



S

Anno II 07/2013 - n.8

# WINTERBLATT

AUF DEN EIN WINTERSCHATTEN FÄLLT

L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X Literature Project

**email:** [antionodiavoli@gmail.com](mailto:antionodiavoli@gmail.com)

**web:** <http://federicofederici.net>

**blog:** <http://leserpent.wordpress.com>

**cover:** *The dark side of the room*, F. Federici

*The music of stones*, Stephan Micus

# REQUIEM AUF EINER STELE

*un'ipotesi di Luca Rizzatello*

REQUIEM AUF EINER STELE  
di Federico Federici  
lulu.com, 2017 New Edition  
ISBN 9780244339807

Altri documenti su *L'opera in bianco*

*Requiem auf einer Stele* si configura sin dal titolo come un procedimento litografico: l'oggetto finale (il libro) viene presentato *come se* – nel rispetto della *premessa*, che vuole i dodici frammenti incisi sulla superficie di una pietra – fosse in realtà lo strumento che si potrebbe impiegare per produrlo (la matrice litografica, per l'appunto); o per meglio dire: i materiali riconducibili alla *lito- -grafia* (la lastra calcarea, l'inchiostro, le gomme, gli acidi) sono molto più di ciò che rende possibile la resa superficiale, la produzione dell'oggetto, dal momento che tali elementi si rivelano gli attori sostanziali del flusso narrativo.

In *fr.2A.* si legge:

das ist eine im feld gefundene stele  
 das ist ein im fluss gefundener stein  
 dies die im körper gefundenen knochen<sup>1</sup>

L'analisi del corpo *del* testo si confonde con quella del corpo *nel* testo; così la chiusura di *fr.2A.* «I'm the old river ,the whole river<sub>1</sub>/ the *understanding*<sup>2</sup> of it» diventa lo snodo per *comprendere* l'apertura di *fr.2B.*:

und das sind polierten knochen  
 der poeten in meinem fleisch<sup>3</sup>

I due insiemi di riferimento – per ora definiti banalmente come *la natura* e *la cultura* – attivano uno scambio osmotico non pacificato; in questo senso la lucidatura delle ossa dei poeti e quindi il loro reinnesto nella carne del soggetto non è un'attività molto diversa da «the inexhaustible industry of the trout to compete upriver» nella *premessa*. Il tema si ripresenta come una variazione in *fr.4.*: «[the] tongue of the dead in the mouth of the living speaks the numbness of exile»; l'apprendimento di nozioni esclusive e la conseguente trasmissione è qui determinata da un cambio di stato: «lo zombie mette in discussione una delle leggi di natura fondamentali: la morte. Mettere a verifica il dogma della presunta immodificabilità della *natura* e le sue presunte *regole* è un ottimo modo per assumere un punto di vista radicale su tutto ciò che ci circonda. Il

---

<sup>1</sup>this is a stele found in the field/ this is a stone found in the river/ these are the bones found in the body

<sup>2</sup>corsivo mio

<sup>3</sup>and these are the polished bones/ of the poets within my flesh

concetto *natura* come oggetto da tutelare invece che come costruzione discorsiva e materiale che si modifica continuamente assieme all'uomo è tipico, ad esempio delle ideologie razziste o delle pratiche sessiste. [...] Il non-morto incrocia la figura del migrante, di colui cioè che *muore* nella società tradizionale da cui proviene per approdare all'*altro mondo*». <sup>4</sup> Coerentemente, in *fr.10.* si legge: «the named ,the unnamed ,the many articulations deepen ,empty mental wires through little piles of cells · the ancient bone-chip never stops singing its perpetual angelus ,inarticulate and delicate · the body left many soundless voices ,utterance of infolded silence». Una fiaba raccolta dai fratelli Grimm si intitola *Der singende Knochen* <sup>5</sup>; la conclusione del racconto si ha quando un pastore, scorgendo in una radura un ossicino, decide di intagliare un bocchino per il suo corno, il quale, in risposta alla sollecitazione del soffio, canta così:

Ach! du liebes Hirtelein,  
 du bläßt auf meinem Knöchelein:  
 meine Brüder mich erschlugen  
 unter die Brücke begruben,  
 um das wilde Schwein  
 für des Königs Töchterlein. <sup>6</sup>

Va rilevata la forte consonanza con la *premesse*, in cui si legge che «this poem is a conversation in the green rooms of the woods where a hollow reed-throat sings beside a death-bed». Da una parte lo strumento privo di suono – il già citato «soundless voices» (*fr.10.*) o «the birdsong left mute hearts in a cage of wings» (*fr.3.*) o «du spürst das wortlose wasser in allen deinen knochen» <sup>7</sup> (*fr.4.*) –, dall'altra l'emissione sonora priva di strumento: «no direction echoes in the sound of footsteps» (*fr.7.*) o «the speech becomes invisible ,a wisp of air scattering consonants and vowels», fino alla sintesi immediatamente seguente: «all is restless subtraction ,open circles and holes from the breath ,heat out of the dark measure of throats» (*fr.8.*). Quando l'emissione sonora è direttamente riconducibile a una elaborazione linguistica – non necessariamente espressa in forme sintattiche ordinarie – il processo di analisi del mondo si fa più esplicito, e ancora

---

<sup>4</sup>Giuliano Santoro, *La città dei morti - Appunti per una filosofia politica degli zombie*, in *L'alba degli zombie*, Gargoyle Books, 2011

<sup>5</sup>L'osso che canta

<sup>6</sup>Ah caro pastorello,/ soffi nell'osso mio./ M'ha ucciso mio fratello,/ mi seppellì qui al rio,/ a causa del cinghiale,/ per la sposa regale

<sup>7</sup>you experience wordless water in all of your bones

una volta passa attraverso il filtraggio del rumore, tanto mondano («in the tragic age above us, from its extensive noise, from all its massive words, missed timbres raise from a solo twist of leaves in the miniature of grass, from an intricate twitch of fibres tuned-up under-skin over the coarseness of bones, or from the inarticulate tongue too quick to *the word's trick*<sup>8</sup>», *fr.6.* quanto ultramondano («noisy tunes, bony things loosely hanging at a wall, this unfinished wail stirring up the parched throats of ghosts», *fr.6.*); lo scivolamento nella follia di Ofelia, che corrisponde al mutare del suo stato di coscienza, viene così descritto: «She speaks much of her father; says she hears/ There's *tricks i' th' world*<sup>9</sup>, and hems, and beats her heart;/ Spurns enviously at straws; speaks things in doubt,/ That carry but half sense. Her speech is nothing,/ Yet the unshaped use of it doth move/ The hearers to collection; they aim at it,/ And botch the words up fit to their own thoughts».<sup>10</sup> Così ci si chiede se possa essere applicabile un principio di identità, se un qualche tipo di definizione possa mai essere preso come definitivo; una via potrebbe essere quella del nominalismo («carved on the names of the dead», *fr.3.*), un'altra quella del funzionalismo («vor mir steht ein alter unfruchtbarer apfelbaum · meine müden hände zittern»<sup>11</sup>, *fr.3.*); una prima ipotesi si potrebbe trovare in *fr.6.*: «there's no end to the faintness of the green above the trees, the wrongs of time, the fated and lamented birth and death that never heal [...] · you are your last self». Oppure è possibile che i soggetti si offrano come significanti vuoti, mera somma di vocali e di consonanti («das wort-innere ist leer · richte nicht das wort L I E B E an mich»<sup>12</sup>, *fr.5.*), o esoscheletri in grado di riempire opacamente lo spazio immaginativo («they came to this side in a twitch of nerves, language tracery in a lapse of the brain's currents, crossing doleful distances, jinking along stretched wires, to pursue the inborn patches and patterns and space and time to which all worlds conform in becoming», *fr.5.*). Una ricerca di appartenenza che attraversa i regni, in sintonia con quanto espresso da Paul Klee: «dico spesso che si sono aperti e si aprono per noi mondi che appartengono anche alla natura, ma nei quali non tutti gli uomini possono penetrare con uno sguardo, che è forse proprio solo dei bambini, dei pazzi, dei primitivi. Io intendo, per così dire, il regno dei non nati e dei morti, il regno di ciò che può venire

---

<sup>8</sup>corsivo mio

<sup>9</sup>corsivo mio

<sup>10</sup>William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, IV, 5

<sup>11</sup>before me an older fruitless apple tree stands · my weak hands shiver

<sup>12</sup>the inside of a word is empty · don't speak to me the word love

e vorrebbe venire, ma non deve venire, un mondo intermedio». Oppure è il mondo intero – ma sarebbe meglio dire i mondi interi – ad essere opaco, non assoggettabile al pensiero: «und aus den augen äußert sich die welt · das licht wächst»<sup>13</sup>, *fr.8.*), ma anche «auge und mund sind leer · welche außenwelt erkennt sich selbst?»<sup>14</sup>, *fr.11.*), la cui indecifrabilità paradossalmente aumenta quanto più si fa evidente lo specchiamento nel soggetto: «it cannot be deciphered though ,paralysed on windows or in a mirror forged which both eyes held still» (*fr.8.*). Questo mondo è prima ridotto sibillinamente ad una raccolta di segni («the word half spelt ,the word half written for fear of too much abstraction lie under the water's haste [...] · nothing else but names ,ideograms on thin leaves ,names ,nerves ,stems whose fine ends are not flowers but stars», *fr.11.*), quindi, sempre sibillinamente, viene decostruito e polverizzato («it's what we live in ,asleep · that which was a house is dust now», *fr.11.*; in questo senso lo stato del sonno/sogno sembra essere una costante: «kein wasser mehr ,kein wort ,ein ganzer molekulartraum aus deinem atem ging aus der ferne vorbei»<sup>15</sup>, *fr.6.*): la casa costruita sulla sabbia diventa la sabbia stessa. Ma la decostruzione si presenta anche sotto altra specie, nella forma della dissoluzione della materia: «ants ,lining up climb a dead fish head now thoughtless ,do the sort of the material work which is closest to the living ,and by means of the force that makes the world ,for through the body only life is delayed» (*fr.7.*). A partire da queste premesse si ripresenta il tentativo di comprendere le cose, e se un'azione salvifica può darsi, essa è determinata dalla presa d'atto che il creato sia corruttibile: «leaves that fall save the likeness of one part to its whole» (*fr.6.*), o «glowing · glowing · glowing · where the dead men left warm stones ,the water sleep flows in the very integer of shape and bone» (*fr.8.*), fino a «the sacrifice remains ,foundation to a new beginning ,redeems us with old hints of ardour and birth» (*fr.11.*). Si può provare ad uscire da questa logica. Secondo Pavel A. Florenskij «nel sogno il tempo scorre, e scorre in fretta, *in direzione* del presente e *a ritroso* rispetto al movimento del tempo della coscienza di veglia. Il tempo è *rovesciato su se stesso* e, dunque, sono rovesciate insieme anche tutte le sue immagini concrete. E ciò significa che siamo passati nella sfera *dello spazio immaginario*. [...] Rispetto alle immagini abituali del mondo visibile, nei confronti di ciò che chiamiamo *realtà*, il

<sup>13</sup>and out of eyes, the world pronounces iteself · light grows

<sup>14</sup>mouth and eye are empty | what sort of outer world knows itself?

<sup>15</sup>no more water ,no word ,a full molecular dream from your breath has passed from afar



sogno è *solo un sogno*, un nulla, *nilhil visibile*, un *nilhil*, sì, ma *visibile*, un nulla visibile, contemplabile e sempre più vicino alle immagini di *questa realtà*.<sup>16</sup>; in *Requiem auf einer Stele*, analogamente, si ha un'inversione dei rapporti di causa-effetto, con un rovesciamento delle prospettive temporali e spaziali (*fr.3.*: «lithe ants slowly climb ,weighing nothing in the invisible discipline of leaves ,of the grass which makes the wind articulate · es ist zeit die stunden schweben voraus»<sup>17</sup> e in *fr.12.*: «the world's substance divines us and seeps through vacant lots of dark ,what it comes from ,where it goes · finsternis<sup>18</sup> | F·I·N·I·S·T·E·R·R·A·E | dust fluctuates a while carelessly through the thick barrier of light ,in the late hush of day ,in a brighter sphere ,evading nothing»). Come opzione ultima si propone di voltare le spalle al mondo per dimenticarne le miserie, anche a costo di dimenticarne la bellezza: «massless light travels alone inscribed with millions of unthinkable years ,fitting away through the amnesia of distant space on a tape of stars ,on the sleep of an empty field ,with its load of buried petals ,swallowed either side in the stones and the grassy smell of trees on the unheard marching of ants» (*fr.8.*), secondo un procedimento speculare a quello proposto da Agostino d'Ippona: «Giungo allora ai campi e ai vasti quartieri della memoria, dove riposano i tesori delle innumerevoli immagini di ogni sorta di cose, introdotte dalle percezioni; dove sono pure depositati tutti i prodotti del nostro pensiero, ottenuti amplificando o riducendo o comunque alterando le percezioni dei sensi, e tutto ciò che vi fu messo al riparo e in disparte e che l'oblio non ha ancora inghiottito e sepolto. Quando sono là dentro, evoco tutte le immagini che voglio». <sup>19</sup> Così l'opera, che esordiva con l'assertivo «thou comest», si chiude con una domanda: «where have we been?»; la certezza che esista un altrove, e il dubbio che esista un qui. E per capire come ci si è arrivati, si faccia un passo indietro: «what was burning ended in light ,the burial of nothing ,the last link of remembering · the late bliss of wise ,stiff ,oblivious tongues · [...] the cause and end of all · the still end when it ends» (*fr.12.*). Il sollievo del lotofago.

**Luca Rizzatello**

<sup>16</sup> *Iconostasi*, Edizioni Medusa, pp. 27-28

<sup>17</sup> it is time: the hours hanging overhead

<sup>18</sup> darkness

<sup>19</sup> *Le Confessioni*, X, 8, 12