



MASSIMO SANNELLI

Il prâgma

Testi per Amelia Rosselli

Poetry Wave

DEDALUS

MASSIMO SANNELLI

Il prâgma

Testi per Amelia Rosselli
(1999-2000)

DEDALUS

Dedalus Napoli, 2000

Dedalus, Studio di progettazioni ipermediali
vico Acitillo 124 - 80128 Napoli
proteus@mclink.it

I edizione: *Poetry wave 2000*

In copertina: Emilio Piccolo, Spuren I

Cercatemi e fuoriuscite.

Amelia Rosselli, Variazioni belliche

L'arte si fa un punto d'onore della e-videnza, cioè del fatto che le sue immagini possono essere vissute in modo autentico; tutto quello che è [artificialmente] concepito da un pensiero astratto per una visualizzazione e insieme non ha come centro l'uomo stesso è una falsificazione della creatività artistica.

Pavel Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a c. di N. Misler, Adelphi, Milano 1995, p. 221.

0. in limine

Zéro
mais aussi le
cercle total de
la réalité

Andrea Zanzotto, *Microfilm*

La coazione (‘io’ mi obbligo, liberamente) diventa co-azione: ‘io’ sono, ‘io’ sarò, “con” molti. Quando produrrò la ‘mia’ scrittura sarò obbligato/a *da* altri: quindi con una vera riduzione della libertà, o con margini di autonomia che dovrò recuperare nell’obbligo: qui sta l’impegno (cfr., sotto, *Su autós*). Ora che “è stato detto Tutto” (Tiziano Salari, *Strategie mobili*, Anterem, Verona 2000, p. 124), la materia esistente contagia il ‘mio’ “dire” e le ‘mie’ azioni, compresa la ‘mia’ morte (cfr. il testo 5.3): “dico” il nuovo *e* ripeto il vecchio, che mi ha adottato per condizionarmi (accettazione, simpatia, ignoranza, eccesso d’amore, ecc.); e poi pubblicherò il ‘mio’ lavoro, che farà parte del *thesaurus* delle forme in cui il “dire” (letterario, poetico, ecc.) si mantiene vivo. Se “è stato detto Tutto”, tutto è in tutto (cfr., in 2.4, la lettura dell’articolo di Testori per la morte di Bacon). A questo punto, il testo che nasce condizionato (figlio di un padre) potrà diventare condizionante (padre di un figlio; cfr. 3.2).

Il rapporto con la “Tradizione” – qualunque tipo di tradizione – fonda anche il futuro di “chi-scrive” (cfr. 1.1; la poesia è “un insieme di echi, di voci che restano nell’aria, o in noi [...] E noi, quasi senza accorgercene, le ripetiamo. Ma ripetendole con la nostra voce, in qualche maniera le cambiamo”: Zanzotto, *Intervento*, I

[1981]). Nel caso di Rosselli, il *Diario in tre lingue*, il saggio sugli *Spazi metrici* e la nota sulle fonti della *Libellula* dichiarano proprio l'esperienza attiva (di puro rifacimento) del rapporto con la "letteratura", da succhiare (cfr. 3.1) e "vivisezionare in un'analisi che cerchi di chiarire l'istologia della scrittura" (Enrica Salvaneschi, *Focide, ovvero: sul paesaggio-pronome*, a c. di V. Girelli, Flussi, Valmadrera 2000, p. 6; e infatti il *Diario* smonta la scrittura degli altri). Ad esempio, la conoscenza delle Origini comporta un'esperienza-esperimento della forma misurata, e quindi un percorso che potrà essere altro: "Per caso volli rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane; affascinata dalla regolarità volli ritentare l'impossibile" (*Spazi metrici*). E infatti: "a soft sonnet is all the strenght i have / to create" (*Sleep*).

La coazione è orgogliosa: "Ciò che ho scritto, ho scritto", la 'mia' autorità è grande (Pilato, in *Giovanni*, 19.22); ma in un lavoro co-atto sono offerto alle mani di altri, 'io' sono "con" loro, in un modo che può diventare alto: "Scrisse musiche inedite, inaudite, / oggi sepolte in un baule o andate / al màcero. Forse le riinventate / qualcuno inconsapevole, se ciò ch'è scritto è scritto" (Montale, *Xenia*, I 13: 1965), e poi in prima persona: "Non dipende da me; un artista è un uomo necessitato, non ha libera scelta" (*Intenzioni*, 1946); invece il senso più basso – il riconoscimento passivo della scrittura esistente, che 'mi' condiziona – è negli appunti 1.8 e 3.1-2, più avanti.

Le direzioni – Pilato e la Necessità – si separano proprio intorno all'idea di un contagio (delle parole, delle idee, del modo di produrre e proporre sé): o completamente ignorato ("ciò che ho scritto, ho scritto") o accolto nella sua parte positiva: combattuto, se possibile, in quello che ha di distruttivo e automatico (3.1-3).

Poi si è imposta – serenamente – la perdita serena di un metodo, davanti ad una "Cosa" naturale (*tó pràgma*) che è apparsa nello sviluppo del lavoro e lo ha deviato: non solo la "poesia" dell'autore "Amelia Rosselli" ma anche la 'funzione' espressiva che si 'incarna' – la terminologia è intuitiva – in un autore e nella cerchia che lo riconosce (il nome di Pasolini sarà ripetuto molte volte, nell'incontro con Realtà, "passione", "contenuto"; e Zanzotto, per cui Artaud, ecc.). Allora esiste una funzione-Rosselli? (più avanti si parla, attraverso Zanzotto, di una funzione-Artaud, con cui schierarsi o da respingere: 1.2).

La Realtà è un "cerchio" linguistico e attivo: "l'uomo intento alla vita, preso nel giro del puro pragma, decifra continuamente il linguaggio della Realtà: il barbaro davanti a una bestia è davanti a un "segno" di tale

linguaggio [...]. Il vivere è dunque un esprimersi attraverso il pragma: e tale espressione non è che un momento del monologo che la Realtà fa con se stessa a proposito dell'esistenza" (Pasolini, *Tabella* [1971], alla fine di *Empirismo eretico*). Il *pragma* (Nevrosi, Mistero, vita sperimentata) che produce il testo e la formalizzazione del testo (*Spazi metrici*) è la Realtà (cfr. qui 1.1, nella parte in cui è in gioco Sanguineti): di qui il titolo. Tutti i titoli interni sono, poi, liberi e/o allusivi (deformati) come il primo.

Ora ogni metodo sembra l'effetto di un condizionamento, che in parte è anche necessario e naturale (e in parte no; cfr., sotto, il testo sulle *Fleurs* dei poeti): quindi l'idea più presente in queste scritture deve essere il 'contagio', 'contatto' – ma anche 'osmosi' – tra autori di parole (poeti con poeti, poeti con critici, e – soprattutto, e con altri rischi – critici con critici: ad esempio, il ritorno *con le stesse parole* di un giudizio su Rosselli – Giudici – in un giudizio su Elisa Biagini – Caserza –; e in effetti la scrittura di Biagini, allo stato attuale, è abbastanza vicina allo stile di *Documento*, anche per il disegno dei versi sulla pagina; senza contare il bilinguismo di *Uova*).

Una parte del laboratorio è irresponsabile – "la Critica è un marchingegno inventato dai rimasticatori di pane angelico altrui" (Raffaele Perrotta, *Àlea*, Campanotto, Pasion di Prato 1998, p. 73) – , e l'"angelo" sarà l'artista (cfr., sotto, l'*Ébauche* del testo 2: in che senso si attua la mediazione? L'"angelo" *annuncia: che cosa a chi?*). Ma il pane rimasticato è anche un repertorio linguistico autoriferito: quindi narcissico (un testo si specchia in un altro) e acido (dico – cito, confronto, ecc. – contro un altro detto; o citandolo lo succhio e lo distruggo: cfr. il testo 3). Il significato è semplice: la salute dovrà essere la 'mia' impermeabilità alla soluzione *pazza* e angelica del 'tuo' suicidio (cfr. 1 e 5); e positivamente: tutta la scrittura creativa contiene la sua storia, e la rimastica, in modo necessario e naturale.

Il discorso sull'effetto sopra una parte della "Critica" è più onesto. Ora sembra un miracolo dell'ascolto, che basta documentare: il poeta *sperimenta con la vita* (*experiments with life*) fino a trovare una forma di scrittura vitale *felice* (potente, ecc.); questa forma scritta sarà, anche, l'immagine pubblica dell'autore, esaltata dall'autore stesso, fino all'invasione dello spazio letterario in cui si diffonde. La nuova comprensione si basa sull'intimità – invisibile e sensibile – tra autore e lettore: il risultato è che almeno cinque critici (o critici-poeti) hanno tramandato la "potenza", "autodelimitata", di questo tipo di poesia: forse per 'osmosi' ('sim-patia', ecc.).

Il pràgma

Per quanto riguarda la vita, come super-tema (“La follia appartiene alla vita – la vita del poeta che soffre, e la vita dell’opera d’arte che si forma”: Lucia Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, “il verri”, 3-4 [1993], pp. 131-150: p. 134), il battesimo con Pasolini impone una politica (la pubblicazione) e una spiritualità (la disponibilità ad accettare un condizionamento *alto*, che deforma il percorso normale): l’esperimento, nella sua “purezza”, è vita; la lingua è onestà e gloria della vita. Per Pasolini, evidentemente, tutto questo sta da sempre in una ricerca “autodelimitata” (cfr. 1.5), che ha già trovato il nuovo e il “vitale” in Massimo Ferretti (“Il suo sperimentare non è altro che il suo attaccarsi alla vita: un solo gesto, cioè, che per valere deve essere sempre diverso”: *Il neo-sperimentalismo* [1956], in *Passione e ideologia*). Ma il poeta che parla di attaccamento alla vita è sensibile ad un altro modello, in nome del ‘contagio’: la *Veglia* di Ungaretti nell’*Allegria*). È uno sviluppo tentato nel testo 1, in particolare nei primi due punti.

L’esperimento sulle parole-con-noi e noi-con-parole è sempre attivo, senza differenze di genere. Anche il sintagma “contagio delle parole” era stato già inventato, e poi riscoperto scrivendo, senza saperlo. L’archetipo era in una pagina (1962) di Andrea Zanzotto, con un impianto vicino a quello del testo 1, in particolare: “...quel credere di poter minare lo sfacelo restandone, tutto sommato, fuori, o essere fuori del contagio delle parole, tipico del *nepios* oltre che dell’eroe” (*I “Novissimi”*, in *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1107-1113: p. 1110).

Nella formulazione del ‘62 si tratta anche di una disponibilità sensibile, che accetta la funzione-Artaud (espressione, malattia, distruzione, supersincerità) insieme alla vitalità-Artaud (il “pericolo di vita”: 1.5). L’ambiente opposto (neoavanguardistico, pedante, ecc.) è in grado di dividere la funzione dalla vitalità, e quindi di sopravvivere.

I frammenti formano altri sette testi, che si confrontano e si collegano intorno ad alcuni centri. La conseguenza è il carattere provvisorio di tutto il lavoro, che è smontabile e – forse – capace di passare, di nuovo, ad una nuova forma. La loro storia attuale è la seguente:

1: In un’altra forma, senza titolo, è stato il testo 3 di *hbl* (“antilibro”, a cura di P. Piersantelli, Genova, novembre 1999: circa 50 copie fuori commercio).

2: è uscito nell'aggiornamento del 10 marzo 2000 di "Vico Acitillo 124", rivista elettronica a cura di Antonio Spagnuolo, con il titolo *Il "cuore": il "dolore nella stanza". Per Amelia Rosselli*. Il nuovo titolo imita quello di una poesia degli *Charmes* di Valéry.

3: dopo un incontro a Bologna (16 aprile 1999), e in vista di un progetto e di un'antologia da fare (a cura di Giuliano Mesa), in cui ci sarà una stesura precedente, più breve. Il titolo è uguale in entrambe le prove.

4: La parte A era nata come testo isolato, in edizione privata (marzo 2000).

5-6: inediti.

7: La prima stesura di *Su autós* è del dicembre 1999, come edizione privata, intorno al problema dell'autoproduzione. Il testo nasceva per ragioni completamente private: prima, critica dell'"autoproduzione", poi tentativo di un Trionfo di Amore (!), infine, dopo l'allegoria, il senso della scoperta di una lingua, che rimane. Ha a che fare, anche, con qualcosa dell'essere donna e autore, così come un testimone esterno – sessualmente esterno: un uomo – può guardarlo e riprodurlo.

1. La *potenza*

Je souffrais plus d'avoir à trahir mon ami que d'avoir à me perdre.

Hélène Cixous
Anagramme (Le Prénom de Dieu, Grasset, Paris 1967, p. 194)

1.

Di fronte a “chi-scrive”, chi legge può spostarsi con due gesti: l'esaltazione della lingua in quanto tale, *lingua* sola (lingua-strumento: Mengaldo in tutta la scheda di *Poeti italiani del Novecento*; Giudici nelle *Poesie*: “Qual è il tema portante o, detto più umilmente, l'argomento principale della poesia di Amelia Rosselli? Direi, senza alcun dubbio, la lingua: intesa nel senso generale di linguaggio, in quanto facoltà umana, mezzo di esplorazione, sperimentazione e [appunto] invenzione”; Marco Palladini in versi: “Mangiaparole d'uno scontressere / in lingua quasi straniera o metastraniata”); la pietà, oscena, per “la letteratura paragonata ad un batticuore” della corda pazza, femminile (Emily, Virginia, Sylvia, Anne, Amelia, Alda...) e maschile (Baudelaire, Poe, Nerval, Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Coleridge, Van Gogh: l'elenco è di Artaud, nell'*Introduzione* a *Van Gogh*).

La clausura intralinguistica, cioè *letteraria*, è innocua. All'altezza di *Wurrwarr*, Sanguineti è “sicuro che riproducendo codesto cosiddetto fluire del pensiero tramite la dilatazione e dilaniazione della punteggiatura e della fonetica, egli esponga realmente la realtà del pensiero interiore? Non sarà che invece egli sostituisce a questa ipotetica e mal afferrabile realtà una sorta di convenzione di essa, già lisa, tipicamente letteraria?”. Ed “è come se il Sanguineti nel contrapporre un lettrismo strutturato ad un parlottio *naturale*, abbia voluto *difèn-*

dersi dal naturale, da quel suo essere troppo nudo o scabro. È come se temesse la propria nudità e sensibilità, ne temesse il già detto e già fatto a tal punto da intrappolarla in una tradizione fonetico-letterista di tipo cosmopolita, ottenendo dal fondersi della femminile introversione col dotto auto-distruggersi, il solito pastiche semi-casuale di moda ormai da cinquant'anni in ogni paese dell'occidente”.

Lo scontro è ideologico e allusivo: ideologico anche *in quanto* – consapevolmente o no – allusivo a un modello non espresso. La durezza è vicina alle osservazioni di Pasolini (1972: *Empirismo eretico*, con il saggio sulla *Fine dell'avanguardia*, del '66), in cui vince il pensiero della *realtà* come *lingua*, “empirica” e martellante (nella stessa *Fine dell'avanguardia*, tra le note: “[...] ci sono altri scrittori [prendiamo Pound] che hanno da esprimere particolari e oscure forme della realtà [o del loro sentimento della realtà, che fa parte della realtà: e quindi devono ricorrere a evocazioni stilisticamente particolari e oscure [violentemente formali]”: come la stessa Rosselli, se è poeta del “Mistero”, ancora secondo Pasolini). L'introversione superlinguistica è anche un gesto *femminile*, come è “quasi femminile” il “puntiglio” degli “abatini” di cui si parla nel punto I della *Fine*: sempre qui, Pasolini critica la *distruzione* (dell'artista) come *autodistruzione*, appunto: “Ora, ogni distruzione è sostanzialmente un'autodistruzione...”. Il naturale “scabro” ha alle spalle almeno due occorrenze illustri (il *Mediterraneo* di Montale e i *Mari del Sud* di Pavese): in entrambe, la nudità “scabra” è anche un livello ‘petroso’ di lingua: il “dialetto” e/o una scelta di stile e musica. *L'incipit* di Montale è anche nel *Diario in tre lingue* (X), come modello di un “ritmo”.

2.

Lo schema è semplice: nell'avanguardia borghese, la “paura della realtà”, se la realtà è l'interiorità e il mondo *nudo* (“Ma perché, perché tanta paura del naturalismo? Cosa nasconde questa paura? Non nasconderà, per caso, la paura della realtà? E non sono gli intellettuali borghesi che hanno paura della realtà?”: Pasolini, *La paura del naturalismo* [1967], in *Empirismo eretico*); simmetricamente, la paura della finzione (il non-puro) e della *palus* (labirinto, ecc.) nella linea degli sperimentali della vita (cfr., essenzialmente, la *Sfida al labirinto* di Calvino; ma anche nel saggio di *Passione e ideologia* sul *Neo-sperimentalismo* la differenza di Ferretti, in quanto poeta dell'avanguardia, sta nella “purezza”, su cui “a nessuno verrebbe in mente di avere dei sospetti”). Nel lavoro di Zanzotto, la fedeltà ad altri modelli – Michaux e Artaud, e Michaux proprio nella recensione ai

Il pràgma

Novissimi – è il sintomo del desiderio di “farsi cavia”, nella poesia e nel contesto vitale della poesia (cfr., oltre ai *Novissimi* del 1962, cit. anche nel testo 0, gli appunti *Tra ombre di percezioni “fondanti”*, del 1990, con l’idea di una “crocifissione nel corpo”). Metaforicamente, si tratta di vedere se la lingua (il testo) ‘sanguina’ *in realtà* o per una simulazione del dolore; mentre la differenza formale è meno chiara, e la non-avanguardia potrebbe anche assumere una forma apertamente sperimentale, se non di avanguardia pura (nel caso di Pasolini, almeno il *Progetto di opere future di Poesia in forma di rosa* e l’intero *Trasumanar e organizzar*; contemporaneamente, Testori si sta traducendo in una neo-lingua impossibile, invasa dal *sanguo*, appunto). Contorcendosi, la vita-lingua immette gli “sgorbi” dell’espressione (Adorno: cit. in 5.4, *infra*) all’interno di un *habitat* letterario organizzato in tutti i sensi: “quando proponimenti inconsci e volontà tirannica coincidono, / risulta giusto tempo” (*Diario in tre lingue*, VII).

Il sintomo del secondo caso sarà la ricerca di una formalizzazione più completa, quindi – per Rosselli – la separazione dal “verso libero”, se frantuma un dato reale *unico*. “e il contenuto è sempre Uno / dunque la forma Una” (*Diario in tre lingue*, XI), per cui: “Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi. / In effetti nell’interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi. L’idea non era più nel poema intero, a guisa di un momento di realtà nella mia mente, o partecipazione della mia mente ad una realtà, ma si straziava in scalinate lente [...]. Scrivendo a mano poi, si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase” (*Spazi metrici*).

3.

La super-lingua (Sanguineti, Neoavanguardia) sarà *borghese* (per Pasolini) e *letteraria* (per Pasolini e Rosselli), solo in quanto non “contenutistica”. La parola è nel saggio sulla *Fine dell’avanguardia* (Barthes e Goldmann “contenutisti”; e “contenutismo” anche di Pasolini, “per vie tortuose”), e deve rimanere il centro della funzione poetica che esiste in e attraverso Rosselli: “[...] io interpreto la realtà, non solo l’esperienza personale: prima di tutto sono “contenutistica”, e dico questo anche se ho avuto la sorpresa di scoprire che la parola

“contenutistica” non è capita” (nel dialogo con Perrella, 1987). Criticamente, si ammette – anzi – il pieno realismo (interiore ed esteriore) di quello che cade nella scrittura e viene formalizzato negli “spazi metrici”: “Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l’idea o l’esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio”: “la realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere”. Quindi *Spazi metrici* è anche un trattato sulla realtà, in quanto forza che invade la scrittura.

4.

L’oggetto-testo è un “cubo” in rapporto magico-analogico con Pio che vive: idea, esperienza, ricordo e fantasia (“Entro della giornata d’Aprile studiavo nuovi preconcetti. / Entro della giornata delle granate studiavo nuovi aspetti / della vita, così come essa mi s’offriva: ragnatela multicolore. / La grazia forse era perduta, ma le melanconie no”: *Dentro della gloria*, in *Variazioni belliche*). L’idea (esperienza, ecc.) si traspone ‘alta’ in un codice interiore, in cui la parafrasi è solo più difficile, ma non abbandonata – ammesso che sia onesto cercare la chiarezza del discorso usuale, che avrà i suoi limiti umani (cfr., per un altro/a *alter ego*, la riflessione-parafrasi di Francesco Rognoni su *The Soul selects her own Society* di Emily Dickinson – e nella difficoltà del testo l’interpretazione è felice, quando capisce l’allegoria della “vocazione” all’interno dell’invenzione scritta: *Emily Dickinson. La scelta dell’anima*, “Poesia”, 110 [1997], pp. 2-5. Questo scritto ha anche parole sulla poesia come “luogo della metamorfosi”: cfr., sotto, il testo 4).

La volontà “contenutistica” stimola un “documento” che elabora il rapporto magico: “In *Documento* vi sono almeno due poesie che hanno per sfondo Roma: “La notte era una splendida canna di giunco...” e “Conversazioni molto sfaticate...”. La prima la scrissi quando vivevo presso Largo di Porta Cavalleggeri: ogni tanto facevo qualche camminata verso Borgo Pio attraversando Piazza San Pietro, e la poesia è il frutto di una di queste passeggiate immaginate come notturne. Ero molto impressionata dalla folla di statue barocche che si trovano attorno alla cupola di San Pietro, come d’altra parte mi ha sempre colpito la visione notturna delle due chiesette di Piazza del Popolo (un famoso tema del pittore Scipione), e le loro statue barocche che qualcuno mi ha detto rappresentano delle anonime suore. Per me erano tutte angeli, angeli barocchi tra cielo e terra, ma non precisamente gli “angeli indovinati tra le colonne

Il pràgma

vertebrate”, che sono invece puramente spirituali. / Per la seconda poesia: abitavo allora a Trastevere, ed avevo affittato una stanza a Dario Bellezza, che era molto amico di Sandro Penna. Dovevamo incontrarci con Sandro Penna a Piazza Navona per conoscere Danilo Dolci. Era sera, ed estate, e la poesia descrive questo “sfaticato”, o scoraggiato, discorrere romano”.

L'ultima conseguenza è fortissima, per inserire un filo rosso tra due *esperimenti* (*esperienze*) separati e contemporanei: il senso “potente” della lingua scritta, vitale e individuale, è solo principio di *realità*, che si sta lasciando tradurre.

5.

Lo slancio pietoso rimane per un (una) *alter ego* del poeta: “La Plath va studiata non per la sua cosiddetta tipicità di ragazza americana tutta successo-depressioni e relativi tentativi di suicidio (di moda anche qua in Europa, quanto ad altalene), ma invece per la sua autodelimitata grandezza e per l'inusualità della sua poesia”, che è *gloria della lingua-vita*: “Che poi la ricerca artistica al livello alto al quale la portò la Plath, ed a tale intensità, sia un pericolo di vita in se stessa, ogni artista lo sa addirittura agli inizi del suo purtroppo vocazionale sperimentare con la vita”. Infatti: “io sono una che / sperimenta con la vita e non può lasciare nessun / rivale toccargli il cuore, le membra insaziabili. / Io sono una che lascia volentieri la gloria agli / altri ma si rammarica d'esser trattenuta dagli / infelici nodi della sua gola” (*La libellula*; e la poesia della *Serie ospedaliera* che ritorna sull’“sperimento” potrebbe essere letta – se tutto è in tutto, prima e dopo – come un saluto a Sylvia: “la vita è un largo esperimento per alcuni, troppo / vuota la terra il buco nelle sue ginocchia, / trafiggere lance e persuasi aneddoti, ti semino / mondo che cingi le braccia per l'alloro”).

La ricerca nell'arte è un pericolo personale e pubblico (cfr. il testo 5) nel momento in cui attinge una perfezione che può essere “incondita” (cfr. 2.4) e socialmente in-naturale: ad esempio, Patti Smith legge Pasolini come “victim of fascists and faggots and the purity of his art”.

6.

Il discorso continua nella nota su Maria Rosaria Madonna, attraverso l'idea del trilinguismo (latino, latino-italiano e italiano *standard*, o quasi *standard*): “Man mano che l'autore passa dal suo ritmicissimo pseudolatino inventivo, ad un italiano frammisto di

latino e poi ad un italiano semplice, sembra, strano a dirsi, indebolirsi” – per im“potenza” – “la sua ispirazione che è religiosa e pagana insieme”, con una scoperta: “...direi che il libro intero, con le sue iniziali poesie di genere metafisico, abbia come tematica principale (nascostamente), quella della ribellione alla borghesia”. Quindi l’autore di *Impromptu* è non-borghese e non di “altri”:

Il borghese non sono io
che tralappio d’un giorno all’
altro coprendomi d’un sudore
tutto concimato, deciso, coinciso
da me, non altri – o se soltanto

d’altri sono il clown faunesco
allora ingiungo l’alt...

Lo stesso negli autocommenti alle *Variazioni belliche*, per dirne la bipartizione: “Anche *Variazioni belliche* ha due parti: la prima, più breve, che è del ‘59-‘61, è molto lirica, è molto sciolta, non è astrusa. Tutta la seconda sezione, che è forse la più *potente*, scritta un paio di anni dopo, ha tutt’altra poetica. Il confronto è fatto di proposito”; e ancora sulle *Variazioni*: “alla fine è venuto fuori un italiano un po’ *potente*, che verso la fine del libro si fa più limpido”. Infine l’immagine umana di Scipione: “Strano in una personalità così *potente* il forte senso di colpa per la malattia...”, ma “la sua poesia è calma, candida, sensoria sì, quasi più dei quadri, ma in essa v’è una tranquillità non espressionistica che la rende del tutto individuale e difficilmente classificabile anche in questi moderni tempi” (*Scipione panteistico*).

7.

Lo schema esalta una vita-lingua, nel senso più largo: la *grandezza* – *autodelimitata* –, l’*inusualità* e la *potenza* (*maestà* e *furore* nel *Diario ottuso*: 25/3/67) contro l’in-forme, il non ascolto e l’uso: “miei approcci letterari / ad una turbe immensa e ordinaria” (*Documento*: *E ho visto che sollevandomi di peso*) o pubblico “disattento” (*proprio prima di dover partire*; sempre in *Documento*, la controtorica è anche nello *Sciopero generale 1969*). Per osmosi, l’“autodelimitazione” di sé come poeta della “maestà” e della “potenza” (e della “superbia” come grandezza) entra negli interpreti, che la ripetono: “Direi che non mi sono mai imbattuto, in questi

anni, in un prodotto del genere, così *potentemente* amorfo, così oggettivamente *superbo*” (Pasolini); “l’impressione fondamentale è quella di una *superba*, geniale fluidità” (Piccini); “suggestiva e spesso *potente* poesia della Rosselli” (Mengaldo; nell’antologia l’aggettivo è attribuito anche a Loi); “solennità quasi classica” di *Variazioni belliche* (Ramat); “un timbro davvero, davvero *forte*” (Deidier), “nel suo rigore e nella sua *maestà*, [...], nella *potenza* e nel fervore...” (Vincentini: poi, di seguito, la coppia Nevrosi-Mistero, che è spinta da Pasolini); “carattere *potentemente* innovativo” (risolto non firmato della *Libellulla*, per SE, 1996); “la *potenza* della parola poetica di Amelia Rosselli” (Bettarini). La poesia è un diamante, “durable and refractive in *his* brilliance” (Snodgrass).

Il materiale lessicale della “potenza” ritorna in un lavoro che – nella sua bellezza – è anche l’occasione per un esperimento: l’omaggio di Testori a Bacon morto (1992: cfr. 2.4, sotto).

8.

Il contatto tra i parlanti può essere anche distruttivo: ora la scrittura sembra “aberrante” (Mengaldo: *Documento* “riduce quasi a zero i fenomeni aberranti delle raccolte precedenti”), “e permane il talvolta aberrante pluristilismo” (Loi, 1992; nell’articolo del 1997 lo sperimentalismo di Rosselli è “intollerabile”). Nell’antologia di Mengaldo tutto questo va insieme alla riduzione dello spazio (e del valore) di Campana, contro l’antologia (e l’ideologia) di Sanguineti.

La logica impura è ancora legata al primo gesto di contatto, che parte dallo stesso autore *potente*, “autodelimitato”. “Chi-scrive” (vive) può ri-giustificare la parola in un’altra *ragione* (in un “intelletto d’amore”: amore e scrittura “potente”), che può essere una forma di libertà ‘mistica’ (cioè di vita: “Cil qui est ce qu’il croit, il croit vrayement”: “Colui che è quella cosa che esso crede, colui crede veramente”: la “felice estasi” di *Scipione panteistico*). Dicendo “libellula” si incontra un’altra radice di senso: la “libertà” (*Panegirico della libertà*), il *liber* (e il “libello”: il – futuro – “libro libero” di Pasolini in *Trasumanar e organizzar*); la riunione delle ali al senso (“poema volatile”) – e le ali a forma di bilancia (*libra*: la *libellula* è la “piccola bilancia”: la giustizia, che ‘è’ il libro, che ‘è’ il poema non borghese, ecc.). La radice di *aberrante* testimonia ancora l’uscita, anche nella (possibile) in-coscienza di “chi-critica”: l’aberrazione è la “deviazione dalla norma; errore di giudizio”: dunque l’“inusualità”. *Ab-errare* è sviarsi, andare (volare...) da libellula.

(ottobre 1999 – marzo-aprile 2000)2

2. Ébauche d'un Ange

1.

Il corpo nudo e fotografato di Francesca Woodman è l'icona di un pezzo del gioco d'amore tra 'arte' e 'vita': la consustanzialità – e dunque la compresenza – di grazia (bellezza, “occhi celestiali”, “maestà”) e furia (dolore, passione), che l'artista (il/la poeta, il/la fotografo/a, ecc.) può stilizzare nella forma del (suo) volo e in una parola enorme: *angelo*. L'angelo stesso sarà e-norme: “che oltrepassa la misura o grossezza ordinaria” (Fernando Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana*, 2. ed.), cioè la *norma*.

Lo scambio di sensazioni è aspro: “Rimane, uscendo dalla mostra, la sensazione di una grande urgenza di esprimersi, quasi la fotografia fosse un urlo o un lamento o magari servisse come le ali di un angelo per volar via”, come accade (Rocco Moliterni, *Woodman. Fotografie di un angelo caduto*, “ttl”, 1196, 5 febbraio 2000, p. 9). E – formalizzandosi in un gesto d'arte – “il corpo implode nella posa, nascondendosi dietro il mistero della messa in scena”, che sarà fotografata (Mario Codognato, *Autoritratti in forma di nature morte*, “Il Sole-24 ore”, 5 marzo 2000, p. 36). La *libellula* di Rosselli dovrebbe riunire le stesse aspirazioni, dalla libertà di vita e di composizione (il poema deve “evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula”) al “tema della giustizia ebraica” (nota per la ristampa SE, non ripresa nel volume Garzanti).

2.

L'angelicità di un certo tipo di unione del “cuore” all'arte deve consistere *anche* in una posizione adorante e protettiva di fronte all'Altro, uomo o Dio. L'angelo sarà doppiamente amico e “servitore”, tra terra e cielo; e alato: quindi, contemporaneamente incondizionato, volante, ecc. (la “libellula”, come programma di vita intel-

Il pràgma

lettuale e d'arte), e non libero e offeso proprio nel bisogno di apertura e dono (di sé) all'Altro: che è adorato e, laicamente, 'santo'; in quanto tale, produttore di libertà, nello scambio del dono e/o nella sua "resistenza" al "cuore" della poesia di chi lo ama (Itala Mela: cfr. le annotazioni finali).

3.

Il gesto d'autore va avanti, mediando: il vero argomento della vita scritta (fotografata, ecc.) sarà il trionfo della "tua" presenza e la disgrazia della "tua" assenza, o del "tuo" rifiuto di "me" (della "mia" offerta di lavoro creativo e di "anima"): "Dissipa / tu se tu vuoi questa debole vita che si lagna, / ma io non ti trovo, e non oso dissiparmi" (*La libellula*); "Tù non appari a chiarire il mistero della / tua non-presenza, tu non stimoli i fiori / in corona attorno al mio polso, rotto perché / non posso tenerti vicino" (*Serie ospedaliera*; nello stesso testo il giorno è "spaccato in mille schegge", che ritornano in una poesia vicina, con lo stesso orrore: "Attorno a questo mio corpo / stretto in mille schegge", poi "mille paludi"); "Sì, scrissi finalmente cose belle, tutte / per te – non v'era pubblico più disattento", "compari, scompari, poi / non sai nemmeno se // hai qualche interesse a incoraggiarmi" (*Documento*). Soprattutto, due testi:

Le ingenuè case, è meglio che Dio rimanga
sconosciuto, il sapere del vetro è come
la plastica, nessuno odore è così forte
come l'incenso e si scompone il piede
in parti uguali.

Appesantita da calmanti scrivere, di
cose sconosciute che è meglio, venerare
nascostamente che penetrare. Penetrando
con la pretesa d'essere scoperti, si
spinge in su quel che sta giù: misto
con il male.

E il male scomponendosi in parti eguali
scrisse questi versi ottogenari.
(*Serie ospedaliera*)

Sei nel mio petto, ma poi ti ritrovo,
ma poi ti perdo, ma poi sei lì, e non
vuoi addomesticare il mio sangue che
non ha altra urgenza che di chinarsi
sul tuo tutto indifferente corpo che
annega mentre m'infilo nel letto.

Sei nel mio petto o là ti ritrovo quando
non vedo nel campo o nella miniera altro
che sigarette mezze spente che rinunciano
al significare.

Significando in questo accoppiarsi del
tutto immaginario la tua unione brancolante
in un sospiro di sollievo, ché nel mio
petto brilli avventuroso, trovai una

sorta di pace mal costruita mentre battezzavano
le pecore nell'ovile.

(*Documento*)

E: "Io essendo un paradiso non posso avvicinarmi all'eterno,
bruciare della pelle che non ha confini distinguibili" (*Diario ottuso*,
1/1/67).

La presenza del *cuore* annuncia che esiste un "angelo"-servo: in *Sleep*, "my heart fundamentally cold yet / it was before a stone of heat", "my tuberculous heart", "turmoil in my blood" (ma Tandello traduce "tumulto nel mio cuore"); nelle *Variazioni belliche*, "Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente"; in *Documento*, "quelle mie fibre nervose (il / gran cuore)"; "cuore d'erba" in *Impromptu*. Si tratta solo di esempi, che non succhiano più di tanto il *corpus* di Rosselli.

4.

L'"angelo" – religioso, metaforico, non confessionale – brucia per un presente-assente, divinizzato ma ancora umano, e uomo. L'autore ha prima di tutto *visuto* la fusione del "fatto vero" in lingua *patita*, e contemporaneamente il carico di vita immesso nella parola scritta – o pronunciata in pubblico ("La poesia di parola e di

Il pràgma

voce propriamente dette era dunque ottimamente rappresentata dall'estraneità sospesa e fortemente espressiva nell'imperfezione sussurrata e lacerante del suo dire di Amelia Rosselli": Alberto Bertoni, "il verri", 1-2 [1987], p. 201; "...gli squarci lirici e ritmici che vengono ad interrompere la modulazione 'classica' di Amelia Rosselli": Beppe Sebaste, "alfabeta", 70 [1985], p. 31).

Le-normità rimane. Cristologicamente, il/la *patiens* intacca le qualità del Male, sia privato sia politico (cfr. il testo 5: "*Storia di una malattia*"), fino a ricostruire una "grazia" slegata dal senso comune. La vittoria di Bacon – Bacon ma Testori – sta in questo lavoro (*Disperata umanità dell'ultimo maledetto*, "Corriere della Sera", 29 aprile 1992, p. 7):

[...] trasformare le bocche dei baci più perduti e funesti che la storia dell'arte ci abbia dato, in rose; e sia pure in rose colte sul punto del loro sfacelo.

[...] franato il tempo delle provocazioni immediate, il catalogo delle sue perverse icone ci va mostrando una incondita, classica bellezza; classica, perché mai neoclassica; classica, perché fabbricata di passioni, di furie e di tenebre; classica perché fabbricata di coiti senza scampo, di venere e di morte.

[...] anche il dolore, anche le gocce di uno sperma senza possibilità di sensi e di vita, grondano di bellezza; diventano, anzi, la bellezza stessa; quello almeno che, stando nell'ordine della realtà e non delle utopie, al nostro tempo è concesso.

L'articolo condivide il lessico dell'autodelimitazione dell'"angelo": la potenza in tutte le forme ("la sua straordinaria potenza mentale, fisica e, meglio che nervosa, nervina"; "una tranquillità, per dir tutto, supremamente ebete e gagliarda"; "ciò che conta è che egli, tale capacità, l'abbia messa in atto con tanta continuità e tanta forza"), l'amore-ossimoro, abbandono e lotta ("in questa lotta che forma il centro del suo mondo fantasmatico, in questo continuo desiderare, provare e riprovare l'abbraccio-scontro"; "lotta erotico-esistenziale"), la bellezza "incondita", spinta dagli stessi "sgorbi" (cfr. 1.2) o "stranezze" (a Giorgio Devoto: 11 luglio 1980) che la rendono "aberrante" (cfr. 1.8). Con *bellezza incondita* riappare l'ossimoro, che spezza il senso comune e avvia l'"esperimento" angelico dell'adorazione, difficile o impossibile (cfr. 2.2).

L'ultimo segno religioso è la "luce" che si dispiega in tutto il testo: Bacon rende "splendente, e attraverso tale splendore,

resurrezionale la sconfitta e, addirittura, il marcire e perdersi dell'umana carne", "creando così, per tutti, una terribile forma di nuovissimo e atroce splendore", e un altro ossimoro.

5.

Dopo il "cuore" dell'Angelo, il punto del *come* porsi criticamente diventa essenziale. In particolare, la lettura – la vera e propria lettura *orale*: "corpo e voce" nella formula realistica di Pasolini – dovrebbe raccogliere le ossessioni timbriche e semantiche (gli "elefanti", l'"ottusità", il "cuore", la discesa ai "patti") e poi, forse, disperdersi in un secondo grado della "passione" scritta: *come* e *perché* nasce, *con quali effetti* si dispiega nel lavoro, con quale *potenza* deve essere intonata; cioè – in termini di ricerca musicale – costruire lo strumento adatto alla nuova musica (cfr. *La serie degli armonici [1953-1977]*); in questo caso ri-costruire e costruirsi la voce adatta.

Il corpo rimane questo segno – immagine e parola di contorno ("scarabocchi e commenti") –, di sé (persona vivente) e di altro (quello che vive nel corpo della persona viva, distruggendola): nei termini di vita-scrittura di Rosselli, "io sono una che sperimenta con la vita" (*La libellula*), "io decidevo di esprimermi con maestà e furore anche se le parole assumevano a volte un contegno più che irrispettoso", "quale nero profondo impegno nelle mie mestruazioni!" (*Diario ottuso*, 25/3/67). Poi la descrizione di sé diventa un gesto puro; l'arte stessa diventa nuda e umanamente grande: la stanza di Francesca (le mattonelle, il muro, il fiore: il corpo) e il luogo del "dolore" – "ed è superato in parte" (*Documento*). Metaforicamente, e non solo, il/la poeta (il/la fotografo/a) è *alata*, rispetto a questo.

(marzo 2000)

3. Ce qu'on dit aux fleurs à propos de poètes

Il y a une hauteur de la conscience où ce qui est parlé est le langage de la vie, non de l'homme, comme si l'esprit, en s'y élevant, tendait à découvrir la signification unique des affirmations que les exigences de la personne ont diversifiées.

Joë Bousquet

Progrès (L'œuvre de la nuit, Éd. Unes, Draguignan 1996, p. 24).

1.

Le righe che seguono saranno, in parte, autodistruttive; forse, anche un po' fuori centro rispetto alla poesia in senso stretto: sicuramente, decentrate rispetto alla *poïcsis* in sé e in quanto tale. Imitazione di Rimbaud (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*) punta a questa distanza, già nello spazio del titolo.

Se l'argomento deve essere "lingua data e lingua ricevuta" sarà necessario un paradosso, a costo di esibire un'ossessione: abolire la terminologia (l'apparenza) del problema per ripensarlo sul piano del contenuto vitale. E quindi, fuori dal paradosso: il meccanismo *naturale* (cioè non modificabile: e non *solo* linguistico) in cui il "dare"- "ricevere" – senza implicazioni 'moralì' – è un dato di fatto, *violento* e condizionante. È la situazione del "giardino di piante, d'erbe, di fiori" (Leopardi, *Zibaldone*, 4175, 19 aprile 1826), in cui, tra l'altro – e varrà come metafora di un modo di lavorare –, "quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali": fino a riprendere lo schema di partenza, per (ri)dire, come ipotesi, "[vita] data e [vita] ricevuta". La stessa *venue à l'écriture* possiede questa faccia *reale*: un'(auto)affermazione di potenza (l'io diventa autore: nel caso della poesia, autore di qualco-

sa da cui non si riesce a togliere l'alone, contorto, di 'sacralità'), più l'obiettivo di *forzare* una potenza ricevente (un pubblico, non-io: Tu e Voi) che può essere inavvicinabile o aspra (di qui un'idea di 'conflitto': la scrittura di "quasi tutte le lettere e canzoni d'amore" – i *testi* – comporta una "tencione o tacita o espressa" tra autore e lettore-destinatario – Brunetto Latini, *Rettorica*, 75, 16 –, e la colpa di "innalzarsi sopra il corpo degli altri": *Zibaldone*, 2155-2156, 24 novembre 1821; "incontrollabili istinti / di predominio" nella terzultima poesia di *Serie ospedaliera*).

Ogni contatto (sociale, predatorio, sessuale, linguistico) "succhia" l'autonomia e/o la solitudine dell'"altro": quindi anche il contatto della lettura, e – soprattutto – delle forme di intervento sul testo, a partire dalle più comuni e "innocenti". Lo stesso "citare" – "chiamare in giudizio" (!) –, lega il testo all'arbitrio con cui 'io' distingo "fior da fiore" (e quindi costruisco *altro* dalla situazione di partenza: l'*antbo-logia* e il *florilegium*). Tutto questo forma (anche) un problema della citazione nella critica, affrontato da Gilberto Finzi ed Enrica Salvaneschi nell'ambito di "Testuale" (per il primo il "Quaderno n. 3", del 1997: *Figure del [sentimento] poetico contemporaneo*; per la risposta il numero 25 [1998] della rivista, con una controrisposta redazionale, che è un *collage* dei termini ascoltati nello scambio). In questo caso il problema è nato da un sezionamento retorico, a caccia di analogie del "barocchismo o neobarocco": "Risultando inutile all'esame e alla discussione specifici riprodurre i testi completi, si è adottato il criterio di stralciare i soli passi interessanti, di dare quindi soltanto le strofe, il distico, il verso singolo o addirittura l'emistichio..." (Finzi, p. 31 del quaderno; ma a p. 43 uno dei principi della buona critica sarà l'"uso attento della citazione"): "E questa convinta asserzione di metodo non può non sembrare sorprendente. La pecca testuale segnalata dall'autore – l'assenza fra i termini accostati di un "elemento intermedio" [...] – potrebbe infatti talora logicamente (non dico esteticamente) superarsi proprio grazie alle associazioni del contesto, prossimo o lontano..." (Salvaneschi, p. 20).

2.

Altri due esempi sull'immagine pubblica – imposta – della scrittura.

a) C'è uno spazio in cui la lettura *linguistica* di Rosselli – proprio in un volume (quasi) complessivo – è fuorviante: "Qual è il tema portante o, detto più umilmente, l'argomento principale della poesia di Amelia Rosselli? Direi, senza alcun dubbio, la lingua..." (Giudici, nelle *Poesie* di Rosselli, p. VIII). Questo vale anche per le idee di Pasolini sul *lapsus*, che però convergono sopra una soluzione

diversa: “[...] il tema dei lapsus è un piccolo tema secondario e irrisorio rispetto i grandi temi della Nevrosi e del Mistero che percorrono il corpo di queste poesie”; ma anche con un grandissimo gesto di umiltà: “è solo un filo che ho seguito per poter produrre qualche effato su questo splendido testo che si propone come ineffando”. Per osmosi, i due “temi” riappaiono in Giudici, come citazione, e liberamente in un articolo di Isabella Vincentini su “Galleria” (1-2 [1997], p. 89); sempre a proposito di echi della voce intorno a Rosselli, è sgradevole rivedere i “fenomeni aberranti” – Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento: 1978* – nel “talvolta aberrante pluristilismo” di cui parla Loi (“Il Sole-24 Ore”, 26 aprile 1992). In pratica, è la linguisticità esaltata per mettere da parte il contenuto di vita-letteratura (vita-lingua), cioè eludere le domande più semplici: *di che cosa* parla la scrittura di Rosselli?, siamo in grado di *capirla?* – di fatto, nel giro di una pagina, anche la proposta di Giudici è modificata dall’aggiunta della “vita”, nella sua forma “ottusa”: “vita vissuta” e “malattia nervosa”. Amelia deve essere sempre pazza.

b) Sempre “intorno” a (non “su”) Rosselli, e con una conseguenza sul nuovo, oltre che sulla citazione occulta. C’è un elemento comune tra il saggio di Giudici e due note su Elisa Biagini (Francesco Stella per *Morgue*, nel *Sesto quaderno italiano* della *Poesia contemporanea* e Guido Caserza per *Uova*): secondo Giudici, Rosselli ha una “componente di vita vissuta, per non dire *confessional*, dove l’esperienza privata si consegna a referenti senza nome e senza volto...” (p. IX); Stella lega Biagini alla “fresca tradizione della poesia femminile americana” che “ha influito probabilmente sugli orientamenti stilistici, sul tono...” (p. 11 del *Quaderno*), e così Caserza: “È evidente che la poesia di Elisa Biagini vada ricondotta alla tradizione della poesia femminile americana” e “la componente di vita vissuta, vagamente *confessional*, secondo la tradizione americana, viene passata al vaglio di un’intelligenza analitica...” (p. 29 di *Uova*; Stella dice la stessa cosa, con altre parole).

3.

Gli esempi sul contagio (dall’autore al lettore, dall’autore al critico, dal critico A al critico B) contengono, semplicemente, la nostra non-innocenza, naturale, nell’atto della lettura-scrittura. Il gioco, più o meno automatico (e il *meno* riguarda soprattutto il *marketing*), dovrebbe imporsi una *pars construens* razionale: la capacità – e a tratti la durezza, e la tenerezza – di sopportare (difendere) la potenza di vita-lingua (e di morte-lingua) del testo, senza “api”

(il biografismo, denunciato e parodiato da Rosselli; lo smembramento; le finte ingenuità nella filosofia della divulgazione, ecc.). In una realtà impura rimane solo il gioco naturale: appoggiarsi (a una tradizione, a un autore, al ‘contagio’ delle parole), consumare, “succhiare”, “innalzarsi” – ma il gioco può essere svuotato di una *parte* della sua forza automatica, sopportando il vuoto di innocenza e la quantità di vita intorno: quindi, di nuovo, come ipotesi interiore più che ipotesi “di lavoro”, “lingua [vita] data e lingua [vita] ricevuta”.

(18 ottobre - 1° novembre 1999; marzo-aprile 2000)

4. Suoni

(a due voci: A e B)

A.

1.

Se ora nascesse la vera compagnia, il testo riderebbe; non ride. La scrittura in sé sarebbe una festa: all losses are restor'd (Shakespeare, sonetto XXX 14): non preghiera; oppure questo: il gesto che 'mi' tocca è già il pensiero *fiorito* e la preghiera: né cervello né preghiera. Tutto è unico: l'autore *non* è in ginocchio, l'autore *non* è alla "passione che si guarda perire e farsi ripugnante, desolante, deserta". Va bene.

La lingua di Didone abbandonata produce e rinnova la perdita di *te*: *ripugnante*, *desolante*, *deserta*. La frammentazione in parole può eccitare un suono – *t* – che *ti* corrisponde e *ti* evoca (*ti* evoca perché "la tua parola" non esiste più o manca a 'me'): "Soffocata da rantoli scompare, / Torna, ritorna, fuori di sé torna, / E sempre l'odo piú addentro di me / Farsi sempre piú viva, / Chiara, affettuosa, piú amata, terribile, / La tua parola spenta" (*Il Taccuino del Vecchio*, coro 26); come – anche – nella forma data al sonetto CXXXI di Shakespeare: "Quale *tu* sia, per me *tirannica* e l'uguale sei / *Tu* di quelle cui la bellezza dà *altiera crudeltà*".

Contro di *te* tutta la poesia avrebbe una "fronte": la poesia stessa avrebbe la "fronte": *fron-te*. *La poesia sarebbe la persona*:

Non ha solo incanti
La luce che carceri...

Ti parve domestica,
Ad altro mirava...

Dismisura súbito,
Volle quel mare abisso...

Titubasti, il volo
In *te* smarri,
Per eco si cercò..."

(Ungaretti, *Cantetto senza parole* [1957], nel *Taccuino del Vecchio*);

in Rosselli, la *BRUTTA POESIA per TE* di *Serie ospedaliera* è invasiva dallo stesso suono, che proviene dalla dedica a "Ferretti":

I ponti *giganti* sono mani
quando scendo dal mio *benedetto* tetto [...]

Ma nel *trovarti* – occupato a limare *asfalti* –, scendo dal mio *letto*, raggiungo il *tetto*, e *ti* bastono. Oppure vi rimango su, *incerta* se *benedirti* o *carpirti*, insomma *promiscuamente* *mischiata* al cielo, che *caprino* come il *latte*, non *promette*.

2.

Tutta la "fronte" è lingua piena, che ingrassa: il ritmo, fronte di ariete (?), che batte: questa "è la primavera", *ramoscelli*, *animali*, *bellezza*, *aura* felice; e si espande qui.

Il frammento sarebbe una cosa umana, *felice*: "nera e bella" (Ct., 1,5), umana e bella – e poi *una*, umana e una *in quanto* frammento; sarebbe nella diaspora e ancora in rapporto con la vita: il suono sarebbe il frammento e la vita. Il narratore è pacifico: *tranquillo* per quella crescita delle idee, intorno a un progetto *solo*, che è sereno. Ora "Amore" – il codice in cui "Amore" parla: un dio – è *figura* di questa costrizione: 'io' posso attribuirlo ad un altro/Altro: esiste a 'me', ed è *mio*, un piccolo gioco di parole, che contiene il conforto a 'me': *prima* verrà (*Vita Nova*, 15 4 Gorni).

Il nome incorpora una cellula, che ripete i suoni di *cuore* e *amore*, e quindi costruisce la base non semantica di un'associazione di idee. I suoni dell'uomo sono frammenti di parole, *cioè* immagini, *cioè* (intuitivamente; con potenza) la vera *figura* di una persona – e di 'me' in questo rapporto. Tutto è dolce: dolce e non debole; dolce, non debole, e anche modulato, variando la forma – e la 'mia' vita

Il prâgma

intorno:

Fresca rosa novella,
piacente Primavera,
per prata e per rivera
gaiamente cantando,
lo vostro fin presio mando – a la verdura”
(Cavalcanti, ballata I);

quindi la serie *amore - core - rivera - era - Primavera* in *Purg.*,
XXVIII 43-51; e ancóra:

I gatti lo sapranno,
viso di *primavera*;
e la pioggia leggera,
l'alba color giacinto,
che dilaniano il cuore
di chi più non ti *spera*,
sono il triste sorriso
che sorridi da sola”

(Cesare Pavese, *The cats will know*, in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* [1950]).

B.

1) “E tu frassine / oh lungo fratello d’una volta / chiamato Pierpaolo...” (*Impromptu*, 2): *frassine* (=frassino) con *fratello*. Portando tutto al livello del francese la coppia diventa *frêne-frère*, che forse è alla base del discorso italiano a testo (*frassine* riprodurrebbe la grafia di *frêne*).

2) La passione mi divorò giustamente
la passione mi divise fortemente
la passione mi ricondusse saggiamente
io saggiamente mi ricondussi

alla passione saggistica, principiante
nell’oscuro bosco d’un noioso
dovere, e la passione che bruciava

nel sedere a tavola con i grandi
senza passione o volendola dimenticare

io che bruciavo di passione
estinta la passione nel bruciare

io che bruciavo di dolore, nel
vedere la passione così estinta.
Estinguere la passione bramosa!
Distinguere la passione dal

vero bramare la passione estinta
estinguere tutto quel che è

estinguere tutto ciò che rima
con è: estinguere me, la passione

la passione fortemente bruciante
che si estinse da sé.

Estinguere la passione del sé!
estinguere il verso che rima
da sé estinguere perfino me

estinguere tutte le rime in
“e”: forse vinse la passione
estinguendo la rima in “e”.
(*Documento*)

3) Il (quasi) *petèl* del *Diario in tre lingue*, soprattutto nelle sezioni III e IV (“zio Nello”);

4) “co ò vist tornar ‘sta testa / inte quela de un fenomen fenomeno da careton” (Zanzotto, *Filò*, seconda sezione; e nei testi per Fellini, tutte le deformazioni sacre e profane, o forse infantili, del nome di Venezia: *Venessia*, *Vennulula...*). Sempre in Zanzotto – e solo a titolo di esempio – il *fregio* che genera il *feretro* in *Elianto* (*Dietro il paesaggio*).

La radice sonora torce il collo all’uso quotidiano di un’espressione. Non solo: più il contenuto di vita è ossessivo più il suono moderno prevale sulla limpidezza quotidiana del ‘mio’ modo di parlare: in poesia, l’ultimo testo di *Variazioni belliche* e, in *Documento*, *La passione mi divorò giustamente* – dove la cellula *cia* (CIA: cfr. il

Il pràgma

testo 5) è ripetuta cinque volte, con la necessità involontaria dell'Opera d'arte – e *Soffiava la fame ed era estrema, sintomo*; in prosa, l'italiano violentato della *Storia di una malattia* (p. 186: “una dose un po' gigantesca di droga nei miei cibi”; p. 191: “una dose veramente forte di forse oppio”). Nella sua contorsione – “o è mia” – la lingua oscillerà tra superlingua, *petèl* (Zanzotto), invenzione (Artaud, Rosselli); ma la relazione fra i tre stadi è più fluida: l'invenzione produce la superlingua, la superlingua è anche un parlare infantile, e così via.

La realtà della lingua (esempio 1, sopra) appartiene ad un “Mistero” “contenutistico” (cfr. il testo 1,3). La Cosa espressa in una delle tre lingue è un pensiero semplicemente pre-linguistico: inglese, francese e italiano sono compresenti e contemporanei *dopo* l'esperienza (il sogno, la vita, ecc.), che è una; il suo passaggio dalla lingua interiore (italiano-inglese-francese) ad una sola lingua (*l'italiano, l'inglese, il francese*) è il Mistero della vita che diventa scrittura ed “evocazione”, in quanto poesia (Pasolini, *La fine dell'avanguardia*: “Cioè la poesia non è che una evocazione, e ciò che conta è la realtà evocata che parla da sola al lettore, come ha parlato da sola all'autore”). La con-fusione nel livello della poesia scritta è il segno che – se la pratica vitale è stata onesta: “parlottio *naturale*” e non “lettrismo strutturato” (cfr. 1.1) – l’“idea” (cfr. 1.3) è indivisa e complessa nella sua fase *pre-* (l'idea-base della fratellanza, accolta in uno stato naturale, che deve essere senza parole definite: poi la coppia *frassine-fratello*, intuìta nel francese e riversata nell'italiano); *post eventum* riceverà l'apparenza scritta di una sola lingua.

(marzo-aprile 2000)

5. Storia di una *malattia*

1.

Il fascismo può essere poetico? (nel senso alto e basso del 'poetico' di sempre: altezza ed effusione, "potenza" della vita e ingenuità dell'oggetto finito; potenza e ingenuità della sua lingua, che sarà 'poetica'). Ma il fascismo ha i suoi 'poeti'-"operanti": "il 'poeta' d'Annunzio rappresenta la Retorica che si fa Istituto della Storia. la scrivania nel campo di battaglia" (Raffaele Perrotta, *il rosa testimone di guerra*, Pellicani, Roma 1994, p. Ø): "non si dà bell'azione e buon'azione che non abbia mèta indicata da un Capo, non si dà epopea di popolo che non abbia alla sua testa il condottiero, non si dà opera d'arte se l'operatore non sia operante d'arte nell'arte – non si dà Mondo senza Dio" (*id.*, *L'agonismo della criticità*, D'Auria, Napoli 1995, p. 34). Per risposta: "molte minacce di stile mafioso (in un italiano di stile fascistico)" (*Storia di una malattia*, p. 191).

Conservare il *valore* offendendo la *persona* sarà l'operazione degli 'istituti' *duri* (autorità, Stato, borghesia; nella formulazione esagerata di Pasolini, "noi borghesi siamo tutti razzisti": *La paura del naturalismo*, in *Empirismo eretico*). L'offesa privata è *sociale*: "Ma, nel caso del suicidio, ci vuole un esercito di esseri malvagi per decidere il corpo al gesto contro natura di privarsi della propria vita. / E io credo che ci sia sempre qualcun altro nel minuto estremo della morte per spogliarci della nostra propria vita" (Artaud, *Van Gogh il suicidato della società*, *Post scriptum*; con una variante: "per spogliarci del nostro proprio cuore", come in *I fiori vengono in dono e poi si dilatano*).

2.

Il lavoro "autodelimitato" sarà impermeabile agli istituti, con una *grazia* totale non solo estetica, e più che estetica (cfr. 2.4). Contemporaneamente, la lingua parlata e scritta testimonierà *pro* e

Il pràgma

contra l'operazione *sperimentale* in corso: da una parte “chi-scrive” cercherà l'immagine di sé da imporre al lettore; dall'altra il pubblico imporrà la propria disattenzione e, automaticamente, un suo livello di stile e di parole, o un suo repertorio di argomenti distruttivi e concreti (cfr. il testo 1).

In questo senso, il suicidio di Plath è *sociologico*, e quindi completamente *politico* e universale (muore un *capro espiatorio*, scelto per la sua “inusualità” e per la sua debolezza: “And she was just as vehement in her understanding of Plath as social victim”: Snodgrass, recensione a *Sleep*, “YIP”, 2 [1997], p. 125): “Così, dalle lettere e dalla biografia d'una poetessa di così veloce e inusuale talento, forse una sola interpretazione è ricavabile, ed è ciò che resta da quel che posso capire del brutale attacco della Rossanda (sotto sotto politico): se accusando simbolicamente “la madre”, accusa in sua vece una società ignorante e meccanicistica medicalmente, e quel che è più, incosciente nel suo matriarcato d'ambiente capitalistico, lo può ben fare: allora tanto vale farlo anche per l'Italia e l'Inghilterra, dove di certo si spererebbe che nel 1980 la spinta ambientale possa salvare *in tempo*, possa salvare dal suicidio e dalle sue tanto critiche attenzioni, tanto pubblicizzate (tanto per finalmente toccare il nesso *specifico*)”. Allo stesso modo, Titti Follieri pensa ad una comunità che uccide: “La sua morte, suicida (penso a Virginia Woolf, Sylvia Plath, Marina Cvetaeva), mi ha sconvolto. Si sarebbe salvata se ci fosse stato qualcuno a prendersi cura del dolore devastante che porta alla follia? Perché questo Paese non si prende cura degli artisti e dei loro talenti?” (in *Resistenze 2*, Arlem, Roma 1997, p. 55).

3.

In altre parole: l'istinto *intimo* di morire coopera con un omicidio occulto, per induzione o per omissione sociale. *L'impasse* descritta nella *Storia di una malattia* contiene questa ambivalenza: la persecuzione invisibile (della “CIA”) è un gesto *politico* autoritario (statale, fascista), ma nella sua forma visibile è *malattia* psichiatrica della persona. “Troppo pericoloso parlarne a qualcuno, rischio di passare per matta”: “Del resto i “trattamenti” avevano come scopo principale, non riuscendone altri, quello dell'incidente casuale o del suicidio inspiegabile”; “Ma le torture CIA continuavano e io temetti addirittura di non avere la forza di trattenermi dal suicidio” (*Storia di una malattia*, pp. 186, 195). Così il dolore è stato decifrato, o parlato, al limite dell'ossimoro (una malattia privata-pubblica, un terrorismo pubblico-privato): *storia di una malattia* (in me solo/

a) e/o storia di una persecuzione (di *me* da *altri*)? L'ossimoro (scrittura) indica semplicemente la cosa (vita) – e il rapporto (sempre vita) che 'io' ho con la cosa, senza enunciare altro.

4.

Ciò che esiste nella sua “autodelimitazione” (inusualità, più che semplice ‘diversità’, potenza, ecc.) fa paura, anche se parla semplicemente di vita e di amore: di *te* (cfr. il testo 4; l'amore come super-allegoria, se contro l'apparenza della scrittura, la poesia di *Documento* non è completamente erotica: “Certo, ci sono poesie d'amore anche in *Documento*, ma saranno quattro o cinque”, nel dialogo con Perrella).

La diversità visibile – innocua in quanto visibile – è stata semplicemente incorporata: “Ripeto: la caduta della nozione di impegno, come nozione-civetta, ha trascinato con sé, nella caduta, la problematicità *tout court*, la contestazione, l'individuo, che protesta, l'anormale, il Diverso ecc. Ma qual è stato l'effetto di questo odioso bisogno di stabilità e livellamento delle borghesie, di questa oscena salute del neocapitalismo? Il più incredibile e il più naturale. Una reviviscenza, diffusa, violenta, scandalosa e popolare, *fino ad arrivare ad essere di moda*, della problematicità pura e semplice, della contestazione, dell'individuo che protesta, dell'anormale, del Diverso ecc.! Che sono giunti – nell'accanimento del difendersi e del disperarsi – a una sorta di aggressivo esibizionismo” (Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, I). Se il problema è la semplice *visibilità* del Diverso, la pratica *interiore* della disarmonia rimarrà fuori dall'omologazione, e quindi dalla pacificazione che crea la “moda”. L'“angelo”, che è poeta, si dovrà orientare: o l'abbandono a una spinta (quasi) religiosa (vedi sopra lo schizzo di un Angelo in 2: completamente umano e condivisibile, ma anche protettivo ed enorme, impegnato a sperimentare, con sforzo – appunto – un tipo di vita santamente diverso) o la (auto)distruzione sacrificale (cfr. il catalogo dei morti in *Campo del sangue* di Eraldo Affinati, che arriva a Rosselli). Di nuovo, “tutti i poeti sono ebrei” (Marina Cvetaeva, e Celan attraverso Marina).

L'omosessualità – in quanto *amore* (invisibile), e non solo genitalità (dei corpi, e quindi visibile e pratica) – è uguale. Il sesso è accettabile, “ma che degli individui comincino ad amarsi, ecco il problema. L'istituzione viene presa di contropiede; delle intensità affettive l'attraversano, a un tempo fattori di coesione e di perturbazione: osservate l'esercito, l'amore fra uomini viene continuamente

Il pràgma

evocato e biasimato. I codici istituzionali non possono convalidare queste relazioni che hanno intensità multiple, colori variabili, movimenti impercettibili, forme che cambiano. Queste relazioni fanno corto-circuito e introducono l'amore là dove dovrebbe esserci la legge, la regola o l'abitudine" (Michel Foucault a René de Ceccatty: *Uno stile di vita*, "alfabeta", 68 [1985], p. 32). E schematizzando intuitivamente, intorno alla coppia inusualità-potenza (testo I): ciò che è "inusuale" è metamorfico (cangiante, ecc.: "colori variabili, movimenti impercettibili..."), ma non privo di grazia (la grazia è la realizzazione estetica di un modello puro non evidente: cfr. il frammento di Tommaseo sulla *Grazia*, in *Bellezza e civiltà*, e qui nelle note finali); ciò che è metamorfico è poesia: stabilizzata formalmente ("spazi metrici") ma non appiattita in una programmazione commerciale, sociale (statale, ecc.) prevedibile. Il testo è – ancora una volta – felicemente *politico*, ma anche *solo* a contatto con l'autore – e quindi, dal laboratorio alla pubblicazione, inizia a trasformarsi in "chi-scrive" (e "chi-scrive" nel testo nato, che sarà diffuso); alla fine il testo si espanderà pubblicamente con l'immagine dell'autore, così come l'autore avrà voluto manifestarla (cfr. I): molto "potente" e molto soggetta alla "passione", quasi per ripetere il doppio impegno della prima poesia italiana (grande fedeltà e servizio ad un Altro, che – allegoricamente – si chiama Amore ed è un 'dio'; grande volontà di formalizzare tutto in un repertorio abbastanza univoco e in una cultura erotica media a cui attingere: ed è chiaro che la vera storia dell'eroe Testo è molto più contorta e disonesta della *fabula* schematica di queste righe).

Il resto è ovvio: a livello di competenza *ottusa*, ciò che il senso comune adopera *normalmente* è anche *naturale*: quindi la poesia della maestà (di stile, di retorica, di vera competenza dei mezzi, che può anche scegliere forme di – apparente – scardinamento, *lapsus*, *calembour*, *pun*, "stranezze"...) sarà – peggio che mai – *socialmente* innaturale e irricognoscibile. "Le vestigia di quella rivoluzione dell'espressione sono però gli sgorbi che si insediano, contro la volontà dell'autore, tanto nei quadri che nella musica come messaggi dell'es, disturbano la superficie e, come le tracce di sangue della favola, non possono essere cancellate con correzioni successive": in più – ed è quello che conta –, "l'espressione del dolore, non mitigata da convenzioni, sembra sgarbata" (Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959, p. 46 e 48n.).

5.

A quest'altezza del processo l'oggetto innaturale-“inusuale” è già un mostro (irrazionale e perduto). Di qui, ad esempio, la durezza di un giudizio che vorrebbe sostenere ancora una parte costruttiva, con un certo sforzo di pietà: “Personalmente, mi piace pensare che la poesia debba conseguire un controllo più diretto delle pulsioni da cui pure muove, e che i suoi più alti risultati si raggiungano quando – per riprendere ancora termini di Giudici – il dissidio tra il “cosa-vuol-dire” e il “dire-in-sé” tenda piuttosto a configurarsi come rapporto, per quanto conflittuale. [...] il vagabondare senza misura e senza confini di queste parole lucide e stranite è forse sì – esteticamente – eccessivo e delusivo, ma offre non poche occasioni di autentico stupore, e attimi di riconoscimento per ciascuno di noi” (Edoardo Esposito, *Diario in versi d'un destino tragico*, “L'Indice dei libri del mese”, 6 [1998], p. 11).

[6.: citazione e appunto]

Ogni atto di parola ci tradisce, o tradisce usi automatici, di cui siamo il *medium* occasionale: “Della morte di Amelia Rosselli ci ha colpito la prevedibilità. Quel suicidio annunciato da sempre” (Antonello Satta Centanin, recensione al *Diario ottuso*, “Poesia”, 104 [1997], p. 60).

La “prevedibilità” di una morte che dovrebbe essere volontaria è una bestemmia contro la vita. Ma la verità del suicidio è irrazionale: il gesto è volontario e insieme condizionato, fino a impastarsi con la sociologia.

6. Storia di un verso

1.

In questi appunti sulla memoria ritorna una parte del testo 3: l'uso ('buono' o 'cattivo') della citazione che "succhia" o "vivisezionna" (Salvaneschi: cfr. il testo 0 e la bibliografia di 3).

Il frammento è un verso di *La notte era una splendida canna di giunco*, in *Documento*: "Oh potessi avere la leggerezza della prosa". La storia delle citazioni ha tre punti (il punto 1 contiene un *excursus*, che si collega al testo 1: contagio del pubblico, durezza del pubblico, espressione della durezza contro Rosselli con parole vicine alla *forma mentis* del poeta: aberrazione/libertà e controllo):

1) 1978. Nell'antologia di Mengaldo come esempio delle forme tranquille (?) di *Documento*: ora il poeta "esercita un maggior controllo sulla sua materia verbale, riducendo quasi a zero i fenomeni aberranti delle raccolte precedenti, mentre alla sempre dominante densità oracolare e violenza stilistica possono alternarsi modi di recitativo più pacato ("Oh potessi avere la leggerezza della prosa")". Nasce un altro contagio, che si lega a quelli del testo 1, intorno alla parola-chiave *controllo*, più psichiatrica che retorica: le "più controllate prove di *Documento*" e poi: "personalmente, mi piace pensare che la poesia debba conseguire un controllo più diretto delle pulsioni da cui pure muove" (Edoardo Esposito: cfr. la nota bibliografica di 1, alla fine); ma nello stesso articolo – e quindi inserendo la terza occorrenza – c'è un frammento del *Diario in tre lingue* (I), nel punto in cui Rosselli dice di Montale: "procedimento surrealista non nelle immagini (le quali sono realiste, minute), ma nell'accostamento delle vocali, non abusato, controllatissimo".

2) 1996. In Antonella Anedda come esempio – giusto – di quello che doveva essere la prosa del *Diario ottuso*: "...quella prosa

invocata in *Documento* per la sua leggerezza (“oh avessi la leggerezza della prosa”) diventa luogo dell’“inabitabilità” (*Versi ancorati a quieti miraggi*, “Poesia” 93 [1996], p. 23).

3) 2000. In Daniela Attanasio per salutare la scrittura della stessa Anedda: “...Antonella Anedda tradisce la sua nostalgia di scrittura per quello che la parola può raggiungere in leggerezza e in slancio (forse inconsciamente tornando a un verso di Amelia Rosselli: “Oh potessi avere la leggerezza della prosa” (recensione a *Notti di pace occidentale*: “Poesia”, 135 (2000), pp. 58-59: p. 58).

La citazione di un verso comporta il passaggio della scrittura alla memoria, che ne fa l’uso che vuole: evocazione (Anedda, Attanasio) o prova di un discorso tecnico (Mengaldo). In realtà la critica della prosa dovrebbe confrontarsi con un altro elemento, che è in *Spazi metrici*:

Scrivendo a mano poi, si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase. Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce. Scrivendo a mano forse dovrei scrivere prosa, per non tornare a forme libere: la prosa è forse infatti la più reale di tutte le forme, e non pretende definire le forme.

La poesia insiste anche su un senso di smarrimento-perdita-vuoto (il *vacuo* e il *vaso* – vuoto – di *Attorno a questo mio corpo*, nella *Serie ospedaliera?*): “i suoi averi scappavano dalle mie mani”, ma l’inverno “fu così ben racchiuso / fra i tetti impiantati” (e quindi si tratta di un’immagine-concetto, che ‘dice’ la forma in quanto contenitore): invece “questa strada d’inverno / è come se qualcuno l’avesse saccheggata”, fino al “vuoto putiferio”. La stessa prosa è “invocata” per la sua assenza, che provoca un desiderio e quindi un verso gemello, ancora invocante: “Oh potessi realizzare la rissa degli angoli”. In questo modo il sistema dei suoni, sopra e sotto, collabora alla tenuta di un’idea: la vicinanza di *leggerezza* a *realizzare* – in due versi che vogliono essere simili – in nome del procedimento “frassine-fratello” (cfr. 4 B).

2.

Il testo appartiene a un’“idea” piacevole, che è stata parafrasata dalla stessa Rosselli (cfr. 1.4; forse il giunco è stato stimolato dall’architettura che il poeta vede e “sperimenta”): nello stesso tempo,

Il pràgma

dichiara la sua impotenza ad esprimere (racchiudere nella forma) la notte, che è inafferrabile: non completamente indicibile ma difficile da raggiungere in un discorso che abbia una formalizzazione diversa da quella veloce e immediata (cfr. *Spazi metrici*) della poesia “scritta a macchina”.

3.

Come gesto di scrittura, la citazione è sensibile (Anedda) o gelida (Mengaldo) a seconda della partecipazione di chi si lascia toccare dal testo. Ma il problema è un altro: la parcellizzazione dell'intero (tutto senso) impoverisce il messaggio da porgere (meno senso; e in questo caso con la perdita del rapporto con il verso gemello).

Paradossalmente, anche questo tentativo di storia di un verso appartiene alla storia (della critica) del verso, e non sarà immune dagli stessi gesti di appropriazione e uso. Ora il testo deve apparire unito:

La notte era una splendida canna di giunco
i suoi provvisori accecamenti erano di giunco
i suoi averi scappavano dalle mie mani
le sue filantropie anche erano di giunco.
Oh potessi avere la leggerezza della prosa
o di quel inverno che fu così ben racchiuso
fra i tetti impiantati: questa strada d'inverno
è come se qualcuno l'avesse saccheggiata.
Oh potessi realizzare la rissa degli angoli
indovinati fra le colonne vertebrate, così
come la strada precipita senza segno, senso
per un vuoto putiferio per un mistico
soliloquio.

7. Su *autós*

Dice: “spostare il punto di domanda sul *come*: come è *donna*, quella donna? e come è *uomo*, quell'uomo?” – e ora: “Se qualcosa di breve si unisce a qualcosa di oscuro, ne viene *una* strana trasparenza, *una* innocenza ripresa, *un* lampo pallido”: lo stile maturo, che matura. La sua potenza è *felice*: con molta sua ‘grazia’, che ora preme.

L’“uomo” è *persona*: ‘io’ riproduco *me*, ‘io’ stampo l’*autós* che ‘io’ “stesso” *sono* – la cosa che ‘io’ sono ora e la cosa che ‘faccio’ *ora*; e ne ho pace. “Vollí ardere!?”: e viene, *si* mostra – viene – una cosa doppia, in una specie di *devinalh* vitale, ‘mio’ e più che ‘mio’ (“Umile sono ed orgoglioso”, “Pace non trovo...”: ecc.): non *mi* avvicino, per ora, al lavoro editoriale (industriale), alla ‘manipolazione’, al ‘consumo’, alla ‘violenza’ (naturale), ecc.; ma anche: ogni giro di pensieri ‘mi’ può diventare libro (anti-libro: non-libro): lo diventa súbito, nelle vostre mani, senza un controllo esterno a ‘me’, che scrivo: “dico”. ‘Mi’ sono guardato: in *me* decido (non decido) di essere ESPOSTO come “l’uomo”: posso essere la cosa “esposta” – mi esibisco (come l’) autore, sono esemplare: guardate-*mi* sempre, “voi mi capite”, voi sapete “me”; ‘io’ sono finto. La *cosa* ride: *sta*; ho fatto (faccio; *posso* fare) il vuoto per essere ancora pieno; ‘non’ sono ‘puro’. ‘Sto’ sotto gli occhi.

Quando ‘io’ scrive si piace: ‘io’ pubblica sé, ‘io’ si lascia vedere solo a lavoro fatto; a libro finito. È “liberissimo”, *dunque* la sua superficie è tutta ‘umile’: è sempre. Dove si crea, qui non c’è Anima; dove si crea, qui l’Anima c’è: la (sua) falsità *e* la (sua) pulizia, *più* la (sua: ‘mia’) serenità di oggi, avuta oggi: questa appare.

L’autore non è l’Anima: ‘io’ scrive perché (lo) voglio (scrivo perché non parlo: non voglio); scrivo per non parlare, dunque mi impongo; pubblicando mi impongo; auto-pubblicando *me* mi im-

Il pràgma

pongo. *Autós* si pubblica: la sua (mia) ‘umiltà’ è *dura*: occupo il margine – questo margine – *perché* oggi non *ho* il centro, e manca. Lo vorrei?: vorrebbe – vuole – molto di più: ora l’autore si rovescia nel contrario: scrive (scrivo), si pubblica (mi pubblico), per negare la (possibile) verità: che ‘*autós* non vale (‘io’ non valgo), che noi due siamo (possibile) cattiva scrittura, *dunque* la impongo a te in *questo* modo, l’unico accessibile *oggi* – e a me (sé). Se oggi mi auto-produco escludo una parte di futuro: la tolgo anche al testo – al testo così come lo vedo *oggi*: ‘io’ lo amo quasi: come *oggi* si lascia vedere da ‘me’.

Oppure la grazia – la Grazia – taglia *me*; ‘io’ *mi* rendo ‘libero’; *mi* creo un’immagine reale: diventa la propria persona. Se non ne sono capace – ‘io’ devo –, la ‘mia’ superbia sarà più oscena: scrivo, rimo, “dico” la poesia, *non so farlo*. Sono poco forte: cade il livello di non-letteratura – la ‘mia’ *vita* – che tiene insieme il lavoro (tutto il lavoro, prima e dopo), e lo permette *in sé*. Dunque “voglio”, vorrei, soddisfare la vita.

L’uomo vero è un’altra donna. Tutto *era* uno: ora la sua dispersione è ancora uno; *una*. *Aura est une dispersonne*, e sempre *persona*: “la parola ci parla; noi parliamo una lingua nella lingua”: la lingua ‘mi’ ha portato/a per mano, ed esita: quanto (quando) *rempaira*, – si posa –, meravigliosamente: la lingua, non forma, è riposata: la lingua è in *patria*; questa è ‘mia’. Regna Amore: nel senso che “non era più una speranza ma una volontà” – e ‘noi’ *a lei*, solo bocca diffusa, rossa, sparsa come una palma, verde e sciolta, chiara da vedere; e si slega.

Rimane il rapporto di questo con l’infanzia, “che trema”. Tutto è il bambino: il bambino (la bambina) *era*: *non* esiste ora.

E: “La [tua] grazia è mansueta”. Non si ferma: “non si vive se non perdendo” la cosa *in* cuore: perdendola; e pure: “tu” sei presente come testo: sei presente, come testo: *sei* il testo; sei Testo – e oggi tu sei altro: vive la persona dritta, e la sua (la *tua*) dolcezza come *questa* persona, che è *cara*. Il peso morbido, o il peso *piumato*, insieme al testo: testo *e* peso, ben avuto: *e* in lui tutta la lingua calma, che lo bagna poi; già ora.

L’uomo parla (scrive) con le *muliercule*. Questi piccoli dicono: *pappo* e *dindi*, *pappo* e *dindi*, *dindi*. Nel volgare, ‘io’ sarò quest’uomo – e anche altro, che non è uomo *buono* (non è – non sono

– l'autorità dell'uomo: il suo peso nel corpo, che è violento): la *muliercula* sta col bambino: 'io' è – 'sembra' – 'con' *muliercula* e bambino; 'io' fa ('io' 'è') l'allegoria ingenua con altri, insieme; 'io' sarebbe un "insieme". È: sopra le labbra rimane sempre lingua, e lingua: è casta: musicale, ispirata, *auté*, respirata – quella "stessa", non altro/a –, come l'autore, 'autós, in modi diversi. Ora piace; *questa* lingua trilla e ritma, piace; rallenta: o trema con il cuore, incontro a un latte di madre, diffuso dentro, con la paura; detta dentro. Dice; ora "the artist preserves himself"; lo benedice il corpo: e 'io' succhio nella 'mia' lingua quello che 'sono' veramente: ne scrivo, con l'equilibrio tra le forme di superbia: 'mia' madre, madre-perla, madre-lingua, madre sola e semplice – 'mia'. Sarei "la persona": voglio (posso; devo) un'innocenza reale qui; se posso, impongo solo il lato meno feroce di 'autós: 'io' stesso; 'io' che "sono" *questa* forma, non ingenua. Ora 'io' è una guerra.

L'altro è tutto: 'io' aveva – 'io' ho – il latte *dolce*; lo 'ha' il figlio. Poi "dire" (rimare; scuotere) è limpido; scrivere, riscrivere, è dolce: anche dolce; la sua scrittura è dolce e docile. E direi (saprei dire), dopo: come *figlio* (del tuo latte) 'io' sono libero, in qualche modo.

Poi la prosa; il suo meglio, come prosa. Il tuo latte, nella figura di essere prosa, qui prosa. Meglio o peggio? – qui ci siamo, ancora: tutto è "testo" (tutto è "il caldo"), "c'è io", ci sono 'io' – dunque è senza nome; non "senza data", inutilmente.

Il cuore è veloce: uno solo – e il bisogno di questo, molto bisogno *tenero*, cadente, morbido, impuro – ma si esprime: la selezione *prima* (il "diario nuovo"), esercizio sul *rhythmus*, o il corpo che ci matura ("il cuore" matura: la "spina" sopra il "cuore": e il caldo intorno a "cuore"; il "cuore" proprio, com'è adesso): come 'io' respiro, come intono, quanto è larga la "mia" lettera: quanto *sospirata*; quanta 'anima', amata, nel suono delle vocali *c'è*; quanto corpo è stato coinvolto: e il suo lavorare caldo, fino alla chiarezza.

Ci vivrei; oppure: lo spazio della scrittura ama la comunione con *te*: ama coesistere con *te*, che non sei 'io' – che lo sei sempre; ama il fatto che ci sei: la coesistenza di due voci, e il caos dolce (il *caso* dolce, in cui nascono i piccoli: tutti hanno lo stesso latte, parlato; una madre che ne è gonfia, "gonfie mammelle"; un figlio parlante e parlato, come è: composto "nel dia/logo déi *termini* del discorso", più composto; e la grazia di eccitargli il corpo e il *cuore* del corpo, che 'mi' è – rimane ferma e tesa); tutto (tutta) non vitale né

Il prâgma

mortale: è il minimo della presenza, solo; e l'autore che succhia, realmente. Diventa (?) due ali, e sfiora.

Ora, e non solo ora, l'altro autore "è [*una*] femmina": *un* autore e uno solo, più un'arte ("soffiata"), che è 'sua'. Tutto e tutta: e la sua pietà in atto, come può e come ha voluto: sgonfiare e benedire la nuvola, "dire" il suo "bene", benedire. – c'è la Nube.

Chi si abbandona è *una* cosa. È questo (questa) al suo posarsi, piano, come scrittura, statura: *sta*; appare più bambina, che è maschile – e la sua asprezza in questo; ma "la bambina". Poi si dorme; la creatura, piccola, dorme. Lo spazio della scrittura ama la co-esistenza: *io* e *io*, *io* e *tu*, *ego sum* e *tu autem*, *Sì* e *No*, *uno* e *due*. Qui è il male: e la "tranquilla occhiata", poi le parole; il genere impertinente, *formato*, con il corpo santo; 'io' stesso ho una forma, e *la* sono: "La forma è il corpo", non santo: "il corpo del pensiero", "il pensiero del corpo" *contorto*, abbandonato; reale in quanto è (è!) abbandonato: normale. Posso trovare un involucro puro; anche la piccola bava che può uscirne "mi" appartiene; tutta la fisionomia del "libro" (il testo: l'«antilibro»: l'antilibro) "mi" risponde: "mi" ha 'avuto'; ha me. Sono 'io'.

Alla fine, 'io' non dice – non ama – "l'antilibro": il "libro" è (era: è sempre) il "mio" corpo fatto di nuovo. Nasceva sempre: il testo è "mio", non posseduto: il *libro* è pubblico, il *libro* è necessario a 'me'.

Dono chiama dono: ad esempio, la qualità della pelle, al contatto: le mani; ad esempio, il modo di battere il piede a terra e saltare, incontro. Dire è limpido: degradato tutto, con colombe intorno, degradato; e a zero: *felice* di essere qui, *felice* di essere qui, *felice* di essere qui *questa cosa* e non più di questa cosa, che vive insieme – e vive. Tutta la parola si spande oggi; la sua "testa" è un cuore, *che matura* – magari schermato da foglie verdi, carta, computer, dolore, non dolore; ma sempre quello: *questo*.

Il primo automatismo è la 'mia' presenza, intorno alla "volontà di dire" che ho ("dico", o posso "dire" – lavoro, scrivo; posso lavorare e scrivere – a partire da ragioni, non idee, infami, o patologiche, o frustranti): posso "dire" – "dico" (lavoro, scrivo) – come *uomo*, prima che come *autore*: la mia (possibile) cattiva letteratura è *mia* falsità, quando c'è; se viene una (mia) piccola pulizia umana, la cattiva letteratura cede. 'Io' cedo. Non c'è; 'posso' questo; posso maturare escludendomi; 'voglio'. 'Posso' diventare un altro, come autore e 'uomo': soprattutto, vince l'«autore», adesso. La sua scrittura è rimasta tenera: non dolce – e *dolce* nella sua vera dolcezza, che ora

sta crescendo: “una rosa”, “le rose”, più rose.

La *mia* educazione è automatica: *lo* stile, *il* lessico, *l'*immagine pubblica, *la mia* (possibile) sessualità, o non sessualità – tutta la grazia in lei, venuta e partita: il mio essere “uomo” (scrivo *da uomo*), “donna” (scrivo *da donna*), “giovane” (scrivo *da giovane*). Ogni cosa in cui ‘io’ *non* sono *opera* onesta: *non* “descrivo... l'essere umano nella sua lotta per liberarsi dal bisogno, dalla paura, dalla miseria, dalla bruttezza, dalla stupidità e dalle convenzioni contrarie alla vita”: *e la mia* educazione. Poi (*poi*) l'automatismo “mi” sarà esterno, se ‘io’ scrivo: il contesto sociale, culturale, politico, criminale, economico, letterario, potente: il “mondo” (gli uomini: l'uomo); ma “gli artisti restano i soli capaci di scongiurare il pericolo di un'umanità avvilita ad agglomerato di piccoli schiavi di grandi ingranaggi”.

Prima di essere *sociale*, ‘io’ sono un ‘mio’ ingranaggio (un “automatismo”), in quanto *io* pre-vedibile. I “veleni retorici” da iniettare nell'*espace littéraire* non saranno esterni. Tutta la contro-retorica che verrà *mi* riguarda: ricade su di me, come voglio, in quanto c'è di auto-matico, prevedibile anche a ‘me’ *stesso*. In questo, cerco di nuovo uno zero che *non* sia la (*mia*) morte: ma che muoia il contesto privato, in cui lavoro *prevedibilmente* (muoia, anche, l'idea che il mondo sia influenzabile da *me*, nel mio campo e al mio livello; oppure sognerei un'accoglienza pubblica *larga*, che non posso avere oggi: “...la lotta contro la retorica può diventare allora un aspetto della lotta contro l'eteronomia mercantile. Che ciò possa accadere non dipende solo, né principalmente, dai poeti. Troppo spesso dimentichiamo questa ovvietà e rischiamo di scambiare col mondo la tinozza in cui sgambettano venti ranocchi-letterati – e io fra questi. *Tuttavia ogni scelta stilistica è anche una scelta politica*”, se riguarda, prima di tutto, il *mio* intervento (scritture), sapendo *che cosa* sto facendo veramente (frammenti): non tanto *a chi* ‘io’ parlo ora, ma *chi* sono ‘io’ quando parlo, se ‘io’ “dico”: anche nel gesto di lavare *me*, di vestire *chi sono*, e l'Ospite: e te; quanto sono automatico [condizionato, prevedibile: *non libero*] e quanto sciolto). Detto in altro modo: “Conosci te stesso non significa: Osservati. Osservati è la parola del serpente. Significa: Fatti padrone delle tue azioni. Ma tu lo sei già, tu sei padrone delle tue azioni. Questa frase pertanto significa: Ignorati! Distruggiti! Dunque una cosa cattiva. E solo chi si china profondamente ne ode anche il messaggio buono, che dice: “Per fare di te stesso quello che sei””. La parola ha lavorato da latte, che non *era* altro: dopo, più “virilmente” (oppure: “onestamente”;

Il pràgma

con la *fragilità*). ‘Io’ non vuole più essere pre-visto: *quindi* spezza l’automatismo, *suo*: il “contesto” di “io”, che è *suo*.

‘Oggi’ *io* sono (‘io’ è) l’unico automatismo che posso toccare (“avvelenare” o distruggere): “Deve fare male, perché altrimenti “la cosa” – qualunque essa sia, non è, non ha il diritto di chiamarsi “cosa”, è meno di niente”. Tutta la cosa pietosa rimane in vista di *altro*: altra scrittura, altra vita, altra passione, e *i* tentativi – *et cetera*. Non finisce: tutto questo era il giro dei pensieri intorno a un concetto politico: *chi* sono in quanto *autore*; *chi* è *l’autore* quando ‘fa’ l’anti-libro e (o) l’auto-produzione; *che cosa* sono veramente nella ‘vita’: soprattutto, che cosa fingo. ‘Io’ è, era, un modo di dire.

(27 novembre - 5 dicembre 1999; riscritto: marzo-maggio 2000)

Testi di Amelia Rosselli

a) Poesia

La libellula, SE, Milano 1985 (e ristampe: contiene *La libellula* – con una nota al testo che non è riapparsa nelle *Poesie* – e una scelta dalla *Serie ospedaliera*);

Sleep. Poesie in inglese, a c. di Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano 1992

Le poesie, a c. di Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano 1997 (e ristampa 1998);

b) Critica

[recensione a] *Wirrwarr*, “il verri”; ser. V, 1 (1973), pp. 177-178;
Storia di una malattia [16 settembre 1977], “Nuovi Argomenti”, 56 (1977), pp. 185-196;

Istinto di morte e istinto di piacere (Risposta a Rossanda) [8 dicembre 1979], “Nuovi Argomenti”, n.s., 67-68 (1980), pp.175-180 (su Sylvia Plath; l’articolo, con varianti, ritorna nel numero monografico di “Galleria”, 1-2, [1997], a cura di Daniela Attanasio ed Emmanuela Tandello, pp. 204-209; da qui in poi “G.”);

Scipione panteistico [1980], in Scipione, *Carte segrete*, Einaudi, Torino 1982;

La serie degli armonici [1953-1977], “il verri”, 1-2 (1987), pp. 166-183;

Intervista su Roma, “Poesia”, 53 (1992), pp. 29-30

Stige, ossia Acheronte, in Maria Rosaria Madonna, *Stige*, Scetror del Re, Roma 1992.

c) Dialoghi

Con Plinio Perilli per la ristampa di *Variazioni belliche* (Roma,

Il pràgma

Fondazione Piazzolla: *L'ultima intervista*, "Poesia", 93 (1996), pp. 24-26

con Silvio Perrella (1987, e poi ripubblicato): *Per Amelia Rosselli*, "Nuovi Argomenti", 12 [1997], pp. 12-13;

d) Lettere

a Giorgio Devoto, su *Impromptu: Lettere a un editore di provincia* (1976-1996), a c. di di S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1996, pp. 71-74 (11 luglio 1980, 19 marzo 1981, 7 maggio 1984).

Bibliografia e glosse ai testi

1.

Roberto Deidier, *Verso Sleep. Una musica del dolore*, “G.”, pp. 81-86; Giovanni Giudici, *Per Amelia: l’ora infinita*, in Amelia Rosselli, *Le poesie*, pp. VII-XIII; Franco Loi, *Poesie italiane senza peccato*, “Il Sole-XXIV Ore”, 26 aprile 1992 e *Quell’anima scossa dal vento*, “Il Sole-XXIV Ore”, 21 dicembre 1997; Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1990 (1. ed. 1978); Pier Paolo Pasolini, [nota], in Amelia Rosselli, *La libellula*, SE (cfr. *supra*); Daniele Piccini, *I libri di un anno*, “Poesia”, 113 (1998), pp. 37-42; Laura Pugno, *Lettura di parte A.R.*, “G.”, pp. 113-115 (qui il sintagma *chi-scrive*); Silvio Ramat, *I nodi dell’assenza*, “Poesia”, 93 (1996); Aldo Rosselli, *Amelia, Sibilla e Gorgone*, “G.”, pp. 155-163; Isabella Vincentini, *Un passo cavalleresco in una poesia da batticuore*, “G.”, pp. 87-95; Mariella Bettarini, *La visionarietà antiiermetica di Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli. Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, a c. di S. Giovannuzzi, “Quaderni del Circolo Rosselli”, 17 [1999], pp. 67-69; Ann Snodgrass, *Rosselli’s “diamanti dell’esistenza”*, “YIP (Yale Italian Poetry)”, II (1997), pp. 60-61. La prima testimonianza sulla *libellula* è in “G.”; la seconda nel dialogo con Silvio Perrella, del 1987 e ripubblicato (*Per Amelia Rosselli*, “Nuovi Argomenti”, 12 [1997], pp. 12-13), in cui si parla anche della poesia “contenutistica”).

I versi di Marco Palladini (*Amelia R...*) sono in *Fabrika Póiesis*, Fermenti, Roma 1999, p. 52. Per Rosselli, rimarrà – forse – solo l’“improvviso” di Giuliano Mesa (“Versodove”, 8 [1998], p. 21): ancora “lingua” e altro dalla lingua (la “lingua”-muscolo, gli “schiocchi”, la “mente”, il “perdisenso”: [non] “guarire”). La frase di Patti

Il pràgma

Smith è in *Il sogno di Rimbaud*, Einaudi, Torino 1996, p. 174.

La definizione di *aberrazione* è presa da un dizionario contemporaneo all'infanzia di Amelia: Decio Cinti, *Dizionario delle parole difficili*, Sonzogno, Milano 1941 (1. ed. 1940). La frase su essere-credere è di Margherita Porete, *Lo specchio delle anime semplici*, cap. C: testo francese e versione italiana.

2.

L'angelo è servitore: cfr. il *Catechismo della Chiesa Cattolica* del 1992, art. 329. Lo stesso Cristo “non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la sua vita in riscatto per molti” (*Matteo*, 20,28).

Per l'idea dell'amore-resistenza – che corrisponde all'“abbraccio-scontro” di Bacon (cfr.2.4) – cfr. il testo che Itala Mela scrive il 29-30 settembre 1950: “...o Vita che doni una Morte incessante, vieni, anche se l'anima eletta ti attende atterrata, con una specie di sacro terrore. Vieni, o sempre Invocato anche nella negazione, o Contemplato nelle tenebre, o Adorato nella resistenza” (*Amare l'amore*, Mondadori, Milano 1998, p. 116, ma *passim* tutto il libro).

L'ossimoro dell'arte è anche nell'articolo che Testori dedica ad Arshile Gorky il 19 aprile 1992, sempre nel “Corriere della Sera” (“Corriere Cultura”, p. 8): “Gorky si situa in quella terra-di-nessuno che è, forse, il sito più ferocemente consono per dipingere, non fatti od atti, bensì poesia, e di quale ferita, terrificante bellezza e dolcezza!”.

Tutto il testo 2 s-ragiona intorno a un'idea *passionale* di “angelo”, che non coincide con quella della cultura media. Come ultimo documento, si può aggiungere la scrittura di Patti Smith per Houdini (in *Il sogno di Rimbaud*, cit., p. 64): “But Harry Houdini was more than a man. / he was an angel. // true. an imperfect one. he lacked the wings of a dove. but he had spirit”.

3.

I testi citati sono il saggio di Giovanni Giudici nelle *Poesie* di Rosselli e lo scritto di Pasolini sul “Menabò”, ora nella ristampa della *Libellula* per SE, Milano; Elisa Biagini, *Uova*, Zona, Lavagna 1999, con una nota di Guido Caserza (e, su Biagini, anche la nota di Francesco Stella in *Poesia contemporanea. Sesto quaderno italiano*, a c. di Franco Buffoni, Marcos y Marcos, Milano 1998). Per il progetto di una (almeno parziale) ‘liberazione’ dall’“automatismo” critico, la postfazione (che contiene anche il *pudore* della citazione) di Enrica

Salvaneschi a Cristiana Bortolotti, *La ruggine e la rosa*, Book, Castel Maggiore 1998, e ora *Focide, ovvero: sul paesaggio-pronome*, a c. di Vincenzo Girelli, Flussi, Valmadrera 1999 (su Marco Ceriani). A p. 11 di *Focide* un pensiero da tenere presente per la poesia in generale: “L’esperazione dei valori semantici assomiglia all’eccesso di un enzima che operi là dove non dovrebbe, distruggendo i tessuti vitali invece di contribuire all’assimilazione del cibo che li irrori. Ne risulta una febbre semantica, uno scritturale delirio che sfida il lettore con una dissimulata tensione parodica: e anche qui si intenda *parodia* non tanto (o per nulla) nell’accezione usuale, quanto in quella, musical-bachiana, di reimpiego di testi e di temi, di motivi, di accordi, propri e altrui, in accostamenti dotati di nuova valenza, di nuove violenze”: appunto la violenza della “volontà di dire”, da tradurre in “tencione” con il lettore; ed è una vera sfida, perché “non si dà tregua a un parossismo espressivo che ci lascia stremati” (p. 15). Un’altra citazione di *Focide* è nel testo 0, con l’immagine, aspra, della “vivisezione” (della scrittura).

Per la reazione di Rosselli alla biografia come oggetto di consumo, commerciale e politico: l’articolo (v. la nota di 1) su Plath, che tra l’altro demolisce la “classificazione di comodo o aggettivazione che sia, sovente data al suo lavoro, cioè quella di “confessionale””; per Pironia, o l’abiura: “*Mille, piccoli oggetti delicati...*” in *Documento* (“La mia vita privata è un best-seller / e i miei romanzi d’amore sono luride facilitazioni / e io ne riconosco l’errore”). Il tema della violenza dell’uso (industriale e commerciale; ma “naturale”) è anche nel confronto di Bruno Frigerio (“pellicciaio abbastanza conosciuto a Milano”) con Indro Montanelli (“Corriere della Sera”, 25 aprile 2000, p. 39): in questo caso, con una critica dell’informazione, da parte del secondo (“...nella società moderna commozione e reazione dipendono dalla conoscenza visiva”: tele-visiva).

La *venue à l’écriture* è un argomento della vita-lingua di Hélène Cixous (e non solo).

4.

La parte A era nata come testo isolato, in edizione privata (marzo 2000). I testi di Ungaretti sono tratti dalla nota per la seconda edizione della *Terra Promessa* (Mondadori, Milano 1954, p. 13, commentando i *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone*) e dal *Taccuino del Vecchio* (Mondadori, Milano 1960). Per l’idea della fronte: Gabriele Perretta, *Colligare*, Genova, s.d., catalogo per una mostra di Emanuele Magri con i poeti di “Altri luoghi”. Il *Microfilm* di Zanzotto è “non invenzione (e tanto meno “poesia”): ma semplice

Il pràgma

trascrizione (ammesso che sia possibile) di un sogno...” (nota in *Pasque*): per il “contagio delle parole” l'autore ripete le formule montaliane in margine a *Iride*, soprattutto quelle dell'*Intervista immaginaria*: “Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia”.

5.

Niccolò Tommaseo, *Bellezza e civiltà*, a cura di Artal Mazzotti, Marzorati, Milano 1971, p. 121:

Agile e riposata in ogni atto, non avventa in sul primo, ma penetra soavemente nell'anima a poco a poco, e la intenerisce e la rinnovella. Chi sente più forte, riceve in sé più profonde le ispirazioni della grazia delicata, e meglio risponde a quelle: così dall'alta montagna scendono più abondevoli le correnti del fiume.

La grazia, nel raccoglimento dello spirito che la contempla, apparisce più splendida come un lume del cielo. L'arte non la insegna, né l'arte la intende. Oh quanto pochi son degni d'accogliere distinta ed unita quella sottile armonia!

Le memorie di lei sono sentimenti tenui, quasi sgombri d'immagini; un volger di capo, un cenno lieve, un suon di voce senza parola, un silenzio; come un digradar di colori, come un'aura di fiori. Mille sensi in un suono, mille moti in un atto, mille ardori in un lampo.

Laddove è grazia, ivi è affetto, o affetto sarà; laddove è grazia, è o germe o vestigio di virtù. Niente è comune in lei; sempre non so che alto ed eletto: alto, e pur umile; eletto, e pur semplice. La grazia è modesta: e nella passione più intensa conserva non so che verginale, che ispira riverenza e pietà. In volto cui la grazia possedga, gli sdegni appaiono e sono più mansueti e più dignitosi; appaiono e sono più pazienti e più dignitosi i dolori. Il sorriso della grazia mesto, la mestizia elegante. Ilare ell'è, non allegra; sommessata, non abbattuta mai.

La grazia ben s'accompagna al dolore: e fugge i felici.

Aggiungo – e modifico – una nota scritta per un'edizione privata (Genova, 2000) della *Grazia*:

grazia/Grazia: appunti e citazioni

“Avverto la fine della grazia. L'arte fa schifo, è borghese”.

(Carmelo Bene, dialogo con Rodolfo di Giammarco, “la Re-

pubblica”, 25 novembre 1999, p. 41: cfr. anche gli aforismi a c. di Sergio Fava, “Panta”, 15 [1997], pp. 57-63: p. 58).

(I) *La grazia umana ‘è la Grazia*: il suo archetipo è Maria, *mansueta* (Maria è “mistero di mansuetudine, modello vivente di essa [...] – non apatica: *hoc primum*. Nulla meno dell’apatia somiglia in realtà alla mansuetudine” [cfr. quindi l’inizio della pagina di Tommaseo): Giovanni Semeria, *La Vergine e Dante*, Società ed. internazionale, Torino, s.d., p. 25], *umile, stella, vergine* (*Vergine: verginale*). Le prove della sua presenza – come ispiratrice del sogno di grazia/Grazia – sono nello sviluppo del testo: la coppia altezza (cielo) - umiltà (*humus*), che rende Maria “*umile e alta* più che creatura” (*Par.*, XXXIII 2); lo stesso aggettivo *verginale*, in rapporto (praticamente ossimorico, come sopra) con la *passione* (e in grado di ispirare una reazione *religiosa*: “riverenza e pietà”); l’essere (della grazia e della Vergine) *stella* (“lume del cielo”).

L’essenza della grazia umana è ancora una contraddizione: il massimo risultato nel contemplante (“mille”) con il minimo sforzo, *unico*, della persona contemplata, che si limita ad *essere* – ed è *una*. “*Un* volger di capo, *un* cenno lieve, *un* suon di voce senza parola” appartengono, di nuovo, al modello *verginale* della donna *Gratia plena*, soprattutto nella posa (nel sogno, divino e umano) dell’Annunciazione: per il ‘contagio’ delle parole, è l’immagine che Argan riporta alla stessa *grazia*, ri-leggendo Simone Martini: “Ammiriamo la *grazia* del moto di ritrosia della Vergine” (*Storia dell’arte italiana*, Sansoni, Firenze 1988, vol. 2, p. 28).

(II) Dietro i temi rimane un’idea semplice: l’impossibilità (feconda, non tragica) di pensare o di agire (nell’arte) senza un riferimento, positivo o negativo, all’Altro (non-noi: non-io: Tu). Dopo, il bisogno *umano* di “grazia” cerca un frammento della Grazia, attraverso una sua portatrice (mediatrice), che è, appunto, tutta *umana*. In questa invenzione di parole – che *avviene* all’autore, e può soppiantarla – la “grazia” dell’arte (della vita) è un’analogia con il ‘sacro’, da accogliere e/o bestemmiare, con ‘amore’.

(29 gennaio 2000)

6.

Questa scrittura può avere risonanze diverse da quelle che avrebbe in una lettura interiore: almeno in parte, dovrebbe essere provata ad alta voce; *non* interpretata. Il testo che nasceva per ragioni di

‘politica’ del testo (di ‘politica’ di sé) ha voluto essere altro: a suo modo, *crescere*. “So bene che dobbiamo mutuamente / tu ed io crescere insieme –” (Mario Luzi, *Sotto specie umana*, Garzanti, Milano 1999, p. 9, *in limine* al libro): anche “io” è cresciuto accanto ad una persona.

Il lavoro si lega all’ottava prosa di *hbl* (cfr. l’elenco del testo 0). Cerca due concetti: l’autoproduzione – attraverso la teorizzazione di Francesco Pirella – e l’autore, attraverso la somiglianza con *autós*; quasi una para-etimologia, costruita sull’orecchio di chi scrive. L’“io” che “dice” è *personale* (sé) e *diverso* da sé: “l’opera è la psiche ‘romanzata’, l’opera è un ‘caso’ della psiche, il ‘mio’ corpo è il corpus del testo” (Raffaele Perrotta, *per quel cammino ascoso*, Campanotto, Pesian di Prato 1996, 4^a di copertina).

Prima, l’“io” sembra ‘sentire’ il rapporto tra *autore* e *autós*, e lo respinge: ma ‘io’ è già autore (non può respingere se stesso); cerca di ripulire una parte del concetto di *autore*; poi ritorna alla vera etimologia di *auctor*, da *augeo* (Isidoro di Siviglia, *Etym*, X 2: *auctor ab augendo*): uno/a che fa crescere, accrescere, nascere. Dio stesso è il primo *auctor* (positivamente; negativamente, Arimane è “autor del mondo” nell’*Inno* di Leopardi). Ma nella forma *autor* – “sanza quella terza lettera C” (Dante, *Conv.* IV, VI 3) – si sente “uno vocabulo greco che dice *autentin*” (*ibid.*, 5; da *authéntēs*). L’*authéntēs* – “degno di fede e d’obediensa” (*ibid.*) – “opera da sé” (“padrone assoluto; autocrate; sovrano” [Rocci]; la forma *autoéntēs* – Sofocle, *Edipo re*, 107 –, indica il “responsabile” della morte di Laio); ciò che è *autentico* (*authentikós*) è potente e isolato, nel suo potere; il ‘vero’ è *potente*; in più, ogni azione comporta l’esercizio di una forza, in cui *mi* affermo, *ti* affermi, *ci* si afferma. La questione sarà *quale potere*: o violenza (il Potere vero e proprio: statale, fascista, ecc.) o l’“autodelimitata grandezza” di una nostra fragilità, in cui si lavora (e si lavora *bene*: Amelia Rosselli, per Sylvia Plath: “Galleria”, 1-2, [1997], p. 205). Ogni autore – ma soprattutto l’autore che si auto-produce e scavalca il controllo editoriale, redazionale, ecc. – è un *authéntēs*: “opera da sé”, si rende autorevole e/o autoritario, nella misura in cui è privo di controllo ‘estetico’, ‘morale’, ecc. Potrebbe non esserlo, in parte; *può* non esserlo, legando meglio testo e vita: di qui la scrittura, e il ‘monologo’; la ‘critica’ in forma di ‘monologo’.

L’inizio è di Nadia Fusini: *Il sapere della differenza*, “alfabeta”, 89 (1986), inserto *Dodici donne*, p. III (e cfr. anche *Una forma del male*, “alfabeta”, 69 [1985], inserto *Le tendenze di ricerca...*, p. XVI:

“L'arte ci appartiene dunque come la nostra malattia a cui ci rifiutiamo di appartenere, come di vincerla”). Poi, nell'ordine: Ida Travi, *In piena luce una donna*, in Cinzia Ferro, *Ventagli*, Cierre Grafica (Via Herakleia), Verona 1999, p. 5; Amelia Rosselli, *Diario ottuso*, 30/12/68; come esempio di *devinalh*, i primi due versi di una canzone di Ruggeri Apugliese e il sonetto CXXXIV di Petrarca; Pier Paolo Pasolini, *La crocifissione*, nell'*Usignolo della Chiesa cattolica* (“Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?”; con, sotto, “Bisogna esporsi” – per un passaggio all'esterno, fuori Pasolini, cfr. Mariella Bettarini su Dario Bellezza, “Il ragguaglio librario”, settembre 1972, p. 308: l'“esposizione di sé senza veli”); Raffaele Perrotta, *il rosa testimone di guerra*, Pellicani, Roma 1994, p. A e *per quel cammino ascoso*, p. 9; Hélène Cixous, *Celle qui écrit vit*, “Nuova Corrente”, 84 (1981), pp. 159-172: p. 171 (e a p. 172: “une culture dé-livrée. Impertinente”); Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre Amore* (ma *amore*, non personificato, nell'ed. Contini); Amelia Rosselli, *Diario ottuso*, 25/3/1967; Joë Bousquet, *Papillon de neige*, Verdier, Lagrasse, p. 69; Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 636 (9 febbraio 1821); Niccolò Tommaseo, *La grazia*, in *Bellezza e civiltà*; Patti Smith, *high on rebellion*, in *Il sogno di Rimbaud*, Einaudi, Torino 1996, p. 110; Cesare Pavese, *A proposito di certe poesie non ancora scritte* (“Verrà un giorno che una tranquilla occhiata porterà l'ordine e l'unità nel laborioso caos che domani incomincia”: cfr. il motto massonico *Ordo ab Chao* – ma anche l'interpretazione visiva sulla quarta di copertina del “Baretti universitario”, 2 [1999]: il caos è lo spazio in cui e *da cui* si nasce); Antonio Moresco, *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 42; Andrea Inglese, *Pure ipotesi metodologiche. La scacchiera e la rete, i monologhi e i dialoghi, i testi e i manifesti* (intervento per il primo incontro della ‘rete’ “Odradek”: Bologna, 16 aprile 1999); Antonio Musiari su Francesco Pirella, nel catalogo *Mitologie gutenberghiane nella fonderia digitale*, Monza, ottobre 1999, pp. 17-18; Marco Berisso, *Contro la natura*, in AA.VV., *Altri luoghi*, Litosivori, Chiavari 1991 (suppl. ad “Altri luoghi”, 6 [1990]), pp. 39-42: “L'essere della letteratura, oggi, consiste anche nell'iniettare dentro al corpo linguistico della codificazione della superficie una serie di veleni retorici che le siano letali...” (p. 39); Stig Dagerman, *Il viaggiatore*, trad. di Gino Tozzetti, Iperborea, Milano 1991, p. 113; Romano Luperini, *Per la critica della retorica nel '63 e nel '93: continuità e rotture*, “l'immaginazione”, 103 (1993), pp. 2-7: p. 7. Il commento al *conosci te stesso* è di Kafka, nel terzo *Quaderno in ottavo* (ottobre 1917): súbito

Il prâgma

dopo, il pensiero di Marina Cvetaeva sulla “cosa” (lettera del 28 giugno 1922 ad Abram Grigor’evič Višnjak). La scena familiare della parola (*muliercula, pappo, dindi*) è costruita con frammenti di Dante (*Vita Nova, Commedia*, lettera a Cangrande).