Adriano Spatola, *Majakovskiiiiiiij* (1971), con un saggio di Peter Carravetta

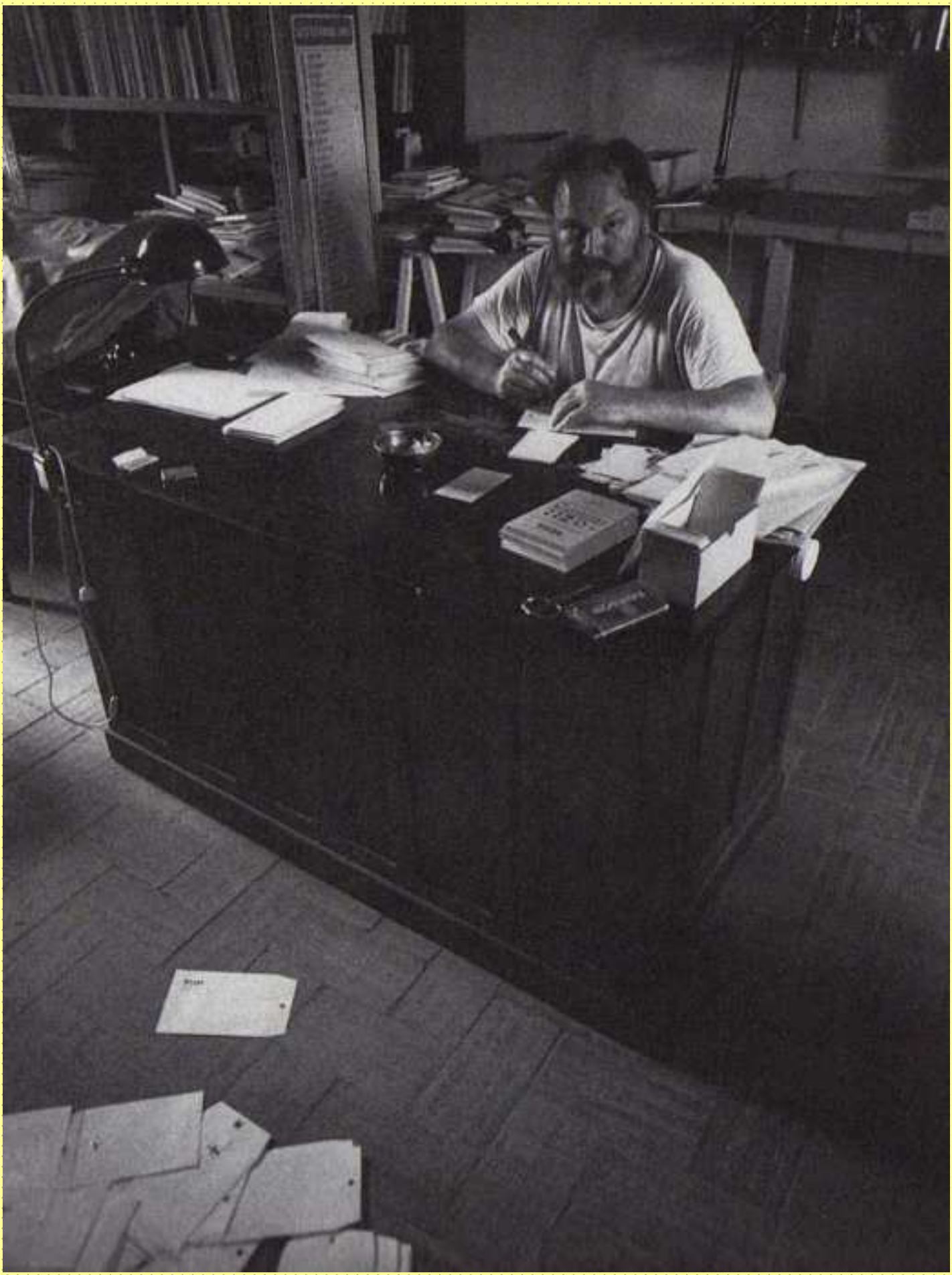
Nona *plaquette* nella collana “poesia” delle Edizioni Geiger, questo *Majakovskiiiiiiij* costituisce per più ragioni una tappa fondamentale nell’evoluzione del pensiero e della pratica poetici di Adriano Spatola. In primo luogo la raccolta comprende quattro poesie che conferiscono un’impronta a tutta la produzione successiva del poeta e al tempo stesso stabiliscono una linea di demarcazione rispetto a quella precedente, pur non distaccandosene in modo netto: mi riferisco soprattutto alle composizioni pubblicate in *L’ebreo negro* (Scheiwiller, 1966, qui riprodotto integralmente nella sezione “Documenti storici” al punto 13. Scrive infatti Beppe Cavatorta nella postfazione a *The Position of Things* (l’antologia quasi completa delle poesie di Adriano pubblicata a Los Angeles nel 2008 da Green Integer, nella traduzione di Paul Vangelisti): «*l’analisi testuale rivela che con* L’ebreo negro *si apre e si chiude la prima fase della poesia spatoliana, mentre con Majakovskiiiiiiij se ne apre una seconda con precise caratteristiche stilistico-tematiche e che può essere considerata la stagione più ricca della sua poesia*». E, più avanti: «L’ebreo negro *portava con sé le istanze della prima neoavanguardia, incarnava in qualche modo il modello di una poesia in grado di cambiare il mondo; con la nuova raccolta quel sogno è definitivamente svanito ed il titolo della raccolta, quel grido lanciato verso uno dei suoi “maestri”, ne suggella la fine*». Aveva detto lo stesso Adriano, in un’intervista del 1980: «Majakovskiiiiiiij *è come un grido, è l’abbandono dell’ultimo sogno alla parasurrealista, cioè della poesia che cambia il mondo. [...] Il titolo è un grido a lui, un richiamo a lui*».

Inoltre, a mio parere, tutte e quattro le poesie comprese nella raccolta, da *La composizione del testo* a *Il poema Stalin*, passando per *Majakovskiiiiiiij* e *La prossima malattia*, devono leggersi come una vera e propria dichiarazione di poetica, inerente sia la costruzione lessicale e semantica del testo poetico, sia l’intensità del contenuto, avendo sempre di mira la possibilità di incidere sulla realtà. In questo senso va interpretato in modo particolare *Il poema Stalin*, che offre anche una lettura storica degli eventi senza infingimenti e priva di retorica. Ogni strofa de *La prossima malattia* inizia iterativamente con questo verso: “*Considera prima di tutto la posizione delle cose*”. E proprio la “posizione delle cose” è stato scelto come titolo per l’edizione americana dei versi di Adriano, a riprova dell’attenzione e direi quasi della tenerezza con cui sono stati trattati dal traduttore, l’amico fraterno Paul Vangelisti.

Quella qui riprodotta è la prima traduzione di *Majakovskiiiiiiij*, pubblicata nel 1975 dalla Red Hill Press di John McBride e dello stesso Vangelisti. Come per *Le nostre posizioni* di Corrado Costa (vedi in questa sezione al punto 4), ho scelto di pubblicare l’edizione americana sia per fornire anche la versione inglese delle poesie sia per la fragilità della *plaquette* geigeriana. Dopo il libro ho inserito nel documento tre recensioni dell’epoca, quella di Carlo Alberto Sitta, comparsa sul numero 3/4 di “Tam Tam” (1973) firmata C.A.S, quella di Milli Graffi apparsa sul n. 1 de “il verri” nel 1973 e quella di Sergio Turconi per il numero 27 del Dicembre 1971 della rivista jugoslava “la battana”, diretta da Eros Sequi. Su *Majakovskiiiiiiij* il poeta e studioso italoamericano Peter Carravetta ha scritto un’attenta analisi apparsa in inglese sull’antologia *Altro Polo*, pubblicata a Sidney nel 1980 a cura di Raffaele Perrotta, all’epoca docente in Australia. L’intervento, aggiornato e arricchito dall’autore, è stato inserito nel suo ponderoso saggio *La funzione Proteo* (Aracne, Roma 2014) ed è questa la versione qui integralmente riprodotta a conclusione del documento. La fotografia di Adriano è stata scattata nel 1983, a Cavriago, a casa di Rosanna Chiessi, purtroppo recentemente scomparsa.

Maurizio Spatola

N.B.: questo testo e l’intero documento sono stati aggiornati e modificati nel maggio 2016, con l’aggiunta della recensione di Carlo Alberto Sitta, del saggio di Peter Carravetta e un restyling grafico.



Adriano Spatola

Majakovskiiiiiiiij

geiger

majakovskiiiiiiij

majakovskiiiiiiij

Adriano Spatola

translated by Paul Vangelisti

The Red Hill Press
Los Angeles & Fairfax
1975

La composizione del testo

The Composition of the Text

1

un aggettivo la respirazione la finestra aperta
l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina
oppure guarda come il testo si serve del corpo
guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica
nelle voci notturne nelle aurorali esplosioni
nel gracidare graffiare piallare od accendere
qui sotto il cielo pastoso che impiastra le dita
parole che parlano

1

an adjective breathing the window open
the exact dimension of the incision in the rustling of pages
or see maybe how the text uses the body
see how the work is cosmic and biologic and logic
in nocturnal voices in auroral explosions
in the croaking scratching scraping setting fire
here under the soft sky sticking all over the fingers
words that speak

2

si rivolge alla notte le grida di rallentare
dalla finestra o esistenza è il cerchio è lo spazio
è ritmico altalenare arpione che sfiora le labbra
gesti di bronzo camera oscura segno lasciato dall'acqua
incorniciata gelida faccia ipocrita polvere ipnosi
guarda ma guarda come la negazione modifica il testo
con parole possibili con parole impossibili

2

turns toward the night cries to them to slow down
from the window or existence is the circle is the space
is rhythmic swinging harpoon that picks the lip
the gestures of bronze dark room a mark left by the water
framed frozen face hypocritical powder hypnosis
see this how negation modifies the text
with words possible with words impossible

3

ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi
la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi
è questo il momento che aspetti comincia a tagliare
guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare
è l'immatura anaconda si morde la coda strisciando
odore della palude odore coniato da fiato di fango
un libro un quaderno una penna un desiderio indolore
senza parole

3

but the text is an object living furnished with keys
the crude resectioning its effect the incredible osmosis
this is the moment you wait for start cutting
see how it stretches and swells it's almost ready to burst
and the young anaconda bites its own tail dragging
odor of the marshes odor coined from the breath of swamps
a book a notebook a pen a painless desire
without words

4

e stancamente ora prende coscienza dei propri propositi
non è difficile fare prove diverse ricerche diverse
improbabili preparativi per un viaggio ormai certo
anche tu lasciati rendere sterile non spalancare la porta
intrattabile eczema la carne stellata le macerie il macello
nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore
ricordati è tardi ricordati è ora di andare di salutare
con poche precise innocue parole

4

and tired now becomes aware of the actual purpose
is not difficult to try various tests various experiments
improbable preparations for a voyage by now certain
you too let yourself become sterile don't open the door
untreatable eczema the meat stamped the ruins the slaughter house
in the text everything accumulates everything melts in vapor
remember it's too late remember time to go to say goodbye
with a few careful innocuous words

5

dopo le prime battute la materia diventa insensibile
o sensibile incerta privata rischiosa privilegiata declinazione
in termini di organiche funzioni e disfunzioni
oppure in termini di slabbrate sgraziate monodiche alternative
guarda a questo punto come il testo comincia a perdere i colpi
la colpa è del rifiuto tu parti dallo stesso rifiuto di prima
ma accetterai qualsiasi altro incarico ti venga affidato
che non abbia bisogno di parole

5

after the first beat the material becomes insensible
or sensible uncertain private risky privileged deviation
within the bounds of organic functions or malfunctions
or maybe within the bounds of broken off defiled dictated alternatives
see at this point how the text begins to miss the beat
the blame is with the refusal you begin from the same refusal as before
but you will accept whatever other duty confided to you
that has no need of words

6

è incoerente è indeterminato la sua malattia non ha scopo
adesso che siamo nel testo gli infissi sembrano cedere
un sostantivo è un accesso di tosse il principio dell'isteria
la volgare dilatazione la trancia sanguinolenta
senza falconi senza promesse senza corni da caccia senza catarsi
il bosco è pieno di fragili docili stupide vittime
il bosco è pieno d'amore e come odia l'amore
questa parola

6

is incoherent is undetermined his sickness has no purpose
now that we are in the text the insertions seem to yield
a substantive is one burning with cough the beginning of hysteria
the vulgar embellishment the snare dripping with blood
without falcons without promises without hunting horns without catharsis
the woods are full of fragile docile stupid victims
the woods are full are full of love and how it hates love
this word

7

fra poco nel testo avrà inizio la parte finale
catalogo di manierismi e di stupri canzone e narcosi
sul calendario segnare con la matita la data della consegna
un verbo è il parassita il narciso la rabbia sottocutanea
ma guarda come la macchina mastica e schiuma e riscalda
la musica sale la mano corregge la luce si abbassa
più bassa la testa allarga le braccia non chiudere gli occhi
cancella quella parola

7

before long in the text the final part will have begun
catalog of mannerisms and raped songs and narcotic
on the calendar marking with a pencil the date of the appointment
a verb is the parasite the narcissus the anger beneath the skin
but see how the machine masticates and bubbles and heats up
the music goes higher the hand adjusts the lights lower
even lower the head open wide the arms do not shut the eyes
cancel that word

Majakovskiiiiiiij

per Julien & Giulia

(exordium)

questa estrema dissoluzione sistematicamente portata
ai limiti della violenza e fino alle terre del fuoco
fino all'eccitazione stagnante nel rendimento del ritmo
alle catastrofi degli organismi in circostanze casuali
nelle città fagocitate nei corpi incrostati di sale
sotto la luna ecchimotica che rotola sopra il biliardo

(exordium)

this extreme dissolution systematically carried
to the limits of violence and up to the land of fire
up to the static agitation in the rending of rhythm
to the catastrophes of organisms in casual circumstances
inside the cities sewn together with bodies incrusted with salt
under a moon bruised that rolls across a pool table

(narratio)

con un po' di fervore ma ancora variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico del suo racconto
la prognosi tattile l'eccezionale stupefacente chiarezza
la domestica peste la febbre in espansione nell'universo
con un po' di fervore ma sempre variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza

(narratio)

with some enthusiasm but already flexible enough to confirm
everything to confirm her who loves insistently
that vegetates ramified in the pneumatic void of her story
the tactile prognosis the exceptional stupifying clarity
the domestic plague the fever expanding in the universe
with a little enthusiasm but already flexible enough to confirm
everything to confirm her who loves insistently

(partito)

ogni singola parola è adesso una tempesta di gesti
un riflesso delle sue ribellioni o la piacevole ombra
dell'albero che messo in moto si libera dai coleotteri
il palmipede ossuto lo stimolo ligneo che s'agita negli strumenti
per l'apertura per l'enfasi in certi momenti della giornata
alle spalle degli animali braccati nello spettacolo esploso
degli animali braccati che scivolano nella materia

(partitio)

every single word is now a tempest of gestures
a reflex of her rebellions or the pleasing shadow
of the tree that put in motion frees itself of fruit pickers
the strong web-footed the woody stimulus that excites the instruments
to open to emphasize in certain moments of the day
at the backs of animals tracked down in the exploded spectacle
of animals tracked down that slip into the material

(probatio)

un riflesso delle sue ribellioni la piacevole ombra
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico del suo racconto
l'eccitazione stagnante nel rendimento del ritmo
che vegeta ramificato nel vuoto pneumatico del suo racconto
con un po' di fervore ma sempre variabile per confermare
al palmipede ossuto lo stimolo ligneo che l'agita negli strumenti

(probatio)

a reflex of her rebellion the pleasing shadow
that vegetates ramified in the pneumatic void of her story
the static agitation in the rending of rhythm
that vegetates ramified in the pneumatic void of her story
with some enthusiasm but always enough flexibility to confirm
the strong web-footed the woody stimulus that excites the instruments

(repetitio)

mancano ancora nella composizione le digitali memorie
i presupposti marini i parziali giardini i liquidi impulsi
le catastrofi degli organismi in sospensione nell'universo
i cavalli castrati che perdono tempo nelle profonde caverne
sotto la luna ecchimotica che rotola sopra il biliardo
alle spalle degli animali braccati nello spettacolo esploso
degli animali braccati che scivolano cauti nella materia

(repetitio)

still lacking in the composition the digital memories
the presupposed coastlines the partial gardens the liquid impulses
the catastrophes of organisms suspended in the universe
the castrated horses that lose time in the deep caves
under the bruised moon that rolls across the pool table
at the backs of animals tracked down in the exploded spectacle
of animals tracked down that slip cautiously into the material

(peroratio)

ogni singola parola è stata una tempesta di gesti
l'albero che messo in moto si è strappato di dosso le foglie
la foglia che messa in moto si è strappata di dosso le dita
il dito che messo in moto si è strappato di dosso i cavalli
il cavallo che messo in moto si è strappato di dosso le unghie
ah la prognosi tattile ah la domestica peste
con un po' di fervore ma il tutto invariabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza

(peroratio)

every single word has been a tempest of gestures
the tree put in motion has stripped the leaves off itself
the leaf put in motion has stripped the fingers off itself
the finger put in motion has stripped the horses off itself
the horse put in motion has stripped the fingernails off itself
ah the tactile prognosis ah the domestic plague
with some enthusiasm but everything invariable to confirm
everything to confirm her who loves insistently

La prossima malattia

The Next Sickness

1

considera prima di tutto la posizione delle cose
mangiate e smangiate dal tempo dalla noia dal freddo
la corruzione è questa speranza che ti leggi nell'occhio
sbarrato e smarrito nello specchio corroso del bagno
davanti all'interminabile elenco di smagliature
nel tessuto intricato delle ore da mezzanotte a mezzanotte
insieme alla clessidra alla cassandra alla catalessi

1

consider first of all the position of things
eaten and worn away by time by boredom by cold
corruption is this hope that one fixes in the eye
wide open and lost in the corroded bathroom mirror
in front of the interminable catalog of falling to pieces
within the intricate tissue of hours from midnight to midnight
in the company of a clepsydra of a cassandra of a catalepsy

2

considera prima di tutto la posizione delle cose
il raffreddore la segheria che ti urla nelle orecchie
il frastuono sillabante dell'acqua dal rubinetto
la presenza e l'assenza il fiato corto la digestione
l'odore del corpo bagnato è sinonimo di perversione
o di prudenza eccessiva o di lampi dentro la rètina
qualcosa batte alle tempie bisogna aprire la testa

2

consider first of all the position of things
the common cold the saw mill that screeches in your ears
the syllabic din of water from the faucet
the presence and absence short of breath the digestion
the odor of a wet body is synonymous with perversion
or excessive prudence or a spark in the retina
something beats on the temples we must open the head

3

considera prima di tutto la posizione della cose
sei diventato cordiale non ti lamenti sorridi
dietro la casa comincia a crescere l'erba
con i suoi dolci pidocchi verdi del verde dell'erba
questo prurito che ti gratti si chiama primavera
orefice e acido muriatico argento e argilla
attento alle correnti d'aria al cuore ai pensieri

3

consider first of all the position of things
you have become cordial you're not lamenting you smile
behind the house grass begins to grow
with its sweet lice green from green grass
this itching that you scratch is called spring
goldsmith and acidic salty silver and clay
be careful of draughts of the heart of one's thought

4

considera prima di tutto la posizione delle cose
gli anni si succedono agli anni la questione è risolta
dalla maniacale ossessione dal calendario in cucina
dal vento dal risentimento è linfa o corteccia
è trigonometrica respirazione sottomessa poligamia
con il polline giallo la gialla fecondazione
tonfo dello stantuffo amarezza mitridatismo

4

consider first of all the position of things
years follow upon years the question is resolved
by the maniacal obsession by the kitchen calendar
by the wind by resentment is lymph or tree bark
is trigonometrical breathing subdued polygamy
with the yellow pollen the yellow fecundity
thud of the piston bitterness antidotal

5

considera prima di tutto la posizione delle cose
adesso non vale la pena di tirar fuori la lingua
è monotono il tuo sospetto è bisogno di compagnia
ci sono sedie e poltrone c'è l'erosione della parete
che lascia polvere e calcinacci briciole fossili
becchettio della stanza affamata digrignare di pioggia
la valigia si è chiusa la chiave si è persa

5

consider first of all the position of things
now it's not worth the effort to stick out your tongue
your suspicion is monotonous is need of company
there are chairs and sofas there is erosion of the wall
that leaves powder and chalky fossilized crumbs
pecked from the starving room gnashing with rain
the suitcase has closed itself the key has got lost

6

considera prima di tutto la posizione delle cose
digrassa la carne macellata la pietanza il microcosmo
che fortifica la diga manierata la sorda insolenza
la precisione dell'intaglio del male del giardino
agrifoglio geranio lumaca scolopendra
questo sì che si chiama partire per un viaggio
la natura è stupida e buona la natura è cattiva

6

consider first of all the position of things
remove fat from the butchered meat the main course the microcosm
that fortifies the overly polite fortress the deaf insolence
the precision of the cut of the sickness of the garden
holly geranium snail centipede
this is what's called taking a trip
nature is stupid and good nature is evil

Il poema Stalin

The Poem Stalin

1

impermutabile indeclinabile in valuta pregiata in parole
rabbia non potere d'acquisto non valvola di tradimento
nevischio pioggia dura sul selciato sconesso la piazza
sopra finimenti di cuoio gli odori bagnati la truppa
non facciamoci nebbia con discorsi non esageriamo la tosse
accendiamo sigarette ai fantasmi

1

unchangeable indeclinable in gold currency in words
anger not the power of acquisition not the valve of betrayal
sleet hard rain on the disconnected concrete the square
on horse-rigging of leather the wet smells the troop
let's not make fog with our arguments let's not exaggerate the cough
light cigarettes to ghosts

2

da qualche parte ancora il fiume il paese resta scritto
in caratteri gotici tra ditate di fiele schizzi di bile
ragni ornatamente inchiodati zampe sottili uncinate
non star lì a fare i conti erano ormai dappertutto
anche la storia talvolta dice la verità

2

somewhere still the river the town remains written
in gothic characters between finger-marks of gall squirts of bile
spiders ornately nailed the ends of the legs bent at right angles
don't stand there adding things up by then they were everywhere
even history sometimes tells the truth

3

leccare non serve è azzannare che salva
non è riposo nella stanza ovattata sulla sedia a rotelle
la biascicata paura il ventaglio dell'opportuna sfiducia
l'incastro venoso e arterioso il risparmio del sangue
un calcolo posticipato che costa al destino dell'uomo
la metamorfosi del comunismo che non è il comunismo

3

to lick doesn't work it's seizing with the teeth that saves
it's not rest in the padded room in the wheelchair
the chewed up fear the fan of the opportune distrust
the underpinnings of veins and arteries the savings of blood
a postponed calculation that costs the destiny of man
the metamorphosis of communism that is not communism

4

nessuna voglia adesso di un elenco di sconfitte
chi deve guidare ha sempre davanti una strada in salita
ancora una volta le chiavi di casa le ha in tasca il nemico
la spia il delatore nostro cugino l'intellettuale invecchiato
dentro l'intrigo la musica astuta la magniloquenza
dell'incorreggibile istinto della privata indulgenza

4

no desire now for a catalog of defeats
who must guide has always in front of him a steep road
once again the housekey the enemy has in his pocket
the spy the informer our cousin the old intellectual
within the intrigue the clever music the eloquence
of the incorrigible instinct of private indulgence

5

funebre è il refrigerio di calcolarsi in pericolo
non la prèfica soltanto ha il diritto di cantare le lodi del morto
occorre soprattutto forzare la misura la diligenza apologetica
dai sillogismi non è necessario ricavare scusanti al silenzio
alla bilanciata ingratudine alla non scremabile oscurità
tacere non è meglio di mentire

5

funereal is the refreshment of calculating oneself in danger
not only the mortician has the right to sing the praises of the dead
above all it is necessary to force the measure the apologetic scruple
from syllogisms it is not necessary to recover excuses for silence
for balanced ingratitude for un-skimmed darkness
silence is not better than lieing

6

nemmeno il copista si astiene dalla cerimonia del coro
cisterna di sermoni avariati di amnesiche ammonizioni
la mansuetudine impiastriccia le righe diluisce le idee
ma all'esatta violenza appartiene un'esatta stenografia
non gli incanti dei trucchi e dei giochi della purezza
delle inquietudini estetiche della pazienza

6

not even the clerk abstains from the ceremony of the chorus
cistern of overworked sermons of amnesia warnings
the meekness smears the lines dilutes the ideas
but to exact violence belongs exact stenography
not the charms of incantation and games of purity
of the restless aesthetics of patience

7

un poema Stalin dovrebbe essere senza aggettivi
senza virgole né decimali senza opportune parentesi
l'esclamazione un veleno l'interrogazione una stanca orditura
ma niente di meno accettabile dell'ingiuria del punto fermo
1879–1953

7

a poem Stalin ought to be written without adjectives
without commas or decimals without convenient parenthesis
the exclamation a poison the question mark a tired plot
but nothing less acceptable than the insult of a period
1879–1953

A Vaguely Ontological Aspiration

[Adriano Spatola published this essay in *Tam Tam* 2 / 1972]

The poetry of *Tam Tam* has been considered by some to be 'politically disengaged' or even 'para-hermetic'. Others, more deliberately, have assumed in *Tam Tam* a vocation born of political motives but tarnished by a confidence in the power of poetry a little too aristocratic and outmoded. Let us try to look at these arguments closely.

We say outright that we have no intention of reviving, even if only for the sake of controversy, the old Italian dichotomy––political engagement vs. disengagement. There are poets such as Emilio Villa and Edoardo Cacciatore who, even thirty years ago, did not concern themselves with this gratuitous problem. Furthermore, it is rather symptomatic that this should be brought up now in Italy, where the one appearance of relief for poetry (but not only poetry) is a balanced stagnation.

Somehow this tendency toward political engagement is today, for Italian poets, the most obvious one to follow, the ideal convergence of that very wide front––not at all popular––which awaited the crisis of the new avant-garde (*Gruppo 63*) and the end of the magazine *Quindici*.

The atmosphere of cultural renewal, out of which *Tam Tam* developed, is too pervasive to be discredited by the use of ideological formulas worn-out from within. Our decision to publish is oriented toward the possibility of a poetry which constructs itself as an objective metamorphosis not as a metaphorical paraphrase of reality. Instead, the dichotomy, political engagement-disengagement, has in its capacity of multiplying and dividing ad infinitum the stamp of formalism.

On the other hand, if it is true that *Tam Tam* has castled itself in poetry, it is also true that this happened not because it is the easiest position to defend but because it is through poetry that one may pose the problem of language, a language capable of concentrating on the symptoms of reality.

Is *Tam Tam*, in its refusal of the dichotomy, political engagement-disengagement, a magazine based on vaguely ontological aspirations? And in its refusal of silence, does it hide perhaps a pseudo-demiurgical need to render the word sacred?

Here it is important to point out that the recurrent crises of avant-garde poetry are not occasional events of alternating literary styles or games of cultural power but are rather a perpetual historical necessity to be accomplished in the name of linguistic change.

Tam Tam enters one of these crises with the intention of suggesting new directions for poetry. Programmatic declarations are always forced and naive and often end up in confirming the status quo. However, it is never useless to affirm the urgency of a vertical restructuring of poetry, of a critical distillation which is neither in complicity with, nor evasive of the linguistic context provided by mass media.

From this point of view, the only territory which is today practicable for *Tam Tam* is that of a self-sufficient poetry, not closed in itself but resolved in a conscious organism. And it is probably in this sense that the accusation of 'para-hermetism' could be made, if it were formulated without presupposing a historical continuity, though this is not only inconceivable but also undemonstrable from the texts.

Tam Tam does not preach some sort of mystical identity between literature and life, between poetry and reality. It claims, instead, the right of the poetic act to establish itself as the conscience of communication––this in a synthesis starting from the landscape of daily experience and ending in abstraction.

To shift the problem of avant-garde poetry to the imponderable and shady regions in which these equivalences reproduce in geometrical progression is a desire to destroy the ideological lucidity which characterized, for better or worse, the sixties. But *Tam Tam* is willing to cast doubt on the meta-historical hierarchy in which formal values, techniques of expression and cultural references by now correspond to a pre-established code.

As a matter of fact, what has actually changed in Italy regarding cultural and political conclusions at which the sixties had arrived? Very little or nothing concerning the official and accredited presences on the cultural scene, but undoubtedly something more in respect to poetic experiments. In any case, the work of the new avant-garde has been brought to the extremes of its logical consequences. The language of poetry has also undergone the trial which any language must habitually endure if it is to avoid paralysis and meaninglessness.

Adriano Spatola was born in Sapjane, Yugoslavia in 1941. In 1964 he published the novel *L'Oblò* (Feltrinelli); in 1965 the poem-puzzle *Poesia da montare* (Sampietro); in 1966 a collection of poems *L'Ebreo Negro* (Scheiwiller) and the visual poems *Zeroglifico* (Sampietro); in 1969 a book of essays *Verso la poesia totale* (Rumma); in 1973 the visual poems *Algoritmo* (Geiger); and his latest collection, *Diversi accorgimenti per l'abolizione della realtà*, soon to be published by Geiger. The poem translated here, *Majakovskiiiiiiij*, was also published in book form by Geiger in 1971.

Spatola lives in the country at Mulino di Bazzano (Parma) where, with Giulia Niccolai, he edits the poetry magazine *Tam Tam*. His poems have appeared in English in *Chicago Review, Invisible City, Poetry Australia, Coyote's Journal, Grosseteste Review, Tuatara* and *Granite*.

The Red Hill Press * 6 San Gabriel Drive * Fairfax, Ca. 94930

Distributed by Serendipity Books (Berkeley, Ca.)

Designed by John McBride & printed by Gemini Graphics

$2.50

Adriano Spatola
Majakovskiiiiiiij
Geiger

La composizione del testo, La prossima malattia, Il poema Stalin: tre sezioni / indicazioni per *Majakovskiiiiiiij*: *Majakovskiiiiiiij* perno e funzione intermedia di questa raccolta di poesie. Un supplemento di indicazione nel nome alterato, visuale e sonoro, che funge da titolo: grido esorcizzante la cattiva prassi che ha creato l'impraticabilità del poeta russo e l'impraticabilità della rivoluzione proletaria ridotta a correlato mitico della letteratura. Se di una pratica esorcistica qui si tratta, essa impone comunque il controllo e l'affinamento degli impulsi nel momento in cui tende a suscitarli, opera il riscatto e la riattivazione dei termini obsoleti del discorso, rompe le catene sovrapposte alla cultura alternativa, punta a non banalizzare il mito e i sentimenti, toglie spazio alle voci fioche ed inutili liberando nitidezza di espressione nella instaurata dimensione del silenzio. L'esorcismo di Spatola altro non è che coscienza svincolata dal grigiore, dalla immobilità dei significati nella prassi poetica, aderenza alla realtà culturale di fronte alla quale si misura oggi l'operatività del testo. La dimensione del silenzio è così la risultante dei dati purificati dentro l'attività selettiva della coscienza poetica, risvolto pratico della negazione totale, registro su cui la realtà può essere parlata, tonalità di fondo che dà risalto al grido.
Il logocentrismo di Spatola non ha pretese sul piano di quella sapienza che tende ad instaurare l'identità di parola e verità, dell'assoluto metafisico ed espressivo, non tenta di uscire dalla storia ma vuole dispiegarsi in essa nel più profondo, cioè nel più aspro del rapporto esistenziale, dove violenza e rabbia compongono il dramma del tempo. Di qui la parzialità, necessaria, di questa poesia, opposta alla cattiva totalità di chi cerca la soluzione riduttiva del dramma stesso, servendosi di una dialettica unilaterale; la poesia nasce invece come nasce la realtà, nè ammansita nè radicalizzata dentro l'ottica solo autonoma e solo eteronoma, ma dolce e radicale, evidente e nascosta, silenziosa e ritmata, ispida e melodica, mediata e immediata, colta ed innocente; per tante coppie regolari/irregolari unite nella sintesi dei termini contrapposti e dalla concretezza di senso globale che fanno di essa uno strumento acuminato per incidere sul tessuto degli accadimenti, uso funzionale di "parole che parlano", scelta lucida del significato alternativo, corrosivo, delle cose. Logocentrismo elevato a strumento e parola che si staglia, figurativamente e foneticamente: *Majakovskiiiiiiij* si scosta, fin nel supplemento d'indicazione del titolo, dalle affinità tipografiche di vecchi esperimenti paroliberistici e protoconcreti, per l'esattezza della suggestione pragmatica e strumentale. Soprattutto è nell'intero libro, la lingua italiana a caratterizzarsi come tale, parzializzandosi come scelta che rompe il cerchio della impersonalità e come rinuncia al piano puramente metodologico / tautologico dentro il quale operare la sperimentazione linguistica. Risulta così sanzionato con maggiore efficacia il distacco dalle operazioni dell'avanguardia agli inizi degli anni sessanta, anche se, a ben guardare, la precedente scrittura di Spatola — già nel volume *L'ebreo negro* edito da Scheiwiller nel 1966 — è stata fin dai suoi inizi abbastanza difforme rispetto al modello, o ai modelli, di sperimentazione offerti dai Novissimi e da altri del Gruppo 63. In questo senso Spatola non ha compiuto alcuna essenziale metamorfosi o rovesciamento di posizione, almeno rispetto a se stesso, ma oggi si trova piuttosto sulla linea di uno sviluppo necessario e coerente delle proprie premesse, sia riducendo quanto di datato poteva esserci nel repertorio lessicale de *L'ebreo negro*, in ispecie l'esasperata predilezione per certi squisiti cadaveri, sia elaborando un inedito chimismo plastico su cui fa scorrere una discorsività non più spezzata da sistematiche interruzioni di senso, ma dentro la quale l'innovazione linguistica si ricompone, recuperandosi anche sul piano logico e non solo analogico e paralogico.
E' questo, naturalmente, qualcosa

di più di un sintomo occasionale o di una impressione suggerita dal lavoro di Spatola, si tratta piuttosto di una tendenza che obbedisce ad una ragione storica precisa che qui non vale ripetere; sembra in ogni caso di essere giunti al punto in cui è possibile ritorcere nuovamente — nei fatti, cioè nei testi — l'accusa, mossa alla poesia d'avanguardia, di sterilità puramente distruttiva, di gioco fine a se stesso, di rinuncia alla esteticità o di "semplice obbedienza a regole retoriche" (*Nuovi Argomenti,* gennaio-febbraio 1972). Non da oggi il rinvigorimento della esteticità e della "ragione" poetica, che in quanto valori eterni e collocati trovano da sempre difensori d'ufficio nei cultori della reazione, passa per la strada maledetta della negazione e della rottura. Oggi tuttavia il metro di valutazione per ogni proposta autentica di poesia sembra istituirsi piuttosto sul crinale su cui si sta chiudendo, in uno sfacelo di formule, il ciclo delle avanguardie storiche, nel recupero che ne è stato fatto negli anni sessanta. Da qui la necessità di ridefinire "le ragioni autonome della poesia", fin dalla "composizione del testo", prima della "prossima malattia", senza osare apporre mai come limite "l'ingiuria del punto fermo". Ora, se le intenzioni di Spatola in poesia si pongono dichiaratamente verso una "metamorfosi oggettiva" del reale, specchiandosi sul contesto attuale, il discorso critico è obbligato a misurarsi su questo piano, nella definizione del livello di presenza dell'opera. Vi è tuttavia, inscindibile, un livello diverso, di profondità e densità, che la critica può anche rinunciare a definire, ma che impone una lettura più segreta, interiorizzata. Il problema dell'efficacia poetica di *Majakovskiiiiiiij* si situa fra questi due livelli, fra lo spazio chiuso delle istituzioni e quello aperto del testo, fra tempi brevi e tempi lunghi: per fare agire il silenzio. [C.A.S.]

Adriano Spatola:
Majakovskiiiiiiij
Geiger, Torino 1972.

Questo libretto di poesia che contiene quattro compiute e complete opere segna a parer mio un punto abbastanza importante dell' iter di Adriano Spatola.
La prima osservazione immediata ci porta a collegare il *Majakovskiiiiiiij* a *L' ebreo negro,* uscito nel 1966. C'è la stessa struttura generale delle poesie fatta per strofe numerate che segnano via via dalla prima all'ultima una parabola ben racchiusa entro un bello spazio ampio e accuratamente definito; c'è lo stesso abilissimo impiego di alcune tecniche poetiche, ma forse è proprio qui nell'uso della tecnica che si notano i principali cambiamenti. Osserviamo per esempio la cadenza e il ritmo di versi levigati e scorrevoli come questi: « le dita sgretolate le guance consumate la traccia dei capelli / le labbra o pergamena le unghie le radici le palpebre bruciate / corrose divorate logore distrutte in disfacimento » (vedi *Catalogopoema* in *L' ebreo negro*), dove la rima tenuta all' interno del verso aumenta l'effetto incalzante e quasi iterativo del ritmo, e confrontiamoli con alcuni versi del *Majakovskiiiiiiij*: « ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi / la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi / è questo il momento che aspetti comincia a tagliare »; si sente ancora la presenza di una cadenza voluta ricercata, ma è ormai divenuta più concisa, ci sono state delle troncature, il ritmo è diventato sincopato. Non si tratta soltanto del solito impadronimento della tecnica del mestiere, ci sono implicazioni più interessanti. L'immaginifico ha perso molto il carattere barocco ridondante che aveva, l'immagine cruda e putrescente di Spatola viene

tutta sfrondata, tagliata, rimane la connotazione dell'immagine, o meglio, di ogni singola immagine rimangono più connotazioni che in un certo senso eludono l'immagine, ne evitano la resa a tutto tondo, e ci lasciano invece un segno che possiede di più i caratteri dell'ambiguità e dell'inquietudine. « Considera prima di tutto la posizione delle cose / digrassa la carne macellata la pietanza il microcosmo / che fortifica la diga manierata la sorda insolenza / la precisione dell'intaglio del male del giardino / agrifoglio geranio lumaca scolopendra... » (*La prossima malattia*): c'è sempre l'incalzare di una sicura abbondanza di immagini, ma l'attenzione non è concentrata sulle immagini stesse, esse sono lì perché il lettore ci tragga quel tanto di informazione o di indicazioni sufficienti per intendere quell'altro discorso che il poeta sta facendo e su quello egli vuole che il lettore concentri la sua attenzione. Non c'è la contemplazione dell'immagine come in *L'ebreo negro* dove le metafore continuavano a mantenere la staticità cristallina che è stata una delle maggiori conquiste della grande poesia dei nostri padri. Non so se sia stata l'esigenza di concentrare la propria abilità tecnica a influenzare il modo di Spatola di trattare le immagini o viceversa, ma quel che è certo è che i due fatti, comunque correlati tra loro, rispondono all'esigenza comune di esprimere tutte le nostre ambiguità lasciandole esattamente come sono, ambigue, purché determinate con chiarezza.

Non è un caso che Spatola sia approdato a una poesia che ha per titolo *La composizione del testo* e che è quella che apre questa raccolta; il momento di riflessione dell'artista su se stesso come professionista e sulla propria opera come oggetto risultato di un lavoro specifico segna un punto fermo, definisce tutto ciò che è stato precedentemente fatto, ne trova un senso, direi quasi che mette ordine, prepara lo spazio per il lavoro futuro. Così vediamo Spatola, divenuto il miglior critico di se stesso, ridefinire tutta la concreta corporalità della sua poesia « la respirazione [...] l'opera [...] cosmica e biologica e logica [...] il cielo pastoso che impiastra le dita », ridefinirla e riconoscerla come « parole che parlano » e proprio partendo da questa constatazione ricostruire tutta la crisi del lavoro di poeta. Le « parole che parlano » e la loro negazione, il peso delle parole e il loro dissolversi subito dopo, il testo « oggetto vivente fornito di chiavi » e immediatamente il problema del suo infiacchirsi, dell'insensibilità che genera, e allora il poeta si richiude in se stesso e fa l'unica cosa vitale: apre un dialogo, con se stesso naturalmente: « guarda come si tende e si gonfia [...] guarda a questo punto come il testo comincia a perdere i colpi [...] guarda... » e si dà consigli volta per volta e se poi alla fine risulterà che sono contrastanti tra di loro, tanto meglio, è il segno sicuro che qualcosa si muove, evolve. Sempre nella *Composizione del testo* si legge: « anche tu lasciati rende-

re sterile non spalancare la porta / intrattabile eczema la carne stellata le macerie il macello / nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore » e nella *Prossima malattia* c'è un verso che può parere il suo contrario: « qualcosa batte alle tempie bisogna aprire la testa », ma in realtà il tono è lo stesso, è lo stesso invito a una maggiore interiorizzazione, è un adeguarsi consapevole a ogni momento particolare così come esso si presenta, non ci sono né depressioni né entusiasmi, ma una vigilanza continua costante, se vogliamo una tensione.

Ormai ogni singolo pezzo di poesia rimane sempre un oggetto, e le cure del poeta verso l'oggetto stabiliscono anche per il lettore una distanza, e quanta, dal testo. Nella poesia *Majakovskiiiiiiij* che essendo una poesia d'amore dovrebbe essere la più lontana dal trattare i problemi del poetare, si legge a un certo punto: « mancano ancora nella composizione le digitali memorie / i presupposti marini i parziali giardini i liquidi impulsi... », sono le stesse parole « manca ancora nella composizione », è la stessa preoccupazione. Questa distanza diventa una regola, un metodo, un modello di pensiero.

Un'ultima osservazione sul titolo di questa raccolta: il *Majakovskiiiiiiij* con abbastanza « i » da non recepirne più il numero in un solo colpo d'occhio è anche una poesia concreta di Spatola e averla utilizzata qui, in questo caso come titolo, mi sembra sia un'ottima esemplificazione da parte di Spatola di quella che è la « sua » poesia totale.

Milli Graffi

Adriano Spatola

MAJAKOVSKIIIIIIIJ

(geiger, Torino, 1971)

Nei volumetti bianchi della collana di poesia di **geiger** l'ultima raccolta di versi di Spatola. Quattro sezioni (quattro composizioni) titolate, composte da un numero di poesie (strofe) variabile da sei a sette, ognuna piuttosto breve con un numero di versi variabile da cinque a otto ma con preferenza per sette e otto, ogni verso prevalentemente strutturato su un ritmo di cinque accenti base, salvo pochi e tronchi versi di chiusura, un ritmo perciò disteso e quasi narrativo. È un tipo di descrizione che illumina la compattezza quasi classica del libretto e suggerisce una certa sua compiacenza (civetteria per un autore di punta dell'avanguardia) nel voler rispettare una «normalità», un ordine non tanto e non solo formale. Il sospettato rientro in un ordine (magari «avanguardistico») è confermato da altri sintomi. Prima di tutto il far poesia sulla poesia, il voler tracciare una specie di poetica in versi (**«La composizione del testo»**, con belle cose dentro come: **adesso che siamo nel testo gli infissi sembrano cedere / un sostantivo è un accesso di tosse il principio dell'isteria / la volgare...** eccetera o **un verbo è il parassita il narciso la rabbia sottocutanea...** e tutta la fine di questo componimento) è sempre, anche se vuole essere solamente analitico, un tendere alla norma e ad una catalogazione dell'invenzione. Più avanti, nella seconda sezione che dà il titolo a tutto il volumetto, c'è, mi pare, anche una conferma pratica di questo interesse per modelli già formalizzati: anche se in contesto e con finalità diversi e diversamente ottenuto, l'effetto ripetitivo di segmenti di discorso, che è uno degli effetti caratterizzanti del componimento, rimanda alla scoperta elettronica del **Tape Mark One** di Balestrini agli albori della neoavanguardia. Procedimenti e cadenze «novissime» mi pare di trovarli anche nel componimento **La prossima malattia**, che con quella sua cascata, quel torrente di cose che turbinano e trascinano, è un testo con un suo nervo e che a me piace. Forse però lo Spatola più importante resta ancora quello del lontano **Oblò** o del più recente **Zeroglifico**, di quando mordeva di più sul nuovo.

(s.t.)

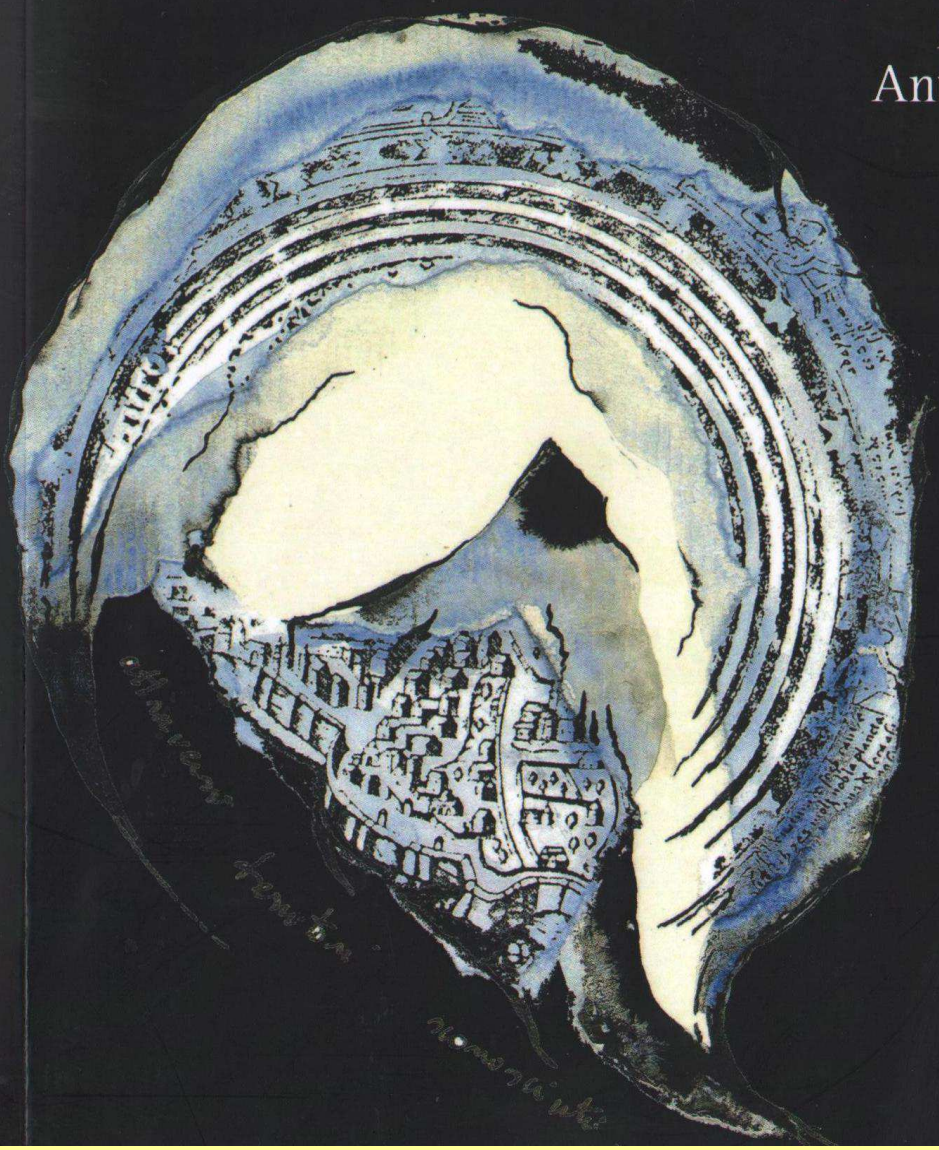
| DIALOGOI ricerche / 6

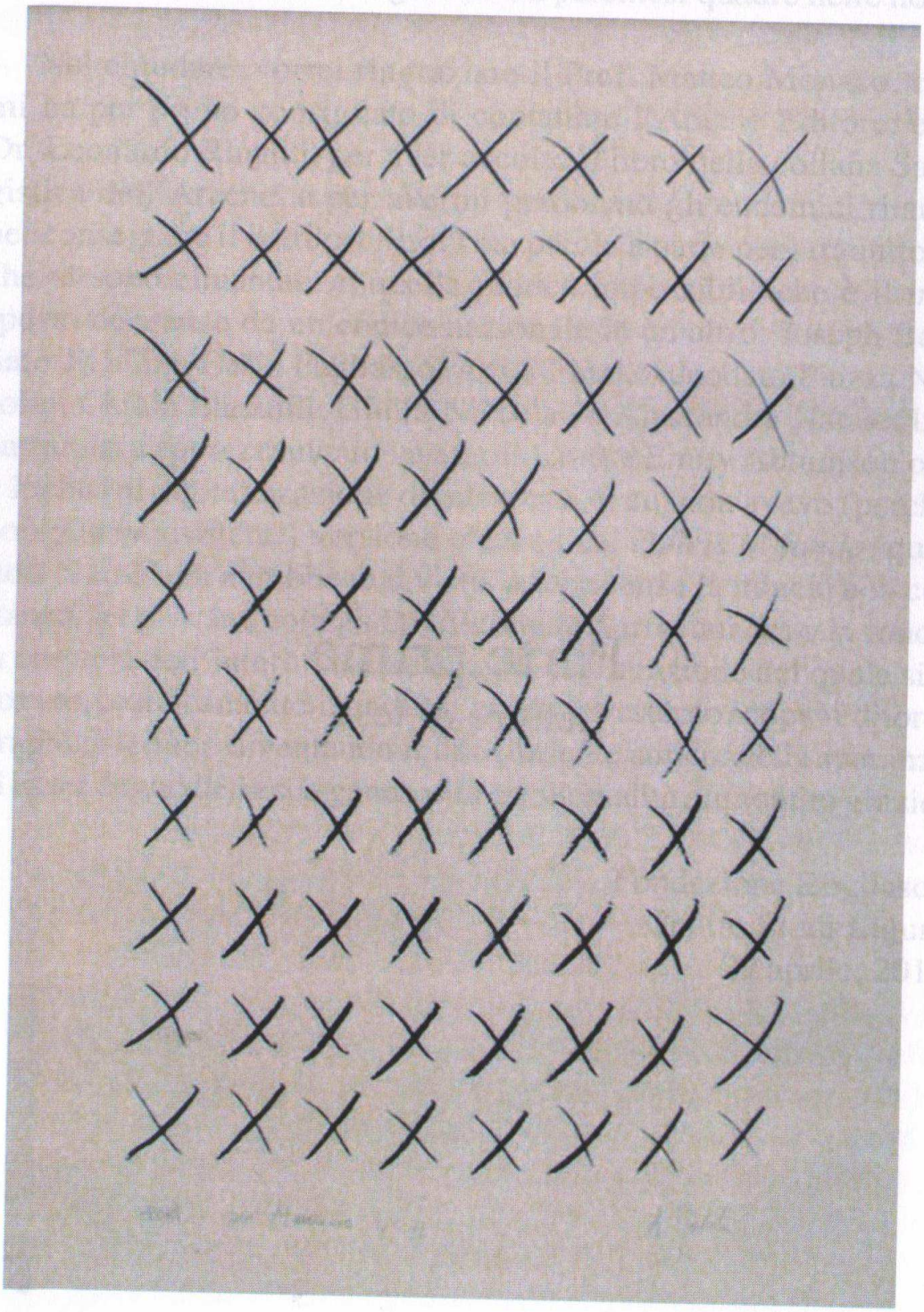
Peter Carravetta

LA FUNZIONE PROTEO

RAGIONI DELLA POESIA E POETICHE DELLA FINE

prefazione di
Antonello Sarro





Adriano Spatola, *Prova per Maurizo*, 1972

Capitolo I

Differenza e ripetizione

Per una lettura di *Majakovskiiiiiiij* di Adriano Spatola

Considera prima di tutto la posizione delle cose
A. Spatola

1. Nella misura in cui la scrittura è composta di segni distinti o cifrari stampati (immobilizzati) sulla pagina (superficie), ci saranno certe condizioni esteriori (vere) le quali noi (lettori) non possiamo far finta di ignorare [1]. Per esempio, c'è una certa linearità intrinseca all'esecuzione della lettura, con un prima e un dopo, una prima riga e un'ultima riga. Il poemetto *Majakovskiiiiiiij* [2] di Adriano Spatola, contiene un titoletto o paratesto con "istruzioni" per ognuna delle sei strofe di cui è composto [3], i quali corrispondono alle parti del discorso secondo la retorica classica.

Iniziamone la lettura:

[1] (Testo pubblicato in inglese, con il titolo *A Reading of Spatola's "Majakovskiiiiiiij"*, sulla rivista «Altro Polo», *A volume of Italian studies*, numero monografico dedicato a "Italian Poetry today: a critical anthology", a cura di Raffaele Perrotta, University of Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, Sydney, 1980, pp. 89–111. La traduzione è di Joseph Battiato Jr.; ma ho ritoccato il testo poiché l'ho abbreviato).

[2] A. Spatola, *Majakovskiiiiiiij*, Parma, Edizioni Geiger, 1971. Il poemetto dallo stesso titolo è stato ripubblicato nella raccolta di Spatola, *La composizione del testo*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1978. In inglese esiste nella traduzione di Paul Vangelisti, nella raccolta antologica *Various Devices*, Los Angeles, The Red Hill Press, 1978.

[3] Come si vedrà dallo schema, più avanti a pagina 37, tre strofe sono di sette versi, la prima e la quarta di sei, e l'ultima di otto.

(*exordium*)

questa estrema dissoluzione sistematicamente portata
ai limiti della violenza e fino alle terre del fuoco
fino all'eccitazione stagnante nel rendimento del ritmo
alle catastrofi degli organismi in circolazione casuali
nelle città fagocitate nei corpi incrostati di sale
sotto la luna ecchimotica che rotola sopra il biliardo

Il prologo o *exordium*[4] introduce i preliminari di un discorso che sta a seguire, perciò dobbiamo leggerlo in relazione a qualcosa non ancora manifesto, ma presumibilmente più dettagliato e analitico. Il tempo del modo è finito, nominale, e le implicazioni semantiche sono tali che una "dissoluzione estrema" è in corso. Il testo tende verso il descrittivo, è narrato in terza persona (o: non–persona)[5]. Vediamo il lessico: «dissoluzione»[6]: *dis*, un prefisso che pone un valore negativo e implica dispersione e separazione; e *soluzione*, da *solutus*, dissolto. Ma *solver*, inoltre, consiste a sua volta di so, un altro prefisso che denota separazione, e *luere*, dissolvere, figurativamente liberare. «Eccitazione», da *excitare*, tirar fuori: creare un campo (in fisica), indurre una reazione nella materia viva (in medicina), figurativamente un atto o disturbo per ottenere un effetto. «Stagnante», ossia qualsiasi cosa l'intensità della quale è abbastanza ridotta, ha la connotazione dinamica della immobilità, che contrasta con qualcosa di circolare o ricorrente in un dato ambiente. «Rendimento», da *ri–dare*, il coefficiente di valore attuale nella relazione tra forma teorica e

[4] Per la definizione dei termini retorici mi sono attenuto a H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

[5] «[L]a terza persona non è una "persona", è veramente la forma verbale la cui funzione è di esprimere [appunto] la non–persona», si legge in É. BENVENISTE, *Problems in General Linguistics*, trad. ingl. di M. E. Meek, Miami, Miami University Press, 1971, p. 198. Secondo il linguista, bisogna rendersi conto del fatto peculiare che la "terza" persona è la forma con cui si predica verbalmente *una cosa* (cfr. p. 199).

[6] Le etimologie sono state controllate prevalentemente sul Vocabolario della lingua italiana, 10ma ed., Bologna, Zanichelli, 1970.

empirica, il "vero" senso.

«Ritmo» è di più o non soltanto la consueta nozione di una ricorrenza continua o la ripetizione di fasi sincronizzate armonicamente, ma è l'equivalenza di *forma*, dal Greco *rhusmos*, la Forma stessa[7]. «Casuali», ciò che *non* significa, cioè, *causali*, onde evitare qualsiasi connessione con le catastrofi degli organismi, introduce l'elemento del caso (implicitamente: *versus* la necessità). Il non–dissolvere — il "dis(dis)fare"? — è una impresa «positiva» ottenibile «sistematicamente» (echi di Rimbaud?) ma senza il soggiogamento a qualsiasi logica razionalista (né al suo equivalente vulgato: senso comune o buon senso!). Da questa prospettiva, «fagocitosi» (sostantivo di fagocitare), che vuol dire l'assorbimento di particelle elementari attraverso un processo che assimila per emissione, e può essere letto sia simbolicamente che ontologicamente, perché esso fa pensare a una procedura che è continuamente portata a scartare e però, mentre la propria sfera d'intervento o raggio operativo si espande, assorbe (le proprie) particelle erranti. Come vedremo, questa sarà una immagine chiave del testo, e il nostro lavoro ermeneutico inizia qua.

Possiamo osservare come la predicazione di questo poemetto si sviluppa lungo un'asse auto–referenziale, commenta se stesso, e perciò riguarda il Parlare come una funzione intrinseca della sua propria esistenza. La rarefazione di significati (*signifié*) comuni e la preferenza decisiva per parole–immagini (le uniche parole–oggetto sono limitate alla terra, a organismi come la luna, il sale, ed il tavolo da biliardo) che si ergono a parole–concetto instaurano un campo in cui ogni connessione intertestuale è vaga, indefinita, metaforicamente radioattiva. La parola «ecchimotica» rappresenta qualcosa in più del suo significato tecnico (i.e., una lesione nei tessuti), e acquista un significato concettuale più ampio in virtù dello spazio originariamente, etimologicamente, significante, ossia "far uscire sangue", e ci riporta all'idea di far

[7] Cfr. É. BENVENISTE, op. cit., cap. 27, p. 281 e sgg., e M. HEIDEGGER, *Dichten und Denken*, trad. inglese in *On the Way to Language*, New York, Harper & Row, 1971, p. 149.

uscire del succo, *ekchymos*, quindi evidenziare l'essenza. Anche i legami sintattici non marcati contribuiscono a questa tra varie possibilità interpretative, dove ogni senso critico può essere accolto, a seconda del paradigma specifico di riferimento. La strofa seguente prosegue così:

(*narratio*)

con un po' di fervore ma ancora variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico del suo racconto
la prognosi tattile l'eccezionale stupefacente chiarezza
la domestica peste la febbre in espansione nell'universo
con un po' di fervore ma sempre variabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza.

Nella narrazione si espongono le circostanze da proporre al pubblico o al lettore. Si nota subito che il primo distico di questa strofa è uguale all'ultimo, con la variante importante, da «ancora» a «sempre». Bisogna anche ponderare su quelle parole che possano facilmente incorporare tutte le sedimentazioni acquisite storicamente, che suggeriscono moto o trasformazione: «insistenza», «confermare», «vuoto pneumatico», «racconto», «espansione», «eccezionale stupefacente chiarezza», e quelle locuzioni che conferiscono tratti denotativi specifici in base alle parole o gruppo di parole che le precedono. Nel quarto verso la «prognosi tattile» fa pensare a tante possibilità nell'essere molteplice sia del vuoto pneumatico che la precede che dell'universo che segue al verso successivo: qui presumibilmente si può ottenere un'eccezionale (singolare e stra–ordinario allo stesso tempo, fuori dal raggio epistemologico della tribù) e stupefacente (un piacevole senso di ebbrezza con alterazioni psicosomatiche) chiarezza: in altre parole, la «prognosi tattile» si trova lì per indicare la completezza dell'esperienza che non si limita *soltanto* nell'ottenere e partecipare nella sfera dell'immaginario (o di pensiero), e nemmeno *soltanto* del corpo: non ci troviamo di fronte a un universo cartesiano. «Prognosi», dal greco, significa previ-

sione, da *progignoskein* o "pre–vedere", ergo veder davanti nel tempo e perciò sapere prima, giudicare in attesa di quel che sarà ma che, anche se non è ancora, se ne sente tuttavia la presenza. La narrazione, allora, mette in risalto questa propensione a stabilire un contatto che punta sulla sua realizzazione nel testo in un modo che può essere sincronico–relativistico dal punto di vista della superficie, e fenomenologico–ontologico per trovarsi dall'altra parte o dall'interno della lingua. La «domestica peste», oltre che alla «febbre» che prosegue immediatamente (un salto "problematico")[8], allude alla componente Umana testimone dello sgretolarsi e dissolversi della certezza della ragione per tener conto allo stesso tempo dell'incertezza e le oscillazioni dell'emozione. Nel mezzo, la consapevolezza della trasformazione stessa, la cognizione di un flusso che cambia in continuazione.

Ma qui c'è anche da notare le istanze di versi che ricorrono, una ri–produzione di campi immaginari e concettuali che si pensava fossero fissati definitivamente nell'economia dell'esperienza poetica del testo, e che risorgono distorcendo le temporanee sedimentazioni nella memoria, influenzando la visione di "cosa narrare". La variabile da «ancora» del primo rigo a «sempre» del sesto si riferisce alla temporalità, e fa pensare che l'Uno o l'Unità si dilegua in questo spazio inter–testuale. Il poemetto continua:

(*partitio*)

ogni singola parola è adesso una tempesta di gesti
un riflesso delle sue ribellioni o la piacevole ombra
dell'albero che messo in moto si libera dai coleotteri
il palmipede ossuto lo stimolo ligneo che s'agita negli strumenti
per l'apertura per l'enfasi in certi momenti della giornata
alle spalle degli animali braccati nello spettacolo esploso

degli animali braccati che scivolano nella materia.

Nella *partitio* si dovrebbe avere una suddivisione ulteriore del

[8] "Problematico" anziché, e preferibile a, "ipotetico", come vedremo quando ci accostiamo alla filosofia di Gilles Deleuze.

discorso con una delineazione degli argomenti più specifica e penetrante di come presentati nella *narratio*. Se prima quel *lei* era all'origine delle modulazioni quasi cataclismiche delle immagini e dei pensieri, l'enfasi si sposta ora verso la sua unica possibilità di esistenza in un testo, e cioè sulla parola stessa. E la parola è gesto, ovvero azione, movimento, proiezione, intenzione. Non escludendo un'apertura a una dimensione virtuale. Ma subito dopo avviene quello che ancora ad un diverso livello diventa la realtà della sua predicazione, ossia l'oggetto del soggetto che in–tende in una *ek–sistenza* senza fondamento. Ritorneremo su questo più in avanti. «Adesso» non demarca equivalenza quanto piuttosto temporalità, perché la trasmutazione del lei in parola, in segno, implica l'iniziare un processo all'interno di una parentesi durativa. La tensione accumulata si può vedere nelle coppie che sfidano qualsiasi relazione causale: *moto/libera*, *stimolo/agita*, *aperatura/enfasi*, *braccati/esploso*, *gesti/ribellioni*; un termine non costituisce l'origine dell'altro quanto piuttosto lo contiene, gli dà un terreno sul quale esistere, e rappresenta se non altro una modalità del fenomeno che anela a condensarsi come *noumeno*. Il tentativo di individuare e fissare un logos di sorta ci parla del *Logos* stesso come composto di entità discorsive, determinate temporalmente e dinamiche, e che coabitano dall'altro lato dello specchio, per così dire, sorta di vuoto tra la cifra e il suo riferimento. La natura apparentemente descrittiva del testo si rivela come un tentativo di verbalizzare ciò cui non è concesso facilmente di essere tradotto nella lingua comune: il sostantivo da sé si trova in una posizione dubbiosa: forse non basta. E tuttavia la strofa termina con delle immagini tanto concrete, con la parola materia. Proseguiamo la lettura:

(*probatio*)

un riflesso delle sue ribellioni la piacevole ombra
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico del suo racconto
l'eccitazione stagnante nel rendimento del ritmo
che vegeta ramificato nel vuoto pneumatico del suo racconto
con un po' di fervore ma sempre variabile per confermare

al palmipede ossuto lo stimolo ligneo che l'agita negli strumenti

Tradizionalmente, nella *probatio* si ritrovavano gli argomenti da dimostrare o verificare, e a volte veniva realizzata utilizzando tecniche discorsive sia sillogistiche che entimemiche. L'obiettivo era di ottenere il consenso di chiunque ascoltasse (o leggesse). Ora bisogna fare una pausa nella nostra lettura, poiché *queste "probationes"* non sono conseguenze né logiche né affettive di ciò che le precede, e non è da escludere che forse ci troviamo di fronte a un uso — se non addirittura abuso — particolare dello schema della Retorica Classica da parte di Spatola. Avevamo già notato che il testo sembrava schernire la segmentazione esteriore secondo un *pattern* prestabilito, e qua se ne ha la prova ulteriore. Il poeta ovviamente rifiuta d'essere "l'antenna" della sua società e non vuole parlare come il sommo sacerdote. Giusto e scontato: nessun poeta sano prova osarci più[9]. Ma lo schema? Sarà un altro tentativo di sovvertire la Tradizione[10], parodiandone le sue forme ossificate? Forse. E che il *pattern* qui è scopertamente sovvertito, tradito? *La probatio è composta interamente di versi che erano già apparsi nelle tre strofe precedenti*. Si potrebbe preventivamente dire che l'Idea principale del poema è quella di penetrare, sistematicamente, l'«eccitazione stagnante del rendimento del

[9] Si veda in merito F. CURI, "Tesi per la storia delle avanguardie", ne «Il Verri», 8, 1963, ora in *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 21–30: «Aver scoperto che l'arte non può salvare l'uomo né mutare il mondo né identificarsi con la vita o, peggio, essere sostituita a essa; aver deciso che l'arte non è un modo di consolazione o di evasione per chi ha scelto quella forma di presenza nel mondo che è l'arte; aver negato che esista per essa un orizzonte privilegiato di verità, che essa, ancora, sia la Verità e l'Innocenza; essersi liberato sia dall'orgoglio che dalla vergogna dell'arte: tutto ciò è, se non altro, indiscutibile merito dell'artista d'oggi».

[10] Le parole in maiuscolo denotano *concetti operativi* (*working concepts*) metodologicamente importanti per questo intervento, utili a circoscrivere un paradigma interpretativo e non si rifanno quindi a nessuna "scienza" della letteratura o teoria letteraria. Il concetto di Dominante, che verrà introdotto tra poco, si ispira a concetti critici derivati da J. TYNJANOV, J. MUKAROSVKY, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1974.

ritmo», per ottenere la «prognosi tattile», dimorando nella «tempesta di gesti». E che il gioco risiede nel ri–visitare tutto ciò che è già stato detto. Ora, nel ripetere un sintagma, gli si conferisce più senso? O non è forse l'esatto contrario, che cioè ripetendo quello che è già stato detto in un primo momento lo si rafforza, ma poi lo si annulla, rendendolo senza senso, vacuo, gratuito? È probabile dunque che Spatola stia mettendo in atto una sorta di anti–retorica, suggerendo dei pattern d'esposizione né scontati né collaudati. Si può essere sicuri soltanto del fatto che lo scheletro discorsivo del testo poetico è reso privo di ogni significato extra–testuale (e culturale) il momento stesso che serve a guidare il lettore, presumibilmente, tra le sue ragnatele. Ritorniamo quindi al testo, e analizziamo da altra postazione cosa è avvenuto.

La strofa delle *Probationes* evidenzia una caratteristica particolare, quella di elaborare ossessivamente le sue unità sintagmatiche, ci consegna ripetizioni interne (vv.2 e 4), porta il lettore a pensare alla consistenza mnemonica come un valore in sé. Anche, si dovrà forse meditare sul fatto che nel gioco quasi parodico se non banalizzante, nello staccare attraverso la ripetizione qualsiasi legame (se ne fosse rimasto alcuno) alla realtà concreta extra–testuale, i significanti occupano la totalità della dimensione significativa del testo. Di conseguenza la lettura forza l'accettazione *passiva* dei significanti più recenti, ormai altri o nuovi (per noi) che vengono liberati sulla pagina. Una cosa si sa di sicuro: questa strofa è come un *cul–de–sac* dove per prove si ha la presenza di ciò che avvenne prima, che sarebbe paradossale: il richiamo della parola è alla parola stessa, e le trasformazioni che intervennero adesso sono predicate dall'*interno* del poema. Ma badiamo bene: il verso 1 è identico al verso 2 della probazione *meno* che la *o*, che sfida la sua definizione di congiunzione. Infatti, essa serve la funzione di un'esclamazione, a livello emotivo, o di due punti, al livello logico, aprendo ad una serie di visioni indotte dalla metamorfosi di *lei* in nuovi contesti di parole, o quella tempesta di parole. Infine, slarga su una riflessione sulle sue medesime ribellioni. Ora, mancando la *o*, la si può leggere

soltanto dall'altro lato o entro una dimensione diversa, e questo ci induce a pensare che cosa sia successo nel testo. Di una cosa incominciamo ad essere certi: che qualsiasi linearità, logica o entimemica, qualsiasi finalità, si è esaurita. Si ha un'altra visione fugace di ciò nella constatazione che, nella *partitio*, si vede e si sente *il* palmipede, e ora ci si riferisce allo stesso non come soggetto ma oggetto, *al* palmipede. Non ci resta che leggere il resto del poemetto per cercare di capire a che gioco stiamo giocando:

(*repetitio*)

mancano ancora nella composizione le digitali memorie
i presupposti marini i parziali giardini i liquidi impulsi
le catastrofi degli organismi in sospensione nell'universo
i cavalli castrati che perdono tempo nelle profonde caverne
sotto la luna ecchimotica che rotola sopra il biliardo
alle spalle degli animali braccati nello spettacolo esploso
degli animali braccati che scivolano cauti nella materia

(*peroratio*)

ogni singola parola è stata una tempesta di gesti
l'albero che messo in moto si è strappato di dosso le foglie
la foglia che messa in moto si è strappata di dosso le dita
il dito che messo in moto si è strappato di dosso i cavalli
il cavallo che messo in moto si è strappato di dosso le unghie
ah la prognosi tattile ah la domestica peste
con un po' di fervore ma il tutto invariabile per confermare
il tutto per confermare lei che ama con insistenza

Nella *repetitio*, che consiste nella reimpostazione o rinnovamento della *narratio*, si incontrano tre versi nuovi, cioè il primo, il terzo e il quarto. La predicazione è neutra e nominale di nuovo, ed è atemporale nel senso che non specifica nessun tempo verbale particolare al di là di un ordinario indicativo presente; e tuttavia, anche se «ancora» vuol dire in *questo* momento, esso implica continuità dal passato al presente proseguendo al futuro: non è una congiunzione ma un avverbio. Mancano ancora le "memorie digitali", e anche se si sono già viste, bisogna pensare a digitale

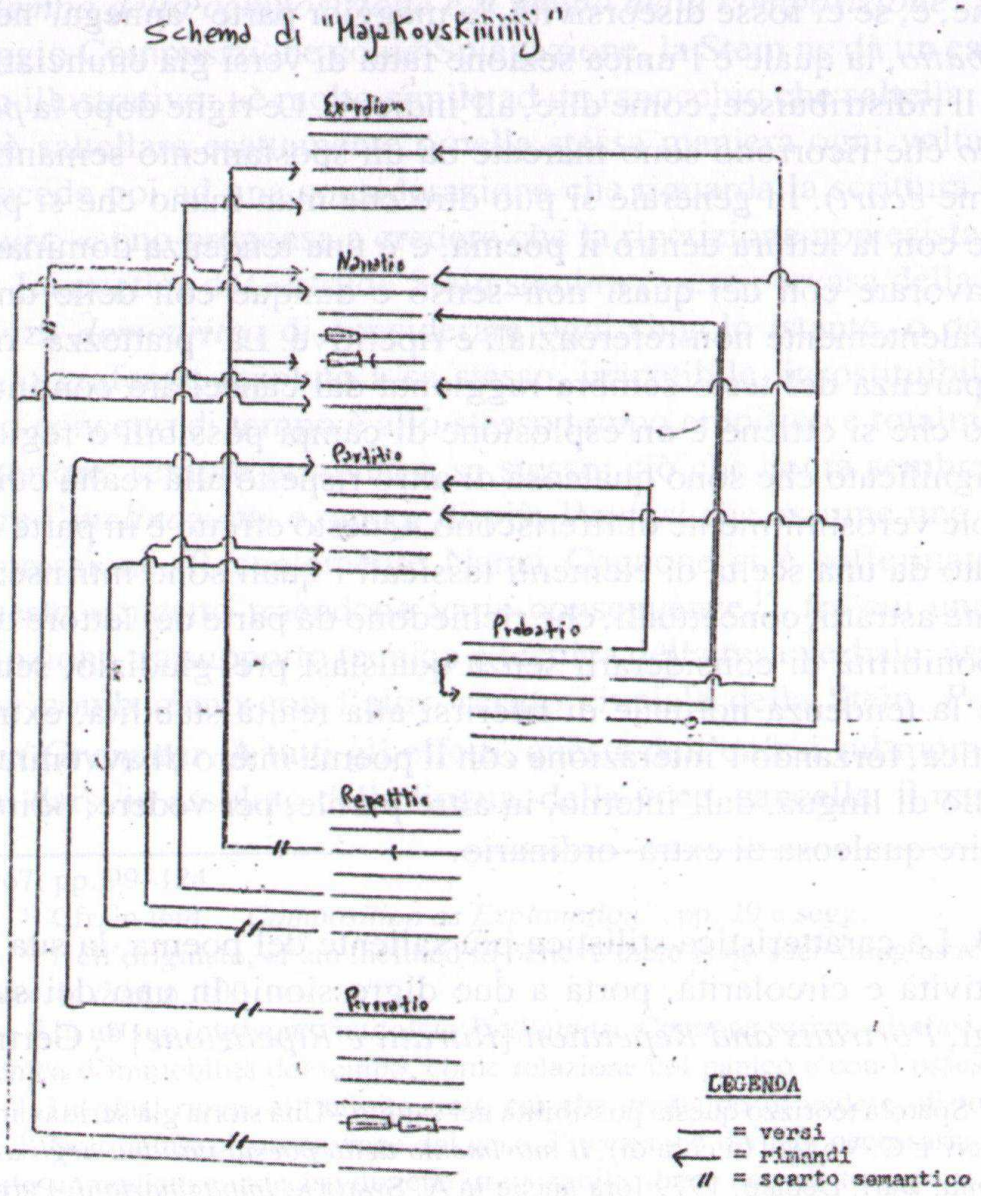
sia nel senso di numero che di senso della sua possibilità come pertinente a un corpo, cioè, le dita, portando ad una considerazione della funzione della memoria: perché questa manca "ancora"? E come si dà? E che dire della sua controparte, le memorie analogiche? Ancora una volta, la fine di qualsiasi sequenzialità logica o numerica nell'assunta struttura atemporale ci induce a pensare a un tempo della coscienza, da un lato, e dall' altro a un riferimento al corpo in quanto Corpo, o la corporeità nella sua essenza, forse all'Essere del corpo. Sappiamo inoltre che il tempo linguisticamente inteso richiede una dimensione corrispettiva al tempo della coscienza, così che il fenomeno oscilla Avanti e Indietro tra le dita nella loro atemporalità neutra nel testo e la prognosi tattile nella dimensione interiore della mente. Questo potrebbe chiarire la insistenza sulle *memorie digitali* in quanto un valore che si controbilancia alla Memoria, siccome il secondo termine è, almeno a questo livello di analisi, annientato. Sembra che il poema finisca effettivamente nella *probatio* — una vera centrifuga che ri–distribuisce ciò che ha raccolto e dove tutto ciò che può essere isolato come 'nuovo' nelle ultime due strofe appare come una dimostrazione o prova per far emergere il poema stesso e portare verso una conclusione formale.

La *peroratio* ci rende palese infatti che il poemetto srotola sistematicamente verso una conclusione ambivalente, poiché ciò che ne emerge è un aspetto corporale, sensoriale (ergo: extra–testuale) che lega il lettore inestricabilmente al senso del tempo vissuto:

> Ogni singola parola è stata una tempesta di gesti

L'identificazione parola/gesto è compiuta. Il verso, la cui origine è rintracciabile alla *partitio* (vedi figura schematica nella pagina successiva), ora è reso assertivo e conclusivo e non contiene la forza semantica di prima. Il sesto verso è, ancora una volta, un ritorno ma ad una parte diversa della narrazione, e può essere letto come una scalfittura nel vuoto della Memoria senza fondamenti. Il poemetto, a questo punto, tocca l'esclamazione

come se si fosse sperduto o è stupito allo stesso tempo: «ah la prognosi tattile». *Tutto* vuol dire *ogni cosa*, cioè, ogni singolo elemento che compone la poesia, ogni campo creato dalla tensione tra significante e significato, anche quando sgonfiato o *ridotto* dalle ripetizioni. Ma in certo senso, *tutto* vuol dire anche *l'intera impresa*, l'unità e totalità dell'esperienza incorsa. Siccome niente può cambiare in questa prova per con–fermare, o rendere stabile ciò che è, l'ultimo verso ri–propone il secondo verso della *narra-*



Schema di *Majakowskiiiiiiij*

tio — cioè, il 'punto' da fare —, che è lo stesso ma ora differente, forse facendo avere al lettore l'esperienza di sentire se Stesso come il suo Altro[11].

2. Se adesso diamo uno sguardo allo "scheletro" del poemetto — vedi figura —, si nota subito che il testo è composto quasi interamente di righe ricorrenti. Che, all'interno di questa struttura, la maggiore frequenza di ri–assorbimento occorre nella narrazione, e, se ci fosse discorsività, la maggior parte "annega" nella *probatio*, la quale è l'unica sezione fatta di versi già enunciati, e che li ridistribuisce, come dire, all'indietro. Le righe dopo la *probatio* che ricorrono sono marcate da un spostamento semantico (come *écart*). In generale si può dire che man mano che si procede con la lettura dentro il poema, c'è una tendenza dominante di lavorare con dei quasi non–senso e dunque con delle unità prevalentemente non-referenziali e ripetitive. La "piattezza" o la trasparenza del testo sembra raggiunta dal cancellare continuo, e ciò che si ottiene è un'esplosione di campi possibili o regioni di significato che sono qualcosa di altro rispetto alla realtà cui le parole verosimilmente di riferiscono. Questo effetto è in parte ottenuto da una scelta di elementi lessicali i quali sono intrinsecamente astratti, concettuali, che richiedono da parte del lettore una disponibilità di considerarli senza qualsiasi pre–giudizio, senza cioè la tendenza normale di riferirsi alla realtà stabilita, extra–estetica, forzando l'interazione con il poema intero di avvenire al livello di lingua, dall'interno, in altre parole, per vedere, udire e sentire qualcosa di extra–ordinario.

3. La caratteristica stilistica più saliente del poema, la sua ripetitività e circolarità, porta a due digressioni. In uno dei suoi saggi, *Portraits and Repetition* [*Ritratti e Ripetizione*][12], Gertru-

[11] Spatola teorizzò questa possibilità nel saggio «Una storia già scritta» in T. Kemeny e C. Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, Bari, Dedalo, 1979 [ora anche in A. Spatola, *Impaginazioni*, Parma, «Tam Tam» (supplemento periodico), 1984, pp. 79–85].

[12] Ora in G. Stein, *Writings and Lectures, 1909–1945*, Baltimore, Penguin,

de Stein teorizzò il problema della scrittura osservando che, una volta espresso, un pensiero non può essere ripetuto, perché ogni nuovo pensiero, anche se fosse esattamente uguale al pensiero immediatamente precedente, dev'essere altro, perché ogni descrizione è pertinente e propria *al suo momento di messa in esistenza*, mentre ciò che segue pertiene ad un intervallo di tempo successivo ad esso ed è dunque diverso, qualcosa di altro. Avendo già affermato, con una di quelle sue inimitabili tautologie, che *il tempo della composizione è il tempo della composizione*[13], nel saggio Composizione come Spiegazione, la Stein ne dà un esempio illustrativo: «è molto simile ad un ranocchio che saltella, non può saltellare esattamente o nella stessa maniera ogni volta», e procede poi ad una considerazione che riguarda la scrittura *tout court*: «sono propensa a credere che la ripetizione non esista»[14].

La poetica di Gertrude Stein sembra essere pervasa della tendenza *democritea* di considerare ogni singolo istante, o oggetto, o grafema, assoluto a se stesso, irripetibile, insostituibile; il suo concetto di tempo è allo stesso tempo empirico e totalmente interiore, sempre presente a se stesso; ciò che conta sembra essere l'*inclinazione* e, ancor di più, l'*enfasi* che assume una data espressione. Recentemente Nanni Cagnone si è soffermato su questo concetto traendone varie conseguenze[15], tra cui una distinzione tra supporto tecnico e tecnica della resa verbale, aspetti che combaciano con l'altro scritto cruciale della Stein, *Poetry and Grammar*. A tutti gli effetti, questa dell'enfasi sul momento del darsi in assoluto della lingua, della voce, cancella il reale, e

---

1967, pp. 99–124

[13] Cfr. in *ibid.*, *"Composition as Explanation"*, pp. 29 e segg.

[14] Nell'originale, «I am inclined to believe there is no such thing as repetition», in *ibid.* p. 100.

[15] In un suo intervento intitolato *Dell'enfasi*, Cagnone scrive: «Enfasi come tecnica d'immobilità del tempo, come relazione col panico e con l'ossessione [...]. L'enfasi rinvia all'infinito tutto ciò che crediamo di vedere, di toccare [...]. Nell'enfasi ci si convince del caso, l'occasione diventa necessaria, l'oggetto immediato e indeciso diviene irrevocabile, il suo non–detto si pone come ossessione, tormentosa iperbole ottenuta per ripetizione, per assillo», in N. CAGNONE (a cura di), *L'arto fantasma*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 11–13.

se non ci si misura contro l'esterno, l'extra–estetico, il mondo della vita, allora la Stein ha ragione: la ripetizione non esiste! Però sembra esserci una specie di *lapsus*, qualcosa che può forse essere attribuito al fatto che alla Stein, malgrado avesse frequentato William James in gioventù, la filosofia sistematica non importò più di tanto:

> Un momento vivace abbastanza d'essere una cosa in se stessa che si muove, non deve muoversi contro niente [sullo sfondo] per sapere che si muove, non ha bisogno che ci siano delle generazioni che esistano;

Questa osservazione, che può essere utilizzata per studiare le origini della poetica non–referenziale o del non–senso, ci riporta al nostro poema. Un costrutto può esistere dentro o meglio in se stesso, per dire, dove il suo essere "animato" o l'esprimere un "movimento" non hanno bisogno di qualsiasi giustificazione o ordine di significazione esterno per essere ciò che sono [16]: può essere niente, può parlare del niente, non importa, ciò che conta è che sia animato e non tranquillo. La poesia che stiamo studiando dev'essere vista da questa prospettiva, perché essa sia viva e auto–rigenerante mentre sfida ogni parametro esterno per giustificare la propria esistenza, non ha in effetti bisogno di gente, direbbe la Stein, contro la quale misurare le sue grandezze, le sue suggestioni, i suoi significati. Spatola dirà in un'altra sua poesia: "ah ma la poesia non ha bisogno di niente".

È probabile dunque che con l'approccio critico ispiratosi a Gertrude Stein abbiamo compreso meglio come il testo di *Majakovskiiiiiij* funzioni, come la macchina testuale ignori e anzi schiacci considerazioni estetiche e sociali e politiche, malgrado il titolo! Ma, allo stesso tempo, visto appunto l'inevitabilità del referente extra–testuale, una seconda digressione ci consentirà di impadronirci di ulteriori strumenti critici in maniera da poter saggiare le implicazioni poetologiche, se non addirittura filosofiche in senso stretto, di questa macchina testuale delirante.

[16] A parte delimitarli per mezzo di uno schema *a–priori*, critico o ermeneutico, in maniera da poter isolare alcuni elementi però a scapito di altri.

4. Nel suo testo seminale, *Différence et répétition*[17], Deleuze fornisce il lettore con delle intuizioni preliminari foriere di complessi sviluppi nel panorama dell'interpretazione: «A tous égards, la répétition, c'est la transgression» (p. 26). Andando avanti scopriamo che la ripetizione è possibile *contro* la legge (ciò che è fisso, o stabile) per conferire valore all'istantaneità, per essere brandita contro il normale. Essendo diametralmente contraria a qualsiasi ordine morale costituito o esistente in natura, la ripetizione partecipa dell'ironico e dello spiritoso, del profanatorio, e si instaura come il logos del solitario, del singolare, o ancora, per dirla con Nietzsche, del "pensiero privato al di là del bene e del male" dove la ripetizione partecipa dell'Eterno Ritorno dell'Essere. Dentro di esso, il Dimenticato diventa una forza molto forte, positiva, elevando l'inconscio, risolvendosi in *puissance*, la Volontà di Potenza.

Quando Deleuze si ferma a considerare le parole, egli trova che hanno una comprensione necessariamente circoscritta, per il fatto che sono "oggetto" di una definizione nominale: perciò il concetto stesso è messo in discussione perché la sua natura propria è legata intrinsecamente alla parola che la de–finisce, la sua comprensione perennemente un fattore *precludente*. L'oggetto allora, una volta postulato, sarà classificato come concetto che risponde allo Stesso. Ciò che è necessario, dice Deleuze (p. 23, *infra*), è di isolare l'esistenza delle differenze tra oggetti che non sono concettuali. La vera opposizione allora non è tra le differenze più grosse, ma tra la più piccola somma di ripetizione: in altre parole, la ripetizione deve occorrere *senza* concetto se sarà una forza positiva.

Ma la ripetizione non può essere spiegata attraverso le forme d'identità e rappresentazione. Questo perché la Ripetizione dello Stesso è capita soltanto attraverso la sua identità di Concetto (o la sua rappresentazione), mentre la Ripetizione dell'Altro si spiega

[17] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968. Tutte le citazioni provengono da questa edizione, e saranno seguite dal numero della pagina tra parentesi.

per la sua *inclusione* delle differenze, si comprende nell'*altérité* dell'Idea [18], nell'eterogeneità dell'apprésentation. Perciò due serie possono essere organizzate, con gli elementi a sinistra che si sviluppano in quelli a destra, per "decentrare" lo Stesso. (Si veda lo schema)

La ripetizione dello stesso è:	**La ripetizione dell'altro è:**
negativa, in virtù del suo concetto delle idee	affermativa, per il suo accesso alle idee
ipotetica	categorica
rappresentativa del suo effetto	rappresentativa della sua causa
categorizzata dall'estensione	caratterizzata dall'intensità
proprio dell'ordinario	notevole e singolare
sviluppata, esplicata	circondata, dev'essere interpretata
equa, commensurabile, simmetrica	fondata sull'inequo, l'incommensurabile

[18] Per contestualizzare la distanza ontologica che intercorre tra concetto ed idea, ci siamo rifatti a M. CANGELOSI, *The notion of idea in Kant and Deleuze*, in «New Stoa/Nuova Stoa», 1, Jan.–Apr. 1976, pp. 32–43. Il punto è che l'idea va oltre i concetti escogitati dall'intelletto, e non deriva dai sensi, infatti la sua primarietà nasce dal non essere un altro modo della conoscenza, costituendo anzi «una problematicizzazione del sapere concettuale» (p. 35). Deleuze quindi «sets up Idea as a problem without solution, as a question that does not expect reply and is not exhausted by a forced arrangement within the schemes of Identity», (p. 36) e in ragion della quale l'idea non riguarda la stabilità di ciò che è permanente ma l'effimero e il volatile, non i sostantivi ma la singolarità dell'evento, l'aspetto verbale (p. 37).

esanime (inanimée)	contiene il segreto dei nostri morti e le nostre vite, la libertà, il demoniaco, il divino
materiale	spirituale
nuda	mascherata, "vestita"

Questi due "tipi" di ripetizione non sono indipendenti, uno è veramente il cuore dell'altro, e sebbene la colonna a destra dovrebbe essere vuota di Concetto, è comunque interiore all'Idea. Volendo estendere il discorso verso contesti più generali, si può dire che la colonna a sinistra è propria di un pensiero empirico, scientifico, e quella a destra pende verso ciò che si potrebbe chiamare la "poetica". In altre parole, la ripetizione materiale istantanea e possibilmente logica vive sotto lo statuto del concetto, mentre quello che qui sta emergendo è che esiste una ripetizione che dischiude l'altro e che partecipa del regno dell'Idea, cioè un livello di generalità più alto, o metafisicamente più elementare. L'"interiore" della ripetizione, comunque, è sempre influenzata dall'ordine delle differenze:

> C'est dans la mesure où quelque chose est rapporté à une répétition d'une autre ordre que le sien, que la répétition pour son compte apparait extérieure et nue, et la chose elle même, soumise au catégories de la généralité. C'est l'inadéquation de la différence et de la répétition qui instaure l'ordre du general (p. 38).

L'ordine del generale, nel nostro caso la Poesia, ci presenta quindi il problema di come interpretare questa ripetizione esterna e nuda. Come si manifesta l'inadeguatezza? Succede che le differenze vengano presentate come intrinsecamente concettuali, e la ripetizione come una differenza estrinseca tra oggetti (i.e., parole nel testo) presentate sotto lo stesso concetto. Una differenza può

essere interna e allo stesso tempo *non* concettuale: «tel est déjà le sens du paradoxe des objects symétriques» (p. 39). Deleuze si rifà a uno sviluppo dei neokantiani per trovare una dinamica costruzione interna di spazi che devono *precedere* la rappresentazione di qualsiasi cosa come una forma di esteriorità; questo consiste nell'*intensità* della quantità piuttosto che dello schema, che è proprio dell'Idea piuttosto che dei concetti di comprensione. Deleuze lavora quindi su una ri–elaborazione del simulacro, sebbene le sue riserve sui predecessori, da Platone in giù, non ci riguarda in questa sede. Ma è una definizione chiara dei parametri della rappresentazione che Deleuze ricerca assiduamente d'illustrare che interessa qui, perché si è già visto, in questa nostra *applicatio*, che si tratta di un poemetto che elude certe strutture e tende ad essere intenso, verticale, involutivo e auto–animato.

La differenza sta come la soglia potenziale tra i due "tipi" di ripetizione, o, più generalmente, ordini di discorso, elencati sopra. La differenza è pura perché è formale, intrinseca perché opera direttamente sull'essenza, è causa formale sintetica, mediata, produttiva. In un *Logos* più tradizionale della Specie, il vero è ciò che uno pensa e dice, ciò che è proiettato verso l'esterno, e poggia sull'identità (e analogia, opposizione, somiglianza) ossia sulla metafisica cartesiana. Un *Logos* del Genere, però, è ciò che va pensato/detto attraverso noi, che ci muoviamo nell'equivocità dell'Essere.

A questo punto dovrebbe iniziare ad essere evidente che lo Stesso e l'Uguale sono propri di due ordini di discorso senza legami. La differenza *qua* differenza è ciò che crea l'*incrintura*, è ciò che vive nella regione del dimenticato, e soltanto guardando indietro al non–pensiero, al non–essere ancora da pensare (nel senso di *Anwesenlassen*) [19] che l'essere stesso realizza la sua essenza come differenza ontologica. Teniamo in mente che questo è in «*l'être est l'étant*» dovrebbe essere concepito come

[19] Abbiamo tenuto sullo sfondo il saggio di M. HEIDEGGER, *Identità e Differenza*, tradotto da Ugo M. Ugazio e pubblicato su «Aut–Aut», 187–188, gennaio–aprile 1982, pp. 3–16.

transitivo e non, come si è visto sopra, implicante un'equazione, un principio d'identità del tipo cartesiano. Questo può aiutare a capire perché bisogna in qualsiasi momento fare un salto indietro nel tempo puro dalla posizione del presente: «siccome la lingua è, essa... appartiene a ciò che è presente»[20]. Allora il senso della osservazione di Deleuze, che cioè «la différence est cet état dans lequel on peut parler de LA determination» (p. 43), spazza via subito certi punti di vista accettati come categorici e immutabili, come l'analogia, siccome il principio di analogia presuppone identità all'interno del giudizio, infatti è l'essenza stessa del giudizio come una funzione della ragione, esaurendo il suo compito in due ulteriori funzioni specializzate, quelli di distribuzione e di gerarchia. Allo stesso modo, l'opposizione come uno strumento critico utile tiene valore soltanto relativo e non rende conto del raggio delle possibilità *n*. Nell'introdurre la nozione di problematico da giustapporre all'ipotetico, Deleuze si sbarazza della rappresentazione *tout court* e della stessa Identità, e perciò elude, quando si trova di fronte una idea–problema, la possibilità del sorgere di una negazione come l'unica possibile antitesi a qualsiasi dichiarazione: l'oggetto è dunque quello che è *insieme con* qualsiasi plausibile punto di vista (i.e.: con qualsiasi "lettura") perché a volte devono coesistere tante positività simultaneamente. Questa situazione ripropone la superiorità, strutturale e ontologica a un tempo, della differenza sulla contraddizione e l'opposizione.

Ma se la differenza è propria all'Idea e fuori dal pensiero categorico, la ripetizione, come si è visto, è esteriore, ed è determinabile empiricamente. La differenza è ciò che costituisce il nesso determinante in ciò che appare d'essere lo Stesso. C'è una differenziazione della differenza, un *en–soi* come *différenciant* (*Sich–unterscheidende*) che può permettere al differente di essere riassemblato (anziché ri–presentato) (pp. 153–154) o organizzato in serie. Questi possono essere di elementi identici o possono essere eterogenei, ma in ogni modo c'è un rapporto tra

[20] Cfr. M. HEIDEGGER, *The Way to Language* in *On the Way to Language*, trad. ingl. di P.H. Hertz, New York, Harper & Row, 1971, p. 115.

di loro: interferenza, risonanza interiore, movimento, ecc. Non ci sono cartelli per la sequenzialità, per le somiglianze, per le analogie: ciò che è proprio di loro è la simultaneità, la contemporaneità, la coesistenza di tutte le serie possibili di *différenciants*. Se ciò che può essere riconosciuto si dimostra nell'assembramento, questo porta il segno del fantasma, è una scintilla o legame tra qualsiasi due possibili serie senza privilegiare nessuna delle due, è lo sfondamento della relazione. Questa pura differenza è all'origine dell'eterno ritorno.

> le sujet de l'éternel retour n'est pas le même, mais le différent, ni le semblable, mais le dissimilaire, ni l'Un, mais le multiple, ni la nécessité, mais le hasard (p. 164).

A questo punto, ripensando al poemetto, si ha una consapevolezza più complessa e perciò una caratterizzazione diversa della sua struttura. Perché se l'eterno ritorno può, attraverso il(i) suo(i) spettro(i), essere considerato lo Stesso, il simile, e la ripetizione viene presa come identità, si deve allora accettare che questi sono ancorati sulla ricorrenza di ciò che ri–occorre veramente, e l'Incrinatura in ogni caso pre-esiste a entrambi. Lo Stesso ritorna come la Differenza, ma è per sempre decentrato e

> ne tourne effectivement autour de la différence que quand lui-même, assumant tout l'Être, s'applique seulment aux simulacres assumant tout "l'étant" (p. 385).

5. Si ritorna, allora — finalmente! — a *Majakovskiiiiiij*. Una poesia il cui quadro di riferimento non è della sfera emotiva né del discorso logico o storico. Il suo gioco di immagini/oggetti è reso iper–trasparente dalla sua insistenza continua e oppressiva sulle stesse unità, e banalizza il significato, lo polverizza, ripropone parole e frasi totalmente essiccate dalla rilevanza mentre allo stesso tempo ingrandisce grottescamente il puro segno, il puro suono, il clinamen. Come si ebbe occasione di osservare, la prima ripetizione è drammatica, la seconda volta diventa comica — e quindi, nel simulacro, una farsa. Ma la terza volta che

viene ripetuto, un verso indica il futuro e il suo dramma è quello di diventare parodia di se stesso. E sin dall'inizio si è notato che già nella seconda strofa (*narratio*) occorre l'interazione dello stesso verso (1 e 6, 2 e 7), che ora possono essere interpretati come l'accoppiamento di due *différenciants* i quali co–esistono per acquietare la differenza e accennare a qualche significato più grande, per facilitare il ritorno dello stesso.

6. La poesia afferma nel proporre l'Idea dell'Eterno Ritorno, disfa completamente ogni nesso rappresentativo, sfida ogni nozione di logica pensata prima d'ora, diventa una trasgressione scritta di qualsiasi ordine stabilito, favorisce l'istantaneità del suo essere. In *Majakovskiiiiiij* la ripetizione esiste come la condizione sine qua non della sintesi passiva della memoria, essa è alloggiata nel tempo puro dove il passato ed il presente si danno nell'essere allo stesso istante, uno accanto/con l'altro, prima che la «estrema dissoluzione sistematicamente portata / ai limiti della violenza» possa mai succedere e manifestarsi veramente. L'episodio chiave, le parole che appaiono ostinatamente convinte di estrarsi come fenomeno puro, come pura forza positiva, ossia «confermare lei che ama con insistenza», sono adesso molto più di descrizioni del reale, sono anche della Memoria, e sono l'eco di un'immagine concepita in tempo puro che scruta e sparpaglia e segnala tutte le sue funzioni probabili, tutte le sue maschere distruttive (i.e., ciò che dentro la poesia può essere veramente isolato come eventi discorsivi che si riferiscono al tema principale — cfr. verso 1 — e il suo oggetto — verso 2 della *narratio*) nella dimensione senza fondo dell'Incrinatura tra la Terra e il Mondo, nell'Essere del poema. Nel dischiudersi di nuovi orizzonti man mano che ci si inoltra nel *Logos* questi solo superficialmente appartengono allo Stesso, costituendo solo un'ipotesi che si trasforma in un prima ma *nel dopo*: l'unione o meglio identificazione non è e non può essere completa, e la co–esistenza in questo l(u)ogo è letale; se vuole essere, il dire del verso che deve tornare indietro mentre progredisce in avanti, trasforma l'identico epiteto

o campo cognitivo riproposto nell'Altro. Con ciò, il suo statuto è mascherato, il suo esser stato una presenza gli conferisce un'altra "realtà", per così dire, la sua differenza la rende differenziante, altera e quindi elimina le qualità che tenne la frase nella primitiva decorrenza retorica, è insomma lo spettro dell'altro di se stesso, può soltanto parlare del fatto che non sarà stabile, non rimarrà ferma, non accetterà come sua entità essenziale il *Logos* presente. Chiaramente l'elemento risolvente sarà degli dei: «ah, la prognosi tattile», la malattia umana come desiderante in un vuoto di tempo e spazio, una totalità dove la Volontà pura, la volontà di potenza, tuttavia, si s/vela e in–sisterà: «il tutto per confermare lei» che, in effetti, ama «con insistenza»

Su un altro piano discorsivo, intrappolato nella macchina autoreferenziale e allucinata, il poemetto non evidenzia riferimenti significativi alla realtà concreta, a quello del lettore, cioè. Dal puramente linguistico al filosofico, il poema espande ed erra nella terra–di–nessuno del segno che saluta il suo essere, propone e ri–appropria se stesso in una contorsione maniacale con la tensione della sua vacuità, si manifesta il mostrare come un dire appena ai confini dell'esistenza fittizia della maschera, e in questa sua fagocitosi consacra il simulacro. Se, come dice Heidegger, il tempo temporeggia e lo spazio spazia, ciascuno nella propria totalità rimanendo fondamentalmente identico nella co–appartenenza, nella proprietà (*Ereignis*), si può analogamente affermare che la poesia poetizza, cioè, mentre rimane quel che è/era, Uno e lo Stesso, si ricrea senza fine, vagabondando in possibilità sempre nuove di se stessa a dispetto di, e contro, il richiamo nientificante sia dell'altro come opposizione e contraddizione, sia dell'Altro come differenza e alterità. Il lettore è dunque costretto a ri–tornare di nuovo e ripetutamente all'inizio, all'avvio, a rifare ma solo fino a un certo segno i propri passi, deridendo la coscienza, annientando il trasporto fuori dalla propria autoaffermazione, si potrebbe dire che i'impulso psichico è logofago. Le uniche parole che non appaiono da nessun'altra parte sono:

L'eccezionale stupefacente chiarezza

Si pensi all'etimo e connesso simbolismo di queste tre parole! E se si insiste tuttavia che queste parole implicano qualcosa di specifico rispetto ad un discorso plausibile che la poesia volesse ipoteticamente tracciare, si potrebbe facilmente reiterare una volta ancora che si riferiscono alla scrittura/parlata della poesia come ad una qualità del suo essere poesia, poesia pura come manifestazione del logos puro, radura nella quale la chiarezza viene realizzata nel cosmo vuoto del Caos che la circonda. Come già osservato, la quarta strofa, la *probatio*, è composta interamente di versi che sono già apparsi prima nel testo: questo assembramento che è allo stesso tempo una camera di risonanza, e che sfonda dentro se stessa per via di una ulteriore ripetizione interiore (piccola serie, vv. 2 e 4), è anche sintomatico di questo errare lungo abissi dell'essere, un essere del linguaggio stesso ormai disancorato, senza fondamenti, in perturbante prossimità di simulacri del proprio declinarsi. La natura proteica della poesia è dunque palese. A voler conferirgli, dal di fuori della sua sfera ontologica, una caratterizzazione mitico–poetologica, si potrebbe dire che questa poesia tratta della rivoluzione, o meglio, della fine di un modo di concepire sia poesia che politica[21], le quali naufragano, per esaltata involuzione, nelle proprie torbide insondabili acque.

[21] Penso all'altro poemetto di Spatola con struttura simile, *Il poema Stalin*. Ricordiamoci che Vladimir Majakovskij, avanguardista e comunista, per l'impossibilità di conciliare le due tendenze, fu praticamente indotto al suicidio.