

Marco Ercolani

NOTTARIO

1990-2010



MAQROLL

Ora voglio scrivere il mio diario e per gratitudine chiamarlo il mio *nottario* [...].

Robert Musil

Resuscitare i morti e ricomporre l'infranto.

W. Benjamin

Come può un uomo, nella sua vita, scrivere più di una pagina?

Pierre Drieu de la Rochelle

Tu hai così fretta di scrivere
come fossi in ritardo sul vivere

René Char

I

...nel cuore della dissimulazione, parlare non è ancora nient'altro che l'ombra della parola, quel mormorio incessante e interminabile a cui è necessario imporre il silenzio, se si vuole, finalmente, farsi sentire.

Maurice Blanchot

il portavoce

la più oscura, la più interna delle voci
ai fa incontro, un assenso
impreciso,
di noi a noi.

Dario Capello

Esistono destini di artisti che definirei marginali, eretici, saturnini, in sostanza misteriosi. Che oggi, a distanza di secoli, ci interrogano ancora, per la follia delle azioni, l'eccesso degli affetti, la bizzarria delle analogie esistenziali, la morte tragica o prematura. Esistono opere – e intendo per “opera” l’universo espressivo dell’uomo – che ancora oggi non sembrano risolte, comprensibili, “finite”; hanno qualcosa di frammentario e di incongruo, che magnetizza l’attenzione per la sua sotterranea e obliqua potenza, che manda echi a cui è necessario prestare attenzione. Insomma, esistono nodi irrisolti e dolenti, nella vita e nell’opera di un artista, che viene voglia non di spiegare ma di indagare ancora, come se certe domande esigessero sempre, dal mondo dei vivi, una risposta. A partire da tracce reali e indizi verosimili - frammenti di lettere, aneddoti, cronache, taccuini – è un gioco perturbante reinventare, reimmaginare, entrare di nuovo in quelle vite e in quelle opere: trasformare, correggere, “risognare” il passato. Chiedere a destini, consegnati alla storia o al silenzio, di tornare ancora *incompiuti*, di esibirsi sul palcoscenico di un racconto fantastico per svelare il loro segreto. Pur restando tale, quel segreto ci parlerà ancora, ci suggerirà delle ipotesi – inattuali e sconcertanti – di come fin dall’inizio, l’arte non sia stata che l’eco di un sogno, la necessità di un destino. Quale destino? La

risposta è complessa. Direi: destino di esclusione, di resistenza, di sragione, di combattimento per la ricerca di una verità poetica intima e assoluta, contro tutte le verità plausibili e ortodosse. Nei miei racconti immaginari succedono cose imprevedibili: un dettaglio marginale viene alla luce, un paesaggio centrale si sfuoca, un sogno impossibile si compie, una voce si rivela, una visione prende forma. La condizione paradossale dell'autore apocrifo è creare un testo impossibile che, mentre viene scritto, diventa possibile. Ma possibile dall'interno di una scrittura-ombra che va alla caccia dei suoi fantasmi con ostinata pazienza, sapendo di costruire solo altri fantasmi, e naviga nel mondo delle ipotesi e delle congetture, dei commenti e delle fantasie, del vero e del falso, in una terra instabile e metamorfica, al confine tra veglia e sonno. Ogni letteratura "postuma" non ha niente di rassicurante: apre squarci nel passato, disorienta le leggi del pensiero, le carte della scrittura.

Scrivo racconti che attribuisco ad altre voci per scrivermi attraverso di loro senza l'indecenza della biografia. Se parlassi di ricordi reali o di emozioni private, comporrei un documento privo di interesse. Ma, se li fingo non miei, la scrittura diventa un arcipelago di testi persi in un regno fluttuante. A cosa servono racconti e romanzi scritti nella tradizione di un io che si detiene padrone della storia che narra? Sono le storie ad afferrarci e non l'io a dominarle. Dall'io si pretende una *custodia discreta*, non un *inutile controllo*.

La mia scrittura 'apocrifa' è una dispersione di testi che privilegiano la forma del frammento, della lettera e dell'appunto critico. Frammento, lettera e appunto si prestano a quel tono da confessione ultima, sospeso fra lucidità e vertigine, che non smetto di cercare. La loro apparente disorganicità rivela un pensiero ossessivo costante, articolato consapevolmente in forme frammenta-

rie, che insegue sempre lo stesso tema: lo smarrimento dell'autore nei confronti della sua opera.

Una visione, pur restando indicibile, *cerca sempre di rivelarsi*. Io tento di favorire questa rivelazione attraverso un linguaggio che, pur restando lirico, privilegi l'urgenza espressiva. Le mie pagine, pensate come lettere o taccuini scritti in circostanze eccezionali o estreme, vogliono essere resoconti allucinanti ma *reali* di un'idea che *doveva* essere espressa, pena la follia o la morte.

La realtà autentica che mi attrae è composta da tutti quegli esseri e da tutte quelle opere che la storia ha ingiustamente omesso o cancellato e che però restano, come *humus* sotterraneo o fantasie rimosse, nelle scritture residue, nei sogni segreti. Chissà che uno scrittore non debba proprio riparare al lutto di queste dimenticanze ogni volta che inizia a scrivere.

La soggettività rifiuta da sempre l'io come energia che la controlla o la possiede. L'impulso a confessare un'emozione inconfessabile obbliga il protagonista a dire *io* – ma in un contesto dove l'io, da tempo, ha già dimenticato le sue ambizioni. Ma il soggetto – il cuore che pulsa, la mano che scrive, il cervello che pensa – esiste, esisterà, e *appartiene a tutti*, nel combattimento incessante contro quanto cerca di soffocarlo. Questo soggetto è uno stato di eccezione, una metafora permanente. È proprio la metafora il principio strutturale costitutivo del mio mondo in perenne divenire, dove de-costruzione e ri-creazione si chiamano simultaneamente attraverso le analogie della scrittura poetica.

L'io, temendo l'afasia, parla, non smette di parlare, ma non sa più perché e per chi. Pronuncia nomi, usa verbi e aggettivi, ma già il

ritmo della frase lo infastidisce, vorrebbe liberarsene come da un peso. La sua parola sogna di essere ridotta all'osso, vicinissima al silenzio del dolore.

La scrittura, nel suo eccesso di parole, cerca lo spazio virtuale di una parola impossibile, "apocrifa", destituita dal suo autore. La sua memoria originaria è già una citazione, il riflesso di un riflesso. Ma gli effetti dell'emozione, le cicatrici del malessere, non sono l'eco di un'eco: *sono segni*. Lì la metafora diventa carne, riportando non al tema generico e universale del dolore ma alla tolleranza individuale e relativa dell'angoscia.

Chi si accinge a scrivere è un soggetto che produce visioni. Io scelgo questa prospettiva: il racconto fantastico. Ma sarebbe lecito pensare ogni scrittura come una *prova estrema*. E allora, perché parlare solo *delle proprie visioni*? Un solo io è ben misera cosa e descrivere la propria biografia è detestabile. Proust ha elevato sulle sue memorie una cattedrale di parole che, nel loro favoloso proliferare, contestano i canoni ortodossi della memoria: la sua opera richiama piuttosto alle fantasie presenti nell'amnesia e nell'ipnosi.

Michaux ha parlato di moltiplicazione dell'io, Pessoa ha inventato un certo numero di eteronimi. Ma chi scrive è sempre traversato da visioni che possono non appartenergli. Chi scrive diventa il regista di mille voci sotterranee che gli brulicano dentro, che è lui a trascrivere ma che gli piovono addosso dal passato, dal presente, dal futuro, da analogie, racconti, rispecchiamenti. Niente è mai morto e niente è mai vivo. Tutto è un'enciclopedia non sigillata, uno spartito di voci possibili. La metafora è quella dell'oceano che sommerge le navi, e dello scrittore come navigatore che, attraverso i naufragi, resta vivo, perenne Ismaele. Lo scrittore è una voce che cerca di farsi udire in mezzo al rombo di una cascata – voce fra voci che sono esistite, esistono ed esisteranno. Una goccia che stilla sulla pietra in mezzo al frastuono della massa d'acqua, *inascoltata*.

Per un certo periodo della mia vita ho scelto le vite e le opere degli artisti come un campo da dissodare e da reinventare, attratto da bizzarri dettagli biografici, da opere anomale frammentarie o incomplete, da *vite spezzate*. Mi sono aggirato nella biblioteca di opere possibili ma inesistenti e così ho corretto il passato, riscritto taccuini, reinventato lettere, terminato opere perdute. Mi sono identificato con esseri che potevano condividere la mia vita con la loro, entrambe postume. Sono diventato la loro ombra, come loro la mia. Non per creare paradisi retroattivi ma per guarire ferite sempre aperte.

Un modo per bypassare il nostro povero io biografico è irrompere dentro di esso con scritture finte, altrui. Il tema è sempre quello del *portavoce* – colui che si fa carico del destino di un altro. Io, quando parlo con la voce di qualcuno, mi trovo addosso il fardello del suo dolore e ne parlo, proprio perché *non è* il mio. I miei racconti apocrifi sono impossibili, anche se plausibili. Eppure, per grazia di paradosso, esistono. Io ne sono il portavoce.

L'evasione in altri nomi e in altre scritture, ha le caratteristiche della totale *alienità*. Conduce a scaricare l'energia espressiva in una fuga che appare senza ritorno, come un delirio. Ma dopo, bisogna tornare a se stessi, proprio attraverso questo delirio. Non permettergli di essere totalmente alieno. Una *fuga senza ritorno* non consentirebbe più di vivere la *pietas* per la scomparsa della vita, questa irrimediabile, estrema malinconia. Che invece va rivissuta, dopo aver oltrepassato i suoi confini.

Ogni lavoro della ragione modella un materiale eccessivo; non è che il tentativo, fallito ma necessario, di descrivere, limitandola, un'emozione incontenibile. Le storie inventate a partire dalle proprie emozioni devono essere testi paradossali, che non possono violare il segreto dell'autore ma che a questo segreto si ri-

feriscono sempre, attraverso una rete di analogie di cui non si vede né inizio né fine.

La mia scrittura è *autobiografica* a un punto tale di concentrazione da non consentirsi più il semplice dettaglio personale, da diventare scrittura “pubblica” di un fatto “intimo”. Il suo referente reale è un antefatto emotivo, che nel racconto si mostra per segni obliqui, diventando visione.

Non è essenziale che il pensiero diventi vertiginoso, quanto che la vertigine si organizzi come pensiero, cosciente delle forme della sua apparizione. Il discorso della scrittura è sempre sospeso fra vertigine e pensiero, ma la prima precede il secondo, come la follia – ma è solo follia? – di Dioniso precede l’armonia – ma è solo armonia? – di Apollo. Così il sogno vuole arrivare alle soglie del pensiero cosciente per poi tornare sogno, arricchito dei mille pensieri che l’hanno modellato.

L’atto creativo è criptomnesia. Si scrive per immaginare qualcosa che si sta ricordando. Ma chi ricorda non siamo più noi. Qualcosa ci pervade e persuade a scrivere o si scrive attraverso di noi. La natura della scrittura è più fluida di quanto non ci suggerisca la consistenza delle pagine di un libro.

La mia opera, in quanto articolazione di trame nascoste e non afferrabili, è polifonica, al contrario di quanto richiederebbe la nostra epoca, che predilige la linearità di un testo visibile e inerte, privo di echi.

Ogni scrittura può esaurirsi nel momento della testimonianza o impoverirsi nel cerchio magico di un gioco formale: ma resta *inesauribile* nell'inventarsi una strategia sempre diversa, equidistante dalle forme e dai contenuti del messaggio, anche se rispettosa del rigore e dell'efficacia con cui queste si dibattono e si intrecciano in quelli. Sogno che la lingua possa esistere al minimo della sua potenza, solo perché l'idea trovi le *sue* parole. Nel momento in cui questo sogno si realizza con sufficiente chiarezza, definire "chi parla" è un esercizio insensato. La scrittura potrebbe scrivere se stessa, anche se l'autore restasse muto. Penso una scrittura stilizzata e inattuale che sia *tutte le scritture*, come in un sogno infantile e impossibile.

Inventare una poetica significa, in sostanza, elaborare la propria esperienza dell'io e del mondo come un "tono" musicale. Scrivendo, possiamo arricchire questo tono con tutte le sue potenzialità armoniche.

Ogni "discorso sul falso" riguarda marginalmente una prospettiva distruttiva ed "ironica" sul proprio essere-nel-mondo: la finzione è lo strumento più efficace, nella sua tragica alienazione, per esprimere la personale "verità emotiva".

Le visioni non appartengono al linguaggio: *sono visioni*. Si legano a immagini, nodi, ossessioni: non sono proprietà della letteratura o dell'io, traversano questo o quell'autore come personali modi di vedere il mondo. Non hanno bisogno di uno scrittore ma di un *trascrittore*, che regoli la propria voce secondo l'intensità della sua percezione.

L'impossibilità di tacere è l'urgenza di turbare un silenzio non innocente, non scelto. *Bisogna dire comunque*, perché accanto a noi

c'è sempre qualcuno che potrebbe toglierci la parola. La scrittura è il sogno concesso, per il tempo della scrittura, a un prigioniero a vita.

Nel momento in cui comincia a narrare, la mia scrittura – pur essendo attraversata da impulsi soggettivi – rinuncia a essere lirica nel senso tradizionale del termine. Usa frasi asciutte, brevi. Cerca una sua lucida neutralità, ma intrisa di un pathos irriducibile. Il sogno è esprimere, con un banale frammento di frase, l'angoscia più potente o la gioia più intensa.

Scrivo con una certa fatica, senza assaporare le singole frasi. Ho un'idea di cui voglio sbarazzarmi scrivendo. Questo è tutto. Descrivo come de-strutturerei un paesaggio, un'ossessione, un'idea. Uso il linguaggio come si usa un ponte di corda per arrivare da un punto all'altro dell'abisso e concludere così il viaggio. Il percorso dell'immagine, dell'idea. Solo in un secondo momento lavoro sulle parole: rivedo, cancello, aggiungo, riscrivo, arricchisco – ma quando ho già visto, nella sua interezza, tutti i nodi e gli intrecci del ponte. Un ponte non di cemento, di ferro o di marmo, ma di fibre diverse annodate insieme, oscillante e resistente, composto dal lavoro ostinato, plurale, onirico, di mente e corpo.

la scrittura apocrifa

Non sono tanto io che ho fatto il mio libro quanto il mio libro che ha fatto me.

Michel de Montaigne

1

Nel mezzo della notte, quando tutte le cose tacciono nel silenzio, mi viene detta una parola nascosta; e viene alla maniera dei ladri, di soppiatto.

Meister Eckart

Lettore, eccoti dunque qui con un libro, come accade spesso, che l'autore non ha fatto, sebbene un mondo vi abbia messo mano.

Henri Michaux

Si definisce “apocrifo” un libro sacro che non figura nelle Sacre Scritture o un testo che, non essendo dell'epoca o dell'autore a cui è attribuito, risulta falso. In realtà “apocrifo” non si oppone ad “autentico” ma a “canonico”. E il vocabolo *kanon* significa bastone, “regolo per misurare”: quindi la scrittura apocrifa è, per definizione, *dismisura*, eresia.

Apòkriphòs, cioè segreto. Posseduto dal demone dell'analogia, lo scrittore apocrifo tenta di trovare il segreto di sé nell'anima di un altro. E' simultaneamente vampiro e vampirizzato, voyeur dell'atto creativo altrui e insieme testimone estremo di quanto l'altro poteva dire ma non ha detto ed era impensabile ma necessario che dicesse.

Scrivere testi la cui scrittura è impossibile e affermarne l'esistenza con un atto di fantasia postuma.

La maschera dove l'autore si nasconde, essendo scelta e non imposta, diventa strumento che vuole rivelarci qualcosa. Ma cosa?

La scrittura, pur rimandando a un nucleo di verità composto di cronache, leggende, racconti, taccuini, vive dei riflessi e dei commenti che nascono dalle storie accadute come da quelle non accadute e che avrebbero potuto accadere.

L'apocrifo non è tanto una banale "ricreazione" stilistica quanto uno specchio paradossale, proiettato in tempi "altri" – specchio che riflette vertigini presenti, inattuali e assolute.

È solo per caso che il suono della parola celare rimanda alla sonorità della parola *cielo* e al timbro della parola *colore*?

Il problema della verità non riguarda lo scrittore apocrifo: la clamorosa impossibilità del suo testo, oltre che proteggerlo dai criteri logici dell'interpretabilità, mantiene intatta una proposta poetica che ci parla dell'enigma e non riduce le risonanze del testo.

L'io narrante, che racconta sinceramente alcune esperienze personali, usa una maschera *semplice*, al minimo delle possibilità, che non è ancora, né mai potrebbe esserlo, *il vero volto*. Se un volto esiste, è nello svelarsi-nascondersi della storia passata, presente e futura – in un certo senso impensabile e inenarrabile – di quell'io.

Un io sceglie i suoi doppi. La scrittura apocrifa è una terra di nessuno dove si compie un'esperienza perturbante: lo sradicamento dell'io dal testo che sta creando, non riconosciuto come suo, e l'estraneità dei "doppi" prescelti dai loro stessi testi. Questo simul-

taneo smascheramento fa della scrittura un esilio cosciente dalla stabilità delle norme, un processo che non è bloccato neppure dalla tradizione delle opere altrui e che ha singolari analogie con la natura della metafora, in bilico fra magica perdita di un senso e necessario ritorno al senso perduto.

L'autore apocrifo vuole esistere attraverso altri destini. Ma è anche vero che, in una visione fantastica della letteratura, sono i destini degli altri a trovare in lui l'interprete esemplare, la maschera più trasparente. *Masca* – che in tardo latino significa «strega» – indica sempre percorsi diabolici.

La scrittura esige un autore assente, alla ricerca di anime in cui rispecchiarsi e dalle quali essere assorbito, e così reinventa destini e opere che rifiutano il cimitero della letteratura come gli archivi delle biografie.

Lo scrittore apocrifo aggiunge, inventa, sogna: in tutti i casi sceglie il divenire di un mondo non cartesianamente solido, definito una volta per sempre. Disturba i morti per non lasciare all'immobilità dei sepolcri e delle definizioni opere e vite che furono eretiche e ingiudicabili. Riporta alla luce la necessità di un sogno incompiuto: il sogno dell'opera come sistema fluttuante e complesso, asistematico e prometeico, dove ogni ordine è solo l'apparente equilibrio di un disordine sostanziale.

Nessuna fiducia nella parola assoluta della tradizione. Quante vite di *desaparecidos* sono disattivate e cancellate nei silenzi criminosi della storia?

Cercare destini che rispondano ad altri destini per restituire il senso di un'opera che non si è ancora compiuta nei secoli. Smascherare ingiustizie biografiche e artistiche, da cui rivelare dettagli sorpren-

denti, illuminanti o ottenebranti. Non liberare da nessun equivoco ma ri-consegnare, a destini diversi e fraintesi, la loro intima *idée fixe*.

La scrittura è la resistenza necessaria a non perdere il segreto della parola. Solo questo segreto rende possibile l'impensabile e vivente la metafora. La scrittura apocrifa, conservando il segreto della parola, lo difende dall'oltraggio della visibilità.

La scrittura è intensiva e non dissipativa: cannocchiale anomalo, rovesciato o deformato, composto da lenti concave e fissato su un bersaglio noto per farne scaturire riflessi ignoti.

A differenza del testo apocrifo, che è un'opera attribuita a un autore diverso da quello reale, si parla di *effetto d'apocrifo* quando un testo chiede di essere letto 'come se fosse apocrifo', pur essendo evidente l'identità dell'autore.

Lo scrittore apocrifo è un Proteo che si fa impregnare dalle anime o lo strumento inafferrabile che le anime decretano a loro ultimo testimone?

Fra scrittura della visione e scrittura apocrifa lo scarto è minimo ma fondamentale. Oserei dire che ogni scrittura pronta a sfidare se stessa nell'oltranza visionaria è apocrifa in quanto non è un solo io immaginante a crearla ma tutte le molteplici ombre dell'io che hanno letto e creato l'opera nel corso dei secoli.

Il testo apocrifo è il sogno di un lettore che comincia a viaggiare in modo più autonomo nei testi che legge, partecipando in prima persona agli eventi del sogno.

Il segreto che vado cercando in un'altra vita e in un altro stile, perturbando il passato, è il segreto che non gli è ancora permesso di

scoprire nella sua esistenza e nel suo stile. Rispondo alla paura di non-essere con racconti fantastici e non con sistemi metafisici. Finché, non cercando più me stesso, alla fine, paradossalmente, mi trovo.

Come ci informa Hannah Arendt la biblioteca di Walter Benjamin comprendeva parecchi libri per l'infanzia e libri di autori alienati. Come osserva Gianni Celati, «Nel regno delle scritture questi sono i pezzi privilegiati, quelle voci di margine che possono dire cos'è la condizione spaesata e spaesante di trovarsi fuori contesto, fuori dal contesto univoco della storia che il pensiero sistematico ama immaginare. Tutto ciò che va perduto nella quotidiana selezione della Storia sembra possedere la qualità essenziale [...]: quella di mettere in circolazione altre parole che la storia e il pensiero omettono, e che proprio per questa loro natura di parole omesse e scartate servono come il frammento che ha perduto il suo contesto. Servono a definire e a far parlare un silenzio fondamentale, che è quello di chi non ha la delega a parlare, oppure non ha un "io" di cui parlare».

Lo scrittore apocrifo è un narratore fantastico che, per analogia con altri destini, riscrive le loro voci possibili. Nella realtà di questo sradicamento incarna la metafora del viaggio oltre i confini del sé come metafora primaria della scrittura.

Sembra assolutamente naturale che la minaccia e lo scopo della lente usteria sia quella di incenerire l'oggetto sul quale si riflette e del quale riflette.

Scrivere essendo, per un attimo, l'autore dell'autore: ma appartenendo interamente, per quell'attimo, come se fosse questione di vita o di morte, al problema dettato dalla sua ossessione creativa o dal suo incubo biografico.

Chiamando *autore* l'artista di cui si fantastica e *lettore* lo scrittore che realizza la fantasia apocrifa, pensiamo la lettura come quella "scrittura latente" che sarà colmata dalla finzione apocrifa.

Tutti i generi letterari sono stati sviscerati senza pudore, generando letteratura e ideologie. Per gli scrittori contemporanei resta una via di scampo: ripensare la letteratura come se fosse sempre una materia vivente da creare e da distruggere.

La scrittura apocrifa è il timone che serve a orientare i propri fantasmi in una rotta che è stata battuta *ma solo per un tempo troppo breve* da altre navi.

Fra l'anamnesi psichiatrica e il delirio espresso dalla voce del folle, c'è la stessa differenza che separa il saggio filologico sull'autore dal testo apocrifo del lettore.

Lo scrittore è una personalità multipla vigilata dalla coscienza dell'inconscio.

Alcuni problemi dell'apocrifo: Chi scrive? Chi guarda? Chi sente? Qual è il soggetto che può dire io? O non è forse legittimo il dubbio che questo soggetto sia diventato più trasparente e, invece di un'opera riconoscibile o un personaggio preciso, sia una trama lacunosa e insondabile di parole? Forse questa trama è sempre esistita, ma offuscata dalle strategie della narrativa e dai ritmi della poesia.

L'ipotesi che ogni letteratura sia fondamentalmente apocrifa è un sogno fondato su alcune leggi, prima fra tutte l'inconsistenza dell'autore come padrone dei suoi territori e la permanenza, nel corso dei secoli, di una voce che presuppone strati di silenzio: sono questi gli strati da disseppellire, per sapere quanto è stato reso inconscio

dalla storia e quale nuova finzione, da questo inconscio svelato, può ancora perturbare gli eventi passati.

Parafrasando le parole di un filosofo cinese, Meng Tze, l'apocrifo è un testo non semplice che sa dire con semplicità cose in-finite.

La scrittura apocrifa è una prova di giustizia esercitata in sogno.

Redimere con un testo quelle parole che, racchiuse in altre parole, non hanno potuto nascere; liberarle nella propria “tra-duzione” – è questo, parafrasando Benjamin, il compito dello scrittore apocrifo. Se c'è una lingua della verità, nascosta nei silenzi e nelle opere degli artisti, è a questa lingua che bisogna prestare attenzione.

Ciò che attrae lo scrittore apocrifo non è una necessità mimetica ma un'affinità elettiva che lo spinga a legarsi con pensieri, sentimenti, percezioni diverse, per i quali trovare una forma necessaria e nuova – specchio di quel legame.

La scrittura è il soffio della chimera sulla nuca: che il demone sia una vita altrui o un sogno personale, non ha importanza. Ciò che conta è trascrivere quanto viene dettato, salvaguardare il segreto di cui si deve tacere in mezzo alle parole.

Lo scrittore apocrifo reinventa una possibilità che il passato non ha consumato fino in fondo e che è lui a presentare, con spudorata fantasia, come nuova chiave di lettura. Il testo apocrifo dà sempre una sconvolgente sensazione di instabilità, perché mette in crisi quanto crediamo di sapere su un evento ormai concluso e consegnato alle leggi e alle leggende della storia.

Non essere nessuno ma indossare la maschera di qualcuno per infondere maggiore chiarezza a certe idee che, espresse dal proprio io, sarebbero più deboli e meno pregnanti.

C'è stato un momento felice, nella scrittura araba delle origini e nella cultura medioevale, in cui la letteratura era abitata, per con-

suetudine, da scrittori e opere anonime. Oggi, la felicità potrebbe consistere nel dimenticare il nostro vero nome e inventare finzioni ludico-tragiche, che vorremmo battezzare *apocrife*.

Certi testi gnostici, caratterizzati da criptogrammi e da linguaggi ermetici, o certi libri segreti, rivelatori di verità occulte e trasmissibili solo agli iniziati, erano definiti apocrifi.

L'apocrifo sottolinea la debolezza delle categorie logiche, il tumulto continuo della memoria. *Niente di più mutevole, di più disponibile all'invenzione, di ciò che è stato* (Luigi Sasso).

Se i critici più acuti sono gli scrittori che succedono agli scrittori, in una sorta di ereditarietà creativa e di "felicità" dell'influenza, la scrittura apocrifa è allora una ricapitolazione fantastica di tutta quella costellazione di sogni e di analogie che è la letteratura.

Se l'opera è stata, con il racconto di Sheherazade nelle *Mille e una notte*, lo sforzo estremo di scongiurare la morte, nella scrittura apocrifa si consuma, senza eccezioni, la morte dell'autore. Ma l'opera non viene mai assassinata, al contrario vive contro di lui e al di là di lui.

In un testo apocrifo l'indiscrezione è pari, come intensità, al segreto.

La scrittura apocrifa nasconde in sé, al di là delle metamorfosi possibili, il desiderio di una giovinezza e di un'immortalità della scrittura che non si rassegna a *essere stata scritta per sempre*, a essere circo-scritta in un passato e con-segnata a un senso, ma vuole continuare ad agire dentro e fuori di sé come in un territorio vulcanico e instabile.

Gli eteronimi di Pessoa, fra caso clinico e strategia dell'immaginario, sono ancora insufficienti per una visione totale della letteratura

come apocrifa. Ma Pessoa è stato il primo a dare una risposta non cauta all'imperativo sempre citato e sempre frainteso di Rimbaud: *Je, c'est un autre*.

La vera invenzione apocrifa non è descrivere in modo frammentario o fastoso un destino, utilizzandolo come riflesso del proprio soggettivismo lirico, ma scegliere, dell'autore designato, la prospettiva in cui *poter essere l'altro* nel punto meno rassicurante della sua possibile e fantastica autonalisi *à rebours*.

Alcuni autori, esistendo, hanno reso possibili delle tradizioni interpretative. Alcuni testi, non esistendo, hanno reso possibile la loro futura creazione apocrifa.

Se la scrittura che leggiamo è in almeno parte il sintomo dell'oblio e della soppressione dei testi che non leggiamo, in che modo trattare la scrittura se non come il fantasma minaccioso che non smette di assediare o il rogo insidioso che sicuramente ci arderà le dita?

C'è un'estasi razionale in questo “mettersi al posto dell'altro” e salvare le possibilità che sono state cancellate dalla storia con un atto fantastico che le recuperi e le porti alla luce. Il necessario colloquio con i morti, previsto dalla scrittura apocrifa, non è dunque un'ode funeraria ma uno scambio incessante di esperienze, un utopico progetto di salvezza. Dove, per salvezza, si intende una dilatazione del possibile a impossibile, nei limiti della relazione fra reale e fantastico.

È singolare che la scrittura degli apocrifi assuma spesso toni perentori e apocalittici. Se *apòkryphòs* significa segreto, *apokalyptein* significa svelare. Si riconferma dunque questo paradossale equilibrio e questa felice alternanza fra nascondersi e rivelarsi, tra mistero dell'apocrifo e imminenza dell'apocalissi.

Potendo disperdersi in molteplici destini, l'autore apocrifo si disinteressa delle filosofie e delle fedi – non delle forme.

È forse vero che ogni uomo cerca di essere un altro, e per tutta la vita lascia tracce della sua ricerca. La scrittura apocrifa è questa *quête* che ha rinunciato all'ipotesi della trascendenza e cerca il suo dio proprio nel viaggio dell'io fuori dall'io: è esclusivamente in questo viaggio che forma se stessa.

L'unica missione dello scrittore apocrifo è quella di offrire, da cieco, certe luci a chi verrà dopo di lui, cieco come lui ma certamente più gravido di consapevolezza.

Delle opere del Louvre, Alberto Giacometti dice che sono *un approccio balzubiente attraverso i secoli, in tutte le possibili direzioni, ma estremamente sommarie, primarie, ingenue, di circoscrivere un'immensità formidabile*. Lo scrittore sa che ogni opera è solo questo abbozzo sommario e non circoscrive più, non si illude – denuncia lo smarrimento e impugna il cucchiaino per svuotare il mare.

Lo scrittore, come lo sventurato Leonard Zelig, a contatto con l'artista di cui mutua la voce si trasforma incessantemente – per mezza, pigrizia, narcisismo, desiderio di occultamento. Ma sa che, volendolo, potrebbe in ogni momento arrestare il processo e tornare al “piccolo io” da cui è partita la metamorfosi: questa consapevolezza di tornare indietro gli permette di *essere l'altro* senza impazzire e svela la figura della metafora come archetipo costituzionale della scrittura apocrifa.

Il demone della variabilità contiene dentro di sé un demone ancora più segreto: quello della costanza. Le metamorfosi dell'apocrifo celano il filo rosso di una “scrittura intima” che, nei secoli, ha sempre configurato una *mise en abime* della scrittura stessa.

Se essere anonimo rivela la delusione della mortalità, essere apocrifo svela l'illusione dell'immortalità.

Le opere e i destini seguono trame visibili e trame nascoste. Come *è lecito* parlare delle prime, *è necessario* parlare delle seconde.

La scrittura apocrifa ci offre, più che la rassicurante iconografia del libro compiuto, l'immagine della mappa geografica e della carta nautica, all'interno di un viaggio che solo apparentemente è libero di imboccare tutte le rotte alternative. In realtà, dietro a questa libertà della molteplicità, si configura il rigore estremo di una scelta che lo scrittore apocrifo, più degli altri, è tenuto a servire: la legittimazione di un sogno, la creazione di un fantasma.

Se nel principio di indeterminazione di Heisenberg si afferma che è l'osservatore stesso a modificare la materia osservata, questo significa che nella scienza non esiste più un punto di vista neutrale ma una visione soggettiva che ha qualcosa da condividere con la "soggettiva" cinematografica e il "punto di vista" della narrativa fantastica.

Nei sistemi complessi della fisica contemporanea l'equilibrio nasce, come per caso, da una costellazione di squilibri che alla fine genera un disordine organizzato – una forma vivente. Esempio di questo *codice del disordine*, in letteratura, è la narrazione fantastica e analogica, che trova le sue forme solo a partire dalla frantumazione delle regole note. In tale senso la figura dello scrittore si trova in una posizione polivalente – scienziato, poeta, critico, narratore, storico – dove nessuna di queste rotte diventa definitiva e delimitante ma tutte servono a illuminare il lato fantastico del suo cammino.

La scrittura apocrifa è solo la variabile ossessiva di un campo più vasto: *la scrittura ipotetica*, che da un lato confina con il nulla e dal-

l'altro con la molteplicità delle ipotesi fantastiche, che germinano da questo nulla. La scrittura ipotetica presuppone un narratore epico, un veggente che, come il Nunzio delle tragedie, possieda la calma necessaria per descrivere l'indicibile.

La finzione apocrifa, volendo essere ancora più ferrea, dovrebbe annullare ogni "soluzione" letteraria e folgorarci tanto con le possibilità pensabili e immaginabili quanto con le possibilità impensabili e inimmaginabili di tutte le altre voci che non sono state, non sono e non saranno la nostra voce.

Anche se smettesse di creare apocrifi letterari o ipotesi fantastiche, l'io scrivente, inventando un testo, inventerebbe una forma letteraria analoga a qualche altra forma, magari pertinente a una civiltà scomparsa o futura, comunque a lui sconosciuta, e scriverebbe una sorta di *apocrifo involontario*. Non ci si salva dal perdersi.

L'originalità è la capacità di pensare e riscrivere l'origine.

Gli autori prescelti sono una tastiera d'organo, una *selva oscura* di registri che l'apocrifo organista cerca di modulare, mettendo in luce tutte le voci. Ma i registri dello strumento non sono forse le "sentinelle" dell'ordine ricevuto dall'organista – *suonare, e suonare per sempre?*

Se un qualsiasi oggetto si frantuma, la sua unità è irrecuperabile; ma, se è uno specchio a frantumarsi, tutte le sue schegge continueranno, su scala ridotta o da prospettive abnormi, a *ri-flettere*. Le opere e le vite degli uomini appaiono sempre di più come uno specchio colto nell'attimo della frantumazione, e ogni scheggia la certezza che, pur sussistendo la frattura, nessun frammento rimanda a una distruzione annientante ma a una visione più complessa e polifonica del reale. Tutte le storie, viste come un fascio di schegge

delle quali ognuna reclama la sua particolare dicibilità, suggeriscono allo sguardo una veggenza non dogmatica ma articolata nelle figure della follia.

Se la letteratura è un gioco di rifrazioni, la penultima riflessione del penultimo specchio, nel suo estenuato manierismo, ha pur sempre qualcosa di tragico.

La scrittura apocrifa può trattare temi lirici ed esprimersi con toni prevalentemente lirici, ma è, nel suo farsi progetto di sé, *epica*.

Nelle cronache fantastiche di vite marginali o bizzarre, è la morte non comune a renderci cara quella certa vita, preservandola dai luoghi comuni della biografia e della critica.

La letteratura ipotetica potrebbe essere definita come letteratura virtuale e impensabile, immaginabile ma non scrivibile: ma, nel momento in cui la scrittura ipotetica cerca una sua forma eventuale attraverso i canoni del racconto fantastico, diventa scrittura apocrifa.

La risposta del Bartleby melvilliano, il suo *Preferisco di no*, è un'idea fissa che porta a deflagrazione le norme costituite. Ma questa scelta genera un'opera paradossale che, non smettendo di negare se stessa con quella frase, costruisce su quella negazione abbozzi, taccuini, schizzi, progetti di opere.

Sostituire l'incoerenza e il rischio della vita con la coerenza e la sicurezza della finzione è un'illusione del racconto fantastico che la scrittura apocrifa non disdegna: ma quella coerenza e quella sicurezza sono messe al servizio di una prospettiva incoerente e rischiosa, che poggia saldamente sul nulla – irrimediabile vertigine e non rassicurante compensazione.

La scrittura apocrifa usa la necessità della finzione per attingere a uno stile composito ma universale: quello del frammento, della lettera, del diario intimo. Al di là delle varianti individuali e delle mutazioni storiche, questo stile testimonia sempre *un coeur mis a nu*. Lo scrittore apocrifo cerca la “messa a nudo” come sostanza della sua *quête* e forma della sua angoscia.

La scrittura apocrifa non è solo l’esanime geometria che ha già deciso la propria impotenza a capire il mondo ma è soprattutto un occhio ruotato all’indietro, superfluo e «fantastico», espulso dalle certezze istituzionali.

Ciò che l’apocrifo separa è il “testo” dall’io che lo produce. In apparenza, e diabolicamente, qui viene minacciato il principio stesso di identità; ma forse questo è semplicemente smascherato, messo in circolo su livelli diversi o pensato come illusione suprema. Qui si dice, letteralmente: «vieni, ti voglio altrove», oppure: «prova a liberarti da una vera menzogna, se ci riesci...».

Poiché la parola in letteratura non è mai in rapporto con il mondo, ma con se stessa, tutto il linguaggio che ne deriva scivola verso qualcosa di distante e intangibile. Nel ritorno al bianco dell’origine, nel ritorno del testo sul testo, la scrittura scompare e riappare.

Giorgio Manganelli: «Possiamo definire la letteratura un *adynaton*, un impossibile, trasformandola tutta intera in una figura retorica». Perché non in un interminabile apocrifo? L’opera letteraria è un artificio che racchiude al suo interno, ma all’infinito, altri artifici.

Anche l’idea di *citazione* muove in questa direzione. Fin dall’etimo. “Incita”, “sollecita”, e soprattutto “chiama”, come avviene ancora nel linguaggio giuridico. Una ‘chiamata’ a rispondere.

L'apocrifo testimonia a suo modo ciò che il poeta ha sempre sentito. Intanto il primato del linguaggio rispetto all'io, poi la pluralità dei mondi che fonda il gesto letterario: infine, un certo stato liquido, indefinibile, sfuggente dell'opera.

Dice lo scrittore apocrifo: «io sono un'insidia per voi...» e con ciò, paradosso estremo, mette in gioco anche se stesso, in quanto soggetto (io) fittizio e volatile.

Ogni opera scritta in prima persona andrebbe dunque letta in terza. Bisognerà pur provare a non mettere altro Io nel mondo e non mettere nulla là dove c'è Io.

La pulsione al nascondimento è spontanea e naturale in qualsiasi soggetto scrivente. L'autore di un apocrifo si nasconde due volte. Per esser certo di essere smascherato? o perché spinge fino a un fondo di verità la sua finzione? Con ciò egli stesso diventa enigma, preda di un'altra caccia: diventa "noi" poiché ha partecipato al nostro stesso rito, l'assunzione dello stesso veleno.

Velando e restando velato, lo scrittore di apocrifi non si accontenta di entrare nell'interiorità di un altro (opera di semplice stregoneria). Vuole di più, vuole entrare con violenza nel linguaggio dell'altro, nel luogo che non ha luogo ed è solo movimento caleidoscopico di profili, doppio gioco di maschere.

L'antichissima invenzione della maschera ci avverte, anche al di là del suo uso teatrale, del fatto che l'uomo trascorre la vita volendo essere altro. Non tanto per somigliare ad altro, quanto per negare il proprio profilo.

Nell'apocrifo la letteratura è interrogata attraverso il linguaggio, tra

opacità e trasparenza. Anche se la trasparenza più netta assottiglia la parola fino a farla divenire diafana, anzi, impercettibile. Scrive Merleau-Ponty: «il trionfo del linguaggio sta nel suo cancellarsi».

Ogni scrittura apocrifa sente l'incertezza dei confini di ogni parola. I confini scorrono dappertutto. Fare arte non è altro che esserne consapevoli.

La scrittura è la cancellazione *personale* dell'esistente.

Ci sono, nella letteratura, momenti oscuri e insondabili, grandi zone vuote che possono germinare taccuini o lettere ipotetiche, a favolosa e impossibile riparazione delle ferite nascoste in quel vuoto. In quei momenti si può scrivere solo come ricordando uno stato di pericolo, di stupore.

per Il mese dopo l'ultimo

Diventavo un sognatore e, da sognatore, non sapevo esattamente cosa volessi.

Anton Cechov

1.

In una lettera a Romana Halpern del 5 dicembre 1936 Bruno Schulz scrive: «Ora sto leggendo *Incubi* di Zegadlowicz. Al di là di questo libro vedo i contorni di un altro libro che io stesso vorrei scrivere, così che in verità non so se leggo questo o anche quell'altro, potenziale e irrealizzato. Proprio così si legge nel modo migliore, quando fra le righe si legge se stessi, il proprio libro. Così leggevamo ai tempi dell'infanzia, perciò poi gli stessi libri, un tempo così ricchi e carichi di sostanza – più tardi, nell'età adulta, sono come alberi spogliati del fogliame – delle nostre apposizioni, con le quali colmavamo le loro lacune. Non ci sono più da nessuna parte i libri che avevamo letto nell'infanzia, sono svaniti – sono divenuti nudi scheletri. Colui che avesse ancora in sé il ricordo e il contenuto dell'infanzia – dovrebbe riscriverli di nuovo, così come erano allora. Nascerebbero un vero Robinson e un vero Gulliver».

Chi di noi, in questo momento, non prova il desiderio inconfessato di leggere il libro che Schulz stava leggendo sessantaquattro anni fa? Chi non vorrebbe leggere *adesso* le frasi che gli occhi di Schulz leggevano ancora e, con la forza della fantasia, *reimmaginarle*? È come un sogno infantile: “aggiungere” ai libri la nostra visione, in modo che quei libri non siano più gli stessi; ma diventino nuovi, mutati, trasformati, “toccati” dai nostri sensi. *Altri da sé*. Alla fine, “apocrifi”. Nel senso etimologico del termine “segreti”, perché ap-

partengono *solo in parte* all'autore che li crea.

Io ho scritto un "libro apocrifo" per Bruno Schulz. Il suo titolo è *Il mese dopo l'ultimo* ed è stato pubblicato a Genova dall'editore Graphos nel 1999. In questo libro io, Marco Ercolani, fingo di essere Bruno Schulz che scrive alcune lettere, fra gli anni 1940 e 1941, ai suoi migliori amici, Romana Halpern e Andrzej Plesniewicz: a queste lettere Schulz, nella finzione del testo, allega le note preparatorie del suo libro futuro, *Il Messia*: si tratta di note di diario, alternate a narrazioni fantastiche articolate in "dodici notti". Il titolo del volume richiama a un mese impossibile, quello che viene dopo il dodicesimo: è il tredicesimo mese, "il mese dopo l'ultimo", e questo mese impossibile allude a sua volta alla venuta, sempre futura e sempre agognata, di un Messia destinato a non apparire mai.

Da un lato Bruno Schulz. Un artista eccezionale e stravagante, *dziwak*, eccentrico; *dludek*, misantropo. Viveva con la madre Henriette, la sorella Hania, vedova di un suicida con i suoi due figli, e una vecchia cugina bisbetica, in una casa occupata dal penoso ciabattare di quelle meschine figure femminili; si fidanzava e sfidanzava; dipingeva straordinarie incisioni che, a parere di Witkiewicz, erano veri e propri trattati demonologici; scriveva i racconti delle *Botteghe color cannella* e del *Sanatorio all'insegna della clessidra* con grande titubanza e li allegava a molte lettere ad amici. Pubblicò, ormai quarantenne, i suoi unici due libri. Scrisse altri racconti e un romanzo incompiuto, *Il Messia*, che andarono perduti. Fu ucciso da un ufficiale della Gestapo, Karl Gunther, per un macabro atto di ritorsione che riecheggiasse un vecchio aneddoto antisemita. Un uomo che si è rifugiato nella scrittura lussureggiante e fantastica dei suoi racconti come dentro lo scudo di un sogno.

Dall'altro lato io, Marco Ercolani, scrittore, psichiatra che frequenta quotidianamente destini marginali, sommersi. Autore di vite immaginarie, di testi apocrifi nati come "sogni di un lettore" che immagina, oltre la reale presenza di un autore e di un libro, l'opera possibile di quell'autore; e vuole oltrepassare i testi esistenti per

arrivare a quelli possibili, sognati, virtuali.

Del *Messia* disperso durante il disastro bellico si ipotizza che i due racconti de *Il Sanatori all'insegna della Clessidra* – “L'epoca geniale” e “Il Libro” – siano i soli frammenti sopravvissuti (anche se potrebbero essere stati “scartati” dallo stesso autore durante la stesura del dattiloscritto). Il libro è andato perduto, così dicono le leggende, nel corso dell'olocausto ebraico.

Cosa poteva affascinarmi di più se *non tentare di riscrivere, seppure in forma frammentaria*, quel libro? Ogni libro, per me, è la scommessa di un “libro impossibile”, che non può esistere perché è composto di testi apocrifi ma che tuttavia esiste, e *Il mese dopo l'ultimo* è la principale scommessa della mia poetica personale: riscrivere un libro perduto, sapendo che non potrà mai essere *solo* quel libro, perché il libro è il risultato della mia immaginazione, ma sapendo che, alla fine, qualcosa di ciò che sono andato sognando intorno a questa ri-scrittura, resterà presente – scommessa di un libro infinito, interminabile, che non può mai concludersi, e che sarà sempre di più e sempre di meno del libro finito, classificabile e giudicabile da critici e filologi. Un libro come racconto fantastico, appunto diaristico, lettera personale, frammento. Un libro instabile, ancora progettuale, un non-libro che contiene già il germe, se non la forma, del libro futuro. George Steiner accenna, in un suo saggio, al concetto di “futurità” – all'idea che ogni passato non sia mai solo “passato” ma celi dentro di sé la sua possibile metamorfosi, un cambiamento ipotetico, una “perturbazione” della sua logica. Niente è stabile. Tutto è radicato nelle diverse “verità” delle diverse visioni, prospettive, sogni, pensieri, di uomini diversi, nel presente, nel passato e nel futuro. Nel mio libro apocrifo io ho voluto non tanto riscrivere il *Messia* perduto ma trascrivere degli abbozzi, degli appunti, che potessero segnalare un “lavoro in corso” intorno al *Messia*. Entrare nel laboratorio di Schulz è stata la mia utopia, il desiderio di reinventare la storia anche contro la realtà degli eventi compiuti. Se poi, animato da queste intenzioni, ho realizzato

un'opera autonoma, non sono io a poterlo o a doverlo dire. Scrive Giuseppe Zuccarino nella prefazione al libro: «Scrivendo, sia pure solo in parte e per frammenti, quel *Messia* che Schulz non ha potuto far giungere fino a noi, Ercolani *corregge* la vita dello scrittore polacco, ripara – nell'unico modo concessogli, cioè con l'immaginazione – un'ingiustizia della sorte: perciò non può accontentarsi di vagheggiare una trama, ma deve tracciare le parole del testo assente, sostituire la propria mano a quella dello scrittore scomparso. Schulz, però, non è visto qui solo come un artista, ma anche come un uomo, barbaramente assassinato. A questa ferita, più profonda e irrimediabile di quella costituita dalla perdita di un capolavoro, la scrittura ha il dovere di opporsi».

Io ho scritto questo mio libro per combattere un sopruso irreparabile perpetrato contro l'opera di Schulz – *relativamente* cancellata dalla memoria storica – e la vita di Schulz – eliminata *totalmente* da quell'assurdo colpo di pistola. Si può combattere l'irreparabile? Sì, con una fantasia che capovolga, distrugga, reimmagini e ricrei il mondo, perché così come è *non va affatto bene*, e l'arte, la *metafora* dell'arte ci ricorda sempre che alla vita non si può soggiacere: occorre reinventarla e trasformarla, perché «si vive per uno scopo altro da noi» (Novalis).

Avrei potuto scrivere un saggio o un romanzo sul tema ma mi sembrava insufficiente. Allora ho scritto *Il mese dopo l'ultimo* – un libro “apocrifo”. L'esercizio dell'apocrifo mi ha consentito una nuova finzione: essere, per la durata del libro, “come se” fossi l'altro, immaginare i suoi pensieri, i suoi appunti, i suoi progetti; vivere *come se*; esibire la mia falsa identità al solo scopo di rivivere le emozioni autentiche dell'altro e uscire dai limiti del mio io, senza lasciarlo del tutto ma prendendone temporaneamente congedo, in una lunga identificazione allucinatoria con Bruno. Scrive Stanislav Lec, nei suoi *Pensieri spettinati*: «Mi piacciono le persone che avrebbero potuto esistere anche se non fossero mai nate».

Esistono delle persone che subiscono dal destino offese incancella-

bili. I loro nomi sono sottratti al registro dei vivi come se non avessero mai vissuto. Soffrono pene che nessuno conosce e conoscerà. Scrivono opere che nessuno vede o ha visto o vedrà. Anonimi individui nel cui destino c'è qualcosa di "increato", di non messo a punto, di non "con-forme". Uomini di una razza "a parte", lunatica, stravagante, bizzarra, dominata da un temperamento saturnino, dove sono facili le connessioni tra genio, pazzia e malinconia. Vittime predestinate, il cui destino è legato a un fragile filo: nel caso emblematico di Schulz e dei suoi amici, le persecuzioni naziste hanno spesso troncato questo filo, e molte vite si sono interrotte, molti scritti sono andati dispersi e cancellati. A vent'anni io leggevo con entusiasmo ed angoscia Lettere perdute e frammenti di Schulz, il secondo libro dello scrittore polacco pubblicato in Italia da Feltrinelli nel 1980, ed ero letteralmente sconvolto dal numero di lettere perdute, di interlocutori uccisi, da cui è costellato il destino dell'autore polacco. Quel libro che leggevo era l'esile traccia di ciò che ci restava di quelle morti. La grande emozione di allora è rimasta intatta. Come potevo riparare a un sopruso di cui sentivo tutta l'irrimediabile e intollerabile violenza? Solo con la scrittura – un atto demiurgico, di rigenerazione e ricostruzione fantastica – avrei potuto *ritrovare* le tracce e *ricreare* le testimonianze, esprimendo la mia reazione violenta al dolore della loro perdita.

Per questo ho scritto *Il mese dopo l'ultimo*.

Ogni memoria falsifica, traduce, tradisce, inventa. E quindi, cogliere un libro "come avrebbe potuto essere", nel laboratorio del suo farsi, significa, nel mio caso, ridare *energia di finzione* alla memoria: trasformare la ri-creazione del Messia e di alcune lettere di Schulz in uno sconsolato atto demiurgico. Io invento qualcosa che non è mai esistito e che avrebbe solo *potuto* esistere. È un doloroso, lirico, ineluttabile fallimento a cui però non conferisco il peso della malinconia ma l'entusiasmo della *poiesis*, della ri-creazione.

Perché l'ho scritto? Non ne sono del tutto cosciente. Credo di non avere scelto solo io. Credo di "essere stato scelto". Non ho voluto né

imitare né prevaricare ma solo *mettermi a sognare*. Avevo bisogno di un complice, di uno specchio. Schulz lo è stato. Io mi sono riflesso in lui – tutti i brani del libro, escluso una pagina, sono miei – e lui in me, consegnandosi al plausibile universo parallelo che gli ho creato. Essere Schulz e non-Schulz, ma *insieme*, con un io che evoca le parole dell'altro per dire, con maggiore autenticità, le proprie. D'altronde, come scrive Bruno, «I libri iniziano in un secolo, poi terminano in un altro, chissà dove». E, a proposito di un volume di poesie di Boleslaw Lesmiàn, *Il filtro ombroso*, è lui stesso a ricordare: «Solo per caso il tuo libro è fatto di parole. In realtà è aria che si appoggia sull'aria delle cose, e tutto diventa canto...».

2.

A vent'anni io leggevo con entusiasmo ed angoscia *Lettere perdute e frammenti* di Schulz, il secondo libro di Bruno Schulz pubblicato in Italia da Feltrinelli nel 1980, ed ero letteralmente sconvolto dal numero di lettere perdute, di interlocutori uccisi, da cui è costellato il destino dell'autore polacco. Quel libro che leggevo era l'esile traccia di ciò che ci restava di quelle morti. La grande emozione di allora è rimasta intatta. Come potevo riparare a un sopruso di cui sentivo tutta l'irrimediabile e intollerabile violenza? come potevo evitare che l'oblio ingoiasse testi e persone nel buco nero di un'amnesia senza ritorno? Io, già da allora, indagavo e scrivevo su poeti che vissero destini infelici, da Nerval a Kleist, da Potocki a Blok. Scrivevo di loro per fare luce su dettagli dimenticati della biografia o accentuare anomalie e stravaganze delle opere, e compiere così un atto riparatore verso ciò che sarebbe stato distrutto senza scrupoli dall'ingiustizia del tempo. La scrittura è stata – ed è ancora per me – un atto demiurgico, di rigenerazione e ricostruzione fantastica, un *ritrovare* le tracce e *ricreare* le testimonianze, esprimendo la mia reazione violenta al dolore della loro perdita.

Da allora, da quando lessi, in un mattino di sole, a Genova, le *Lettere perdute e frammenti*, quella commozione lavorò dentro di me. Con emozione non dissimile Bolumir Hrabal ci racconta il suo incontro con Schulz: «Ricordo come fosse oggi che, letta mezza pagina, riposi il libro e me ne andai a passeggiare, si era fatto buio davanti agli occhi, e ancora oggi è lo stesso, mi sento mancare per quanto è insolito quel libro [*Le Botteghe color cannella*] ». La stessa sensazione di ansia, stordimento, suggestione, mi arrivò dalla lettura dei suoi testi. Divorai tutta la sua opera – racchiusa in un solo volume, *Le botteghe color cannella* e *Il sanatorio all'insegna della clessidra* – con molta attenzione, e amai subito la sua scrittura infantile, favolosa, fantasmagorica, che trasfigurava una realtà biografica tetra, penosa.

Quando, nel 1996, parlavo con mia moglie, Lucetta Frisa, e discutevo con lei il nome dell'autore con il quale identificarmi per un eventuale, futuro romanzo "apocrifo", mi venne in mente un nome solo: quello di Bruno Schulz. Un uomo perso nel tripudio dei suoi sogni, che con la loro energia traboccante lo spingevano a "essere" con una scrittura eccessiva, interminabile, che sostituiva la realtà con un mondo onirico, infantile, all'interno del quale proteggersi come dentro un immenso cuscino, un immenso utero-grembo, di quelli che spesso appaiono ai bimbi nelle ore della febbre.

Su quel nome concordava anche l'opinione di uno dei miei migliori amici e conoscitori del mio lavoro, Giuseppe Zuccarino. Non a caso sono diventati Romana Halpern e Andrej Plesniewicz nella finzione del libro. E così il mio libro è cresciuto anche come cartina al tornasole dei miei rapporti affettivi, nel senso dell'amore come dell'amicizia, e ciò ha reso il libro ancora più intensamente parte di me, *diario intimo*.

La mia scelta di scrittura parte anche da un dettaglio non marginale: io lavoro come psichiatra e sono a contatto quotidiano con destini anomali, che tutti i giorni mi regalano sguardi spiazzanti e deliranti sulla natura umana, e mettono in discussione tutte le cer-

tezze umane e sociali. In fondo, la malattia psichica è la reazione a una perdita terribile (di sé, dell'amore, dell'identità, della volontà) e si esprime in due forme sostanzialmente opposte: l'imitazione della perdita, la ripetizione di quel clima (depressione, autismo) o la negazione maniacale della stessa, la netta opposizione a quello *status quo* (disforia, delirio).

La produzione fantastica, ai limiti del delirio, come favolosa riparazione del lutto: così intendeva Schulz la scrittura. Ma le sue opere, pur cercando di "riparare" nella loro fantasmagoria alle povertà di una vita invivibile, hanno avuto il destino tragico di essere, almeno in parte, cancellate dalla storia, di non avere né eredi né epigoni.

Ho pensato: se sono così rari i libri di Schulz, perché non inventarsi quelli assenti? Si potrebbe obiettare: che presunzione inventarli! Ma è anche vero il contrario. E se Bruno Schulz, proprio per le evidenti offese subite dal destino, l'intollerabile tristezza delle mancanze affettive, la palese incompletezza dell'opera, mi avesse *chiamato* a riscrivere, in modo fantastico, *certe parti perdute*? Non si tratta, naturalmente, di "completare" nulla, ma, al contrario, di ampliare i confini dell'incompletezza, sottolineando l'intensità e la suggestione di una polifonia psichica. Alcuni miei pensieri li posso attribuire a Bruno, alcuni pensieri di Bruno a me. Ci sono delle somiglianze, delle consonanze, delle combinazioni, ma niente di sorprendente o di complesso. L'avventura apocrifa è l'esperienza di uno sciamanesimo naturale. È un colloquio non terminabile, che porta il vivo oltre il regno dei vivi e sottrae il morto al silenzio dei morti. È la consonanza con un'anima, il rapporto con un passato che continua a parlare.

La *necessità* di parlare. La lotta contro il silenzio, il lutto, l'ingiustizia. Poter reimmaginare il mitico Libro. È bello sprofondare in un destino, in un'opera, che la storia ha provveduto a *quasi-cancellare* dalla memoria. Scrivere un *notes magico* (il palinsesto freudiano) che, poi, domani, sarà a sua volta cancellato. Creare una scrittura all'infinito. Un intrecciarsi di ipotesi e di possibilità. Ogni scrittura

in fondo è questo palinsesto. Ma è stato il dolore di molte vite assenti, barbaramente troncate, e di molti testi crudelmente perduti, *vite e testi unici e significativi* come puntualizza splendidamente David Grossmann, a ispirare questo libro stratificato e composito. Ogni libro *autentico* è processo di rigenerazione e di catastrofe, atto di onnipotenza demiurgica e suo necessario fallimento. Nel mio libro, nella mia vivente conversazione con Schulz, sperimento entrambi i momenti: la ricostruzione di un processo creativo e la consapevolezza del suo dissolvimento. So di stare scrivendo un sogno, una fantasia che non corrisponderà a niente di vero, anche se lo evoca. Quindi, alla fine, fallirò – ma dopo l'esplosione e la fioritura di molte metafore che fanno pensare a una felice onnipotenza, a una magica ri-costruzione dei testi perduti.

Ogni libro *autentico* è un compromesso fra l'intenzione dell'autore e l'interpretazione del lettore, che crea il libro leggendolo: nel mio caso ho aggiunto una complessità in più. Il lettore di Schulz – *io* – diventa a sua volta autore, interprete che decide di rimettere in movimento un processo creativo, di dare forma al suo sogno, e così riscrivere a frammenti il Messia, identificarsi con Schulz che scrive, mostrare la scrittura di questo sogno. Ogni lingua cerca da sempre i suoi *auctores*, non è mai proprietà di un solo scrittore, ma di chi l'ha preceduto e di chi lo seguirà. Nessuna lingua è proprietà di un autore solo, ma dei lettori che la attraversano. Io mi sono impossessato di un sogno intorno alla figura e alle opere di Schulz. Ho parlato di questa "figura-Schulz", terra di confine attraversata da due autori, Ercolani e Schulz, entrambi reali e irreali abitanti della terra del "come se". Il "come se" è quella terra di confine, quella zona *border-line*, in cui le nostre identità si guardano, si rispecchiano, si frantumano, si parlano. Il "come se" di questo libro è un colloquio critico, partecipe, empatico, con le anime dei morti. In questo caso l'anima è quella di Bruno Schulz. Un'anima vitale e letteraria, in cui le parole vivono nel gioco delle loro rifrazioni e metamorfosi, e le strategie verbali dell'inganno e della favola – *mattoni* e non *orna-*

menti del narrare secondo la felice definizione di Jerzy Pomianowski – sono le sole attraverso le quali si può raggiungere una certa verità umana, quella amata da William Blake quando sosteneva che “solo l’immaginazione è fonte di verità”.

Lo scopo dell’autore apocrifo è redigere il libro impossibile, non-finibile, non-terminabile. Quello che Danilo Kis, in *Giardino, cenere*, descrive come il mitico Libro del padre, la grande Bibbia apocrifa – insieme orario ferroviario, trattato filosofico della genesi del mondo, Aleph assoluto, *summa* che ripara le ingiustizie divine. In Schulz è già presente l’ossessione di questo Libro. Scrive Bruno nel racconto *Il Libro*: «Chino su quel Libro, il volto acceso di colori come un arcobaleno, andavo silenziosamente passando di estasi in estasi. Immerso nella lettura, mi dimenticai del pranzo. Il presentimento non mi aveva ingannato. Quello era l’Autentico, benché in tale stato di profondo scadimento e degradazione [...]. Come mi erano diventati indifferenti tutti i libri! Perché i libri comuni sono come meteore. Ognuno di essi ha un unico istante, un momento come quello, quando con un grido si invola come una fenice, prendendo fuoco con tutte le sue pagine. Per quell’unico istante, per quell’unico momento li amiamo poi, sebbene allora siano soltanto cenere [...]. Gli esegeti del Libro ritengono che tutti i libri abbiano come meta l’Autentico. Essi vivono soltanto di una vita presa a prestito, che nel momento di prendere il volo torna alla sua fonte antica. Ciò significa che i libri diminuiscono, mentre l’Autentico cresce». E io scrivo, nella mia sezione “Il Libro” tratta da *Il mese dopo l’ultimo*: «Nessun vero Libro ha una prima pagina. Nasce così, come nasce una frana; rotola a valle; ne sentiamo il boato. Ma chi decide non è la pietra che cade ma l’orecchio che ascolta. [...] un libro che viva esclusivamente per la forza intrinseca dello stile, come la terra si regge in aria senza bisogno di impalcature; un libro quasi senza soggetto, il cui tema sia, se possibile, quasi inesistente. Un libro bellissimo, con poche frasi da leggere, liberato dalla materia. [...] Fiume interminabile, con emissari e immissari,

senza inizio né fine, sempre attingibile ma mai concluso, il Libro matura come una goccia d'acqua nel moto imprevedibile delle correnti».

3.

Potevo scegliere una facile soluzione tecnica, nella stesura di questo libro, ma l'ho subito rifiutata: imitare lo stile di Schulz, favoloso e fantasmagorico, e scrivere il libro con toni onirici e fastosi. Io ho scelto una strada meno da *pastiche*: ho voluto cogliere Schulz in un momento di mutamento del suo stile, e così il modo con cui io "riscrivo" le parole di Bruno farà storcere il naso a chi si aspetta un'imitazione dello stile schulziano. Ho voluto fissare un momento di passaggio, in cui lo scrittore non è più lo Schulz che conosciamo ma è alla ricerca di se stesso, è più asciutto, più aspro, più tagliente. Schulz sente "crollare" le sue "botteghe", le stoffe favolose, le favolose metamorfosi. Non crede più in se stesso. È cresciuto, avvilito, forse maturato, in mezzo agli orrori della guerra. Ecco dove mi sono spinto: a immaginare un *altro* Schulz.

Se sono così rari i libri di Schulz, perché non inventarsi quelli assenti? Si potrebbe obiettare: che presunzione inventarli! Ma è anche vero il contrario. E se Bruno Schulz, proprio per le evidenti offese subite dal destino, l'intollerabile tristezza delle mancanze affettive, la palese incompletezza dell'opera, mi avesse *chiamato* a riscrivere, in modo fantastico, *certe parti perdute*? Non si tratta, naturalmente, di "completare" nulla, ma, al contrario, di ampliare i confini dell'incompletezza, sottolineando l'intensità e la suggestione di una polifonia psichica. Alcuni miei pensieri li posso attribuire a Bruno, alcuni pensieri di Bruno a me. Ci sono delle somiglianze, delle consonanze, delle combinazioni, ma niente di sorprendente o di complesso. L'avventura apocrifa è l'esperienza di uno sciamanesimo naturale. È un colloquio non terminabile, che porta il vivo oltre il

regno dei vivi e sottrae il morto al silenzio dei morti. È la consonanza con un'anima, il rapporto con un passato che continua a parlare.

La *necessità* di parlare. Occorre parlare di questa necessità. La lotta contro il silenzio, il lutto, l'ingiustizia. Poter reimmaginare il mitico Libro è anche questo. È bello sprofondare in un destino, in un'opera, che la storia ha provveduto a *quasi-cancellare* dalla memoria. Scrivere un *notes magico* (il palinsesto freudiano) che, poi, domani, sarà a sua volta cancellato. Creare una scrittura all'infinito. Un intrecciarsi di ipotesi e di possibilità. Ogni scrittura in fondo è questo palinsesto. Ma è stato il dolore di molte vite assenti, barbaramente troncate, e di molti testi crudelmente perduti, *vite e testi unici e significativi* come puntualizza David Grossmann, ad ispirare questo libro stratificato e composito.

Ogni libro *autentico* è processo di rigenerazione e di catastrofe, atto di onnipotenza demiurgica e suo necessario fallimento. Nel mio libro, nella mia vivente conversazione con Schulz, sperimento entrambi i momenti: la ricostruzione di un processo creativo e la consapevolezza del suo dissolvimento. So di stare scrivendo un sogno, una fantasia che non corrisponderà a niente di vero, anche se lo evoca. Quindi, alla fine, fallirò – ma dopo l'esplosione e la fioritura di molte metafore che fanno pensare a una felice onnipotenza, a una magica ri-costruzione dei testi perduti.

Ogni libro *autentico* è un compromesso fra l'intenzione dell'autore e l'interpretazione del lettore, che crea il libro leggendolo: nel mio caso ho aggiunto una complessità in più. Il lettore di Schulz – *io* – diventa a sua volta autore, interprete che decide di rimettere in movimento un processo creativo, di dare forma al suo sogno, e così riscrivere a frammenti il Messia, identificarsi con Schulz che scrive, mostrare la scrittura di questo sogno. Ogni lingua cerca da sempre i suoi *auctores*, non è mai proprietà di un solo scrittore, ma di chi l'ha preceduto e di chi lo seguirà. Nessuna lingua è proprietà di un autore solo, ma dei lettori che la attraversano. Io mi sono impossessato di un sogno intorno alla figura e alle opere di Schulz. Ho parlato di

questa “figura-Schulz”, terra di confine attraversata da due autori, Ercolani e Schulz, entrambi reali e irreali abitanti della terra del “come se”. Il «come se» è quella zona *borderline*, in cui le nostre identità si guardano, si rispecchiano, si frantumano, si parlano. Il “come se” di questo libro è un colloquio critico, partecipe, empatico, con le anime dei morti. In questo caso l’anima è quella di Bruno Schulz. Un’anima vitale e letteraria, in cui le parole vivono nel gioco delle loro rifrazioni e metamorfosi, e le strategie verbali dell’inganno e della favola – *mattoni* e non *ornamenti* del narrare secondo la felice definizione di Jerzy Pomianowski – sono le sole attraverso le quali si può raggiungere una certa verità umana, quella amata da William Blake quando sosteneva che “solo l’immaginazione è fonte di verità”.

4.

Nel 1999 sono venuto a conoscenza di alcune notizie sul *Messia*, fornitemi dal polonista Pietro Marchesani (1942-2011), da cui si evince che la realtà, per eccezionalità, supera spesso l’immaginazione. In “*Polityka*”, 46, 18/11/1992, appare un articolo firmato da Jerzy Ficowski, il massimo studioso di Schulz e della sua opera, con il titolo: *I manoscritti di Bruno Schulz si trovano negli archivi del KGB*. Ficowski scrive: «Erano trascorsi 40 anni dall’inizio delle mie ricerche e degli studi su Schulz quando, nel 1987, mi si presentò a Varsavia un ex-abitante di Drohobycz, americano, di nome Alex Schulz, cugino dello scrittore, come egli stesso affermò. A casa sua, in California, aveva telefonato qualcuno da New York, proveniente da Leopoli (un diplomatico sovietico? un funzionario del KGB?) offrendogli di acquistare un pacco di manoscritti di Bruno Schulz, di cui non era in grado di definire esattamente il contenuto: dichiarò soltanto (prima in inglese con un forte accento russo poi in ucraino – lingua che Alex Schulz ricordava ancora dai tempi di

Drohobycz) che tutto era scritto in polacco e che nel pacco c'erano anche dei disegni autografi dello scrittore e che l'intero pacco pesava all'incirca 2 Kg. Era disposto a venderlo per 10.000 dollari. Alex Schulz si dimostrò subito pronto ad acquistarlo, l'offerente chiese un po' di pazienza e promise che avrebbe richiamato per fissare un incontro definitivo e concludere l'affare. Io, conformemente alla richiesta del futuro acquirente del tesoro e con il consenso del venditore, avrei dovuto essere presente all'incontro in qualità di perito, per stabilire se quei testi fossero stati affettivamente scritti dalla mano di Schulz [...]. Era estate. Rinunciai ad andare in vacanza, persino ad uscire di casa, rendendomi conto che quello che sarebbe potuto succedere sarebbe stata una scoperta inestimabile, una rivelazione mondiale. Non mi allontanai dal telefono[...]. Ne seguì un preoccupante silenzio. Dopo poco venni a sapere che Alex Schulz era stato colpito da un'improvvisa emorragia cerebrale e che era rimasto completamente paralizzato, privo dell'uso della parola, degli arti e in parte anche di coscienza. Per quanto ne so, morì poco dopo, non lasciandomi alcuna indicazione che avrebbe potuto mettermi in contatto con quella persona di Leopoli».

L'episodio, in sé già misterioso, – il massimo interprete dell'opera di Schulz che attende l'arrivo del manoscritto del *Messia*, quel Messia che è, sempre e comunque, destinato a non arrivare, a deludere tutte le attese – ha però un seguito, non meno impressionante. Scrive ancora Ficowskj: «Trascorsero circa un paio di anni. Nel maggio 1990, dopo aver annunciato telefonicamente la sua visita, mi venne a trovare in compagnia del segretario dell'Ambasciata di Svezia a Varsavia, l'ambasciatore Jean Cristophe Oberg, grande amico della Polonia, entusiasta della cultura polacca e ammiratore dell'opera di Bruno Schulz. [...] Al primo incontro, e nel corso dei successivi, venni a sapere che l'ambasciatore si trovava in possesso di informazioni assolutamente attendibili, che nell'archivio sovietico del KGB si trovavano dei plichi contenenti manoscritti letterari di Schulz con il romanzo del *Messia* e che, oltre a questo, ci sarebbero

state anche altre opere, forse da Schulz mai date alle stampe; inoltre lettere e vari documenti personali dello scrittore. Venni anche a sapere che questi preziosissimi manoscritti si trovavano negli archivi lasciati dalla Gestapo e che nel 1947 erano stati presi dai sovietici e in seguito inseriti tra il materiale del KGB. [...] L'ambasciatore tenne per sé il restante delle notizie in suo possesso sull'argomento. E in particolare il nome della persona che lo avrebbe aiutato nel trovare *Il Messia* e il luogo in cui si trovava l'archivio che lo interessava. Mi chiese, come il sig. Alex, di volerlo accompagnare in qualità di perito in un viaggio esplorativo in Ucraina. [...] Tuttavia sul *Messia* incombe forse il fato. Nel maggio 1992, dopo il nostro incontro a Varsavia, Oberg morì, poco dopo una breve terribile malattia all'ospedale di Stoccolma, come alcuni anni prima Alex Schulz. E nuovamente l'esile filo si interruppe, non si sapeva di nuovo dove cercare, dove dirigersi...».

Difficile aggiungere un commento ai due episodi. Ficowski racconta queste storie con la speranza che «coloro che hanno il potere di raggiungere tesori nascosti vogliano contribuire al loro svelamento così da renderli accessibili al mondo».

Ma mi piace pensare che, a fronte della bellissima e ingenua speranza di Ficowski, debba esistere sempre, per alcuni misteri della letteratura, la necessaria custodia dell'inaccessibilità, il fatale prolungarsi del silenzio e del non-detto. Non a caso è stato proprio questo segreto, questo non-detto, a commuovere, ad ispirare, in critici e scrittori, un interesse inesauribile per uno scrittore inattuale e sommerso come Bruno Schulz. Mi piace credere che ci siano dei morti pacificati, che chiedono soltanto il silenzio, dopo una vita regolare e tranquilla, e dei morti mai pacificati, maltrattati, che vogliono ancora tornare, per un attimo, sul palcoscenico della vita a dire come sono andati veramente i fatti. Il mio tipo di scrittura sostiene la resurrezione fantastica di questa *altra parte*. E Schulz, “profeta sommerso”, non mi sembra un morto mite, silenzioso, pacificato: continua a parlarci con i suoi libri – “meteore” sì ma

anche “semi di vita” – e a stimolare un dialogo ininterrotto. Ho voluto dare forma di libro a questo mio personale dialogo – a questo accordo con una vita andata storta nella “bancarotta della realtà”, con una vita piena di lacune e di buchi che io, nel favoloso riparlare del Libro perduto, ho riportato alla luce, combinando e ri-combinando il mio io con quello di Bruno.

il regno evidente delle ombre

G.P. *Che significato ha per te un libro come A schermo nero?*

M.E. Da tempo volevo scrivere un libro sul cinema e dedicarlo a Giovanna Gandiglio, mia madre (1921-2009). L'occasione mi è stata offerta generosamente da Enrico De Vivo per la sua bella collana *Questo è quel mondo*. Partirò proprio dalla frase di Leopardi «Questo è quel mondo» perché, in qualche modo, la sento pronunciata dalla voce di mia madre. Per lei *questo mondo*, in cui ci tocca vivere, non era altro che *quel mondo* che dobbiamo sognare: *il cinema*. Attraverso di lei ho imparato ad amare il cinema in modo esclusivo e ossessivo, a percepirlo come luogo elettivo del fantasma e del sogno. I film che ho visto nell'infanzia e nell'adolescenza – dai classici del muto al *noir* americano, dal *melò* al musical, dal western alla commedia classica – sono stati, per me, il segno evidente del magico potere dell'illusione contro la deludente realtà. Il simbolo di una irriducibile anarchia.

G.P. *Dunque tutti i tuoi racconti sono “dedicati” al cinema?*

M.E. La parola “dedica” è forse un vocabolo riduttivo. In *A schermo nero* io continuo il lavoro che ho sempre sviluppato nei miei libri precedenti: identificarmi con destini di poeti, pittori, musicisti, o anche individui folli (di professione sono psichiatra) e raccontare “dall'interno” le loro storie segrete, a volte bizzarre e malinconiche, altre volte ironiche e grottesche, in forma di interviste, lettere, diari, etc. Il cinema, con il suo repertorio di miti e di leggende, è in questo senso una miniera inesauribile. Le storie che racconto, attraverso voci diverse, sono storie impossibili, perché collocate in un passato dove non sono accadute, ma verosimili, perché avrebbero potuto

accadere. Io definirei il contesto di queste storie, come di altre che ho scritto in libri precedenti, un passato ipotetico. Ogni mio racconto è l'ostinata ricerca di un enigma da affrontare, di un dolore da riparare, di un segreto da svelare. Come scrive Orson Welles: «Il pericolo maggiore per un artista è trovarsi in una posizione comoda: è suo dovere mettersi nel punto massimo di scomodità, cercare questo punto».

G.P. *Quando hai scritto questi racconti?*

M.E. La domanda mi coglie impreparato. Non so mai *quando* scrivo i miei libri. Resto turbato da un destino, prendo appunti su una storia, abbozzo una narrazione. Poi, non appena si profila un'occasione, sprofondo nel lavoro concreto sul testo e comincio a scrivere e riscrivere i racconti sapendo che diventeranno un libro.

G.P. *Non trovi che il cinema sia uno spettacolo fondamentalmente estraneo alla letteratura?*

M.E. Il cinema è il luogo dove è sempre al lavoro un "io collettivo". Registi, attori, direttori della fotografia, costumisti, produttori, montatori, sono tutti protagonisti della realizzazione del film. Certo, la libertà dello scrittore davanti alla pagina bianca è un'utopia per chi costruisce un film. Nel cinema si mescolano fattori diversi e contraddittori: il caso, l'intuizione, il volto dell'attore, un gioco di luci, un *budget* ridotto. Il cinema reinventa il mondo attraverso delle forme in movimento. Mia madre era sedotta da questo incantesimo. Disgustata dalla "vita vera" che conduceva nella realtà di tutti i giorni, era affascinata dalla "vita apparente" che gli attori portavano sullo schermo così come si è affascinati da un mondo parallelo, da un'"eterna illusione", dove l'attore non invecchierà mai e vivrà sempre *solo* quella storia, con quello sviluppo e quella fine.

G.P. *Come può la scrittura entrare nel laboratorio-cinema? E che stile hai scelto per farlo?*

M.E. Se il cinema è il regno evidente delle ombre, la letteratura è il regno segreto delle fantasie. Il laboratorio è simile, anche se gli strumenti sono diversi. Uno scrittore reinventa all'infinito. Prende la penna, scrive e scrive ancora, poi la lascia a qualcuno dopo di sé, che continuerà la sua opera. Fa qualcosa di diverso un regista, quando lascia in eredità la visione dei suoi film agli spettatori del suo tempo e a quelli delle generazioni future? Ipotizzare confessioni, taccuini, lettere, carteggi non esistenti, aggiungere altri testi al già sterminato archivio del cinema, è un'operazione inattuale che vuole ritrovare, a ritroso, energie e risonanze "altre". "Turbare" il passato o "modificare" il presente potrebbe essere giudicato un atto inutile o aggressivo. Io credo sia vero il contrario. Penso che scavare uno spazio di sospensione del tempo, tra presente e memoria, tra finzione e realtà, reinventando una inverosimile storia del cinema, sia la creazione di una poetica. Lo stile, all'interno di questa operazione, deve essere semplice e leggero, e adeguarsi alla voce di cui si fa interprete, alla storia che rappresenta.

G.P. *I tuoi racconti sono dei veri e propri "falsi d'autore", non è così?*

M.E. Naturalmente, anche perché questa è una delle direzioni fondamentali della mia scrittura. Ha ragione Italo Calvino quando scrive: «L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive». Nei miei racconti costruisco storie che attribuisco a voci altrui. Reinventare le parole degli artisti è un sogno che combatte la morte del loro pensiero e non la rende mai conclusiva, riparando il sopruso di questo lutto. Il lutto, fin dall'inizio, è la *vita stessa*, è il nascere e il morire.

G.P. *Osserva Luigi Sasso nell'intensa postfazione al tuo libro: «Lo scopo perseguito da Ercolani è quello di trovare, in uno spazio e in un tempo che non esistono, un punto di osservazione inedito che possa gettare luce su una poetica o un destino, sulla genesi o il senso di*

un'opera». Ti rispecchi in questa affermazione?

M.E. È esatta. La nuova luce che “proietto” su un destino è quasi sempre la volontà di “riparare”, anche se in un tempo postumo, una ferita immedicabile, un dolore assurdo, una mancanza che fa male. Ha quindi un preciso senso etico e non è una futile fantasia estetica, un *divertissement* culturale. D'altronde, come scrive Romain Gary, «...non ci si rende abbastanza conto del ruolo giocato dal cinema nel rimettere in discussione il mondo, la natura della realtà. Non fosse che per questo semplice fatto: poter comporre a proprio piacimento le immagini, fare uso di piccoli frammenti di realtà o della sua apparenza, per dare vita a una realtà altra. Il cinema, anche il più tradizionale, è sovversivo proprio a partire dal rapporto tra l'occhio e la realtà».

G.P. Mi hanno particolarmente colpito i pensieri poetici di Robert Bresson e quelli frammentari di Orson Welles. Ma anche il discorso sulla morte di Max Ophüls e la difesa dell'improvvisazione sostenuta da Jean Renoir. Ho ricavato dai tuoi testi un senso di autenticità, come se fossero stati realmente scritti da loro.

M.E. A volte, identificandomi in certi artisti, mi sono trovato a scrivere in modo simile a loro. Ricordo ancora una mia pagina apocrifa su Alberto Giacometti, pubblicata in un vecchio numero di “Riga”, che alcuni lettori scambiarono per un testo reale del pittore. Ma è questo lo scopo ogni scrittura: rendere *vera* la finzione. In questo libro ho scoperto le mie “carte” con prudenza per indurre il lettore a credere *fino in fondo* nelle mie fantasie, come durante la notte si crede alla realtà dei sogni, anche se il risveglio è sempre imminente. Concludendo la nostra intervista (ricordo, tra le righe, che la forma dell'intervista ritorna con frequenza nei miei testi), vorrei citare un ricordo d'infanzia che ho immaginato *per* Sergej Eizenstein: «Quando ero bambino, non aprivo le teste delle bambole, i fondi delle scatole, le casse degli orologi. Non schiacciavo gli scarafaggi e le farfalle, non pungevo le pance dei gatti. Mi tratteneva una sorta

di sacro terrore – erano tutte cose vive, anche gli oggetti, e avevano un'anima. Mi trattenni, ma non smisi di desiderarlo». È proprio così lontano dalla realtà pensare che questo possa essere un *vero ricordo* di Eizenstein?

al posto dell'altro

Non potrò mai
una sola voce

Nanni Cagnone

In un episodio della mia infanzia che non ricordo *ma che mi è stato raccontato* mia madre mi porta in un giardino pubblico, dove altri bambini corrono allegri, e mi ordina di *non correre*, perché potrei cadere. Osservo gli altri bambini, li invidio; ma annuisco e obbedisco. Con parole miti e persuasive mi *obbliga* a non correre con gli altri. Non me lo consente, in quanto, se disobbedissi, mi priverebbe del suo sorriso. È proprio a partire da questa scena che divento un *io scrivente*. Benché io non possa correre a causa del divieto, sento crescere dentro di me un'energia – *la stessa energia della corsa* – che, non potendo sopprimere o negare, devo tradurre in un altro mondo espressivo. È il mondo della scrittura. Questa metafora, fin dall'inizio, è la ragione primaria del mio esistere come scrittore. I film visti da mia madre – la sua vita immaginaria e *vera* contrapposta alla sua deludente vita *reale* –, nel momento in cui sono stati visti e condivisi da me hanno finito, col passare del tempo, per essere la droga che lei mi consentiva di iniettarmi nel cervello e nel cuore. In quella droga dell'immaginario erano possibili tutte le rivoluzioni e tutte le eresie. Bastava, naturalmente, che non trasgredissi al *primo divieto* e non vedessi il giardino fuori casa, *dove gli altri bambini correvano*.

Non potendo più correre spontaneamente come il bambino di allora, ho dovuto trasformare la scrittura in un'architettura obliqua

e favolosa in grado di ripetere, per me, le delizie di quella corsa mai compiuta. E mi sono messo in ascolto del suono di mille possibili passi, pronti a correre *anche per me*.

La percezione di una paralisi non inventa una teoria dell'aridità e dell'impotenza, ma descrive gli effetti prolungati di desiderio che la passione vitale ricava da quello strozzamento.

Ciò di cui si parla non può essere che un sogno, ma questa consapevolezza stimola la scrittura a ostinate risorse formali in grado di dare chiarezza e sostanza al messaggio della visione onirica. Non è tanto il *desiderio* di scrivere quanto la *necessità* di farlo. L'amore per la libertà è così forte che, non potendo esprimersi nell'atto di correre, deve, simultaneamente, trasformarsi in una scrittura che rispecchi quella folle volontà di corsa. La corsa mai compiuta è tutta contenuta nella frenetica immobilità dello scacco. Chi non ha provato desideri impossibili che ha poi cercato di tradurre nella sua arte? e, se questi desideri sono esistiti, allora perché non posso, oggi, da cronista apocrifo, tradurli in scrittura tangibile, dando corpo di scrittura a quei fantasmi? Nei miei racconti apocrifi prendo a prestito diverse voci per narrare un sentimento che, pur mascherato da molteplici variazioni, è sempre lo stesso: l'urgenza di *esserci* contro qualcosa che *nega* quell'esserci. Inventando una cosmografia di vite marginali o apocrife, tracciando la mappa di un universo fantastico e impossibile, non impongo una geografia del meraviglioso, un'*altra terra* da sostituire a questa, ma mostro che l'uomo nasce per oltrepassarsi.

I miei libri sono “visioni silenziose”, spie di una scrittura non fragorosa, estranea ai cinque sensi, attenta a registrare processi psichici al limite dell'esprimibile. Lontana da una sua specifica sensorialità, rifiuta climi metafisici. Non è gelida o distante ma *ardente*. Un

frammento d'inconscio rappresentato non in "campo lungo", ma attraverso soggettive diverse.

La mia scrittura apocrifa non è una scrittura dell'occhio e per l'occhio. Le sue immagini rimandano a un *orecchio interno*, in continuo ascolto di qualche emozione la cui urgenza è inappellabile. È una scrittura del brusio che preferisce nascondersi dentro immagini nitide, espresse in un linguaggio lirico ma astratto. Il suo progetto è minare, alla base, ogni edificio letterario che voglia fondare la sua esistenza su qualcosa di estraneo alla scrittura stessa.

«La poesia ruota attorno a questo nodo che è fuori dalla parola: immagine non verbale, ma sonora, in parte visiva, segreta alla parola». Io cerco, attraverso questo nodo, il *segreto* di una parola allarmata, costretta a esprimere l'inesprimibile.

Uno scrittore che, in assenza di sé, continua a scrivere oltre l'impossibilità di farlo, in quanto collaborano alla sua scrittura elementi formali e fantastici che possono essere posseduti da ogni io, in qualsiasi epoca, se viene condivisa l'*etica di quel sogno*.

Vivo in condizione di inattualità le mie *corrispondenze interiori* con altre anime o vite. La mia posizione, di 'portavoce' dei 'senzavoce', è sostanzialmente politica, sia che il compito venga svolto nel regno della letteratura apocrifa o in quello delle vite immaginate. Mi tocca per destino un ruolo scomodo: essere sostanzialmente estraneo a ogni narrazione che non sogni il suo stesso narrarsi.

Il mio processo creativo non è un procedimento *sur-realista*, perché non vuole allontanarsi dalla realtà delle proprie emozioni. Ma il mio *realismo* appartiene a un occhio *espressionista*, che vede il

reale come la materia di un sogno. Non sono uno *scrittore fantastico* nel senso tradizionale del termine: il contenuto delle mie visioni, invariabile, è materiale combinatorio per una scrittura fantastica solo in quanto riconduce se stessa all'enigma della sua impossibilità. Le consuete scelte fra scrittura dell'espressione (fantastica) e scrittura dell'impressione (realistica) sono tutte da iscrivere nel segno dello stesso paesaggio interiore. Non concepisco una realtà fuori dall'io in quanto non esiste una distinzione fra io e non-io ma una strategia di simulazioni e dissimulazioni, una rete tesa tra due poli fluidi e interscambiabili.

Inventando una letteratura spesso complementare a quella tradizionale, composta di testi reimmaginati e fantastici, non intendo realizzare l'utopia di un'estasi collettiva in cui *tutti gli scrittori* possono essere, indifferentemente e indistintamente, *tutti gli scrittori*, in un *patchwork* combinatorio simile all'universo descritto da *Matrix*. Al contrario, tutti i dettagli biografici vengono bruciati dall'ossessione di un unico e anonimo artista percepito con volti e voci diverse, nei secoli.

«Prima di incominciare a parlare è necessario rimettere in discussione i modi e le forme del linguaggio. E forse qui è possibile trovare un nuovo punto di incrocio tra vita e letteratura: scartata l'ipotesi che la letteratura possa inseguire una vita sempre più irraggiungibile, o peggio, che possa rifletterla, si tratterà per E. (ma non è più, a questo punto, un problema soltanto suo) di porre la vita al servizio della scrittura. Si tratterà di far sì che scrivere [...] continui a essere un destino».

Queste parole individuano uno dei miei nodi essenziali: una scrittura vissuta come destino non è mai solo poetica o solo narrativa, ma scompiglio fra descrizione e narrazione, fra trama e atmosfera,

dove non è possibile far nascere la trama se non dalla necessità di un'atmosfera.

«Ai suoi occhi, infatti, l'unica immagine ammissibile, o se si preferisce non indecente, degli eventi trascorsi è quella che volutamente e profondamente si lasci ossessionare dalla memoria delle potenzialità, umane ed artistiche, inesprese o represses». Scovare dei momenti di negazione, repressione, morte di queste potenzialità, e rifare tutto da capo, *reilluminare* la scena, consentirne un'altra. Rimodellare il passato da un'altra angolazione, che mostri di nuovo il *bios* vitale: una poetica che può essere da 'fantascienza' ma che esclude contenuti fantascientifici.

La mia scrittura è il contrario di uno schermo in cui le possibilità combinatorie e onnipotenti dell'immaginazione proiettano un delirio elastico, estensibile, virtuale, come suggerirebbe l'esercizio dell'apocrifo e del falso. Espone gli intrecci fra vita e arte, fra paradosso e finzione, considerando le vite umane come il materiale di un sogno. Nel momento in cui cerca di tradurre l'invisibilità in forme, non fa che aggiungere nebbia a nebbia, pur rispettando i contorni del paesaggio, e diventa così un lungo, dolente commento al silenzio.

L'origine della mia scrittura è un'ingiustizia, una morte, un lutto – qualcosa di violento e di irreparabile che guarisce magicamente nell'istante della scrittura, per ritornare irreparabile. La mia opera nasce nel segno della malinconia ma non si sviluppa corteggiando questo sentimento di nostalgia struggente: al contrario, lotta nel compito impossibile di una ricostruzione incessante dell'oggetto, della parola, della vita perduta, creando una «giustizia postuma, di natura essenzialmente poetica».

“Turbare” il passato, ridando voce ad autori che sono realmente esistiti, potrebbe essere giudicato un atto di voyeurismo aggressivo e onnipotente. Ma è proprio restituendo la parola a chi non può più parlare, attraverso un artificio dell’immaginazione, ho l’illusione di riparare a un antico sopruso e simultaneamente di esprimermi proprio attraverso quella parola segreta e indiretta, quel cortocircuito anomalo, sommerso.

La mia scrittura ha l’ambizione di trovare, nelle opere del passato, se stessa. Certe angosce e visioni del nostro tempo possono esercitare un *feedback* critico su quel passato. Questa possibilità sovverte la bloomiana “angoscia dell’influenza” esercitando, al contrario, una “gioia dell’influenza” che, *à rébours*, fa della letteratura non un repertorio di performances isolate ma un’enciclopedia “in divenire” di vite, destini e opere sempre viventi e cariche di potenzialità ulteriori. Se è vero, come scrive Seferis, che «le responsabilità cominciano dai sogni», allora ognuno deve assumere dentro di sé, come regola fondamentale, la ricerca dei modi e delle forme in cui chiarirsi un sogno che *non è soltanto suo*.

Io penso alla scrittura come all’ossessiva obbedienza a un numero inverosimile di ricordi e di sensazioni che soffocano e stordiscono e che poi, con la parola, faticosamente si ricuciono insieme e si illimpidiscono. *Ho il senso di me* solo nel momento in cui mi vivo condotto dall’opera che ho trovato. Divento suo strumento, lei mi convince ad andare in un luogo o nell’altro, a trovare questa o quella parola, ed io, viaggiatore sorpreso, non posso che acconsentire. Qui, solo in questo momento del mio lavoro, posso provare stupore e orgoglio insieme.

È evidente «il carattere costitutivamente anfibologico dell’apocrifia, la natura doppia e insidiosa di una tecnica che induce a

“mettersi al posto dell'altro”, per rendergli omaggio, per farlo rivivere, ma anche e contemporaneamente – lo si voglia o no – per espropriarne la parola, per annullarlo sostituendosi a lui». Si tratta, quindi, per lo scrittore apocrifo, di un ambiguo rubare-possedere la parola, di un *resistere* in una zona di confine dove chi dice io comunque mente, sia perché non è l'autore che viene attribuito al testo sia perché chi si sostituisce all'autore prescelto comunque realizza un falso. In questa doppia falsità si sviluppano con maggiore naturalezza e autenticità, perché schermati da un discorso indiretto, i diversi pensieri che si agitano nell'autore. Non c'è nulla di più fecondo di questo parlare di sbieco, non sapendo mai da dove arrivi e dove giunga la verità. Non c'è nulla di più sincero che parlare attraverso continue rifrazioni che colgono la verità esattamente per quello che è: il riflesso di un sogno *che forse non era neppure il nostro sogno*.

Il mio compito di narratore ha qualcosa in comune con l'esercizio della caccia: io, scrivendo, stano delle prede nascoste. Mi metto in agguato. Sorveglio. Poi capto delle vibrazioni sonore, delle particolari risonanze. Allora mi metto in posizione e aspetto la preda: passa, guizza, la afferro; e appena mi capita di averla tra le mani, ho il tempo di osservarla per un attimo, di intuire una vaga somiglianza fra il suo occhio atterrito e il mio, e poi la lascio libera. È solo in questo momento che posso scrivere del mio incontro con lei, esattamente come un critico parlerebbe di un'opera di Dante o di Boccaccio. La verità è solo nell'attimo magico di una risonanza che genera un effetto: la scrittura è il *ralenti* di questo incontro, la sempre inadeguata, forsennata, a tratti impotente descrizione di questo incontro fra animali spaventati.

falsi d'anima

Come trattenere un uomo qui, con delle semplici parole scritte su carta?

Franz Kafka

1

La mia scrittura ha lo stesso impeto adolescente e vitale con cui Julien Danville, ne *La chambre verte* di François Truffaut, cerca di trattenere in questa terra la memoria dei morti, sottraendoli al freddo delle tombe per creare un luogo dove le fiamme mai spente palpitino come cuori vivi. I morti, di cui la mia scrittura parla spesso, non sono esseri vivi di cui rimpiango la vita. Sono individui che, fin dall'inizio, sono *irrevocabilmente morti*. Come se, ricordando le battaglie delle grandi guerre, rivedessi nelle scene di un film i corpi supini nei campi e non ricordassi e non sapessi di come erano stati vivi. Questa è un'angoscia fondamentale e generante per la mia scrittura: io sogno come certe persone sarebbero state vive, non le ricordo per come erano vive. Quando, bambino, mi si vietava di correre, io non ho provato *subito* il desiderio di correre: sono rimasto fermo, *amando* i punti in cui sognavo di muovermi.

Io non imito tracce passate ma reinvento tracce anteriori che non sono mai esistite e che mi sorprendono non per le loro analogie ma per le loro differenze. La citazione, per me, non ha niente di filologico o di manieristico. È una viscerale corrispondenza con un altro essere umano. Una risonanza. Potrei dire che mi metto in ascolto del ritmo di altri cuori perché mi aiutino a sopportare con minore solitudine il battito del mio.

I miei libri apocrifi sono talvolta intrisi da un sentimento di rancore, come se dovessero sempre difendersi da qualche nemico che insidia la loro libertà. Io penso che, per conquistarsi quella libertà, bisogna essere sempre attenti a difenderla dalle ideologie che la insidiano.

L'intento dei miei libri è quello di difendere, oltre che la necessità ad oltranza dell'atto creativo, una visione del mondo, che sostanzialmente è questa: noi non percepiamo che nebbia. Siamo completamente smarriti e lo siamo sempre stati anche quando credevamo di non esserlo. Però non possiamo perdere l'impulso a cercare una forma che rappresenti quella nebbia e la rispetti senza tradirla.

Rabdomante di una conoscenza di cui desidero trovare le tracce nei secoli, prendo a prestito le voci di artisti o di folli e le filtro attraverso l'immaginazione e la memoria, facendole *per-sonare* insieme. Discuto di nodi teorici o di domande filosofiche attraverso le voci di personaggi che ipotizzo abbiano vissuti secoli prima di me gli stessi problemi. Ma ne discuto *sulla mia e sulla loro pelle*.

Etico è ritrovare e reinventare tracce, supporre un io d'artista inappagato e imperfetto che non smette di disseminare le sue diverse identità. L'io dell'autore è come una goccia d'acqua che cade contro una superficie – il testo – e da lì si espande in migliaia di gocce, ognuna delle quali, nella sua differenza, conserva la stessa identità della goccia-madre.

Come per i sacchi cuciti di Burri, qualcosa di lacerato va ricomposto e guarito. Il testo apocrifo è come la *guarigione immaginaria*,

attraverso le parole di un racconto, di una lacuna del passato. La cura di un'assenza. La guarigione da una *ferita delle cose* che ha impedito a certe idee o storie o immagini di venire al mondo. Una chirurgia dell'immaginario. La guarigione, in questo caso, non è la cura razionale che sopprime la malattia ma il liberare, *à rebours*, cose e pensieri dall'eccesso di ragione che li ha ammalati.

I personaggi dei miei *falsi d'anima* dicono, nel costruirsi la libertà del proprio spazio, solo cose autentiche. Io *non sono loro*, poiché non deliro, ma sono un medium tranquillo, *ossessionato da loro*, attento alla differenza e alla somiglianza fra le nostre voci.

Credo che, a posteriori, la mia opera possa essere considerata come un paradossale *tentativo di cura* dalle distorsioni e dalle ingiustizie subite nel corso del tempo e della storia da uomini e artisti: destinata a fallire come volontà di guarigione e come progetto letterario, forse potrà sopravvivere come fantastico desiderio di giustizia.

«La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri "apocrifi" nel seno etimologico della parola, cioè i libri "nascosti". La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare». Queste parole di Italo Calvino mi fanno tornare in mente il problema dell'eteronimo: se Pessoa, ad esempio, può ancora riferirsi alle emanazioni del suo io schizoide, nella mia opera l'eteronimo è la via d'uscita da un io definito, insoddisfatto da un debole numero di risonanze, verso un io multiplo, immerso in un arcipelago di risonanze. L'io-occhio-visione è funzione di organizzazione e di selezione del proprio io-orecchio-percezione. Il pathos espressivo deriva dalle capacità uditive. L'occhio è la tecnica combinatoria in grado di restituire, con im-

magini distinte, l'intensità prodigiosa e indefinita dell'ascolto.

Se molti eteronimi (l'esempio più comune è Pessoa) sono le maschere precise di un io disgregato, credo che, per me, un numero così limitato di maschere sia insoddisfacente. Il compito della mia scrittura è più estremo e meno autobiografico. Vuole rappresentare una *costellazione di io* che non si riferisce a un io originale di base, se non considerandolo come un medium *neutro* in grado di captare un'emozione particolare, una *distorsione percettiva*. Scrivere è trovare le prove - autentiche e contemporaneamente false - di questa distorsione. È cercarsi degli amici, degli alibi, dei complici, per una percezione 'sublime' – cioè attratta da quanto turba i limiti della coscienza.

«La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera. Che una persona metta tutto se stesso nell'opera che scrive è una frase che si dice spesso ma che non corrisponde mai a verità. È sempre solo una proiezione di se stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere la proiezione d'una vera parte di se stesso come la proiezione d'un io fittizio, d'una maschera. Scrivere presuppone ogni volta la scelta di un atteggiamento psicologico, d'un rapporto col mondo, d'un'impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile. L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive» (Italo Calvino).

Se è vero che la letteratura è, per l'autore, la proiezione di se stesso nel momento in cui scrive, ciò che conta è riconoscere le forme di

questa proiezione e trovare uno stile che sia conforme all'originalità e alla pregnanza dell'ossessione. Solo in tal modo le figure dell'ossessione – lo stile – saranno fantasmi *autentici* che trovano le regole della loro visibilità.

Il catalogo delle opere complete è, per qualsiasi autore, un'offesa e un paradosso: ogni opera autentica è costituzionalmente incompleta, perché invasa da tutti i libri possibili che l'autore ha pensato e sognato senza scrivere e dal desiderio dei suoi sempre nuovi lettori di leggere in modo nuovo le sue scritture. Ogni opera reale è *violata*, e felice di esserlo – flusso interminabile, infinito bisbigliare di voci. Il libro è solo la fortuita emersione di una di queste voci alla coscienza della scrittura, un approdo momentaneo, un'isola instabile – come nella parabola della balena e dell'isola ne *Il Fisiologo* – che ci permette di vedere, da una particolare inquadratura, il “libro impossibile” che continuiamo a scrivere.

Lo scrittore apocrifo è «come colui che viene dopo, si sostituisce a chi lo precede, occupa tutte le posizioni, si rende indistinguibile, ma tiene per sé la speranza di una reciprocità paradossale: quella di farsi dire da chi tace». Lo scrittore apocrifo «non aspira ad assumere le vesti, riconoscibili ma ormai logore e tarmate, del narratore onnisciente, anzi agisce come un individuo che vuol cessare di essere tale, per diventare – se ci si passa il latinismo – “dividuo”, cioè divisibile, permeabile all'altro, un altro scelto però con oculatezza, e dunque quasi un fratello occulto, che va ogni volta ritrovato e reinventato, fino a farne qualcosa di indistinguibile da sé».

Le verità che ammiriamo sono spesso immagini viste in sogno e soprassalti del dormiveglia. *Aritmie della percezione*. Nei paesi mesopotamici, per esorcizzare il potere diabolico del sogno, il sognatore ne incide il contenuto su tavolette d'argilla e lo mette in

acqua: così il sogno, insieme all'argilla, può dissolversi. Della potenza assoluta del sogno sono attenti ascoltatori gli indigeni del Gabon, che gli conferiscono valore di testimonianza giuridica, di responso oracolare. D'altronde, al di là di responsi, credenze o formule, nessuna opera corrisponde a qualcosa di autentico *se non al sogno del suo stesso autore*. In questo senso, è anomala, intrusa.

Le strategie dell'illusione e del sogno raggiungono effetti di verità che nessuna realtà potrebbe raccontarci. La mia predilezione per la scrittura immaginaria nasce dal desiderio di consentire all'io che parla la possibilità della metamorfosi.

Ogni scrittura apocrifa ha il privilegio di essere impossibile in quanto è apocrifa. Non appartiene alla storia della letteratura. Esiste ma deformata, come può apparire deformato un sogno, e conferisce alle opere e ai pensieri dell'autore di cui prende la voce una sorta di 'abbandono onirico'. Proprio per la sua natura fantasmatica la voce apocrifa si impone come la finzione più naturale. «La scelta dell'apocrifo è una scelta meditata sulla base di una poetica personale che indirizza la propria scrittura verso il testo che non c'è, che è assente, perché mai scritto o perso, magari immaginato o sognato, ma mai portato sulla pagina. Allora l'autore apocrifo è colui che viene a completare il lavoro dell'altro nel senso del "non detto", oppure a prendere quella voce per proiettare su di essa la propria scrittura, in modo da riparare, o rendere giustizia, su un piano etico ed estetico, ad una mancanza, o alla "necessità" (personale e, perché no, storica) di una completezza possibile».

L'io del racconto fantastico – da Poe a Maupassant, da Bierce a Stevenson, da Andersen a James – non si rispecchia più nessun mondo ma dice solo verità ultime, alle soglie del dicibile, legate alla sua tragica, soggettiva percezione del mondo. L'apocrifo è l'estrema *Waste land* del racconto fantastico, un "giro di vite" sulla figura dell'artista che, esiliato dalla sua opera come autore, crea un'opera che

finge altrui, in un gioco vertiginoso di falsificazioni. Nella magica messinscena di Lubitsch, in *Vogliamo vivere*, la maschera della finzione teatrale rappresenta il dramma della persecuzione nazista con un effetto tragicomico di verità.

Ogni opera autentica porta in sé la sua incompiutezza e il suo fallimento, anche se ogni testo, considerato autonomamente, può sembrare compiuto e riuscito. È come una voce che ne chiama un'altra, in un corale non riducibile al silenzio. La scrittura è fatta di parole che continuano a parlare da sole, servendosi di noi come strumenti più o meno adeguati.

«Abbiamo scritto insieme [D. e Guattari] un libro su Kafka. Quando scrivo su un autore, il mio ideale sarebbe di riuscire a non scrivere nulla che potesse rattistrarlo, o, se è morto, che potesse farlo piangere nella sua tomba: pensare *a lui*, all'autore sul quale si scrive. Pensare a lui con tanta forza che non possa più essere un oggetto e che non sia neanche più possibile identificarsi con lui. Evitare la doppia ignominia dell'erudizione e della familiarità. Restituire a un autore un po' di quella gioia, di quella forza, di quella vita politica e di amore che lui ha saputo donare, inventare. Tanti scrittori morti han dovuto mettersi a piangere per colpa di quel che si scriveva su di loro. Così, spero che Kafka si sia rallegrato del libro che abbiamo scritto su di lui, ed è per questo che tale libro non ha rallegrato nessuno».

(G. Deleuze)

Scrivere, ma non essendo i primi. Scrivere *perfettamente soli*, ma in mezzo alle voci che ci rendono soggetti scriventi. Noi non siamo che l'esito di alcune storie. Noi narriamo, registriamo, teniamo i nostri taccuini, con l'imbarazzante impressione di essere sempre arrivati *dopo*.

«C'è qualcosa di assurdo – scrive Giuseppe Zuccarino – nell'innalzare, attraverso un lavoro di anni, degli edifici di parole, preoccupandosi di costruirli con cura, come se dovessero resistere al tempo, pur sapendo benissimo che già ora solo pochi lettori prestano attenzione ad essi. E tuttavia non è lecito fare altrimenti, perché proprio in questo consiste l'etica della scrittura». Di questa etica chiacchiero con voi, oggi, per capire come (o perché) trent'anni di scrittura, diciamo grossomodo 4000-5000 pagine, siano rimasti solo un mio progetto privato, un edificio innalzato per pochi e attenti amici, laterale a ogni forma di scrittura contemporanea anche considerata marginale. Ho voluto seguire il consiglio di Beckett: «Fallire ancora. Fallire meglio?». Era questo il mio progetto?

Potrei dire di sì, ma non sarebbe vero. C'era qualcosa, fin dall'inizio, di troppo "intimo" nella mia scrittura; qualcosa che c'entra meno con la letteratura e più con la mia ossessione di un io-maschera, di un io-non-io che sonde le zone d'ombra della psiche. Le inevitabili conseguenze: l'enfasi sul non detto, la finzione che diventa vera, il potere del sogno, l'amore per dei generi "segreti" come lettere e taccuini, l'indagine "nella" follia.

Ho voluto creare con i miei libri un'enciclopedia incompiuta di voci invisibili (la poesia entra bene in questo progetto, perché la parola poetica è voce che viene dal nulla, come dice Nanni Cagnone è «quel sonnolento/ andarevenire entro invincibili metafore,/ chiuse al tempo,/ senza rovine»). Ho ostinatamente continuato a identificarmi con vite e pensieri altrui, con "anime perse" da far tornare alla luce per un attimo – artisti, folli, poeti di oggi e di ieri, me stesso – e salvarmi con loro, riprendermi con loro. Un sogno donchisciottesco, consumato prevalentemente nella cripta virtuale dell'apocrifo, un sogno composto di scritture visibili che vogliono

fantasticamente riparare soprusi e, con inchiostro simpatico, si mettono sulla scia di altre parole già dette o non dette, e spariscono, tornano invisibili.

Un atto illuminista e onirico: correggere ferite, ingiustizie, orrori, silenzi, con lo strumento del sogno. È il mio ostinato “discorso contro la morte”. Torcere il reale con un atto consapevole di immaginazione fantastica, simile a quello che compie Don Quijote nelle rovinose finzioni evocate dalla sua follia cavalleresca. Un atto che, di per sé, è un sogno incompiuto, lacunoso, assoluto, interminabile. Un attimo di equilibrio sull’orlo del precipizio; «un prodigioso equilibrio in uno stato di disastro ininterrotto, in un continuo franare», come scrive Michaux della follia.

Un sogno del genere non può avere una vasta platea.

Scrivo Ruggero Jacobbi, saggista poligrafo: «Tieni sempre a distanza misurabile colui che scrive il saggio interminabile». L’industria editoriale deve a tenere distanza autori come me, e finora lo ha fatto con successo, come sempre. Magari si può sperare che «l’accumulazione quantitativa produca un sospetto di qualità incompresa» come scrive Umberto Eco del poeta torinese eccentrico e poligrafo Augusto Blotto, ma questa è spesso una falsa speranza. Louis René des Forêts ci ricorda che l’opera fallisce quando perde il senso della sua impossibilità. In questo senso, e solo in questo, la mia scrittura *borderline* non è fallita perché resta ben salda nel regno del suo impossibile ed è classificabile solo come anomalia, come caso clinico.

Quale sarebbe il mio “caso”? Potrei racchiuderlo in una sentenza di Novalis: «l’uomo è metafora». Cioè *vuole* essere qualcosa di diverso da quello che è, e non appagarsi, non soddisfarsi mai, ma *essere* all’interno di questo desiderio. Questo desiderio è, per me, il processo creativo, incompiuto e affannato, teso a raggiungere qualcosa di sempre ulteriore. Un processo che non ho mai smesso di sondare nelle mie prose, e che salva l’artista e lo rende folle. L’arte, e sottoscrivo la definizione di Robert Bazlen, «è una linea chiara nel caos».

II

Ma questa volta io sarò scritto. Io sono l'impressione che si trasformerà.

Rainer Maria Rilke

Nel sogno, il pensiero aderisce al vivere – aderisce intimamente alla semplicità del vivere, al fluttuare dell'essere sotto i volti e le immagini del conoscere.

Paul Valéry

1

Io, di cui non so niente, so che ho gli occhi aperti, a causa delle lacrime che colano incessantemente.

S. Beckett

Sono in mezzo alla notte, nel buio assoluto, ma domani solleverò le persiane. Qualcuno mi suggerisce che non sono mai state abbassate.

Questa scrittura in cui mi accanisco e che nessuno conosce nella sua interezza potrebbe, un giorno, manifestarsi nei sogni o nei sintomi di un altro uomo.

Prima di imparare cosa fare, *occorre farlo*. Allo scrittore capita di anticipare se stesso senza conoscersi ancora.

Gli appunti come matrice di niente: né racconti né poesie né romanzi. Le frasi scritte a matita, tutte cancellabili. Frasi di un quaderno da riscrivere.

Notte in casa di mia madre. Mantenere viva la stanza da non-vivo. Dormire profondamente.

Un cuore semplice dona
alla sibilla il resto della
rosa perché ogni petalo sia spettacolo e risposta:
lei rimane l'enigma che comprende.

L. Pittaluga

3 gennaio 2002

Poesia/collage di Dario Capello, da *Il mese dopo l'ultimo*

Nessuno, ma ti attende
fra notte e giorno decide
il segreto del suono –
dove non accade nulla
chi non cerca viene
trovato in un battito di ciglia.

Una giornata di vento – Un bosco – Eccoti.
Laggiù.
Nel passo successivo mostri
le voci sbalordite, quelle
che iniziano

«capisco solo il corpo scosso
che traballa, e la chiarezza
di un cielo nerissimo
quando vigila
le soglie del pensiero, sull'affanno»

(è arrivato a percepire una schiena,
un ramo di pesco, poi un coltello:
«perché porti uno specchio con te?»)

Sopra il mio letto di adolescente, in via San Martino, sono attaccate al muro con lo scotch fotocopie di disegni giacomettiani: così, senza occhiali, distinguo un viso nero, piccolissimo, essiccato; una testa a metà; una vecchia curva; e tavoli, lampadari, frutta, traversati da un nodo d'ombre.

Mia madre, dopo la morte di mio padre:

«Certe volte mi dico: un paio di scarpe di papà, un pullover, una giacca li tengo, devo ben tenerli, come farà quando deve tornare?». ».

«Mentre la terra usurpa la luna

i crisantemi scomparvero nel fiume:

l'uomo è ciò a cui mi condannarono» (1979-1981).

Quando la «terra», il regno del giorno, si sostituisce alla luna, ne «usurpa» il suo regno di fantasmi e i crisantemi della morte spariscono ingoiati dall'acqua, lo scrittore teme di trasformarsi da spettro letterario in uomo adulto.

Gli unici scrittori che invidio realmente sono Robert Walser e Vladimir Sébald.

Il Messia arriva da un'irriducibile estraneità del mondo: non potremo riconoscerlo tra noi.

L'eredità: il mondo

senza riparo.

[...]

Volano anni, millenni:

nel mio cuore brullo vortica

solo la folata del principio e della fine.

Gyula Illyés

Proprio per ciò che non è dicibile mi sono messo a costruire muri di parole.

Nella bara della mamma, il 29 settembre 2002, la figlia depone un suo libriccino dedicato a lei, dal titolo *Gioia piccola*.

«Grazie ancora. Ma che pianeta è questo?».

(*da una frase di L.T.*)

Rispondo alla paura di non essere con racconti fantastici.

La mia opera appartiene meno alla storia della letteratura che alla storia della clinica: esempio di una scrittura autistica che racchiude la sua forsennatezza da soliloquio nella ripetizione angosciata del tema.

Trasformo l'emozione, prima che possa provocarmi dolore, in rappresentazione del dolore. Sopporto che qualcosa di angosciante possa accadermi, ma non che mi venga sottratta la libertà di rappresentarlo.

Mi ha salvato dal suicidio che avevo programmato per mesi la "personale" di Louis Bunuel a Filmstory, nel 1977.

«Quando suoni il pianoforte, io non vedo più la tastiera, con i tasti bianchi e neri; vedo una specie di stoffa, morbida e bianca, che comincia a salire e io la seguo con gli occhi e ascolto le note...».

(*detto da mia madre, prima di addormentarsi, mentre suonano il pianoforte*)

Il cuore ha sempre una splendida capacità di scrivere di sé, cambiando ogni volta l'autore (*da una lettera a G.Z., 1994*).

Ci sono attimi – un figlio quarantanovenne, scrittore e psichiatra deluso, una madre ottantunenne, ansiosa ed elegante, visti in un vecchio negozio mentre lei regala a lui due camicie vistose ma belle – in cui quelle due persone, separate e unite da anni di odio mascherato e di amore sbagliato, sembrano paradossalmente felici.

Natale 2003. Nonostante l'opinione contraria di alcuni amici, non sento la mia opera in fase di saldo e non celebriamo il mio passato di scrittore semiconosciuto. Continuo ad essere al tavolo da lavoro, a pensare e scrivere vanamente, forse per nessuno, traendo forza dal nulla.

Avendo amato il sorriso di una madre che considerava morto il mondo, vivo bloccato dentro quel sorriso e dentro le illusioni che inventava.

Non smetterò di annotare. Almeno avrò la possibilità di rileggermi negli anni che mi separano dalla morte e di capire per quali strade sono passato.

Né poeta lirico né scrittore apocrifo né saggista di poeti né teorico della follia. Non mi interessa il fallimento 'relativo' delle mie possibili carriere all'interno di queste zone della scrittura ma il fallimento assoluto, irrimediabile, irrisolvibile, che caratterizza la mia scrittura nomadica.

Impossibile fare un diario vero. Scrivere di sé è decente solo trasfigurando ogni giorno e ogni emozione della propria vita. Tornare al 'diario falso', allo zibaldone.

Volto austero di Klee. Un volto astratto come la lama arancione di un'ascia, due buchi scuri al centro. Un corpo come un cono dello stesso colore. Una mezza luna gialla appoggiata sul cono triangolare, la cui base appoggia su un vascello a forma di cappello grigio traslucido. Tutta la figura si staglia su un rettangolo nero. È la copertina di un libro SE della serie *Saggi e documenti del novecento*. Il libro, da me prediletto per decenni, è *Quaderni in ottavo* di Franz Kafka, Guanda editore.

Se dunque non trovi nulla, qui nei corridoi, apri le porte; se non trovi nulla dietro quelle porte, ci sono nuovi piani; se di sopra non trovi nulla non importa, slanciati per altre scale. Finché non cessi di salire, non cessano i gradini; crescono verso l'alto sotto i tuoi piedi che salgono.

F. Kafka

Mi sento *segreto*. Come medico, lavoro misconosciuto in una struttura psichiatrica alla periferia della città. Come marito, ho occultato il giorno del matrimonio agli occhi di mia madre. Come amante, non ho mai fatto trapelare nulla delle mie storie. Come scrittore, le mie opere sono stampate ma introvabili. Ecco il mio *karma*: l'invisibilità. Come il protagonista di *Ultimo tango a Parigi* che comprende nel suo occhio, mentre osserva Parigi in imminenza di morte, mille vite – ma tutte senza un nome, senza una storia.

Io nasconderei, dice M., un “segreto concreto”.
Osservo i vivi dal mio turno di guardia.

Quando sarai vicino alla morte, non più in grado di sognare e di leggere, a morire non sarai tu ma l'essere deturpato, moribondo e decrepito a cui amici ormai aterosclerotici si ostineranno a dare il tuo nome e cognome.

Mi trovo nella casa di mia madre, oggi, 1 settembre 2007. Scrivo liberamente. L'avversario, ormai invecchiato, è nella stanza accanto e aspetta di vedere con me un vecchio film degli anni quaranta. Posso scrivere anche senza vivere *contro di lei*. Esco dalla mia stanza e vediamo *Anime sul mare*, obbedendo al rito comune.

Mi resteranno sempre queste *pagine postume*, non pubblicate in vita.

Togliere di mezzo l'io, ma resta sempre il soggetto.
C. Bene

Quello dell'umanità è un ruolo umoristico.
Novalis

Cosa c'è, di fantastico, nel racconto di un uomo che muore assassinato?

R. Venturelli

Riscrivendo la voce dei morti scrivere la propria biografia fantastica. Cercarsi è lecito quando, per farlo, si esce da se stessi.

Gettare grida di sgomento. Simultaneamente descrivere lo sgomento.

Essere come l'ombra del sole sul muro. Oggi esistere, domani tornare ombra o luce o muro.

Dopo la morte di mio padre, mia madre tiene due cuscini a capo del letto.

Il mondo esterno è un problema risolvibile fissando dei chiodi nell'aria e appendendoci il proprio paesaggio.

Migliaia di pagine scritte e migliaia da scrivere ancora, per non leggerle neppure agli amici più intimi.

E se fossi *portatore sano* di psicosi?

Non ho ancora fatto quello che dovevo fare. Non ho misurato neppure l'inizio delle mie forze.

Vivere in uno stato di *attiva* finzione.

Pur scrivendo *sempre e solo* di quello che vorrei dire, non riuscirò mai a parlarne *direttamente*.

6 luglio 2002. L. vede la madre nel giorno del suo compleanno. Tutta accartocciata, le sembra una chiocciola. Una piaga le deturpa la guancia.

A Saorge, L. legge *Il freddo* di Bernhard durante un blackout elettrico. È quasi il tramonto e continua a leggere il libro, anche se la luce continua a scemare. Il libro illeggibile: un paradosso bernhardiano.

Le nuvole mutano sempre, non come le pietre, che cambiano troppo lentamente, o come certi deliri, che non cambiano mai.

Descrivere la vita nei singoli dettagli è come confessare una serie di crimini vergognosi.

Ricordo che nel mio primo racconto, scritto a sedici anni, descrivevo, con parole soavi ma precise, l'agonia di una donna: quella donna era mia madre.

Il luogo dove prende origine, ogni volta, l'urgenza di dire l'indicibile, il luogo in cui si tenta la forma di questo racconto originale, ha sempre le caratteristiche di un atto letterario, pur non essendo *mai* letteratura.

Ogni vittima è madre del suo carnefice.

Ti amo anche nelle ore che non vivremo.

Quanto poi a me stesso, mi faccio l'impressione di quei ghirigori che un'ignota forza traccia sulla carta, quasi a provare il pennino.
F. Nietzsche

Se alle parole ho affidato la mia vita, quando mi mancano mi sento morire e aspetto che ritornino. Ma riuscirò, un giorno, proprio attraverso le mie parole, a essere imprevedibilmente sereno?

Di certi uomini si dice che sono perduti. *Perditos*. Sono come buche d'acido nella vita sociale addomesticata.

P. Quignard

È un uomo costretto all'ascesi da una spaventosa chiaroveggenza.
(*Milena Jesenská parlando di Franz Kafka*)

Chi dice Io, dice sempre in un certo modo uno pseudonimo.

J. Derrida

Certi bar, come il bar Molinari di via Rimassa, esigono, per essere frequentati, che tu sia già un fantasma.

Daiquiri, mojito, caipiroska – e poi affidarsi alle onde, una notte d'inverno.

Non ricordare, scrivi. Poi, appena è possibile, sparischi.

Reinvento qualcosa che avrebbe potuto esistere. Scrivere apocrifi è scegliere un modello per distruggerlo e ricrearlo.

Non mi piace il silenzio e non mi rassegno a tacere. Ma se parlo sono frainteso, e se taccio mento.

Prova d'orchestra, appunto, scoria, che la nitidezza del prodotto finito non annullerà.

Tacque. Per un numero inverosimile di pagine.

Vorrei scrivere senza capire, copiando un testo che comincio appena a conoscere.

Chi ha deciso di rinunciare al suicidio e vuole mettere a frutto quell'idea in un tempo più lungo, scrive.

(*Per L.*)

Non riusciremo a invecchiare finché condividiamo una metamorfosi.

Preservare una vita normale e confinare il desiderio della sua catastrofe nelle forme della scrittura: esercizio di lucida intelligenza, del quale ormai sono esausto.

Invecchiando, scoprire l'*understatement* delle idee e delle emozioni.

Scrittura non solo come metamorfosi felice di immagini ma come tossicofilia permanente. Le parole drogano, distolgono, salvano.

Fu così precocemente deluso dal mondo che non iniziò neppure a respirare.

2007, novembre. C'è qualcosa che mi rende *quasi impossibile* proseguire la vita: il persistere di riti ormai svuotati di stupore e di emozione in ogni frammento della mia esistenza quotidiana. Il conforto che la scrittura può sempre riservare con il suo costante potere di incanto è anche il timore di non essere più all'altezza dell'intensità che lei esige da me. Morire oggi non sarebbe neppure un suicidio ma un atto di rispetto per me e per lei.

Ormai il mio occhio è dentro la mia ossessione, senza nessun altro testimone, senza nessun altro conforto se non quello di un lavoro rigoroso, ostinato e solitario dal quale mi darà sollievo (lo spero, ne dispero) solo la morte.

Nel mimetismo consapevole dell'apocrifo, nell'ipertrofico autismo della scrittura, è probabile che io descriva soltanto il mio personale "collasso psichico", la mia mancanza del "possesso di me".

Ho scritto di vite altrui per non vedere la mia. Poi è accaduto che, da vie oblique, da vicoli laterali, arrivassi a *percepire* uno scorcio di me.

Lavoro da anni con la funesta fortuna di essere quasi invisibile.

Mi resta ancora la forza di trascrivere l'elenco, di intonare l'elegia dei miei simili – individui impauriti, superflui, folli, sopraffatti, maniacali, desideranti, ossessionati dall'espressione di sé.

Arrivare a scrivere qualcosa di realmente intollerabile, come in certi dettagli che solo Francis Bacon ha saputo dipingere.

La presenza del nulla nella disseminazione interminabile dell'io in vite e destini.

L'identità del mare è l'impossibile elenco delle sue gocce in movimento.

Trasfondere nella scrittura, nel suo inevitabile manierismo, la necessità di quel "fare arte di fronte alla morte" (Char) che l'imper-scrutabile teatro di Kantor mostra con il massimo di maschere e il minimo di veli.

(*Da alcuni appunti del 14 ottobre 1981*):

- Solo attraversando le parole sono giunto al mio cuore.
- L'idea della poesia come suite bachiana con tempi diversi.
- La scrittura è atto di pietà per luoghi impossibili o inaccessibili.
- I miei lavori aspirano sempre alla fine. Concepisco un libro, anche se compiuto, come un abisso da varcare per scrivere il prossimo.
- I miei racconti sono brevi diari d'angoscia rischiarati o oscurati dalla fotografia in bianco e nero dei *noir* americani degli anni 40-50.
- Forse nessuno ha capito che io *non ho mai scritto* un libro.

(*Dal commento di mia madre ai Taccuini di Blok*):

«...io leggo, nel tuo libro, delle cose non dette, che tu avresti voluto dire ma che non sono scritte e che io leggo comunque. La tua parola è molto più viva in quelle frasi che immagino di leggere piuttosto che in quelle che vedo scritte».

Ogni mio libro è l'ennesima variazione con cui tento di definire a me stesso il laboratorio intimo dell'artista. La mia personale *opera al nero* – che resta *al nero* per mio esplicito volere – è l'approssimativa definizione di questo laboratorio come inferno di emozioni che non devono restare nell'inferno dell'inespresso ma abbagliare con adeguato rigore formale. Questa mia forma di “estetica notturna” mi avvicina al mondo dei folli. Questa mia ansia di “dicibilità diurna” alla ragione dei terapeuti.

Assumendo diverse identità, consento che il mondo non me ne riconosca nessuna.

Non muore mia madre, dentro di me. Continuo a viaggiare nella

sua durissima acqua col remo della scrittura. Ma la più assillante e ardente delle scritture non basta mai a sciogliere questo ghiaccio. Per cui devo continuare, la penna, sul foglio, a rigare di nero tutto questo bianco.

Nottario: il taccuino che inizio non appena arrivano i fantasmi.
Note non scritte *di notte* ma *nel tempo della notte*.

Ho sognato che individui anonimi, sconosciuti, allarmati, si fermassero in mezzo alla stanza dove il grande libro giace aperto come un palinsesto, e su quel libro tracciassero segni e parole. Comporre, da quel libro sognato, questo piccolo volume reale, è un gesto utopico: a scriverlo non è solo l'io che si denomina autore ma un autore segreto, demonico trascrittore di proprie e altrui parole, che continua, nello spazio e nel tempo, attraverso autori presenti, passati e futuri, a essere mano scrivente. *Nottario* è un libro scritto con la mano sinistra. Chi scrive con la mano sinistra è colui a cui viene vietato di usare la destra. È l'eretico, il paria, il clandestino. Chiunque di *noi*, se lo vuole. Centinaia di voci, in questo libro, si associano e si collegano nell'ossessione collettiva di costruire un'unica, libera ma inafferrabile voce, che *mi* corrisponde ma è, nello stesso tempo, *fuori da me* come io sono fuori da lei.

Ogni mente costruisce con scrupolosa accuratezza i suoi rifugi. Il mio assomiglia a un paesaggio silenzioso, dove non si vede più nulla ma dove si immaginano rovine. A queste rovine fantasticate come origine si ispira il mio illegittimo sogno di resurrezione: scrivere di vite cancellate dal registro dei vivi perché, per un attimo, riprendano voce.

e alla fine delle composizioni
come sbattendo il coperchio
di una cassa da morto
per chiudere tutto
L. di Ruscio

Qui c'è la mareggiata e sto bene, mamma. Mi sono appena comprato un paio di occhiali nuovi. Torna bella com'eri, prima di morire.

I morti non smettono di non parlare.

J. Lacan

«Da Gerico non si fugge mai / perché intorno alle case cresce l'insidia dell'aria»: così scrivevo in una poesia del 1979. Più di trent'anni fa avevo inconsciamente definito, in due versi, lo stato simultaneo di prigionia e di fuga che marchiava e marchierà la mia storia di uomo e di artista.

L'aria, che mi veniva imposta dall'esterno, era insidiosa e irrespirabile. Come potevo oppormi a quell'insidia senza morire? *Non respirandola poeticamente*. Restando all'interno di me. Scegliendomi una "dimora del tempo sospeso", una città dal nome mitico: Gerico, assediata e votata allo sterminio. Il settimo giorno dell'assedio l'esercito e i sette sacerdoti, con le sette trombe di corno d'ariete, per la settima volta avrebbero fatto il giro della città, avrebbero suonato con l'avanguardia che precede e segue l'arca dell'alleanza, le mura sarebbero crollate.

Ma, prima di quel giorno, essere dentro Gerico era la sola salvezza. Vivere, con i propri sogni, dentro l'unico paradiso-inferno consentito.

Il nome Gerico, che significa "profumato" (la città è detta anche la "città delle palme"), deriva da una parola cananea Reah, che evoca il nome della luna (Yareah), perché in quella zona veniva celebrato un ancestrale culto lunare.

Sogno di scrivere, ma il tavolino vacilla. Mi sembra altissimo, come se fossi tornato bambino. Il foglio scivola, la penna mi cade. Tutta la casa è sottosopra, i mobili in subbuglio. Sul pianoforte, che è stato spostato, due bambini fanno rimbalzare una palla blu. Nell'angolo dove prima c'era lo strumento è stata ricavata una camera nuova. Ci sono transenne, calce, cartelli. I lavori sono appena iniziati. Io e F., il mio analista, cominciamo a parlare. Poi, brutalmente, irrompe mia madre. Dice che ho la febbre, vuole guarirmi, Io le impongo di uscire, lei non mi sta a sentire, mi mette un fazzoletto freddo sulla nuca; allora la caccio con violenza, definitivamente. Davanti a me c'è un bicchiere colmo di birra. F. dice che la mia verità non è la sete che mi spinge a bere, non è il liquido che vedo, ma il vetro trasparente del boccale.

Continuo a scrivere, se non lo facessi sento che morirei, la mano mi scorre sul muro con una penna o un pennarello che lasciano un segno spesso e scuro, ma il muro è una saracinesca che si chiude sempre di più, non posso più scrivere, la mano mi si allunga, voglio lasciare ancora un segno ma la saracinesca si chiude del tutto, le gambe potenti di una donna spariscono di colpo, al di là della saracinesca, mi trovo in pieno sole, in una strada larghissima, vicino a una rotonda, cerco di procedere, ma un'autobotte non mi vede, fa marcia indietro, mi stringe, mi schiaccia, sono costretto a urlare per finire il sogno, per non morire.

C'è una presenza dietro di me, come un mantello, come una voce. Vedo due uova vicine, su un foglio completamente bianco. Torno a casa. Sono nella camera da letto della mamma. Mi chiede il trasformatore del computer. Glielo do, lei si allontana. Ora è

seduta nella sala vicina. La sala è un vero cinema. Guarda uno schermo azzurro dove non viene proiettata nessuna immagine. Io sono dietro di lei ma non mi avvicino. Temo di disturbarla.

nel rifugio della mente

Mamma e io proviamo spesso un senso di malinconia per ciò che è terrestre.

Aleksander Blok

Ragnatela

Non è colpa di nessuno, non è stata colpa sua, cosa poteva fare d'altro, lei, una vita spenta, il cane ucciso, il piano venduto, le macerie delle case, così ti diceva – ma in silenzio, quasi senza dirlo – che il mondo è insignificante, pericoloso, prolisso, meglio stare tranquilli, leggere e mangiare, mangiare e leggere, libri e pranzi, cene e libri, un inizio e una fine; e tanti, tanti film, i film sono forti e precisi, durano due ore o un'ora e quarantacinque, niente di interminabile o di imprevedibile, amore morte odio vendetta ma nelle sequenze dei fotogrammi, nelle caselle dello schermo, nel perfetto rifugio della mente, niente di vivo, di imprevisto, a disossarti, a scorticarti. La tua macchina è un antro con la voce di Tom Waits, ma tu non scopi, non fumi, non corri, non torni ubriaco a notte alta, non dormi sui ponti, non ti si mozza il respiro quando fai l'amore. Tu parli di come il respiro ti si tronca in gola, di come la febbre ti ammazza, di come si crepa di sete. Le parole anticipano la vita, vengono quel dannato attimo prima. *Solo i muti usano tante parole.* Tu sei muto. Il pezzo di carta dove ansimi scrittura dice che vuoi stare nell'antro del foglio. Non lo vorresti, ma è così. Puoi vedere Chagall a Nizza, Bosch a Lisbona, Goya a Madrid, Turner a Venezia, ma quella che vuoi è solo altra carta – altre casse di risonanza del grido che non vuoi ti spelli la carne. Chissà, forse, un giorno, ti perderai, scorticato dal dolore. Non ci sarà nessuno a dirti dove, come, quando, cosa. Sappilo da ora. Sei un bambino sventrato, ti tieni la pancia con

le dita. Punto e basta. Quanta strada farà quel bambino è un problema futuro, un ragionamento ipotetico. *Da non fare adesso.* Adesso, te lo ripeto, non puoi che *restare*. Vivi nel punto della ragnatela dove ti è consentito stare. Ti sei assunto il compito di decorare quel punto, adattarlo, modellarlo a te. Non hai scelto la forma ma i suoi arredi. Se ti capita di amare degli esseri umani, li disponi nei punti liberi della ragnatela, in certi angoli vuoti da altri amici e persone. Ami senza uscire dalla rete. Ricapitolì l'universo dal tuo millimetro quadrato, tessendo lentamente la cartografia dei continenti, dei desideri, delle forme. L'altro da te diventa simile a te, tuo doppio, ma lontano, innocuo, incapsulato in una storia da raccontare e riscrivere. Ti salvi la vita ripetendo che occorre salvarti la vita. Spergiuri di emergere restando sommerso. Anche i pazienti che curi da oltre vent'anni in un servizio psichiatrico li sigilli in una comoda identità: li inviti a non esplodere mai in furori o allucinazioni, li proteggi dalla verità che hai giudicato insopportabile, per loro; non li guidi alle ragioni del loro trauma, li abitui a sopportarne il dolore, complice nel seppellire le tracce. Non modifichi, non rivoluzioni. Non pensi che, se il cielo oggi è nuvoloso, domani possa essere limpido. Non credi che, se qualcuno un giorno ti aggredisce, domani possa abbracciarti. Ti presenti come un padre buono e attento, ma sostanzialmente indifferente. Accettare l'inaccettabile e conviverci: le tue prescrizioni. Ma lasci che siano gli altri a inventare le regole, a modificare i patti, a generare i figli, a uccidere le madri. L'unica realtà *vera e tua* è aver detto e scritto e ripetuto, nel corso degli anni, che un uomo vive anche abitando il suo non essere vivo. Ci sono persone che sanno usare l'esistenza come palcoscenico per rappresentare i propri fantasmi. Un teatro buio, dove i gesti reali sono appena un'eco. Dove quella che appare, invisibile ma perfetta, è la ragnatela il cui centro è bianco, come l'impronta di un volto assente.

Nella tua vita non accadono cose speciali: c'è il coperchio polveroso del pianoforte, il canestro con i fiori secchi, i due sgabelli consunti,

la lampada accesa, lo schermo che registra *Piccolo porto* con Ginger Rogers. Non ti spezzi le unghie dei piedi con colpi rabbiosi delle mani, non c'è quel penoso sentimento fisico dal quale sei sempre fuggito scrivendo come se traversassi oceani, quel senso di asfissia, quell'Itaca ottusa, quella ragnesca tela di Penelope, non c'è quel cupo addestrarti a non amare le cose presenti e a desiderare quelle assenti, non c'è la camera verde, la cripta fitta di luci in cui è acceso l'ultima candela per il culto dei morti, non c'è bisogno di mentire per uscire all'aperto, non c'è l'impero delicato e immenso dove essere imperatore delle tue immagini, non c'è il pensiero di cosa potresti amare, è indifferente amare ciò che non sai di desiderare. *Scrivi*. Punto e basta. La carta dove scrivi è portatrice di vita, la batti e ribatti come lo scultore il marmo fino a scaldarlo, non c'è più bisogno di rileggere Woolrich per riprovare le tue paure o ascoltare Gould che esegue ancora una volta le Goldberg per risentire le tue ossessioni, la vita non si sotterra mai bene, il giorno sale, il sole scintilla, toglie la polvere dai mobili, le briciole dal pavimento, ti liberi da quel denso odore di calze non lavate, dal subdolo gioco che ti incastra gli occhi nell'ultimo film, le cosce alla poltrona, ti osservi fuori dalla stanza-cassaforte, dal salotto-schermo, *lasci tua madre e vai laggiù*, sarà dolce, ancora una volta, ricordare quel sogno: un paesaggio di mare, di impressionante bellezza, il salino nell'aria, l'antica biblioteca, la panchina celeste, le nubi nere agli orli e lucenti al centro, il rumore dell'acqua, davanti al ristorante Paradiso, un filo di luce sulle onde, il caffè dopo il pesce, un universo galattico, il profilo della tua donna. Puoi muoverti ora, camminare, avvicinarti alla spiaggia, *svegliarti*.

Breakdown

La schiena di tua madre, 84 anni, tutta coperta di nei, piena di piccoli tumori che il suo corpo e la sua mente hanno frapposto, con caparbia ottusità, fra se stessa e la realtà esterna, è letteralmente

girata al mondo. Il medico che la visita scuote la testa. «È un'eredità genetica» – soggiunge. Tu sorridi. Lui ignora le tre eredità che lei ti ha lasciato: il sorriso meduseo, la necessità di sognare e l'impossibilità di percepire reali le proprie emozioni. Ha trasformato la sua schiena in un muro cieco e pieno di escrescenze – girasole innaturale, ostile alla luce, alieno.

Lei è lì, immobile, davanti allo schermo dove proiettano Gilda, con Rita Hayworth. Ammira la bellezza del corpo di *Gilda*, il braccio bianco che si sfilava il guanto nero, mentre risuona la canzone. Non è *Amado mio* – precisa. Poi torna a guardare le scene del film. Le piace, dentro quelle immagini, la felice sensualità del corpo di Rita, bianco e nero, seminudo, colto nella bellezza della danza. Poi, spento lo schermo, finito il film, ritorna la vita di sempre; i corpi banali, brutti, vestiti, ansiosi, i corpi che non sono liberi, che obbediscono alle regole, vili o prudenti. Lo schermo consente l'esplosione dell'avventura, della felicità, del dramma. La vita, priva di schermi, è il pericolo da cui difendersi. Ma tu non vedi in lei il desolante oracolo che rende impossibile la gioia, l'idolo che ti seppellisce nella tomba della non-rappresentazione. Vedi un corpo spaventato che odia la vecchiaia e detesta la morte e che vuole salvarsi e salvarti da quei disastri irreparabili. Vedi una vita che preferisce il sogno di una giovinezza immaginaria alle corruzioni comuni del tempo. Vedi una donna che scherma le sue emozioni e, in questa fiera difesa della quiete interna, assomiglia a un grande e oscuro uccello del paradiso, guardiano di una grotta alla quale impedisce l'accesso. Tu sorridi e finisci un racconto in cui torni a rappresentare qualche remota paura. «Niente» respiri di sollievo «è irrappresentabile». Lo schermo è spento, oggi. Niente *Gilda*. Niente *Anna Karenina*. Mentre, nel 1960, lei vedeva un telefilm della serie *Alfred Hitchcock presents*, lo schermo del televisore, dopo qualche minuto, si spense per un blackout. Protagonista del telefilm era Joseph Cotten, imprigionato nella sua auto dopo un incidente. Quale sarebbe stato il suo destino? Si sarebbe salvato?

Sarebbe morto? Le domande che la mamma non smetteva di porsi erano destinate a restare senza risposta. Circa quarant'anni dopo hai trovato in libreria un volume sui telefilm di Hitchcock. Sfo-
gliandone le trame, hai riconosciuto la storia di cui lei ti aveva parlato. Il titolo era *Breakdown*. Cotten, imprigionato nella sua vettura, ha una paralisi nervosa che gli impedisce di parlare. Vorrebbe chiedere aiuto ma nessuno può ascoltarlo. Dopo diverse ore viene soccorso e liberato dall'auto. Giudicato clinicamente morto, è portato all'obitorio. La sua voce fuoricampo, che solo noi spettatori possiamo ascoltare al di qua dello schermo, continua a ripetere: «Sono vivo. Guardatemi: sono vivo». Muovendo le nocche delle dita, cerca di attrarre l'attenzione dei medici, senza riuscirci. Sa che sarà sepolto vivo se nessuno si volta a guardarlo. Alla fine il suo equilibrio psichico cede. *Breakdown*. Crollo emotivo. Piange. Proprio la paradossale presenza di una lacrima sul suo volto immobile lo salverà. I medici si accorgono *solo in quel modo* che l'uomo non è morto. Non puoi non riflettere al paradosso. Quale singolare coincidenza ha provocato quel blackout televisivo, più di quarant'anni fa? Quale caso beffardo ha voluto che tua madre, allora, non vedesse con i suoi occhi la verità che avrebbe rimosso dalla sua esistenza? La verità, la più intensa: *provare un'emozione salva la vita*.

La morte in vacanza

Lei rivede in televisione dei vecchi film *noir* degli anni quaranta. I celebri attori che recitano storie d'incubo nello schermo sono all'apice della gloria e della bellezza. Su di loro lei proietta l'universo parallelo di una giovinezza immaginaria, opposta alle regole devastanti del tempo che invecchia i volti e altera i lineamenti. Non sopporta l'idea che quegli attori, da lei visti e rivisti in abbracci d'amore e in espressioni di paura, possano, dopo decenni, invecchiare o morire come individui banali nella realtà di una vita terrena. Allontana da sé quell'amarezza tornando a rivederli e ad amarli nelle scene

dove i loro corpi ripetono riti immutabili. Uno dei film che predilige, *La morte in vacanza* (r. Mitchell Leisen, 1934), è una storia fiabesca dove il protagonista, la Morte (Friedrich March), si innamora di una donna bellissima e per il tempo di quest'amore non è più in grado di esercitare il suo potere. I malati si alzano guariti dai loro letti. Le vittime di incidenti mortali restano illese. I suicidi sopravvivono. Paradossalmente, di questo film non esiste più una copia, neppure nelle cineteche americane. La morte in vacanza, per qualsiasi spettatore volesse rivederlo oggi, è un film *morto*.

Se per lei sono immortali e reali solo le passioni rappresentate nei film, il suo corpo vivo, invece, è schermo cupo delle proprie emozioni interne, che non devono venire alla luce perché inutili e pericolose. Assomiglia a un oscuro uccello del paradiso, guardiano di una grotta della quale impedisce a tutti l'accesso. Il suo piumaggio sembra opaco, minaccioso, impenetrabile, ma a un occhio più attento la piccola coda non è affatto scura ma multicolore, disseminata di minuscoli scintillii, di frammenti di immagini.

L'energia della finzione

Lo psicoanalista André Green scrive: «Ha il sentimento che pesi su di lui una maledizione, quella della madre morta che non finisce mai di morire e che lo trattiene prigioniero. In questa sofferenza psichica è impossibile sia odiare che amare, sia gioire che pensare. L'Io è prigioniero di una figura irraggiungibile. Gli oggetti restano al limite dell'Io, sul bordo; né dentro né fuori. Il centro è occupato dalla madre morta». Il prigioniero appoggia le mani contro i muri compatti della cella, sceglie una parete e, con tutta l'energia delle dita, *sente* la presenza di una finestra. Si mette in attesa. Ha tutto il tempo di aspettare che quella visione, con precisione millimetrica e forza spasmodica, possa trovare la sua forma. Poi scopre che, al posto di una finestra aperta all'esterno, le sue mani modellano ancora una volta uno schermo sul quale proiettare un numero

inverosimile di finestre.

In *The Shock Corridor* (r. Samuel Fuller, 1963) uno scrittore si finge pazzo per scovare l'assassino di un malato psichiatrico e si fa richiudere in corsia. Dopo aver conosciuto storie paradossali e feroci (uno scienziato geniale perde la ragione e si comporta come un bambino terrorizzato; un giovanotto vittima di un trauma bellico crede di essere il protagonista di una battaglia fra nordisti e sudisti nella guerra di secessione; un negro, indossando un grande cappuccio sulla testa come un membro del Klux Klux Klan, organizza scene di linciaggio contro gli altri negri della corsia), lo scrittore, in uno dei suoi peggiori incubi, sente una goccia d'acqua, nel corridoio, battergli sul dorso della mano. Una goccia, due, tre. Alla fine – i suoi occhi lo vedono e *coincidono con gli occhi dello spettatore* – un acquazzone violento scoppia nella corsia del manicomio. Il pavimento si allaga totalmente. Lui batte a tutte le porte, per ripararsi, ma le porte sono tutte chiuse. Il corridoio si colma di un'acqua torrenziale, come se una cascata lo sommergesse. Alla fine scopre l'assassino, scrive il resoconto della storia, vince il Premio Pulitzer. Ma è tardi per la sua mente, definitivamente perturbata. Ora è un pazzo catatonico. Insieme allo scienziato, al soldato, al negro, resta immobile nella corsia, il braccio proteso nell'aria. La macchina da presa scorre, nel finale del film, su tutte le figure dei matti, impietrite come statue nella loro ossessione.

La pagina è lo schermo

La finzione, alla fine, rivendica il suo dominio sulla realtà. Ne *Il bacio della pantera* (r. Jacques Tourneur, 1941) una giovane donna passeggia in Leicester Square. La donna crede di vedere, sul muro del vicolo scuro, a mezzanotte e venti, l'ombra di una pantera. Sbigottita, si rifugia in piscina, nuota per diversi minuti, in preda al panico, dopo qualche secondo vede spegnersi la luce e, fra le pareti buie della piscina, illuminate da chiarori intermittenti, percepisce

con terrore un ruggito sordo di belva. Quando la luce torna, non c'è più nessuno. Lei esce dall'acqua, prende il suo accappatoio, lo guarda con orrore: è ridotto a brandelli, come se le unghie di un animale feroce lo avessero strappato.

In un'altra scena dello stesso film Irina, la donna-pantera, disegna una pantera reale su un taccuino, restando per ore ferma davanti alla gabbia dello zoo dove è chiusa la belva. Il figlio, che vede il film in compagnia della madre, osserva il foglio con il disegno sfuggire dalle mani di Irina; il vento lo porta via, lo fa fluttuare davanti alla gabbia e le unghie della pantera ne afferrano i lembi ma senza lacerarlo, tenendolo ben stretto, come una preda.

Quella pagina disegnata è lo schermo, la cornice dove lavorare: ogni paura, anche nel fondo più informe delle sue tenebre, è rappresentabile.

le tracce della mancanza

1

Il sano, per essere artista, deve diventare folle: il folle, per lo stesso scopo, deve diventare sano. Nel primo caso è fondamentale la distruzione di vecchie norme, nel secondo la creazione di nuove misure.

Ogni follia riceve il suo senso dalla distanza che sa creare con il sintomo: questa distanza, tanto più sottile quanto più intensa, è la matrice da cui si struttura un'arte possibile.

Se gli scorticati sanno restituire *l'essenza e non lo strazio* dello scorticamento, sono salvi.

Il corpo è essenziale come matrice, non come sviluppo.

Il filo dell'attenzione è ritrovare in ogni frammento di opera – nota, appunto, lettera, tela, partitura – la capacità di riparare l'inferno con parole o con immagini.

Nel pensiero delirante assorbi, non immagini. Immaginare è già selezionare una forma.

Nella malattia mentale sono i corpi i racconti fantastici e i sintomi la scrittura che li descrive. Compito dello psicoterapeuta, come *lettore e interprete* dei sintomi, è decifrarli e trasformarli, come compito del lettore è decifrare e trasformare il testo che legge.

Il corpo umano non riposa mai, prende appunti, anche inconsapevoli: sono i sogni. Trascriverli durante la veglia è l'atto successivo.

Nel sogno, il pensiero aderisce al vivere – aderisce intimamente alla semplicità del vivere, al fluttuare dell'*essere* sotto i volti e le immagini del *conoscere*.

P. Valéry

Al paradosso della psicosi si oppone il paradosso dell'arte, come all'indifferenza della pietra le rifrazioni dello specchio.

Le voci dei matti, mentre sono voci parlanti e non bisbiglio allucinato, sono già gli strumenti logici di emozioni inenarrabili.

La psicoanalisi è una bella e rigida architettura dove ogni pezzetto di rovina è inserito nel posto giusto; insomma, una falsa opera che vuole orientare una frammentarietà non orientata.

Le pluralità del delirio plasmano la funzione dell'illusione.

Anche lo psicoterapeuta illude, inventa, inizia. Non conclude.

La condizione minima per curare un paziente sarebbe restare in silenzio con lui, non aggiungere il rumore della mia mente al frastuono della sua. Sentire in lui l'*assenza* del sentire, là dove si annida: nel sintomo dove subisce deformazioni, distorsioni, metamorfosi. Quelli che erano i segni dell'assenza, dopo il lavoro della terapia, diventeranno le tracce della *mancanza*.

Lo sciamano sente voci inudibili perché a lui parlano *ancora*.

L'arte è la costruzione lucida e logica di un altro mondo simile all'antimondo del delirio, composto dalle parole e dalle immagini che rappresentano ma orientato da una persona che *non ne è vittima*.

Quando l'ossessione si libera dal sintomo, diventa l'immagine o la parola che ne conserva *la concentrazione* di quel dolore ma non ne è sopraffatta.

La profondità della nostra psiche non conosce nessun io, ma semplicemente la sua somma, cioè il *noi*: scrive Sabine Spielrein. Ma c'è chi, nel *noi*, trova la morte definitiva. Chi, nel *noi*, ritrova se stesso.

Lo psichiatra può guarire la follia dal dolore del sintomo per restituirla al folle mutata di segno. In questo modo non ne subisce del *tutto* la violenza e può usare la sua ferita aperta come radice di fantasie *comuni*.

A ricomporre una realtà intera a partire da un paesaggio in macerie non sono chiamati solo gli architetti ma anche i folli, nel cui delirio è presente l'utopia di un'unità.

La metafora, mentre sembra ampliare tutte le analogie, in realtà introduce il nulla dentro una cosa, facendola risuonare con un'altra.

La metafora divarica i due poli che avvicina, costringendoli a reggere il conflitto. È l'esperienza del cortocircuito tra pienezza e mancanza: il "tra" che mette in rapporto la simultaneità indescrivibile e le logiche sequenze temporali.

La misura metaforica è l'introduzione di un "meno" perturbante nella compattezza della parola. È il rischio che la luce si attenui, non la monotona potenza di un sole che desertifica.

La metafora si forma in un rischio di esistenza fra perdita dell'origine e ritorno all'origine perduta. Praticare la metafora – l'arte del "meno" – è cercare la risonanza contraddittoria dell'oggetto: scrivere per tacere, capire per affidarsi all'ignoto, sapere per meravigliarsi.

La metafora è l'uomo che resta sulla terra senza esserne inghiottito, che guarda il cielo senza esserne abbagliato – che, vivendo il limite della sua febbre, vive la febbre del suo limite.

Può sedurre solo la follia di cui possiamo *parlare*, assorbendo la sua metafora in una metonimia della coscienza. All'interno di questi confini è possibile nutrirsi di essa.

La metafora è la parola della mancanza. La metonimia è la sintassi della mancanza. Parola e sintassi sono indissolubili.

Contratta dentro un unico sistema di riferimento, la metafora è un'armatura rigida. La metafora fluttuante è l'ampliamento del sistema a un numero superiore di analogie: è l'armatura che si dissolve in schegge.

La complessità di un sistema aumenta per numero e intensità di metafore.

Per essere una metafora viva [...] dovrà mantenere un equilibrio fra il rimpatrio della visibilità e il venir meno del suo senso: equilibrio essenzialmente instabile...

P.A. Rovatti

Non l'oggetto ma il divenire che intercorre tra le sue forme.

Momentanea sospensione della visione precedente, instabilità votata alla morte – la metafora è ciò che sopravvive a questo squilibrio.

Dalla realtà pietrificata del sintomo all'irrealtà dinamica della metafora, energia discontinua e fluttuante che non tende, entropicamente, a uno stato di quiete. Dalla "forma fissa" alla "metamorfosi".

L'abisso come morte dell'io – spazio di metamorfosi simboliche. Come, se non attraverso l'esercizio della metafora, fare esperienza di questa morte senza perdere la vita, senza impazzire?

Tra le infinite risonanze di una forma e il taglio della forma prescelta: metafora come sorgente, metonimia come fiume.

L'essenza stessa della comunione del simbolo sembra essere il rinvio. Il simbolo è ciò che si comprende solo accettando lo scacco della comprensione.

E. Trevi

Metonimia: messaggero nella cui voce la metafora si svela.

Instabilità che si nutre di irruzioni e certezze, la metafora – nel lavoro analitico e nel linguaggio poetico – è fedele misura della mancanza.

La metafora non è l'immaginazione che arretra dalla realtà o il simbolo che la trascende, ma l'attenzione che ne penetra la trama, mostrando sole e luna, forma e divenire, cellula e tessuto. La luce, che è corpuscolo. La luce, che è onda.

Il delirio, sordo ai rumori esterni, conserva la stessa forma nel

tempo. La metafora indica un'evoluzione permanente, contraddittoria. Mentre il primo è la scelta di un isolamento che porterà all'atrofia, la seconda è la ricerca di tracce antiche e nuove, di echi non uditi prima.

La coscienza è l'attenuarsi di una pienezza. È il venir meno di una parte inconoscibile e inconscia. Mostra qualcosa che viene sottratto all'invisibile. Non nasce mai totalmente, chiudendo l'apertura della metafora col sigillo della riflessione. Al contrario, ne custodisce la tensione: la possibilità di immergersi e di risalire dal non-dicibile, mantenendo viva la scintilla fra nato e non-nato, fra reale e simbolo, che chiamiamo inconscio.

Il simbolo non nasce dalla consacrazione a una trascendenza ma dalla separazione fra soggetto e oggetto e dal conseguente anelito a ricomporre l'unità perduta, dalla necessità che la vita chiami la non-vita e il reale il non-reale. Il simbolo è il rapporto fra la pienezza di una parte e la mancanza della totalità: l'elaborazione di un lutto.

La follia, in quanto psicosi, è la rimozione di questo lutto, l'illusione che la verità si incarni in noi, vanificando il divenire, fermando lo scorrere del tempo. Ma la follia, in quanto movimento che sovverte codici, è l'inesauribile immaginazione che alimenta le rappresentazioni del reale, la profonda irrealtà che le nutre e le muta, in una *coincidentia oppositorum* che, come afferma Giordano Bruno, è immanente a tutte le forme viventi.

Allo stesso modo in cui, nello sviluppo della psicosi, una metafora può diventare un oggetto delirante, nello sgonfiamento del delirio [...] il processo terapeutico può diventare un modo di recuperare la metafora originale: quello che è oggetto delirante riacquista il suo status metaforico "normale", proprio del bambino.

S. Resnik

La follia afferma: A è B. Non evoca rappresentazioni ma “patisce” verità. Permeata dall’arcaica violenza del simbolo, la parola delirante, presente all’infinito per negare la propria presenza, si moltiplica in una ricchezza illusoria, in una falsa e tragica pienezza che alle leggi dialettiche del reale sostituisce il corpo personale, agito come centro del mondo, non come metafora ma come presa alla lettera di un’emozione.

Il terapeuta, di una metafora “agita” e cieca a se stessa, fa metonimia: letteralmente “scambio di parole”. Guida nella via da un simbolo patito a una conoscenza riflettuta. Si fa messaggero dei percorsi fra cecità e sguardo, tra Tempo e tempo.

La metafora sostituisce una cosa con un’altra non tanto per giungere a questa quanto per sfuggire a quella.

G. Agamben

la nascita della parola

Che importa, dopo, il sussurro del poema.
Un niente è questo, non il paradiso.

André Frenaud

Cercando di esistere contro una notte riluttante alla parola, la parola nasce come parte di un tutto. Differenziandosi dal silenzio che tradisce, erompe – suono iniziale, balbettante, inconsapevole, alle soglie dell'afasia contro cui lotta. Poeti come Velemir Chlebnikov e Antonin Artaud rivissero e tradussero più di altri nella loro scrittura questa nascita esitante e tragica, questo grido scaturito dal buio come lampo.

Ma, per continuare ad esistere, deve *proteggere* la sua nascita. Nutrirsi. Consolidarsi. Fecondata ed emersa dalla notte, all'inizio deve sentirsi unica, piena. Rimuovere la propria natura di grido. Solo esaltandosi a canto armonioso e ineffabile, solo vivendo le meraviglie della sua forma, può, inebriata di quella pienezza, percepirsi divina; aprire una frattura fra parola terrena e Canto assoluto. Ma, continuando a nutrirsi di sé, rischia di vedersi come eterna. Restando troppo a lungo nella gabbia della bellezza, non vuole più esserne espulsa. Si macera nel proprio sentirsi canto – esaspera un momento di morte, di negazione del divenire. Una parola che si definisce Assoluta è coerente solo in quanto ribadisce la coerenza del suo cadavere. Rimuove la necessità che il canto sia solo un momento di gestazione e di passaggio, non l'eterno paradiso in cui una lingua divina si opporrebbe a una lingua umana, una parola "essenziale" a una "grezza".

Stéphane Mallarmé si augurava che la poesia completasse il difetto delle lingue; ma, nella sua utopia di perfezione, consumava la

consapevolezza di uno scacco, giungendo, in *Un coup de dès n'abolira le hazard*, a frantumare visivamente il linguaggio, mostrando una parola dispersa nel bianco della pagina, sottratta alla compattezza della struttura. Juàn Ramòn Jiménez e Jorge Guillén spogliarono la lingua di immagini e colori, consacrandola a un Assoluto che, come la *noche obscura* di Juan de la Cruz, assorbiva le energie mitopoietiche della parola.

Il silenzio di Arthur Rimbaud e i poemi di René Char testimoniano la fine dell'armoniosa autorità del canto. Rimbaud, tacendo, rifiuta pienezza e continuità alla parola del Veggente. Char, invece, partito dal suo silenzio, riporta la parola alla sua natura di grido, pur mantenendo in apparenza la forma oracolare del frammento.

Nata come scheggia nell'urlo iniziale, nutrita poi dall'autorità e dall'estasi del canto, la parola poetica si ricongiunge, arricchita di consapevolezza, alla sua origine. Ma si vive sempre esitante, incrinata. Come prima l'aveva nutrita la certezza di esistere, adesso la assilla il mondo timbrico e tonale di tutte le sue possibilità. Sono le infinite parole non nate che adesso danno sostanza alla sua forma. Irrealtà e realtà si intrecciano. Dal grido come scheggia al canto come pausa al grido come sintassi, la parola poetica arriva ad accettarsi come parte di un tutto, come dolente e consapevole imperfezione. Il poeta vive ormai il divino nel frammento linguistico che gli viene concesso: è l'altro da sé che lo strazia, non permettendo alla parola di costruirsi cornici consolatorie o extratestuali.

Suggerisce Charles Baudelaire:

*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*

III

Non intendo dire mai più che ho finito un'opera: *tutto è opera.*
Ludwig Hohl

l'arte del silenzio

1

La nostra arte è un essere abbagliati dalla verità; vera è la luce sul volto che arretra con una smorfia, nient'altro.

F. Kafka

Scrivere ricominciando sempre da capo. Lo stupore dell'inizio è una perversione perturbante.

La scrittura scrupolosa e continua tesse i fili della storia. La scrittura errabonda e discontinua è senza progetto - figura musicale che nasconde il tema per farlo vibrare con maggiore energia.

Qualsiasi opera autentica – e non solo, come suppone Benjamin, *Les Fleurs du mal* – può essere considerata un arsenale in fermento che distrugge tutte le altre opere composte prima di essa.

La scrittura ripara dal lutto della vita esibendo, come uno specchio, le sue catastrofi.

L'arte del silenzio è *autentica* - ma solo dopo la vertigine delle parole.

Tahmurat, in Persia, rubò la scrittura ai demoni. In Siberia, fu un pastore a immaginare per primo una scrittura di parole. Ma Imothep, il dio della scrittura, era anche il dio della costruzione, dello spazio.

E che ne so cosa sarà di me se nulla rima con nulla.

A. Pizarnjk

Io ho visto un vecchio che era cieco e gridava. Questo ho visto.
Visto.

R. M. Rilke

Sì, dice Blue fra sé, è così che mi sento: come un niente. Come un uomo condannato a sedere in una stanza e continuare a leggere un libro per il resto della sua vita. È bizzarro questo: essere tutt'al più un semivivo, vedere il mondo solo attraverso parole, vivere solo per mezzo delle vite altrui.

P. Auster

Se un uomo muore mentre cerca di raggiungere delle terre nuove, bisogna trovare nuove parole per lui. Non diventare, attraverso il silenzio, complici del suo assassinio.

Lo scrittore visionario è ostacolato dall'*uniformità* della visione. L'unico mezzo a sua disposizione per evitare la noia è la scelta della prospettiva, il ritmo impresso alla scena: in una parola, il *montaggio*.

Solo azzardando un eccesso di forma, suggerisce Blanchot, l'uomo ritrova la cosmicità della sua angoscia.

E un soffio di sfacelo mi fa fremere.

G. Trakl

Non mi interessa una lingua primordiale e barocca, e neppure una lingua referenziale e giuridica: a me preme il rapporto vivente fra pathos e sintassi.

Sogno di scrittore: voce che *deve* farsi udire in mezzo al rombo di una cascata o nel brusio di una folla. Per mettere fine al rumore.

Sottrarre – per dare ritmo. *Tacere* – per dare parola.

Dicono i mistici
che più siamo vuoti e più ci rischiara la luce
L. Frisa

Guarda nelle vite altrui per trovare la tua. Ricorda e reinventa. Poi,
appena è possibile, sparisce.

Racconta le emozioni del tuo inseguitore. Sii esatto. Più non
cercherai la tua preda, più sarà facile che lei ti trovi. Non è difficile
raggiungere il cacciatore quando lui è sicuro di uccidere te.

Tu, che mi leggi, sei più di un lettore. Sei quella che per il fotografo
è una *camera oscura*.

Mi leggerai e troverò il modo di ingannarti. C'è sempre una strate-
gia con cui riuscirò a nascondermi ai tuoi occhi.

Ti mostrerò qualcosa di diverso dall'ombra che al mattino prolunga
il tuo corpo davanti e che alla notte lo prolunga dietro: in una man-
ciata di polvere ti mostrerò *lo spavento*.

Non esiste né un sopra né un sotto, né un alto né un basso, quando
si soffre la vertigine dell'essere sospesi sul senza-fondo, sulla assenza
di ogni fondamento, sull'*impossibilità di ogni fondamento*.
F. Masini

Chi racconta una storia racconta il suo modo di vedere quella storia, che non è né vero né falso.

Da una maschera all'altra
c'è sempre un io penultimo che chiede
O. Paz

Ho visto, in sogno, un'iscrizione in una lingua sconosciuta. Ho copiato quelle parole senza emozione. Ma poi, immaginandone il contenuto, sono scoppiato in lacrime.

Ogni vero sguardo non divaga e cerca un centro. Ma le strade per trovarlo sono raggi che non confluiscono.

Le dita
dentro al mondo, sola certezza
che ci tiene. A dopo il regno
della voce.
G. Fantato

Nottario: le note di diario che inizio a scrivere non appena finisce il giorno.

Aspettare, a scrittura compiuta, la folata di vento sulla pagina.

Il delirare non è un pensare
è un costruirsi
A. Rosselli

Archeologia del silenzio è scavare i diversi strati del tacere finché, fortunosamente, per un attimo almeno, alcune delle voci sotterrate riemergano, e le voci dominanti, per quell'attimo, ammutoliscono.

Scrivere per le stesse ragioni per cui il pellegrino cammina: ansia di essere in nuove terre, non desiderio di possederle.

Attendo con pazienza una catastrofe lenta ad arrivare.

A. Camus

Per il tempo in cui dura il racconto la mano non trema più, gli elementi si calmano, il mondo smette di franare.

Nei quaderni d'appunti
mondo prende a stormire, ora
sta a te

P. Celan

Pur vivendo solo, mette sempre una sedia davanti a me, a mezzanotte, davanti alla scrivania, e lascia i fogli su cui ha appena scritto bene in evidenza.

Ma la terra è realmente *solida* o soltanto *scura*?

Vivere scavando buio, disimparando sempre.

Parlo di tutto questo non propriamente come un cieco, ma come un quasi cieco potrebbe parlare della luce.

J. Bousquet

Prima trova le tue parole, poi comincia a sognarle.

Io scrivo di notte, perché i sogni sono la memoria del futuro.

Non ho mai voluto essere altro che un sognatore. Non ho mai concesso attenzione a coloro che mi parlavano della vita.

F. Pessoa

Perché dare un nome alla moltitudine dei *morti* che hanno fatto parola del loro silenzio e ora ci nutrono – senza, invece, dare un nome, per ora fantastico, ai *non ancora vivi* che nutriremo?

Chi, ammutolito, sente rinascere la voce dentro di sé.

Anche nella scrittura, l'eccesso è un combattimento con la forma.

La scrittura – questo sonno paradossale dalla vita – ha il merito di farci sentire, talvolta, invulnerabili.

L'inarrivabile felicità dello scrittore: il penultimo smascheramento. Al di là di questo c'è solo l'accartocciarsi della carta nella luce del fuoco - una luce diretta, non *in aenigmate*.

La perfezione consiste nella fede ossessiva per l'inafferrabilità dell'opera.

Non ha senso riprendere ogni giorno l'esercizio della scrittura. Eppure...

Solo gli amnesici continuano a raccontare.

Un racconto è un fatto inaudito che è accaduto.
W. Goethe

Ancora oggi mi meraviglio nel vedere la mia vita intera trasformata in racconto.
S. Pitol

il nero e il bianco

1

Scrivere a precipizio, delineando i contorni della caduta, fissando dall'alto un territorio vastissimo, come nelle *textures* di Dubuffet.

Non è la porta, il segreto. E neppure l'acqua che scivola oltre la casa.

Possiamo fingere che le cose siano neutre, ma trasudano sempre chi le ha viste, sentite, toccate.

Ricordo uccelli che cantano, ma dimentico il timbro e la melodia. Rammento solo la continuità e l'energia del suono.

Era erba soffice, ma spaccava le ossa.

Sentire quei colpi furibondi alla porta. Non rispondere. Fingersi sordi. Ma la polvere non smette, nonostante tutto, di cadere.

Parlavano due lingue diverse. Ma erano perdutamente innamorati.

Rifugio Williamshütte. Il tavolo su cui poggio i gomiti per scrivere scotta. Il sole mi scotta la fronte, poi sparisce. Il vento volta le pagine bianche del mio quaderno. Scrivo con la pagina successiva che, mossa dall'aria, mi batte sulla penna.

È uno dei saperi più curiosi,
il buio spiegato ai luminosi.

M. Amendolara

Mi mettevo in disparte per mordere correttamente la cosa.

R. Char

Prepararsi con disciplina, con pazienza, a fuggire.

Chi ha visto gli uccelli, bianchissimi e maestosi, delle Valli Giudicarie, vicino a Desenzano?

Da conchiglie perfette scaturiscono, talvolta, figure mostruose.

In Africa esiste un flauto “a naso”, suonato con l’aria emessa dalle narici.

Quel mattino, prima di prendere il caffè, guardano i rami degli alberi, in alto, carichi di pappagalli verdi, immobili sotto uno stupefacente cielo blu. L’auto, mentre squittiscono gli uccelli, è coperta da fiori di oleandro appena caduti.

Mi addolora leggere al buio, ma è l’unica lettura possibile. Quando le righe non rivelano parole e dai fogli salgono solo dei brevi sussurri, che l’orecchio stenta a decifrare, ci si avvicina a una più esatta percezione delle cose.

Leggere le notizie giuste, e non aggiungere nulla.

Si può scrivere un romanzo per più di una riga?

Qualcuno *deve* aver fiducia in me – disse sollevando i talloni sul terrazzo.

Un mondo nuovo: lo sorprese l’assenza di specchi.

Ci sono persone che evitano con accuratezza la propria esistenza.

In sette, tremavano senza ragione.

Coloro che ci hanno lasciato non sono assenti: sono invisibili.
S. Agostino

Letti vuoti, dove nessuno ha dormito.

Appena arrivò, vide che il muro era vuoto e i gradini intatti. Sorpreso nell'atto di guardare, se ne vergognò e divenne cieco.

I pensieri crescono alla periferia della mente.

Cartofilo, assistente di Pilato, condannato a vivere in eterno.

Prima di imparare cosa fare, occorre farlo. Allo scrittore accade di anticipare se stesso senza conoscersi ancora.

Nell'imminenza della morte, pensare a quale disegno abbiamo tracciato negli anni passati, tra noi e noi stessi, tra noi e gli altri, durante la vita.

Scriva Sidonio Apollinare: «il suo spirito, una volta lanciato, ha incessantemente voglia di scrivere ancora». In lingua latina questo desiderio di “scrivere ancora” ha un nome musicale e ossessivo: *scripturire*.

Studiò come sollevare il piede, ma non trovò modo di calcarlo a terra.

Respirando con un certo ritmo, apprese un sapere nuovo, che non derivava dalla conoscenza di niente.

Nulla assoluto – il nero – o nulla che anticipa una forma – il bianco. Nulla assoluto – il bianco – o nulla che si conclude nella forma – il nero.

La ragione sa tutto, ma non sa nient'altro.

E mi concimo un altro futuro, un futuro altro.

C. Daino

Cos'è un "atlante figurato del pianto"?

Invecchiando, ci avviciniamo non al nostro io ma al profilo del nostro spettro.

Restava interi pomeriggi a vedere come il muro, dopo la grande irruzione del sole che lo indorava e arrossava, diventasse prima nero e poi bianco.

...ancora

vi sono poesie da cantare

al di là degli uomini

P. Celan

Gödel, con il suo teorema dell'incompletezza, secondo il quale all'interno di un sistema di regole si possono formulare proposizioni indecidibili usando le regole dello stesso sistema, ha definito senza l'ausilio di nessuna letteratura la «zona d'ombra» dell'uomo.

Scrivo per ridurre il foglio a carta bianca, dopo il passaggio delle parole.

La ragione viene meno quando comprendiamo che la luce del giorno non è compatta ma si dissolve nelle cose e le dissolve.

Quando gli dissero che non era necessario parlare, si accorse di iniziare un discorso che non avrebbe più interrotto.

Ritrovare ovunque – nota, appunto, lettera, tela, partitura – il minimo presagio di un inferno necessario.

Ogni uomo porta in sé la propria dose di oppio naturale, che scerne e rinnova.

C. Baudelaire

Al di là della porta c'è un corpo che non vedo. Qualcuno, da qualche parte, suggerisce che è mio.

Oggi è difficile essere veri spettri.

A. Zanzotto

*«Ed ecco, una voluttà di morire
mi ha preso, e
nostalgia di rimirare
i versanti dell'Acheronte,
ammantati di rugiada
e fioriti di nenufari*

*E noi avvolge la caliginosa
Notte...
su tutta la piana le rose
spandono ombra, e dalle foglie palpitanti
scende il sopore...*

*O Sogno, nella caligine notturna
vai errando, non appena Sonno
soporifera divinità discende,
e dolorosa per me...*

*e veramente...
per nulla...
ora invece...
per non volere...
forme stupende...*

*si precipiterebbe
... tenendo, essa
...rimirando
altri...
...le nebbie dell'Alba»*

(Frammenti apocrifi di liturgia saffica, III secolo D.C.)

Rimani in mezzo ai tuoi fantasmi e sarai vero. Esci, ma solo per pochi minuti. Parla, esprimiti. Poi, prima di essere tradito o frainteso, ritorna da loro.

Devi saper fare a meno di tutto – anche del tuo stesso silenzio.

Se ti nascondessi per un anno, la tua vita precedente sparirebbe.

Lo scrivente: l'intruso. Senza permesso, con la frusta della parola a conoscere l'agonia della scelta.

A. Ghignoli

Phobos e Deimos, le due lune di Marte: Paura e Terrore.

Non c'è modo per uscirne, diceva, e cominciò a battere il tamburo. Fu allora che, di colpo, apparve la scala. Senza gradini, luminosa.

Imponi la tua chance, stringi la tua felicità, vai verso il tuo rischio. A guardarti, *loro* si abitueranno.

R. Char

osservando gabbie

1

Certe navi conoscono solo la sabbia rossa e bianca dei fondali.

Gli dèi sconosciuti ti mostreranno il rischio che dovrai correre.

Fogli insignificanti in una scrittura fittissima: le ventidue lettere della Torah.

L'angoscia non è mai informe, se trova il *ritmo* di una frase.

Lettere scritte da chi non poteva dormire.

L'uomo vive osservando gabbie. Descrive quante belve si sono liberate.

Sono in quattro. Riferiscono ammutoliti, mostrando un taccuino bianco.

«Che cos'è una retta?

È un punto lungo».

(da un dialogo vero)

La seconda vista è l'esperienza dell'aria – non della caduta o del volo.

Per uno strano paradosso il dolore per la perdita si cura dando tutto come perduto, sempre e *preventivamente*, e ciò significa estendere la perdita all'intero mondo, trasformando ogni oggetto in vuota parvenza.

C. Benedetti

Non è mai un io, quello che devi ricordare.

Resta sempre quel filo di luce tra i sassi a suscitare soprassalti.

L'attaccamento a sé aumenta l'opacità della vita.

P. Jaccottet

L'uomo invecchia, trasformandosi in chi odiava da giovane.

Il diaframma, che va su e giù mentre respiri, potrebbe essere la sede dell'anima.

Davanti a rami che frusciano nell'aria il dovere è ascoltare.

«Noi non moriremo mai finché siamo felici» (dice una bimba di tre anni, alla notizia della morte della nonna materna, ai genitori Carlo e Maria).

Una *vera* biografia è le impressioni dei testimoni e le illusioni degli storici.

Cartesio aveva l'abitudine di seguire l'esercito del suo re, ossessionato dal vedere i corpi morenti dei soldati. Quando non li avvicinava sui campi di battaglia, se ne stava accanto ai loro letti, negli ospedali, e spiava il momento in cui l'anima si sarebbe distaccata dalla carne.

Bisogna scrivere in modo da mozzare il fiato.

B. Pasternàk

Si parla di un cuscino che avrebbe l'impronta di una testa umana.

La vita è una realtà tremendamente furtiva.

J. Kerouac

Non sapendo quale punto guardare, l'uomo chiuse gli occhi.

Vorrei leggere qualcosa che non esiste, però è influenzato da ciò che esiste.

P. Handke

Ore a guardare certe sconosciute immaginando, per i loro sorrisi, motivi non misteriosi.

Interminabili appunti, per differenziare il silenzio.

La natura sotterranea e demoniaca della letteratura ruota attorno al tema della follia, della perdita di sé. Le scritture sono le forme mutevoli di questa perdita.

Si scrive per mettere a tacere ciò che grida.

H. Michaux

È più lungo il tempo in cui dovrò piacere ai morti che ai vivi.
 “Antigone”, *Sofocle*

Le rappresentazioni dei sogni sono fantasmi, e dunque poetiche.
A.G. Baumgarten

I sommersi ricordano i sommersi.

Nel Limite della Parola –
 L’Impotenza del Dire –
E. Dickinson

È mezzanotte, non vediamo nulla, sentiamo scrosciare l’acqua nel buio; è mezzogiorno e, le orecchie premute dalle mani, vediamo una massa muta e bianca sgorgare giù dalle fessure della roccia.

Nelle tenebre la forma continua ad esistere e può essere determinata anche dal tatto.

Nulla è più chiaro delle cose che gli vengono alle labbra. Ma perché, mentre lui ne parla, diventano *oscuri*?

Appena è possibile pronuncia una sillaba
 sillaba una possibilità.
L. Pittaluga

Scrivo per non avere un volto e restituirne uno a coloro che si vorrebbe umiliare con l'oblio.

La parola è un lampo veloce che la scrittura addensa lentamente.

Sfuggite il linguaggio, e vi inseguirà. Inseguitele, e vi sfuggirà.

J. Paulhan

Ritrovare il movimento delle dita, percepire di nuovo la folgorante immediatezza della mano che, attraverso la penna, trova il foglio dove appaiono le parole.

C'è qualcosa che è stato interrotto, e che deve ritrovare la sua armonia. C'è un'ingiustizia che è stata patita, e che attende il suo riscatto.

L. Sasso

Il facile elogio della bellezza può spegnere l'energia della parola - compagna di un'estasi perturbante, che non consola nessuno.

Parole come messaggi che non sempre è necessario siano recepiti ma che devono essere pronunciati, anche se il loro destino fosse quello di perdersi.

C'era un uomo dalla lingua di legno
che cercava di cantare
e in realtà faceva pena.
Ma vi fu uno che udì

lo sbatacchio di quella lingua di legno
e capì quello che l'uomo
desiderava cantare.

S. Crane

Venerdì 5 luglio 2002. Sul Muro del Pianto, a Gerusalemme, le pietre sono bagnate, probabilmente per il guasto di qualche tubatura. Nel Vecchio Testamento è scritto che, se c'è un continuo sgorgare d'acqua dalla pietra bianca nella settima fila del muro, questo è il segno che il Messia arriverà e con lui la salvezza del mondo.

C'è qualcosa di assente che mi tormenta.

C. Claudel

Due i compiti della poesia per G.Z.: che la parola poetica modifichi la lingua in cui si trova ad essere scritta e che ogni esperienza poetica sia un'esperienza impossibile, come testimoniano le prove di Mallarmé e di Celan.

Il termine araldico della conciliazione che cerchiamo tra ciò che è percepibile e ciò che è sconvolgente, tra la vita e il sogno – è tutta una grata di canne d'India che oltrepasseremo per continuare ad avanzare nella sola maniera valida: attraverso le fiamme.

A. Masson

L'esistenza del libro, secondo un fisico con cui abbiamo parlato per una notte intera, cambia il codice genetico dell'uomo.

Con la matita si sprofonda di più nel foglio, si diventa leggeri.

La scrittura è il residuo linguistico di un'emozione *troppo segreta*.

Lo scrittore non riesce mai ad esimersi dal provare disagio e dolore quando deve prendere atto dell'ammutolarsi, per periodi più o meno lunghi, di quella che Char ha chiamato "la voce d'inchiostro".

G. Zuccarino

Chi può amare l'*inesistenza* dei morti? Chi può scegliere l'*insistenza* dei morti? Colui che vive *di* loro. *Per* loro.

Hanno ragione quando dicono che tutti i morti sono uguali: il problema è sapere cosa facevano da vivi.

G. Jonke

Che tipi erano i morti? Con che gente viviamo adesso? Perché siamo qui?

W. H. Auden

Tra origine dionisiaca e testo apollineo, tra grido iniziale e parole conclusive, l'arte intreccia udito e occhio: è l'udito a formare la materia ma è l'occhio a deciderne il taglio.

Lo spostamento di un avverbio è più eversivo di una rivoluzione vittoriosa.

Se abbassi gli occhi sul pavimento del labirinto vedrai, al suo centro, in mezzo a colori plumbei, una sbarra nera o un semicerchio d'oro: l'orizzonte su cui nasce – o tramonta – il disco del sole.

La vetta emersa dalla nebbia suggerisce l'esistenza di una montagna sommersa: il visibile, esistendo, tradisce la notte da cui si modella.

L'acqua non trabocca dal vaso perché i suoi vortici sono così veloci da generare uno stato di ardente immobilità.

La forma di moto libera dalla gravità della terra sarebbe una forma circolare – ma esistono cerchi sicuri di non spezzarsi?

Un oggetto, qualunque esso sia (oggetto, idea o sistema di pensiero, di fatto unità estetica), provoca un'emozione *nell'incontro*: un'emozione fatta di *bellezza* senza dubbio, ma forse soltanto della *sua differenza*, del *suo mistero*. Si produce allora un desiderio, soprattutto di possesso, del non lasciarsi perdere questa gioia unica: un sentimento d'urgenza da gettare sulla carta. Bisogna, a ogni prezzo, *fermare questo, rendere questo*, cercare di *rendere questo*.

F. Ponge

A guardia della porta un dio dal profilo bifronte. Il suo sguardo, coprendo le due direzioni, rende la vita superflua. All'uomo occorre un terzo profilo.

Pietre e mattoni lo assordano con i suoni e le vite di secoli. Allora stringe la penna e scrive. Solo un ordine inumano potrebbe imporgli di narrare ancora.

Il posseduto dal linguaggio definisce lo sciamano come preda della preda.

P. Quignard

È l'opera stessa a inventare l'io nel quale vuole esprimersi.

Un fallimentare progetto di immortalità in cui quella che conta è la voce, anche anonima, che continua ad esprimersi.

Lascia dietro di sé migliaia di diari, fitti di appunti incomprensibili. Aspetta il suo lettore. Unico, folle.

Proprio nel momento in cui scrivo questo, la posta mi porta una testa di Dioniso.

F. Nietzsche

un desiderio di cose inesistenti

1

Non rivolgetemi a me. Io ascolto musica, sdraiato sul divano.

Il musicista è sempre folle. Lo scrittore, legato al senso, può non esserlo.

I sordi trasformano la corteccia acustica in corteccia visiva, ampliando il potere dell'occhio.

L'*Arte della fuga* di Johann Sebastian Bach è quel punto indeterminabile e *insonoro* della musica, in cui la partitura esiste attraverso *tutte* le forme e *tutti* gli strumenti con cui *potrebbe* essere eseguita.

Dopo essere stato torturato, sente l'adagio del Quartetto opera 131 di Beethoven venire dalla stanza del suo carnefice e giura a se stesso che, se sopravviverà, lo avrebbe ascoltato ancora, *per capire*.

L'anticipo della mano sinistra sulla mano destra: quel turbamento armonico che rende misteriosa la melodia intonata sulla tastiera.

Operati entrambi di cataratta, Händel e Bach furono accecati dallo stesso chirurgo.

Ricordo un *Lied* di Schubert cantato da Elizabeth Schwarzkopf, accompagnata al pianoforte da Wilhelm Furtwangler, che ascoltavo il 31 dicembre di ogni anno, a rituale sigillo della mia malinconia.

Mostratemi qualcosa di nuovo, e ricomincerò tutto da capo.

E. Satie

Baudelaire descrive la musica di Chopin come «musica leggera e appassionata che somiglia a un uccello variegato che volteggia sopra gli orrori di un abisso».

Chopin arriva a scrivere in musica (i *Notturmi*, i *Preludi*) quella che il pittore Nicolas Staël definirà, secoli dopo, come “folgorazione dell’indecisione”.

Alfred Cortot non eseguiva note precise ma grappoli di note, animato da una irrequietudine aerea, fallosa, appassionata. Ho amato i *Preludi* di Chopin come sapeva eseguirli lui, in quella imperfezione piena di *rubati* e di echi.

In certe *Variazioni* di Mozart interpretate da Walter Gieseking la vibrazione del pianoforte è quasi assente. Il suo tocco genera suoni che tendono a sparire, asciutti e lontani, come apparizioni isolate.

A Glenn Gould, grande estimatore della complessa musica di Haydn, parte della musica di Mozart appare superficiale perché non utilizza tutta la *profonda* materia sonora di cui è prodigiosamente dotata.

Dino Ciani, che morì a trentaquattro anni in un incidente d’auto alle quattro di notte nei dintorni di Roma, eseguì il repertorio pianistico fondamentale, dagli Studi di Chopin alle *Variazioni Diabelli* di Beethoven, come un ragazzo che scopre per la prima volta le sonorità vellutate e potenti dello strumento. Il suo coetaneo e amico, Maurizio Pollini, al confronto, era percussivo come Boulez. Ma Pollini, con l’incisione del 2005 dei *Notturmi*, si av-

vicina all'amico e quasi lo supera, per ineffabilità, come se fosse entrato nel suo stesso regno trentun anni dopo.

Arthur Schnabel, il massimo interprete delle sonate beethoveniane, esprime la loro vertigine restando scrupolosamente fedele alla scrittura dello spartito. Ma il suo tocco *timbrico* nasconde le geometrie di quelle pagine in un vortice sonoro.

La XII variazione della *Sarabanda variata* di Johann Cristoph Bach, per clavicembalo, mi ricorda *Alle porte di Kiev*, il finale dei *Quadri di un'esposizione*. Bach e Mussorgskij sono, in questo caso, accomunati dall'idea musicale di una marcia non solenne e non tragica ma grave, ineluttabile, irrinunciabile.

Muzio Clementi, che pubblicò a Londra nel 1777 lo *Scherzo nero* – 21 variazioni per pianoforte, nel corso degli anni ripubblicò l'opera mutilandola delle variazioni più bizzarre e notturne, fino ad amputarla dell'ultima – un pianissimo con scala cromatica discendente, una straordinaria “sospensione” nel vuoto – e sostituirla con la banale riesposizione del tema, una celebre cantilena irlandese.

Sotto la melodia udibile c'è sempre un'oscurità armonica, una risonanza che l'orecchio umano chiama silenzio.

Scriva Pascal Quignard: «Mi stupisce che degli uomini si stupiscano che chi fra di loro ama la musica più raffinata e più complessa, essendo capace di piangere ascoltandola, sia capaci allo stesso tempo di ferocia. L'arte non è il contrario della barbarie. La ragione non è la contraddizione della violenza».

Cancellare la musica come materia musicale e farne sfrenata sintassi di voci: ecco la *mise en abîme* del genio rossiniano.

Schubert, negli adagi delle *Sonate postume*, alterna la sonorità celeste della melodia a cupi intermezzi atonali. La “ripresa” della melodia, dopo la traversata di quelle zone d'ombra, è uno shock emotivo, come se assistessimo al ritorno di un paradiso *irreparabilmente*

incrinato dal pianto.

Gli archi – il suono di fondo della sinfonia classica – in Janacek sono usati con entrate improvvise, febbrili, stridenti, che sottolineano la loro uguaglianza con gli altri strumenti dell'orchestra. Questa uguaglianza crea disarmonie e dissonanze – nuove forme di ascolto.

L'intero inverno ho studiato assiduamente il contrappunto.
J. Brahms

Sostiene Tolstoj: «Là dove si vogliono avere più schiavi, ci vuole più musica possibile».

La musica spaziale e luminosa di alcune messe di Johannes Ockegem disperde e allontana la logica della parola, la rende inservibile – suono tra suoni.

Le variazioni sul tema portoghese della *Folia*, da Cabezón a Marais, da Ortiz a Frescobaldi, da Corelli a Vivaldi: non tanto la bella tensione del tema di danza quanto il basso ostinato e ternario che la regge, fondamento di un'architettura musicale ossessiva, in assonanza con la *folia* che occupa con la stessa ossessione le mie giornate reali e i miei pensieri quotidiani.

La musica, secondo Gabriel Fauré, porta un «desiderio di cose inesistenti».

Diceva Theodor Adorno di Alban Berg: «plasmava la musica stessa a immagine dello svanire e con essa diceva addio alla vita».

L'aria ha dei suoni che solo *certe musiche* possono catturare.

Un brano per organo di John Cage comincerà ad essere eseguito, per volontà dell'autore, nel gennaio del 2006. Ogni due mesi ci sarà un concerto e l'esecutore suonerà tre accordi. Poiché il brano dura venti minuti per un certo numero di accordi, si è calcolato che, alla fine del concerto, nel 2640, non solo saranno morte diverse generazioni di organisti e di spettatori, ma lo stesso organo si sarà polverizzato.

Un suono non ha gambe su cui stare.
J. Cage

Buddy Bolden, il primo trombettista a suonare jazz nello stile di New Orleans, cessò di suonare nel 1906 per schizofrenia paranoide. Sopravvisse in case di cura e morì di aterosclerosi nel 1931. Non sappiamo nulla della qualità e della potenza del suono di Bolden che, si dice, «suonava più forte di qualsiasi altro al mondo». Jerry Roll Morton diceva di lui che «è impazzito perché si è soffiato il cervello fuori dalla tromba».

Si definisce come “imperfetta” l'estetica dell'arte jazz. Paul Desmond afferma che l'improvvisatore deve «strisciare lungo un ramo, mettere una fila di note una contro l'altra e cercare di farle andare d'accordo, di avvicinarle».

Brad Mehldau esegue variazioni su temi classici: indimenticabile quella da *Moon River*. La sua musica è centripeta e diabolica, nel costante andare e venire dal tema che esplora e abbandona.

Miles Davis in *Bags Groove*: il ritorno ossessivo del tema da cui la musica non riesce a liberarsi se non attraverso il soffio, sempre meno udibile, del fiato emesso dalla tromba.

Nella voce di Cassandra Wilson lamento e grido hanno la stessa, sinuosa modulazione.

Bill Evans è il solo pianista che non smetterei mai di ascoltare – *entertainer* che si trasforma in sciamano.

Thelonius Monk sviluppa il suo *Round of midnight* in tre minuti, con spigolosa secchezza, disarticolando il tema. Bud Powell lo

sprofonda, per oltre nove minuti, in variazioni ipnotiche, osservando lo spettatore con occhio mite e folle.

spavento e buio

1

Si trova nella condizione di aver raccontato i suoi sogni senza il desiderio di tornare a sognarli.

Graffito su un muro di Vernazza: *Uomo=incubo*.

Protéggiti gli occhi dai raggi del sole ma descrivili.

Qualcuno lo scambiò per il vero messaggero. Allora lui mostrò la mano sinistra, ed era vuota.

I prigionieri, rintanati in celle buie, sognano case luminose per conservare il loro equilibrio.

Muove appena gli occhi. Non ricorda per quanto tempo. Poi li richiude. Nel bianco del cielo, disintegrati, restano le tegole del tetto e la polvere del palo.

In questi fogli mi accanisco a tracciare segni piccoli e indecifrabili che poi, quando vengo interrogato da chi ha tentato di leggermi, traduco, ma solo in parte, al mio accusatore.

Un deserto solo di ghiaccio. Alto e minaccioso, come il disegno impietrito di un'unica onda.

I muti hanno *quella voce* a cui non sei ancora preparato.

Dicevano fosse la nebbia di Londra a imitare l'arte di Turner.

Ogni bellezza raggiunge il suo culmine un attimo prima di sparire, come ogni poesia è illuminata dalle ultime sillabe, ogni musica dall'accordo finale, ogni immagine vista dall'attimo in cui chiudiamo gli occhi e ci addormentiamo.

A Marsiglia, nel buio più assoluto, con queste pietre bianche, scaturite da un pozzo incredibilmente chiaro.

La realtà storica induce a sospettare che le *Carceri d'invenzione* di Piranesi si ispirassero a modelli di penitenziari reali londinesi. Il dettaglio non è sorprendente. Un'irriducibile analogia accosta la piaga viva della frustata, nel carcere vero, all'ombra delle corde che oscillano, sopra scale d'incubo, nelle diverse incisioni delle *Carceri*.

Le nubi, velando la luce del sole, non rinunciano a formare immagini in movimento che la luce cancellerà.

Ritrova, morendo, l'espressione arcaica che era sempre stata sua e che, in tanti anni di vita, la vita gli aveva tolto dal viso.

...decostituendo la trasparenza (della scrittura), si mette a nudo la carne delle parole, la sua sonorità, la sua intonazione, la sua intensità, il grido che l'articolazione della lingua e della logica non ha ancora congelato.

A. Artaud

La tensione verso l'impossibile garantisce la durata del desiderio.

Assente l'originale, la copia diventerà vera.

Dovevo dirmi ogni sera, nella stanza sempre uguale: è l'ora dei fantasmi. Per violenza di speranza, *esistevano*.

Difficile sopportare l'assenza di vento. Pensare che le cose resteranno immobili *per sempre*.

Arriva in silenzio, senza mostrare il viso, nascondendo le mani, bisbigliando di quanto ha visto ieri notte, davanti al cortile, sotto la luna piena: le sue parole sono inascoltabili, anche se dicono l'assoluta verità.

tra le galassie
inudibile frenesia
da raccontare
L. Frisa

Prepararsi a lungo, con pagine, scorci, schizzi, frammenti. Allungare la durata del rito. Poi, spegnere la luce.

Dire deriva dal silenzio, ma lo inganna.

A essere morti, si perde *soltanto* la parola?

Non appena sei concentrato, la distrazione è essenziale.

La conoscenza è data in modo fulmineo. Il testo è il tuono che poi continua a lungo a risuonare.

W. Benjamin

Nessuna tregua. La terra è impossibile.

La distanza più intensa fra un punto e l'altro non è la linea retta ma la possibilità di sognarne una stretta e curva, ostinata e impossibile.

Gli specchi riflettono due ombre sdraiate nell'erba, consapevoli della luce che le inventa.

Col passare degli anni è sempre più difficile ascoltare la voce umana.

In altre parole: l'allegria è un modo essenziale dell'andare fuori di sé, verso l'esteriorità di tutto ciò che non siamo: i sassi, gli alberi, le bestie, gli spiriti dell'aria e il buio che è dentro il nostro corpo.

G. Celati

Ammutolire, in mezzo alla folla che rumoreggia, e sperare che il proprio silenzio sia contagioso.

Ma cosa vuoi scrivere dei lunghi canti di uccelli sprofondati nel bosco da millenni?

Scomparso quel clima tropicale, quella lenta asfissia. Possiamo disporci a semicerchio.

Vieni pure. Cammina con calma. Qui un uccello si trasforma in pesce e l'aria in acqua. Non devi spaventarti. Respirerai.

Qui non arrivano mai. Cerca di capirlo. Questa è la terra degli scudi. Chiunque fosse in vicinanza della nostra terra, a tre miglia da qui, resterebbe accecato dal loro riflesso e perderebbe l'orientamento, se non la ragione.

Un uomo libero è sempre *molto* lontano da me.

Il nulla nasce dall'aria o dall'acqua?

Non credere alla via e non credere al muro. La tua intuizione trapasserà la pietra e creerà un percorso.

L'ombra pericolosamente bassa. Il male persistente alle tempie.

Oltre la finestra della casa manca il paesaggio.

Tratteggiare il viso fino a distruggerlo, rendendolo un totem fitto di segni.

Scrivere come se lo schermo su cui scrivi riassorbisse tutte le parole. E ricominciare.

Nei rotoli semicarbonizzati dei papiri di Ercolano, rinsaldati da una materia strana, non ancora conosciuta, sono forse contenuti passi della *Poetica* di Aristotele mai giunti fino a noi.

Scrivere perché non finisca la notte e scrivere perché finisca.

Non progetti da concludere razionalmente, ma il sonno in cui sembriamo non esistere: ecco *tutte le scienze* dell'uomo.

Parlava con voce impastata e rauca, spingeva le mani avanti anche in assenza di ostacoli. Non era né ubriaco né cieco.

La scienza è uno stormo di uccelli nel quale balena la direzione che ancora non vedi.

Cancellare il reale con un mondo visto nel sonno e nei libri diventa atroce quando, invecchiando, diminuisce il desiderio di sognare.

Le nuvole hanno assunto forma di alberi e lì gli uccelli trovano facilmente riparo.

Le cose più solide, guardate dai suoi occhi, si trasformano in oggetti aerei e stravaganti, che lo tormentano come incubi.

La scrittura: percorso erratico e non terminabile, con dei libri come tracce.

La letteratura ha una natura demoniaca, che le scritture contemporanee dimenticano per consapevole distrazione o colpevole pigrizia.

Prova a mettere il colore sulle tele come se le infarinasse. Non le sopporta diritte. Devono stare lì, sul tavolo, orizzontali. Che si possano toccare con le mani.

Quella macchia d'inchiostro con al centro, luminosissimo, un occhio.

Alcune cose le cancella letteralmente il vento. Nel bianco del cielo, disintegrati, restano le tegole del tetto e la polvere del palo.

Il funambolo studia con rigore le direzioni del vento e le oscillazioni del cavo d'acciaio teso sul crepaccio. Deve mantenere l'equilibrio dove sarebbe impossibile mantenerlo.

Erigere un ponte le cui arcate consentano non di apprezzare la solidità delle pietre ma i riflessi dell'acqua.

Vie piene di nomi. E i visitatori si perdono a pochi metri di distanza come nel cuore di una foresta.

Longisquama: un fossile con le ali che risale a 220 milioni di anni fa, prima dell'esistenza dei dinosauri.

In quale lingua *spavento* e *buio* possono avere lo stesso suono?

Come quel mattino, vicino alla chiesa di S. Agostino, quando mi guardava, tenendomi abbracciato, e mi adorava. Non sono mai stato adorato, in quel modo, da nessuna donna. E non *devo* più esserlo.

Dietro le sue imposte
chiuse l'uomo-soldato uccide forse e marcia
sui morti. Tutto è fermo, bianco e vorace.

C. Annino

Ogni riga sottratta al foglio bianco rende più segreto l'enigma.

Come se il Mare separato
rivelasse un altro Mare –
e questo – l'altro – e i Tre
fossero il presagio –
di un Infinito di Mari –
invisitati da Rive –
e loro stessi fossero l'Orlo dei Mari
l'Eternità – è Questo –

E. Dickinson

l'attimo del loro risveglio

1

Il sonno sfugge a chi dorme, come all'artista il senso della sua opera.

Descrivere il proprio sonno è un'esperienza *inconcepibile*. Ma l'arte non è, sempre e comunque, inconcepibile?

Guardo i volti dei dormienti e sembrano idoli. Penso con rimpianto all'attimo del loro risveglio.

Non i progetti delle opere o della ragione, ma le ore lunghe in cui si dorme senza sognare.

Se tutte le persone che incontro dormissero con le palpebre abbassate, non dovrei subire i soliti sguardi banali e crudeli. Potrei pensare, per loro, dopo l'intervallo del sonno, ossessioni originali o incubi deliziosi.

Durante il sonno si è più vicini al segreto, ma gli strumenti per descriverlo sono assenti. Appena svegli, manca del tutto la materia.

Una lingua anonima, fatta di interiezioni, esclamazioni, sensazioni: sarebbe questa la lingua del sogno?

Trovarono, fra le sue carte, le lettere di un uomo che aveva dormito per dieci anni e durante quei dieci anni, notte dopo notte, aveva

scritto, durante il sonno, tutti i suoi sogni. L'uomo, che aveva sessantanove anni, ne dimostrava trentacinque.

Poiché il tempo in cui dormiamo è uguale al tempo in cui siamo svegli, in ciascuno di questi intervalli la nostra anima si batte per sostenere che sono vere unicamente quelle opinioni che ella ha di volta in volta come presenti; cosicché per un uguale tempo diciamo che sono vere queste (della veglia), per altro uguale tempo quelle (del sogno); e sempre, ora per le une ora per le altre, battagliamo con pari ardore.

Platone

Durante il sonno, a nostra insaputa, continuiamo ad incontrarci e a ripetere le idee, le parole, i ricordi di sempre.

La ragione chiarisce il senso delle immagini che arrivano dal sonno.

Sognare isole, perdere la ragione.

I sonnambuli viaggiano senza sapere e dopo, al risveglio, ricordano altre cose da quelle che hanno vissuto.

Il sonno ci fa considerare la veglia un territorio sconosciuto, che è sorprendente esplorare ancora.

Gli insonni hanno paura della morte e non si addormentano, gli ipersonni hanno paura della vita e non si risvegliano.

Benjamin parla, a proposito degli stati di estasi, di “illuminazione profana”.

Dormire è la sola esperienza di soglia che ci è rimasta – quell’invincibile rifiuto del corpo a compiere gli atti più semplici, quel desiderio appagato di essere fuori di sé, dentro un’esperienza di cui si potrà parlare ma solo a frammenti, senza sapere se corrisponderanno a qualche verità.

La durata di ciò che si costruisce sopra la terra è sogno.

Tomba tebana del sacerdote Neferhotop

Per Dostoevskij Pietroburgo è il «luogo più astratto e più premeditato» del pianeta.

Racconti gotici, diari di pittori, lettere di poeti, alcuni sogni violenti, e la letteratura sprofonda nel cataclisma delle ipotesi.

Alcune opere – soprattutto disegni di matita su carta – hanno quel particolare sonnambulismo che alla parola, anche a quella poetica, è sempre negato. Dal sonnambulismo si può ritornare al sonno o vivere il trauma del risveglio.

Come dice Goethe, la verità non sarà più diffusa nella terra in tutta la sua bella chiarezza. Il nostro alto cammino è terminato: ora ci avvolge la notte.

Il ritmo, nella sua invenzione di forme, di tempo e di spazio, ci allontana dal grido, diventando il vaso che lo contiene. Ma il vaso *resta incrinato*.

Si definisce *palmica* la scienza dei sussulti che derivano da emozioni psichiche.

La scrittura non vuole fare giustizia di niente e di nessuno, ma esiste nel sogno di una giustizia impossibile, dove i sommersi avranno l'occasione di emergere.

La vita: progressivo *misconoscimento* del mondo.

E va bene. Ma solo la finzione, solo la deformazione conta, per la

letteratura.

H. Michaux

Ci sono fantasmi che devono esistere *per noi e oltre di noi*.

Nel chiostro di un antico convento italiano le monache erano costrette, per lunghi periodi della giornata, a guardare le loro sorelle appena morte, appoggiate su sedili di pietra, e meditare in silenzio, respirando il fetore della loro decomposizione. Fuori, oltre il convento, c'era una luce ventosa, dorata. Lì, dentro il chiostro, stagnavano le terribili infezioni di cui avrebbero sofferto, mesi dopo, quelle osservatrici della morte.

Di colpo diventiamo ciò che aveva tremato.

A. Anedda

La parola è il residuo della combustione in cui voce, canto, prosa, poesia, ardono dello stesso fuoco: è la cenere che sopravvive all'esperienza del linguaggio.

L'uomo, lontano dal divino più dell'uccello e del pesce, ha il potere di trasformare il suo cervello secondo la sua esperienza del mondo.

L'io è degno di odio.

B. Pascal

Ogni distruzione dadaista è una felice sovversione giovanile.

Il punto più in ombra corrisponde al centro della luce più intensa.

Da un anonimo arabo dell'XI secolo:

«Chi porta via la cenere? Chi rimuove i resti? Chi toglie la storia?»

Disegni fatti di fuliggine e cenere, di ciò che è esistito ed è bruciato.

Il fuoco lascia, nelle ossa che restano, un'eco dello splendore cerchiamo adesso, costruendo un mondo che avrà comunque il destino del fuoco.

Nel 1946 Luke Dorsey brucia tutti i capelli che rubava e poi li rivende al mercato di Hander a turisti ossessionati dalla guerra, come reliquie di incendi.

Il vero incendio è dove soffochi, non nel chiarore delle fiamme che osservi.

Il fuoco produce, nella materia, torsioni eccentriche e bizzarre. Così dovrebbe agire, nei confronti del linguaggio, la parola poetica.

Solo con l'energia di un sonnambulo riesco a trasformarmi negli altri – scrive Peter Handke. Così a volte le fiamme si trasformano nelle cose e le modellano: ignorando gli spasimi della morte, preparano nuove scene.

«Qualcuno rimuova con l'attizzatoio/ i resti della creazione!»
Sono i versi di un poeta slavo, di cui ho dimenticato il nome.

Scorticato ma lucido, come un Marsia semivivo che non ha nessun

Apollo a cui opporre la disarmonia del suo canto. O come un Apollo che, dopo averlo ucciso, ha definitivamente incorporato Marsia, trasformando la sua lira in lira-flauto, infera e melodiosa.

Ci sono porte rese interminabili dalla luce del tramonto. Ci sono tramonti, da qualche parte del mondo, di cui non riesco ad immaginare la luce.

La nascita del sole, tutti i giorni. Un ineliminabile oltraggio.

Il movimento verso il fuoco è il modo con cui articoli la mano.

Chi lavora *sulla* materia, chi *nella* materia: la differenza tra la scrittura che divulga il mistero e quella che ne conserva il fuoco.

In Cappadocia, scavati nel tufo, ci sono dei cappelli di roccia detti «i camini delle fate»: la pietra tufacea è il risultato di ceneri sovrapposte, che assordano il viaggiatore con i suoni e le vite di secoli.

A Damasco esistono icone interamente ricoperte da preziose lamine d'oro che nascondono totalmente l'immagine raffigurata. Chi la vedesse – racconta una leggenda – diventerebbe cieco.

Sembra che il visionario [...] soggiaccia al potere della vertigine.
H. Focillon

Un raggio di sole che cerca un'antica macchia di sangue in una stanza solitaria.
N. Hawthorne

La necessità di un pensiero sconnesso, scucito, frammentario, sonnambulo, dove le leggi del giorno equivalgono allo stordimento della notte.

Quello che il veggente restituisce delle proprie visioni è la *sua* sensazione psichica. L'artista compie la stessa operazione, solo che ha la presunzione di fissarla nell'elettroencefalogramma del foglio.

L'opera deve restare segreta e tenersi ben stretto il suo mistero, anche, se occorre, contro il suo stesso autore.

Annotare lentamente, anche se l'impulso di annotare è febbrile.

Ogni processo creativo, in quanto catastrofe chiusa nella rete rigorosa del testo, è trasformazione del disordine in epifania formale.

Tacere all'interno del discorso. Iniziare il discorso sapendo che, prima o poi, si ammutolirà.

Missione impossibile ma necessaria: trovare con lucidità le frasi dello stordimento.

L'allegoria barocca vede il cadavere solo dall'esterno del cadavere, Baudelaire lo rappresenta dall'interno.

W. Benjamin

«La vita è un abisso», scrive Büchner.

la fine dell'illusione

1

Di fronte a una scomparsa posso tacere come urlare. Ma tacere dimenticando o gridare ricordando sono due sconfitte dello stesso segno. Sepolto il segreto, ci preserviamo dalla vita; bruciato il segreto, rischiamo la follia.

La storia dei silenzi che la parola, nascendo, tradisce – come i cerchi che si allargano dall'acqua del fiume rivelano il tonfo del corpo.

Non tanto il coraggio di dire quanto la necessità di non tacere, perché il silenzio verrebbe consegnato all'oppressore, al nemico che ordina, sceglie, sopprime. Allora occorre, per dire, una nuova forma di silenzio, fatta di parole armate, vigili, attente.

«Registra sulla banda a del nastro le voci della moglie e del figlio, mentre li torturiamo. Poi fa sentire la sequenza a Keiner, digli che i suoi cari smetteranno di soffrire solo se lui firmerà la confessione completa dei suoi crimini, specificando i nomi dei complici. Firmerà. Naturalmente, è quasi inutile suggerirlo proprio a te, nel momento in cui Keiner firmerà la confessione né sua moglie né suo figlio possono essere ancora vivi».

Questo è un paese governato da leggi precise, che non permettono ai naufraghi di approdare e di sopravvivere. Ogni naufrago, potenzialmente, è il virus che corromperà la nostra isola e la porterà allo sfacelo.

F.U.E.L. (Fuel air explosive): Bomba al napalm.

S.L.U.D. (Salivate, lacrimate, urinate, defecate): gli effetti del gas sulla fisiologia umana.

H.R.P. (Human remains pouch): borsa di plastica per resti umani.

K.I.A. (Killed in action): ucciso in azione.

M.I.A. (Missing in action): disperso in azione.

C.D.: Danni collaterali di un trattamento.

Arletty - l'attrice francese interprete di *Alba tragica*, morta novantenne e cieca nel 1992 - disse che non sarebbe mai stata madre per non generare carne da cannone a vantaggio dell'industria bellica del suo paese.

Quando parla di montagne o di uccelli, non dimentica le immagini della sua civiltà. Non dimentica Michael Jackson, che le folle in delirio negli stadi osannano come un dio. Come non dimentica che, nelle carceri di Soledad, governatore Ronald Reagan, una guardia carceraria sparò alle spalle di George Jackson, ventinovenne, colpevole di proseguire la sua rivolta anche dentro le mura del penitenziario. I due nomi non si confondono affatto nella sua mente. Michael Jackson, rockstar da videoclip, negro col maquillage da bianco; George Jackson, sepolto nel cimitero di Soledad da più di quindici anni, dimenticato dai suoi stessi compagni, negro più nero della sua ombra.

Questa civiltà, nella sua disgustosa mancanza di memoria, è il marinaio Johnny del racconto di Oliver Sacks, che non ricordava nulla al di là dei cinque minuti precedenti la percezione di una parola o di un volto.

Per continuare a pensare da artisti occorre provocare, sulla superficie compatta del visibile, del leggibile e dell'udibile, dissonanze che la turbino: per noi, ancora legati al fascino antiquato dell'opera, l'eco di un testo impossibile, la presenza di una immaginata *fêlure*.

Certi eventi acclamati come democratici sono forme sofisticate e irrepressibili di repressione.

Già all'inizio della nostra educazione, per il mondo noi siamo le vittime possibili, i morti futuri. E i morti futuri cosa possono fare se non uccidere il carnefice per porre fine alla tortura imminente? o, in mancanza di questo coraggio, sopprimere se stessi?

Creare il modello della vittima obbediente e felice è una tattica che risparmia gli eccessi della tortura. Ogni sistema autoritario ottiene così la neutralizzazione fisiologica della rivolta, ne assorbe la possibilità, ne tronca lo sviluppo, la rende addirittura impensabile, come se appartenesse a mondi remoti, estranei alla nostra comprensione.

Definire la passività bontà, l'obbedienza umiltà, l'ignoranza innocenza, la repressione castità, la tortura giustizia, la violenza castigo, l'ipocrisia pudore, il sacrificio dovere, la meschinità normalità, il servilismo tenerezza: l'esercizio delle regole del mondo contro la verità dell'io.

L'esorcismo è il vero poema del prigioniero.

H. Michaux

La fine dell'illusione rivoluzionaria ha concesso all'arte di sottrarsi al proprio legittimo inferno e di tornare indietro nei secoli, azzerando ogni scandalo. Il dissenso è diventato particella nell'organismo del consenso e si è inserito nell'interminabile catalogo delle curiosità.

Uccidere fisicamente un uomo è meno vile che cancellare le sue tracce dalla memoria collettiva.

Come la porta, come la porta
ti apri sempre, in mezzo
ai muri.

P. Celan

Sono in molti a parlare del muro, ma tutti con voci diverse: si potrebbe supporre che il muro sia solo un'immagine di cui si servono le parole. Ma lui quel muro l'ha visto, se riuscite a credergli. Non può romperlo. È sottile ma non potrebbe farlo neppure se avessi mille picconi. Se lo sfasciasse, rischierebbe la vita. Sulla parete, tracciato con la matita, c'è un disegno: la forma del suo corpo, supino, disteso in un letto, così com'era a venticinque anni, disperato e silenzioso? Può forse toccare quel disegno e sbriciolare quella giovinezza di cui non resterebbe nessuna traccia?

I due cecchini di Washington furono scoperti per caso nell'autunno del 2002. Dopo aver sparato e ucciso – si suppone che il numero delle vittime sia 26 – furono scoperti da due poliziotti, che avevano notato fracassato un fanalino posteriore della loro auto, mentre russavano in macchina, i winchester di precisione appoggiati sulle ginocchia, tra briciole di sandwiches e macchie di coca-cola.

Saddam Hussein conservava, nella buca di Tikrit, tra la stufa, il divano sfondato e bucce di mele e di pere, una copia di *Delitto e castigo*.

Un giorno Adolf Eichmann disse: «Sono stato educato fin dai più teneri anni a una obbedienza cadaverica». Quando il presidente della corte gli chiese cosa volesse dire, Eichmann rispose: «È una espressione tedesca per dire fino alla morte».

Tutto il mondo è diviso in due parti, una visibile e l'altra invisibile. Il visibile non è che il riflesso dell'invisibile.

Libro dello Zohar

Una leggenda racconta che il ventottesimo patriarca del buddismo, Daruma, non riuscendo a mantenersi sveglio durante la meditazione, si tagliò le palpebre e da queste, cadute nella terra, nacque la pianta del tè, che appartiene alla specie delle magnolie.

Pitagora, fissando lo sguardo in uno specchio d'acciaio, vi leggeva le immagini riflesse così come apparivano alla luna.

Secondo David Hume, il mondo è l'abbozzo rudimentale di un dio infantile che lo abbandonò incompiuto.

Come suggerisce Agamben, l'uomo è un «resto»: è ciò che sopravvive fra distruttibilità e indistruttibilità. L'uomo come resto, qui ed ora, non come Messia che verrà domani.

Turbare, dissotterrare il passato: ecco il progetto. Non nostalgia ma memoria creativa, disorientante, antifilologica. Anche le scienze vivono un'evoluzione discontinua e paradossale, dove nessun limite è tracciato in anticipo.

Il passato non è morto e sepolto, ma torna a sorpresa e mai allo stesso modo; è dunque imprevedibile e soggetto a cambiamenti, al pari del futuro.

H.M. Enzensberger

Il nostro passato non potrà mai essere, letteralmente, il passato di Kant.

La memoria della fantasia è una traccia che non possiamo spiegare come orma di nessun piede.

Il presente deve diventare origine del passato, suo modello. Passato e futuro possono mescolarsi. Le strategie di combinazione e ricombinazione ci mostrano come la conoscenza dipenda solo dall'ignoranza di altre conoscenze.

La memoria si edifica sulle amnesie. Cercare queste amnesie è il progetto dello scrittore fantastico.

Non ci sono limiti alla nostra capacità di entrare con il pensiero nell'essere di un altro. L'immaginazione e l'empatia non hanno confini.

J.M. Coetzee

Durante la notte l'assassino, per abbattere la propria famiglia a colpi di scure, si era denudato.

A. Camus

Due soldati, con la stessa lancia, toccano il muro, come se stessero chiudendo una porta. Un frate ascolta, l'orecchio alla parete, come se udisse la voce di un prigioniero.

È vero ciò che travolge e ammutolisce e che possiamo, con l'acqua alla gola, restituire in sospiri.

Quanto allo *zaratàn* nessuno è certo di averlo visto con i suoi occhi. Ma ci sono marinai che pretendono di essere sbarcati su certe isole, in mezzo al mare, dove c'erano valli e boschi e crepacci e, avendo acceso un grande fuoco, mentre le fiamme salivano, tutta la terra sprofondava sott'acqua, con loro sopra e con tutte le piante e le pietre: quello, dicevano atterriti, superstiti, era lo *zaratàn*.

Per me, la quiete dell'erba è un esercizio della mente.

M. Morasso

L'anima del morente, nel paradiso coranico, è afferrata dall'Angelo della Morte, Azra'il, e portata davanti a Munkar e Nakir, i due angeli inquisitori che interrogano il defunto prima di arrivare al regno dei morti. Le anime devono percorrere un ponte, detto As-sirat, più affilato di una spada e più sottile di un capello. I veri credenti non cadono ma lo attraversano e raggiungono il Bosco dei Profeti, circondato da prati verdi e ruscelli di acqua limpida che zampillano dal fiume Al-Kawthar.

Ma, tuttavia, molto simile al Caos
– Immensità – freddo –
senza Speranza o Rottame di naufrago –
Nessun Segnale della Terra –
che orienti – Disperazione.

E. Dickinson

Davanti a me, un quaderno Sisley di Lorenzo Pittaluga, un lungo quaderno rosso, in copertina un motociclista e due cani. Un titolo scritto di sua mano: *Le ore dimenticate*. E questi versi, che avevo letto con lui quando era vivo:

«Chi raddrizza
la vita
che rotola...»

«Sul tuo viso
dove la teoria
si fa amore...»

«Senza di me
che vivo e scrivo
con scuro inchiostro»

«E dà appuntamento
a questa edizione
notturna
di solitudine»

traversare il bosco tra i rovi

1

Vivere. Come dice Platone, *traversare il bosco fra i rovi*.

Miraggio: desiderio (o estasi) di vedere ciò che non esiste.

Liberati dalla vita con un canto irripetibile e totale; diventa altro da te e sparisce.

Nathan di Gaza partì errabondo, cercò il Messia fra mendicanti e lebbrosi, non lo trovò, girò a lungo attorno a Castel S. Angelo. Poi gettò un suo rotolo di profezie nelle acque del Tevere.

Finì i suoi giorni firmandosi “Il Turco” e disse che le parole di quel nome significavano “Montagna di Dio”.

Sabbatai Zevi, nel settembre del 1666, per non essere torturato, dissimulò il suo nome e divenne Mehemed Effendi. Che sia questa la sorte di ogni Messia?

Una barca-tenda sopra il dorso di un delfino, con due esseri, maschio e femmina, che si allontanano come se avessero appena finito di fare all'amore: questo sigillo bizantino ci ricorda che ogni sicurezza è solo un fantasma, e ci appartiene per un tempo breve.

Alchera: in australiano significa sogno, mito, nascita.

Nel *Lai de l'ombre* di Jan Renart (1214-1230), l'anello dell'amata che rifiuta l'amore viene gettato dall'amante nel pozzo e donato all'immagine riflessa, che non può non accettarlo. L'atto conquisterà all'amante l'amore della donna vera.

Peter Schlemihl vende la sua ombra al demonio e diventa infelice. L'uomo non può vivere senza la sua ombra e naturalmente se ne accorge solo perdendola. Senza la sua immagine notturna, o muore o diventa demonio, vampiro, morto vivente.

Il possesso delle forme visibili ha come contrappunto la ferita della cecità, il viaggio nel non-vedere. La *vista* diventa *sguardo* dopo la prova dell'invisibilità.

Il simbolo «spezzato» dell'acqua (fiume, sorgente, mare) è un'immagine rifranta, minacciosa, che indica migliaia di apparenze senza farsi limitare da cornici consolanti. Lo specchio è immobile, ma l'acqua scompone il riflesso, si increspa, si agita, è flusso che trascina e disperde, portando l'immagine riflessa verso l'evanescenza; oppure ritorna acqua opaca, che nasconde l'abisso, che sigilla i mutamenti, buia e stregante.

L'unica risposta possibile, dopo l'armonia dell'immagine ferma (lo specchio) e la dissonanza dell'immagine mobile (la fonte d'acqua), è cedere alle vibrazioni del tema, senza dimenticare la melodia.

Orfeo, che con la magia del suo canto scende nell'Ade, si volta per *vedere* Euridice, ma perde Euridice e muore sbranato dalle Baccanti. Edipo, che vuole conoscere la verità, avendola *vista* si acceca con le

sue mani.

Atteone, che ha *visto* Diana nuda, viene trasformato in cervo e sbranato dai cani della sua muta.

Linceo, la cui vista trapassa le cose, uccide Polluce e Polluce uccide Linceo.

Psyche, volendo *vedere* Amore, gli brucia l'ala con l'olio della lampada.

Perseo mostra a Medusa uno specchio dove, *vedendosi*, Medusa muore pietrificata.

Pensiero non più riduttivo ma induttivo ed estensivo, il cui oggetto, invece di situarsi al di qua di se stesso, si ricrea a perdita d'occhio. Questo pensiero è libero di aggredire qualsiasi cosa prima di ritenersi definitivo.

G. Bachelard

E tal, balbuziando, ama e ascolta
la madre sua che, con loquela intera,
disia poi di vederla sepolta.

Dante, *Paradiso*, XXVII, vv. 133-135

Secondo Leon Ledermann e David Schramm la natura «non sa distinguere fra destra e sinistra e non riesce a distinguere tra il mondo e il suo riflesso in uno specchio» e quindi il tempo non esisterebbe. Ma in alcune particelle subatomiche, contrariamente alle convinzioni di Einstein, “la freccia del tempo” viaggia, asimmetrica, nell'apparente simmetria della materia.

Per Lyotard, «i pensieri non sono frutti della terra... i pensieri sono nubi».

Dio è morto mentre creava. È morto a metà della sua opera, senza dare un fine alle figure che inventava, e noi, ora, siamo tutti come orologi senza quadrante.

B. Constant

Gli altri formano l'uomo; io lo descrivo e ne presento un esemplare assai mal formato, e tale che se dovessi modellarlo di nuovo lo farei in verità molto diverso da quello che è.

M. de Montaigne

Se l'anima pura, tranquilla per il riposo dei sensi, agendo da sé è l'unica causa, l'unico soggetto di tutte le idee che vi vengono dormendo, perché tutte quelle idee sono quasi sempre irregolari, irrazionali, incoerenti? Proprio nei momenti in cui l'anima è meno turbata, vi è maggior turbamento in tutte le sue fantasie? Essa è libera ed è pazza!

Voltaire

L'uomo è responsabile delle sue visioni. Il dio da cui sono dettate è il suo sentimento interno di creazione-distruzione delle forme.

In certe opere se ne travasano altre. Ogni frammento contemporaneo è la goccia-scheggia-soffio in cui si concentrano gli echi di migliaia di storie. Scrive Giacometti: «Si copia il residuo di una visione».

Tanti anni fa dicevi: una ricerca
di luce, non sono altro.

G. Seferis

Nel *Diario* di Joubert la voce della riflessione soggettiva diventa eresia rispetto all'opinione comune. Un *Journal* contemporaneo ci commuoverebbe se la voce del solitario protagonista si rivolgesse a uno o più lettori postumi, ideali dedicatari del libro come «offerta votiva al nulla».

Quell'attimo intermedio, tra volo e suicidio: la vertigine che consente l'impossibile armonia della creazione. Si scrive sempre dentro l'attimo di questa caduta. Dentro un fuoco che ha la sua forma, sfuggente ed esatta, in quello spazio.

Nella mia vita profonda non accade mai nulla.

H. Michaux

Amsterdam, Oudezjds voorburg Val Centrum: quella casa spostata, vorticosa, e il lampione piegato sul ponte, come disegnato da un ubriaco.

Invece di ringraziare chi lo aveva salvato, lo annegò.

L'artista fissa sul muro, con un pezzo di carbone, il contorno della sua ombra, ripetendo il gesto del primo pittore. Lo fa con sollievo, come se mettesse a tacere migliaia di voci. Sottolineando la sua ombra esiste anche per loro.

Forse non è il caso di dirlo ora, ma queste non sembrano orme. Ci aspettano esseri di un'altra specie. Prepariamoci.

La montagna è gli infiniti urti del vento sulla pietra.

Ogni cadavere si trascina dietro di sé un vivo: l'io porta con sé l'altro, l'altro l'io.

Il mondo non esiste, *per te*. Tu ne sceneggi un altro, *per te*. Ed è come volessi persuadere il primo a farsi riassorbire dal secondo.

Le strade che non promettono il paese di destinazione sono quelle che amo.

R. Char

«Rivolterei il mondo, mi dai una mano?».

La pietra della Montagna Spezzata – bianca, fragile, piranesiana, simile a quella rivelata dalle incisioni di Hercules Seghers – sembra inchiostro o carbone sul quale i turisti o gli abitanti di Gaeta lasciano firme effimere e nomignoli beffardi.

A Torre Truglia, a Sperlonga, il vento sprofonda nella testa. La testa non pensa più a nulla se non alla luce chiusa nel vento che agita l'erba tra le rocce.

Les Beaux. Il vento che udii, a venticinque anni, provenire da quei ruderi di pietra bianchissima. Non l'ho mai più udito. Quel suono era il paesaggio della mia anima.

Poi, ho dimenticato quel vento. Sono invecchiato con la testa negli inferni degli altri.

Io lo so che parlo perché parlo ma non persuaderò nessuno.

C. Michelstadter

È tempo di distanza, di consistere
nell'ardua interezza dei frammenti.

N. Cagnone

Un folle amore mai comunicato, di cui non si lascino tracce, che viva solo dentro di te, di cui nessuno sappia nulla, soprattutto l'amato. E conservare questo silenzio come un fuoco.

Sognare è pensare un chiarore di luna dentro di noi.

J. Renard

Un ponte, e poi più nulla. Neppure le rive, neppure l'acqua.

Non dicono e non nascondono. Fanno segni incessantemente.

P. Quignard

Ho vissuto in prigioni della mente da cui elevare la mia scrittura-compianto.

Andare a capo. Ma non ci sono venti, né versi. Solo allucinazioni.

Chi è *assente* da questo tavolo? La sola domanda che mi tormenta.

Sopra il sarcofago della torre normanna di Gaeta, un pistrice – un pitone dal corpo di serpente e dalla testa di istrice – divora e vomita Giona.

Ogni strumento vivente ogni destino

S. Massari

I soli tripli riappaiono in Germania nel 1520 e nel 1527.

J. Baltrusaitis

Un uomo, arrivando all'estremo limite della vecchiaia, diventa di nuovo giovane, con lo stesso ritmo con cui è invecchiato.

N. Hawthorne

Secondo Franz Marc, la pittura astratta è la presenza perturbante che raddoppia il nostro corpo. È «qualcosa che ci guarda». Paul Klee lo conferma: «L'astrazione, questo glaciale romanticismo...».

Gustave Flaubert, in viaggio al Cairo, si disinteressa del paesaggio egiziano, ossessionato dal trovare un nome per la moglie di Charles Bovary.

Vedo un bianco e un rosso come non se ne vedono da nessuna parte nella natura – un lampo, un irraggiamento superiore a tutto quello che l'uomo può vedere, immagini come nessuno ne ha mai dipinte.

Teresa d'Avila

Gli abissi diventano nuvole. *Ora*, dovresti essere pronto e scrivere.

...Un'esperienza simile all'effetto del lampo che, colpendo gli occhi dei dormienti, li apre in modo tale che non si chiudono mai più, e quelli degli uomini svegli in modo tale che non si aprano mai più.

[...]

14 agosto 1895. Nascita del sole. Conclusione della descrizione. Vedi pagina seguente.

S. Coleridge

In tutte le storie della letteratura si ignora il nome dell'autore di quei taccuini perduti, che non esistono per nessuno; ma da qualche parte del mondo un altro poeta, che non sa nulla di lui e di quello che ha scritto, riprende a parlare *proprio dove* lui si è interrotto, come se niente di quella scrittura fosse *mai* andato smarrito.

La fantasia mi permea (a), mi trasforma in nessuno (b), fa di me un portavoce (c)
P. Handke

Il portavoce, talvolta, anticipa la morte con un balzo aggressivo, e si toglie la vita.

Di colpo e totalmente staccarsi dall'umanità e non dovere niente a nessuno.
H. Michaux

Per Robert Walser «l'abisso non ha forma e non c'è occhio che possa afferrare ciò che rappresenta». D'altronde è lui stesso che afferma: «Sapere tante cose, aver visto tante cose, e non avere nulla, ma proprio nulla da dire».

L'eredità romantica è un'autoriflessione interminabile che si oppone alle dissipazioni dell'estasi. La prima forma dell'estasi è la vigilanza assoluta.

Le parole seguono il ritmo conduttore come un filo di Arianna. Prima il ritmo, poi le parole. Vanno dietro alla chiamata sonora che le adescia e le trascina e le obbliga a disporsi appunto in modo tale

da diventare una sorpresa, una rivelazione, qualcosa di più vivo della vita stessa [...] La poesia viva sfugge a tutte le definizioni. La definizione è, per lei, una triste bara di vetro che, rendendo chiaro, uccide.

B. Lesmian

Il colonnello Chabert, nel racconto omonimo di Honoré de Balzac, sopravvissuto per dieci giorni sotto una massa di soldati morti senza mangiare né bere, alla fine riesce a disseppellirsi, cerca di tornare alla sua vita precedente, ma ogni sforzo è inutile. Alla fine rifiuta di riprendersi la sua identità e si accetta come quello che è: un revenant.

Io sono un *traversante attraversato*, direbbe D. Oppure un grande scrittore di libri per morti?

Ciò che è compiuto appartiene subito al regno dei morti. Solo quello che è ancora da compiere è eterno.

L. Frisa

Quando dormiamo nessuno distingue un uomo pazzo da un uomo sano.

Il *Nottario* non è dissimile dal *Palais Ideal* del postino Ferdinand Cheval, assemblato pietra dopo pietra, notte dopo notte, in decenni di semifolle lucidità.

Correggere destini: atto di giustizia postuma.

Ricordato da chi, in qualche ipotetico futuro, descriverà il mio destino di “correttore di vite” in un racconto apocrifo.

Voci all'interno dell'arca:
sono

nascoste solo le bocche. Voi
che sprofondate, ascoltate
anche me.

P. Celan

una lama sghemba

Lenz

La fine del racconto di Büchner, *Lenz*, è semplice. Queste le parole conclusive: «Così trascinò la sua vita...» – non la morte, ma l'erranza, il viaggio, il prolungarsi indefinito dell'angoscia. Lenz scortato via dalla casa di Oberlin, che sente una sorda disperazione al calare del buio e cerca nel dolore fisico la certezza di essere vivo, è l'uomo descritto da Celan in uno dei suoi discorsi sulla poesia: colui che guarda il cielo con la testa rovesciata e il cielo, è per lui, la voragine blu in cui precipiterà. Lenz diventa il simbolo del poeta folle, veggente: dell'occhio condannato a non chiudersi mai sulla visione che lo attraversa. Ma la poesia non è uno sguardo esclusivamente ossessivo: non irrigidisce e non abbaglia, non pietrifica e non acceca. È, forse, *l'istante di assenza* del vedere; il tempo, ora più veloce ora più lento, di un battito di ciglia; la momentanea cecità di quel fremito. Il movimento delle ciglia è l'inconsapevole atto di rivolta contro un vedere ininterrotto, contro la luce *continua* che rischia di offendere per sempre la rétina. La fluida barriera delle ciglia compie, rispetto alla percezione visiva, la stessa attività di selezione che opera la poesia nei confronti di una materia sonora indistinta e fluttuante.

Tra Baudelaire e Mallarmé

Quando Pierre Danglars commissionò a Baudelaire un romanzo esotico, che fosse ricco di personaggi eccezionali, torture atroci, descrizioni favolose, storie nimmaginabili, Baudelaire accettò. Abbozzò il romanzo senza riuscire a finirlo. Distolto nel lavoro dall'assillante bisogno di denaro, scrisse lettere di supplica ad Asselineau, preghiere disperate alla madre, biglietti carichi di rancore a tutti gli amici. Inutilmente Danglars gli assicurava che, alla fine del romanzo, sarebbe stato pagato come un re. Baudelaire tentò ancora ma non andò oltre il quinto capitolo. Scrisse un'altra lettera, un'altra supplica, sette poesie. Alla fine gettò il manoscritto nel fuoco.

Mentre la poesia di Baudelaire, con il timbro solenne del *largo*, suggerisce l'immagine di un mare immenso murato fra le volte di molte caverne o ci fa sentire la puzza di un vicolo fetido come luogo sacro e profanato insieme, Mallarmé esplora la magia del fonema, la musicalità geometrica del timbro. Se la risonanza baudelairiana è espressa dal solenne fluire del ritmo, nella poesia di Mallarmé si assiste all'elegante spettacolo di una lingua svelata come pura essenza. Il progetto è una scienza congelata del suono, che anticipa i frammenti musicali weberniani. I suoi versi sono diamanti sfuggiti al Libro, pezzi abbacinanti che potrebbero anche non esistere e non muterebbe l'ascesi del progetto. *Jeu de prestige* giocato sull'orlo di un nulla galante, mais perturbante, spalancato nel fregio di un ventaglio, la poesia mallarméana non è tragica nei suoi testi – astratte coreografie di suoni – ma in ciò che tacciono: il candore mortale della pagina vuota. Questo candore è, forse il Libro che il poeta auspicava nella sua scientifica ansia di perfezione: l'accecante biancore in cui precipita la nave del *Gordon Pym* di Poe, la scena silenziosa del naufragio davanti alla massa bianca che sorge dall'acqua, Gli artifici grafici del suo celebre poema, *Un Coup de dès n'abolira*

jamais le hasard, ci dicono che il poeta ermetico dei Sonetti è, in realtà, il poeta di suoni scaraventati nella pagina come barche stilizzate, destinate al naufragio. Non a caso Luzi penserà di tradurre i Sonetti con la disposizione frammentata e ondulatoria del *Coup de dè*.

Illuminations

La sorella di Rimbaud contava, giorno dopo giorno, gli alberi visti dalla finestra della sua stanza e durante le brevi passeggiate. Voleva toccare, in quel numero segreto e ancora irraggiungibile, lo scopo della sua rinuncia alla vita.

Chi era quel certo Louis Fièvre, che consegnò a La Vogue nel 1886 le prose sparse delle *Illuminations*, che ancora non avevano il titolo di *Illuminations*?

In ogni momento della sua opera Rimbaud è veggente. La sua retorica azzera il mondo come la retorica di Hugo lo conquista. Lo sregolamento dei sensi è il contrario esatto del trionfo dei sensi. Rimbaud, o possiede lo shock della grazia o tace. Da poeta veggente a trafficante d'armi: la spaventosa onestà di chi non concede nulla alla Letteratura e, compiutosi l'arco dell'urlo, ritorna naturalmente al silenzio. Mentre Baudelaire scopre la morte e la conquista, musicalmente, alla poesia, Rimbaud proclama una sovversione astratta e vorace, distruttiva e omofona, non dissimile da quella che annuncia Lautreamont nei *Canti di Maldoror*.

Il poeta esaspera il “venir meno” della parola mantenendo *sporca* la sua prosa poetica, facendola risuonare di un *dérèglement* più profondo, che dimentica la percezione sensoriale della lingua o la visione grafica del testo scritto. Torce la sua finzione al massimo di “notturnità”, riuscendo a turbare l'estetica abbacinante dell'opera mallarméana, destinata a disintegrarsi per eccesso di alchimie. La *vis* di Rimbaud non si disintegra mai: egli sta “sotto la parola” a continuo contatto con quella sostanza indefinibile che Schelling aveva definito come “follia” – ovvero “fondo dell'essere”.

Per alcuni poeti russi

Secondo Aleksander Blok, la struttura interiore di un poeta impronta di sé tutto, persino le interpunzioni. Non sono né un caso né un artificio tipografico i quattro o i tre puntini delle diverse redazioni delle poesie di Apollon Grigor'ev.

Le poesie di Ivan Konevskoj, morto annegato a Riga nel 1901, ventiquattrenne, fondono schemi strofici antiquati e scricchiolanti con la suggestione baudelairiana di un universo subacqueo, dove ci sono «brigantini morti nel fondo, sotto una cortina di acque». Attraverso le forme dell'ode classica russa, Konevskoj introduce una voluttuosa sonnolenza oblomoviana; si fa interprete ipnotico del *Voyage* come progetto simbolico di morte e resurrezione.

«Il cielo è il sudario dell'esistenza.

Il sole è in cima all'albero,

nostro pilota attraverso l'azzurro».

Un nomade della lingua, come Velemir Chlebnikov, ha bisogno di scrivere dei testi? È sufficiente che attraversi la parola come attraversò la vita, santo sradicato dal Sacro e che al Sacro ritorna per mezzo di una trasognata, scandalosa, infantile follia mitopoietica.

La voce frammentaria e profetica di Marina Cvetaeva, sempre sospesa nel pathos isterico dell'evocazione, secondaria ai suoi folgoranti testi teorici sulla poesia, si oppone a quella di Boris Pasternak, poeta materico, strawinskiano, controllato – architetto che ospita, nel *comfort* delle sue strofe solo in apparenza aspre, materiali felicemente impoetici.

Nel ritmo convulso dei suoi paesaggi cittadini, nell'orrore annoiato delle sue sentenze sarcastiche, Vladimir Chodasevic fa emergere il

dettaglio perturbante – il capezzolo violaceo di *An Mariechen*, l'inanimata testa notturna di *Berlinese*; da questa grottesca babele di sifoni e di tram, di plaids e di tubi, il capezzolo violaceo e la testa decapitata emergono come *punti di fuga*. L'occhio del lettore cancella gli altri versi, gettandoli via come stampelle, e si aggrappa al dettaglio visionario che sprigiona, inatteso e brutale, curvando la materia del testo. La poesia resta, nella memoria, come una tenda strappata in un unico punto. E perdura il sibilo della lacerazione.

Vortici

James Joyce testimonia l'ineluttabile necessità storica di un'istologia della lingua. Ma quante inutili dissezioni dopo la sua autopsia...

La certezza che emana dall'opera di Robert Musil non è tanto l'immane architettura dell'*Uomo senza qualità* quanto la crudele e piccola agonia della mosca invischiata nella carta moschicida, osservata con vertiginosa precisione entomologica nelle *Pagine postume pubblicate in vita*.

In Bruno Schulz, il linguaggio diventa favolosa avventura di metafore e metonimie, erotismo scintillante e infantile dell'immagine contro l'asfissia di ogni limite. I soli troppo rossi delle sue aurore, le vegetazioni immense e proliferanti di una «scrittura-serra», tripudiante fino al soffocamento, sono, nel loro turgido espressionismo da fiaba lirica, agli antipodi dell'asciutta laconicità kafkiana, a cui Schulz è stato arbitrariamente avvicinato. La sua scrittura conosce l'iperbole di una libertà assoluta che, partendo dai disegni brulicanti della tappezzeria, nel muro della povera stanza, reinventa i vorticosi deliri di una poesia sempre ascensionale.

E il verbo, si sa, trascina dietro una storia, un movimento, un luogo. È l'unica parola che da sola ha un senso per tutti gli uomini. La poesia si è spogliata dei suoi artifici per esprimere un modo di essere, di esistere.

L. Sinisgalli

Unrecounted

La vera letteratura lascia cadere sul mondo una “lama di luce sghemba e tagliente”.

R. Calasso

Nella letteratura barocca le cose sono vere soltanto se significano qualcos'altro.

A. Manguel

Di Enrique Lorreta, scrittore argentino, Bioy Casares ricorda «che la sua intelligenza era così vivace che non gli permetteva di leggere; ogni frase gli suggeriva un'infinità di idee e di immagini e lui, smarrito nei mondi creati dalla sua mente, perdeva il filo della lettura».

Nella prima versione de *L'idiota*, Myskin e Ragozin erano le due facce opposte di una “doppia personalità”.

Forse la remota origine del *Monaco nero* cecoviano è questo sogno che Dostoevskij, ne *L'idiota*, attribuisce ad Aleksandra Ivanovna: «Una volta sola le riuscì di sognare qualcosa di originale: un monaco solo, in una stanza buia, dove lei aveva paura di entrare».

Unrecounted, di Wilhelm Sébald e Jan Peter Tripp, è un bizzarro collage di fotografie e poesie, con in primo piano conturbanti occhi di artista, da Beckett a Borges, minacciosi, fitti di rughe, vecchissimi. Sotto quegli occhi sono scritte delle poesie apparentemente prive di senso.

La nevrastenia: momento slavo dell'anima.

[...]

Il nirvana, sì, ma non senza caffè.

E. Cioran

Non ha fortuna. Non riesce ad azzeccare il tono giusto. C'è sempre qualcosa di strano, di indefinibile, che a volte è simile a un delirio...
E neppure una figura viva, vera...

A.Cechov

La rupe di Lisbona

L'ultimo giorno del secolo. Tempo chiaro.

Il giorno del Giudizio non sarà che blabla.

[...]

Nessuno può saltare sopra la sua ombra. I poeti saltano sopra la morte.

[...]

Non abbiamo forse pietà per i nostri io passati? E nella pietà c'è sempre una parte di piacere.

[...]

So che la rupe di Lisbona è visibile da qualche ora. Ha smesso di piovere. Devo alzarmi.

S. T. Coleridge

L'incidente

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia a un'anima grande che ti trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, momentaneamente, quella vita che aveva perduta.

G. Leopardi

Agli occhi di questi appassionati dell'irrequietezza e della perfezione un'opera non è mai *finita* – parola che per loro non ha nessun senso – ma *abbandonata*; e tale abbandono, che la consegna alle fiamme o al pubblico, [...] si configura come una sorta di *incidente* del tutto simile all'interruzione di una riflessione.

P. Valéry

Si scrive intorno a questo

Da una lettera a M.M., settembre 2009

[...] ti avevo promesso di mandarti una lettera, di iniziare un dialogo con te, a partire da parole che "girano nel sottosuolo della mente", parole senza autore e con autore, parole che devono esistere per essere sottratte all'accadere ed essere amazzate per avere la loro furia e la loro ragione. *Si scrive intorno a questo*. La furia e la ragione di un sentire "stretto" nella cornice di un incubo o nella forma di un sogno, perché non si può credere a noi stessi completamente e alle nostre minime vite quotidiane, ma alle storie e ai pensieri che ci attraversano, obliqui, fra passato e presente – strumenti di un dio minore, relativo, trasfigurante.

Ricordo il "prato sbigottito" di Emily Dickinson, dove alla parola rassicurante *prato* si applica uno *sbigottito* che è ironico e tragico insieme. Disarmonico, direi. Di quella disarmonia conforme a un'esistenza poetica. Se un'esistenza è tale, troverà la sua apologia non nei dettagli biografici ma nell'astratta, densa, monca scrittura. A presto.

Da una lettera a A.G., novembre 2010

[...] Leggilo anche a pezzi, come tutti i miei libri è una cosa aperta, squartata, dove i lettori possono camminare a loro piacimento, e dove si capisce che io non sono poeta ma sono, fino in fondo, il passante dei miei incubi e di chi me li fornisce non richiesto, e la mia scrittura è solo un mezzo, mai un fine...

Da una lettera a G.Z., novembre 2010

[...] Continuo a scrivere il mio palinsesto emorragico, con il desiderio che neppure i miei occhi lo vedano. Ma, come dici tu, è una coazione e non posso farci niente...

voci altrui

non rispecchiare soltanto se stessi ma consentire ad altri il loro gioco di specchi.

P. Handke

Reintrodurre la dimensione ludica nella vita di questo mondo di adulti fatto di cemento armato, d'angoscia e di polvere, è un atto profondamente sovversivo.

A. Artaud

Mi piacciono quelli che sarebbero esistiti anche se non fossero mai nati.

S. Lec

Di una cosa almeno prendi coscienza: non tutto è in mano ai vivi.

O. Elitis

E il libro sia questo infortunio.

A. Rimbaud

Formulate la vostra tesi nella maniera più brutale, perché, quando l'epoca va a riposo e mette fine al canto, voi siete rappresentati solo in ragione delle vostre frasi. Ciò che non esprimete non c'è.

G. Benn

Chi di noi, nei giorni più silenziosi, non ha sognato il miracolo di una prosa poetica, musicale, pur senza ritmo né rima, così flessibile e così inflessibile da adattarsi ai moti lirici dell'animo, al fluttuare dei

sogni, ai soprassalti della coscienza?

C. Baudelaire

Prima di tutto, gli artisti sono uomini che vogliono diventare inumani.

G. Apollinaire

un tempo per cercare e un tempo per perdere,
un tempo per strappare e un tempo per cucire...

Ecclesiaste

La salute è incompatibile con la negazione di quello che si è.

C. Winnicott

Nelle mie lettere di questi giorni ho coniugato verbi che nessuno si è mai ancora sognato di coniugare.

G. Chaissac

Qui riprenditi, o natura, la mia materia, impastala di nuovo nella massa degli esseri, fa di me un cespuglio, una nube, tutto quello che vuoi, anche un uomo; ma non più me!

G. Lichtenberg

L'aria è una radice.

J. Arp

Il plagio è necessario.

Lautréamont

...in fin dei conti, non un corpus ma un mucchio di cenere, per nulla preoccupato di conservare la sua forma, oppure appena un riparo, senza nessun rapporto con quello che ora, per amore, ho fatto per voi e che adesso vi dirò.

J. Derrida

La sola cosa che abbia un senso è denotare i dettagli. Le cose grandi le scriveranno senza di noi.

Z. Gippius

Ha importanza che un piacere sia falso, quando si è persuasi che sia vero?

B. Pascal

Non ogni cosa è indicibile in parola, soltanto la pura verità.

E. Ionesco

Però comprendere puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto,
che del futuro fia chiusa la porta
Dante (Inferno, X)

Chi ignora la storia è condannato a subirla.
(scritto sui muri di Auschwitz)

Gli uomini devono sopportare
il loro andarsene di qua e il loro venirci:
la maturità è tutto.
W. Shakespeare

Deporre il proprio compito è una legge costante. Colui che conosce questa legge costante si chiama illuminato.
Tao-Tê-Ching

La letteratura [...] sta dalla parte del «mal dire», del troppo o del troppo poco, della lacuna o della ridondanza, del troppo presto o del troppo tardi, del doppio senso e del controtempo.
R. Barthes

Invece
sarebbe la tomba
proprio il luogo
per ricordare
E. Meister

L'assenza di un ultimo oggetto della conoscenza ci salva dalla tristezza senza rimedio delle cose.
G. Agamben

Ciascuno di noi [...] ha bisogno di costruirsi un mondo diverso da quello in cui vive.

J. Joubert

Gli dèi devono venire da me, non io da loro.

Plotino

In innumerabili, da
dirsi, im-
pronunciabili
rami
esplosa –
protetta scrittura
P. Celan

Fra le ossa
una musica:
varca la sabbia
varca il mare...
G. Seferis

Bisogna sognare piano.
P. Salinas

Io concepisco la filosofia come una logica della molteplicità.
G. Deleuze

Il pensiero della follia non è un'esperienza della follia, ma del pensiero: diventa follia solo nel crollo.
M. Foucault

I testi letterari sono essenzialmente anonimi, nascono da una sfida, da un coinvolgimento dello scrivente con una dimensione tirannica, ossessiva, demoniaca.
G. Manganelli

Inventiamo storie per poter vivere in qualche modo le molte vite che vorremmo avere quando invece ne abbiamo a disposizione una

sola.

M.V. Llosa

Il fatto che io possa dire non importa cosa è ai miei occhi misterioso e consolante.

P. Jaccottet

Tutti quelli che hanno fatto grandi opere le hanno fatte per uscire da una difficoltà, da un *cul de sac*.

[...]

Io sono abitato. Io parlo a chi fu e chi fu mi parla. Talvolta provo un certo imbarazzo, come se fossi uno straniero.

H. Michaux

In molti uomini è già una spudoratezza dire «io».

T. Adorno

Ogni relazione, fra due persone, è un individuo, un demone.

H. von Hofmannsthal

Ciò che fa l'originalità di un uomo è che egli vede una cosa che tutti gli altri non vedono.

F. Nietzsche

Il mio contributo è chiedere che un paradosso sia accettato, tollerato e rispettato, e pertanto non risolto.

C. Winnicott

Ma scrivere è nascondere.

M. Blanchot

Nulla

di più oscuro di questa passione
per il luminoso, l'insostenibile
che è in ogni parola, la prima
l'ultima e l'idea del suo contrario.

D. Capello

E infatti [...] non ambisce al successo. Resta fedele al suo mandato. Che comporta l'abbandono piuttosto inerme, che ispira onore e tenerezza, al proprio predestinato fallimento.

M. Morasso

A volte, per isolarmi dal mondo, lo alzo attorno a me come un muro.

A. Porchia

Non vi è nulla che non abbia la sua verità; non vi è nulla che non abbia la sua possibilità.

Chuang-Tzu

La forma può essere sublime solo per metafore.

S. Coleridge

Nel mondo c'è bellezza, e ci sono gli oppressi. Io vorrei, per quanto sia terribilmente difficile, essere fedele ad entrambi.

A. Camus

È stato mandato fuori come colomba biblica, non ha trovato niente di verde e si infila di nuovo nell'arca buia: ecco tutto.

F. Kafka

Disegnare il dis
ordine di un'
eternità interrotta al
la parola
grido

F. Marotta

Solo l'atto di resistenza resiste alla morte, sotto forma di opera d'arte
o sotto forma di lotta tra uomini.

G. Deleuze

Quasi umano per l'uomo è l'inferno.

V. Holàn

Anche noi siamo gli autori degli altri, misteriosamente ma mentalmente responsabili del volto che essi ci mostrano.

M. Frisch

Quelli che sono fuori dal mondo vanno in cerca dei loro simili.

A. Malraux

La vita è ciò che facciamo di essa. Ciò che vediamo non è ciò che vediamo, ma ciò che siamo.

F. Pessoa

Ma se tu vivi soltanto per venir dimenticato
muori celibe e la tua immagine morrà con te.
guarda nello specchio e parla al volto che vedi,
ora per te è il tempo di manifestarne un altro.

W. Shakespeare

Il coito è un residuo della trance.

R. Musil

L'immagine più bella è sempre alle mie spalle.

P. Handke

Nelle mie passeggiate solitarie per la città, suol destarmi piacevolissime sensazioni e bellissime immagini la vista dell'interno delle stanze che io guardo di sotto dalla strada per le loro finestre aperte. Le quali stanze nulla mi desterebbero se io le guardassi stando dentro.

G. Leopardi

Colui che guarda dal di fuori attraverso una finestra aperta non vede

mai tante cose come chi guarda una finestra chiusa. Non c'è oggetto più profondo, più misterioso, più fecondo, più tenebroso e più abbagliante di una finestra illuminata.

C. Baudelaire

Ciò che mi sembra bello, ciò che vorrei fare, è un libro su niente, un libro senza appigli esteriori, che si tenga in piedi da solo, per la forza interna del suo stile.

G. Flaubert

La decostruzione è l'accadere di ciò che sembrava impossibile.

J. Derrida

Tutto ciò che è profondo ama le maschere.

F. Nietzsche

Venti revertiginosi che portano acqua, rami di piante e omini infra l'aria.

Rami stracciati da' venti, misti col corso dei venti, con gente di sopra.

Piante rotte, cariche di gente.

Navi rotte in pezzi, battute in iscogli.

Grandine, saette, venti revertiginosi.

Leonardo

Rimbaud: squassare infine il linguaggio con l'irruenza del cuore, rendendolo per un istante divinamente "inservibile" – e poi andarsene, non voltarsi, diventare commerciante.

R. M. Rilke

Poesia come estrema possibilità di esposizione dell'indicibile.

I. Bachmann

Scrivere è quasi sempre mentire.

J. Renard

Una tribù di parole mutilate
cerca asilo nella mia gola,
perché non cantino loro, i funesti,
i padroni del silenzio.

A. Pizarnyk

E tutto ciò che sopravvive alla morte è una piccola, vana vittoria sull'eternità del nulla.

D. Kis

Nella mia esistenza tutto è sempre stato vago.

E. Sottsass

L'assoluto [...] lo conosco così come chi soffre d'insonnia conosce il sonno.

C. Michelstadter

Non puoi dare parole false a un grido vero e non puoi dare parole vere a un grido falso.

A. Busi

Scrivere solo l'essenziale: ma deve vibrare ampiamente.

P. Handke

...perché la maggior pazzia che un uomo possa fare in questa vita è di lasciarsi morire, così, senza che l'uccida nessuno né che altra violenza lo conduca alla fine, tranne quella dalla malinconia.

M. de Cervantes

I desti hanno un mondo unico e comune, ma ciascuno dei dormienti si ritira in un mondo proprio.

Eraclito

Non ci sono due passi

I passi si congiungono

C'è un solo passo

Non c'è alcun passo

Non c'è nulla

G. Perec

Non voglio essere un santo. Allora, piuttosto, un buffone.

F. Nietzsche

IV

In un certo senso una posizione disperata sarebbe una possibilità.

Helmut Heissenbüttel

incubo permanente

Scrivere come se obbedisse al desiderio di trasformare il mondo. Per lui è un esercizio di salvezza, durante il quale trova quanto gli resta del corpo e della mente che, senza scrivere nulla, avrebbe perduto. Non è né libero né prigioniero. Ha orrore della prigionia e si smarrisce nella libertà. Continua a rappresentare l'atto della sua liberazione, indugiando nei dettagli della fuga, rallentandone i tempi, non permettendosi di tornare all'orrore precedente e non affrontando mai direttamente lo smarrimento futuro. *Scrivo per nessuno, mettendo le parole su carta in piena notte e non rileggendole per giorni.* Quando tornano, tornano sporche e inguaribili, non sa più cosa farne, come leggerle, come decifrarle, sono piene e vuote, non morte e non vive, non più scritte da lui ma pronunciate, dentro il suo orecchio, dalla voce dell'altro: scriverle diventa il sogno ricorrente perché solo così riesce a sognare una voce che, finalmente, non gli appartenga. Si sente, in quel quadro di Dürer, la lepre rossa dall'occhio incantato che osserva la coscia tumefatta del soldato supino.

La sua ossessione, se la osserva svilupparsi pagina dopo pagina, dalle prime prove della giovinezza fino alle ultime della maturità, è tutta contenuta nella prima frase del suo primo libro. «Le mie mani sono perfettamente tese. Già da un'ora sto guardandole: con le palme rivolte verso il viso, bianche». L'ossessione è l'apparizione perturbante del suo corpo. Per non sentirne la presenza, che supposeva stupida e goffa, ha esaltato la psiche come unico oggetto di scrit-

tura. Ma l'oggetto rimosso è tornato in mezzo alle sue parole, reale proprio attraverso i fantasmi con cui lo voleva seppellire. Ora ha dentro di sé questo corpo traversato dalla psiche, ferito ma vivo – una lastra forata da zone d'ombra, origine di visioni e di incubi. Vive col tavolo ingombro di carte, la sensazione di essere stropicciato e maltrattato, la certezza che il mondo esterno sia falso e i suoi simili ombre degne solo di essere ricalcate in qualche traccia di matita. Continua a stare al tavolo da lavoro, a pensare e scrivere vanamente, forse per nessuno, traendo forza dal nulla, costantemente occupato dai suoi fantasmi, rintanato nella sua scrittura interminata e interminabile, nitida e frettolosa, fugace e folle.

Non lasciare nessun segno dietro di sé – bruciare kafkianamente l'opera al termine della propria vita – è il vero scopo dello scrittore a cui lo scrittore disobbedisce per vanità. Se non ci fosse nessuna esitazione nel pronunciare i nomi giusti e gli aggettivi appropriati, tutta la scrittura sarebbe un muro compatto e illeggibile, composto di frasi significative che hanno smesso da tempo di ardere. Noi, invece, ci aggiriamo sempre tra pezzi abbaglianti e inesatti di frasi. Un corpo dentro un sacco è un cadavere e un corpo che slaccia il sacco e torna è un vivo che testimonia la morte. Quel vivo conserva la parola ma si sente strano: ha una bocca adatta a parlare ma le sue parole si riducono a un flusso vischioso, incomprensibile – brandelli di discorso, frammenti di respiro – è qualcosa di intermedio che non appartiene né alla terra né al cielo, qualcosa di infimo e ossessivo, da cui non trarre né insegnamenti né immagini. Nella babele dei linguaggi vorrebbe essere vivo solo per perdersi e ubriacarsi, cercando echi inattesi, fantasmi imprevisi, controarchitettura vorticosi...

Nessuna originalità nel suo linguaggio e nei suoi temi – parabole sulla morte, trascrizioni di sogni, riflessioni metalinguistiche, sentenze, aforismi, poesie – ma una *idea intrigante* di opera. Un pezzo risuona nell'altro o contro l'altro, al di là di ogni evidenza cronologica, come fossero stati scritti simultaneamente, *come se facessero parte tutti del sogno di una notte*. Questa periferica eccentricità dei testi è anche il segno della loro paradossale e musicale unità. La scrittura come sismografo atemporale delle emozioni e del pensiero. Idea di oscillazione inappagata, di plasticità febbrile, che lo tormenta e lo consola, in quanto c'è sempre una riga ulteriore da scrivere, con la quale chiudere (in modo imperfetto) il cerchio (destinato a riaprirsi, come ogni vera ferita).

La scrittura è un'esperienza che non si lega alla fondazione di un linguaggio compiuto ma al provvisorio prendere forma di una visione personale: è la condensazione effimera di una visione notturna inafferrabile. *Prima* della parola, *dietro* alla parola, si compie la decisione del linguaggio. La scrittura, attraverso le seduzioni e le finzioni del linguaggio, vuole sempre essere *vera*, come sono veri i sogni che incrinano le sicurezze della veglia mescolando passato, presente, futuro. Non si propone nessuna totalità da conoscere e da comprendere interamente ma è pervasa da una sotterranea incompiutezza, da un irriducibile segreto. Nel tentativo di chiarirlo, di trovarne la soluzione, trova altri segreti e altre strade, apparentemente estranei alle vie esplorate. Esiste attraverso un continuo errare che, se da un lato le consente di raggiungere, nelle forme dei testi, oasi di trasparenza e di visibilità, dall'altro la mantiene opaca e invisibile, come un misterioso miraggio di cui nessuno conosce la vera natura. Non è stabile terraferma ma arcipelago di terre sommerse, che esige uno sguardo discontinuo ma ossessivo. Non “opera

completa”, anche se ogni suo testo vuole esserlo, ma ogni testo è una voce che chiama un'altra voce, in un corale irriducibile al silenzio. *Anche il silenzio continua a parlare.* La scrittura è fatta di parole che continuano a parlare anche senza l'autore. La precisione o l'unitarietà del singolo testo presuppone una percezione stratificata, inafferrabile, dove chi scrive è spiazzato per sempre dalla sua opera, e quindi “segreto” anche a se stesso.

Parla di un luogo instabile, fluttuante, che non rassicura nessuno; di un luogo in metamorfosi dove le singole opere sono solo frammenti di un soliloquio ininterrotto, tasselli insoddisfacenti di un mosaico spezzato; accenna all'impossibilità del romanzo, al suo *journal* da cui estrae, libro dopo libro, aforismi, microracconti, saggi brevi. Dice che la scrittura è un incubo permanente, un sogno fatto in presenza della ragione, e la vita lo strumento per realizzare quelle piccole apocalissi che sono i libri. Dice che l'identità dell'artista è essere vaso conduttore di infinite energie, come se un uomo, camminando in mezzo a una cascata, frastornato dal rumore assordante di milioni di particelle d'acqua, riuscisse a definire, a se stesso, il percorso di una o poche particelle, ma ognuna di esse risentisse della vibrazione sommersa delle altre. Dice che il cervello umano è un immenso e naturale palinsesto, dove si scrivono strati di idee, immagini, sentimenti, con la sensazione che ognuna seppellisca la precedenti, ma tutte invece restano vive. Dice che l'artista è solo un fabbricante di illusioni – un ladro, un messaggero, un bugiardo.

Se ti scrivo, è perché questa volta mi manca *veramente* la terra sotto i piedi. Non so se parlarne proprio a te, se sia tu il mio migliore interlocutore, ma proverò a dirti quello che sento. Si tratta di un

sentimento di *eccessiva concentrazione in me stesso*, come se in certi momenti il mondo diventasse invisibile e gli oggetti fossero soltanto copie e le mie fantasie la materia originale, reale e presente. Questo mi stordisce, mi allontana dai vivi. Anche scriverti questa lettera mi sembra solo un altro modo di affondare la sonda dentro di me e staccarmi ancora di più da *tutto il resto*. Mi viene spesso alla mente questa frase: tutto il resto. Come se proprio il resto del mondo, ciò che non sono io, fosse qualcosa di intollerabile. Come se le cose reali e le voci degli altri non smettessero di ferirmi. Essere così concentrato mi rende simile a qualcosa che non posso né sentire né toccare. Mi sento spesso scendere verso un fondo scivoloso e scuro. Dentro il buio, percepisco del muschio morbido o del vetro appuntito. Se mi sposto da un lato, sanguino tra fitte dolorose. Se mi sposto dall'altro, mi addormento tranquillo.

Di stanze d'incubo ce ne sono state e ce ne saranno ancora, occupate da scrittori che provano emozioni e trascrivono visioni. Ma sono rare quelle che restituiscono solo incubi altrui e cercano misteriose consonanze fra corpi e menti che hanno abitato in secoli diversi. Ricordando chi potremmo essere fuori di noi, troviamo in questo luogo mentale i nostri veri compagni - quelli che hanno condiviso il nostro stesso sguardo. I morti ci nutrono sempre. Cosa fare, di noi, se non diventare *strumenti* della loro visibilità e aggiungere le nostre alle loro parole, restando *opportunamente* ignoti? Io non trovo casa che scrivendo di loro. La decisione della ri-scrittura è la speranza di costruire una casa dove io possa essere accolto ma che *non mi apparterrà mai*. Studio le voci dei morti per cercare toni familiari al mio stato di turbamento e suggellare, con ironica complicità, la mia estraneità al resto dei vivi. Assumendo diverse identità, ottengo che il mondo non me ne riconosca nessuna. C'è sempre un io fiero, duro, poetico, nei secoli, che traversa molte ma-

schere non per dissimulare se stesso ma per cancellare il sordo, ot-tuso disastro del mondo.

Se dovessi dare un consiglio a qualche persona *sana* di mente, dovrei dirgli: cerca di essere un giusto. Cerca di assolvere al tuo dovere. Quale? Quello determinato dal tuo paesaggio mentale. In presenza di un mondo presupposto come ostile o terribile, esprimi il tuo paesaggio. *Sogna* contro il mondo. In che modo? *Rubando voci*. Rubando l'attimo in cui *ci si mette a nudo*, in cui si scrive la lettera definitiva, la confessione sconcertante, il frammento inat-teso che fa luce sull'enigma.

Ogni metafora nasce dallo stesso presentimento: la morte immi-nente. Cosa fare, *contro questo assedio*? Sviluppare molteplici modi di sognare. Allontanare il peso assoluto della notte. Nei tratti di penna e di matita che riempiono il foglio non si parla di letteratura o di pittura, ma di qualcosa che sarebbe inesprimibile senza quelle frasi e senza quei segni: non si tratta di un esercizio stilistico o di un capriccio pittorico, ma di un destino fatale, di una questione di vita o di morte. Per lottare *si entra* nelle vite altrui. Anche la propria è una *vita altrui*. Si cercano frasi mai esistite, si trovano, si inven-tano. È un modo per dire che niente è realmente morto, niente si è realmente polverizzato – per dire che possiamo pensare e ripensare, riscrivere e ricreare, perché nulla è definitivamente concluso, per noi che soffriamo di metamorfosi.

Avvertenza

Nottario riunisce alcune “scritture intime” elaborate tra il gennaio del 1990 e il dicembre del 2010, con alcune correzioni “in corso d’opera” tra il febbraio del 2011 e il gennaio del 2012. Arrestare il flusso del mio *journal* in forma di libro nasce dalla necessità di imporre a questo materiale magmatico un ordine provvisorio ma riconoscibile.

In *Al posto di un altro* e *Falsi d’anima* i testi «virgolettati» sono ricavati da lettere, prefazioni e commenti di Nanni Cagnone, Lucetta Frisa, Giovanni Grasso, Monica Liberatore, Luigi Sasso, Stefano Verdino, Giuseppe Zuccarino. Una lama sghemba, Le tracce della mancanza e La nascita della parola sono rielaborazioni di testi già apparsi in *Detour* (con Lucetta Frisa), Opuscola, Genova 1985, e in «Fanes», 1, 1989.

Ringrazio Francesco Marotta per avere ospitato numerose sequenze del mio libro nel suo website «La dimora del tempo sospeso», Massimo Morasso per avermene proposto la pubblicazione nella collana «Makroll», Giuseppe Zuccarino per la lettura paziente e inflessibile delle numerose varianti del testo.

21 gennaio 2012

Indice

I

<i>il portavoce</i>	11
<i>la scrittura apocrifa</i>	19
<i>per Il mese dopo l'ultimo</i>	36
<i>il regno evidente delle ombre</i>	52
<i>al posto dell'altro</i>	57
<i>falsi d'anima</i>	64

II

<i>a me stesso</i>	74
<i>nel rifugio della mente</i>	96
<i>le tracce della mancanza</i>	104
<i>la nascita della parola</i>	114

III

<i>l'arte del silenzio</i>	118
<i>il nero e il bianco</i>	126
<i>osservando gabbie</i>	133
<i>un desiderio di cose inesistenti</i>	143
<i>spavento e buio</i>	153
<i>l'attimo del loro risveglio</i>	161
<i>la fine dell'illusione</i>	171
<i>traversare il bosco tra i rovi</i>	182
<i>una lama sghemba</i>	195
<i>voci altrui</i>	208

IV

<i>incubo permanente</i>	226
--------------------------	-----

