

MARCO MAZZI

«LA TERZA RIVA DI OGNI FIUME» *
APPUNTI PER UNA IPOTESI AUTONOMISTICA
DELLA SCRITTURA:
EMILIO VILLA E YOSHIMASU GÔZÔ

1. Una premessa antropologica: «quel fuoco che vorrei toccare»¹

L'occhio e il sogno sono la stessa cosa. Ognuno chiude l'altro in sé. «E il sogno *esiste* l'occhio che io sono».

Ad apertura di pagina – e come se fossero incise sopra una porta – queste parole appariranno insolite lettore, tanto da esclamare: «maestro, il senso lor m'è duro». Per ridurla, questa resistenza (tanto più che io non sono un maestro, ma, come voi, ero solito considerare il sogno la rielaborazione di stimoli, situazioni, immagini percepite durante la veglia, che la mente organizza nel sonno in scene oniriche più e meno complesse), è necessario un appassionato lavoro di conoscenza.

L'ipotesi, che molti di noi troveranno ancora ragionevole, che il sogno sia una rielaborazione inconscia di stimoli o desideri, non sembra discordare poi tanto con ciò che dicevano i «padri fondatori» della psicoanalisi: Freud e Jung. Freud finalizzava il sogno all'appagamento di desideri inconsci, derivati direttamente da pulsioni sessuali rimosse durante la vita psichica cosciente dell'individuo. Per Jung il sogno è piuttosto la rappresentazione dei vari aspetti dell'io, così si

* Ispirato a una poesia di Yang Lian il titolo di questo saggio, *La terza riva di ogni fiume*, esprime il pensiero che tutti gli oggetti, e ogni fenomeno del mondo, ha una componente che appare solo in sogno, e che nulla può dirsi integro senza la sua componente onirica. Così come i fiumi hanno due rive ci sarà anche una *terza riva* che appare quando sogniamo. Cfr. Yang Lian, *Dove si ferma il mare*, a cura di Claudia Pozzana, Milano, Scheiwiller, 2004.

¹ Yoshimasu Gôzô, *The Other Voice. L'altra voce*, a cura di Marco Mazzi, postfazione di Jacopo Ricciardi, Milano, Scheiwiller, 2005, p. 83.

abbandona l'ipotesi di un'origine desiderante del sogno che viene trasformato in «un teatro in cui chi sogna è scena, attore, regista, autore, suggeritore, pubblico e critico insieme»². Per quanto diversa sia la loro visione, Freud e Jung risolvono il sogno nell'espressione di un contenuto latente che lo ispira, aspettandosi che, dalle scene e dai segni manifesti nel sogno, sia possibile carpire un significato. Il sogno è per loro traducibile in pensiero³. Le aspettative di Freud nei riguardi del sogno sono esplicite nel celebre *L'interpretazione dei sogni*, dove sostiene che «l'interpretazione del sogno è in grado di fornirci chiarimenti sulla struttura del nostro apparato psichico che finora abbiamo atteso invano dalla filosofia»⁴. Attenti. Dicendo questo avremo fatto del sogno la roccaforte della metafisica. Un'analisi «concreta» dei fenomeni onirici (l'avremmo chiamata un giorno *materialista*) non può che presentare il sogno se non come «esistenza dell'occhio che io sono, o essenza dell'occhio che io esisto», e cioè il sogno deriva non dal pensiero ma dalla carne. Perché la carne, sostiene Descartes, è più difficile dell'anima.

Dicendo che il sogno deriva da una pulsione repressa durante la veglia, o da una scena il cui contenuto è stato poi rimosso perché investito di *libido*, Freud segue una logica non così diversa da quella dell'uomo primitivo descritto dal Frazer, il quale attribuiva la formazione dei nodi del legno nel tronco degli alberi intorno alla casa al desiderio della moglie di tradire il letto coniugale. Il sogno, come i nodi del legno, non è considerato in se stesso, ma come derivato «da qualcosa'altro». Allo stesso modo i ogni, scriveva Omero, li manda Zeus. Forse non è così. Dicendo che il sogno deriva da una pulsione sessuale, ne abbiamo fatto la conseguenza di un'entità metafisica, e cioè il concetto di *pulsione*, che è stato a sua volta tratto dallo schermo che lo rappresenta, che è sempre la

² Karl Gustav Jung, *La psicologia del sogno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 52.

³ «Una volta conosciuti, i pensieri del sogno ci riescono senz'altro comprensibili. Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica (*Bilderschrift*), i cui segni vanno tradotti, uno per uno, nella lingua dei pensieri del sogno» (Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 257-258).

⁴ *Ivi*, p. 141.

carne. Il desiderio sessuale è prima di tutto desiderio *della carne*, così anche il sogno non sarà il sogno *del desiderio*: il sogno è *della carne*. Il desiderio non produce sogni. «Se il desiderio produce», osserva Deleuze, «produce del reale»⁵. Il desiderio è «feto di dio».

L'uomo primitivo di cui parla Frazer «stacca» da uno sfondo concreto (il legno del ceppo) le figure dei nodi e gli attribuisce una genesi come desiderio sessuale, ovvero rende metafisica la formazione del nodo nel tronco. Ma «nel ceppo», scrive Luzi, «non so che avviene»⁶, cioè io sono estraneo all'essenza profonda del fenomeno che è esso stesso scrittura. Posso solo astrarre, *staccare*, e iscrivere in un sistema logico il segno che ho tolto, ma rischierò in questo modo di instaurare un falso nesso di causa / effetto. Freud – il quale, si noti bene, ha definito il sogno «un pensiero che si stacca» – estrae il sogno dalla carne che lo manifesta. Freud traduce (*trans duco*, letteralmente *tiro fuori*) il sogno per iscrivere poi nel discorso del desiderio. Freud, che pure è cosciente del fatto che il sogno «si sposta come una scrittura originale, che mette in scena le parole senza assoggettivarsi»⁷, continua a tradurre e propone numerosi criteri di traduzione del sogno, come ne *L'uomo dei lupi* quando chiede al paziente di disegnare la scena del sogno. Cosa significa disegnare il sogno se non tirarlo fuori dalla carne e proiettarlo su un foglio? Si pensi all'ambivalenza di questo termine in inglese. *To draw*⁸: tracciare ma anche tirare fuori, estrarre. Ambivalenza che resiste nel tedesco *zeichnen* o nell'italiano *schizzare*, cioè *scindere*. Il sogno però non può essere *tratto*, siamo noi a essere tratti dal sogno: scrittura che produce se

⁵ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 29.

⁶ Mario Luzi, *Invocazione*, in Id., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 179.

⁷ Derrida prosegue: «non si tratta né di seguire Jung né di seguire il concetto freudiano di traccia mistica ereditaria. Senza dubbio il discorso freudiano – la sua sintassi, o, se si vuole, il suo lavoro – non si confonde con questi concetti necessariamente metafisici tradizionali [...] ma sul senso storico di queste precauzioni Freud non ha mai svolto una riflessione» (Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2001, p. 270).

⁸ Il professor Hayashi Michio sta preparando uno studio su questo argomento.

stessa insieme con la carne che noi esistiamo. Il sogno è *stim-mate*: non lo manda Zeus. Il sogno è Zeus.

Piaget dimostra che il bambino si rappresenta il sogno quale «un'immagine o una storia incisa nell'occhio o sul fondo dell'occhio, che l'occhio guarda interiormente così come l'orecchio ascolta la voce del pensiero». Il bambino sostiene che se si potesse aprire l'occhio, guardandoci dentro come fosse una capsula, non si potrebbe comunque vedere il sogno, che per lui è «una pellicina», come quelle che nascono vicino alle unghie, e su cui si formano «piccole cose, piccoli quadri»⁹. Il sogno per il bambino è un fenomeno che si forma nella vera carne, per questo non lo identifica con un pensiero, un desiderio o una pulsione, quindi soggetti metafisici, ma è la carne del fondo di un organo, è una «pellicina» sul fondo dell'occhio o dell'orecchio, sulla quale si formano le «piccole cose»¹⁰. Ma il fondo dell'occhio non ha origine. Piaget

⁹ Riportiamo l'intero brano di Piaget. Si tratta di un dialogo fra lo scienziato e un bambino (Hans) di 8 anni. Chiede lo scienziato: «Dove si formano i sogni? – *Nei nostri occhi, quando si fanno girare* [cioè quando li si stropiccia]. *Quando faccio girare gli occhi, io vedo una specie di testa* [i fosfeni]. – Il sogno è dentro o è fuori? – *credo che non sia né intorno a me né nella stanza.* – E dov'è? – *Negli occhi.* [...] – Nella testa o negli occhi? – *Negli occhi* – Mostrami dove – *Là dietro* [il bambino indica la parte posteriore dell'occhio] – Il sogno è il pensiero? – *No, è qualche cosa.* – Che cosa? – *Una storia* – Se si potesse vedere dentro gli occhi, si riuscirebbe a vedere il sogno? – *No, perché è una pellicina.* – Che cosa c'è sulla pellicina? – *Delle piccole cose, dei piccoli quadri.* [...] Interessante notare che ci sono bambini che credono che il pensiero sia una voce nella testa. Si ricorderà come i bambini credono prima di tutto di pensare attraverso la bocca e identificano il pensiero con parole e nomi legati alle cose stesse; quando poi i bambini scoprono che il pensiero è interno, ne fanno una voce situata in fondo alla bocca, nella testa. Esattamente lo stesso avviene per le rappresentazioni relative ai sogni: il sogno è inizialmente un quadro esterno, prodotto prima dagli oggetti e poi dalla testa. Quando i bambini iniziano a scoprire l'interiorità del sogno se lo rappresentano come un'immagine o una storia [...] incisa nell'occhio o sul fondo dell'occhio, che l'occhio stesso guarda interiormente, così come l'orecchio ascolta la voce del pensiero». Per il bambino il sogno prevede una carne *indifferenziata*, infatti esso può essere visto e ascoltato sia dall'occhio che dall'orecchio, cioè esso annulla la differenza fra questi organi. Cfr. Jean Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, traduzione di Maria Villaroel, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 122 segg.

¹⁰ *Ibidem.*

scrive che per il bambino l'immagine sulla «pellicina» proviene dalla cosa o dalla persona che rappresenta: «se il bambino sogna un signore schiacciato, il sogno proviene da questo stesso signore». Il sogno *esiste l'occhio e la cosa*, e quindi *li trae*.

Ogni discorso che facciamo sul sogno è posteriore alla sua apparizione perché non possiamo sognare e scrivere allo stesso tempo. Parlando di stimate come scrittura pre-esistente, autonoma, senza finalità, possiamo affrontare il problema dell'idea. Lo faremo parlando di poesia. Diciamo intanto che l'idea è quella parte della carne possibile attraverso il silenzio della cosa che rappresenta.

«Solo le idee possono essere opere d'arte», scrive Sol Le-witt, e la poesia, che tratta l'idea e la parola come fosse una materia plastica, è di grande interesse. Ma la poesia non esiste in sé, c'è piuttosto la concezione che un poeta ha della poesia. Ho allora pensato di tentare un confronto fra due poeti e artisti visivi: Emilio Villa (1914-2003) e Yoshimasu Gô-zô. Vorrei prima spiegare con precisione che cosa intendo per *carne*, per *schermo* e per *differenza*, quindi parlare della genesi dell'idea. Ci sono lettori che mi considerano *metafisico*: sento allora il bisogno di chiarire questi termini. Partiamo da questa considerazione: lo schermo della poesia non è un soggetto metafisico, è carne. La poesia *esiste la carne*.

Questa carne che fa da schermo (o *sfondo* che dir si voglia) alla scrittura è inoltre senza *differenza*, è carne *indifferenziata*. Se una poesia esiste è perché c'è un occhio o un orecchio che la legge o la ascolta recitare. È perché c'è una bocca che recita e una bocca interiore la dettava. L'occhio e l'orecchio non sono *soggetti metafisici*, ma sono organi che in quel momento esistono la poesia. E l'organo, che esiste come differenza, impedisce alla carne di diventare schermo. Nel campo visivo o nel campo acustico non trovo niente che mi confermi la presenza di un occhio o dell'orecchio¹¹. Guardando dalla finestra adesso vedo degli alberi, delle automobili parcheggiate, un semaforo rosso. Sento delle voci, il suono delle ruote delle auto sull'asfalto. Ma non trovo nulla che mi

¹¹ Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, citato in Yoshimasu G., *Gorogoro*, Tokyo, Mainichi Shinbun-sha, 2004, p. 66.

confermi l'esistenza dei miei occhi. Se provo a chiudere gli occhi mi è dato *un altro campo visivo*, che non è più quello delle auto parcheggiate o degli alberi, ma è *delle palpebre*. Se chiudo le orecchie con le dita, il suono dell'ambiente circostante si ritrae, eppure io sento sempre una specie di sibilo profondissimo che non è *della stanza*, ma è *delle dita*. Se tocco il mio corpo non tocco una carne, ma tocco un braccio, il mento, la nuca, cioè creo una *differenza* nella carne, creo un essere diverso, creo un *braccio*, un *mento*, una *nuca*. Il tatto non è *della differenza*, ma ne è l'origine. Piaget domanda al bambino: «Dove si formano i sogni? – *Nei nostri occhi, quando si fanno girare* [cioè quando li si stropiccia]. *Quando faccio girare gli occhi, io vedo una specie di testa*»¹². Attraverso il tatto, cioè stropicciando l'occhio, si forma una figura simile a questa ((o)). Quella *specie di testa* che appare quando si stropicciano gli occhi non è la testa *del bambino* o *dell'occhio*, ma è la testa *del mondo*. Se per esempio tocco la mia mano, io la tocco come posso toccare un libro o un compasso sul tavolo, cioè delle cose nel mondo. Yoshimasu Gôzô scrive in *The Other Voice*: «la bambola dai capelli castano chiaro, la stringo in pugno, (improvvisamente me ne sono accorto), la mano e i polpastrelli *del mondo*»¹³. Si possono toccare solo le cose del mondo, e il mondo è immobile, come immobili sono le immagini della memoria: «*stand still in stand still*»¹⁴. Ma toccare è «staccare».

Il tatto è simile al dolore, perché attraverso il tatto o il dolore la mia carne si diversifica. Non ho mal di *carne*, io ho mal di *gola*, ho mal di *stomaco*, mal di *testa*, dita invisibili premono sulla mia gola e sul mio stomaco, un cerchio mi stringe la testa. Nell'esperienza del dolore è implicito il tatto, il dolore tocca una parte del corpo e allo stesso tempo la stacca e la manifesta come *male*¹⁵. Ma che cosa succede quando io *sento* il mio stomaco attraverso la nausea, quando *tocco* la mia mano, oppure *vedo* i miei occhi riflessi in uno specchio?

¹² J. Piaget, *op.cit.*, p. 122.

¹³ Yoshimasu G., *The Other Voice*, cit., p. 57.

¹⁴ L'immagine è del poeta Yang Lian.

¹⁵ A questo proposito si veda *L'essere e il nulla* di Sartre, soprattutto i capitoli dedicati al corpo.

Non sono più i miei occhi, la mia mano, il mio stomaco, non sono più i miei organi, ma sono gli organi *del mondo*, e come tutte le cose *del mondo* possono anche essere distrutti. Se la mia mano può essere vista, cioè staccata da uno sfondo con gli occhi, allora potrebbe anche essere mutilata o ferita e, come un granchio che si sente scoperto fra le insenature di uno scoglio, questa mano vorrebbe ritrarsi, confondersi di nuovo con lo sfondo, con lo schermo originario. Se io mi accorgo che strofinando gli occhi si forma la testa *del mondo*, allora quella testa mi potrebbe accecare come fosse una freccia, potrebbe schiudersi e far entrare il veleno. Ci sono contadini che temono che se un bambino guarda i nodi nel legno degli alberi, allora i suoi occhi potrebbero rimanere attaccati al tronco, come se fossero risucchiati dall'atto stesso di guardare.

Prima che l'individuo scopra l'interiorità del pensiero (che si faccia delle idee) non è in grado di distinguere le minacce immaginarie da quelle vere per il proprio corpo. È la carne che produrrà l'idea. La fobia della castrazione ha riscontro nel pensiero del bambino che teme che il pene possa staccarsi, un pensiero che agisce inconsciamente nel desiderio della donna di avere un bambino che, dice Freud, è la conseguenza del pensiero di trattenere nella vagina il membro maschile dopo il coito, compensando in questo modo la perdita per una mutilazione originaria. La carne soffre una spoliatura, alla quale replica manifestando una scrittura. Forse tutto l'apparato psichico è una resistenza, una barriera della carne a questa effrazione. Quando per gioco facciamo finta di staccare il naso o le orecchie ai bambini, loro credono veramente che potrebbero in questo modo perdere il naso e le orecchie, che i membri si staccino da uno *sfondo*, da uno *schermo*. Ancora non hanno l'idea del naso o delle orecchie, hanno solo la loro carne.

Questo vale anche per gli altri organi e parti del corpo; se io posso toccare la mia mano prima devo estrarla dallo schermo indifferenziato della carne con il quale si identifica. Toccare la punta del naso significa staccare il naso dallo schermo del volto. Se ora tocco la mia mano, questa si stacca dallo schermo indistinto della carne, e diventa la mano *del mondo*. Non potrò riunirla alla mia carne, essa sarà una cosa fra le

cose del mondo, una cosa che stringe un'altra cosa, per esempio una bambola. Ma nel momento in cui stringo la bambola mi accorgo anche che quella bambola è destinata a durare più a lungo della mano che ora la stringe. Nella mano io stringo un bicchiere, ma quel bicchiere durerà più della mano che lo tiene. Fra due, trecento anni potrebbe essere ancora integro. Quando gli organi del mio corpo diventano l'oggetto dei sensi, quando gli organi diventano *sensibili*, come tutti gli altri oggetti che sono sul tavolo, non possono più essere l'*origine* del mondo, ma solo una sua parte, alla quale non posso ricongiungermi perché è minacciata dal tempo. Se io sento i miei organi, se li vedo, se li paragono alla pietra, alla terra, alla materia nuda, se io scopro che tutto questo durerà più a lungo di loro, allora i miei organi non sono più gli organi del mio corpo, sono gli organi *del tempo*. Il loro aspetto è invertito, non servono più a mantenermi in vita, ma permettono al tempo di tessere la sua tela, di insinuarsi. La carne perde la propria natura di schermo ogni volta che il tempo la invade. Il tempo è parte dei miei organi interni. Il corpo del faraone, prima che fosse seppellito, gli Egizi lo svuotavano. Togliendo gli organi (tutti eccetto il cuore che accompagna il defunto nell'aldilà insieme al libro!), si impedisce al tempo di corrompere il corpo del sovrano. Ma non c'è bisogno che di evocare rituali tanto arcani per dire che tempo e organi si equivalgono. È una realtà, questa, che si pone alla coscienza quando siamo invasi dall'*angoscia*. L'*angoscia* è una rivelazione del tempo nell'intimità delle viscere. È un nodo allo *stomaco*, alla *gola*, è un malessere al *petto*, un gelo nel *cuore*, ma quello non è più il mio cuore, ma è il cuore *del tempo*. Sono sempre le viscere che ci ricordano del tempo che non possiamo donare. Diremo allora che ridurre la differenza nella carne significa impedire agli organi di trasformarsi negli organi *del tempo*. Ed è a questa profondità che sopravviene l'istinto di sopravvivenza a generare l'idea.

Abbiamo definito idea quella parte della carne che esiste in funzione del silenzio della cosa che rappresenta. Quando il bambino impara a creare l'idea di naso, non avrà più paura che questo gli venga staccato, perché ad essere staccata adesso sarà solo l'idea di naso, ma tutta la sua carne viva rimane integra. La lucertola, che non può rappresentarsi l'idea della

propria coda, se viene aggredita sarà costretta a cedere quella parte del proprio corpo al predatore. Il bambino scopre che può cedere anche solo l'idea di naso e non compromettere la sua carne. Ma per fare questo *ha bisogno del silenzio del naso*. Se per indicare una farfalla che vola uso il dito, questo dito si stacca dallo schermo della carne e diventa *della farfalla*, cioè è un *oggetto* che *serve* per indicare la farfalla, non ha un più valore della bacchetta che usiamo per indicare le cose sulla lavagna. Ma se per indicare quell'insetto io dico *farfalla* posso sempre condividere quell'esperienza senza staccare un arto dallo schermo della carne. Questo però è possibile grazie al silenzio della cosa che si sostituisce alla mia carne, e cioè se quella farfalla potesse rubarmi la parola, e dire lei il suo vero nome, la sua specie, il suo pensiero, io sarei di nuovo a rischio. Proprio come se là ci fosse il fuoco.

Freud definisce *libido* l'energia indifferenziata che cerca un appagamento di tutte le sue pulsioni, e che risponde al principio di piacere. Fame, sete, sonno, le pulsioni sessuali sono la manifestazione di questa spinta originaria. Ogni pulsione, secondo Freud, farà di tutto per essere appagata, e a qualsiasi costo. Fra i desideri che si manifestano nel bambino, c'è quello di toccare il fuoco, che resterebbe inappagato se non fosse per l'idea e per la parola. Ogni animale teme il fuoco perché non ha la parola e non ha alcun modo di rappresentarne l'idea. Per l'uomo primitivo il fuoco è una minaccia, ma potendo rappresentare un'idea di fuoco, indicando il fuoco con una idea soltanto e non avvicinandosi alle fiamme con il proprio corpo, mettersi in salvo gli sarà più facile. Attraverso la parola *fuoco* l'essere umano controlla il fuoco. Ma non solo. Può rappresentarsi un fuoco che non brucia e non distrugge la carne, proprio come quel fuoco che Dante ha visto sul suo cuore nella *Vita Nova* e che una donna mangiava senza bruciarsi. Non è solo una questione di *libido*. Quello di toccare il fuoco non è solo un desiderio, è l'istinto di sopravvivenza della carne che vuole esistere ovunque e ad ogni costo: anche nelle fiamme. La carne *esiste* il fuoco nella poesia. Fuoco che potrebbe nascere dalla schiuma del mare.

2. Emilio Villa e la fine della metafisica umanista

Nel ridurre l'esistente all'insieme di apparizioni che lo manifestano, il pensiero moderno ha tentato di sciogliere il dualismo che oppone l'interiore all'esteriore, il pensiero alla materia, il fenomeno al noumeno, e ciò si esprime attraverso il tentativo di superare la complementarità fra *logos* e *phonè*. L'ipotesi decostruzionista ha imputato al linguaggio, alla prevalsa della lingua scritta sull'espressione orale, la responsabilità di aver precluso all'*altro* ogni forma di espressione in sé e per sé. Se vi alludiamo, infatti, questo è sempre prede-terminato come oggetto. Derrida osserva:

«Il logo-fonocentrismo non è un errore filosofico o storico nel quale sarebbe accidentalmente, patologicamente, precipitata la storia della filosofia dell'Occidente, per non dire del mondo, bensì un movimento e una struttura necessari e necessariamente finiti: storia della possibilità simbolica in generale (prima della distinzione tra l'uomo e l'animale e anche fra vivente e non vivente). Storia della differenza, storia come differenza [...] che trova nella forma europea del progetto metafisico o onto-teologico la sua manifestazione privilegiata»¹⁶.

Derrida insiste sulla finitezza del logo-fonocentrismo, eppure non dice quale sia l'essere per il quale la finitezza sopravviene alle cose. Il logo-fonocentrismo rappresenta per il filosofo una struttura *necessariamente* finita, e ci chiediamo: «finita *per chi?*, per il grillo, la lepre, il cervo, il fenicottero, l'oleandro, la pietra? O è finita *per l'uomo?*». Il poeta Emilio Villa non ha mai sostenuto la scissione fra *logos* e *phonè* che ha luogo nella parola. Come non può sostenere alcun tipo di scissione:

«Per l'occhio interiore non esiste che una sola unità, una sola identità, una sola complementarità, ed è quella della coscienza coniugata agli abissi che la generano, l'alimentano, la confortano... Perché il chiaro è dentro... Allora noi parliamo, per l'occhio interiore, e nominiamo l'abisso. Stiamo tracciando i segni di un nuovo

¹⁶ J. Derrida, *op.cit.*, p. 256.

luogo della coscienza... il chiaro è dentro [...] non alone metafisico, non atmosfera esposta allo sbaraglio dell'indifferenza e della smen-tita, non aria da respirare ma organismo»¹⁷.

Il lessico villiano, ha notato Aldo Tagliaferri, comprende numerosi termini tratti dal registro gnostico, utilizzati dal poeta con grande libertà, che spesso e volentieri li profonde nelle sue poesie e nei suoi saggi. Se, per esempio, sostiene che «non ci rivolgiamo ai prossimi dieci anni, o cento, o mille, ma addirittura allo *éscathon*»¹⁸, con questo termine Villa si augura che l'arte possa lasciarsi alle spalle l'«assurdità totale e incoerenza della storia»¹⁹, e proiettarsi «al di là dalla vicenda minore della natura e del tempo»²⁰. Quella vicenda subito detta «minore» non fa altro che finalizzare il linguaggio e l'espressione. Ma uscire dal mondo finito, minore, uscire insomma dalla storia è un'impresa difficile e rischiosa. Tentarla può costare caro. Con molta, troppa fretta, abbiamo detto che il nostro poeta ha chiuso una porta in faccia alla storia, che se ne è sbarazzato come farebbe una domestica con gli avanzi della sera prima. Le cose non sono tanto semplici. Nei quadri di Burri il poeta trova un'iridescenza, un «immane *eros* che scuote l'anima del mondo»²¹, un tempo che con il linguaggio si è fatto dono, «accezione infinitesimale pura e non moltiplicata»²². Villa è consapevole che proprio questa accezione «non fa ancora parte dei modi di comprendere conosciuti», perché rappresentando il mondo «in un rapporto causale e temporale», non ci siamo ancora liberati dal peso di quella che il poeta definisce la «consuetudine umanistica»²³.

Villa non ha mai pensato di *annullare il tempo*, di liberar-

¹⁷ Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 41. I corsivi sono miei.

¹⁸ *Ivi*, p. 57.

¹⁹ *Ivi*, p. 48.

²⁰ *Ivi*, p. 76.

²¹ *Ivi*, p. 50.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

sene «come un balocco rotto»²⁴. La sua critica è rivolta all'essere per il quale il tempo è finalizzato e può dividersi in secoli, anni, stagioni, ore, minuti, secondi. Questo essere è l'uomo.

Nel saggio *Fra mimesis e poiesis, il superamento della metafisica umanista nella poesia di Emilio Villa*, in parte pubblicato nella rivista «Re:»²⁵, si sostiene che il distacco dalla poesia cosiddetta ermetica o neosimbolista faceva parte di un progetto, si potrebbe dire ideologico, per il quale Villa avrebbe abbandonato anche quelle correnti filosofiche che in un certo senso ispiravano la poesia ermetica stessa, e cioè l'esistenzialismo e la fenomenologia. Nel pensiero esistenziale e fenomenologico si offriva una replica della metafisica di stampo platonico che propone, sappiamo, una rappresentazione della realtà in termini dualistici oppositivi: separa il bene dal male, l'atto dalla potenza, il maschile dal femminile, e così via. Non è stato Villa il primo o l'unico poeta della terza generazione del Novecento ad abbandonare l'ermetismo, la stessa sorte è toccata anche a Bodini. Ma mentre questo ha lasciato l'ermetismo per sposare la causa della poesia realista, Villa ha cercato l'inedito più assoluto, e, in quel momento, questo inedito poteva essere dato solo dall'arte. Erano gli anni di Burri, Fontana, Capogrossi. Anni in cui l'Italia scopriva l'espressionismo astratto americano. Pollock, Rothko, e tantissimi altri artisti su cui Villa ha meditato e scritto a lungo, inaugurano nuove forme di percepire l'oggetto pittorico.

L'orientamento globale del lavoro critico villiano più rappresentativo si configura poco tempo dopo la fine della guerra. Il poeta si trova a vivere in prima persona uno dei periodi di massima fecondità per le arti visive nel nostro paese; ma come *leggere*, perché Villa *li leggeva*, quadri e sculture,

²⁴ «Certo è strano non abitare più sulla terra / non seguire più costumi appena appresi, / alle rose e alle altre cose che hanno in sé una promessa / non dar significanza di futuro umano; / quel che eravamo in mani tanto, tanto ansiose / non esserlo più, e infine il proprio nome / abbandonarlo, come un balocco rotto» (Rainer Maria Rilke, *Elegie duinesi*, traduzione di Enrico e Igea de Portu, Torno, Einaudi, 1999, p. 7).

²⁵ Cfr «Re:» *Viste sulla letteratura e le arti*, a cura di Tommaso Lisa e Alessandro Raveggi, n. 1, dicembre-giugno 2005, pp. 22-33.

realtà puramente visive o plastiche, tanto più che il suo mezzo espressivo, ovvero la poesia, «corrisponde alla logica del linguaggio verbale, prima che a quella della visione»²⁶. L'isola sulla quale il naufrago è approdato non è dei poeti. È quella dei pittori. Non credo questo importasse poi tanto a Emilio. Non è stato proprio lui a dire che «per l'occhio interiore esiste una sola unità e una sola complementarità»? Che cosa impedisce alla parola di essere allo stesso tempo anche un'entità visiva, una realizzazione fonetica e grafica in sé e per sé (senza che possa essere inserita in un sistema finito) se non la lama del demiurgo platonico che la divide in *logos* e *phonè*?

2-3

Villa cercherà «prima delle separazioni»²⁷, nelle culture primitive, pre-ellenistiche, non-Greche, o nel pensiero indiano, gli argomenti per risolvere le questioni cognitive suscitate dall'arte mondiale del dopoguerra. Da Burri, Fontana, Matta: emblemi di una pittura che porta in sé «l'esistenza del mondo allo stato puro»²⁸. Ma andare *prima* delle separazioni non è possibile, si può solo andare prima del progetto o del termine per il quale le separazioni vengono al mondo. Queste «separazioni» rappresentano infatti il *fine* di un episodio del pensiero. Non nascono dal nulla, ma esistono in funzione di un principio, *l'uomo*: essere per il quale scissione e temporalità sopravvengono al mondo e alle cose.

Il mare è antico milioni di anni *per l'uomo*, non per l'astice o per il delfino, la luce divide le tenebre *per l'uomo* non per il pipistrello o per il lombrico, la voce è diversa dal silenzio *per l'uomo*, non per il colle o per la siepe. Nel momento in cui io scopro una differenza nel mondo, cioè «vo comparando» a «questa voce» «*quell'infinito silenzio*» che regna oltre la siepe, il tempo si divide *per me*: «*mi* sovviene l'eterno, – *e* – le morte stagioni», scrive Leopardi, ovvero il tempo *mi* separa, separa *per me*, tutto ciò che ci appare. Questo si verifica anche per quello che riguarda la rappresentazione della parola. Nel momento in cui divido la parola o un testo

²⁶ Aldo Tagliaferri, *Il clandestino, vita e opere di Emilio Villa*, Roma, Derive e Approdi, Fondazione Baruchello, 2005, p. 67.

²⁷ E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 56.

²⁸ *Ivi*, p. 45.

in suono e significato, in contenuto e forma, io li finalizzo. Il significato di quella parola, il contenuto di quel brano, avranno un senso *per me*. Che cos'è il *significato* se non la conseguenza di una parola che si è aperta *per noi*? ma aprendosi, si guardi bene, crea una voragine.

Fra le esperienze più comuni, capita di ascoltare uno straniero che parla una lingua per noi incomprensibile. Non mettiamo però in dubbio che la persona stia dicendo cose sensate a sua moglie, la quale lo guarda, annuisce, sorride. Ammettendo che deve pur esserci un *significato* in quella formulazione neutra di suoni, che comunque identifichiamo come *parole*, e che questo significato può essere astratto, cioè *estratto, rubato*, noi abbiamo scoperto che ogni in parola si nasconde un orifizio. Una voragine potrebbe forse aprirsi. Villa parla «del bambino che ha paura che il buco dell'orecchio sia senza fondo»²⁹, e la paura, nella sua essenza più profonda, è paura di un orifizio. Con l'apertura di un orifizio le separazioni vengono al mondo. È aprendo gli occhi che nascerà per me la differenza fra la luce e l'ombra nel mondo, aprendo la bocca il silenzio si separa dalla nostra voce. Andare, come fa Villa, «prima delle separazioni» significa cercare una parola incorrotta e che non si apre *per l'uomo*, ma per ciò che l'uomo esiste. Ad un'arte inedita come era quella che Villa seguiva in quegli anni, sarebbe corrisposta una parola altrettanto inedita, nella quale conciliare «ogni scissione fra universo ipocritico e mondo minore»³⁰, parola da rintracciare «prima di ogni giudizio e di ogni intenzione, alle origini della mente, prima di ogni umano e di ogni moralità, di ogni letteratura e di ogni diceria», dove ancora il «pensiero grafico ha il suo scatto», e «la visione è assoluto percepire se medesima, incorrotta natura prima della natura»³¹.

Questa pittura inedita che il mondo iniziava allora ad apprezzare è interpretata come appartenente alle origini più remote della percezione umana. E certo Villa non esita a liquidare praticamente tutta la cultura occidentale, così come essa si è configurata all'apparizione della dialettica, della logica,

²⁹ *Ivi*, p. 58.

³⁰ *Ivi*, p. 50.

³¹ *Ivi*, p. 53.

e delle forme scismatiche del pensiero. Da Socrate in poi, scrive, «il mondo è andato tutto da questa parte»³². Eppure l'arte contemporanea, specialmente la pittura, ha offerto a Villa l'occasione di mettere alla prova «la validità e l'efficacia della sua nozione di tempo». Scardinando «ogni segmentazione prestabilita dalla temporalità»³³, le opere di Duchamp, Rothko, Pollock, Wols, Fontana, Manzoni, le sue poesie e i collage verbo-visivi avrebbero instaurato «la grande immaginazione del tempo»³⁴. Tempo indivisibile che non è *per l'uomo*: è *tempo per esistere il tempo*. Scrive Villa:

«La mente umana, nella sua parte più coraggiosa, non ha mancato mai il grande tentativo di liberarsi dalla ostinata presunzione socratica e umanistica: quella secondo cui tutto che attraversa l'*apparatus* razionale diventi, *sic* e per questo, ragione, razionalità, ragionevolezza; così venendo a togliere alla mente le sue facoltà diafoniche, la sua grandiosa trasparenza»³⁵.

Ne consegue che:

«[...] Tocca alle manifestazioni espressive, all'arte attiva, operante come libera sconfinata lacerazione, come cieca autonomia [...] fondare i presupposti di un vario lessico, o un sillabario, la cui fonetica accanita sia la formulazione aperta su tutte le direzioni, da tutte le direzioni, in tutte le direzioni. Ogni unità fonetica o costellazione fonetica è proposta come tale, e non come possibile strumento di una qualche paratassi logica [...] è proposta come serie di altri e mutevoli aggregati [...] che sono prima e dopo l'attimo-strato della scrittura»³⁶.

Opponendosi alla «ostinata presunzione socratica e umanistica», Villa non condanna il ruolo dell'«*apparatus* razionale» in sé. La critica è rivolta a quel processo secondo il quale, a partire da uno schermo intuitivo originario, la memoria bio-cosmica, per la quale «la visione è assoluto percepire se medesima, incorrotta natura prima della natura», è

³² *Ibidem*.

³³ A. Tagliaferri, *op.cit.*, p. 76.

³⁴ E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 56.

³⁵ *Ivi*, p. 39.

³⁶ *Ivi*, p. 52.

«l'esistenza del mondo *allo stato puro*, prima dell'unità e prima delle separazioni»³⁷, (un *enigma*), il pensiero si crea degli oggetti, in un mondo fatto di separazioni. Però «l'immagine, il rapporto, e il fenomeno che li capta non sono oggetti, ma sono azione»³⁸, sono qualcosa di fluido e irreversibile. Ridotta ora ad un insieme metaforico di rappresentazione del mondo, a un nudo «strumento di una qualche paratassi logica», la parola è insieme vittima e carnefice. A questa violenza del *cogito* e sul *cogito*, dobbiamo prestare attenzione. Rappresentando l'esistente in un insieme di scissioni, anche la parola deve dividersi per l'uomo, e sarà in *logos* e *phonè*, significato e traccia sonora, o meglio «scarto sonoro». Ammettendo, come si è detto, che un significato può essere carpito da quella formulazione sonora (o dal segno grafico che appare ai nostri occhi), avremo estratto un'entità, per citare Dante, «dalla vagina delle membra sue».

La parola infatti può essere *capita*, *carpita*, *captata*, *compresa*, *concepita*. Può essere *tradotta*, cioè *tratta fuori*, e in questo modo l'avremo esposta a grandi rischi, come un paguro che, fuori dal proprio guscio, potrebbe essere presto divorato. Questo è nulla a confronto dei pericoli che corre, secondo il giovane seminarista Villa, la parola della Bibbia, che ben «trenta secoli di indagini, spiegazioni, torture e storture, sovrastrutture, sovrintenzioni e sott'intenzioni, tentativi di raddrizzamenti, dispute, passioni, polemiche, dubbi, scrupoli e godurie di scribi e farisei»³⁹, hanno distorto fino ad arrivare al *verbicidio*, al *deicidio*, all'«abissotomia», come il poeta la denomina.

Dare un *significato* alla parola biblica significa farne il «possibile strumento di una qualche paratassi logica». La responsabilità di questo «scandalo» cade (oltre che su gran parte di un clero ottuso e consenziente) sul progetto metafisico occidentale, secondo cui solo il significato – quindi un soggetto metafisico – è degno di attenzione e del nostro scrupolo. Ma le tele di Burri, quelle di Fontana, e tutta l'arte contemporanea, non voleva allora, come non vuole neppure

³⁷ *Ivi*, p. 45.

³⁸ *Ivi*, p. 38.

³⁹ Citato in A. Tagliaferri, *op.cit.*, p. 43.

adesso, significare niente. «È pittura e basta», sosteneva a ragione Burri. Per questa nuova arte, un'arte «che non si apre», e dalla quale non possiamo carpire alcun significato – essa è e resterà sempre «innata» – serve una nuova parola, e una concezione della Bibbia che l'avrebbe fatta finita con il concetto di «rivelazione». Una parola *rivelata*, infatti, sarà *disvelata*, cioè aperta, e non la possiamo esistere se non come voragine. Esistere la voragine significa nascere.

La scissione fra *logos* e *phonè*, è quindi una conseguenza della frammentazione della temporalità che solo l'essere umano è in grado di verificare. Non c'è dubbio che anche l'animale sia in grado di sentire o vedere una parola, solo non può interpretarla perché non può dividere il tempo, ed è proprio in quella differenza temporale che si gioca l'attribuzione di un significato. Tutto nell'animale è simultaneità, l'animale non può sapere se ha vissuto un'ora o venti anni, e quando muore non sa chi sta morendo.

Ma vediamo ora sul piano dell'arte quali sono le conseguenze. Villa sostiene che all'interpretazione deviata della parola biblica corrisponde un'altra «deviazione», più grave, cioè «l'irruzione del corpo umano come modello della nudità divina». Si legge negli *Attributi*:

«La deviazione più ostinata è da considerarsi l'irruzione del corpo umano come modello della nudità divina, o, più tardi, del paesaggio come sede del dio, poi come vaso di tutte le emozioni liriche»⁴⁰.

Perché raffigurare dio come un vecchio dalla lunga barba bianca o Venere come una donna che nasce da una conchiglia sarebbe una «deviazione», se non per il fatto che queste figure sono *staccate* da uno schermo? Quando attoniti guardiamo il Giudizio Universale di Michelangelo, la figura di dio appare ai nostri occhi perché dietro c'è il muro della Cappella Sistina, e se Michelangelo ha potuto staccare dio da quello schermo è perché si è servito della figura di un vecchio. È il vecchio che stacca dio, allora il divino è qualcosa

⁴⁰ E. Villa, *Opere e Documenti*, a cura di Aldo Tagliaferri e Bruno Corà, Milano, Skira, 1997, p. 16.

che si stacca, se lo ha staccato un vecchio lo potrebbe staccare anche una volpe o una scimmia, questione di gusti. Il Botticelli per raffigurare Venere si è servito di un nudo femminile che stacca la dea dallo schermo, ma il divino non è semplicemente «un corpo nudo», ma è «la nudità per la nudità». Nei quadri di Burri e ancor più di Fontana nulla si stacca da uno schermo, le loro visioni vogliono solo fare *schermo*. Fontana taglia quello schermo, e impedisce così a qualsiasi figura, umana o divina, *staccare* qualcosa e di staccarsi da quella superficie.

Lo stesso, secondo Villa, sarà detto per la parola, che non deve essere inserita «in una qualche paratassi logica», ripeto, come non deve staccare qualcosa dallo schermo, perché la parola deve produrre quello schermo, come si legge nel saggio dedicato a Monachesi:

«uovo ovulo occhio, occhio ocello utero goccia, goccia sfera cellula, cellula gutta grotta cripta conchiglia, conchiglia orecchio orecchietto cavità valva, uovo ovulo occhio, occhio ocello utero goccia, goccia sfera cellula, cellula gutta grotta cripta conchiglia, conchiglia orecchio orecchietto cavità valva, uovo ovulo occhio, occhio ocello utero goccia, goccia sfera cellula, cellula gutta grotta cripta conchiglia, conchiglia orecchio orecchietto cavità valva».

Villa sostiene che il concetto di rivelazione nella Bibbia è «incompatibile» con quanto riportano le fonti ebraiche più antiche, e che questo concetto avrebbe secondo lui un'origine tarda⁴¹. Non ci dilunghiamo per ora su questo, non spetta certamente a noi stabilire se le fonti più remote diano credito o meno al poeta, limitiamoci a dire che il pensiero di una rivelazione è incompatibile con il fatto che l'essere umano vede già: non con gli occhi, ma con le sue lacrime. Sono le lacrime che vedono, e le lacrime non sono prodotte dagli occhi, esse li *rivelano*. «Che occhio e lacrima siano tutt'uno, e ciascuno porti in sé la differenza dell'altro»⁴². Ma che cosa siamo noi per le nostre lacrime? Se per risolvere in un'intui-

⁴¹ A. Tagliaferri, *op.cit.*, pp. 40 segg.

⁴² Andrew Marvell, *Eyes and Tears*, in Id., *The Complete Poems*, London, University Library, 1972, p. 52.

zioni le ragioni di connivenza fra tempo e organi abbiamo parlato dell'angoscia, diremo che il sentimento opposto, cioè l'amore, si realizza fuori dal tempo e in un corpo senza organi. Chi piange non distingue la luce che investe i suoi occhi dal calore che gli copre il volto, la sua voce è rotta dai singhiozzi, non può parlare perché non ha più la gola. Le lacrime sono «rivelazione», cioè chiusura attraverso un velo dell'orifizio della pupilla. Questo velo è l'enigma.

3. «Ciechi come i fiori»⁴³: animali e natura nella poesia di Yoshimasu Gôzô (Edipo e oltre)

[...]

«Definisco *animale e natura* quell'entità o forza che impedisce agli occhi di chiudersi quando appare davanti a noi. Chiamo *istinto di sopravvivenza* la sintesi di tutte le facoltà dell'organismo vivente e di tutti gli organi del suo corpo per salvare la carne da qualsiasi forma di distruzione. L'istinto di sopravvivenza delle specie è una grandezza incommensurabile, basata sull'unità dell'essere vivente. L'idea di *farfalla* o di *albero*, per esempio, è una derivazione dell'istinto di sopravvivenza della specie animale o vegetale a cui l'idea si riferisce».

La nostra ambizione è assai limitata. Rintracciare in alcuni testi di Yoshimasu Gôzô, ci interessano in particolare i suoi ultimi libri (*The Other Voice*, *Gorogoro*, *Tenjô no hebi, murasaki no hana – Serpents above, violet flowers*), alcuni versi dove compare l'animale o il vegetale, e verificare poi che rapporto ha quest'ultimo con l'occhio. Intitolando questo saggio *La terza riva di ogni fiume* esprimo l'idea che ogni oggetto, ogni fenomeno del mondo, ha una componente che appare solo in sogno, senza la quale niente può dirsi integro. L'occhio non si chiude mai. E vede infinitamente. Rimane però da capire che cosa accade quando l'occhio è sempre aperto. Cosa lo apre all'infinito?

Questo l'ho scritto nel saggio ((o)) – *Le regard de lèvres*

⁴³ Yoshimasu G., *The Other Voice*, cit., p. 59.

*silencieuses*⁴⁴ (2004). Partendo da una frase del poeta che mi diceva: «forse il titolo del mio ultimo libro *Gorogoro* potrebbe significare *strofinare, far girare gli occhi*», ho dapprima rilevato una interessante somiglianza con il passo di Piaget dove si chiede al bambino come si formi secondo lui il sogno, domanda alla quale il bambino risponde «facendo girare gli occhi», ovvero stropicciandoli⁴⁵. Yoshimasu ha anche ammesso che scrivendo *Gorogoro* spesso egli teneva un occhio chiuso con il dito, e che sul punto della palpebra dove il dito premeva si formava una figura simile a questa ((o)). Come un ematoma luminoso. Nel libro di fotografie scattate in Irlanda Yoshimasu Gôzô scrive:

«19 Febbraio 2005 (sabato) sono rimasto a Galway. / Non ho toccato alcool per due giorni, non ce la faccio a dormire. Mi è andata male – c'è un turista nella stanza accanto. Fa rumore. Sto leggendo *Una visione* di W.B. Yeats. Poi “lo strofinare gli occhi (il *gorogoro*)” di cui parla M. Mazzi, sorprendendomi, appare in me. Ricopro più tardi: “Plotino sostiene che la luce che i nostri occhi vedono quando sono aperti e la luce che si forma quando sono chiusi e si stropicciano è la stessa luce che emana lo spirito”»⁴⁶.

Ho pensato che quella figura, ovvero i fosfeni, fosse una rappresentazione del Demiurgo platonico. In che senso?

L'attenzione che la psicoanalisi ha rivolto alla masturbazione infantile dovrebbe essere intesa in modo più ampio e non solo genitale. Il bambino non tocca solo i propri organi sessuali, ma anche altri organi, ad esempio l'occhio. Ogni esplorazione tattile deve essere intesa, non importa quali siano l'organo toccato, come ricerca per una relazione fra carne e immagini, carne e pensiero. Questa relazione, è ragionevole pensare, *pre-esisteva* la nascita.

No. Non c'è da stupirsi, nel feto della madre la carne e il pensiero erano tutt'uno. E quindi anche carne e scrittura. In

⁴⁴ M. Mazzi, ((o)) – *Le regard de lèvres silencieuses: metalinguaggio e presenza demiurgica da The Other Voice a Gorogoro*, in Yoshimasu G., *The Other Voice*, cit., p. 5, poi in «Gendaishi Techô», n. 6, Shichô-Sha, Tokyo, 2005.

⁴⁵ Si veda in proposito la nota 10.

⁴⁶ Yoshimasu G., *In-between, Ireland*, Tokyo, EU-Japan Fest. Japan Commitee, 2005, p. 62.

principio era il verbo. E il verbo si è fatto carne, cioè si è distinto dalla carne, che è diventata il suo segno. O uno scarto rispetto al pensiero, un escremento. Toccandosi l'occhio chiuso, il bambino crea una seconda pupilla, cioè duplica l'occhio, lo divide dentro se stesso. Dal momento che ha un rapporto fisico con il proprio corpo, il bambino non è più il suo corpo. Lo *esiste* come un oggetto parziale, diviso in segmenti, fatto di buchi e protuberanze. Lo *esiste* in quanto cosa. Ma questa è una scoperta tarda. Il bambino di due mesi non vede la sua mano come *la sua mano*. La guarda. E se la mano esce dal campo visivo perché la ritrae, volge la testa e la cerca con lo sguardo come se non dipendesse da lui che essa si metta a portata dei suoi occhi. Come se fosse una farfalla o una zanzara, la sua mano. «Solo attraverso una serie di operazioni psicologiche e di sintesi di identificazione e di ricongiunzione il bambino giungerà a stabilire dei punti di riferimento fra il corpo che lui esiste e il corpo che vede o sente»⁴⁷. Il bambino impara come è fatto il suo corpo molto tardi, prima di tutto lo *esiste*, poi potrà descriverlo. Per fare questo se ne deve distanziare, deve separarsi dal corpo com'è per lui e in lui. Quando tocca l'occhio non c'è dubbio che il bambino lo ha concepito come una cosa. L'occhio è una cosa, sì. Ma la figura ((o)) che appare dentro stropicciandolo, i fosfeni, è *il sogno*.

Con questo intendo dire che i fosfeni rappresentano la prima rappresentazione di dio nell'individuo. Si dirà che non sono certo i fosfeni la prima cosa che il bambino vede. No, ha prima incontrato il viso di sua madre o di suo padre, e innumerevoli altri oggetti, ombre, forme, luci. Questo non significa niente. All'epoca non sapeva distinguere il suo corpo da questi fenomeni. Esisteva tutto e in tutto. Ma poi, scrive Yoshimasu Gôzô, «la pupilla di dio è entrata voltando l'angolo»⁴⁸. Una volta che il bambino ha un rapporto con il proprio corpo *inteso come una cosa* egli lo avrà perduto come entità psichica. La conoscenza empirica del corpo costerà la perdita del corpo come ragione interiore. Ora questo stato di

⁴⁷ Jean Paul Sartre, *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 442.

⁴⁸ Yoshimasu G., *The Other Voice*, cit., p. 74.

cose è vissuto inconsciamente dall'individuo come effrazione, come *furto del corpo*. E il ladro è dio – il Demiurgo – il fantasma. La traccia scritturale che nasce dalla carne. Sogno che non può essere tratto perché ci trae.

La poesia, sosteneva Artaud, è scienza. La natura grafica e vocale della poesia ne fanno una cosa della materia. Il dio di Artaud «nasce al mio posto e si fa passare per me». Rubando la mia carne ha rubato anche la parola. Tutto il discorso di Artaud sul furto del corpo da parte di un dio / Demiurgo deve essere fatto presente se parliamo della scoperta e dell'esperienza che il bambino fa dei fosfeni. Stropicciare l'occhio significa considerarlo una cosa, e la figura, fatta della stessa materia dei sogni, che nasce dallo strofinamento è il fantasma che vive l'occhio. Fantasma, una delle parole con le quali Artaud chiama il Demiurgo. «Egli è il sé-dicente fantasma [...] che per passare prima e nascere / si proiettò attraverso il mio corpo»⁴⁹. Fantasma, spirito, aspiratore. Ladro che per rubarmi il corpo e la parola deve aprire un orifizio, una bocca o una pupilla. Sappiamo che per evitare questa effrazione Artaud parla di corpo senza organi. Se non ci fossero organi, infatti, non ci sarebbero neanche gli orifizi, e niente potrebbe entrare o uscire. Allora niente più distinzioni fra me e me. Niente organi, niente parassiti, niente tenie attaccate alla carne. «Niente bocca. Niente lingua. Niente denti. Niente laringe. Niente esofago. Niente stomaco. Niente ventre. Niente ano. Io ricostruirò l'uomo che sono». Il dio / Demiurgo ha il carattere di un'energia di disgiunzione che agisce con l'apertura dell'orifizio negli organi. Niente organi. E allora avrò il mio vero corpo e potrò dire «Sono dunque io».

Attenzione. Distruggere l'organo per non far entrare il dio / Demiurgo. Chiudere gli orifizi per evitare il furto del corpo. Accecarsi per vedere realmente. Ma non è stato proprio Edipo a fare questo? Non era lui ad accecarsi? A distruggere il padre / organo e unirsi totalmente alla carne / madre? Grave è ora il rischio di replicare Edipo. È chiaro che un confronto, sia pure breve, fra Edipo, Artaud e la poesia di Yoshimasu ci porterebbe troppo lontani, almeno in questo momento. Ma dovremo tentarlo. Edipo si acceca. «Niente

⁴⁹ Citato in J. Derrida, *op.cit.*, pp. 234 segg.

occhi!»; e attraverso questo gesto punisce e allo stesso tempo vede e rigenera se stesso. «Sono dunque io». Yoshimasu Gôzô sembra andare oltre questo atto di accecamento. Sofferamoci per esempio su questi versi di *The Other Voice*:

«I [*Perché-petalo*] facevano per molto tempo il mare sulla scrivania, li guardai, diventavano lentamente [*Perché-petalo*],»⁵⁰

Ho detto che Yoshimasu Gôzô, per impedire il furto del corpo, «distrugge l'occhio», cioè *crea una visione senza occhi*. Siamo ancora attenti. Ho detto che questo suo accecamento *non è edipico*. A dire il vero, non è neppure un accecamento. Il poeta scrive che degli oggetti posti sulla scrivania, i [*Perché-petalo*], e che allagano il tavolo, si trasformano al suo sguardo in [*Perché-petalo*]. Cioè il poeta può vedere la metamorfosi di un nome da corsivo a stampato (da *Katakana* a *Hiragana*) direttamente nel corpo, nella materia degli oggetti. I [*Perché-petalo*] che si trasformano in [*Perché-petalo*] sono conchiglie *cauri* arrivate a Yoshimasu in un pacco postale⁵¹. Non c'è dubbio, sono oggetti. Il poeta può guardarli e disporli davanti a sé. Possibile? Mentre l'occhio li osserva si trasforma il loro nome. O forse è la conchiglia che *esiste* l'occhio, che lo apre fino a trasformarlo in scrittura, a raggiungere la scrittura dentro...

Un interessante studio di Rosalind Krauss⁵² dimostra che alle origini la fotografia non era concepita, come la intendiamo oggi, la riproduzione di un'immagine reale su una pellicola o su una lastra attraverso la luce, ma come la dimostrazione scientifica che la realtà era capace di riprodursi da sola. Nella foto scattata a una mela c'è quella parte del frutto che può manifestarsi solo a livello fotografico. Penso che potremo intendere anche la poesia in un modo simile, cioè come l'apparizione di quella traccia del mondo possibile solo «a livello poetico». Soffermarci più a lungo sul rapporto del poeta con le arti visive, specialmente la fotografia e il film.

⁵⁰ Yoshimasu G., *The Other Voice*, cit., p. 12.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2002.

Un giovane critico d'arte, Lorenzo Bruni, al quale mi ero rivolto per avere dei consigli sull'allestimento della mostra *Yoshimasu Gôzô: poeta intermediale, immagini e manoscritti*, che si è tenuta al Gabinetto G.P. Viesseux di Firenze nel mese di Giugno 2005, nella quale si mostravano i manoscritti e alcune fotografie che il poeta aveva scattato a Firenze e presentava il libro *The Other Voice – L'altra voce* (fra i relatori, la professoressa Sagiyama Ikuko dell'Università di Firenze, Jacopo Ricciardi, direttore della collana *PlayOn-Schewilller* e Massimo Mori, autore di una suggestiva performance che alternava la lettura del suo *Stone Fax Poem* alla voce registrata di Yoshimasu Gôzô), mi consigliava di esporre i manoscritti come fossero delle icone, e le foto come se invece fossero dei testi scritti, inserite in un grande album che evocasse la forma di un diario. Il bellissimo autografo di *Cavallo Rosso (Aka Uma)*, esposto nella Sala Ferri insieme all'autografo di *The Other Voice*, è un esempio di altissimo connubio fra immagine e scrittura nella poesia di Yoshimasu.

4-5

L'interesse di Villa e Yoshimasu per le arti visive è evidente nella passione con la quale essi seguono un grande numero di artisti, le cui opere, piuttosto che essere oggettivate da una visione critica classificatoria, sono condotte alla scena stessa della poesia. Mi sembra superfluo soffermarsi sul rapporto intenso di Emilio Villa con gli artisti italiani e internazionali del Novecento, da Duchamp a Burri, da Lo Savio a Matta, Manzoni, Pollock, così come sono note le collaborazioni di Yoshimasu Gôzô e il profondo sodalizio che ha stretto con alcuni grandi artisti contemporanei, come Ôno Kazuo, famoso danzatore *Butoh*, i registi Jonas Mekas o Alexander Sokurov, al quale il poeta, in riferimento all'omonimo film del regista russo, ha reso omaggio intitolando *Dolce* un suo libro. Il nome di numerosi artisti compare anche nelle poesie di Yoshimasu, ad esempio, in un testo dedicato alla morte dell'amico poeta e critico d'arte Okada Takahiko, immagina un incontro con Yves Tanguy («*sul fondo del mare, mi incontrerò guancia a guancia con Yves Tanguy*»). Ricordiamo anche la passione con cui il poeta e sua moglie visitavano a Santomato di Pistoia la *Fattoria di Celle*, quando Yoshimasu batteva il palmo sugli elementi di bronzo che for-

mano *Katharsis* di Magdalena Abakanowicz, o le colonne lignee di Inoue Bukichi.

Non possiamo soffermarci a lungo sul rapporto di Villa o di Yoshimasu con gli artisti visivi, essendo questo un campo sconfinato; vorrei però notare come l'interesse dei due poeti nell'arte non sia tanto legata ai media con i quali si esprimono gli artisti da loro osservati, quanto invece alla necessità di interpretare il nucleo scritturale dello sguardo e del visibile. Gli artisti che Villa seguiva erano, ad eccezione di Duchamp «il Battista», pittori e scultori «totali». Pollock, Wols, Lo Savio, Cagli, ma anche Manzoni o Rotella, fanno pur sempre dei quadri o sculture, sono fedeli a forme chiuse. Quando nel 1960 Manzoni firma alla galleria della Tartaruga il corpo di Emilio Villa trasformandolo in una scultura vivente⁵³, Villa parla di una «firma ferma fermissima» e dice di essere «firmato e fermato»⁵⁴, così come «ferma» è anche la concezione che Manzoni ha dell'arte. Yoshimasu Gôzô è invece attratto, molto più di quanto non fosse stato Villa, da artisti che privilegiano media quali la fotografia, il video, il film, mezzi nei quali il poeta riconosce, come Deleuze, le potenzialità di una scrittura totalmente visiva.

Quando abbiamo incontrato il fotografo Araki Nobuyoshi (che ha soprannominato la moglie di Yoshimasu, la cantante Marilyna Corbot, «*diva from the edge of Nirvana*»), il poeta mi spiegava come fosse interessante per lui il modo in cui Araki tagliava, colorava e giustapponeva i negativi delle sue fotografie. Ma non è forse questo lo stesso interesse che Villa riservava al «ferire e medicare, mutilare e giustapporre, tagliare e ricucire»⁵⁵ di Alberto Burri, a quei «simboli da azione» che la critica, quale «una attivazione tarda, statistica, per lo più inerte di fronte agli acuti eventi della poesia»⁵⁶, non era secondo lui in grado di interpretare, e nei quali il poeta

⁵³ L'episodio di Manzoni che firma Emilio alla galleria della Tartaruga è ricordato anche negli *Attributi dell'arte odierna*: «Sono firmato, mi hai firmato, confermato, *confirmavit me utique et tandem*, firma e firma ferma fermissima, svelta come una lepre, sul polso e un tantino più in su» (E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., p. 199).

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 47.

⁵⁶ *Ibidem*.

lombardo trovava invece la «silenziosa ricerca di etimologie feconde», e perfino «lo sguardo infinito della fine del mondo»⁵⁷?

Burri e Araki sono artisti incommensurabilmente diversi fra loro: questo a Villa e Yoshimasu importa poco. Ad attrarli non sono tanto le icone che gli artisti producono, quanto i residui di una «scrittura» che l'artista, pittore o fotografo, impiega nella creazione delle sue icone. Così «che sia De Kooning o che sia Desiato, fa lo stesso»⁵⁸, sosteneva Villa. Che sia Burri a bruciare il legno o la plastica, o Araki a tagliare e combinare fra loro le immagini di *Subway Love*, quello che importa è seguire lo svolgimento della scrittura nei loro gesti:

«né materia (pittura), né parola, (poesia) sono importanti, non se ne parla più, è più importante il gesto istantaneo, automatico, anatomico che le collega»⁵⁹.

Questo vale soprattutto se pensiamo alla produzione di Villa o Yoshimasu come artisti visivi. Nei film o nelle foto di Yoshimasu la scrittura diventa sguardo, e lo sguardo scrittura. Se per Yoshimasu Gôzô guardare una scena o filmarla può essere la stessa cosa, questo significa, dal punto di vista poetico, che la scrittura e la composizione di un testo non avvengono nella mente dell'autore soltanto, ma è nella natura che si realizzano, concretamente, nello spazio aperto del mondo. Il film e la fotografia sono la risposta all'esigenza di una scrittura che si compie nell'elemento più difficile da permeare, nel nucleo più resistente, che è la libertà del mondo e il divenire dei fenomeni, e i soli occhi che si aprono davanti a questa libertà infinita, a questa autonomia irriducibile, non sono occhi umani, ma sono dell'animale. «l'animale quali che siano gli occhi suoi vede l'aperto», scrive Rilke, «quello che c'è fuori lo sappiamo solo dal viso animale»⁶⁰. L'uomo non si contrappone con l'animale, vi è iscritto. È dentro l'animale.

⁵⁷ *Ivi*, p. 50.

⁵⁸ A. Tagliaferri, *op.cit.*, p. 137.

⁵⁹ *Ivi*, p. 111.

⁶⁰ R.M. Rilke *Elegie Duinesi*, cit., p. 50.

La percezione visiva, l'osservazione, la vigilanza, l'attenzione dello sguardo nell'esaminare, sono per il poeta il nucleo della scrittura. Ogni volta che i suoi occhi si aprono sul mondo esteriore si aprono anche su quello interiore. Ricordo un episodio. Seduto al tavolo di una trattoria, Yoshimasu vede attraverso la porta socchiusa della cucina alcune bottiglie su un ripiano, non ricordo bene se era una mensola o un frigorifero. Avevo l'impressione che il suo sguardo non fosse rivolto al mondo, e che il poeta cercava di cogliere invece l'immanenza del tempo nelle cose, quel tempo che i suoi occhi ammiravano, come, nella notte, la luce di un incendio riflessa sull'acqua. Mentre guardava le bottiglie, pensai che nel suo animo rifletteva l'emozione che si potrebbe provare se, prima della nascita, l'ampiezza e i colori del mondo fossero già intuibili e ci avessero raggiunti come onde che varcano il limite estremo segnato dal mare sulla sabbia. Quando io chiedo a Marilya che cosa stesse guardando suo marito, mi risponde: «Gôzô sta cercando di vedere le bottiglie come le avrebbe viste Giorgio Morandi, crea un legame fra il suo sguardo e quello del pittore». Yoshimasu parla poi di un saggio che ha scritto su Morandi, e di come avesse trovato in quelle bottiglie delle forme attraverso le quali incarnare lo sguardo del pittore. Ma nel fare questo il poeta usa il silenzio della scena percepita. Silenzio delle bottiglie, silenzio della pittura di Morandi. Ogni apparizione, prima che si trasformi in una traccia, è innanzitutto una «porta di silenzio»⁶¹, ma i «piccoli passerini non conoscono questa porta»⁶², gli animali non sono in grado di *fuggire attraverso il silenzio*. Per loro il silenzio è la pietra, non è una porta. Il primitivo, per fare un esempio, poteva farsi un'idea del fuoco, possedeva un discorso sul fuoco, e con questo dominava il fuoco, si salvava da un incendio, avvertiva il prossimo della minaccia incombente, eppure questa idea, questo discorso, erano e saranno sempre possibili fuggendo attraverso il silenzio del fuoco: «Il fuoco al di là della porta»⁶³.

La retorica del silenzio è chiara nella *performance*, dove

⁶¹ Yoshimasu G., *The Other Voice*, cit., p. 56.

⁶² *Ivi*, p. 57.

⁶³ *Ivi*, p. 59.

Yoshimasu esegue insieme a Marilya una rappresentazione totale della scrittura, incidendo delle grandi lastre di rame in pubblico, mostrando strani oggetti, come conchiglie, bambole *Kachina*, scattando *polaroid*, o invitando gli spettatori a osservare da vicino, fotografare e toccare gli oggetti o il suo corpo immobile una volta finita la *performance*. Eppure non assistiamo a un rito, poiché anche il rito, come ogni rappresentazione, prevede un inizio, uno svolgimento e quindi un epilogo, ma è l'esistenza di un altro essere ciò che la *performance* rivela ai nostri occhi, quell'enigma che non ha centro né origine, dove la purezza non può distinguersi dalla brutalità, la luce dall'ombra, ma che il nostro spirito riconosce con la stessa limpidezza con cui l'occhio coglie la simmetria di una scultura. Eppure questo essere «scrive».

La scrittura è quell'essere che si interpone fra uomo e animale, è essa stessa *una autonomia*, ed è proprio questa autonomia che il poeta non può rappresentare. Egli la dovrà incarnare. Per questo le stimate non sono una scrittura *sulla carne*, non sono tatuaggi, ma è «carne che scrive, partecipa alla scrittura». Non si possono staccare o spostare dallo schermo che le manifesta, non si possono cancellare, né rimuovere, né tradurre, le stimate. La scrittura, a un livello di concretezza irriducibile, scrittura della carne che si apre all'altro.

Leggiamo un altro brano di Yoshimasu Gôzô che parla delle conchiglie cauri:

«[*Perché-petalo*] [*Perché-stella*] [*Perché-giallo*] (ah sembra colorato! la vernice di Ryunosuke.....) [*Perché-petalo*] [*Perché-bocca-nera*] [*Perché-ottimo*] [*Perché-cerbiatto*] (a *pois* arancio!)»⁶⁴.

Prendiamo il [*Perché-bocca-nera*] (*kuchiguro dakara*), confrontiamo questo nome, che si riferisce a una conchiglia che ha un cerchio color nero sull'apertura, con un passo di Freud che parla della fobia del piccolo Hans per «il nero sulla bocca» dei cavalli:

⁶⁴ *Ivi*, p. 64.

«(Hans) – *Ho paura di quei cavalli che hanno quella cosa sulla bocca.* – Che cosa vuoi dire? Quel ferro che hanno dentro la bocca? – *No, hanno una cosa nera sulla bocca* (il bambino si copre la bocca con la mano). – Che cosa, forse, i baffi? – *No, no* (ride). [...] Il pomeriggio vado con Hans davanti alla casa, a ogni cavallo che passa chiedo se egli veda “il nero sulla bocca”»⁶⁵.

Bocche, orifizi che si aprono: «l’organo, luogo della perdita perché il suo centro ha sempre la forma dell’orifizio. L’organo funziona sempre come imboccatura»⁶⁶. Ma la «perdita» può essere annientata non soltanto se l’orifizio rimane chiuso, ma anche se è *sempre aperto*. Prendiamo il caso dell’occhio e del fiore come lo pone Yoshimasu Gôzô nella poesia *Ayago* (*Canto*):

«la rosa sta sbocciando come l’occhio [...] l’immagine della farfalla nera emerge nella mente, “questa parola” si comincia a sentire»⁶⁷.

Adesso possiamo rispondere alla nostra domanda e stabilire che cosa impedisce all’occhio di chiudersi. La forza che tiene l’occhio aperto da tutte e due le parti è l’istinto di sopravvivenza dell’animale o del vegetale. La farfalla nera e il fiore devono salvare ogni parte di sé dalla distruzione, anche quella componente che esiste solo a livello poetico o a livello onirico, senza la quale non potrebbero mai essere completi. La carne, che sia umana o animale, fugge ogni possibile forma di distruzione, sia fisica che psichica. La lotta per sopravvivere, per evitare la morte della carne, è tutt’uno con la forza che nel feto cercava di resistere alla nascita. La carne che nasce non può esistere come scrittura di se stessa, ma come scrittura dell’altro, ovvero scrittura della morte. Nascita e morte non sono all’inizio e alla fine del flusso di eventi che chiamiamo vita. La loro riunione è *il centro del campo visivo*. Si legga:

«9 Febbraio (mercoledì) Parigi – Dublino / penso alla coesi-

⁶⁵ S. Freud, *Psicoanalisi infantile, istruzione sessuale dei bambini e loro teorie sessuali i casi del piccolo Hans e dell’uomo dei lupi*, introduzione di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 80-83.

⁶⁶ J. Derrida, *op.cit.*, p. 243.

⁶⁷ Yoshimasu G., *The Other Voice*, Tokyo, Shichô-sha, 2002, p. 80.

stenza di morte – nascita – morte – nascita, intanto camminano lungo un “sogno-strada”. In un sepolcro... si dissolve tutta la mia angoscia... e dopo il risveglio... parlo con Marilya... qualcosa, mi sembra, non è più come era ieri. Sì, certo...»⁶⁸

A questo livello di profondità inauguriamo l'esodo dal modello edipico. La poesia di Yoshimasu non fonda e non cercherà mai di fondare o fondarsi sull'accecamento, ma sulla coesistenza dell'occhio e della scrittura *in un'unica direzione*, e questa direzione è la sopravvivenza della carne. Edipo riconosce se stesso e si acceca. «Sono dunque io!». Yoshimasu invece non può riconoscersi: «Nessuno è qui. Neanche io»⁶⁹. L'animale e la natura non sono il grembo al quale il poeta si congiunge dopo la riduzione dell'organo. Sono forza che impedisce l'accecamento. «È dunque *la rosa*». Solo e libero, Edipo si ferma.

L'animale o il fiore *esistono* l'occhio del poeta per non estinguersi nel linguaggio. «La rosa sta sbocciando come l'occhio». Essa fa in modo che l'occhio non si chiuda davanti a lei. Che non sia accecato. Chiudere per sempre l'occhio, accecarlo, significa spengere il fuoco⁷⁰. «And the fire and the rose are one»⁷¹.

[...]

⁶⁸ Yoshimasu G., *In-between, Ireland*, cit., p. 63.

⁶⁹ *Ivi*, p. 62.

⁷⁰ «Fra gli organi [del corpo] gli dei costruirono per primi gli occhi che portano la luce, e li applicarono al volto nel modo che segue. Quella parte di fuoco che non ha la caratteristica di bruciare, ma che ci offre la luce mite propria di ogni giorno, fu predisposta in modo tale da creare un corpo [il bulbo oculare]. Quando, infine, la luce del giorno circonda il flusso del fuoco puro della vista, allora si forma un corpo unico nella direzione degli occhi». Cfr. Platone, *Timeo*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2000, p. 1373.

⁷¹ «E il fuoco e la rosa sono un tutt'uno». Thomas S. Eliot, *Four Quartets*, London, Faber and Faber Limited, 2001, p. 43.

Fig. 1.

Nella "Deiscrizione" di Claudio Parmiggiani le lettere e i segni fanno già parte del corpo dell'uomo prima ancora che possa scoprirli nel libro.

Fig. 2.

«Penso che ci siano delle affinità fra Ishikawa Kyûyô e Emilio Villa che saranno chiare in futuro» – Yoshimasu Gôzô. Un autografo di Villa (sopra) e di Ishikawa (sotto) a confronto.

Fig. 4.

Autografo di *Cavallo Rosso* (anche la seguente). Dove finisce l'immagine e dove inizia il testo? Il testo abita l'immagine.

Fig. 6

Yoshimasu Gôzô presso la Fattoria di Celle (Collezione Gori) a Santomato di Pistoia (anche la seguente). Il poeta è attento alla sonorità degli elementi delle installazioni di Magdalena Abakanowicz e Inoue Bukichi. «Io mi arrampico nel buco e guardo su verso il cielo» (I.B.).

マルコ・マッツィ

「第三の河岸」

エクリチュールに関する自立的仮説のためのメモ

エミリオ・ヴィッラと吉増剛造について

フロイトの唱えた「夢の解釈」の再考から出発する。夢とは元来触発されるのではなく、それそのものとして肉体のなかにあり、「痕跡」として抽出される。詩の自立という観点から、言葉もまた夢と同じく肉体に発端がある。いいかえれば肉体の自己防衛本能として言葉は機能する。詩人エミリオ・ヴィッラが現代美術について論じたのも、ひとえに始原への回帰をめざしたからにはほかならない。同時に、彼は、聖書へ、音と意味の分岐していない状態へと言葉を引き戻すことをねらった。エクリチュールの自立は、「～についての考察」といったような概念との離別によって確立する。また詩人・吉増剛造は、写真や映像へと越境する。各々のレベルでしかとらえられない現実の側面を切り取っていくためである。吉増の最近の詩篇には、こうしたヴィジョンのフィードバックがみられる。このようにして、ものがもの自体でしかない、それそのものでしかない「第三の河岸」の状態を映し出していくのである。

土肥秀行

吉田が語る映画 - 吉田喜重著『小津安二郎の反映画』考

映画監督・吉田喜重による小津安二郎とその映画についての言説を概括する。1963年にさかのぼる二人の映画監督のあいだの個人的な思い出、それは衝突であったが、そこから吉田は小津について語り始める。決して饒舌ではなかった吉田だが、1993年のドキュメンタリー製作をきっかけとして、『小津安二郎の反映画』は生まれる。それまで、『エロス+虐殺』の日本公開をひかえて書かれた、映画のもつ肉体的性についての論考、また蓮實重彦の著書『監督 小津安二郎』の発表にあわせて行われたインタビューにおいて小津に関して語ってきた。そこでは同時に「映画とはなんであるか」という根元的な問いが常に正面から扱われている。小津について考えをめぐらすと同時に、吉田はあらたな映画の創作に駆りたてられていく。小津へと向かうとき、その都度、吉田の映画監督としてのキャリアは重大な契機をむかえる。ふりかえって考えれば、1998年の決定的な小津論で語られる「反復とずれ」、あるいは「反映画」との概念は、吉田が映画監督として出発した当初からもっていた問題意識にすでに見出されるものであった。2005年5月に行われた特集「吉田喜重 われわれを見返す映画」の報告も併録する。