

Un saggio su Madison Morrison di Peter Carravetta

Peter Carravetta

Ipotesi sulla genesi di una Poetica Cosmografica

Un saggio su [Madison Morrison](#)

I.

Scegliete voi: feroce iconoclasta, avanguardista perenne, implacabile innovatore, scrittore ossessivo, viaggiatore transdisciplinare ai limiti della comprensione dei meramente mortali, folle ricercatore di (im)possibili cosmografie: la lista di epiteti critici o di fili guida potrebbe allungarsi, e forse tale catalogo è stato già tentato da altri e più audaci interpreti, ma Madison Morrison non si lascia assolutamente contenere in alcun teorema sull'arte, per quanto sottile esso possa essere. Meno male! Ringraziamo la tumultuosa assemblea degli dei sul Monte Olimpo. (Sì, lo sappiamo, ci sono nuclei di altri pantheon ancora più intriganti, disseminati per tutto il globo, infatti, ma non è proprio questo ciò che rende Morrison così inedito, entusiasmante? L'idea appunto di un mondo sostanzialmente panteista!) In questa ultima decade del millennio, la decadenza o peggio lo scetticismo sono sprofondati a livelli inauditi. Certuni, certi miei colleghi -- alcuni dei quali anche poeti -- sono giunti di recente a rinunciare persino alla possibilità della stessa forma arte! Peggio, non ammettono che possa darsi una pratica artistica ancora in grado di mostrare immagini inimmaginabili, pensieri impensabili, testi indescrivibili. Come se, con la fine della Guerra Fredda, con tutto quanto è stato detto sulla Fine del Modernismo (e di conseguenza, ovviamente, con la fine delle avanguardie), gli artisti dovessero ormezzare o riporre in naftalina i loro vascelli, rinchiudere dietro steccati i loro vaticinii, museificare le loro sempre-incrinanti per-versioni e darsi ai canali digitalizzati di un video-capitalismo non ancora inceppato. Secondo una versione autorevole della storia (letteraria), col passare del tempo (cronologico), il presente viene trasformato in passato, il nuovo diventa il vecchio, e ciò che era rivoluzionario solo un anno fa viene rfigurato in tradizione conservatrice: nel migliore dei casi, si tratterebbe di una procedura o di una strategia onnipotente, al peggio, di un habitus invisibile e irriconoscibile, una risposta fissa. Le avanguardie del passato hanno dunque conseguito delle vittorie di Pirro: da Picasso a Man Ray a Dalí a Pollock, da Apollinaire a Zukofsky a Bern Porter a Kostelanetz, i puri significanti (colori, linee, grafemi e infinite vertiginose giustapposizioni e impollinazioni di generi e stili) hanno vinto, e se ne possono registrar ormai la massiccia presenza nella pubblicità. L'*Entfremdung* estetica ha rotto i legami tra forma e contenuto, a vantaggio della prima e a spese della seconda. Ecco allora l'attualità di *Wozu Dichter?* in quest'epoca di ossessivo riciclaggio di serie e di libero mercato di diversi millenni di icone e immagini e tenue eppur durature incapsulazioni di...Grandi Valori? Kostelanetz ha scritto che

L'arte moderna, al meglio, tratta non della manipolazione delle convenzioni, ma le trascura in modo cospicuo, perché le forme familiari sono la più comune merce di scambio; e uno dei test per confermare l'innovazione genuina nell'arte, anche oggi, è la sua resistenza a una vendita immediata¹.

II.

Come la maggior parte degli scrittori formati in quella generazione di "fine delle avanguardie", Morrison ha sicuramente manipolato le convenzioni, soprattutto nei suoi primi lavori. Tuttavia, retrospettivamente, potremmo dire che proprio *quello* era il suo metodo originale di ricerca e di espressione, facendo di lui uno scrittore la cui caratteristica

predominante è la grafomania. E andando avanti nel tempo, per giungere fino a oggi, egli è progressivamente divenuto più difficile e complesso, decisamente uno che non mira a "una vendita immediata." Non ha importanza che sia "difficile": ancora una volta, nella grande tradizione delle avanguardie, "possa il lettore essere maledetto," come decretò la rivista **Transition** nel lontano 1927. L'arte non dovrebbe facilitare le cose al lettore: già tutto nella nostra società sembra volerlo fare, ogni vendita promozionale, ogni convegno politico, tutti quanti i rapporti umani stramènano con "la volontà di essere compresi". Allo stesso tempo, nessuno avalla il totale distacco dal lettore: e non stiamo certo parlando di un poeta lirico! Quel che conta piuttosto è uno spostamento dell'enfasi, del tipo invocato un paio di anni addietro da Ron Silliman, Don Wellman, Lyn Hejinian e altri che lavoravano per **O. ARS / Toward a New Poetics**². Poiché Morrison sembra convinto che *siamo noi a dover fare lo sforzo di avvicinarci al lavoro artistico*.

È questo è uno dei tratti che possono desumersi dai suoi lavori più tardi come **Engendering**³ e **Realization**⁴. Se l'arte è sacra, se l'arte è cosmologica, allora bisogna accettarne i rituali, le prove, e le tribolazioni dei viaggi, in seguito il senso di meraviglia e di scoperta emananti dalle dinamiche della mente, infine la propensione a espurgare l'abitudinario dei rapporti sociali e la catatonia del nostro io auto-rassicurante. Ma detto questo, bisogna ammettere che l'arte è anche produzione (come contrapposto a riproduzione), ogni volta essa ci si presenta come l'esperienza della "prima volta." Per cui Madison Morrison non si preoccupa più di tanto di come potrebbe essere interpretato. Sin dall'inizio della sua carriera egli sta lavorando alla carta nautica scritturale del *viaggio interminabile*, non per niente convinto che ci sia qualche tipo di salvezza nel "dopo". Per Morrison, esiste solo la ricerca, *la búsqueda, la sfida perenne, l'entretien infini*, una comunicazione col mondo sia visibile che invisibile che potrebbe avvenire, che sta avvenendo, proprio dietro l'angolo, di là del vicino monte, o in qualche modo percepibile sulla sponda al di là del fiume.

III.

Diamo un'occhiata a **Revolution**⁵. Scritto a quattro mani, tratta di due studenti universitari, le loro esperienze, i loro rapporti, un professore sposato e una rete di discorsi obliqui. Il testo esibisce tecniche di citazioni da diari, trascrizioni di conversazioni telefoniche, riproduzioni di testi francesi che i personaggi stanno utilizzando al momento, traduzioni estemporanee, scene nelle quali i personaggi bevono, festeggiano, si esaltano o si interrogano o ricordano quanto stanno leggendo. Lo stile è freddo e tagliente, descrittivo, in qualche modo si avvicina all'*école du regard*. Ma è anche una cupa esposizione di tipo post-pirandelliana e post-beckettiana. Alcuni argomenti vengono trattati in contesti specifici, come ad esempio il problema della non-comunicazione (tra madre e figlio, con un impiegato, all'interno della coppia), o la rilevanza dei sogni, i quali sarebbero tanto importanti quanto l'effettivo consapevole ricordo di esperienze lontane. La prosa ci fa passare senza sforzo dal sogno alla realtà, a nuove proiezioni. Si comincia ad avere la sensazione che secondo Morrison non ci sia una vita, una identità, o un singolo *Logos* o una *Ratio* che unifichi e sappia contenere tutte queste vicissitudini tra loro intessute. E tuttavia, ciò non è visto come *crisi*, bensì come *opportunità*. Per l'autore, il fatto che l'identità possa essere molteplice non significa che si ha a che fare con un caso di schizofrenia clinica. Sembrerebbe piuttosto che tale possibilità ci dia modo di riconfigurare e ricollegare e in qualche modo tessere tra loro tutti i fili dei nostri pensieri, tante pulsioni dell'immaginario quante sono quelle che possono sopravvenire nella nostra mente *durante* una lettura (o un'esperienza). Tutto ciò ci permette di re-istantizzare il presente. La tecnica di riprodurre brani di diario *in tempo reale*, nello *jetz-zeit* dell'atto-dello-scrivere, ci ricorda che ci troviamo di fronte uno scrittore che sta scrivendo una storia, dove l'enfasi cade su quel *sta scrivendo*.

Questa tecnica permette una inedita ricostruzione storica dato che il confine tra *Storia* e *storia* viene varcato più volte ma anche ripetutamente cancellato.⁶ **Revolution** può essere visto allora non solo come una svolta importante nel viaggio dello scrittore verso un nuovo tipo di narrativa geostorica, ma anche come teorico juggernaut al di sopra dei generi e delle discipline. Ad esempio, nel sesto capitolo, leggiamo di *Un cinese guarda Parigi* (che si ricollega al secondo capitolo). Ebbene, chi può dire che l'esperienza di trovarsi per la prima volta a Parigi, per uno straniero, non possa essere altrettanto importante quanto quella di un Voltaire o di Michelet, nel

dirci di ciò che Parigi è o è stata per costoro? Si possono leggere/udire una batteria di voci -- della coscienza? Si tratta di un alter ego? Un fantasma? Un amico? Una citazione da Roussel? Oppure Napoleone? Una "fanciulla divina"? - che slittano dal sogno alla Storia. Il Narratore incontra una "guida" (si tratta di un Virgilio? di un angelo?) che lo porta a visitare il Louvre, sineddoche della Comprensione Occidentale dell'Arte⁷. Le due studentesse universitarie Elizabeth e Kathy ri-emergono di tanto in tanto nell'economia del dominio narratologico. Ruminano grandi filosofemi, a volte tratti da un contesto non euroamericano: "La vita tutta è sofferenza. E tutta la sofferenza è causata dal desiderio. La sofferenza può essere arginata solo arginando il desiderio." C'è qualcuno che creda in ciò?

Anche in libri successivi Morrison continuerà a porsi questa domanda, a esplorarla e a inquadrarla in diversi contesti. Secondo Tu Fu, la tendenza all'idealismo e alla dialettica dei suoi personaggi non desta più sospetti storici. Da Morrison si ricava che *non abbiamo ancora iniziato a pensare il pensiero dell'Antica Cina*. Ma la nozione della storia così come dell'avventura segnala un grande balzo in avanti. E da Roussel? Il monito che l'immortale rappresenta la primordiale credenza nel potere della letteratura. Per me **Revolution** è importante non solo per la sua topicalità inter-testuale, ma anche per il contesto *esterno* della sua genesi. La Guerra Fredda è finita ormai da anni, alle avanguardie è stata tolta la grinta, ed entrambe sono soggette alle leggi commerciali dei media, e certa letteratura sperimentale e impegnata cominciamo a sentirla datata. Ma non questo testo, proprio per niente. **Revolution** era già completo della propria auto-trascendenza, era già in partenza un esempio consapevole dell'immanenza dell'*allografia*, come la definisce Genette nel suo recente libro⁸: la scrittura del luogo altro, la scrittura del "porre altrove."

Per riuscire a scrivere in maniera così costantemente trasformativa, sono necessarie tecniche ben collaudate e di lunga data. In una sequenza del settimo capitolo, *La presa della Bastiglia*, troviamo i seguenti passaggi cosiddetti retorici: la storia del narratore si sofferma su un episodio che inizia con una pagina di diario, nella quale un personaggio, DeFlue, entra *dall'interno* di una coscienza storica immaginaria, e a sua volta introduce il Governatore de Launey, che a sua volta esiste solo all'interno di un sogno di Elizabeth, ora annidata all'interno della storia altamente circostanziata e leggendaria della presa della Bastiglia, la quale, come è detto chiaramente, esiste ora solo all'interno della dimensione testuale -- *l'engagement* con un Lettore è dunque dato per scontato --, ma quest'ultima esiste ora all'interno di un oggetto di mercato detto "libro," che è esistito nelle menti/mani di due autori, probabilmente per diversi mesi, uno dei quali scopriamo è una persona di nome Madison Morrison (!), il quale naturalmente può avere diverse "biografie" o storie-della-sua-vita che vanno avanti da qualche parte nell'emisfero orientale, di modo che alla fine venga messa in discussione perfino la questione delle intenzioni degli autori, della causalità storica, delle supremazie semiotiche o logiche, chiudendo con l'equivalente di un pugno in un occhio: chi ha sparato il primo colpo? I soldati o la folla? Ovvero chi e da dove parla la voce narrante-scrittore?

IV.

La raccolta di poesie **Soluna**⁹ ci offre un'ulteriore possibilità di entrare nel cosmo di Madison Morrison in maniera quasi cronologica. Già il suo acrostico marchio-di-fabbrica, che segue al frontespizio ma precede l'Indice, ci informa che stiamo per imbarcarci in un viaggio affascinante. Le Figure chiave, esplicitamente archetipe, sono disposte nella tradizione della poesia visiva (e fanno pensare a certe opere di John Cage). Esse sono: il *Sole*, la *Luna*, *Marte*, il messaggero per eccellenza o *Hermes*, la madre terra *Era*, il simbolo della femminilità *Afrodite*, per terminare con *El*, che nell'Antico Testamento stava per Dio. Se guardiamo ai gangli del pluriverso di Morrison, vi troviamo delle "costanti". *Soluna*, per esempio, incorpora una ricerca del "senso" di quel fatidico *mezzo del cammin*: "[...] sei uno straordinario trentatreenne. / C'è chi dice che non sei tipico. Il tuo comportamento dice / il contrario. Hai compreso finché non ti sei sentito male / ma in mezzo non hai trovato niente [...]". In altre parole, il narratore si interroga su chi e cosa egli sia, giustapponendo la sua immagine esteriore, quale gli altri la vedono, e ciò che egli prova internamente, ossia ciò che percepisce e il suo atteggiamento. Stringendo ancora di più il nodo, egli scopre che non c'è niente su cui possa far riposare in pace la propria anima o le proprie credenze psichiche. A differenza di molti altri poeti in lotta con simili dilemmi neo-platonici, egli non si accontenta di risolverli attraverso la propria auto-ironia e/o di una sua parodia sociale.

Morrison non intende crogiolarsi in un disfattismo auto-gratificante. Intende guardare fuori, sempre più lontano, alla ricerca di qualcosa che possa contenere entrambi: corpo e anima, e dare un "senso" alla vita, alla società, all'universo intero.

Qui allora ha inizio il viaggio senza fine.

Così egli inizia e continua la sua ricerca sperimentale/esperienziale in termini allegorici. A *Triptych of Anapocrypha* tenta di saldare tra loro gli opposti. Poi, egli si rivolge alla figura della "guida." Più avanti, in *The Blinding of Homer*, egli affronta l'argomento: "Alla fin fine, c'è una possibilità di scelta?" restando leggermente perplesso dal fatto che esista una circolarità della ricerca, almeno secondo le grandi domande metafisiche (dell'Occidente). Il narratore diviene un testimone, sia passivo che partecipante, che esamina le pulsioni e prende nota della ricorrenza di inizi-e-fini. Poi varchiamo i confini di quella geografia dell'(in)conscio culturale che diventa il suo marchio di fabbrica.

La sequenza "O" è un elenco minimalista di specifici lampi che hanno la sola pretesa di essere apparsi alla coscienza del narratore, dove parola, immagine e luogo rappresentano una invisibile, indicibile sequenza di sensazioni, immagini, e idee. Nella sequenza *Light* la voce poetica, e/o la persona scrivente, cresce e conquista strutture linguistiche più ampie, ciò che in italiano potrebbe essere definito con il termine di "bozzetti," o fotogrammi verbali, mostrando una tecnica cinematografica, sempre breve e veloce.

Il poema successivo "U" fa ritorno a un ego esterno e dunque dipendente-da-segni, a loro volta segnalati dalla lettera "U". In questo modo il poeta può narrare in termini realistici cosa sia visibile di sé all'esterno, in un certo senso. Qui la natura, gli eventi quotidiani e gli "altri" possono divenire catalizzatori di un'auto-conoscenza senza le presunzioni e le minacce di un onnisciente Sé platonico o cartesiano.

Need si muove in un'altra direzione, esibendo una funzione pseudo-epica, ma in stile e per tono, riassume, nel suo gioco di tetrametri e pentametri, tutta la tradizione inglese dalla narrativa medioevale di ricerca, al racconto neoclassico pedagogico, evocando così spudoratamente la narrativa di ricerca, da situarsi giusto in mezzo tra ironia e parodia, permettendo, in un certo senso, una (ri)cerca filosofica di *topoi* trans-storici. Per cominciare, le geografie sono ora una pletora di lotte interiori tracciate in un cosmo di infinite traiettorie, equilibri e scismi. "E io arriverò fino al termine delle strade per le Unioni, proprio alle congiunzioni". Evidenza palpabile della maggior comprensione dei propri molti Sé è l'ipotesi che ciò possa avvenire con/tramite una donna. Ma in generale possiamo dire che la narrazione del viaggio deve essere consapevole e allegorica, perciò ENTRAMBE le cose: in senso letterale e figurativo. **Soluna** rappresenta, allo stesso tempo, la "fine" dell'avanguardia sperimentale, della poesia sperimentale, e l'inizio di un diverso approccio cosmografico e planetario nell'arte della scrittura.

V.

Rileggendo Madison Morrison di recente, ho spesso avuto la sensazione di stare leggendo la versione, a lungo progettata ma non ancora realizzata, della mia stessa autobiografia poetica. Ed è a questo punto che ho ripreso in mano **Autobiographies** di Kostelanetz¹⁰, un testo *in-progress* che aborrisce ogni poetica prescritta e dinamica di lavoro, un progetto in fieri costantemente eluso, nel momento in cui ci si rende conto che la programmazione è di rigore. Pro-grammazione. Mi ricorda il calderone scrittore di Raffaele Perrotta¹¹. A differenza di quello di Morrison, l'indefinito esilio lessicale-filosofico di Perrotta è strettamente intra-cosciente. Apprezziamo la tecnica di Morrison, che consiste nell'intercalare a brani scritti di proprio pugno, brani tratti dai libri sacri dei **Veda** o da altri antichi testi indiani. Benché sia verosimile che inizialmente molti lettori restino interdetti dall'intercalare di scritture non-europee presenti nell'opera di Morrison. Ma anche questa è una sfida. Non credo che per Morrison sia possibile un ri-torno dall'esilio, ma sulla base delle osservazioni di cui sopra, credo di capire da dove egli venga. Ora bisogna anche aggiungere: credo di capire, o cercherò di capire, dove egli stia andando.

Morrison è in grado di sostenere un vero scambio dialogico, una *con-versatio*

non-assiomatica e non-pregiudiziale. Egli attualizza un *Mit-Sein*, insomma, un vero dialogo nel senso di trovarsi-con-qualcuno! Dove ciò che conta è l'inter-relazione SENZA inizio o fine. Credo di poter sostenere questa tesi facendo leva su diverse citazioni tratte da Heidegger. In **Was heisst Denken**¹² ciò che deve essere pensato è *Sage*, cioè, in una sua accezione, il mito, nella misura in cui il *dire*, in quanto articolazione (diciamo, lo *scrivere*), parli a ciò che provoca-il-pensiero (*das Bedenkliche*). Non c'è un FUORI del cosmo, per lo meno non ci sono più un INIZIO e una FINE. Elaborando Nietzsche (non senza una certa ansietà), Heidegger ha effettivamente messo ordine nell'autocoscienza introspettiva della comprensione degli esseri umani del ventesimo secolo. È andato "oltre"? Forse. Nell'accertamento di Heidegger di cosa ci rimanga di vitale per trascendere le silenziose restrizioni della metafisica occidentale, troviamo l'Evento, l'Happening, *das Ereignis*, come unico *locus* nel quale sia possibile cogliere o essere colti dalla *Lichtung*. Madison Morrison sembra aver fatto di queste Aperture Radianti (il termine è una mia traslazione, o meglio, una mia visione/versione) un modo di vita, estendendole orizzontalmente (attraverso culture, luoghi geo-storici, vissuti-verticalmente, nel senso di Essendo-in-questo-o-quel-luogo). Heidegger continua a ripetere che ciò che deve essere trattenuta è la Memoria, una sorta di *mare nostrum* nel quale l'*Andenken* (il ricordare) può accadere. Ma in Morrison è la geo-storia il regno dell'operare, dell'agire. In altri termini, sappiamo che Heidegger rimane all'interno di in una *logologia* occidentale, mentre *Madison Morrison sceglie di praticare la sua ricerca di un'apertura divina nella eterologia di mitologie e filosofie non- o extra-occidentali*. Gli spetterebbe di diritto il titolo di *Scrittore Planetario*. La sua cosmologia guarda instacabilmente alle divinità di altri popoli, di tempi compressi o espansi in diversa maniera, e introduce un senso di temporalità che non riusciamo a identificare chiaramente e in fretta. Lo scrittore che prenda nota in maniera meticolosa, quasi ossessiva dell'intreccio di questi agglomerati di discorsi, sta naturalmente dipanando una cosmologia. La cosmologia non è uno scherzo da poco. Essa si situa fra la Fisica e la Metafisica. Nella sua **Philosophia rationalis** (1744), Wolff scrive: "*Cosmologia est scientia mundi qua talis*" o meglio ancora: "*pars physicae quae de corporibus qua talibus agit atque docet quomodo ex iis componatur mundus*". Forma e materia, movimento e calma, quantità e qualità, immagine e pensiero vi sono qui *ab initio* correlati. Ciò che in altri contesti - ad esempio, negli scritti post-coloniali o diasporici - sono ri-definite e ri-concettualizzate nozioni critiche, sia della filosofia (e con essa, della scienza), sia dell'arte (all'interno di essa, della scrittura), che trasudano vaghi attacchi agonistici e ideologici contro forze sociali ancora più astratte, in **Realization** e in **Happening** di Morrison, vengono invece rifuse in un procedimento magmatico di disparate lunghe narrazioni che esibiscono le diverse temporalità dell'atto dello scrivere, la richiesta di un Dire profetico e a-temporale, le pragmatiche dell'esistere, le negoziazioni del vivere la vita quale Essente che pensa e prova emozioni allo stesso tempo. E che inoltre emana anche una sorta di spiritualità, a suo modo perturbante, ancora elusiva. Si tratta di uno spirito comune sia all'uomo che alla natura, alle società e alla storia, presente ai confini e sui bordi di ogni cosa, ma non per questo parziale o de-limitante. Al contrario. E poiché la cosmologia può venire a esistere solo tramite la Scrittura, o comunque partendo da un universo segnico, dobbiamo definire l'opera di Morrison una *cosmografia*. Per riprendere il termine di Genette, il poeta è qui un autore *allografico*, in cui il convenuto alla sua scena di scrittura di testualità, di semantiche, e in senso più vasto, di immagini (o ideologie) si situano in dinamico e proficuo contrasto le une con le altre, ri-trovandosi nei fotogrammi delle sequenze, delle inquadrature (*Gestell*), e portatrici di giustapposizioni relativamente accessibili, di volta in volta per risonanza (sinfonica), per affinità metaforica, per conflitto metonimico, per rapimenti microsemiotici. Qui si potrebbe anche ipotizzare che il viaggio epico intrapreso da questo autore voglia alla fine ri-conciliare (senza ri-legare) gli inaggrabili *différends*¹³ dell'esistenza, quei dissidi in occidente ritenuti insormontabili ma che in altre culture incorporano diversi aspetti del medesimo logos. Questa potrebbe essere la ragione per la quale l'autore parla di un progetto di venti e più volumi. Infatti, mi dice l'autore, saranno ventisei! Il viaggiare, insomma, è interminabile, le possibilità di scambio significativo, infinite. Dovesse egli vivere fino a una età profetica, per i tre o quattrocento anni tipici (della *Bibbia* e del *Popol Vuh*), credo che il suo viaggio continuerebbe oltre il dispiegarsi di questi volumi.

E si tratta forse di una coincidenza che il suo nume protettore si chiama Hermes? il guardiano e angelo custode, giocoso negoziatore di significanti, egida del nomade scrivente, perenne

avventuriero del significato, semideo non violento, tessitore di trame e di collegamenti, e, per Madison Morrison e fortunatamente per noi, con universi non-occidentali?

È chiaro che anche per noi, il viaggio ermeneutico attraverso la sua scrittura dovrà continuare, soffermandoci sulle sue ultime opere, vedere radure dell'Essente.

(Traduzione di Giulia Niccolai & Peter Carravetta)

¹ Richard Kostelanetz, **Autobiographies**, Santa Barbara (Ca), Mudborn Press, 1980 (1975), p. 222.

² Vedi ad esempio *O. ARS/1*, "Coherence," Cambridge (Ma), 1981; *O. ARS/2*, "Perception," ibid., 1982; *Ironwood 20*, Tucson, 1982, e altri numeri unici di riviste di poesia e poetica della seconda metà degli anni Ottanta impegnate nel problema di definire chi costituisce un pubblico o una comunità *vis à vis* la frantumazione della parola poetica, da una parte, e dall'altra, il problema della rilevanza della poesia tra le altre arti, nello stadio avanzato dell'arte da performance pilotata dall'elettronica e dai media.

³ Madison Morrison, **Engendering**, Norman (Ok), Poetry Around, 1990.

⁴ Madison Morrison, **Realization**, Verona, Anterem, 1996.

⁵ Madison Morrison e Dan Boord, **Revolution**, Taipei, Bookman Books, 1985.

⁶ A questo proposito, vedi il lavoro di Paul Ricoeur, in modo particolare **Temps et recit**. Il problema è stato al centro di molti dibattiti negli studi post-coloniali e culturali degli Stati Uniti per lo meno negli ultimi vent'anni.

⁷ Mi ha fatto ricordare, fuochi d'artificio stilistici a parte, l'abbagliante viaggio di Gabriele D'Annunzio tra le immagini allegoriche della Cappella Sistina in **Maia** (1903).

⁸ Gerald Genette, **L'oeuvre d'art. Immanence et transcendance**, Paris, Minuit, 1993.

⁹ Madison Morrison, **Soluna, Collected Earlier Poems**, New Delhi, Sterling Publishers, 1989.

¹⁰ Ho anche spontaneamente associato Morrison a opere di Paul Vangelisti (ad esempio **Portfolio**, Los Angeles, Red Hill Press, 1985), Thomas Pynchon e altri artisti pubblicati in *Doc(k)s* e in *Carte Segrete*. Ma la lista potrebbe allungarsi.

¹¹ Vedi, ad esempio, Raffaele Perrotta, **Insignia**, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1992.

¹² Martin Heidegger, **Che cosa significa pensare**, Milano, 1978.

¹³ Conflitto o contesto di frasi (perciò di significati e di referenti) così come esso è stato elaborato da Jean-Francois Lyotard in **Le Différend**, Parigi, Minuit, 1983.

- [Flavio Ermini](#)

URL originale:

https://www.anteremedizioni.it/un_saggio_su_madison_morrison_di_peter_carravetta