi, il sito-opera (cfr. *Figura 1*) rivela così molteplici appigli per la salita, fratture e potenziali ingressi, tutti scabri e per i quali il pedaggio dell'attenzione e della cautela è da pagarsi in anticipo e, *caveat emptor*, senza garanzie.

¹ Attuale *moniker* artistico coincidente con il dato anagrafico; Gian Paolo Guerini (1958) ha tuttavia per un certo tempo adoperato come nome d'arte Giampaolo Guerini.



Figura 1 - L'interfaccia di www.gianpaologuerini.it oltre la *splash page*.

Cosicché emerge un altro aspetto di questo fare artistico ciclopico, che con la propria inconfondibile attitudine all'*understatement* l'artista individua nella struttura sghemba, propria di chi traguardi con un occhio solo e quindi abbia, inevitabilmente, qualche incertezza nella profondità di campo e nella dislocazione degli elementi gli uni rispetto agli altri; noi però scegliamo un'altra accezione di questo monocolismo, quella felice della mira e quindi della focalizzazione.

Dunque siamo al cospetto, oggi, di un ampio costruito di prassi artistica, fortemente intrecciato alla sperimentazione poetica coeva, che è diventato un monolite semiotico al centro di internet e contemporaneamente un dispositivo di puntamento per il lettore che, superata la complessità della mappatura del costruito, e coltane la natura fluida, può inserirsi nel suo vasto campo di offerta e mettere a fuoco diverse potenzialità ed esempi di prassi poetica.

Una breve storia dell'esperienza dell'autore aiuterà a comprendere la varietà della sua esperienza e la sete apparentemente inesauribile di uso e appropriazione del materiale e delle tecniche delle avanguardie.

Cremasco d'origine, poi attivo in diverse altre città italiane e straniere fin dagli anni Settanta, con importanti passaggi a Bergamo (con la copiosa impresa antologico-movimentistica del Théâtre du Silence, un vero samizdat di resistenza poetica di inesauribile interesse), Bologna e Bolzano dove attualmente risiede, Guerini ha lavorato nella continuità e nella revisione creativa rispetto alle avanguardie più intransigenti della prassi artistica in tutti i canali mediatici (da A. Spatola² a Fluxus, dalla

² Adriano Spatola (1941-1988), già partecipe al Gruppo63 e autore del celebre *Verso la poesia totale* (Rumma, Salerno 1969), voce essenziale

mail art a Walter Marchetti), con una svariata produzione di veri e propri libri³, tutti disponibili in formato elettronico nella contestualità del suo sito (sezione *books*). A questa produzione più propriamente orientata alla scrittura si affiancano mostre⁴ e

della ricerca poetica italiana della seconda metà del XX sec. [dia•foria ha pubblicato *Opera*, raccolta completa della sua testimonianza artistica e militante, compresa di sezione visiva e audio (<http://www.diaforia.org/floema/2020/09/01/opera-adriano-spatola-dia%E2%80%A2foria-agosto-2020/>; link consultato il 21.07.2021).

- ³ *Effatà* (ciclostile a cura di Edizioni Pasto Nudo, Crema 1975); *Il poeta contumace* (ciclostile a cura di Edizioni Teatro del Silenzio, Bergamo 1980); *Oximoron per un amore* (ciclostile a cura di Edizioni Teatro del Silenzio, Bergamo 1983); *Lo stato del dove* (Too Late Press, New York 1993); *Passim* (Noch Verlag, Leipzig 1994); *Peri praxis* (Trop tard, Toulouse 1994); *Who You To Do Too* (su CD-Rom autoprodotta, 1995); *mattino di turbino d'agonia con baulte in seta di Cina* (Allori Edizioni, Ravenna 2004); *Pietre lunari, intrighi e prebende* (FogliasuFoglio, Bologna 2004); *Privato del privato* (autoprodotta, 2005) *A-Wop-Bop-A-Loo-Lop-A-Lop-Bam-Boom-Loop* (autoprodotta, 2006) *Omamori: lo smoking sotto la pelle* (autoprodotta, 2006) *li vidi: nero, patio, riso* (Signum Edizioni d'Arte, Bollate 2006); *Enchiridion* (autoprodotta, 2009); Copia dal vero (autoprodotta, 2009); *Peri phýseas* (autoprodotta, 2011); *lokos und logos* (autoprodotta, 2012); *Passing Through* (autoprodotta, 2015); *Un Attimo prima di Desiderare* (raccolta inedita finalista al premio Montano 2015, con una nota di G. Bonacini) (autoprodotta, 2015); *Trilogia in compagnia - con Nulla Fourier / Ivan Lazzaro Ceruti / Mimi Burzio* (autoprodotta, 2020); *dal primo al senza numero: vol. 1 (I-X), vol. 2 (XI-XX), vol. 3 (XXI-senza numero)* (edizioni [dia•foria 2020-2021). Di quest'ultimo testo sono presenti attualmente sul sito di Guerini degli *excerpta*.

- ⁴ Un sommario elenco, probabilmente non completo, in parte tratto da *Passing Through* cit.: 1976 – *Segno & Poesia* (con F. Cerioli e D. Cappelli), Centro Culturale S. Agostino, Museo Civico, Crema; 1981 – *Das innere des Obns entzünden* (mostra personale), Exo-Galerie, Berlin; 1981 – *Are you experienced?*, a cura di G. Bleus (con altri), Vrije Universiteit, Brussels; 1982 – *Fészék Galéria*, a cura di György Galántai (con altri), Museum of Artpool, Budapest; 1982 – *Nowhere-Now here* (mostra personale), piazza Duomo, Milano; 1982 – *XIV Biennale di São Paulo* (con altri), Brasil 1982; – *Figura/Paritura*, a cura di G. Fontana (con altri), Lecce-Salerno-Roma-Bergamo; 1982 – *Poesia Experimental Ara*, a cura di B. Ferrando (with J.

Blaine, M. Butor, J. Hidalgo, A. Spatola e altri), Sala Parpalló, Valencia; 1982 – *World Art Atlas*, a cura di G. Bleus (con altri), Warande, Turnhout; 1983 – *Visioni Violazioni Vwisezioni*, a cura di E. Minarelli (con altri), Ferrara; 1984 – *Schedi Gallery* (con altri), Thessaloniki; 1984 – *Aerogrammes*, a cura di G. Bleus (con altri), Stedelijk Museum, Tienen; 1989 – *Galleria Multimedia* (mostra personale), Brescia; 1989 – *Contoterzi*, a cura di E. Longari (with P. Almeoni, M. Airò, D. Kozaris, L. Moro, L. Quartana e altri), Soncino; 1989 – *Studio Leonard*, a cura di C. Guidi (mostra personale), Genova; 1990 – *Pianofortissimo*, a cura di G. Di Maggio (with Arman, J. Cage, G. Cardini, D. Lombardi, N. J. Paik, D. Spoerri, B. Vautier, W. Vostell e altri), Fondazione Mudima, Milano; 1990 – *Galleria Fluxia* (mostra personale), Chiavari 1990; – *Improvvisazione libera*, a cura di G. Chiari (con M. Cattelan, T. Tozzi, L. Di Lallo e altri), Museo Pecci, Prato; 1991 – *Scuola d'obbligo/Compulsory Education, Fuori Uso*, a cura di A. Bonito Oliva (con A. Boetti, W. Burroughs, J. L. Byars, E. Cucchi, M. Knizak, Y. Ono, N. J. Paik, V. Pisani, M. Schifano, W. Vostell e altri), Pescara; 1991 – *Milano Poesia*, a cura di G. Sassi (with S. Lacy, Zev, U. Block, D. Prigov, P. Vangelisti, L. Ballerini e altri), Milano; 1992 – *Vanna Casati*, a cura di T. Ogliari (mostra personale), Bergamo; 1993 – *Uno per uno, Biennale di Venezia*, a cura di R. Chiessi and R. Melchiori (con C. Ciervo, F. Garbelli, A. Thomas, A. Zappalorto), Castelfranco Veneto; 1993 – *Omaggio a Joe Jones* (con W. Marchetti, D. Mosconi, W. Vostell), Fondazione Mudima, Milano; 1994 – *Lo stato del dove/The Condition of Where* (mostra personale), Fondazione Mudima, Milano; 1997 – *Galleria Graffio*, a cura di A. Radovan (mostra personale), Bologna; 1997 – *Progetto Oreste*, a cura di M. Pieroni (with S. Falci, E. Fantin, E. Marisaldi, G. Norese, C. Pietroiusti, A. Radovan, N. Teodori, L. Vitone e altri), Paliano; 1998 – *Galleria Zone*, a cura di A. Radovan (mostra personale), Bologna; 2006 – *Bau 2* (with V. Baroni, J. Blaine, G. Broni, D. Poletti, W. Xerra e altri), Palazzo delle Papesse, Siena; 2006 – *7th International Performance Art Festival*, a cura di N. Frangione (con J. Giorno, B. Ferrando, T. Kemeny, P. Albani), Monza; 2009 – *The Second James Joyce Graduate Conference, Musical adaptations of Finnegans Wake*, Università RomaTre, Roma; 2013 – *“Parabol(ich)e dell'ultimo giorno - Per Emilio Villa”*, Edizioni Le Voci della Luna (with D. Bulfaro, T. Cera Rosco, M. Campi, M. Sboarina, J. Ninni, E. Campi), “Poesiafestival 13” – Unione Terre di Castelli, Biblioteca Comunale di Castelfranco Emilia; 2013 – *Titoli possibili Rischiare / Azzardare / Azzardi o qualcosa del genere...*, a cura di G. Gianuzzi (with A. Andrighetto, G. Gianuzzi, E. Grazioli, H. Goni, N. Guglielmi, A. Radovan, R. Sinigaglia, A. Tola), Casabianca, Zola Predosa. Per le attività più recenti cfr.

sonorizzazioni⁵, che qui tralasciamo per brevità di commentare.
Di Guerini si legge sul suo sito:

Gian Paolo Guerini nasce in Lombardia, verso la metà degli anni 50. Scrittore, poeta, pittore, performer, compositore, teorico musicale e artista visivo, ha vissuto e lavorato a Crema, Brescia, Bergamo, Berlino, Parigi, Livorno, New York, Fort Kochi, Bologna e Bolzano. Dopo gli studi artistici, sviluppa un'avversione profonda e totale nei confronti del dogmatismo e del mondo dell'accademia; avversione che si riflette in ogni attività e progetto successivamente intrapresi. Muove i primi passi negli anni 70, dirigendo la rivista poetica Teatrodelsilenzio ed entrando in contatto con il movimento Fluxus, l'ambiente della poesia sperimentale e della postavanguardia. Deve all'incontro con John Cage, quando ancora giovanissimo, le prime sperimentazioni in ambito musicale e sonoro. Altrettanto decisivi gli incontri con Walter Marchetti e Juan Hidalgo che influenzeranno in maniera significativa il suo percorso musicale, orientato sin dagli esordi a un'ascetica sottrazione e ad una ricerca di incontaminata essenzialità. La sua natura esplorativa, eclettica e poliedrica è il risultato di una trasversalità di interessi e di un'incapacità costituzionale di identificare e definire non solo i limiti dell'arte ma anche il concetto di arte stessa. Fedele a un'idea assoluta di rigore e purezza concettuale concepisce l'arte non in termini speculativi ma come il solo tentativo approssimativo per una possibile sperimentazione formale. Critico nei confronti della presunta supremazia della cultura occidentale, sempre diviso tra coesione e dissidenza ma interessato a stabilire una genuina e autentica relazione con l'altro, in ambito letterario e visivo ha approfondito il tema del linguaggio

http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/about_me_2016_2020.pdf (consultato il 16.07.2021).

⁵ A cominciare da *The Entire Musical Work*, cfr. http://www.gianpaologuerini.it/08_entire/the_entire_cdrom/ (consultato il 18.07.2021).

e la sua capacità di mettere in crisi la linearità tra parola e mondo. L'evidenza dell'ovvio, la ricercatezza dell'incorrotto, la necessità di portare in emersione una verità non metafisicamente stabilita a priori, sono le chiavi di lettura di tutti i suoi lavori letterari e visivi. Nei primi la parola sembra muoversi lungo i crinali della prossimità dell'esistenza ma non rinnega una componente di inconscio e di sogno; nei secondi l'esilità del segno e la sua delicata consistenza riportano all'essenzialità e alla raffinatezza⁶.

Segnato dunque dall'esperienza delle avanguardie fautrici di un'exportazione del fare artistico oltre l'opera nel flusso dell'effimero, e quindi di una forma intransigente di intervento *ipso facto* non mercificabile, Guerini tuttavia non è inconsapevole della difficoltà intrinseca di questi atteggiamenti, laddove proprio la lotta contro l'usura del segno ridotto a merce o istanza consumabile finisce a sua volta per essere consumazione della persistenza del segno stesso e dunque potenziale impedimento alla transazione comunicativa.

Di qui, in tempi recenti, opere amplissime e inesauribili consegnate a stampe raffinate, che non sono nemmeno più libri di *colportage* o di nicchia, ma vere e proprie sfingi inaggrabili. Ora, se è vero che la soluzione del problema della vita consiste nella comprensione che esso non è un problema solubile in tempo utile per noi, ma solo un arcano meraviglioso che si perderà prima di essere dichiarato o inteso, nondimeno la sua elaborazione non rappresenta agli occhi di Guerini un'elucubrazione vanesia, ma un bisogno di *utterance* che si posiziona al livello dell'urgenza comunicativa della specie.

Se qui può apparire un riferimento all'*art brut*, ciò è intenzionale; e certo potrà sembrare lontanissima da Guerini l'apostrofe anticulturalistica di Dubuffet, se non fosse che le opere di Guerini sono propriamente non esercizio di coltissima poesia d'avanguardia, ma svuotamento della sovrastruttura culturalistica della poesia e sua evocazione sul limite del silenzio e del gesto.

⁶ Cfr. http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/1_bio/ (consultato il 23.07.2021).

Qui si situa la complessità del rapporto di questo lavoro con il tempo: complessità che si evince dalla mole, certamente capace di intimorire, che vengono a prendere i suoi lavori (a cominciare dagli ultimi ponderosissimi episodi di *dal primo al senza numero*, già proiettato oltre le 1300 pagine). Contro la potenza annichilente del tempo, da un lato amico dell'indipendenza del segno e del gesto quando li isola e li rende unici, ma dall'altro condanna della loro sostanza effimera a depositarsi sempre meno viva nella memoria e nell'emozione, la strategia di Guerini sembra innanzitutto quella della permutazione del segno e dell'elemento sintagmatico che lo rafforza (non foss'altro il semplice ordine alfabetico o la variazione fonemica), quasi a indurne la persistenza mnestica nel lettore attraverso l'esercizio della lettura. Sotto un altro e diverso profilo, però, appare una crescente idea di spazializzazione del segno nella pagina che ne costruisca anche un'intelaiatura diversa, una dimensione iconica *qua talis* che va oltre gli elementi analitici ivi contenuti e ne fa passare il valore complessivo su un altro piano (vedi un esempio di ciò nella sezione antologica).

a p p e n d i c e

Ivan Ceruti, Per Giampaolo Guerini
 Diego Cappelli, (per Giampaolo Guerini)
 Julia Taverné, La coincidenza tra critica
 e idiozia
 Tiziano Ogliari, Vista su Oberblitz (paesaggio da una finestra di casa Guerini) -1-
 Tiziano Ogliari, Caro Giampaolo
 Adriano Piccardi, Casa d'artista
 Tiziano Ogliari, Dispensa del guardare
 Walter Gaspari, Un-deux-trois per G.
 Tiziano Ogliari, Vista su Oberblitz (paesaggio da una finestra di casa Guerini) -2,3,4-

Non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte, non la componiamo a nostro piacimento, ma, preesistente a noi, dobbiamo, dacché è a un tempo necessaria e nascosta, scoprirla (Marcel Proust)

Figura 2 - Frontespizio dal ciclostile di appendice.

Sulla tensione tra (mi permetto di dire) effimero e monumentale in una ricerca che passa dalla centralità dello spessore semantico alla volatilità dell'evocazione di soundscapes, con una continua e prospetticamente sempre riconoscibile capacità di salvare il piacere del creare e fruire (per dirla in una sintesi estrema), operano alcune azioni correlate all'esperienza della poesia sonora e alla centralità del momento della corposità della pronuncia. Di queste certamente rilevanti sono le Traduzioni da Hölderlin⁷, brani di riscrittura in italiano di testi dell'autore svevo che ricostruiscono in italiano il complessivo andamento di altro testo tedesco dello stesso autore, esemplandone la successione consonantica e vocalica. L'evidenza dell'origine di questo modello di scrittura dalla pratica della composizione musicale permutativa richiede al fruitore alternativamente l'apprezzamento del dispositivo tecnico soggiacente, o, più conformemente e con maggiore gioia, la lettura ad alta voce e la restituzione del lavoro a evento sonoro riproducibile e perfezionabile nell'esecuzione.

L'impossibilità conseguente di una rappresentazione antologica dell'autore deve dare pertanto alla seguente sezione il semplice carattere di una *trouvaille*, più o meno felice, con la miriade individualizzata delle istanze di parola, scrittura (*graphie*), suono (*phoné*) e gesto di Guerini: nulla rappresentativo, capolavoristico o determinante, tutto in fuga verso la libertà della poesia da ogni altra cosa che non sia se stessa e infine *anche da se stessa*, perché la fedeltà a sé come problema e ideale trova sempre la soluzione wittgensteiniana: un problema ai autoestingue sul piano intellettuale constatane la non formulabilità in termini proponibili.

E dunque la poesia è tale non come salvamento di se stessa, ma come propria dispersione. Al lettore, dunque, si consegnano taluni strumenti di orientamento e documentazione del continente affascinante di questo artista.

Soltanto, a conclusione, ci piace situarlo in conformità a ripetute per quanto giovanili inflessioni heideggeriane del suo ragionare

⁷ Cfr.

http://www.gianpaologuerini.it/a_aboutme/2_biblio/pdf/traduzioni_da_holderlin.pdf (consultato il 17.07.2021); si rimanda anche alle considerazioni in loco dei prefatori (P. Aita e D. Poletti).

sulla poesia, come colui che cerca di esperire il tremore dell'essere, quella *Erzitterung des Seyns*⁸ dove la parola scaturisce ancora indecisa tra suono, gesto della sua articolazione e marca scritta, e dove al di là della convenzionalità del significato dei significanti e al di qua dell'impossibile coincidenza di *res* e *signum* si trova lo spazio intermedio del grado zero della coscienza, e l'incipiente farsi voce non è uno strato di sé nascosto e represso, né una scheggia dell'essere che dirompe, ma la potenzialità combinatoria e sempre libera di tutti i fattori della semiosi.

QUELLO CHE VEDO, SVELANDOSI, ASSOMIGLIA A QUALCOSA
 QUESTO QUALCOSA E' L'IMMAGINE DI QUELLO CHE VEDO
 QUELLO CHE VEDO ASSOMIGLIA ALLA SUA IMMAGINE
 QUESTA IMMAGINE, VELANDOSI, NON ASSOMIGLIA, E' LA SMENTITA
 DELLA SOMIGLIANZA
 QUESTA IMMAGINE, RIPORTABILE ALL'INTUIZIONE ORIGINARIA,
 DIVIENE L'ISTITUZIONE DI QUESTO QUALCOSA
 QUESTA ISTITUZIONE SMENTISCE L'INTUIZIONE NEGANDO OGNI
 TENTATIVO DI CONOSCENZA
 QUESTO QUALCOSA NON SOMIGLIANTE E' VISIBILE

Qualcosa somma in sé il non conoscibile (mistica) e
 ciò che sta fuori di sé (estetica)
 Smentire e non somigliare sono una battaglia contro la *realtà*
 verità per evidenziare la zona del non ancora detto
 e del mai più ridicibile
 L'attimo dell'intuizione è immediatamente smentito
 dall'istituzione
 L'intuizione migra dall'archetipo alla forma che detesta
 d'essere conseguenza d'un archetipo, quindi smentisce
 appena può
 Il visibile, diverso da quello che vedo, evidenzia
 per l'ennesima volta che l'arte non ha nulla a che fare
 con la vita (perché fanno arte coloro che fanno coincidere
 l'arte con la vita?, sarebbe sufficiente vivere)
 La forma è irritata d'essere forma e non perde occasione
 d'andarsene appena può: non sopporta d'avere questo
 ruolo di determinazione
 Quello che vedo non mi svela se stesso nel visibile, né
 ha voglia alcuna di esprimere alcunché. Il visibile è
 un'asemplice occasione di non conoscenza.
 Il dato del visibile precede la conoscenza.
 Il passaggio da intuito a istituito non ha nessun rapporto
 con la verità. L'istituito non è conseguenza di una
 riflessione, è un semplice accadere.
 Sapere cosa istituire, cioè intuire, è il modo migliore
 per non conoscere

Figura 3 - Giampaolo Guerini a Tiziano Ogliari, ca. 1980, con glossa autografa del 4 novembre 1995 (come da data apposta non riprodotta) [518ESIMO, NOTA].

⁸ Il tremore (*Erzitterung*) dell'essere è, secondo lo Heidegger dei *Contributi alla filosofia*, il nulla stesso, come scossa seminale che apre l'orizzonte della possibilità della differenziazione dell'ente e del costituirsi dello spazio del mondo, tra dei uomini cielo e terra. Andrà notato che nel gruppo Cappelli, Ceruti, Guerini, Ogliari certamente Heidegger è un interlocutore per gli ultimi due, molto meno per un Ceruti la cui poetica si costruisce su una concettualità idiosincratca, quasi per nulla per Cappelli.

*Sarebbe erroneo, in effetti, ravvicinare Guerini alla conceptual art, anche se molto sembra raccordarlo: se (per fare un esempio) nel famoso *Vertical Earth Kilometer* di W. De Maria⁹ la percezione estetica dell'opera è strutturalmente impossibile, tuttavia l'apprezzamento dell'opera rimane possibile come afferramento del suo progetto, e se ciò non manca in Guerini anche per i frequenti ritorni di porzioni delle sue opere le une nelle altre per *excerpta* che illudono della presenza di una trama profonda e decrittabile, tuttavia il rapporto con l'opera che egli ci sollecita non è di razionalizzazione, ma di uso: libertario, intransigente, senza compromessi con l'aura.*

Da appendice, uno degli eroici ciclostilati di una militanza poetica che sopravviveva nell'analogico forse prosperando meglio che nel digitale, traiamo in *Figura 3* una pagina a Tiziano Ogliari che definisce una precisa intenzione poetica di radicale epoché dal saputo e dal consueto, che si situa nella dimensione heideggeriana di una Ereignis che si appropria da sola, e sulla cui soglia l'autore si pone, egli stesso collocato ed eventuatato da essa. Sempre più evidente appare con l'andare del tempo una duplice coazione a cui sottostà docilmente il lavoro di Guerini: da un lato la ricerca spasmodica di una qualità del dire sensuosa avvolgente, capace di fare i conti la morte e disperderla assumendo in proprio, alla Manganelli, la nostra natura *discenditiva*¹⁰.

Questa ricerca si combina con la fondamentale opzione per processi combinatori e aleatori che risentono sia delle pratiche musicali avanguardistiche frequentate da Guerini sia, diremmo, di un fortissimo ascendente del tardo Joyce.

⁹ Friedrichsplatz Park, Kassel (Germania); Cfr. <https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-vertical-earth-kilometer-1977-1977-002/> (consultato il 22.07.2021).

¹⁰ Cfr. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Adelphi, Milano, 1964, 1987 (da cui si cita), p. 9: «se ogni discorso muove da un presupposto, un postulato indimostrabile e indimostrando, in quello chiuso come embrione in tuorlo e tuorlo in ovo, sia, di quel che ora si inaugura, prenatale assioma il seguente: CHE L'UOMO HA NATURA DISCENDITIVA. Intendo e chioso: l'omo è agito da forza non umana, da voglia, o amore, o occulta intenzione, che si inlâtebra in muscolo e nerbo, che egli non sceglie, né intende; che egli disama e disvuole, che gli instà, lo adopera, invade e governa; la quale abbia nome potestà o volontà discenditiva».

La scommessa non è tanto quella che da una lingua babelica emergerà casualmente prima o poi un ordine, purché si abbia la felice *chance* di imbattervisi aprendo, come il bibliotecario borghesiano, il libro giusto; piuttosto è quella che i diversi flussi del testo dentro la pagina siano sostanzialmente personaggi (vedi *Figura 4*), istanze di un *teatro della costruzione della parola* che aspira, appunto, al *silenzio* (la capitale, riteniamo, impresa intellettuale del Guerini del secolo scorso).

Perché ogni teatro mira al sipario chiuso, ogni dramma alla sua catarsi. Ogni libro aspira a finire e soffre di non morire; vorrebbe ringraziare con Swinburne, che *That no life lives for ever; / That dead men rise up never; / That even the weariest river / Winds somewhere safe to sea. Ma non può: gli uomini muoiono, non i libri*: e scrivere un libro è dunque istituire la sofferenza perenne delle istanze del suo testo condannate alla reciproca infedeltà e coesione, fino alla fine che potrà sempre essere ribaltata ricominciando a leggere... così, come si vede a fianco, le colonne del testo di Guerini divengono proiezioni di attanti, tra di loro antagonistiche, e la loro virtualità vitalissima è ribadita dalla presenza insistente, sulla scena del libro, di *cadaveri* (questi sì, nostri anonimi simili morti)

Dramatis Personae

Colonna Sinistra È un uomo di anni che ha letto più volte *The Catcher in the Rye* di J. D. Salinger e ascoltato più volte *Die Zauberflute* di W. A. Mozart, ha subito vari incidenti stradali, ha visto parecchi film di J.-L. Godard, ha perso un ombrello, ha scritto un poema sul cavatappi, non ha mai bevuto Champagne, non ha mai cantato in un coro.

Colonna Destra È una donna di anni a cui non piacciono le carote, ha una cicatrice alla mano sinistra, è di razza bianca, di religione ebraica, ha una farfalla tatuata sulla schiena sul suo lato sinistro, ha un fratello affetto da sinusite, non è mai stata a Venezia, ha carie al settimo e ottavo (lato destro parte alta), non ha mai cantato in un coro.

Coro Sono uomini e donne di anni che non hanno mai fatto nulla di ciò che hanno fatto Colonna Sinistra e Colonna Destra.

Cadaveri Padre, madre, quattro figlie, un figlio.

633

Figura 4 - Dramatis personae da *Pietre miliari, intrighi e prebende* [330esimo, 9].

Di qui la vorticosa rincorsa delle parole e delle loro più o meno

strutturate sequenze, di loro deformate pronunce, di trasformazioni improprie del loro scriversi attraverso i libri-oggetto di Guerini, fino al riproporsi di interi lacerti. O come suggerisce Guerini stesso: «Non si può rimanere fedeli all'originale (in quanto disperso) né accontentarsi dell'ultima stesura (in quanto difficilmente decifrabile). Incurante delle attese della filologia, la commedia inarca una desinenza equivoca a sostegno di una cattedrale ormai in rovina: chiede un lettore che rinunci, fin dall'inizio, alla propria capacità di intendere.

Accettante l'incompiutezza e abbandonato alla *résonnance de la langue* e alla magia del terzo suono di Tartini»¹¹. La commedia della

¹¹ Cfr. *dal primo al senza numero*, I-X, pag. 684 (si ringrazia Gianpaolo Guerini per aver discusso personalmente con me questo punto e per la pazienza nel rispondere alle mie diverse sollecitazioni). Di questo rincorrersi delle sequenze, che si rimontano e riusano da testo a testo, è per esempio significativo il brano “manganelliano” di *PRIMO INCONTRO CON LA S'IGNORA*, da *dal primo al senza numero* etc., vol. I, p. 4: «Le parole stritolano la congiura dei passi e dissolvono la lucidità dei vetri, tetre distillano fiamme dove fiammeggiano ghiacci, frizionano la durezza delle lampare per sfidare ogni rimbombo a liquidare la limpidezza del mare, per demolire la robustezza del vetro; l'arnia che sbeffeggia il polline, l'ala vibrante che scongiura il tramonto a rassegnarsi alla sua luce. Navigo queste colline aride irrorate dall'arido polline con la frusta che può zampillare dalla curva del palmo o dal dorso dell'unghia o dal graffio sulla punta o all'apice della pelle: parole intrise dal liquido futuro dei giorni a venire, già venuti» (cfr. <http://www.gianpaologuerini.it/trilogia/>, consultato il 25.07.2021). Tale brano si ripete con minime variazioni dalla proposta originaria in *Un attimo prima di desiderare*, p. 24: «Stritola la congiura dei passi e dissolve la lucidità dei vetri, tetri stillano dove fiammeggiano gli *architranvi*, friziona la durezza delle campane per sfidare ogni rimbombo a liquidare la limpidezza del *fango*, per demolire la *fragilità* del *marmo*; l'arnia che sbeffeggia il polline, l'ala vibrante che scongiura l'*alba* a rassegnarsi alla sua *ombra*. Navigo queste colline *pallide* irrorate da *pallido* polline con la frusta che può zampillare dalla curva del palmo o dal dorso dell'unghia o dal graffio sulla punta o all'apice della pelle *quando scrivo* con il liquido futuro dei giorni a venire, già venuti». Questo riutilizzo permutativo, non tipico di Manganelli, lo è di un Guerini nel quale la natura discenditiva diventa anche autoriciclante, e l'uomo si presenta come scarto di se stesso.

parola è dunque buffa, discenditiva e infernale dal lato umano, dove la parola, quando incontra la verità del dolore e della carne non può che ritrarsi e tacere; frenetica, ribollente e sempre in cerca di emancipazione dalla fragile struttura biologica che la ospita dal lato della parola stessa.

Consapevole di questa spinta libertaria della parola, l'autore gioca con la struttura della pagina e con la sua disposizione cospirando all'evasione della parola (con ascendenti illustri, come ovvio, da Sterne a DeLillo). Di ciò facciamo un esempio in *Figura 5*.

Come in una memorabile osservazione di Roland Barthes¹², il reale nel libro si trova nella nota, non sul piano del testo primo; quello è un altro piano, una leggerissima immateriale bidimensionalità dalla quale la parola sfugge, evade e continuamente ritorna solo per la nostra insistenza a provare a ingabbiarla.

Riassunto parlo 2:

*Once it is
ascertained that
the word does
not exist, we
still hang on to
its passage,
believing we
are skimming
through its
pages, still
deluded, still
thinking we are
killing the word.
Once it is
ascertained that
the word kills
us (not because
it plays with
usual; rather,
because two
coffee cups in
the morning
don't give you
all the heart to
live), we cannot
live our life,
nor use our life
life along with
others. "New"
is already
"later".*

PARTE 2

³⁰ Il pensiero, nel tentativo di manifestarsi, si frantuma nel gioco della scena, non tanto per giustificarsi, ma per mostrare nella simulazione la propria impossibilità a rappresentarsi; non può che vivere il proprio controsenso nell'atto di concretizzarsi, ben sapendo che il bisogno (non desiderio) è l'esigenza di non pensare e non la voglia di fare: senza consenso, necessità e attesa si confondono.

³¹ Dopo aver visto moltitudini massacrarsi le dita piagate alla chiusura della finestra, non si può far a meno di chiedersi cosa deve aver sofferto un uomo, quanto freddo aver subito, per non riuscire a starsene a letto con la finestra spalancata.

Figura 5 - Da *dal primo al senza numero XI-XX* e a lato dettaglio espanso della colonna in corsivo di sinistra. La perdita dell'oralità e la scomparsa della scrittura fronte a fronte [550esimo].

¹² Cfr. R. Barthes, Sade Fourier Loyola (finire)

Chiudiamo presentando, infine, le impaginazioni caratteristiche di alcune delle ultime opere di Guerini, con lunghe stringhe minimalistiche di elencazioni, e con variazioni improvvise o ostinate ripetizioni per lunghi tratti, anche qui sulla scia nel minimalismo musicale [876SIMO, 28].

perse	piega	posano
persi	pien	posato
persi	piena	pose
persino	piena	posso
perso	pieno	possono
perso	pietra	posta
pesano	pietra	posta
pesi	pietre	posto
pesi	pii	potenti
pesi	pingue	potenza
pesi	pioggia	prato
peso	pioggia	prede
peso	pioggia	preme
peti	piove	premino
peti	piove	premono
petto	piove	premono
piaga	piove	premono
piaga	piramidi	prendermi
piagano	pirofora	presa
piangere	più	prese
piano	più	prese
piansi	più	presi
pianta	più	pressano
piante	pochi	presso
piante	poeti	prima
pianti	poi	prima
pianti	poi	prima
pianti	poi	prima
pianti	poi	principio
pianto	polsi	procede
pianto	polsi	profondi
pianto	polvere	profondi
pianto	pone	prone
pianto	ponti	prone
piede	ponti	propinqui
piede	ponti	prora
piedi	ponti	protende
piedi	poppa	protetta
piedi	porpora	pugno
piedi	porse	pulci
piedi	porta	puleggia
piedi	porta	pungono
piedi	portan	punte
piedi	porte	punto
piega	porti	punto

GIANNI-EMILIO SIMONETTI

CARO SIGNORE,

ho ricevuto un suo ridicolo libretto intitolato *Passim* [252*ESIMO*, 7]. Dopo aver letto la prima pagina l'ho immediatamente destinato dove merita di stare: nell'immondizia. Nell'altro posto - leggo - ha già provveduto di persona, vale a dire presso la Fondazione Mudima.

Adesso è avvisato. Mi cancelli dal suo indirizzario, in questo modo mi eviterà per il futuro un piccolo fastidio di cui lo sarò grato.

Ciò detto, mi permetta di ricordarle che non sono uno psichiatra e che, dunque, il mio campo d'interessi non contempla il suo caso.

GIO FERRI

ENCHIRIDION [37ESIMO, 15]

Ovviamente il mistero (il mistico) non può che essere criptico!
Altrimenti di che mistero si può dire?

A me interessa soprattutto la *forma fluens* dell'operazione, quel flusso, appunto, di parola e di segno che risponde a una biologia, o addirittura cosmologia dell'*oggetto* metamorfico. Della proposta, o ricerca, delle ragioni primigenie della nascita del linguaggio. Tutto è informe e tutto si va formando. Nel caos si manifestano per epifanie fulminee – e fulminanti – le *irragioni del dire*... Prima che il senso sensato del manierismo prammatico e utilitaristico arrivi ad organizzarsi e a soffocare il *nulla* prolifico di cui, per esempio, parla Eckhart.

Prima che la menzogna invada la purezza della parola, del segno, della totalità genetica.

Certo, c'entra anche l'inconscio: ma dell'inconscio non dico perché si è detto fin troppo, a proposito e a sproposito.

GIORGIO BONACINI

LÌ VIDI: NERO, PATIO, RISO [15ESIMO, 5]

Scrivere Roland Barthes a proposito di Sollers: “È tempo di raccontare null’altro che la parola infinitamente vasta che giunge a me”, e io credo che sia proprio questo che Guerini fa quando scrive. Egli, più precisamente, non racconta, ma “dice” le sue parole senza fine, ed è molto difficile far comprendere la sua opera se non la si legge materialmente.

Il testo, tripartito, si presenta come un insieme sintagmatico fatto di cellule (frasi, parole, fonemi) apparentemente indissolubili fra loro, ma se la lettura avviene (come deve avvenire anche nel silenzio mentale) nella sua piena oralità, allora qualcosa si apre: “amori senza luce sassi morti d’aculei torti volti dentro tristi ascolti...”, in un flusso continuo, una catena significante di richiami in cui la parola, quando si fa voce, trova in sé il senso del mondo e del pensiero. E lo trova trasformando la lingua alfabetica denotata in un corpo di rappresentazioni e di continua riflessione su di sé, capace di “vedere la vista che più non parlava sollevare luci afone”; dove si evidenzia la capacità della parola “incorporea” di diventare oggetto sonoro fisico, con l’uso di tutte le possibilità fonosillabiche, timbriche, fonematiche che la lingua italiana possiede. Fino alla sonorizzazione pura, con sequenze foniche (“sem ques cos... tav tuc tel... inav ostrev ’nsuov...”) in cui lo spezzettamento delle parole si avvicina moltissimo all’esperienza di poesia fonetica letterista, aggiungendovi però il senso di un movimento, di una gestualità potenziale ma intrattenibile.

Insomma, Guerini scava dentro la lingua rendendola concreta e liberandola dal discorso, alla ricerca di un nuovo intreccio tra il suono e il senso, per arrivare a vedere “una voce arar la chioma torva della gola impregnata d’erba e fiori sventolar sillabe estive”.

Un’ultima notazione che si evidenzia nella struttura in tre parti, ognuna delle quali termina con la parola “stelle”, è un forte (e direi basilare) richiamo dantesco. Tutto il testo è permeato profondamente, nell’andamento ritmico e vocale dalla Commedia;

si sente la carne delle stesse parole, che si scoprono sparpagliate e spezzettate in varie parti del testo, e a volte anche interi versi uniti in un gomito (ad esempio l'ottavo canto del purgatorio "*lotrepassicredochiscendesseefuidisottoevidiunchemiravapurmecomeconscermivo lessetemp...*") che non necessitano, però, di essere sciolti, perché tutto deve scorrere, danzare, sventolare possibilità d'ascolto fluide nel tempo e nello spazio; azioni di parola certamente estenuanti, ma mai insignificanti, mai abbandonate, mai lasciate senza autonoma personalità.

UN ATTIMO PRIMA DI DESIDERARE [127ESIMO, 9]

(POEMA IN DUECENTO VERSI LUNGI, A VOLTE LUNGHISSIMI)

Gian Paolo Guerini ci presenta una raccolta di duecento paragrafi, apparentemente in prosa, chiedendoci espressamente di considerare l'opera come un poema, dove ogni paragrafo, di diversa lunghezza per numero di righe, è un verso. Dunque un'architettura unitaria, non per visibilità, ma per composizione. Certo, non è cosa infrequente, oggi, nel panorama poetico che si apre a nuove sperimentazioni formali e sostanziali, proporre testi che si staccano dalla tradizione formale e sostanziale, comprese quelle d'avanguardia, e così anche in questo caso, l'intitolazione a "poema", ha le sue specifiche implicazioni. Intanto non ne ha la struttura, né tradizionale né in variazione codificata o anarchicamente variabile, mentre si presenta con un sottotitolo, verificabile e vero, ma fortemente ironico.

Dunque l'intenzione dell'autore sembra appartenere a una sperimentazione complessiva della struttura e del senso pensante, incarnata in un'opera che deforma la significazione, ma senza toccare la grammatica o rompere la sintassi o il lessico. Sposta invece, in direzioni inedite, il sommovimento del dire nella sua comprensione intersoggettiva. E in merito al *dire* - in sé, come qualità fondante il sentire della scrittura poeta, e nelle specifiche modalità in cui si snoda questa raccolta - Guerini scrive: "...a volte è come una malattia... un'ossessione che non ti lascia mai la mente libera...". Siamo, come si vede, dentro l'ascolto profondo di ciò che la scrittura sente; quindi all'interno della percezione propria del segno poetico. Un segno, inciso e corporeo, particolarmente

speciale, che disorienta e ammutolisce un lettore che vi cerchi agganci semantici nominalmente riconoscibili. E ciò perché in questa raccolta tutto il discorso è su un piano di significazione altamente dislocato e disorientante, sia nei confronti dell'ordinaria misura del discorso sia rispetto a una lingua sensitivamente mossa come quella di ogni forma di poesia.

Ogni verso-paragrafo è una particella di concretezza surreale, che dà all'insieme l'aspetto interiore di una figura deformata, senza che questo impedisca però di proiettarsi all'esterno con naturalezza. L'ordine sequenziale propone e spesso imbriglia una selettività di motivi interni di ardua lettura. Un'oscurità necessaria però: perché dal suo interno lascia filtrare una luminescente nebulosa di sensi, che punteggiano un percorso, lampeggiando in direzioni inusitate ma percorribili.

E un'indicazione precisa della poetica di Guerini ci viene dal titolo di questa raccolta: *Un attimo prima di desiderare*, dove la mente poetica si trova in uno stato di coscienza e di presenza autoriflessiva, ma orientata verso il bordo e in procinto di un passo ulteriore. Un avvicinamento al baratro dove la parola perde suono, ma anche un avvicinamento al vuoto, che risucchia, scombina e riporta a nuova vita i tratti distintivi significanti. Guerini ci dice che la scrittura è certamente un atto desiderante, ma che, mostrando la sua incompletezza, non può risolversi nel gesto desiderato: pur non raggiunto, ma sempre in tensione congiunta. Anche là dove affronta la contraddizione, o la nevrosi, che intimamente scombina la normale, prefigurata e comunemente sentita, come vitale alla poesia, realizzazione della pagina scritta. E infatti al quindicesimo verso scrive: "*Nell'attimo in cui le parole si sentono svanire, quale disdetta per loro, incarnarsi nel testo*". Ma nonostante questo, il poema, con estrema allucinata lucidità, continua. Vi si trovano motivi parabolici, vicini all'illuminazione zen, di de-significazione, sottrazione, diluizione, dissuasione del senso; momenti che sfiorano una lirica malinconia (...*una nuvola in corsa sa sempre dove vanno i corpi nudi a chiudere gli occhi*); elencazioni: motti, detti, quasi proverbi epifanici e cerebrali, che contengono, per inciso, frasi che inutilmente tentano di raddrizzarne il senso (*nel languore, (le mattine a letto, senza rumori per strada, solo il ricordo della risacca mentre contemplo la neve che scende) l'ordito sopito polverizza l'insolenza*); la lista dei venti

che in scrittura soffiano con allitterazioni e rime, fonosimbolismi assonanti, consonanti, risonanti, che improvvisamente diventa bottoni, asole, isole e relitti che dialogano fino a diradare il loro dite, *“eterni con la paura di non durare e immediati con il desiderio di svanire”*.

GIUDITTA MAURI

NOTA A “AL ELASIAN FIELDS ASE” [722ESIMO, 3]

L’approccio a “al elasian fields ase” ha subito vari passaggi, che mi hanno richiesto del tempo, a cui sono corrisposte sensazioni diverse e profondamente distanti. La primissima sensazione, quando ho aperto il documento, è stata una confusa sorpresa. Non mi aspettavo di trovare nel testo lettere al contrario. Ho notato subito la lettera minuscola della prima parola “o” (forse un om, la sillaba sacra posta all’inizio e alla fine dei Veda?). Ho iniziato a leggere, a cercare di decifrare le parole, a far corrispondere un significato, ma ho capito che leggere “normalmente” mi creava ancor più smarrimento. Mi sembrava di essere in un luogo sconosciuto, con il vano desiderio di leggere le indicazioni necessarie per ambientarmi e proseguire. Perdita totale di ogni riferimento. È stato un momento frustrante. Così sono tornata indietro, al titolo. I campi elisi. Il luogo delle anime beate. O meglio, il non-luogo. Questo mi ha dato la sensazione di essere di fronte a un non-libro, a uno spazio aperto ad infinite possibilità. Successivamente mi sono soffermata sui personaggi a cui è dedicato il libro. Personaggi distanti tra loro, accomunati però dall’essersi distinti in qualcosa di unico e forse irripetibile. Delle avanguardie, ognuna nel proprio genere. E questo mi ha dato la sensazione dell’unicità di questo libro, del fatto che si ponga come una sperimentazione, un’illuminazione precoce e prima del suo tempo. La successiva sosta è stata molto piacevole. Il breve racconto di Kurt Vonnegut [943esimo, 30], caratterizzato da quell’ironia leggera che mi piace tanto. È seguita una divagazione su Kurt Vonnegut, che mi ha portato a segnarmi “Armageddon in retrospect” nella lista dei libri da leggere prossimamente.

A questo punto ho saltato “Come un haruspex” [805esimo, 28] per non farmi, in qualche modo, influenzare da te. Sono ritornata al testo. L’ho fissato a lungo, da una certa distanza, come fosse un’immagine stereoscopica, con la speranza di scoprire una terza dimensione. O una quarta, o un’ennesima. Questa sperimentazione è durata un po’ di giorni. Rimanevo per un po’ di minuti con gli occhi che si incrociavano. Ha avuto il suo risvolto rilassante, in un’occasione anche troppo. Ogni giorno una pagina nuova. Mi sono accorta che il mio sguardo veniva attirato da determinate parole “sacrifise”, “cows”, “regions” e così via. Ed ecco l’illuminazione! L’illuminazione di essere di fronte a un testo che è una sorta di realtà aumentata. Mi sembra di essere una contorsionista che ha talmente confidenza con il proprio corpo da riuscire camminare normalmente e allo stesso tempo di compiere gli esercizi più complessi, con la stessa naturalezza. Lo stesso qui. Essere in confidenza con le parole, non attribuendo loro un significato e funzione tradizionali, ma liberarsi e libransi con loro in esercizi di contorsione imprevedibili. Così ho la libertà di scegliere le parole che mi attraggono, che in qualche modo mi chiamano, unirle assieme e creare la mia storia, fatta di rimandi personali, di emozioni, di ricordi. Capisco il titolo. Questo non è un libro, ma un non-luogo di potente libertà. Ecco perché è uno spazio per beati!

In ultimo ho voluto leggere “Come un haruspex” [805esimo, 28]: mi sono ritrovata, quasi una conferma, che le parole sono *waves*, gli apostrofi *squeaks of wooden ships*, l’insieme di parole i *last breaths*.

Geniale! Davvero geniale!

GIULIO CANZIANI

TROVO IL TUO SAGGIO, INVECE, MOLTO EDUCATIVO

“La conquista non poteva derivare che dalla capacità di superamento degli schemi totalizzanti delle totalizzazioni sociali: con le tattiche di corte (protezione di principi) anche l’introduzione del leggio e dello sgabello a legna da ardere” [207ESIMO, 6]. “... più ci si dedica alla corsa e maggiormente ciò che si rincorre è immobile, dimenticare (...) è riconoscersi sempre impotenti” [211ESIMO, 16]; ma d’altronde è proprio attraverso una “certa” educazione o, come dici tu “diseducazione” che si arriva all’anarchia.

Sulla maglietta di un amico bolognese lessi “anarchia è disciplina, disciplina è anarchia (Bakunin)”: come dire abbigliamento educativo, l’abito fa il monaco (ma non la monaca), vero che è che educare è un atto violento e che spesso è colui che veste i panni dell’educatore che ne esce educato, cresciuto.

Liberare la scrittura dalla cultura... sarà possibile? Nel fare questa operazione devo dire che raggiungi risultati straordinari; tuttavia, potrebbe essere che la scrittura sia espressione di (una) cultura e che quindi, anche stravolgendo o annichilendo il significato dei significanti, l’operazione di liberazione che tu proponi sia impossibile? Tu la proponi proprio per la sua impossibilità?

Scrivi e diffondi il tuo pensiero: il futuro anarchico è possibile solo attraverso autocoscienza ma questa vive solamente grazie ai buoni maestri.

ILARIA SECLÌ

PER GIAN PAOLO

le geometrie senza vanto delle corazze
indicano il firmamento orfano di- a-da noi
Gian che ricomponi i mosaici dell'acqua
al sole li frantuma e ride
abdicando il microfono all'oliera, al tetto di casa
ai ricami casuali e esatti di geografie
disossate e fatte puro disegno a muscolo
di torace, ma, sccccccc
geografo delle cose orologiaio del c..re
delle cose, sismografo al seguito del
segugio il compasso unisce punti del verbo
che ignora il verbo e traccia tracce
o invisibili maestranze, angelo della notte
l'inchiostro è bianco, il bimbo prescelto
dovrebbe chiedergli e decifrando sapere
la perdita così il palmo gonfio della mano
che perde acqua che è più grande il bacino
e sa che è altra la destin.azione come canta
il gallo e come colora la gemma e come dice
il tronco nascosto al viale

si attorcigliano le cose cadendo
nate dall'occhio sette volte celeste
sciolte al palmo che sostiene
cielo e creature separa i binari, il post
le mappe i segni confini netti
per questa e per quell'altra cosa
nominati i nomi fanno recinto
ma questo e quello erano stessi
stesso balcone per fiore e petali
cielo e stelle corteccia e foglia
le cose che cadute si confondono
inutilmente disperano e parlano
inutilmente accumulano
il vento che tutto scuote
si fa parete nella roccia
la pelle taciuta nel gelo si è donata
non muore la cicala non tace il gallo
la strada che ha sventrato la montagna
la montagna ingoierà
nel tempo del solo volo
da un'eternità all'altra
da un silenzio all'altro

*(nello spazio bianco di Gian
nel foglio bianco di Gian
come pioggia di seppia
sui cancelli del Nord
la camicia scozzese i plichi gialli
i sette modi per dire bianco
la finestra guarda le piante all'interno
la ragazza è sul ponte col cappotto
lui lancia coltelli su strade umide
scegli una nuvola un punto del mare)*

le vedo le lame di ciliegio che agiti quando sei solo
perché l'aria rinforzi le tue sciabolate di bianco e aurora
e muto ritorni dove ti aspettano i nomi da dire in ginocchio
e fai finta che nessuna battaglia sia mai stata combattuta

non c'è altea strada che gonfia la vita che
il groviglio, la nebbia, il filtro
denso che respira a pelle muta il Silenzio.
o mistero o verità buia, così
le tue scritte che altro cielo a guardia nella
bocca, altro cielo nel pensiero.
ohhh, annusarla, fino alla gola questa
polvere stupefacente. annusarla, respirarne
a bocconi, tutto il vuoto che ci gonfia
compagna d'aria odore di vento e
acqua, po e ssia... come una morte finta e
malinconica che strazia a pensarla
soltanto, questa di Douglas, dei current 93
che accompagna la risposta al
tuo titanico dono

IVAN CERUTI

PARERAGON [1139ESIMO - 2000ESIMO]

Tre piccole stesure per ogni pagina. Abbozzi dispiegati in paesaggi di parole come molecole in cerca di aggregazione. Parole che ricorrono come semi di superficie, in legami instabili ma pronte ad ogni nuovo incontro. Se nelle intenzioni che stanno dietro l'atto dello scrivente si progetta una Commedia, allora il carattere dei personaggi sembra rivelarsi nel carattere scelto per rimpaginazione. Le note a pie di pagina denotano l'apertura di meati per orbite microplanetarie, dove l'ispirazione poetica supera la sconfitta della volontà esplorativa: "Senza capire io vidi una corda priva di nodi prendere posto nella propria ombra. Sullo sfondo il sole finì dietro un quadro. Il riflesso di una torre bianca si mise in mostra. Dietro il monte senz'alberi si udirono i rumori delle macchine. La candela accesa guardò intorno le formiche bruciate. Dal terrazzo osservai in basso il quartiere nella sera estiva. La folla sotto le luci dei lampioni lanciò grida e risate. Ricordai e dimenticai la porta per il futuro. La nebbia copri la landa curva delle colline. Ogni cosa salì dal vuoto. Non ci fu solo sguardo nell'uomo di spalle. Seduto al bivio conosciuto, in attesa dell'amico. Una lacrima intiepidì le sue guance esposte al vento. Nel canale girò ancora la ruota d'argento. di sotto alla strada di sassi. La sera fu ancora una volta presente. Il sole alonato sprecò il tempo restante. Un turbine di polvere imbiancò la linea d'erba. Gli parve d'essere osservato quando m'incontrò. Mi guardò sentendomi alle spalle e non decise dove andare vedendomi andare avanti. Lontano da me vidi muoversi l'aria intorno alla candela accesa. Fummo sotto la luce come formiche agonzanti. Accartocciati".

LAURA CACCIA

CHIUNQUE/NESSUNO: IL BALBETTIO DEL SENSO [684ESIMO]

Tra visivo e sonoro, senso e non senso, apparenza ed equivoco, la costruzione poetica *Chiunque/Nessuno* di Gian Paolo Guerini appare pensata appositamente per depistare. O, meglio, per lasciare che qualcosa riesca a manifestarsi nel semplice accadere del testo.

“*Testimoni di un originale disperso, forse mai stato*”, ci indica l'autore, sono Chiunque, che “*non è detto che sia*”, e Nessuno, che “*non è detto che non sia*”, che si rispecchiano, lungo i sedici duplici scritti che compongono la raccolta, di volta in volta in una stessa trama poetica, diversamente interrotta da cesure nei due testi bifronte e resa irriconoscibile nelle sue strutture grammaticali, sintattiche e semantiche.

Una rifrazione simmetrica e asimmetrica nello stesso tempo, tra le tante contraddizioni disseminate: poesie apparentemente illeggibili nel loro balbettio sonoro, una lingua franta e spezzettata non parlata da nessuno, l'originale che è e, insieme, non è disperso.

L'originale sarebbe infatti facilmente ricomponibile: basterebbero atti di paziente razionalità per rendere leggibili e comprensibili i testi, ma, seguendo le indicazioni dell'autore che richiede “*un lettore che rinunci, fin dall'inizio, alla propria capacità di intendere. Accettante l'incompiutezza e abbandonato alla résonance de la langue e alla magia del terzo suono di Tartini?*”, è proprio nel lasciarci cullare dalla duplicità del balbettio sonoro che potremmo essere in grado di percepirne uno ulteriore. Come nel captare gli armonici sonori, dove, nell'ascolto di due suoni ad un determinato intervallo, si produce la percezione di un terzo suono, che in realtà non esiste, così l'autore ci chiede di muoverci nelle duplici sonorità, contrapposte e sovrapponibili, al fine di cogliere quanto di assente e di oltre si celi.

Salvo poi farci scoprire, nel glossario al termine della raccolta, che l'originale in realtà non è disperso e che una nuova contraddizione ci attende al varco: poiché la trama poetica è colma non solo di

risonanze, ma di un senso specifico che ci conduce ai testi sanscriti, ai loro principi e ai termini che li caratterizzano. Sono termini che fanno riferimento al principio e al trascendente, alle divinità vediche e alle realtà sensibili, al respiro e alla forza vitale. Così come alla sillaba sacra, alla parola creatrice.

Allora pare che Gian Paolo Guerini nella sua raccolta, insieme strutturata e colma di contraddizioni, lacerata e assetata di senso, non intenda tanto mettere in atto una ricerca sull'incompiutezza della lingua e sul valore dell'abbandono alla risonanza sonora, quanto piuttosto, diremmo, una narrazione inconscia dell'assoluto per suono e cesure. Protesa a far emergere quanto di unitario nasconda la frammentazione, quanto di profondo si celi nell'indicibile.

Del resto, cosa sarebbe la poesia se non accogliesse la contraddizione che la anima? E cosa se non contenesse in sé l'indicibile, l'inconscio, l'assente, riuscendo a parlare per frammenti, a fronte dei nostri vani tentativi di ricostruzione, e tentando di condurci, se pur umanamente votati allo scacco, verso il principio?

MAEBA SCIUTTI

OXIMORON PER UN AMORE [314ESIMO, 7]

Ho pensato *Oximoron per un amore* condotto seguendo uno dei principi più importanti del surrealismo: la libera associazione dove ogni suggestione, anche sensoriale, apre la porta ad altro apparentemente lontano da un fulcro comune ma in realtà riconducibile all'unico perno possibile. Il perno è la mente co/decostruttiva dell'artista.

Ma la commistione evidente è quella con una matrice lirica, di pura bellezza nei rimandi. Una bellezza che, sovente, la logica perseguita nell'ostinazione di un racconto massificato (e tendente a sconfiggere la paura del caos con l'ordine cercato a discapito di tutto, bellezza inclusa) taglia, opprime, cancella o, tragicamente, schematizza.

Eppure non ci è dato esser divisi in compartimenti stagni: le nostre percezioni sono un tutt'uno di occhi, naso, orecchie e tatto; i nostri casi allagano i reparti tutti della nostra esistenza. Rinnegare la sinestesia è rinnegarsi.

"... NON LASCEREI NULLA D'INTENTATO SE SOLO IL TURBANTE PIGRO SMETTESSE LA STRETTA DELL'OSSO FRONTALE: NON È TIROIDE DA SOTTOGAMBA, È ACCUMULO PER IL SALASSO, LA TEMPESTA, GLI EMBLEMI - FIORIRE SULLA TEMPESTA DI EMBLEMI È FARTI LA PURA FATA FATTA DI SALE CHE TUTTI ADORANO ..." [316ESIMO, 12]

Un universo di immagini e sensi precipita ogni giorno in noi e ogni giorno noi, dilettanti della paura, provvediamo a cancellare tanta bellezza perseguendo un labile nesso logico come lume e sipario, demarcazione fra caos e realtà. Così ci facciamo guidare dal senso dato, dall'opinione comune, dalla distrazione che alterca chiososamente in qualche luogo fuori di noi. Non ci concediamo la natura-caos, il noi-natura-caos veicoli di indiscussa bellezza.

Lasciarsi trasportare in un mondo che è soglia, si pone al limite della spiegazione culturale è un atto di coraggio. Vuol dire rischiare l'"errore" se non si ha la fortunata intuizione che nega

oggettivamente l'esistenza di un giusto e di un ingiusto a favore della dominanza percettiva dell'arte che si offre come concerto. Anche la scrittura può essere musica, Gian Paolo Guerini sa crearla e le sue partiture per lettere, se ascoltate, rendono il pubblico partecipe di una nuova creatività nel momento in cui accetterà senza nessuna paura di interpretare, concedersi di sentire con tutto il corpo privo di barriere personali e/o culturali. Immaginativa è la parola. Oltre le spiegazioni in fila e i cammini pieni di strutture e lessici spiegati-smembrati fino a ridurli anatomie scientificamente "date" a favore della nostra rassicurazione, la letteratura ha ancora mondi di autenticità da offrire.

"... ANSIMARE CERCANDO LA COMBINAZIONE ADATTA, NELLE TUE MANI, ASFODELI VETRI TETRI DI SONNO – TERSI NELLA PROMESSA, BACIO IN MEZZO AL BUIO – DI LAMPI SPEZZASIGILLI, QUEL CHE SONO QUI, CON PELLE E VOCE SOFFOCATA, CON QUESTO AMORE, BEN STRETTO ALLO STERNO: CHE VOLEVO SCUOTERTI UNA NOTTE, STRINGERTI LA CAROTIDE PER SAPERE SE SAPREMO, AGGRAPPATO A CHIARI GUANTI GIOCOLIERI. FENDERE OGNI BOCCATA DI FUMO, PETTINANDOLO COME PIOGGIA SUI VETRI, È LANCIARLO SUL SIPARIO CHE CALA..." [326ESIMO, 10]

Ma, al di là di qualsiasi (effimera) teorizzazione, *Oximoron per un amore* è struggente Bellezza. Ho letto abbastanza, letteratura ufficiale e non, poesia ufficiale e non e dico che quanto ho letto è fra le cose più belle che io abbia avuto la fortuna di incontrare.

ENCHIRIDION [37ESIMO, 15]

Ho letto *Enchiridion*, con ammirazione per la capacità che hai di fare quello che vuoi con il linguaggio. Le parole rotolano l'una sull'altra e si rincorrono ma senza mai perdere il senso della misura: non concedi alla rima, all'assonanza o al gioco di parole di dominarti.

Lampi di genialità in tutto il testo che temo sia però troppo criptico per il pubblico che vuole lei lui, lei e l'altra nell'eterno gioco voyeuristico e molto semplificato. I buoni palati non posso far a meno di riconoscere la tua compitezza.

Ho l'intuizione che sia estesa alla poesia la tendenza che ancora accompagna l'astrattismo pittorico una naturale e umana diffidenza verso ciò che non è profondamente radicato nel nostro panorama culturale. Là dove manca una pietra di paragone nasce la tendenza allo scostamento del lettore, critico, amante. La diffidenza poetica come esempio dell'istinto naturale a proteggersi verso ciò che ci è straniero. Evito di indicare le ripercussioni, talvolta aberranti, altre semplicemente limitanti che può avere il rinchiudersi nel consueto sullo sviluppo della nostra umanità e limito la riflessione alla poesia. Di fronte a un terreno non consolidato da anni di studi e analisi più o meno approfondite, l'incapacità di formulare, per assenza di precedenti, un pensiero critico porta spesso al rifiuto/annichilimento dell'opera d'arte. Non vorrei si pensasse di screditare la poesia sperimentale riducendola a espediente usato da chi non ha basi (come per il pittore astratto di cui non si desuma una matrice figurativa) per porsi in modo culturalmente già determinato e fruibile. In questo poema, il dissodamento dei significati e la ricerca sul suono non sono una modalità per sgravarsi dalla matrice culturale di riferimento quanto piuttosto la ricerca di un suo superamento nell'ottica di un percorso, o meglio di una necessità, umana e artistica personale.

MASSIMO SANNELLI

L'INFINITO DI LEOPARDI E L'INFINITO SPERIMENTALE SONO POSSIBILITÀ DIVERSE

[56ESIMO, 23]

Leopardi non ha scritto un testo lungo quanto l'infinito [l'infinito è lungo? largo? visibile? invisibile?], ma una poesia breve [*apparentemente* una poesia: ma le rotture del discorso tra verso e verso, la crescita dei trisillabi dal terzo verso in poi, fanno pensare ad un ibrido prosa-poesia, molto *parlato*: e Whitman è prosa o poesia? Il *Viaggio a Montevideo* di Campana è prosa o poesia? e *Chiari del bosco* di Zambrano?]. Ecco un frammento di Gian Paolo Guerini: “l'arco perfetto del vapore vistos'amore accede all'ardore arturo spezza il buio sirio oscura il sole boote sorveglia orsi svegli ogni notte pesci tafani edera marmo la loro scoglia aspira a protegger mortali scorticati da fenice ingorda ch'acqua lavi novo e vecchio lavi questo salvamento lavi grida d'agnel che lasci 'l latte lavi quella parte ove 'l mondo tace e trasmuta silenzio in saetta”. È mirabile, ma ha un pregio/difetto: non ha, né può avere, una fine. La fine c'è, dopo qualche pagina, ma è arbitraria. Il testo infinito potrebbe continuare a lungo e per sempre [per inciso: io sogno questo]. La sua fine viene imposta da necessità geometriche o da una “necessità interiore”, che tu non puoi vedere. Puoi *evocare* (brevemente) o *simulare* (dilatando) l'infinito: il primo caso è di Leopardi, il secondo di Guerini. Entrambe le possibilità sono eccellenti.

MAXIMILIAN LÖSCH

RIGUARDO A I-X

Sono il Max Brod, o Samuel Beckett, della situazione.

Dopo avermi svelato alcuni degli arcani del libro la lettura si è fatta molto interessante, come nei tarocchi, all'inizio sembrano semplicemente carte con delle figure poi con il tempo imparando a conoscere le relazioni tra di loro diventano sempre più interessanti, più ci si confronta. È forse anche con il tuo libro che andrebbe "letto" insieme come in una sessione di tarocchi partecipata? Spero di riuscire a trasmettere un poco di tutta questa complessità durante l'intervista... In ogni caso penso di presentarmi più o meno così: "Oggi io sono Gian Paolo Guerini e dirò solo la verità".

Ogni tanto ci sono parole dove alcune sillabe sono ripetute, dando un senso di balbettare... è un'espressione musicale, una balbuzie del pensiero, un'indicazione di ritmo?

Leggendo il libro fa singhiozzare la mente di chi lo legge, l'intendere di ciò che si legge è interrotto da parentesi, cambi di significati, susseguirsi di parole, neologismi, suoni fattisi parole, punteggiatura, ecc.

È frattale, una scatola e dentro un'altra scatola e poi un'altra scatola, una lista dei contenuti di capitoli, dentro un'altra lista, dentro una parentesi con un fluire poetico di parole.

Fraasi o parentesi o citazioni che si ricollegano a parti precedenti creando una rete, un rizoma.

Il testo come la struttura del DNA: di ca. il 5 % della sequenza delle basi si conosce il significato e la funzione (i cosiddetti geni), del resto non si sa se abbia una funzione o un significato, non segue

le regole della “sintassi” genica, sembra un accumulo di basi senza regole, ma in ogni caso è presente.

Credo che voglia starsene sul punto di non fare niente, ma farlo.

Ero indeciso se leggere questo libro o i fondi di caffè: mi sembra, all'incirca, che sia la stessa cosa: aguzzare la vista!

Come diceva Giorgio Colli nella prefazione a Friedrich Nietzsche *Schopenhauer come educatore*: “Questo non è un libro distensivo, non si rivolge a coloro che leggono per riposarsi, e neppure chi legge per estendere le sue cognizioni; è destinato a chi ha ancora qualcosa da decidere sulla sua vita”.

Mi son chiesto perché scriva: probabilmente per dissuadere altri dal farlo.

La magistrale consapevolezza della donna (che s'ignora) è un monito all'uomo di adeguarsi, nell'imperativo “s'ignori!”.

Da *mostrare il nascosto a svelare l'inevitabile*, da *esaltare il paradossale a variare l'invariabile*: non ci si faccia trarre in inganno dalle parole dato che l'impossibilità di percezione è superbamente evidente. Scrivere è la sua smentita. Svuotatura della sovrastruttura della cultura della scrittura.

L'impressione generale di questa scrittura è che preferisca il punto d'appoggio a quanto può sollevare.

Le parole evidenziano a tal punto il loro esserci e il loro altrove che si camuffano continuamente, inconoscibili. A forza di descrivere si nasconde.

Forse, prima di scrivere, si chiede sempre: “Se io faccio lo scrittore, chi fa me?”.

Sabbatai Zevi, mistico cabalista ebreo ottomano, diceva che “il compimento della Torah è la sua trasgressione”. Ecco!

Scrivere? Guardare il giallo per vedere il rosso che non si è visto mentre non si guardava il giallo.

Le parole, circondate dalle parole, si arrendono. Le parole: “Fermi! Siete in arresto! Non muovetevi!”. Le parole, muovendosi: “Mannaggia, ci hanno scoperto. Ci arrendiamo”.

Alejandro Jodorowsky mi dette due risposte diverse per la stessa domanda.

Quando si chiede: “Se io faccio lo scrittore, chi fa me?”, probabilmente si risponde: “Se io faccio me, chi fa lo scrittore?”.

Ogni suo testo contiene la critica al testo.

Sembra che ad ogni riga voglia dirci: “Non capisco chi ha la presunzione di esserci e, ancora più grave, di scrivere”.

L'unico modo per continuare a scrivere è sottrarsi alla letteratura.

Non si chiede più perché non vedete quello che vede, ora non vuole che lo vediate.

Non credo proprio che voglia arrendersi a difendere uno stile.

Chiarire? Chiarire qualcosa? State forse pensando che dietro questo ci sia qualcosa?

Fare è la sua smentita.

L'importante non è ciò che fa, ma ciò che gli accade.

Ha il grande vantaggio di non avere lettori.

Il poeta è anti ecologico, consuma troppa carta. Lui va a capo solo quando sono sul margine del foglio.

Non vedo come tu possa risolvere il problema se non in tedesco:
ich weiß nicht wie du das Problem lösen kannst.

MIMÌ BURZO

R. [489ESIMO – 509ESIMO]

Il secondo libro bianco. Esserci. I punti. Il triangolo del sole sulla loggetta. L'incenso piegato. Quando hai paura urla forte. Bambini e ossa di mammut. La lavanda. Pianti. Celle. Celle nelle celle. Occhi. La mascherina lascia gli occhi. Gli occhi nella cella. La cella nella cella. amara copia. Amaro sole. Bambini. Il secondo libro bianco. La camicia bianca. La pelle si scotta sotto il sole. L'incenso è piegato. Il triangolo del sole sulla loggetta. Cosa è retrò. Cosa è vintage. Dimentico senza mai dimenticare. Funzioni di richiamo. Dalla cella sulla soglia. Quando hai paura urla forte. Non si piange. L'azione e non si fa. Regge. Occhi. Senza lavanda. Terra. Ardore. Secca. Argilla. Polvere. Combattere la polvere. Il triangolo del cielo sulla loggetta è già una copia. Il secondo libro bianco. Pianti. Una bambina piange e fa finta di piangere. Cella. Sbatte dentro come una farfalla. Bicchiere di vetro capovolto. Il comodino lo eliminerebbe. Per non mancare all'ombra. Girato. Bicchiere. Girato universo. Una bambina piange. Piange per sofferenza. Piange il cancello è chiuso. Piange per fare i capricci e sbatte. Il bagno è buio. Neanche un triangolo di sole. La lavanda. Gli occhi dei bambini. Gli occhi delle bambine. Le corse. Lei trascina non si ferma. Farfalla, dentro. Sbatte contro lo spazio ristretto del bagno. Sbatte forte le braccia. Si agita. L'azione si incastra sul pulsante dello scarico. Liberarla. Pochi secondi. Liberarla. Sottrarre il pensiero fa paura. Le parole tornano sempre a casa. Tenere. Le parole. Le ali. Tenere. Occhi. Silenzio. Guardare per tenere. Tenere gli occhi nel silenzio. Liberarla. Pochi secondi da una striscia di sole. Suda. Lei trascina tutti. Scrivere. scrivere per non scrivere. La follia è come l'intelligenza. Non deve essere spiegata. La lavanda. Il profumo. Ascoltare. Le celle si ascoltano. Battito di farfalla sottomarino. Cella. Spiaggia. Stella. Stella di mare e stella di cielo. Lei strascina non si ferma. Lei. Il cancello. Citofono. Non apre. Suona. Non apre. Schiaffi sulla testa. Scrivere. Non avere paura di avere paura.

Cose. Le cose al margine delle cose. Al margine. Dalla cella alla soglia. Il vento non bussa e non chiede permesso. Il vento è come l'intelligenza. La soglia. Le scarpe blu sul margine della soglia. Dentro. La parete blu cobalto. Farfalla. Regge. Occhi. Ginestra. Terra. Secca. Cosa fare con una soglia. Trovarsi con una soglia in mano. Ridere. Celle. Ridere delle celle. Ridere nelle celle. Ridere sulle soglie. Lei strascina. Nella luce e nel vuoto. Sottrarre il pensiero fa paura. Non si piange. Tenere per essere tenuti. Lei piange. Il pianto. Gli occhi dei bambini. Molti bambini non piangono. Pianto senza lacrime. Ha imparato ad imitare le espressioni facciali che nella sua copia rappresentano – stato di sofferenzzzz. Macro moduli. Valli a spiegare i macro moduli. Troppe parole. Matrosche. Scrivi come Eluard. Gli occhi. Ho scritto. Scritto con gli occhi. Farfalle scritte con gli occhi. Silenzio di lavanda. Non tutti i bambini sanno stare in silenzio. Ascolta. Dietro la porta senza respirare. La soglia. Entrare e uscire. Senza fermarsi, pensare. Le api. Le api non si fermano mai. Lei trascina. Quando si stanca non si stanca. Pensare. Reti neurali sostenibili. Apprendimenti. Il profumo di lavanda. Entrare e uscire. Addestramento - circuito riverberante isolato. Entrare, sostare, uscire, circuito aperto - apprendimento. La cella, la chiave. La ferita la garza. La cosa che ti è stata data. Le api non si fermano mai. Sostare. Il triangolo che il sole disegna sul muro bianco della loggetta. La copia e la cella. I bambini. I. Pregare. Silenzio. Un chiunque parla. Lei non sa uscire. Non sa sostare. Si emoziona. Bambine vicine. Lei va via. Il viso sulla spalla. Manine veloci veloci. Parla. Parla il silenzio. Si emoziona. Sa chi cercare. Porta il suo dire. Lei la stella. Tutte le stelle sono bambine. Sotto il bicchiere, sotto la lampada, sul comodino. I. Pregare. Dove è passata una cella. Il viso sulla spalla. Dice. Mi. Il. Nessuno è qualcuno. Il silenzio. Mi. Il viso sulla spalla. Dove è passata. Parla il silenzio. Quando qualcosa accade. La foglia sulla panchina. Accade. Le ciglia. Gli occhi sotto le ciglia. La foglia parla sulla panchina. Non piove. Non pioverà questa notte. Senza tende. Senza orologi. Senza comodini. Con pochi libri. Con casa. Con metà. Chi se ne frega di Eluard. Silenzio. La soglia e il silenzio. Lo senti. Il silenzio. Copie.

Cervelli in prestito. Copiare. Cosa accade quando qualcosa accade.
Adesione e garza.

Con un pianto in mano. Cervello in prestito nel profumo di lavanda, lungo la via delle api, seguitando la scia del fiume. Sulla soglia con un pianto in mano. La cella nella cella sulla soglia. Troppe parole. L'impercettibile. Senza sapere, senza. Dove è passata una appena appesa. L'ombra di espande come la polvere sul bicchiere. Si espande. La cella. La mente. La soglia. Mente. Non so mentire. Quando dimentico, la pelle non dimentica mai. Il sole brucia. triangolo sulla parete bianca della loggetta. Stamattina. La lavanda. La sta. Lei sta al cancello Data una via d'uscita, il prigioniero esce. Linearità. Ora cita qualcuno. La mattina il sole è clemente. Le lei. Gli O. Il teorema della O. La meccanica classica. Lei vuole uscire. La meccanica. Quanto di stella nel cuore di farfalla. Senza. Cancello. Senza. Soglia. Il profumo di lavanda. Tenere per essere tenuti. Profumo di limoni. Polvere d'argilla, di polvere dei libri, di polvere della strada, di polvere di autobus, di polvere di primavera, di polvere di stelle. Tenere quando accade. Usa la testa. La meccanica classica e il caos della tartaruga. Calma. Sulla soglia senza respirare. Se hai paura urla forte. Dimentico, non dimentico mai nulla. Pelle. Occhi. Silenzio. Stella. Lontana, lontananza. Coniugare il verbo lontananza con un lobo e il verbo garza, con un altro. Non piangere. Non toccare. Anche non deve. Lei. Il sole, brucia la pelle nel. Toccare. Tocco. Il tocco della garza. Non toccare. Il vento scompiglia non tocca. Senza. La O. Senza la copia. Cervello in prestito. Più vicino al calco sulla carta copiativa.

Vorrei volare. Sto volando. Mi è scappata la prima persona. La copia. Uomini piccoli. Il vento non tocca. È freddo. Le. Lei. Copie. Foglie tristi. Disarmonia del rapporto segnale – rumore. Il silenzio. Quando hai paura, urla forte. Il triangolo del sole muore piano cambiando forma sulla loggetta. Non pioverà questa notte. Il tempo non esiste. L'ombrello anche. il sole brucia la pelle delle gambe. Ardore. Basta sapersi immergere. Nel verde sull'albero urbano. Al vento. Alla soglia. Alla fuga. Ci sono bambini che non piangono mai. Stare sulla soglia è una continua fuga. Non si può afferrare un raggio di luce. Cosa accade quando qualcosa accade: tenere per essere tenuti. Quando dimentico, la pelle ricorda.

L'impercettibile. La fuga. Strappata dalla soglia. Cosa me ne faccio di scrivere come. La follia è un'opera d'arte. Il vento non strappa. E' freddo. C'è sempre un istante prima del fatto necessario a modificare gli eventi. Meccanica delle probabilità. La stanza. Quando dimentico dimentico la stanza. Spara e prega. Gli ombrelloni ad Ostia sono molto tristi. I calzini sulle rocce, sono molto trist. Occhi. Silenzi. Tenerci alla luce. Attenersi alla luce. Molto trist.

Rumore. Nessuno è qualcuno. Lei. Un libro chiuso. Un libro cella. Occhi. Mammut. Apperzezion. Soglia. È così a. È così lineare. L'impercettibile.

Sotto lo doccia la candela dietro il vetro fiammeggia nella finestrella piccola. Lei. La lavanda. C'è sempre un fiore o un po' di lavanda, intorno al fiore. Troppe parole per le api. troppa aria per le copia. La raffinatezza della ciotola del cane porta un principio escatologico sotto la cintura, eppure. La stanza soggiace alla nuvola come l'incanto ad un morso. Adesso taglia il come. A furia di tagliare. Il silenzio della panchina che accoglie la foglia. Garza impercettibile. A furia. La furia dell'evasione. La stanza. La stanza resta. Come restano gli ombrelloni tristi, la O, il vetro rotti e i vetri rotti. Comunione e garza. Malinconia degli abeti. La polvere vince. Pregare. Il rubinetto della benzina si è rotto. È tutto rovesciato. Adesso, cambia metafora.

Rovesciare e arroccare. Il rovescio della manica. L'asso della manica. Approssimazione. Probabilità e approssimazione. Fiori con petali larghi. bocche sul rosso tramonto sul rosso geranio, sotto il blu cielo, la certezza del vento è il ramo.

La signora con gli occhiali. Il rosso del geranio. Il verde delle piante. Il rosso casa cantoniera delle mura, le mura, la signora con gli occhiali molto spessi si affaccia sui rumori molto spessi. Aria. Fuori dalla stanza. Sotto lo smog affolla. Il grembiule non è più nella stanza. Tutto è stato riposto. I murali e poco altro. Specchi. Specchi e acquazzoni, lungo il margine del millimetraggio della rete per non cadere cadendo. Scrivere per evitare di scrivere. Rosa maligna la vita. Rosa selvaggia all'imbrunire dell'ovvio l'olocausta gongola la sciabola.

Non è per tutti il tramonto sugli abissi. Sugli scogli ci devi esser già stato. Dove è passat.

Lei. I bambini. Non ricordo cosa ho detto. Ho detto che non ricordo cosa ho detto. Ho detto che non ricordo cosa ho detto. Ora metti lo pseudonimo di un uomo. Ora. Lacrime palindrome. Garza. Parlare della garza equivarrebbe ad un tramonto rubato sul ciglio del ciglio. Per non dimenticare dimenticare tutto e lasciare la lacerazione sull'adiacenza. La fontana, stamattina. La bambina stamattina. Braccia contro il vuoto in una stanza troppo nuova, troppo buia. La lavanda. Liberarla. Portarla sulla soglia e tenerla. Per tenerla. Per tenerla. Sulla soglia. Senza spaventarla.

fra i nuovi germogli e luci aperte sul residuo di tutto. Di tutto il pianto. Di tutto il dolore. Di una memoria verde come il ramo che muovendosi mi annuncia il vento. In pace. In protezione. Cervello su cervello. Silenzio e silenzio. Silenzio sui morti e i bambini e gli animi troppo fragili. La cosa che mi è stata data.

Pregare al mattino, dentro il triangolo del sole sulla terrazza. Pensare. Mai smettere di pensare e lasciare che tutto si segni e venga segnato senza paura dello spazio fra un pianto e un altro in una sosta senza tregua la pace dei gerani e dei fornelli stupirti gli occhi dentro la semplicità di un silenzio che possa cullarti

Senza piangere
senza attesa
senza speranza

un altrove. Qui. Nel fenomeno.

PAOLO AITA

SU UNA TRADUZIONE DI HÖLDERLIN [517ESIMO, 25]

A mio avviso occorre preventivamente collocare Hölderlin in una corrente, lo *Sturm und drang*, che col Romanticismo successivo ha poco da spartire. Le passioni che si agitano nel cuore di Hölderlin sono selvagge, non hanno nulla della convenienza e dell'assillo, dei poeti posteriori, di trovare la giusta collocazione della loro produzione di fronte il giusto uditorio, in un salotto, o negli appena nati parlamenti. Hölderlin si rivolge all'Olimpo, lo stesso Olimpo barbarico ed eccessivo che darà origine a *La nascita della tragedia* di Nietzsche, che noi purtroppo leggiamo con l'abitudine all'eccesso, visto che veniamo dopo Artaud e Hermann Nitsch. Prima di Hölderlin e Nietzsche l'interpretazione che dominava gli studi classici era sospesa a metà tra l'Arcadia e il riconoscimento del prestigio degli antichi, che con gesto unitario avevano inventato la politica, l'estetica e la geometria. Ma anche l'estetica. Così, attraverso lo studio del bello e dei suoi effetti straordinari, erano riusciti a postulare il problema di ciò che eccede l'umano, dunque il sacro (il divino verrà dopo). Ma Hölderlin è uomo di materia. Empedocle è il suo riferimento, quindi ha sempre davanti gli occhi il suicidio, che è atto dignitoso di interruzione della vita quando si verificano le giuste condizioni, in poesia come in guerra, così la sua questione essenziale attiene fondamentalmente l'essere. Gianpaolo Guerini sa benissimo tutto ciò, e legge l'impegno di Hölderlin evitando il Romanticismo, ovvero la *quête* nella zona del sentimento. Va direttamente all'essere, e raggiunge il problema di Heidegger, di come scrivere sull'essere oggi, urlando più forte del frastuono della tecnica, del progresso e di altri *idola*. Guerini sa che si giunge all'essere attraverso l'identità, perciò si lascia felicemente impaniare da questioni relative al doppio, all'identico che serve da base all'identità, infatti noi siamo solo attraverso una relazione. Per essere occorre che gli altri e le cose ci approvino e ci avvertano. Per questo nelle traduzioni di Guerini abbondano i termini relativi a micro-spostamenti incaricati di dare le misure attraverso le quali

noi *apprendiamo* di essere (orlo e bordo, nella prima; i due uno, nell'ultima, ecc.). Guerini scrive un doppio testo: quello del narrato e quello del sentirsi narrare, che afferma la veridicità del primo dire, e lavora a dimostrare che ciò di cui si parla esiste. Una testimonianza, in fondo, un recitativo allo specchio. Forse il dramma di Hölderlin è proprio questo: come dimostrare di esistere nella segreta coscienza di essere meno forti dei modelli classici, ed essendo rifiutati dalla società circostante. Per ciò è perfettamente degno di essere l'araldo di quella modernità che chiede il sacrificio finanche attraverso l'avanguardia. Che l'accessorio estetico nelle traduzioni di Guerini sia latitante poco importa a mio avviso: la frontalità nelle questioni relative all'essere è frutto fin troppo succulento per barattarlo con altri elementi, degni solo dell'estetica stile impero di inizio ottocento...

TAROT

(LUDUS/LUDUS TRIUMPHORUM)

TRANSLATED BY PETER VALENTE

[1333ESIMO – 1338ESIMO]

I> THE MAGICIAN

announcing the cause

the resolution of the act attracts the calmness of the hissing
whether it is the spark or the bareness of the dagger drawn
it involves the hat just enough to make itself a spire
at least as much as the disputed coin knows how to keep itself alert

II> THE HIGH PRIESTESS

living unity

tempted the papal tiara withdraws underneath a mantle with books
the blue from the threshold persists up to the constellations
plows the harvest and accompanies the waterfall at the source
so that the silence rests in the silence liberated from direction

III> THE EMPRESS

nothing limits

to be able to illuminate the banners of the identical yellow of the abysses
would lead the pregnancy to the reflecting peaks of the waves
to balance on the roundness of the sharpness of the hisses
leads to the threshold of the sea where every era sips stars

III▷ THE EMPEROR

solitary principle

the arduous shield of the grand duke exalts only that one door
consigned and destined and appeared between the knees of an old man
bred to hide his own name from those who have no name
a dust that interweaves with interest the principium individuationis

V▷ THE HIEROPHANT

the unique lovely one

from a sententious darkness the tonsure appears as a morning star
here in the center is a no – dimensional point a one – dimensional line
a surface of two dimensions a solid of three but hidden
clouded by a parallel universe enclosed in a glove

VI▷ THE LOVERS

the pure doctrine

advancing between aspiration and inhalation between cares and sacrifices
walking barefoot on the hole of a darkened mirror
when it hisses and whirls in and out of itself to excess
the storm from an alembic ensures and reassures the initiated

VII▷ THE CHARIOT

fulfillment

it appears silvery at the completion of unthreaded sprouting
where columns support the foam of whirlwinds and neighing
sulphurizes from an angle that reveals columns reigning
here where the horserace omits the display of clothing

VIII▷ JUSTICE

another altar

the blade of a book in the hands of an impassive lady
who rages between the dryness hatching in a greenhouse
the unstable equilibrium between the origin of the wound
and the return of the hilt to a bloodless sheath

VIII› THE HERMIT

his pedestal

the shadow of an impassive lamp in front and rarefied
plunges into a flowery staff at the tip of the sleeve
enough for the obsessive hook on the ellipse of the well
to be enough of a noose to dive in

X› THE WHEEL OF FORTUNE

the change of times

“i shall reign” said the spoke of the wheel insensitive to the pavement
“i reign,” said the blind woman seated on a faded lotus
“i have reigned” said the animals overwhelmed by the tide
while the moon crosses the solstice at the height of darkness

XI› STRENGTH

powerful in punishment

the rush root overwhelmed by the fusion of a helmet
let the sun be taken where the sole jaws can show themselves
visible to the pain of the ardor yet in early bloom
to be silenced by a severed palm

XII› THE HANGED MAN

in the future

from frayed buttons neither pruned or fertilized
yet they're rafeaction of a knot hidden by a pole
the elegance of the drapery or the foam from the harbor
he does not claim from doubt anything other than being able to ascertain

XIII› DEATH

a passage towards

it is probable that between the plow and the shears
a raised foot is suspended before it finds an appropriate burial
the scythe that laughs at the dung in search of the grass
assumes the disenchantment as a banner of falsehood

XIII▷ TEMPERANCE

that calms and tempers

a flowing perfume that hides the flow
because with eyes closed everything is unveiled
the casket stored at the bottom of the ocean
contains all the vortexes and every inhabitant of the seas

XV▷ THE DEVIL

anger and pride

from shattered mirrors the single-blade sword is indicated by the lance
while calluses' hands linger to creep unperturbed
the stagnation in the fragmentary enchains a flood
lechery or discontinuity are nothing but the appearances of laughter

XVI▷ THE TOWER

raging fire

only the fall alleviates the whiteness from the reflections of mud
crammed between the doorjamb and the angle in front of the thunderbolt
it knows how to return to the boldness of an unending prayer
or the echo of a thud that feeds the flames towards the abyss

XVII▷ THE STAR

water obeys him

levitation of light from a womb detector of lightning storms
produces the hesitation to move motionless in the emptiness of the amphora
the river calls to water in the water that mirrors water
water calls the river in the river that mirrors a waterfall

XVIII▷ THE MOON

mute revenge walks

resistant to passion it can guard a drop that is immersed
dipped in it rises at the temperature of the residual source
and the semblance of a stupefied passage that accompanies the seasons
not subject to an irreverent unending prayer in front of each altar

XVIII THE SUN

where everything is reborn

not even the alabaster resistant to the dark side of the immersion
could find the starting point to safeguard the shadow
each construction retains and pours as much as necessary
because the parched source is drafted with every evaporation

XX JUDGEMENT

the breath from his mouth

the aridity is not enough to obscure that which boundaries deny
the blare from the tomb and the darkness of the surrendered and discarded trumpet
will protect the trials and labors of lists of preserving breaths
the bloodless skeletons that knew how to regurgitate the skin

XXI THE WORLD

quiet flock of the dead

the colorless leap anchored to a protest of the foot
is content to perceive a faded ground abyss
or to see rise from a dance of hieroglyphics
the engrossed laughter that heralds the alary leaves

THE FOOL

uppermost

how sharp they can be if given away by sprouts
to flood the blood of a corpse with burning heat and glaciers
do not hold out or surrender like the walking stick to the steps
go and go elsewhere and stop somewhere else to stay

RAFFAELE PERROTTA

A TE (CHE SEI) LINGUA ITALIANA (DI) DISCORSO FLUVIALE

non vi sono ‘termini’ per le tue pagine, sei un universo-cosmo entro cui la parola riflette il corpus che è, tu narri senza alcun principium di sintattica come comandano il genere letterario nonché la Sintassi plurisecolare (che sta perdendo l’ultimo sangue che ha nella vena), in questo merigiare grigione e non assorto se non nel bianco delle tue pagine ‘bucate’, ecco lo scriba che mi ricorda Joyce: Oximoron per un amore [314*ESIMO*, 7] a the end no sintassi, no discorso quanto a determinazione, a significante ‘preso’ algido, oh, virtù del significato! che corrisponde a significante, quando, per converso, vige la tautologica del significante (che) è il significante, il significante significante di sé medesimo

Trovo del tutto eccellente quel «culmine» che è il tuo L’elaborazione del lutto [201*ESIMO*, 13] è la sua ‘prosa’ sintattica che ammalia di malia, pertanto non posso che congratularmi con la tua dissipatio. E ad majora

che dirti, o monstrum sacro se non che sei la patria stessa del verbo ‘sciolto’ e ‘in abbondanza?’ mancava presso noi, miseri mortali a stento alfabetizzati, sfumatura di eterno verbo - non di totalitarismo, sia ben chiaro! -; è per ciò che Gian Paolo Guerini - ma tu sei un nome per caso, per destino sei il principio d’indeterminazione della parola-racconto: ne sei il maestro! - è l’illeggibile perché Cosmo L’Illeggibile, e che dire di più intorno al tuo infinitamente flusso di parole? testimonianza ultima qui-e-ora alla mia metacritica silente: la Magna Charta che sa di vocabolari ignoti all’eccelso lessicografo, hai titoli cheti fanno alzare un cielo più del firmamento primo della classe, m’intendi? i’ son un che è raffaele (e vorrei che tu - e Dante e Joyce (Finnegans Wake) - a leggere ascolti e silenzi (Aracne) del Perrotta estensore di sì potenza letteraria detta Gian Paolo Guerini

siamo a un Punto di riscaldamento del Tuo Complesso 'Organico' per cui, parlare 'mortale' proprio non è più possibile; ripeto: dopo-Joyce Vegliante e dopo l'Emilio il Villa o il Cacciatore (che non stermina i volatili, ma, alla Chagall, vola su per lo cielo), ci sei Tu, impossibile a far'Ti rientrare nella comune analisi metodo-critica: Tu restituisci alla Parola la sua Cifra che non si documenta.

N.B. le righe di cui sopra, nell'antelucano di oggi, ghermito come io sono dal fuoco

VIRTUTENDOSI

(E AH, LA GLOSSA! CHE SARÀ MIA LETTURA D'ASCOLTO nel mio mezzogiorno di fuoco) ovverosia tenterò di compartecipare, da scolaro, a sì schola!

Genova sotto la neve e dentro il vento, tempo antelucano;
mi appresto a entrare nel Golfo Mistico di Gian Paolo Guerini
che della parola è servizio di verbo.
mi onoro di essergli lettore, il mio nome è al secolo raffaele

ROMANA LODA

CARO GLAN PAOLO,

la mattina che mi è arrivato il tuo libro, *Passim* [252ESIMO, 7], ne ho ricevuti altri tre. Uno molto patinato di un artista cosiddetto trans, uno di una artista del genere eter, che fotografa sempre se stessa e sempre nuda. Il terzo un catalogone di grafichette di proprietà di un museo. Li ho guardati in fretta e accantonati, mentre il tuo, già a prenderlo in mano mi è sembrato che potesse contenere qualche sorpresa e quindi l'ho sistemato fra le poche cose da vedere con calma, in una sera di disponibilità anche mentale. Che è venuta un po' più tardi, ma in maniera proficua. Ho seguito i tuoi percorsi fino a inciamparvi e cadere dentro i molti tranelli disseminati un po' ovunque. Centosedici pagine sono la misura di un racconto lungo o di un romanzo breve, ma qui si tratta di pagine dense come se fossero due/tre in una e quindi valgono per un romanzo lungo o una bella antologia di novelle. Le ho lette prima senza un ordine particolare, poi a ritroso e, finalmente, così come le impagina l'autore. Ogni volta ho trovato cose che non ho più rivisto, scomparse fra le mie proiezioni, quasi che si trattasse di macchie cui attribuire un senso. Ho applicato molte tecniche di lettura, come insegna Borges, compresa quella 'estrema' con una lente che permette di isolare parola per parola oppure frammenti giganti di immagini. Insomma ci ho passato sopra più tempo di quanto impiego a leggere qualsiasi altra cosa e questo è indicativo del fatto 'catturante' che sei riuscito a conferirgli. A me sembra che sei riuscito nell'impresa quasi impossibile di documentare anni di lavoro con un sistema che è diventato a sua volta un lavoro autonomo. E non è poco, credimi. Potevi fare una monografia da giovane artista e invece hai fatto un trattato 'as a young paranoic' e ciò riscatta le pagine, il libro, te e tutte le tue ossessioni. Bene, sono molto felice: credevo che la pazzia fosse completamente scomparsa con i vaccini inseriti negli acquadotti, ma qualcuno è sfuggito. EVVIVA!
Ti abbraccio forte.

RUBINA GIORGI

GENTILISSIMO GIAN PAOLO GUERINI

sono dunque entrata nel Suo verace ingannevole fremente castello di scrittura diluviale. Una scrittura di fantasia corallina e opalina che pone a contatto davvero con “maree vicine e lontane” [328*ESIMO*, 32] in ben-di-mare e mal-di-mare. L’enfasi, il silenzio prolungato e anamorfizzato in echi frantumi infiniti, il taciuto e il sottaciuto, le ovvietà ovviamente, mostrano la tremenda forza di attrazione che posseggono le lettere seminali (o sèmi sémi letterali) tra di loro.

Noi la sollecitiamo, la lingua, e lei ci dà vertigini. Noi, Lei e io, siamo lontani nelle forme di concepimento, ma è sempre la lingua che ci prende e ci fa girare, girare turbinosamente.

Mi è piaciuto, tra molte cose, l’utopia come “estrema conseguenza della logica” [228*ESIMO*, 30].

SILVIA COMOGLIO

GLAN PAOLO CARISSIMO,

un viaggio nella scrittura non si conclude mai, è una forza che attrae e costruisce ogni volta visioni e sguardi diversi, per questo ora ti parlo del viaggio che ho appena concluso nei tuoi piccoli libri splendidamente bianchi, consapevole che in futuro il mio viaggio potrebbe avere esiti e approdi diversi.

Quello che tu compi, io penso così, è un lavoro molto raffinato con la lingua e la parola, lo direi un ludus anche, dove metti alla prova la parola (e con lei te stesso) e il modo in cui la parola richiama altre parole e si mette con loro in relazione (penso al pistone che diventa pitone, al corno che diventa cono, o, per esempio, a questo perfetto salto triplo mortale “*se mi raddrizzo per vedere infissi mi guardano fissi, indossano pizzi, inventano ghiribizzi, fanno vocalizzi, rincorrono cavallerizzi*”) [95ESIMO, 3]. Ogni parola è come in rincorsa verso l'altra, e i versi e i testi hanno un'architettura precisa e un sicuro equilibrio che li rendono originali, unici. Ed è bello seguirli, seguirne la pensosa leggerezza, a volte ironica, a volte dubitativa, assurda e anche inquietante, che li attraversa, lasciarsi sorprendere dalla nuova e diversa dimensione che si apre verso dopo verso.

Prima, a venire incontro, sono le parole nella loro duttilità portata all'estremo, o comunque fin dove è possibile portarla, e poi è un susseguirsi di versi/microcosmo di senso/non senso. A volte verrebbe da dire: qui si condensa la rappresentazione dell'assurdità, ma poi ci si rende conto che qui a condensarsi non è niente altro che il nostro essere al mondo. E se inizialmente si potrebbe pensare che a ispirarti è la parola nelle sue autonome evoluzioni e nelle evoluzioni che tu gli fai fare, poi però invece emerge che qui c'è il nostro tempo e la nostra quotidianità, le nostre mimiche interne e costruzioni mentali, il nostro spazio e gli oggetti che viviamo e tocchiamo, e tutto si dipana nelle parentesi che si aprono e riaprono, nei frammenti che si ricompongono e ancora

suddividono, in un volo stupefacente e pluridirezionale che tutto riesce a tenere.

E c'è un'altra cosa che penso. Che questo tuo modo di procedere, che questo scombinamento o mancanza di logica, sia un rovesciamento di luce che ci rende liberi e nudi, liberi e nudi per riscrivere il mondo e noi stessi da capo a fondo.

Non so, Gian Paolo, se tu ti riconosci in quanto ti ho detto ma è così che io sento i tuoi versi, la tua poesia. Il ribaltamento di luci e logica nel ludus della lingua per arrivare, per quanto ovviamente ci è possibile, alla nudità e alla libertà.

Grazie, Gian Paolo, per questo.

TIZIANO OGLIARI

LETTERE DA OBERBLITZ

*VISTA SU OBERBLITZ (PAESAGGIO DA UNA FINESTRA
DELLA CASA DI GIAN PAOLO)*

A Oberblitz [697ESIMO, 9], sul Tagliamento, si può dire esista una pieve romanica il cui transetto, disassato rispetto al corpo della chiesa, formi un'abside lunga, coronata dalle consuete creature fantastiche che aggettano e sono ormai nate e incarnate.

Lì per lì, si può anche dire che nei paesaggi di Cézanne, nei versi di Dante, Pascoli, nelle viste di Scardanelli e Giorgione, quel che noi ora vediamo da fuori quadro sia lo stesso visto “allora” da dentro: una pagina, o un quadro, è un collo d'imbuto in cui qualcosa, che sta lì, condiverge, ci porta dentro ricollocandoci fuori, in una disattesa, perpetua passione d'attesa.

Si può anche dire che invece, e prender dei punti di sospensione (come gli Stoici, come Descartes, come Husserl, come il Basket, come la chimica elementare).

Si può dire di tutto. Pellegrinare a Oberblitz. Guadare il Tagliamento. Ma c'è una sconvenienza, un taglio che ci rinfaccia che il tutto non è abbastanza, non è sufficiente.

Mi pare che un decorso, ragionevolmente semplice, dell'opera (questa parola svestiamola e rivestiamola come un'indossatrice che è tanto corpo per gli abiti da essere un abito senza corpo), porti alla sua perdizione recuperabile, al “noi che ci perdiamo nel tutto insufficiente, e in tanto lo facciamo insufficiente in quanto recuperiamo il punto di partenza” di perdizione. Faccio un esempio: entriamo in un bosco per una camminata e ci troviamo persi. Il nostro primo riferimento, nella ricerca di una via d'uscita, sarà quel “dove” noi ci rendiamo conto di esserci perduti. Il punto che ci trova persi è quello cui riferire il nostro ritrovarci; ci riferiamo al punto in cui mancano i riferimenti.

Ci troviamo in uno spazio, in un tempo irriveribili, nonostante Prigogine e il capitano Kirk.

Per riferirci pensiamo “allora” che i mostri della pieve di Oberblitz sono anche in San Michele a Pavia, in Bosch, in Spielberg e Lynch, e in quasi tutti i cartoni animati giapponesi; oggetti nautilus che sembrano innalzarsi nell’etereo concettuale in realtà, o invece, s’immergono nella nebulosa agitata del “ciò che sta per essere chiamato”, del prenominalità, di “quel che” Platone chiamava *χώρα*. Fateci caso: quando entriamo in contatto con qualcosa, prima di dirne il nome (anche solo pensandolo, anche senza esserne convinti), abbiamo un rapporto di confusa materialità con questa cosa. È una situazione che possiamo ben determinare quando usciamo dalla familiarità degli oggetti e cerchiamo il nome per un oggetto inusuale, il cui “come si chiama” non viene alla mente. Ci troviamo ad aver a che fare con la prenominalità che trattiene gli oggetti estraniandoci, in una lieve, disponibile riluttanza. Allora diciamo che di lamiera fessa son fatte tutte le automobili, di tela anche gli abiti e il bianco è disponibile: dalle acque sembra emergere un periscopio.

Ma non basta. Anche pensando alla comunanza, alla riferibilità estrema o più che infinita di un oggetto chiamato in causa nell’opera, di ogni parola implicata nel discorso, non vi è sufficienza. Si sente che il voler dire vuol essere da meno di quel che dice: vuol essere nemmeno minimale, ma aperto, perciò già sufficiente, per aprire un discorso.

Dopo aver indossato e indosso, abitato e abitato, un’opera è un posto nel quale tutto ciò che conta vi succede al di fuori, se lo si guarda da lì dentro.

CARO GLIAN PAOLO,

la tua esecuzione di “E” a Milano Poesia [*“Una misura col mi centrale è scritta sul dorso di dieci libri e su ogni pagina degli stessi. Suonarla, togliere la pagina e posarla sulla cordiera. Così pure con ogni libro dopo che è stata eseguita ogni pagina.”*] (mi ha portato alla mente queste locuzioni: “cerco sempre di uscire la sera, ma papà vuole che rientri subito e così non sono mai sola”, “l’infinito eccovelo, ma non crediate che abbia il tempo di aspettare che si esaurisca”) meritava un luogo

migliore, magari prima di un'opera lirica, per premessa e per nostalgia, prima, anche, e anziché capire tutto subito. Lì invece s'erano "Conan il barbaro", I "Mammutones" e c'era quell'aria da "o poesia o morte" che mi debilita e un po' stordisce (non è l'aria dei passi alpini e degli abbrivi marini).

Nel Dizionario Filosofico di Abbagnano, alla voce "sincategorematico", ho ritrovato in una citazione, un pensiero di Guglielmo di Ockham che dice dell'infinito che per quanto di esso si possa predicare, e forse proprio in misura di questo, "finisce" sempre per essere finito. Certo non è questo il luogo per trattare un tale argomento, ma un'impressione mi sento di comunicartela seppur brevemente: mi pare che l'infinito appaia (forse solo a volte, o tutt'al più il più delle volte, non voglio assolutizzare) in maniera interstiziale, come una repentina apparizione non accorgibile, di sfuggita, senza, di per sé, aver di sé stesso una convinzione valida e ferma quanto al proprio sé. L'infinito si trascura. Se Heidegger intende la "cura" come il più proprio modo di stare insieme ambientale dell'uomo, che nel suo ambientarsi all'ambiente compie l'ambientamento dell'ambiente a sé, possiamo dire che l'infinito traversa questo ambiente sbucandolo, come un estraneo comparente qua e là. Più che estraneo lo direi non a noi comune, non adatto e adatto al nostro stare insieme, barbaro.

L'interstizialità dell'infinito, mi pare paradigmatica di una medesima interstizialità dell'arte. Dico paradigmatica perché, seppur siano molte le analogie, non voglio instaurare un'analogia assoluta tra arte e infinito, a maggior ragione considerando quanto difficile sia difendere l'autonomia e la differenza dell'analogia dall'"identità", con la quale viene, purtroppo, quasi sempre confusa. L'infinito è l'infinito, l'arte è l'arte. Entrambi mi paiono interstiziali e "trascurati". L'arte, di per sé e in quanto a sé, si trascura, si dà una volta per sempre trascurandosi in infinito, appunto come l'infinito che trapassa il trapasso di sé stesso, appunto come l'arte.

Detto ciò, mi è forse più chiaro il motivo della mia insofferenza verso gli ambienti che pretendono di ambientare a sé tutto, chiamando a sé il più possibile, in egida ad una ovunque riscontrabile "teorica dello shopping".

Il non stare in vetrina, davanti a una telecamera o a un campo di visione che determini una visibilità accorgibile; la non disponibilità a farsi riprendere che è poi, di fatto, la “non disponibilità”, è ciò che “delimita” l’interstizialità: dell’arte e dell’infinito, ma anche del poter gustare un Coprinus Comatus appena saltato nel burro, di avere l’accordo sottile semicromo dell’intesa.

Per accorgersi di questo darsi interstiziale bisogna prestare attenzione, consapevolezza e forse una certa astuta attesa (anche nel senso di “prender cura”). L’interstiziale è confuso e confondente e credo che, per intellighere è la scusa, questo mundus di vetrinisti abbia bisogno di luci ben puntate che indichino “che questo che vedi è proprio questo”. Ma anche così, con estremo atto di fede io dico: “Non si sa mai”.

DISPENSA DAL GUARDARE

Se confidiamo nell’eternità dell’arte, non possiamo che trovarsi ogni volta, a perdita d’occhio, spaesati di fronte alla sua fitta, praticamente inestricabile necessità di stare con il più effimero e labile; di convenire, magari passando inosservata o tutelandosi in una segreta, con tutto il suo “al di fuori”.

Io davvero non so se per comprendere un’opera sia necessario guardarla e se comprenderla sia il miglior modo di stare con essa. Certo il fatto stesso di non sapere, è un risultato sufficiente. In fondo l’arte è così breve: impieghiamo anni a vivere, e solo qualche attimo ci diamo a un quadro con cui non in tutti quegli anni avremmo potuto imparare a stare, in esso farci capaci d’entrare. Nei quadri non c’è entrata, se ne è sempre “al di fuori”; forse, se guardiamo bene, ne siamo gli autori. Sono nostri anche i fregi in cotto, i fari e il “vietato fumare”; è nostra anche l’idea, non importa quale, di sorprenderci a guardare.

Guardando, ci dispensiamo da un fatto ulteriore che non sta più in noi ma fuori, a sua volta, e che rincorriamo appena ma poi lasciamo; è una piccola burla del tempo, una giocata dello spazio, che non sapendo dove stare ci induce a guardare. Non importa raggiungere, vincere la giocata; possiamo anche ceder le armi, del senso e dell’intelletto, del “tutto in noi umano”. Il bello è che all’arte ci si può anche arrendere senza mai esser fatti prigionieri.

Ma, se proprio all'autonomia dell'arte non riusciamo a rinunciare (così come io non riesco ad affrancarmi da questa cadenza in "are"); se con lo sguardo-guado cerchiamo di far largo e indagare per carpire almeno un motivo, il moto che ha spinto l'impulso primitivo; se non ci basta che ogni quadro abbia il mondo come stessa cornice; possiamo consumar sempre un'attesa, una minuta stima, che qualcosa accada, nel poi o prima.

A OBERBLIT

Credevo d'aver fatto i conti con la realtà, invece è solo una breve lontananza che mi fa supporre d'aver capito, in tanti e vari modi, in qualche mondo e per quale rendiconto mi tocca essere. E la stessa leggerezza di questo esser toccati, che ci apre una sorte sempre mai conosciuta, ribadisce la lontananza: è un movimento che ci viene incontro da un posto in cui non siamo, per confermarci che adesso, in questo altro posto, noi siamo "qui". La realtà, del resto, è la perdita implicita che ci riguarda, e che si mette da parte, ogni volta che parliamo, guardiamo, tocchiamo e magari anche se solo pensiamo, visto che il pensiero è l'istinto dell'uomo. Pensare in un quadro, è un'operazione di nostalgia ardita e così anche una conquista involontaria.

Ricordo d'aver passato qualche mattinata alla Galleria dell'Accademia di Venezia, davanti alla *Tempesta* di Giorgione, cercando di diventarla. Non: capire, interpretare; ma proprio diventare.

Ci si rammarica alla fine di non essere quanto di più si potrebbe, ma si avverte il sollievo di esser perlomeno riusciti a essere quel quanto basta che diventa, per pacificarci, il più possibile. Rimanevo lì davanti al quadro davvero senza pensiero, come toccato dallo smarrimento ma anche da una precisa pur se non del tutto comprensibile equidistanza, che mi faceva rimanere quel che ero, e il fatto di rimanere, di conquistare solo del tempo, mi convinceva che seppur profuga della realtà, nel quadro qualcosa mi era ospite.

Quel che potrebbe essere alla fine di un quadro, poco sopra o poco sotto la sua linea di galleggiamento, non dimostra il quadro: del resto il quadro si dimostra bastando a sé stesso. Ma basterebbe

a sé stesso non vale, è un gioco fuori della norma. Il quadro è un gioco che non vale; basta e bada a sé stesso mettendoci fuori, da parte. Da parte noi, da parte la realtà: forse qui un conto potrebbe anche tornare, un cortese equilibrio ci invita sulla fune.

A Oberblitz passo ogni tanto in treno, che lì non ferma (è una piccola stazione); per vedere mi tocca inquadrare tutto dal finestrino. L'ultima volta, chissà se lo sarà davvero, guardando fuori (dalla finestra) m'è parso di non veder nulla: forse ho pensato di non veder nulla, in realtà non avevo un pensiero (come a Venezia). Pensare non è avere un pensiero: anche se non si ha nulla succede di pensare, semplicemente si è nullapensanti (se si dicesse che si pensa il nulla si darebbe al pensare un pensiero). Non è obnubilamento, sorpresa o stupore, è un semplice nitore che ci concede di avere un segreto.

A Oberblitz, come a Venezia, come in qualsiasi altro mondo, non si ha mai tempo di pensare un pensiero che non c'è; ma in un quadro possiamo fidarci il segreto, che non tace mai, di non vedere, e sostenerne comunque il pensiero.

OBERBLITZ, AGOSTO...

[HO SCRITTO QUESTA BREVE NOTA ALL'OPERA VISIBILE DI GIAN PAOLO NELLA SALA PER COLAZIONE DELLA PENSIONE NINPHA DI OBERBLITZ. LA SIGNORA TINA NIEDER-PIMENTO, LA PROPRIETARLA, MI HA SERVITO SEMPRE COLAZIONI MOLTO ABBONDANTI E BEN CUCINATE, IL TEMPO FUORI È SEMPRE STATO MINACCIOSO; SCRIVERE È STATO SENZ'ALTRO IL MODO MIGLIORE DI CONCILIARE IL TEMPO.]

È possibile che il nulla sia la virtualità di tutto e che da un quadro il suo “compositore”, virtualmente morto, ci manifesti la sua indecidibilità della nostra collocazione: se noi si sia futuri o passati, rispetto al quadro, o se, lì presenti, ci si senta nella costrizione di renderci un presente per consentire all'ottica della percezione. È possibile, ma “non si può mai sapere”. Nei quadri a volte s'inquadra, ed è già un paradosso, quella che definirei “metodica della scansione esterna”. C'è un movimento, immoto come quelli di Zenone d'Elea, che ci conduce fuori quadro o che ci indica come esso sia un luogo in cui noi, senza scalpicci e passi felpati, passiamo, come il fuori dentro. Lo schiarire dei tetti e l'allargare delle acque verso la destra dell'immagine nella *Veduta di Delft* di Vermeer ci portano fuori da quel lato, come da un estuario.

Il quadro è un ricorso semplice all'esticabile varietà del mondo ma prima di tutto è una veglia patita sulla sua ineludibile presenza: sentirvisi dislocati significa certo appartenere al mondo, ma come una sua oltranza. Come, nelle parabole di Zenone, a dimostrare l'immobilità è il movimento, l'unicità è il molteplice e la tartaruga non sarà mai raggiunta da Achille più-veloce, noi non riposeremo mai in un quadro.

Il mondo a cui ci apprestiamo ci darà viste su una virtualità (rimane poi da vedere se già il concetto di "mondo" non sia "in realtà" il prototipo virtuale), su una sorta di incarnazione iconica degli algoritmi. Uno dei caratteri fondamentali di questa virtualità sarà quello di "costruire il presente", di recuperarlo, attraverso un atto di cosciente emendazione, da quell'alea in cui continuamente trapassa, da Agostino a Gadamer. Il presente ci si consegnerà nella forma di una realtà finalmente prevedibile e richiedibile, potremo scegliere e disporne come di un canale televisivo. Saremo ancor più i suoi questurini ma ci assolveremo, in questa virtuale redenzione, da ogni colpa, in quanto a noi il presente si consegnerà costituendosi, come per riparare a una "sua" colpa.

Nelle *Vedute di Oberblitz* vi è un'apertura, un passaggio che conferma il quadro come posto in cui e da cui bisogna passare; vi è tutta la formale presenza del passare "da lì" di tutto, che apre il passaggio-paesaggio: ma tutto è al di fuori delle nostre aspettative. Se tutto il mondo che contorna il quadro è, nel proprio aspetto, quanto ci aspettiamo, tutto questo stesso mondo, che conviene nel quadro come suo al di fuori, è quanto non ci saremmo mai attesi: un'inaspettata presenza.

Ora, detto questo, e detto che ogni quadro, anche suo malgrado, è una "veduta", va detto che ogni veduta, per forza, è un quadro, una coazione al presente. La fretta del passare deve conquistarsi uno spazio, un posto, per rimanere. Nel quadro rimane presente lo spazio del passaggio, dell'irrefrenabile. Il presente, nel quadro (ma anche in qualche altro luogo) è una misura di uno spazio provenuta e destinata dall'aver e al dar tempo. Non si tratta della solita diatriba spaziotemporale o dell'ambivalere che li placa, spazio e tempo divergono: lasciandosi portano a sé, "a grappolo", quanto è consentito: un violino e un tripode (il *Tavolino* [un piccolo tavolo costituito da un sostegno metallico sormontato da un violino capovolto]),

la *Montagne de Sainte-Victorie*, questo e quell'altro. La "convenienza" di questo e quello (Gombrich dice l'"essere a posto") è ciò che poi, pur nella banalità della procedura e dell'espedito, determina l'eccezionalità dell'arte. Un altro ossimoro per le fatiche di Zenone. Una *Veduta di Oberblitz* è un acceleratore di particelle e il rostro dell'esistenza; non meno rigorosa di un'equazione, più patita di un'equazione. Nella schiacciante e quadrata presenza del suo presente ci si sente "costituiti". Non vi è scelta che passando da un lettore d'impulsi cambi la nostra visuale: questo indica non che l'arte esprima una virtualità diversa da quella della scienza, ma che è della virtualità il "diritto al rovesciamento del guanto" che la adatti all'habitat di permanenza e di evenienza, cosiccome la tartaruga, superata da Achille in velocità, arriverà pur sempre prima di lui. Noi, nonostante tutto, non riusciamo a comprendere che tutto ciò che non esiste assiste la nostra esistenza cosiccome, nella nostra esistenza, noi assistiamo a tutto quanto non esiste.

OBERBLITZ, NOVEMBRE...

"UN ESPEDIENTE PER NON SFUGGIRE AL PROPRIO DESTINO DI SCRITTORE È UN ESPEDIENTE PER SFUGGIRE A CIÒ CHE È SCRITTO".

Stamane, la signora Tina (mi ha svelato un segreto: il suo vero nome è Mattina; furono gli amici, nell'adolescenza, a chiamarla Tina, poiché le sue sembianze iniziarono allora a cambiare da quelle di piccola matta bambina a quelle di "femmina del tino", "dove fermenta il vino", per via di una certa, del resto felice, fisica opulenza) ha iniziato un umido con funghi delle Alpi: *Canterellus cibarius*, *Canterellus lutescens*, *Boletus pinicola*, *Lacterius deliciosus*.

Non vi è nulla come i profumi della cucina e la chiacchiera lontana della televisione che mi ricordi certi momenti in cui, da veramente piccolo, iniziavo a voler scrivere poemetti. I miei modelli erano Omero e Pascoli, il mio principale desiderio capire perché mai un "verso", che pure si chiamava "verso", non portasse in realtà in un luogo ma in un punto da cui si parte, per sempre; perché, se non si distoglieva lo sguardo, ci si ritrovava smarriti o quanto meno disancorati: nulla a che vedere con i riferimenti precisi della realtà, nulla a che vedere nemmeno con l'evasione, anzi, più stavo

su un verso più sentivo oscurarsi l'aria e chiudersi ogni via d'uscita. Pensavo che, senza dubbio, un verso, una poesia e poi l'arte in generale fossero lì a presentare, con un artificio anche malevolo, l'inconfessabile.

C'è qualcosa, al di sotto del normale, normotetico galleggiamento dei significati delle cose, che non smette mai di agire; qualcosa che continua e per il fatto di questo suo continuare, che sembra inarginato e inarginabile, crea uno svuoto che ci attrae e collimandoci ci trascina, ma anche ci chiude. Non ho mai fatto bagni al fiume o al canale proprio perché il continuare dell'acqua sotto i ponti mi dava già, da fuori, il senso del qualcosa che da sotto agisce perenne e che si poteva saper meglio da lì che non dal gorgo. Temevo anche per la mia vita, certo, e avevo la certezza d'aver scelto bene, nella mia posizione d'osservatore, poiché mentre tutto correva inarginato e inarginabile, la mia immagine e tutto quanto riflesso (ranuncoli, pioppi, rovi di more e canne) rimaneva: l'inconfessabile rimaneva, inconfessato. Solo ora confesso, ad altri da me ma a me stesso per coincidenza sulla via, perché io capito lì puntuale, sono un incontro inevitabile della confessione, anche se si confessa sempre ad altri.

Ho l'impressione che Tina si sia accorta solo poco fa, mentre mi svelava il suo segreto, di chiamarsi Mattina. Lo sapevano in realtà tutti: i parenti, gli amici dell'infanzia, qualche amante, e poi è scritto nei documenti. Si sa, un segreto è quanto di più conosciuto si possa immaginare, ma è il confessarlo che lo fa essere segreto; nel confessare è come se qualcosa uscendo ritornasse a sé, come se la dispersione fosse un ritrovarsi.

A questo punto o a quel punto, dopo la confessione, si potrebbe tranquillamente pensare che l'inganno finisca, che tutto sia chiaro: invece nessuno chiama più Tina "Mattina", per nessun motivo, né per il vino della Valle, né mentre, suppongo, goda delle sue grazie.

OBERBLITZ (?)

Un tempo, l'uomo, del resto realizzato in sé da quest'incarico e per questo compito, metteva a repentaglio la propria vita per consegnare un messaggio: non sempre vi riusciva; spesso un'interferenza – un'imboscata, un malanno, o, nel migliore dei

casi, una distrazione sentimentale – impediva la “corrispondenza”. La “medicalità” del corrispondere, come la topicità del farmaco, da quel tempo è un metodo di apertura sul nulla: quel che corrisponde chiude, quel che non corrisponde apre o lascia aperto; quel che si lascia, in quest’aperto, è qualcosa che, per quell’incorrispondere, non dice nulla: è un nulla, quello su cui, come dice Wittgenstein, siccome non si può dire bisogna tacere. Oggi che abbiamo, nella tecnologia elettronica, redento l’impreveduto e imprevedibile e impregiudicati i nostri messaggi, ci resta solo, come sempre, la più naturale delle incorrispondenze, quella del linguaggio con la realtà, che è anche – forse soprattutto – la nostra più naturale corrispondenza con il nulla. Il linguaggio che “corrisponde” al nulla (come ancor più l’arte che è un “a fortiori” del linguaggio, la sua iperazione e dunque la sua più grande debolezza) ha come destino l’irriconscibilità; prove ed esempi ne sono le interpretazioni, le ermeneutiche, le stime e le attribuzioni ma soprattutto la necessità di un autore, di una firma a cui legare, a cui, infine, far corrispondere. Non ho certezza che senza linguaggio non esisterebbe mondo, ma son certo che senza linguaggio non esisterebbe il nulla. Ogni volta, nel sempre in cui abbiamo a che fare con il linguaggio, siamo in esso strettamente tenuti alla riconoscenza verso l’irriconscibile; ogni volta che ci intratteniamo con l’arte, proprio perché forse si danno dei mondi anche senza linguaggio, riconosciamo al linguaggio l’indispensabilità del nulla.

CARO GLIAN PAOLO,

l’affresco di Vasari-Zuccari nella cupola di Brunelleschi, scoperto ieri dopo i restauri, per televisione mi è sembrato il barattolino Sammontana in cui un mio collega, ormai coperto di fama, si tuffa slinguettando: il canone estetico di Vasari-Zuccari come quello di Luca Matteo Ferrari a venti centimetri da un gelato preconfezionato! È una sedizione teorica; ma aperta dalla seduzione della teoria. La stessa che spinge Socrate incontro ai suoi interlocutori; la finitezza mai definitiva del domandare; il volano della metafisica – lo stesso usato da Heidegger.

Perché dialogare con Socrate se poi alla fine, addirittura pensando di definire il “mai definitivo” con la cicuta, avrà sempre ragione lui? Perché non assegnare agli eredi Vasari-Zuccari una quota degli utili Sammontana e al Sig. Ferrari uno spazio alla Biennale di Venezia?

L'evidenza del dato ci lascia l'evidente dato di una estrema libertà. Se il dato, per esser tale, deve essere nel suo darsi e questo darsi, in quanto muoversi da un trattenimento, è un venire all'evidenza, non vi può essere dato senza evidenza e così, l'evidenza del dato, è una tautologia, un senso talmente evidente da rimanere chiaro anche nella sua mancanza: la tautologia è l'aver senso della mancanza di un senso proprio per esser data nell'evidenza del suo darsi. Dunque “qualsiasi” dato in quanto evidente e quindi tautologico è un senso mancato dal senso; ma è pursempre qualcosa, come il nulla che si esistentiva nel linguaggio: del resto sta al linguaggio la reggenza delle cose.

Il punto è: “il linguaggio che cerca il modo *come* d'essere sostituito”. Come può il già da sempre sostituentesi e sostituente essere sostituito? Se dico che Nieder-Pimento ha pescato stamane una trota da 1,7 kg (non so se dalla cupola di Vasari-Zuccari avvalendosi delle capacità in apnea di Luca Matteo o dove), apro una realtà sulla quale posso porre un quesito di verità (è vero/non è vero), ma che risponda in un modo o nell'altro non cambia e non chiude l'aperto dell'apertura; che sia vero o non vero è lo stesso (irrefutabilità del reale, impossibilità a sfuggirgli come ultraveggenza del linguaggio, a cui non si riesce a sottrarre le cose). Se è vero; il linguaggio non è già da sempre in sé sostituito nel proliferare del suo stesso? Se non è vero: il linguaggio non è già da sempre in sé sostituito nel proliferare del suo stesso?

Eulalia Pimento (la figlia di Tina) mi ha confessato, al termine di una come al solito per me perdente discussione serale, che, a suo parere, l'uomo del XXI secolo sarà l'uomo dei Volani: finalmente! Dopo 2.500 anni di uomo dei Valori. (È assai graziosa e perspicace).

OBERBLITZ (?)

Alla base della passione mistica (una base spontaneamente mai a sufficienza fondata), vi è lo sconforto della regola, che non esclude da quel che prefissa un resto di negazione e abnubilamento, ma da questo rimane, come una vicissitudine disperata, alla fine (che si spera coincisa con l'apertura dell'eterno) di un trascorso nel nulla e nella sua stessa imperitura negazione.

La felicità di chi è riuscito, nello scrivere un sonetto, a redimere nella regola il tumulto del resto escluso, è subito lo sconforto del render conto nel sé del linguaggio – quindi “a tutti” – del rimanere di questo resto, infine irredimibile [*vedi L'infinito di Leopardi.*].

La regola è sempre un principio di ragione che non è mai una ragione sufficiente. È questa la sua grandezza. Ed è la stessa grandezza del linguaggio, solo con sé stesso, che non può dire tutto ma nel quale il segreto non tace mai.

Il guaio è che possiamo credere solo quel che già sappiamo; quel che non sappiamo lo possiamo pensare. Il pensiero, a volte, mi pare solo, di una solitudine non aderita, lontana da quella del linguaggio, lieve e prima o poi infranta come la galla della vita.

CARO GLAN PAOLO,

in “tutto quello che non sappiamo lo possiamo pensare” (immaginiamo sia un profondo stagno fiorito di ninfee) possiamo pescare pesci dalle varie forme, a colori e, forse, anche nomi.

Il primo pesce: “I pesci si dice siano muti per antonomasia; ce lo diciamo noi umani, abituati a dire delle cose (non solo a noi)”.

Il secondo pesce ci dice che il pensiero e il sapere non sono lo “stesso”; che può darsi un pensiero senza sapere e un sapere senza pensiero (di cui forse il primo pesce qualcosa sa) e che, mentre è reale che tutto quel che non sappiamo lo possiamo pensare, non altrettanto lo è che tutto quel che non pensiamo lo possiamo sapere; cioè, non sappiamo meno di quel che pensiamo, dunque il sapere non si dà tutto nel pensiero, mentre il reale sì. Sembra, insomma, che il sapere sia qualcosa che ci appartiene meno del pensiero, il quale ci corrisponde di più ma in cui ci sentiamo accasati; più comodo, paradossalmente, è per noi lo star nel sapere.

Il sapere ci risolve mentre il pensiero ci dissolve, sembra a volte non saper nemmeno ritornare a sé stesso, riconoscersi per quel che poc'anzi è stato.

Il terzo pesce, proprio perché è il terzo, cita la terza terzina (del primo Canto del *Paradiso* [*Perché appressando sé al suo disdire,/ nostro intelletto si profonda tanto/ che dietro la memoria non può ire.*]) e ci dice che esiste (senza essere) una profondità in cui non vi sono pesci da pescare: un fondo di pensiero senza sapere cui “dietro la memoria non può ire”.

Al terzo mi fermo. Possiedo, ahimè, una grossa testa, ma un piccolo canestro da pesca.

IL LINGUAGGIO CONCEDE IL REALE A CONDIZIONE DELLA SUA IMPOSSIBILITÀ

Penso spesso a quel che non riesco a scrivere, a dire, a vivere. Non è la stessa cosa. Quel che non si riesce a scrivere è ben di più. Vi è un immane “Onniverso” che non si lascia e non s’è mai lasciato persuadere da alcuna parola e che, discosto, son certo persuade quelle stesse parole cui si è sottratto, che alla fine, senza saperlo, parlano di lui. Ci è fatto così un grande dono, talmente grande da venir in genere, e per la più grande delle vanità umane, confuso per una nostra speciale capacità; ed invece di varcare confini, torniamo al focolare mansueti, come dopo un ultimo sacrificio, nel tepore della parola. Ciò che differenzia l’uomo è il non accettare di essere quel qualcosa che si dice essere, quindi non accettare di essere quell’essere per cui vale ogni differenza. Noi vorremmo estenderci, in avvicinamento continuo, sino alla immedesimazione, alla stesheità, all’assoluta identità, sino e poi sopra al tutto che ci si fa incontro, per poter essere quello stesso che pervade il mondo e per cui il mondo è in ogni sua parte mondo. Noi vorremmo essere lo stesso in tutte le cose, per poter riparare in esse, totalmente aderiti, quando quello stesso stesso che noi propaghiamo sembra evaderci, abbandonandoci a noi, non più stessi. Scaviamo nicchie in tutte le cose, a tutte le cose aderiamo parole. Ma noi siamo asintotici, corriamo per sempre vicini: al mondo, alle sue parti, a tutte le cose e poi allo stesso di noi, senza

mai essere quello stesso stesso, senza che mai la differenza si scioglia in un felice connubio, smettendo di valere.

OBERBLITZ

Vi sono pagine e pagine in un libro che non si ricorda d'aver lette, che si potevano *saltare*. Si ricorda qualche riga in qualche pagina, nell'uso drastico, e a me inusuale, della sottolineatura; così nella vita si ricordano episodi a sbalzo e si dimenticano giorni e giorni, come se non li si avesse vissuti. Si prova allora, eroicamente – si presume – ma in realtà conformi alla *hybris* consueta, a portare nel libro questa dimenticanza di giorni per riaverne, in vita, il rimedio per quella dispersione, a quell'oscuramento.

Se presupponiamo che la vita ci coincida, solo noi assenti la vita entra nel libro; così da esso non potrà venirci alcun recupero ma sempre un proseguimento da un punto che ci è taciuto e per questo mai per noi originario. Il libro non dice nulla della vita del suo autore così come l'autore non avrà in cambio nulla, dal libro, per la sua vita. La vita che entra nel libro, in assenza dell'autore e ad esso senza rimedio sfuggendo, vi rimane *per sempre*. Ma non il per sempre ultimativo perdurato *in eterno*: *per sempre* è un'eternità relativa e cedevole che si concede ad un'eventualità che potrebbe superarla, un'eternità che dura finché dura la vita.

Finché dura la vita il libro sarà *la corrispondenza* di due essenze: quella del suo autore e quella del lettore, che dal punto taciuto alla prima consegue. Il libro è disumano: in queste assenze proseguite l'umanità non ha luogo se non in quella breve disputa, ma sempre esterna al libro, in cui l'autore crede che la vita, nel libro chiusa, venga offerta al lettore in un attimo di cedevole eternità che dimostri il *per sempre* e, viceversa, il lettore ritiene, spesso con celato risentimento, lo stesso sia accaduto ed accada all'autore quasi per statuto; il libro, invece, non traspira, non respira, ci è finalmente estraneo, alieno.

Per sempre il libro tiene per sé la vita come una consuetudine anonima e senza seguito nel mondo dei nomi che seguitano a seguire e conseguirsi per allacciare un'evidenza instabile e inafferrata, forse la vita.

È disumano il libro: irriconoscibile a sé stesso come potrebbe esserlo una mutazione genetica, inerte come la volta celeste. Non accetta consuetudini, se non l'anonimia della vita, e dunque non consente manie calendariali, rituate applicazioni lavorative. Il libro non è un'opera nemmeno per il custode del teatro.

Alla fine del nostro vivere fatto di cose memorabili, il libro sarà una sorte immemorabile che avremo avuta senza essercene mai accorti.

Va da sé che la scrittura, questa armata sepolta del linguaggio ormai inane e proteico, sia del libro l'indistricata sedizione del tempo, il principio d'inerzia che consente al libro di rimanere. Si scrive solo quel che rinuncia a sé e dunque, nell'*ambientalità* (non più mondo) dell'autoreferenza, delle tecnicità concentriche e in ogni caso affermative, le parole tendono ad estinguersi, spesso ancor prima che l'invasività dei segni ne costituiscano una surroga. Ti confesso di aver spesso nostalgia di quel che ancora non ho scritto. Per giorni porto con me pensieri e versi, a volte dimenticandoli, aspettando il distacco stremato dell'istinto di conservazione e del riguardo del tempo cronologico, dell'intuizione del mio stesso, per scrivere. La scrittura non è ontologica, è prima zoologica e poi gnoseologica, si stempera come un petrolio discreto, un carbone, ci riguarda come Cassiopea il Cigno. È l'estraneo che ci legge.

OBERBLITZ, FEBBRAIO...

Caro Gian Paolo, delle cose di cui scrivi nell'ultima tua lettera sto a mia volta scrivendo nel cap. 3 del libro. Te lo farò avere quando sarà terminato. Di quando un libro sia da considerarsi terminato vorrei parlarti ora: di quando lo sia qualcosa in genere, e se si possa stabilire un termine che, rotondo e ben saldo, possa chiudere di per sé qualcosa e riporla come finita, non più richiesta nell'andatura del mondo.

Sarebbe banale sostenere solo che un libro, paradossalmente fatto fissando termini e stabilendo (in senso anche muratorio) ambiti ben determinati, sia, per ragioni ermeneutiche, ancor prima filologiche e infine archeologiche, necessariamente senza fine; ma è bene almeno rammentarlo, e lo stesso grado di scontata

illimitatezza sembra ugualmente costituire le cose – che possono essere così e così, dirsi in questo e quel modo, anche non essere pur essendo, a seconda di quale percorso si svolga per affermare quest'apparente contraddizione in termini. Insomma, il mondo non è come lo pensava Aristotele. Non perché Aristotele pensasse male, ma perché il mondo e il pensiero non possono stare insieme così come si pensa, legati, nell'aspetto del λόγος dalla copula dell'essere. L'essere è un artificio insufficiente. Questo essere di così forte schiatta, continente del tutto nell'oceano di nulla, è, a maggior ragione nella necessità del suo abuso, una plaga cedevole. Noi siamo così in una posizione di *insistita cedevolezza*, dove qualcosa – noi anche – tiene solo cedendo, resiste arrendendosi. Come il Calamaro del Mar Rosso o il Marsupiale di Vidéora, possiamo conservarci solo sparendo. Nell'arte, non essendo fisiologicamente mimetici, siamo *profondamente* mimetici; nella tecnica lo siamo invasivamente. Il mimetismo profondo in qualche modo ci assolve dal perseguire comunque l'invasione di quanto ci è estraneo, perché in questa profondità, inconsapevolmente pari all'estraneo, siamo estranei noi anche, e soprattutto a noi stessi. In questo fondo punto di equilibrio fra intimità straniata ed estraneità intimizzata, arriva l'affondare della nostra cedevolezza: a questo corrisponde però – come per una turbolenza nello stato di cose, un fortunale – una perdita d'equilibrio e un nuovo affondare.

Da questa parte dunque, dalla parte dell'arte, *abbiamo a che fare* con un fondo inesplorabile, con una perdita senza ritegno che ci espone a *non si sa cosa*.

I Greci chiamavano la cosa *πρόγμιά*, come quel che, vicino ma irraggiungibile, si lasci a un nostro *aver a che fare*, ma, discosto, si mantenga comunque per sé, richiedendoci, per appressarci ad esso, una pratica di vicinanza, un percorso di conoscenza. L'*aver a che fare* non è una pratica di possesso, bensì di rispettoso vicinanza, irrisolvibile e misteriosa. Il mistero avvolge quel che ci è più vicino e che mai risolverà in un congiungimento questa vicinanza; avvolge quello con cui abbiamo a che fare; avvolge le cose.

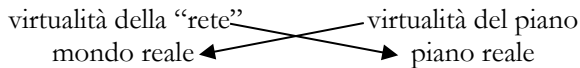
L'*aver a che fare* con il *non saper cosa* è la cosa dell'arte: il *saper con cosa si ha a che fare* è la cosa della tecnica.

Il *saper cosa* comporta un piano, cioè la stesura di un procedere che porti attraverso un territorio appoggiandosi a punti fermi in un'azione di conquista e, anche, un piano euclideo, che arresti lo sprofondamento opponendo ai fortuali dell'equilibrio qualcosa di più, e di meno arrendevole, di un punto.

Come sai, ho un legame d'affetto con il Principio di Archimede, nonostante abbia imparato tardi e male a nuotare e ancora mi sottragga ai tuffi. Potremmo dire il suo Principio, considerandone i ramificati sviluppi nello svolgersi di duemiladuecento anni, "Principio di galleggiamento"; o dirlo anche, forse meglio, "Principio di emergenza delle cose". Se volessimo andar oltre nell'insinuazione metonimica, lo diremmo "Principio di apparenza della realtà". Le cose sparirebbero assorbite da un fondo indifferente a loro e in sé stesso se un punto d'equilibrio nel loro sprofondare non le emergesse come *proprio quelle cose* su una sorta di linea di galleggiamento. Come se il fondo avesse in sé un piano virtuale che permetta sempre alle cose una seppur effimera emergenza galleggiante. Sembra dunque che la realtà del mondo galleggi sulla virtualità di un piano; ma in precario equilibrio, sul *non sapere cosa* del fondo.

Per contro, il *saper cosa* della tecnica si appunta a reticolo su un piano euclideo, rigido e orizzontato, che possa dare riferimenti all'esplorazione e al percorso fondativo, lasciando che si esprima la misura cibernetica, che si svolga nel perfetto *situarsi* del *saper cosa* delle cose una navigazione di conquista nella disponibilità senza riserve delle cose sapute: non vi è fondo, non vi è sparizione, nessuna perdita, come si addice alla virtualità della "rete". Sembra dunque che la virtualità della "rete" sia *situata* su un piano di spietata realtà.

Alla scomparsa del reale negli abissi del fondo si apre questa realtà che ti spongo in un chiasmo:



Allora: il mondo reale *insiste* su un piano virtuale; il mondo virtuale su un piano reale.

La *consistenza* virtuale del mondo reale è un fenomeno dell'*esistenza*, un suo manifestarsi in cui è misurato, nella dismisura del fondo e nella

precarità del galleggiamento, il senso del nostro stare al mondo, la proporzione dell'infondatezza di quel senso e la terribilità del suo affondamento.

Invece la realtà del virtuale è l'attesa di questo sprofondamento, l'attesa che rinvia in eterno quel che attende, che si fa tempo unico, insuperabile, che "tiene" al cospetto dell'affondare.

Non è più tempo di sospetti: quel che viviamo è già così risoluto da rendere remota ogni pratica di sospensione proprio come effetto di sé stessa; come se il tempo avesse tali accelerazioni, nel momento del dubbio, della sosta meditativa, da presentarci quello di cui dubitavamo e che ci dava da pensare, come ricordo. Ma ugualmente mi rimane la pigrizia di una sproporzione: di quale debba essere, se la coabitata e troppo ordinata confusione di chiasmi che è la "rete" appare come un'insuperata consistenza quasi ultraterrena del mondo della vita, tale che la vita stessa ne risulti sconfessata nella sua brevità, anche se senza rimedio confermata per tutto il resto (ma esiste un qualcos'altro della vita, per noi, oltre la sua brevità?); quale debba essere la grandezza dell'arte. Senza fine, direi, come se quel che facciamo e con il quale abbiamo a che fare, così labile e ben disposto nel suo aspetto di fuggevolezza, non ci avesse già sostituiti, chissà se non in eterno.

CARO GLIAN PAOLO,

mi scuso per il questionario ma da qualche tempo soffro di una seria avversione per la scrittura che mi ha rinsaldato nella speranza di potermene, un giorno, liberare: del resto, come pratica, essa risponde a funzionalità fisiologiche; rimane però non metabolizzabile, non smaltibile, si accumula in concrezioni dissimulate nello stoccaggio del libro ma alla prima occhiata pronte e fermentare in una schiuma impalpabile e permeante. Se la circonferenza della Terra è $2\pi r = 2\pi \cdot 6.378 \text{ km} = 40.076 \text{ km}$, quella del mondo [posto lo schiumaggio (comprendente tutte le iperboli del comunicare, reti, quanti d'informazione e neutrini di compressione) - ∞] è $- 2\pi\infty$. Se dunque il mondo è così irraggiungibilmente e apparentemente vasto, ogni nostra pratica, che non può esser altro, per *emergenza* vitale, che una pratica di galleggiamento, è un andare allo sfinimento a galla sulla schiuma

mediale (meno materia aliena di *blob*, meno materia, più elemento indefinibile ma fondamentale: un flogisto *contattabile*), è un abbandono dei limiti in vista della proliferazione della comunicabilità. L'intimità del nostro limitarci a noi stessi appare così come un delimitarci — con il prefisso in accezione anche privativa — delimitanza la nostra ultima forma di egoismo una presenza asciugata, dopo il galleggiamento, come un papiro senza né capo né coda, estesa nel risultato di $2\pi\infty$, rattrappita nella corsa dell'occhio fra le righe.

L'ipostasi del comunicare è un'iconostasi che a sua volta è un'estasi: ognuno, nella propria delimitanza comunicativa è nell'estasi dell'improprietà che gli si appropria. Che cos'è la comunicazione se non il far propria una improprietà? Cos'è il video se non un'iconostasi? Non vi è già nello schermirsi dello schermo un fenomeno di ritualità? E non è nello schermo, questa fenomenologia, perché prima è sempre stata nella scrittura e nel linguaggio?

Nel linguaggio ogni parte organica — lettera, parola, sintagma, segno — nella necessità logica di un legame (la radice $\lambda\epsilon\gamma$ da cui $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\upsilon\iota\nu$, $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega$, $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ vuol dire raccolgo, raduno, tengo nella stretta di un assieme, lego prima che leggo) ha in sé una spinta oltre sé che, anziché interna, come mi è venuto di scrivere seguendo la stessa consuetudine quiescente del linguaggio riferendomi appunto a un "in sé", sembra invece sovrastante, mandata e irrefutabile come un vento "*animale del linguaggio*". Ma questo "oltre" è già destinato, non riserva per noi alcuna disperdente novità, solo ci attende, anzi, già sembra averci avuti. Immagina solo un valico lungo un tragitto da contrabbandieri, irrilevato dalle mappe, non segnato, tra *in sé* e *oltre sé*, un orlo senza connotazioni spaziali che sembra solo un'eventualità temporale ma che quando viene il *suo momento* si spazializza disperdendo la cognizione del tempo; l'orlo da cui spazio e tempo iniziano la propria divergenza, l'orlo della mistica, *dove* ci si sente esaurire da quel che non ha mai avuto inizio *quando* si principia come "già" del già sempre esaurito. Non vi è più conciliazione in seguito alla divergenza e a noi rimane inconciliata ogni parola.

È sempre stato mistico il rilevarsi della nostra inconciliabilità con il linguaggio ma ora, all'universo → informatico, è più → mistica

l'invisibilità sofficemente inaccessibile del codice di compatibilità hardware, di accesso al software, dell'antifurto auto.

Il vettore \rightarrow segna la tendenza a $2\pi^\infty$ che fa posto al nostro mondo, del quale sto scrivendo un Atlante in versi.

Da Oberblitz un abbraccio forte.

CARO GIAN PAOLO,

che piacere ricevere ancora posta postale e poter rispondere con una lettera letterale: e confidare in tutta una procedurale sequela di gesti carnosì e ossosì di imbuco e ritiro, e carico e smisto, e colloco e insacco, e tolgo e di nuovo smisto e nuovamente imbuco e apro; che dispendiosa diluizione, quasi gorgogliante, dell'istantaneità tecnomediale: e che interludio di pensiero, che stagionatura, incantamento e rinnovato incantamento per le parole, e le cose loro e nostre.

È il piacere dell'indomabile consueto: quella mansuetudine che ci fa trascuratamente ben volere le cose abituali che così meglio si celano, più discretamente a noi si sottraggono sviandoci per questa loro familiarità che spesso, subito discosta ma mentita, nasconde una terribilità anche ancestrale, mostruosa, ma per lo più misteriosamente naturale. Sarebbe troppo facile additare la scrittura come esempio di questa perversità condominiale; eppure di parola in parola, come di soglia in soglia, per usci origliati da spioncini che ci danno una microbica specchiatura, dalla quale altri ci vede intonsi e aerei come tondi di Tiepolo, trepidi e grondati, per scalinate babeliche e pianerottoli d'Erebo, è lì che in convissuta deflorescenza ci interniamo, ci ininoltriamo; anche *mattino di turbinio* si affaccia e stende panni da un condominio piranesiano, escheriano.

COPIA DAL VERO

La copia è un ritorno, un atto rotondo, come l'idea di mondo nella cultura occidua; come la parola *mondo* che nella nostra lingua sembra salire, partendo da una vocale tonda sfuggita all'abbraccio di riserbo delle labbra, in un giro di giostra, un ciclo d'onda, per tornare a sé dopo aver scollinato due estroflesse consonanti, in

circolo, accennando quanto di più chiuso, più rivolto a sé, più autofonico si possa pensare. Ma *mondo* è prima di tutto un'apertura. Prima che un tutto accada – tenendo conto che un accadimento qualsiasi accade sempre come un tutto – si pensa al mondo come l'aprirsi a qualcosa dal nulla, come se il nulla si aprisse a qualcosa per chiudersi su di sé e sparirvi. Per questa apertura non *esiste* un prima: il nulla disparso per lasciare qualcosa ha nulla prima di sé. In tal senso il tempo è convenzionale: si stabilisce, e stabilizza, un prima e un dopo per identificare degli stati di fatto compresenti nell'insieme del tutto, ma in quella vacanza del tempo che è, a sua volta, il presente.

Mondo, però, è innanzitutto una chiusura. Posto per sé esso si delimita in quanto mondo per esclusione di un esterno, di qualcosa al di fuori che lo fa essere, in quanto in sé concluso, quel mondo. Innanzi a un tutto indefinito, il mondo è una chiusura che appropria qualcosa in quanto di quel mondo; esso può infinitizzarsi per autoinclusione, ma più si fa verso il novero di quel che gli appartiene, parimenti cresce l'indefinito di quel che gli è estraneo.

Dunque il mondo è prima di tutto un'apertura e innanzitutto una chiusura.

Lo spazio e il tempo non possono stare insieme, possono solo perdersi l'un l'altro.

Hai ragione tu quando scrivi che il tempo non esiste ma colloca le cose: il tempo non può essere esposto, star fuori all'esistenza, non può avere il *fuori di sé* di una dimensione, quindi, affermare una "dimensione temporale" (lo spazio dell'anima) è una *contradictio in adjecto*. La morte, per esempio, che dal tempo è collocata e del tempo è una dismisura, sino ad aprire tutte le fedì nell'eterno e nell'eternità della vista stessa, è una toltà di spazio, una sparizione; ogni segno di passaggio del tempo è un segno di sgretolamento, di perdita di spazio. Infine la scrittura, che, come una carpa o un onnivoro pesce di fondo, prolifera dove spazio e tempo, divergendo, aprono ad estuario il reale, non è un'insana, polimerica risoluzione dello spazio? Insana perché, a tutta apparenza e per consolidata tradizione fra i più – addirittura parenetica – pare sia anche una scabrosa perdita di tempo.

A spazio risolto il tempo può perdersi: quando tornerò a me, smessa questa penna, abbandonato questo foglio, riavrò spazio nel mio stesso; sarò una copia di me e avrò avuto ritorno dove mai non partii. Non avrò lasciato nulla e avrò ritrovato uno stesso; nel frattempo ti avrò scritto questa nota chiedendo conto alle parole di qualcosa su cui esse, nonostante il *logos*, non possono contare. Non si ritorna a sé: da che l'uomo ebbe a che fare con il linguaggio non ha più fatto ritorno – vale sia per filogenesi che per ontogenesi. Un ritorno a quel che non si è mai lasciato, portando a compimento quel che non si è mai dato: questo è copiare dal vero.

MATTINO È LA BALENA [13ESIMO, 22]

È pur vero, e già mi dispongo per l'esenzione da una risolutiva certezza, che se dovessi ora intraprendere un'introspezione, una puntigliosa scriminatura dell'intimo, un'anabasi senza forza di conquista e tendaggi d'accampamento, io non penserei: aprirei carte geografiche, prenderei visione di mondi di mondi, indagherei correnti marine, fosse, sommerse altitudini, sacche, anse, ciclotimie orogenetiche; seguirei, affisandomi nella vista come un veleggiante anguiforme, i corsi dei fiumi; mi lascerei deglutire, esospettivo, dal susseguente, dispiegato e tutelante svolgersi del mondo non teleutente, intrasmittibile. Per un incontrario, un inverso dell'abituale, ma non per questo meno naturale svolgersi delle cose, ben viscerato trasalirei dal Caspio al Volga, dal Mar Nero al Danubio, dal Mediterraneo al Nilo, al Po, al Rodano, all'Ebro, dall'Atlantico al Tago, al Rio, al Niger, al Congo, dall'Indiano all'Indo e al Gange, dal pacifico allo Yangtze, al Mekong, in un'ispirazione terrigna di contrarietà voluttuosa al senso dei climi; per una proliferante magnanimità marina, mi troverei organicamente interstiziale, fecale, da non aver più che la forza di una compassata diluizione assimilativa, dissimulativa. Sarei nei frangenti di *mattino*: come un Pinocchio inbalenato, nel cetaceo allocratice, linguescente, che tutto inghiotte per restituire tutto illeso nonostante le apparenze, e prestante come un oplite riparato e armato dal senso. Anch'io, come tutti, nella lettura disfacente che perseguiamo lombricanti, nell'endoscopia

all'estraneo, rivoltato, su un asse lacrimevole di sensi e succhi, come una trippa al mercato, mi chiederei se vi sia mai stata una restituzione, una pietosa forsanche commendevole resa della salma: la mia, quella di tutti. Sapremo che, come ogni scrittura, di per sé bastevole alla propria efferatezza e solo di un nulla manchevole all'esserlo quanto il reale, si rende e arrende ad un esaustivo cenotafio come è d'abitudine per il divino, anche *mattino* non avrà requie, né inumate bende di significato.

Questo mio temino è invece un pesce davvero piccinissimo: direi una Engraulis Encrasicolus.

NOTA A JUAN (CANTICO DELLE AMBLATURE) [168ESIMO, 21]

JUAN: "PREGO PER NON CREDERE, PER MAI E POI MAI PORRE FINE AL MIO TORMENTO"
DA I DIALOGHI PERDUTI DI JUAN DE LA CRUZ, PERDUTI

Juan conosceva il dio degli aranci solfeggiati per le vie di Cordoba; le vie solfeggiate d'aranci erano racimolate in un disegno leggero, che neanche una voce da dietro l'angolo avrebbe turbato, inferiate come un reticolo romano scandite armeggiate a perpendicolo dello sguardo degli aranci il profumo. Da una via di Cordoba retinata, nella sinaptica via di Cordoba non vedi, non sai che c'è il Guadalquivir e che le garzette la sera a cento tra i mulini arabi si stemperano, non sai che il paesaggio s'allarga e la Sierra poco può all'allontanamento, per di là, del vapore delle narici se è inverno del tepore tremulo dei corpi vivi se subito è caldo. Non è dato sapere perché il dio sia così onestamente tremendo da confondersi con il vento aleggiato dal rabo de toro sconfitto a terra in un'impronta di passo non umano, anche in un volto che si gira appena si chiami un nome anche non il proprio ma si gira perché a un nome va una risposta.

Il dio non teme nulla neanche Abramo neanche Isacco con il capo reclino nulla a Juan il dio teme neanche il ferro confitto nel suo destino di sguardo desolato, delunato nella stretta via che nulla teme neanche il Guadalquivir nulla Juan aspetta che vi sia la possibilità di non dire nulla per dire, aspetta che tutti i nomi valgano lo stesso viso per chiamare lo stesso nome per tutti i visi. Parla Juan perché è parlato. Eliotropo, selenotropo. Vorrebbe

essere tutt'altro come Dio o come il proprio sé, con quella dote di disconoscenza subatomica che smuove le progenie dell'universo. Tutto in un corpo che andrà a perdersi, in una direzione nessuna. Dio che è il troppo dell'uomo, la sua pletora e la mia, l'andarsi sempre a perdere dove ci si trova, per eccessiva familiarità, intemperanza, deflazione dell'incontrarsi, anche per caso, riconoscersi, tra sé rimemorarsi, in un tropo. Eppure a Juan non interessa l'ascesi, non vuole ali ma cubiti di terra, un pianeta da percorrere non nei suoi cieli ma in terra perché è in terra che si aprono voragini e nel cadervi è l'abbandono e solo cadendo in un abisso di profondità si apre nelle viscere la più alta delle vette. Se cammini scrutando a capo basso la terra non è per la cautela di porre i passi al sicuro, ma perché attendi che si spalanchi un'apertura in cui sprofondare la propria ascensione cadendo fin dove c'è Dio e non c'è linguaggio.

Dunque dove Dio si assenta lì si apre il linguaggio e allora non si potrà mai sapere Dio dal linguaggio o il linguaggio da Dio se essi non saranno mai insieme giunti come le mani nella preghiera che questo anelano la giuntura l'unione nel messaggio di pietà per l'esistenza che Dio e il linguaggio lì stiano assieme come due mani: per capire, comprendere il filo del destino dell'uomo che svolta inafferrabile come un codino di giostra rabo de toro, minotauro, labirinto, inafferrabilità mostruosa.

Pregare significa questo fragile carnale tenere insieme giungere far giungere Dio e linguaggio così che a Dio giunga il messaggio dell'uomo plaga ondeggiata di parole e nel linguaggio resti Dio giunto in un soffio appena il tempo di riposo dell'anima che si dice eterna per economia e conforto nella landa dell'universo. Nella preghiera parla il senso della condizione atea, del dio tolto a tutto tutt'altro di tutto che ci abbandona nel dono del linguaggio.

Ma neanche dirlo Dio, neanche l'assenza è sua perché l'assenza è di tutto fuorché di Dio, perché è il linguaggio l'assenza di tutto e c'è linguaggio perché manca Dio e dunque Dio manca per la sua assenza, non si ritira per lasciare che un mondo sia in sua vece d'assenza, ci abbandona al linguaggio che è l'assenza di tutto, ci lascia in sua assenza un'assenza più grande, perché ci permea e ci parla. Così il linguaggio è l'assenza che siamo nell'assenza che non siamo e che chiamiamo Dio, giungendo le mani, chiudendo

in *me* un circuito di assenze: di quello che sono e quello che non sono, linguaggio e Dio; il circuito d'assenza che è la *mia* morte. Juan per questo moriva vivo giungendo le mani perché nessuna virtù è data all'uomo più grande della mortalità, perché la *mia* assenza concilia Dio e linguaggio e si prega per morire l'uomo prega di morire come non esser mai nato come ancora e poi ancora da nascere come lo stesso buio della palpebra prima di essere venuti al mondo e dopo averlo lasciato. Come l'arenaria peritura si spolvera intorno, e il gesso, la calce perituri si perdono in qualcosa esso stesso nemmeno di ritorno più a sé e non ancora, come noi, mai nato.

UN POSTO AL SOLE [DAL PRIMO AL SENZA NUMERO, VOL. 1]

Non ditelo a nessuno ma *Un posto al sole*, di cui è immancato televedente, credo sia una delle fonti ispiratili di Gian Paolo Guerini per “dal primo al senza numero”; meta locus amoenus, lucetion ludens, dove *il fine* e *la fine* coincidono in un continuo, reciproco rimando che non consente né all'uno né all'altra, la presenza.

Quando si è in uso al linguaggio la presenza è sempre assente e giustificata, e del resto, a nulla vale appellarsi alla materialità immanente del libro, emblematica alle spalle degli ospiti esperti in televisione.

Censore della trama, agrimensore della lingua, ossequiente disturbato della parola, il linguaggio bisogna sempre aspettarlo alla prossima puntata; è da lì, in quella puntata, che diventa contrario di quanto Wittgenstein epilogava: ciò di cui non si può parlare, e di cui bisogna tacere, continua, intemerato, a dirsi, a cercare un posto al sole... Per fortuna!

VINCENZO MEROLA

INTERVISTA

1) Ogni tentativo di esprimere ciò che i codici e i linguaggi elaborati dall'uomo non possono rappresentare finisce per risolversi nella scoperta della necessità del silenzio. La volontà di “trattenere l'indicibile” è la scelta che ha dato sostanza all'operare artistico di ingegni multiformi come quello di John Cage, di Bob Kaufman o di Giuseppe Chiari. L'interazione e la comunicazione artistica sono dunque possibili? E se lo sono, trovano senso nel nascondersi o nel rivelarsi?

Credo che il realizzarsi dell'opera comporti sempre una vanificazione dell'idea originale. Una discrepanza tra il pensato e il realizzato. Che il tentativo sia: “Agire e non sapere – l'annientarsi nel manifestarsi – infondatezza e vanificazione”? Oppure: “Bisogna stare sempre molto vicini a non fare niente, ma farlo”? C'è sempre una zona che si dilata e si contrae, tra l'inizio e la fine: a volte questa *zona* sembra un oceano affrontato con una barchetta, altre volte sembra assottigliarsi da sembrare impercettibile. Forse, fare è semplicemente la sua smentita. Proviamo a pensare all'orizzonte, che unisce mentre divide.

2) Non è possibile osservare ciò che non è dato vedere, se non ad occhi chiusi. Ci sono cose che non è possibile sapere, se non eliminando la consapevolezza. C'è arte capace di farsi da sola, utilizzando l'artista come tramite inconsapevole, ma c'è anche arte che deve essere creata, attraverso la mediazione razionale dell'individuo. La perfezione risiede nell'equilibrio tra materialismo e misticismo?

C'è sempre il rischio di avvicinarsi a un'opera privi di ignoranza. Nell'ansia di volerla comprendere, senza avvicinarsi ad essa nell'abbandono. Léon Bloy in *Esegesi dei luoghi comuni*: “Fate leggere al vostro medico, al vostro dentista, al vostro impresario di pompe funebri, al vostro impagiatore, al vostro notaio [...] una vivida e naturale strofa di Paul Verlaine. Che cosa vi risponderanno? ‘Non

capisco; eppure non sono più stupido degli altri'. L'universale superiorità dell'uomo il quale non è più stupido degli altri! Non conosco niente di più schiacciante". Credo che la perfezione non risieda da nessuna parte: ogni opera deve trascinarsi appresso un angolo buio, che le dia la possibilità di rivelarsi. Svelarsi e ri-velarsi. Chissà... Forse potrebbe bastare una inconsapevolezza generale.

3) Hai raccolto con grande cura tutto il tuo lavoro, sterminato e estremamente vario, in archivi che ha reso poi disponibili in rete. Dal tuo sito web è possibile scaricare gratuitamente in formato PDF gran parte delle tue pubblicazioni, ma anche materiale audio e video che documenta in maniera puntuale la tua complessa ricerca. Le tue scelte la qualificano come artista per necessità e non per professione o per convenienza. Cosa ha determinato la distanza da un sistema condizionato dal mercato? Hai mai commercializzato la tua poesia e la tua arte?

Il fatto di non essere entrato completamente in un mercato credo dipenda dal fatto di non aver mai mantenuto una "coerenza di facciata", un io di rappresentanza che duplichi sempre se stesso. L'uso di materiali diversi non vuole certo trarre in inganno il fruitore, eppure... C'è un filo rosso che segue tutte le mie opere, che io, riguardandole, vedo a volte permeate da uno sfoggio di banalità, per cui non mi capacito perché risultino oscure. Non mi sono mai opposto perché se ne possano andare altrove; quando se ne sono andate, ho avuto l'impressione che il cerchio si chiudesse; la felicità di riportarle all'idea originale.

WALTER G. CATALANO

COLLOQUIALE

1) La scelta di Hölderlin è stata dettata dalla passione che nutre per lo stesso o per la lingua tedesca?

No; non c'è stato un motivo preciso per Hölderlin. Avrebbe potuto essere un altro. Sicuramente non mi sarei avventurato in una lingua con la quale ho più dimestichezza, rispetto al tedesco.

2) Proseguirà questo ciclo di sperimentazioni su altri ceppi linguistici o dialettali?

Credo di no, almeno non in tempi brevi. Tutte le cose che ho fatto si sono indirizzate all'esigenza di liquidare una serie di epifanie, per le quali non sono riuscito ad applicare sempre la regola della dimenticanza. Credo che sia un modo per liquidare alcune ore della propria vita, per darsela a bere che la morte sia lontana...

3) Con questo tipo di rilettura è possibile creare un significato nuovo che esula completamente quello originario, si svela un certo cripticismo che perde la sua oggettività divenendo pura soggettività, prestando il testo ad infinite ri-letture - connessioni terminologiche - e trasformando testi abietti in interessanti. Cosa può dirci su questo aspetto?

Non me la sento di parlare di "significato nuovo", e neppure di qualcosa privo di significato (senza significato? insignificante?...). Solo qualcosa che faccia parte della mia e altrui esperienza. Piuttosto il contrario: se il tentativo di assaporare una "pura oggettività" ha trovato riscontro nel lettore, per me è una delle più grande conquiste. Credo di essere uno scrittore "pornografico", almeno un po', dove le parole possano parlare a se stesse senza sapersi, prive di soggettività. Nella "pornografia" non c'è significato: nel significato ce ne stiamo ancora aggrappati agli odori, alla maleodoranza, ci si crogiola nel tragico. Penso ad una "pornografia teologica", dove però non ci sia più la puzza di dio.

4) Per quanto concerne questo aspetto del suo lavoro potremmo parlare di “rilettura esoterica del testo?”

Certo, esoterica va bene. Religiosa. Alle elementari avevo moltissimo in religione e 5 in italiano!

5) Vuole parlarci della sua esperienza nel campo dell’editoria autoprodotta?

Io ho fatto solo dei libretti per gli amici. Altri li fanno, e mettono il nome di un editore fittizio. Forse questo li aiuta ad essere più credibili. Cerco solo di fare un favore a me stesso, e lui, spesso, è anche ingrato!