

Marco Ercolani

Atti di
giustizia
postuma



Marco Ercolani

Atti di giustizia postuma

«Vertigini»
Collana di narrativa
a cura di Vera Bonaccini

Atti di giustizia postuma
© 2014 Marco Ercolani
© 2014 Matisklo Edizioni

Prima edizione, novembre 2014
ISBN: 978-88-98572-27-4

Foto di copertina di Manuela Torterolo

Matisklo Edizioni S.N.C.
di Oddera Cesare & Vico Francesco
Via Eremita 14
17045 Mallare (SV)
matisklo@matiskloedizioni.com
www.matiskloedizioni.com

IN LODE DELLA SCRITTURA APOCRIFA

di Antonio Devienti

Scriverò in lode della scrittura apocrifa perché è in essa che coincidono più perfettamente che mai il lettore e lo scrittore, è in essa che la finzione suprema che è la letteratura trova uno dei suoi più alti (o più profondi) inveramenti, è in essa che diviene programmaticamente evidente il movimento connotativo della scrittura, perché è sempre in essa che biografia ed opera artistica sembrano vicine, anzi vicinissime e, al contempo, arbitrariamente vicine, perché la scrittura apocrifa è un atto d'amore dichiarato, un'invenzione condotta sul filo della verosimiglianza, un modo di vivere molte vite e di sognare innumerevoli sogni.

Queste affermazioni andrò ora a spiegare facendo presente che sono tutte risultanze della lettura del libro di Marco Ercolani il quale va esercitandosi da anni con la scrittura apocrifa, attività che nasce da almeno tre tronchi: quello della scrittura “in proprio”, quello della sua attività di psichiatra e quello della collaborazione con la moglie e scrittrice Lucetta Frisa. È quest’ultima ad aver proposto l’efficace titolo per l’intera opera e molti nomi d’artisti qui presenti si rintracciano nei libri stessi di Lucetta, segno evidente di un comune ascolto, di una comune lettura, di una comune riflessione; e quante vite vive Marco, e quanti incubi, quante attese colloquiando e cercando di alleviare le

sofferenze dei suoi pazienti? E infine c'è la cosiddetta "scrittura in proprio" che trova nell'apocrifo una formidabile spinta fantastica e concettuale, oltre che teorica. Già nel 1994 Giuseppe Zuccarino scriveva, nella prefazione a *Vite dettate* di Ercolani, il primo dei suoi libri apocrifi, «che un simile intervento perturbativo nei confronti del passato intende colmare i vuoti, correggere le storture, e ristabilire in tal modo una giustizia postuma, di natura essenzialmente poetica».

Durante tutta la lettura degli *Atti di giustizia postuma* mi si sono affacciati alla mente i nomi di Jorge Luis Borges che della letteratura come finzione e dell'apocrifo ha fatto materia di riflessione e di creatività letteraria, ma che, soprattutto, sottolineava di vantarsi più dei libri che aveva letto che di quelli che aveva scritto e di Fernando Pessoa, l'inventore della conosciutissima affermazione secondo la quale il poeta (l'artista) è un fingitore (un inventore di situazioni e psicologie); prima di arrivare alla scrittura e, naturalmente, anche mentre vi giunge, Marco Ercolani ha ascoltato (ed ascolta), guardato e letto e riflettuto su una quantità grandissima di materiali sia scrittori che visivi che musicali: ecco perché affermavo che nella scrittura apocrifa mi sembrano coincidere perfettamente il lettore (o l'ascoltatore o lo spettatore) e lo scrittore. L'apocrifo nasce, mi sembra, nel momento in cui non basta quello che si è letto e il lettore vuole colmare una mancanza o un silenzio oppure continuare una fantasticazione, ma per far questo deve egli stesso prendere in mano la penna e fingere, cioè inventare

scrivendo.

Fingere, dicevo anche all'inizio di quest'intervento, trova nella scrittura apocrifa uno dei suoi più alti o più profondi inveramenti: in questo caso l'apocrifo non è l'invenzione di un testo per scopi politici o religiosi, ma la dichiarata invenzione di lettere, saggi, taccuini che quasi sempre riflettono sull'arte stessa, spesso rimandando da un'arte all'altra e che, finzioni quali sono, continuano la finzione letteraria senza perdere, ma acuendo la consapevolezza dell'operazione in atto. È quindi un grado sofisticato dell'esperienza letteraria che, in maniera estremamente avvertita e moderna, riflette su se stessa senza perdere fascino, suggestione, inventività, anzi continuando a toccare anche il sentimento sia di chi scrive che di chi legge, coinvolgendo entrambi dal punto di vista intellettuale e psicologico.

Sappiamo poi che la scrittura letteraria possiede una forza connotativa fortissima, per cui l'apocrifo mantiene tale caratteristica rafforzata dal fatto che esso è al tempo invenzione, ipotesi ed anche proposta d'interpretazione critica (credo non possa essere dato apocrifo credibile senza una solida base critico-interpretativa e senza serie conoscenze filologiche, storiche, teoriche: la scrittura apocrifa, così immaginifica ed inventiva, possiede l'interessante particolarità di essere non un fantasticare fine a se stesso, ma, appunto, un immaginare sulla base di dati rigorosi e di conoscenze teorico-critiche ineludibili).

Si accennava anche al fatto che l'apocrifo avvicina

biografia ed arte ed è questo un tratto peculiare; leggendo gli apocrifi di Marco Ercolani ci si accorgerà di quanto spesso accadimenti di natura biografica vengano collegati con l'opera, ma anche di quanto spesso si fantastichi proprio su determinati accadimenti biografici. Marco tocca così il nervo scoperto del rapporto tra biografia ed opera artistica, avvicina fortemente i due aspetti, ma corre il consapevole rischio di accostarli anche arbitrariamente e mi spiego: penso che sia una variabile estremamente sfuggente quella dell'influenza della biografia sul prodotto artistico e viceversa, che nessuno sia in grado di dimostrare in maniera inoppugnabile quanto un dato biografico incida sulla genesi e sulla formazione di un atto artistico, ma credo anche che per chiunque ami un'opera o un artista la fantasticazione su fatti esistenziali specifici e sulla connessione tra questi ultimi ed il risultato d'arte s'imponga molto forte e la narrazione apocrifa permette allora di evidenziare tale fatto e di indagare proprio il rapporto tra biografia ed opera d'arte.

Evidentemente la scelta degli artisti o/e delle opere intorno ai quali inventare l'apocrifo può essere determinata da più fattori, benché mi paia restino decisivi l'amore o l'ammirazione che si prova verso di essi, un'avvertita forza di suggestione che spinga il lettore o ascoltatore o spettatore a trasformarsi in scrittore o, come nel caso presente, a riattivare lo scrittore che è sempre dentro il lettore Ercolani e che sembra non attendere altro se non di tornare alla scrittura, questa formidabile lente attraverso la quale

osservare l'universo, rappresentarlo e addirittura inventarlo.

Ma affinché l'invenzione apocrifa sia persuasiva l'autore non può e non deve sfuggire né alla verosimiglianza né alla coerenza interna di quanto narrato e l'invenzione deve sempre possedere salde radici in quanto realmente è accaduto ed è stato prodotto.

Fin dal suo apparire mi ha attratto e suggestionato un libro di Antonio Tabucchi (altro specialista di ipotesi e fantasticherie), libro che ascriverei anch'esso al genere della letteratura apocrifa e che è *Sogni di sogni* (Sellerio, Palermo 1992 – ma vi si potrebbero aggiungere *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, *I volatili del Beato Angelico*, il racconto intorno al suicidio del poeta Antero de Quental in *Donna di Porto Pim*, i *Racconti con figure*, tutti editi sempre dall'Editrice palermitana), nel quale lo scrittore toscano immagina i sogni più o meno ricorrenti di artisti da lui particolarmente amati. Marco Ercolani, dando vita alle sue scritture apocrite, sembra sognare (ma sono l'intelletto e la fantasia a farlo) situazioni ed opere la cui non-esistenza rinvia ad un'assenza, ad un vuoto, a qualcosa di perduto oppure che sarebbe potuto accadere, ma non è accaduto. Tale sognare è, inoltre, anche un *vivere* la vita altrui, almeno per il tempo del concepimento e della stesura del testo, dimenticando se stesso e diventando la persona intorno alla quale si sta scrivendo, rendendo così sempre attuale la domanda su quante vite viva uno scrittore, ma sarebbe opportuno anche dire, un lettore, senza

dimenticare che, in ogni caso, si ritorna sempre alla propria vita e alla propria soggettività, seppur cambiati dall'esperienza appena vissuta, che sia l'autore o il lettore. E proprio da ammirato lettore del libro di Marco avverto tutta la complicità che la situazione ingenera: vi scopro passioni e curiosità comuni e trovo molto stimolante il fatto che la letteratura sappia, in tal modo, colmare un'assenza o illudersi di farlo; anche questo rientra nella complessa natura della scrittura letteraria che, ormai lo sappiamo, non ha nulla, ma proprio nulla di ingenuo o di originario, ma che tuttavia tenta di spingersi il più possibile verso l'origine o verso l'eco rimastaci dell'origine – Antonin Artaud, Emilio Villa e Friedrich Hölderlin ne siano tre dei molti riferimenti possibili. La questione dell'origine implica anche quella della leggibilità e rappresentabilità della realtà: Julio Cortázar, Italo Calvino e Georges Perec potrebbe essere una seconda “triade” sottesa alla ricerca di Marco Ercolani nella quale, mi sembra, il *gioco del mondo* fa emergere *città invisibili* nelle quali sono celate le *istruzioni per l'uso della vita*, dal momento che la scrittura non è mai disgiunta né dalla vita né dalla relativa ricerca esistenziale e in molti apocrifi si para, sullo sfondo, ma decisivo e cogente, il dolore: sembra esserci molto spesso una ferita o un'offesa subita o, appunto, un'assenza a mettere in moto la vicenda narrata nell'apocrifo – ma non si pensi agli *Atti di giustizia postuma* come ad un libro triste, perché vi emerge tutta la passione, tutto l'entusiasmo e la totale partecipazione degli artisti alla propria esistenza e alla propria opera, senza tra-

scurare la consapevolezza che ogni artista-personaggio di Ercolani ha della sofferenza e delle difficoltà che la creazione artistica pure implica. Sì, perché quella che è scrittura-finzione spinge il proprio sguardo nelle pieghe più nascoste di un'opera e di una vita, avanzando ipotesi spesso incrocia segreti ed esplora enigmi, attraversa lacerazioni ed inconfessabili pulsioni, infrangendo l'usuale, necessaria distanza tra lettore (o spettatore o ascoltatore) ed opera, ed artista, ma grazie ad un atto d'amore, si diceva ed anche a un émpito conoscitivo. Non credo infatti che il genere apocrifo sia un “vampirizzare” l'opera o l'artista (il vampiro, succhiandone il sangue, uccide la sua vittima), ma mi sembra accada esattamente il contrario e cioè un aggiungere vita, orizzonti, variazioni, possibilità a quello che è già, in un'opera di risonanza e consonanza, in un itinerario ad accrescere che trovo davvero esaltante – ma anche angoscioso se soltanto si pensa che una scrittura apocrifa può essere contemporaneamente una catàbasi negli inferi dell'esistere e dell'opera. E qui, come sempre nei testi di Marco, si riaffaccia il grande tema della follia, per cui ipotizzo: se la follia nascesse, almeno in taluni soggetti, da un eccesso di consapevolezza nei confronti della realtà, di se stessi e degli altri, allora la scrittura (e quella apocrifa in particolare) diventa l'assunzione cosciente e premeditata del rischio della follia la quale ultima, più che una malattia, viene ad essere una condizione esistenziale, oppure ipotizzando in altra direzione: la scrittura *tout court* (e l'arte più in generale) superando i confini tra sanità mentale e follia

dimostra la labilità e la convenzionalità di quegli stessi confini, abbatte pregiudizi e *idées reçues*, s'inoltra nei continenti vastissimi della *melancolia* e dell'*heroico furore*.

Leggendo i libri di Marco, ma anche quelli di Lucetta e i loro libri scritti a quattro mani s'incontrano pressoché tutti i nomi che animano questi *Atti di giustizia postuma*: il patrimonio di opere artistiche e di biografie cui attingere è letteralmente sconfinato e questo libro, già di per sé ampio ne offre una piccola parte e, quasi fosse uno specchio, può anche essere usato per rileggere le opere dei due scrittori genovesi per scoprirne le mille, brulicanti voci che sottendono le loro. E la voce di Ercolani ha qui la consueta limpidezza ed eleganza, quella sapienza costruttiva e ricchezza lessicale che gli riconosciamo da sempre e che si mette al servizio degli artisti coinvolti nella finzione narrativa. La sua scrittura sa essere quel che i colori o i suoni risultano essere per alcune delle voci apocrife qui presenti: ragione di vita, ma anche problema ed interrogativo, ininterrotto cammino di ricerca e di maturazione. Da non trascurare è poi il fatto che ogni testo apocrifo configurato come lettera o pagina di diario o appunto per avere *status* di verosimiglianza deve essere all'altezza della scrittura originale, essere cioè capace di restituire stile e peculiarità dei testi non apocrifi, trovare una coerenza anche di contenuti e di psicologia: il *tour de force* che Ercolani si è imposto risulta così molto arduo, una sorta di scommessa con se stesso e con la scrittura; come ogni vero scrittore egli cerca le difficoltà per superarle, ignora total-

mente le facili soluzioni e non tenta di compiacere il lettore. Quest'ultimo scoprirà allora autori che già conosce e magari ama ed anche opere, artisti a lui sconosciuti, oppure leggerà quel che già conosce da prospettive inedite, anche perché *Atti di giustizia postuma* è una summa degli interrogativi e dei risultati cui negli ultimi anni è giunto il dibattito sulla creazione artistica e sul suo ruolo entro la realtà e la società (a ragion veduta sostenevo la validità ermeneutica della scrittura apocrifa).

Sottolineerei poi il rigore anche geometrico delle finzioni di Ercolani, evidenziato sia dalle riflessioni di carattere matematico contenute in alcuni di questi testi e che non sono mai occasionali né casuali, sia dalla conchiusa, rigorosa struttura di ogni racconto, ma è la *mise en abîme* della scrittura e del fare artistico stessi e delle varie tematiche esistenziali di volta in volta affrontate a rappresentare lo scatto decisivo degli 84 racconti: l'ho già accennato poco prima e mi preme ripetere ora che ogni racconto va connesso con tutti gli altri e con l'opera che "realmente" ci è giunta di ogni artista, cosicché l'intero libro traluce come una *bibliotheca mundi*, uno spazio in cui entrare e dal quale uscire continuamente, un moto ininterrotto di pendolo, un peregrinare da questione a questione (e le tematiche affrontate sono, l'ho già detto, numerose e complesse).

Non faccio volutamente riferimento ad alcuno dei testi appartenenti al libro perché ognuno possiede un suo valore ed una sua ragion d'essere e perché la frammenta-

rietà di quest'opera è solo apparente: proprio come fa con il mondo dovrà essere la mente che legge a percepire la coerente, convincente unità dell'opera, a leggere cioè, nello stesso tempo, con occhio selettivo e sintetico, ed era questa l'ambizione delle mie riflessioni che ho scritto con gioia e traendone profondo piacere, cosa di cui ringrazio affettuosamente Marco.

Atti di giustizia postuma

A Lucetta Frisa

Bruciarlo è meglio. Ma non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, di invenzioni e di capricci malinconici, ovvero come un'espressione dell'infelicità dell'autore.

Giacomo Leopardi

So che non posso cambiare l'avvenire, ma posso cambiare il passato.

Toni Morrison

PARTE PRIMA

Quelle note nere

Carta bianca...
Carta livida...
Scrivi, scrivi, scrivi...

Nina Cassian

L'ANNO DEL DRAGONE GRIGIO

Dove Mo-ch-i, pittore della dinastia Song, si congeda dall'arte pittorica con una lettera a un giovane allievo, diventa monaco e fonda il monastero di Lui-t'ung-szu.

Hangkow, 1263 D.C.

Per chi è giovane come te, Pung-Li, i colori sono sempre meravigliosi. Si cerca il rosso del fiore, il bianco del bicchiere, il grigio delle nuvole. Si dipinge con toni intensi, perché non c'è altro modo di essere, nel mondo, che l'ebbrezza del colore. Ma a quarant'anni non è più possibile. Bisogna mostrare agli altri la sostanza del mondo e disegnare le cose come se si tracciasse un filo di ferro. Rivelare, col segno, lo scheletro sotto la carne, la struttura ossea della forma. E, compiuti i sessant'anni, tutto è ancora diverso. Non disegnare e non dipingere più, diventa inevitabile. Come diceva il folle Tang-tzu, il mondo è visibile solo a occhi completamente chiusi. Allora, e solo allora, puoi ascoltare la notte che è dentro le cose, come è sempre stata. Ascolta, accada quello che accada. Dopo, se vuoi ancora dipingere, abituati a non essere capito, a smorzare i toni, a graffiare e cancellare. Tanto, nulla scompare veramente, perché tutto è immortale e subisce metamorfosi.

Oggi nel 1263, l'anno del dragone grigio, io prego dentro una roccia scura. È appena nevicato e tutto il mon-

do, là fuori, è un'ombra di nero nel bianco. Montagne, pianure, volti – e intorno il vuoto, che da giovane non avrei capito, che da adulto avrei rifiutato e che da vecchio devo amare, perché abita nel mio corpo prossimo alla morte ed è la sostanza stessa della vita.

Ieri ho sognato che un gabbiano moriva nell'aria, circondato dalle fiamme, e un pesce nell'acqua, soffocato dalla terra, perché tutti gli elementi avevano subito un'alterazione bizzarra. Quel sogno ricapitolava la mia assurda giovinezza.

Oggi guardo la neve sulla roccia, è bianca da togliere il respiro. Cosa vuole da me? Mi nega o mi mette alla prova? I miei occhi si stancano di percorrere tutti i possibili quadri, inutili commenti a un destino annunciato da questo anno decisivo. Niente come il bianco ti fa sentire che tutto è inadeguato. Deponi il pennello, Pung-Li, chiudi gli occhi e aspetta il sonno, perché il mondo è stanco di essere dipinto e di essere scritto. Il sonno immerge gli occhi nel buio e allevia dall'irrimediabilità del biancore. Quando ti sveglierai, saprai che fare arte è come imitare il vento. A volte basta pochissimo. Una stoffa imbevuta di pioggia, uno spostamento di sabbia sul muro, della polvere sparsa sulla tela. Il creatore deve vivere al minimo, guardiano silenzioso degli elementi.

Non invidio i poeti, condannati sempre a dire qualcosa, con i loro rotoli di carta di riso, offerti alle cerimonie dei potenti e ai sensi delle concubine. Sarebbe più giusta una poesia dispersa nella pagina, un zigzag nero dove

l'occhio riconosce tracce disperse nel bianco e non alfabeti. L'analogia fra naufragio e scrittura è soltanto la visione di un pittore decrepito, che ha conosciuto tutte le rivoluzioni del desiderio, o è qualcosa di non lontano dalla realtà che sperimentiamo? L'impronta del passo traballante di un vecchio sulla neve fresca è solo un esempio di quanto vado dicendo. Le gambe si sono trovate a vacillare e così è nata l'impronta casuale del piede. Chi può dire che è stata pensata o costruita o voluta in quel modo? Può, un pesce che muore nel bacino prosciugato di un lago, immaginare il suo futuro profilo di fossile?

Si trova il quadro per macchie, Pung-Li. Il bianco della neve è fatto per essere sporcato da muffe e licheni. Un'orma è un segno nel bianco. Sia che appartenga a una lepre in fuga o al piede di un monaco, non è giudicabile. È un piccolo segno da rispettare, come l'ombra del pesce dissolto, come lo scheletro della lepre morta.

Caos di nubi o limpidi ghiacciai, ma che lascino un segno. Segui il consiglio di Mo-ch-i. Il caos esiste attraverso il segnale che lo ferma, e la purezza attraverso la confusione che la tradisce. Così, dopo la bufera, vediamo il filo d'erba fra le pietre; e, dopo la nevicata, vediamo il filo d'erba fra le pietre – ma non è mai identico. Il sole stesso è un ambiguo pianeta. Se lo osservi con attenzione, al centro vedrai un punto più scuro che mette in discussione la solidità dell'astro. Lì lo splendore si dissolve e tutta la luce si rovescia in un cono d'ombra. Ma tu continua a osservare. Al culmine del nero vedrai una sorgente di luce, da cui sentirai rinascere

re il sole. È ora che *non devi fermare* lo sguardo. Quella luce non può farti dimenticare quanto è accaduto nel tuo occhio. Tu guarda ancora al centro della luce. Vedrai di nuovo tenebra e buio ma questa volta sarai più vigile, meno smarrito. Non sarai solo occhi ma corpo, tatto, orecchio. Immerso nel senso più antico, sarai il suono della notte e del giorno, all'origine del mondo. Lontano dalla vista in cui credevi, vicino al segreto che intuivi, respirerai nell'oscurità, sapendo che le vecchie regole sono morte e che altre sono nate. La notte è un'altra notte. È *l'anno del dragone grigio*.

Non dipingere mai, Pung-Li, quando l'impulso ti afferra. Le passioni sono forze cieche: ascoltale dopo, quando devi restituirle in quadri. Se un paesaggio ti turba, sospendi tutto e torna a casa. Prendi la tela, qualche giorno dopo, e comincia. Davanti al rettangolo bianco, nel silenzio assoluto, riprendi contatto con quello che hai visto: allora quanto tu chiamavi paesaggio non è più solo la parte visibile che ricordi, ma la sua preistoria, il suo futuro, le sue stagioni – la sua stessa morte. E tutto diventa come uno sfondo grigio.

Io lavoro, in quel grigio, a dei frutti che, nella natura, si chiamano *cachi*.

Quando emerge dal fondo la loro immagine, io li inseguo con tocchi rapidi del pennello, come il falco la lepre sbucata dal cespuglio. Li dipingo: sembrano lucenti. Ma quello che scaturisce dalla pelle del frutto, che scaturisce fuori dai suoi succhi e dai suoi odori, è sempre lo stesso fondo nuvoloso, discontinuo, fatto di polline e terra, gem-

me e letame; un fondo che non dimentica la gravità della terra, gli scarabocchi della materia, la pesantezza del buio. Io sento il fondo del frutto, come se raccontassi la storia di una dinastia, e su queste forme rotonde, che gli uomini chiamano *cachi*, è come si posasse la polvere d'oro e il cinabro di stirpi di donne bellissime, che addentarono frutti simili a questo in sale coperte di ventagli e di specchi. Ricordo che, nel 1020, Kon-hi diceva che le montagne senza nuvole sono come una primavera senza foglie, che l'acqua deve essere sentita come flutto torbido e vivente, e ogni roccia è come un essere umano aggrovigliato in qualche oscuro pensiero. Ho sempre pensato, da allora, che le pietre si raggruppassero come serpenti, i crepacci avessero fauci di tigri e i rami degli alberi artigli di avvoltoi, e non ci fosse mondo in cui le persone non fossero lance, o le nuvole uccelli scarlatti, o i monaci orsi chiusi nelle rocce.

Sapevo che non si vive mai soli. Ora so che è vero il contrario. Dipingere questi frutti mi obbliga a interrogare il loro fondo, la storia del loro restare sui rami, quando il frutto non è ancora visibile, e poi ancora prima, quando il ramo non è ancora nato dal tronco, e prima, quando l'albero non c'era neppure, e poi quando la terra non esisteva ma era una scheggia che galleggiava nel cosmo. Eppure i *cachi* sono *veri* perché voi li vedete e immaginate intorno a ciò che vedete, e io non posso non ricordare gli innumerevoli pittori passati che mi hanno condotto a questo silenzio, e gli innumerevoli pittori futuri che non ascolteranno questo silenzio continuando a dissipare colori nelle tele.

Ma io ho imparato. Il segreto è dare volto al vuoto. Il pennello, al suo primo sfiorare la tela, traccia un segno. Un nero, l'abbozzo di un tetto, di un monte. Questo primo nero, questo atto di violenza superfluo come la vita, cerca l'aria nel vuoto, la presenza nell'assenza, il ronzio nel silenzio; è distanza che genera forme; è vita e gioia.

Raffigurare il vuoto lo puoi solo col nero. È usando il nero che impari a scorciare il nulla, a entrarci dentro, a lavorarne i confini. Che senso hanno, i colori? Il rosso, il giallo, il blu, dove si riflette la luce? La materia, priva del sole, è opaca. È il nero che cerco, ormai. Non quello dei pozzi, delle macchie, del buio, ma il grigio sporco che la punta del pennello imprime sulla tela. Il segreto è nella rinuncia al lusso della pittura, nella ricerca del fondo. Non conosco niente che sia più dolce di questa rinuncia, di questo restare nel chiaro e nello scuro: il chiaro del vuoto e lo scuro del pieno, complementari.

Per troppi anni, tormentato da qualcosa di ineluttabile che le mie previsioni non sapevano concretizzare, mi sono sentito come sopra un ponte, paralizzato dalla paura. Ho sempre voluto abbandonare quel ponte pauroso, cercando altrove la salvezza. Oggi rinuncio a lasciare quel ponte. Lo abito. Accetto di essere solo e nudo, senza nessuna maschera. La sola maschera è *vivere ancora*. Ma riesco a sopportarlo e in questa grotta grigia scarabocchio casualmente dei cachi su una tela. Evito di dipingere, come un monaco aborre dalle tentazioni. Troppi colori rimandano a simboli che li trascendono. Il blu alla saggezza, il

bianco all'intelligenza, il rosso alle passioni, il verde alla quiete, il giallo alla minaccia.

Ma, quando i colori si oscurano e sanno d'ombra e di terra, e perdono, finalmente, la pienezza del significato, dipingere diventa – come deve essere – disegnare, ridurre, scarnire. Non emettere proclami, ma suggerire un frutto con un'ombra, e un albero con una macchia nera.

Non riesco a trovare il momento per chiudere i miei appunti, Pung-Li, ma devo parlarti ancora. I frutti sono forme sporche o imperfette, ma noi pittori non possiamo dipingere nuvole o ghiacciai. Un'antica leggenda Tao racconta che cinquecento anni fa, nell'anno del dragone grigio, Vo-i, bibliotecario imperatore della Cina, scrisse e descrisse il mondo, lo catalogò in biblioteche immense, fece un lavoro perfetto e conclusivo. Poi, uscito fuori, un caco gli cadde sull'abito immacolato e al bibliotecario venne voglia di piangere. Avrebbe voluto morire; gli strapparono il coltello con cui voleva tagliarsi la gola. Per giorni restò in casa, afferrato da manie suicide. Non si ripresentò in biblioteca né tornò nel palazzo del suo regno. Poi, un giorno, ci chiese informazioni sul mito del dragone. Quando ebbe notizie sufficienti, andò a cercarlo nel bosco e non tornò più.

Adesso decido io: il dragone del mio ultimo quadro sono questi sei poveri cachi. Poiché sporcano e non hanno alcun senso, li metterò in una tela grigia, carichi di tutte le catastrofi passate e di tutte le oscure speranze della nostra civiltà. Finito il quadro, non avrò più ombre da evocare: con la fine dei frutti si concluderà la mia esistenza su que-

sta terra. Lascerò la pittura e fonderò, io, Mo-ch-i, il monastero di Lui-t'ung'szu.

MESSA A LUCE

Dove Orlando di Lasso dialoga del rapporto tra musica, architettura e luce.

Roma, 1437.

Caro amico,

grazie delle tue parole. Posso solo dirti che elevare questa Messa a Dio è stato un lungo lavoro fatto con la luce dei suoni. Avevo bisogno di trovare, nota per nota, l'equivalente di una cattedrale illuminata dal sole. Non riesco a spiegarti meglio in una breve lettera. Capiresti poco di matematica, di sequenze. Ho fatto vibrare le voci una dentro l'altra, senza movimenti drammatici, senza cadute o risalite. La sensazione è quella di un tramonto di dicembre, per chi ascolta. Un modo umano per credere in Dio. Non ci sono che certe luci a raccontare *esattamente tutto*. La luce è, come la musica, qualcosa che non puoi spiegare dopo, con affannate parole. Un lampo, e poi ha fine. La lunghezza del lampo è opera dei musicisti e dei cantori. È *massa in luce*. Opera postuma.

A presto, tuo

Orlando

TENEBROSO COMMIAZO

Dove *Guillaume Dufay*, in un frammento di lettera a un amico ignoto, parla del suo Requiem oggi perduto.

Cambrai, 1470.

Riguardo al mio *Nuper rosarum flores* è un mottetto che non elogia nessuna armonia, come spesso si è creduto. Le proporzioni sono 6-4-2-3, antitetiche a quelle della Cupola di Brunelleschi. Ma, se vogliamo parlare del *Requiem*, io lo avevo in mente fin da quando ero voce bianca nella cattedrale di Cambrai. Le voci? Le voci non le ho volute armoniose ma veloci e ferme, brevi e lunghe, con cesure misteriose a chiudere la frase. Il *Requiem* è uno scudo compatto fin dalla prima nota (anche se personalmente preferisco *Ave Regina coelorum*, con il *miserere tui labentis Dufay*, che vorrei fosse eseguito al mio funerale...). Il *Requiem* utilizza melopee ripetute: in alcune *chansons*, come *Vergene bella*, uso forme di rondò o di ballata, ma non nel *Requiem*, che inizia con temi di ballate popolari: tutti i brani ripropongono lo stesso *motivo principale*. La scrittura alterna sei voci che si fondono con uguale peso nel tessuto polifonico, vere e proprie imitazioni. Una imita l'altra con toni e altezze diverse, in uno stile che chiamo *cantilena* – canti sillabici, vocalizzi, melopee. L'effetto-can-

tilena è sempre presente, e tutte le voci, femminili o maschili, sprofondano una nell'altra. Esistono perdendosi. Anche l'architettura numerica è complessa. Ma io, Guillaume Dufay, ho molto tempo per lavorare, perché soffro d'insonnia. Nel buio la musica svela la sua vera natura di mistero. Spero solo che i secoli a venire non dipanino troppo questo mistero e che il mio *Requiem* resti, dalla prima all'ultima nota, il mio tenebroso commiato dal mondo, il lungo mottetto profano che è. Occorre eseguirlo lentamente, ma non troppo cantabile. Una voce sovrapposta a tre, quattro, sei voci, come una rete. Dicono che la mia musica sia elegante, ma l'eleganza è solo una superficie. Non basta possedere il *Micrologus* di Guido d'Arezzo e sapere tutto di teoria. Dicono che io sia armonico e gelido. Avranno ragione o torto? Non mi interessa. Voglio trovare la distanza giusta dal suono, questo sì. La mia vera passione sono i toni e i timbri della voce umana, i suoi accordi e disaccordi, questa cattedrale dissolta e ricreata. La mia vita è suo docile strumento.

Guillaume Dufay

ORO

Dove Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, in preda alla febbre per gli studi alchemici, ripudia la sua pittura.

Castelmaggiore, estate 1540.

Non turbare il mio sonno. Non ora. Non venire a trovarmi.

Làsciami solo. Non sono più il Parmigianino. Niente. *Nihil*. Nessuna commissione. Non voglio pensare a nessun affresco. I miei animali, stiano dove stanno. Sui muri. Nei ritratti. Non aggiungerò pitture a pitture. Basta con la Cappella della Steccata. Io voglio la luce.

Febbre altissima. Fuori le palizzate, un sole nebbioso, nuvole. Orrore! Niente di limpido. Ma io devo trovarla, quella luce. Io, Francesco Mazzola. Non posso più metterla in una pelle, in un riflesso, in un colore: ne morirebbe! Basta pennelli. Voglio vetri, legno, carbone: voglio congelare il mercurio, trovare l'oro! E voi, uomini della Steccata, non mi troverete là, a fare il pittore. Resto a letto, febbricitante, salvatico. Quell'autoritratto, con la faccia da bambino e la mano enorme dentro lo specchio, è roba sepolta.

Oro giallo, la luce.

Non ha spighe, né stoffe né carne.

Non ha forme. Nulla. *Nihil*. Nessuna immagine.

Oh mi scottano le mani!

Francesco

ESTASI

*Dove Antonio Allegri, detto il Correggio, parla
dei suoi affreschi nella volta del Duomo di Parma.*

Parma, 1546.

Di armonia sto parlando, solo di armonia. Non conferitemi altra virtù. Morbide, delicate, sensuali armonie. Succede spesso, mentre dipingo volte sacre o quadri mitici, che il desiderio mi sconvolga al punto tale che l'estasi mi fa dipingere figure meravigliose e morbidissime al posto di angeli e santi, e quasi non riesco, col pennello, a fare nulla, perché il mio corpo vorrebbe erompere proprio in quell'attimo tra le gambe di una donna, in quell'attimo preciso, dentro la cosa nera e rosa e dolce, ma sono solo, continuo a dipingere, mi sento rimescolare dentro e aspetto solo la notte per essere toccato da te, mentre mi vengono sotto il pennello figure di efebi e di fanciulle che vorrebbero fare all'amore con me, ma io ho corpo umano e non sono materia di pittura, ma se lo fossi, oh come mi lascerei prendere dalle loro braccia, dalle loro bocche che ho appena dipinto eccitato, come volerei a godere, loro di me, io di loro, come Zeus nuvola e pioggia d'oro di Io e Danae, nelle volte, negli affreschi, senza capire più nulla, smettendo di capire, io, Correggio, beato, immerso nel colore...

CROMATISMI

Dove Carlo Gesualdo, principe di Venosa, trova, nella poesia di Torquato Tasso, dolorose risonanze con la sua musica.

Ferrara, 11 ottobre 1585.

Caro Torquato,

comprendo il tuo tormento. Ho provato anch'io una pena simile alla tua, anche se non persi la ragione. Vivo a Ferrara fuggito da Napoli. Uccisi due esseri umani: mia moglie e il suo amante. Cosa aggiungere? Il mio secondo matrimonio con la figlia del principe è stato solo una maschera sociale, una garanzia di esistenza. *Io sono ancora quelle due morti.* Non ho altro di mio. Faccio madrigali per caso, perché nel mio ricordo c'è la profondissima tenebra di quel delitto. La musica è l'unico modo di svelare il mio crimine senza raccontare un solo particolare della scena, senza addentrarmi in ricordi proibiti, vertigini, incubi, oscurissime colpe. La musica, fitta di cromatismi ma astratta, me lo consente. Quando le note risuonano, rispondono al pianto, senza svelare l'oggetto del pianto; sono come sassi, se li tocca il vento; sono come le tue rime, ma senza le parole.

Perdonami. Dire di questo a te, che hai sofferto follia

e mancanza di senno, è impudenza, e mi affanna. Ma solo il mio Torquato, poeta di travagli, mi comprenderà, se la sua vita, come la mia, è ombra che viene dall'ombra.

Carlo Gesualdo principe di nulla

CUORE DI VETRO

Pagina inedita di [Tomaso Garzoni](#) dall'Hospitale de' Pazzi incurabili.

1588, circa.

A nessuno confessa di avere un cuore di vetro nel petto; striscia piano contro i muri, appena osa il respiro. «Può frangersi – pensa, e si tiene le mani ben strette al torace, proteggendolo dagli urti e dalle percosse de' corpi. Pazzo, malinconioso, salvatico, si aggira per il borgo di Lupo a notte alta. Sente che deve andare via per sempre. Sa che il semplice abbraccio dell'amico può essergli fatale. Per questo si guarda attorno sospettoso, che nessuno lo veda, che nessuno lo riconosca e lo chiami per nome. Parte da Lupo. Cammina da solo per giorni. Alto e muto, cammina lontano dagli umani. Sogna, quando dorme, di essere statua di marmo, resistente e solidissima. Si ridesta corpo di vetro. Avanza per luoghi deserti; la minima caduta potrebbe rubargli la vita, col romore dei cristalli spezzati. Prosiegue. Poi, d'un tratto, comincia a pensare. E se non solo il cuore, in tutto il suo corpo, fosse di vetro? E se triste metamorfosi fosse appena cominciata e dal cuore si espandesse a tutto il resto della sua misera carne, agli occhi e al cervello, agli arti e alla schiena? Tra breve tutto il corpo gli sarà come nitido specchio, e molti di quelli che passeranno

accanto a lui si vedranno dentro la sua pelle e piano piano lui smetterà di esistere, non sarà più nessuno, solo quei corpi vivi e cangianti, molteplici e infiniti, mescolati come immagini, che si rifletteranno, si rifrangeranno, si confonderanno, e lui non avrà addosso niente della sua persona vera, e allora, cominciando a ridere, debolmente ma irresistibilmente, obbedirà con naturale umilitade alle voci, ai gesti, ai pensieri segreti delle altrui vite, senza più temere per la inesistente sua.

GROUND

Dove Henry Purcell parla, a un amico, della sua personale etimologia di Ground.

Londra, 1612.

Neppure in questa occasione, mentre mi esorti a discutere i miei *ground* per clavicembalo, avrei molto da dire. Sono tanti i significati della parola *ground*: suolo, terra, fondamento, causa. Sul *ground* si edifica, si fonda, si insegna, si gettano àncore. È il fondo, il primo strato, il canovaccio: è l'*istruzione*. Per questo, a mio avviso, tutti i pezzi che nomino *ground*, tutte le composizioni che si fondano su qualcosa di solido e di terreno, sul *basso ostinato* da cui nasceranno passacaglie, ciaccone, variazioni, «follie», devono essere malinconiche. *Istruzione* fa sempre rima con *distruzione*. E la distruzione è proprio quel dolore che rende la vita inaccettabile come è e ce la mostra come *dovrebbe* essere.

In questi giorni, casualmente, scrivo solo *ground* per clavicembalo. Lavoro accanitamente, senza provare nessun tipo di affetto. Considero pericolosi gli stati emotivi. La *mia* emozione è prodotta solo dalla potenzialità e dall'efficacia dello strumento che uso, o dalla lunghezza della composizione che scelgo: è un calcolo preciso di effetti, con cui adesso non ti voglio annoiare, ma che risponde a una

necessità filosofica, a una matematica senza illusioni.

Molti si stupiscono di non vedermi, come immaginano, perennemente malinconico, chiuso nella mia dimora a lamentarmi della più triste delle esistenze, inquieto e sospettoso, malcontento e invidioso, a girarmi e rigirarmi nel letto come morso da un'ape, vagabondando da un sentimento all'altro, impaziente e infelice, senza concludere mai nulla. Per fortuna non ho questa disgrazia. Non provo la tristezza e la nostalgia che affliggono di solito il genere umano: semmai, ne conosco altre, di cui non posso parlare. E tu, che mi ascolti, dovresti essere simile a me, se ami *Didone ed Enea*. Prepàrati dunque alla mia musica: un puro sentimento di dolore che, dalla ferma linea del basso, muove all'acuta intensità della melodia. *Ground*, come dicevo. E chi ignora i significati del termine ne sia ugualmente turbato, come dalla risonanza di una corda che vibra nell'acqua o sottoterra.

Tuo Purcell

BARRICADES MYSTÉRIEUSES

Dove François Couperin discute del tempo con cui
suonare le Barricades Mystérieuses.

Parigi, 16 marzo 1633.

Sol minore. Rondò. Da eseguire *vivement*, come ho scritto. Non è *L'Olympique* o *L'Insinuante*, *La Seduisante* o *Le Bavolet flotant*. Nessuna dolcezza. Questo rondò, il quinto del *Sixième Ordre*, genera nel mio spirito una singolarissima attrazione. Devo suonarlo come un tema semplice, ripetibile. Né malinconico né allegro né grazioso: ma ipnotico, magico, imperscrutabile. I diversi *couplets* lo ripetono, in un morbido *sol minore*, senza evidenti variazioni. Ma, ogni volta che smetto di eseguirlo, devo eseguirlo ancora, perché qualcosa non è andato come doveva, ora mancava il rigore, ora la leggerezza: un incantesimo mi spinge a suonarlo di nuovo, e non *vivement*, ma lentamente, misteriosamente, perché il tema mi chiama, mi vuole, mi cerca ancora. Non ce la faccio a districarmi, a liberarmi. E poi, il titolo che ho trovato in sogno, che non so spiegare in nessun modo – *Barricades Mystérieuses*...

Ma forse una chiave c'è. Se ascolto scendere e salire il tema diciotto volte, come un'onda che batte sugli alberi, vedo il movimento dell'onda contro dei tronchi, in una pianura invernale, come se il mare avesse fatto la sua appa-

rizione fra querce e faggeti, in tutta la sua improbabile immensità. L'onda si infrange contro qualcosa di solido, un legno chiaro, forse non sono alberi, magari è una palizzata, tante travi sottili di legno, fuse insieme – un cannello? –, quasi bianche per i bagliori della neve. È un giorno d'inverno. Nel mezzo del bosco semigelato l'onda batte contro un sottile fascio di giunchi, un muro di canne. *Barricades*. Con quel *ritmo* esatto. *Mystérieuses*. Il motivo continua a scendere, a salire, a non fermarsi. Un moto liquido. Un mare apparso prodigiosamente fra i boschi. Una regione fatata, fiori che non ricordano nessuna stagione normale – e quel suono, lì in mezzo, il mio lento, rigoroso rondò. Oltre, più nulla. Solo quel suono. Continuo a ripetere il tema, comincio a vedere. Onda, legno, neve. L'acqua, prigioniera, manda echi tra le canne. Cosa, se non questo, si può vedere, si può sapere, di *reale*, nelle *Barricades* *Mystérieuses*? Ricomincio a suonare. Non *vivement*. *Plus doucement*, come è necessario.

Couperin

OSSA E ROCCE

Dove Hercules Seghers, acerrimo avversario di Rembrandt e incisore di paesaggi petrosi da cui l'uomo è assente, difende la sua idea antipsicologica dell'arte.

Amsterdam, 1629.

Il mondo: rocce aguzze. Il mio corpo: ossa. Io vivo da anni nelle mie ossa e nel mio mondo: una valle assolata, le rocce spaccate; esseri umani minuscoli, le mani strette a mappe invisibili; la sabbia scende dal cielo e le montagne si ricoprono, fino all'orizzonte, di granelli fittissimi, le rocce sul punto di accartocciarsi sotto quella pioggia vorticosa e scura. La natura sembra andare a fuoco, il cielo è coperto da un velo color del rame. Poi cancello quelle forme: il paesaggio deserto sprofonda in una foschia ancora più spessa. Le raffiche soffiano una dopo l'altra, incessanti, tanto da trasformare le rocce in nebbia e i naufraghi in polvere. Al terzo stadio dell'incisione la tormenta è finita. Col bulino disegno rovine: grandi macchie scure, come masse di sabbia, e grandi aree bianche, come oasi abbacinate.

Non c'è nessuno, fra coloro che furono e sono pittori, a garantirmi di essere vivi, se non coloro che vissero dentro la pietra e la portarono alla vita – l'Antélami, Michelangelo. Nella *Valle con fiume* ho raffigurato la condizione più autentica dell'uomo: i vivi che non hanno più la forza di

spostare i morti e restano immobili accanto a loro, aspettando che la fine li sorprenda e li risparmi dalla fatica di camminare ancora. Sul foglio ho impresso segni più leggeri per i vivi e più marcati per i morti, e qui e là ho accennato ombre di fuochi.

L'arte è non credere al senso metafisico delle architetture ma pensare che la roccia è roccia e l'uomo uomo, senza altra compagnia che quel fuoco vacillante. La grazia è il coraggio di incidere un paesaggio irrimediabile, che non verrà salvato né dai naufragi né dalle aurore, ma sarà sasso crepato nella sabbia.

Ho visioni, incido la materia, ma non è come respirare. L'aria mi vuole, mi insegue. Soffia da fuori e da dentro, viene dal mondo e dai polmoni. E io, in mezzo, ostinato, a incidere, in apnea, un paesaggio aguzzo, osseo, composto di pietre e di sabbia. Non reggo più, lascio il bulino. Le mura di Amsterdam non ci sono più. Nella volta del cielo, al confine dell'orizzonte, l'aria soffia tanto forte da formare una parete di roccia. Tasto la parete, è terra arida; a tentoni smuovo radici e pianto semi.

Nell'anno e nel giorno dell'oscurità, quando non c'erano né giorni né anni e la terra era ancora coperta d'acqua, pezzi di argilla si mescolarono a spruzzi di schiuma e apparvero isole di ossa e di sassi, immerse nel buio; ma, non appena soffiò il vento, le isole si urtarono, generarono fumi, vapori, ombre – divennero *le mie immagini* del mondo.

Ieri ho sognato che non mi chiamavo Hercules Seghers ma ero un pittore cinese dell'anno 1000, di nome

Wang Wei, e sognavo che di tutta la mia opera sarebbe sopravvissuta solo la copia malfatta di un rotolo mediocre *Schiarita dopo una nevicata*, e l'originale ma prevedibile *Paesaggio sotto la neve*. A quel destino, rappresentato da immagini inappellabili, non potevo opporre niente: avevo un bell'alzare la voce e mostrare i miei veri quadri, srotolare i paesaggi e le figure, ostentare la complessità dei chiaroscuri: un velo opaco si stendeva fra me e gli altri, che si allontanavano e diventavano minuscoli, la mia voce non li raggiungeva più, le mie tele si perdevano nella nebbia, e io affidavo a poche righe d'inchiostro, nel novembre dell'anno 958, alle frontiere del Tau Pin, vicino al fiume Oseza, nel Promontorio delle Sette Ali, mentre la luna appariva nel cielo fra le due valli, la storia infelice dello sciagurato Wang Wei che, nella solitudine del suo eremo, si ubriaca e dipinge un polveroso deserto di rocce che nessuno ricorderà anche se lui è stato il celebre Wang Wei, il pittore più insigne dell'epoca Tang, virtuoso dello *tsao*, perfetto calligrafo...

No: non affreschi di santi, non Angeli che trascrivono Vangeli, non mille Osanna al Signore. Con me le mura smettono di servire Dio. Rendo grazie a me stesso e dipingo Ivan il viaggiatore. Ivan entra nel bosco, la fonte lo incanta, l'anello magico lo rende invisibile, duella con Ascalon e lo uccide, assiste al suo funerale, si innamora della vedova del morto, ma *lei non lo vede*, Ivan fugge via, traversa mille paesi, impazzisce, rinsavisce, ritorna, torna visibile, *lei lo vede*, si innamora di lui, esultano, si sposano. Nessun dio

governa la storia. Solo Ivan, furioso, che durante la follia si ciba di rovi e piscia fra le pietre. Solo Ivan, innamorato, che emette urla di giubilo.

L'artista è uno che si toglie un orecchio e lo inchioda alla porta perché altri viaggiatori, prima o dopo di lui, vengano a gridarci dentro. Io sono uno di questi. Ivan non ha fede ma solo sentieri. La fede provoca roghi e processi. Dio non è proprietà dei vescovi e degli inquisitori: è dentro la pelle e non può essere visto. Tutto è così realmente divino da non avere bisogno di nessun'altra immagine che non sia l'uomo nudo e solo che incontra un altro uomo, nudo e solo come lui.

Ubriaco, lo straniero stramazza dal dorso di un asino, mentre traversa la forra strettissima. Batte la testa e muore. Anni dopo, passando da quella forra, un pittore vede il teschio di un uomo biancheggiare fra le pietre e decide di dipingerlo.

Io solo conosco la grazia che si concede alle ossa nude degli uomini, quando vengono viste da altri uomini. È una grazia immutata nel corso dei secoli: dare parole alle vertebre calcificate ai crocevia e sparse nell'erba dei campi, fare che il vento soffi nelle costole e nei teschi come nelle gole della montagna, formando echi di suoni.

Elsheimer – mio malinconico compagno di paesaggi – è d'accordo con me. Entrambi odiamo la facile retorica di Rembrandt (quando copiò la mia *Grande Valle* la affollò di

personaggi che non c'entravano nulla con quel misero pietrame). Ma Rembrandt genererà secoli di colori e di psicologie; noi, invece, resteremo come falangi appese ai muri, e nessuno darà peso alle nostre mani perdute.

Ma intanto, *al lavoro*. Orizzonti bassi, cieli opachi, terre che sembrano rocce. Paesaggio deserto. La sensazione che il bulino sia il piccone con cui spezzettare la pietra in schegge. Ogni scheggia, benché microscopica, è segnata dall'impronta di un corpo, dalla traccia di un nome.

IL PORTACROCE

Dove, all'amico Chantelou, Nicolas Poussin rivela la natura dolorosa dei suoi autoritratti.

Roma, aprile 1646.

Caro Chantelou,

come ho già scritto all'amico Jacques, non ho più gioia e salute sufficiente per impegnarmi in soggetti tristi. E vi assicuro che, se della mia ultima Crocefissione avessi dipinto anche il Portacroce, sarei morto d'angoscia. Ma voi serbate il disegno di quel volto: meritate di custodirlo e di meditarci sopra. Noterete gli occhi bassi, la fronte curva, la bocca serrata. Vi colpiranno la mascella malrasata e il cranio quasi calvo. Una faccia rozza, torva, da schiavo percosso, da umiliato, da rivoltoso: qualcuno che, d'un tratto, per non si sa quale pensiero arcano, vuole reggere sulle sue spalle possenti la croce del Cristo: ma, mentre la regge, nasconde gli occhi e sembra assorbire, in quello sguardo che ci è proibito vedere, tutto il dolore e il rancore della condizione umana. Conservatelo. Non appena sarò in condizione di continuare il quadro, vi chiederò di reinviarmelo.

E per l'autoritratto che mi avete commissionato, pazientate ancora. Sapete bene quale ritrosia provi nel definire i tratti del mio viso: se volette intuire quale potreb-

be essere *ora* il volto che non voglio presentare ai vostri occhi, date una sbirciata al disegno del Portacroce. Guardate più a fondo nei suoi occhi bassi, nelle sue orecchie attaccate alle tempie, piene di urla che non udiremo mai. Niente a che fare con il nobile Portacroce del Vecellio.

Spero che domani la mia depressione sia più lieve.

Vostro Poussin

IL SOGNO DELLA CURVA

*Dove Francesco Borromini, vicino alla morte, de-
lira di angoli e di curve.*

Roma, 1 agosto 1667.

Ogni cosa acuminata, amico mio, è un atroce dolore per me. Penna, pennello, scalpello, feriscono. Da bambino sognavo che il sangue mi usciva copioso dalla mano ferita; non urlavo ma vedeva un mondo parallelo, tanto morbido e curvo da liberarmi una volta per tutte dalla tirannia degli angoli acuti, un mondo sinuoso, non felice, amico mio. Non desidero dolcezze da paradisi, ma le corazze, le spade, gli orrori delle battaglie, sono un incubo. Desidero, io, Francesco Borromini, che il mio giaciglio sia un letto sospeso, senza travi, senza punte, e ogni battaglia una falsa battaglia, ogni combattimento un giocoso incrociarsi di spade flessibili e dolci. Il vero architetto lavora senza una prospettiva, solo su forme continue. Per la stessa ragione non ho penetrato mai nessuna donna, per la stessa ragione ho amato giovani uomini, mi è piaciuto sentire il loro miele nella mia bocca, che piacere c'è ad avere un uncino aguzzo che penetra il pelo vellutato e buio di qualche bellissimo corpo femminile, lo capisci, amico mio, quanto siano straordinarie le favolose stalattiti celesti di un luogo sacro, le superfici decorate, le cupole, le volte, le finestre traforate,

pietra marmo stucco gesso e tuorlo d'uovo, materie che non impongono nessuna necessità, nessuna prospettiva, sono lì, simultanee, dentro il mio sguardo, non penetrano e non tagliano, eccole, tutte una superficie ondulata, rettangolo cerchio trapezio, gli azzurri che si intrecciano ai grigi, in una sola ipnosi, l'uomo non dovrebbe essere pronto a disporre, combattere, prevedere, ma a farsi pervadere da un lento, unico sguardo, che non è mai il suo, perché gli artisti reali sono tutti anonimi, amico mio, da tempo combatto con Bernini non perché lui sia l'avversario da odiare, a me non importa niente delle sue vittorie, io voglio che vinca la magnifica curva delle cose, la felice spirale del mondo, ma così non è e così non sarà mai, le battaglie ammazzano, le spade tagliano, le lame dissanguano, gli angoli precisano, i palazzi violentano, negli angoli di tutte le strade c'è la morte, non quell'albero di arance illuminate dai raggi rosso e oro del tramonto, e domani sarà il giorno della mia, di morte, domani, per mio ordine, il mio servo mi ucciderà, nell'unico modo in cui per me la morte è possibile, un colpo di spada mi trafiggerà in piena luce, davanti alla finestra del mio studio, la lama entrerà acuta nella schiena, questa sarà la fine della mia vita, non mi soffocherà la pietra di nessuna tomba, anche la pietra dura, che da giovane ho modellato con lo scalpello per Michelangelo, nasconde sorprendenti morbidezze, detesta l'equilibrio e la gravità, è docile al tatto, le pietre, come le cose, si chiamano, si rispondono, entrano una nell'altra, come i poligoni, le cupole, le volte di un luogo sacro di

qualche immaginario oriente, niente può arrestare ciò che fluisce, tutto si muove, smuove, commuove, sgorga, erompe, mi parla dentro un centimetro quadrato e dentro migliaia di chilometri, all'interno di un'unica estasi, come quando si scrive un libro impossibile ed è difficile precisare il punto della fine, i punti esistono ma sono deboli convenzioni, tutto continua a flettersi, a torcersi, a girare, è come quando si vive in un giardino sospeso, celeste, e d'improvviso qualcuno o qualcosa cade, ramo o corpo, il tonfo turba gli alberi muti, ogni canto si tronca di colpo ed è necessario così, è giusto così, ma che orrore! ti toglie il respiro!, torna dopodomani, se vuoi, ci sarà il mio corpo da seppellire, la spada da togliermi dalla schiena, vorrei che tu avessi questo ultimo, pietoso privilegio, snudare dalla mia carne la lama acuminata, liberarmi con le tue dita delicate dal ferro che mi ha ucciso, ricordo, per l'ultima volta, il senso di sconfinata libertà che ho sempre provato mentre guardavo la chiesa di S. Ivo, la mia chiesa, costruita da me, quel senso di folle, spensierata dolcezza nel vedere tutto quel marmo che si dipana e si libra senza un centro di gravità, senza un angolo, una ferita, senza niente, io vorrei volteggiare lassù, curva dopo curva, io che ho finto di essere un architetto, io, uccello inebrato che non penetra l'aria ma la circuisce, la avvolge, se ne colma, tessendo nell'aria traiettorie aeree, piene di profumi e di voli, prospettive interminabili, volte di architetture impossibili...

DI PURO MARMO

Dove Francesco Maria Schiaffino, scultore, parla del suo tentativo di dare leggerezza d'aria alla solidità del marmo.

Roma, 1723.

Ti confesso, Camillo, che è mio grande e misterioso piacere rivelare a te un dettaglio segreto del mio operare: da tempo sono solito usare, per descrivere le cose più aeree, il materiale più pesante; e così per le nuvole io adopero il marmo e lo lavoro e scolpisco come se soffiassi nel vetro e così insegno il suo segreto, *il contrario della sua essenza*, e chi vedrà il pulpito del mio battistero, fra un mese, nella chiesa di S. Biagio a Finalborgo, saprà che io, Francesco Maria Schiaffino, mi sono calato dentro questa materia refrattaria per compiere la mia impossibile opera, per fare una colonna di aria pura proprio con questo freddo marmo, per animarlo e resuscitarlo e su, in cima alla visione di Ezechiele, mettere questa fiamma bianchissima e sottile, dove sarà vivo e vibrante quello che per tutti è un pulpito gelido e immobile.

Un anno fa scolpii, nella balaustra della stessa chiesa, delle curve che potessero rappresentare il movimento, il chiaroscuro, il fremito di un pizzo sottile: gli occhi dei credenti se ne stupivano, dovevano toccare per credere,

pensavano che io li ingannassi. Ma quel pizzo lievissimo *era di puro marmo*. Non c'è nulla di più straordinario che conferire alla dura materia la trasparenza di un velo, e rappresentare così un sentimento lieve dentro un guscio solidissimo. Non si giungerà a toglierle peso e volume, ma ci si potrà illudere che sia possibile farlo e, da lontano, il marmo delle tombe potrebbe apparire come una impalpabile nuvola, fatta della sostanza dell'aria, e non ci ricorderà più la grevità della morte ma la leggerezza della resurrezione. La mia prossima opera, in travertino e alabastro, sarà il pensiero di S. Giovanni Battista nel deserto.

Tuo Francesco

NON DEFORME

Relazione di Giuseppe Parini (1759) all'Accademia dei Trasformati intorno ai misteriosi abitanti dell'India Pastinica.

Io mi trovavo per avventura a traversare una di quelle sotterranee viuzze della Città Nova quando mi scoprìi, impensatamente, circondato da una moltitudine di esseri piccoli e deformi che presero ad additarmi con smorfie del viso e cenni delle dita; chi rideva e si torceva come davanti a uno grottesco e rivoltante spettacolo; chi applaudiva non saziandosi di fisare gli occhi sulle mie gambe e sui miei occhi; chi, fermatosi a grande distanza, batteva le mani nell'aria notturna e faceva schiamazzi volgari.

Uno di loro, dall'apparenza di sfaccendato monello, agitava qualcosa nella mano sinistra. Quella misteriosa e indecifrabile cosa lampeggiava al bagliore della torcia che reggeva nella destra e mandava guizzi nel buio. Il ragazzo si avvicinava, lentamente; e più mi si accostava, al centro della viuzza angusta e buia, più si mostrava tale com'era, ingobbito, rattrappito, ripugnante, gli occhi bassi al suolo, la testa curva sul petto a reprimere un riso di scherno. Con la sinistra sempre agitava quella cosa, con ghigni e schiamazzi. Alla fine, giunto a pochi passi da me, alzò vieppiù il braccio e mi mostrò, proprio a due centimetri dal volto, la

cosa che reggeva: un piccolo specchio. Un piccolo pezzo di cristallo nel quale vidi per intero il mio volto: un volto giovane, sano, non deformi. Ma tutti ridevano e ridevano, esattamente come se avessero visto il ghigno di una scimmia. E d'un tratto, come animati dal medesimo impulso, alzarono il braccio sinistro mostrando loro stessi un piccolo specchio, identico al primo. Quella selva di cristalli luccicanti fu come un raggio ustorio di intollerabile potenza che mi costrinse, disperatamente, in mezzo alla moltitudine, avendo pietà per loro e per me, a gridare d'orrore, tremando in tutte le membra per quell'equivoco dello sguardo, capitato a me, solitario viaggiatore avventuratosi ai confini dell'India Pastinica, nella Città Nova, capitale dei nani deformi...

FREAK

Dove si parla delle ultime apparizioni di Martin Scriblerus (alias Jonathan Swift).

Londra, 1744.

La gabbia è spalancata, signori. Potete entrare, uno per volta. Il Vecchio è lassù. Martin Scriblerus, come sape- te. Sordo e demente, si racconta abbia scritto di cavalli sapienti e di isole volanti. Nella tasca destra porta i versi che ha appena scritto per la sua morte, un omaggio al ripugnante sfacelo del corpo. Guardatelo attentamente. Ogni tanto parla di un uomo capovolto, i piedi fissati al cielo e gli occhi a ruotare nella terra. Delira da undici mesi. (Uno scellino, prego. In fila come gli altri, signore). Blatera di marmi morbidi come guanciali, di giganti e di nani, di accessi e di incendi. Urlategli pure addosso: è totalmente sordo. Turatevi le narici e pagate: la sua puzza si sente a chilometri di distanza. Eccolo, signori, il viaggiatore. Calvo, curvo, grinzoso, a parlare di bambini da arrostire, di vizi da fustigare, di terre da non crederci. Martin Scriblerus, *freak* agli occhi del mondo. Gettategli acini, frutti, mollica di pane: il Vecchio masticherà con le gengive, facendo oscillare la gabbia per un secondo di più.

Cos'è quello che ha accanto a sé, dite? Perché quel mucchietto di tegole? Elementare, signori. Ogni giorno, alle

sei del pomeriggio, Scriblerus prende le tegole e le lancia fuori dalla gabbia, una per una, sempre verso la stessa direzione (sud, signori, vi prego, spostatevi, che nessuno si faccia male). Perché le getta? Semplice. Martin vuole dire al mondo che non ci sono più case per gli esseri umani, che tutte le abitazioni devono essere miseramente scoperchiate. Il mondo non ha più tetti per il Vecchio. Da undici mesi ripete lo stesso rito. Ma voi non preoccupatevi. Compatitelo, dicono che è stato un genio. Ma è solo un povero sordo, è il folle delle tegole. E mente. Vi racconta un sacco di panzane. Le vostre case sono solide e hanno radici robuste. Tornate a casa sereni. Ridete, signori, e salvatevi l'anima. Jonathan Scriblerus è lì, nella gabbia, per voi, a scoperchiare case. Ma non sono le vostre, state tranquilli. Sono altre case, in altre terre, in altri pianeti, che non riguardano voi.

La visita è finita. Grazie, signori. Avvisate i vostri amici. Che vengano numerosi domani, con vecchi e bambini. Domani è domenica. Alle sei in punto, come ogni giorno, leverò la tenda alla gabbia e Martin Swift apparirà.

SPERANZE

Cinque lettere autentiche, a firma Franz Schubert. La prime quattro sono del Franz Schubert che conosciamo, autore della Sinfonia Incompiuta e degli Schwanengesange. L'ultima è di un musicista omonimo, oggi dimenticato, che nel 1848 era così celebre da permettersi di denigrare l'allora semisconosciuto Franz.

I.

Vienna, 7 aprile 1826.

Maestà! Graziosissimo Imperatore!

È con profonda venerazione che il sottoscritto osa indirizzarvi quest'umile preghiera, al fine di ottenere da Vostra Grazia il posto di vicedirettore d'orchestra, ora vacante, e appoggia la sua richiesta con i seguenti argomenti:

1. È nato a Vienna, è figlio di un maestro di scuola e ha compiuto i ventinove anni.

2. Grazie al favore imperiale è entrato a far parte per cinque anni del coro di fanciulli dell'orchestra di corte, essendo allievo del convitto imperiale e reale.

3. Ha ricevuto una completa cultura di composizione musicale grazie alle lezioni impartitegli dall'ex-direttore dell'orchestra di corte Antonio Salieri; è quindi atto a ricoprire la carica di direttore d'orchestra. A tale riprova allega

qui il relativo certificato (1).

4. Le sue composizioni musicali e strumentali lo hanno degnamente reso noto non soltanto a Vienna ma anche in Germania.

5. Cinque Messe che ha fatto eseguire in diverse chiese di Vienna sono a disposizione di Vostra Maestà.

6. Momentaneamente non ricopre carica alcuna e spera, ottenendo questa sistemazione definitiva, di potere finalmente conseguire quegli ideali artistici che si è sempre proposto.

Egli saprà mantenersi all'altezza dell'importante carica a cui aspira, dedicandovi le sue migliori qualità.

Vostro umilissimo servitore

Franz Schubert*

*Si certifica con la presente che il signor Franz Schubert ha perfette cognizioni di composizione musicale e che ha già composto diversi e ottimi lavori sia per il teatro che per la chiesa. Come tale, tenendo conto tanto della sua provata integrità morale quanto dei suoi talenti artistici, egli è senz'altro atto a ricoprire la carica di direttore d'orchestra.

II.

Da una lettera a Gustav Herzen (Vienna, giugno 1826).

[...] Poco dopo portai al Kapellmeister Eybler una Messa che doveva venir eseguita nella cappella di corte. Quando Eybler udì il mio nome, disse che non aveva sentito nessuna delle mie composizioni. Confesso che, pur non facendomi grandi illusioni, avevo però pensato che il Kapellmeister di corte avesse già sentito qualcuno dei miei lavori. Quando alcune settimane dopo ritornai da Eybler per conoscere la sorte toccata alla mia Messa, egli mi rispose che il lavoro era buono ma che non era scritto secondo i gusti dell'Imperatore. Mi congedai pensando fra di me che non avevo la fortuna di saper comporre secondo lo stile imperiale.

III.

A Breitkopf e Hartel

Vienna, 12 agosto 1826.

Signori,

nella speranza che il mio nome non vi sia del tutto sconosciuto, voglio cortesemente proporvi di accettare alcune mie composizioni musicali in cambio di un modesto compenso, dato che desidero vivamente far conoscere le mie opere in Germania. Vi offro una scelta fra i seguenti lavori: Lieder con accompagnamento per pianoforte; quartetti per strumenti a corda; sonate per pianoforte; pezzi a quattro mani, eccetera. Ho scritto anche un ottetto. Mi riterrei profondamente onorato se potessi iniziare dei rapporti d'affari con una casa musicale antica e famosa quale la vostra. In attesa di una sollecita risposta mi firmo, con molta stima, vostro devotissimo

Schubert

Il mio indirizzo è: Auf der Wieden 100, vicino alla Karlskirche, II piano.

IV.

A Schober

Vienna, 12 novembre 1828.*

Caro Schober,

sono malato. Da undici giorni non mangio e non bevo nulla e mi trascino, debole e vacillante, dal letto alla poltrona. Rinna mi cura. Non riesco a trattenere niente di quanto mangio. Abbi la bontà di procurarmi qualcosa da leggere, forse servirà ad alleviare questa condizione desolante. Di Cooper ho letto *L'ultimo dei Mohicani*, *La spia*, *Il pilota* e *Il colono*. Se hai altri libri suoi ti scongiuro di lasciarli per me presso la signora Von Bogner, al caffè. Mio fratello, che è coscienziosissimo, me li farà avere al più presto. Altrimenti mandami quello che vuoi.

Il tuo amico Franz Schubert

**Scritto cinque giorni prima della morte.*

V.

Ad Anton Diabelli, editore

Vienna, 1 novembre 1848.

Egregio Signore,

ho pubblicato con Voi quartetti, sonate e sinfonie celebri in tutta la corte imperiale. Tanto più mi sconcerta e mi sdegna vedere nel Vostro prestigioso catalogo l'*Opera 19* di un certo oggi defunto Franz Schubert, una discutibile raccolta di Lieder che hanno la presunzione di musicare inarrivabili liriche goethiane quali *Al postiglione Kronos* e *A Mignon*.

Pretendo pertanto che i Lieder del mio mediocre omonimo siano prontamente cassati dalle prossime edizioni del catalogo o mi vedrò costretto a citarvi per danni morali alla mia fama e al mio nome.

Vostro FRANZ SCHUBERT,
musicista imperiale

QUELLE NOTE NERE

Frasi scritte dal diciassettenne Gerhard Von Breuning, gennaio 1827, sul Quaderno di conversazioni di Ludwig van Beethoven.

Come stai, vecchio?
Devi sudare di più.
Papà dice che pisci poco.
Hai letto Walter Scott?
Dicono che la tua musica fa venire mal di testa.
Sì, aspetto la zia.
Preferisco i gelati alla cioccolata.
La tosse è sparita, sto bene.
Dicono suonassi meravigliosamente.
Ci potevi restare, a corte. Che scemo.
Goethe. Papà lo chiama il grande Goethe.
I grandi sono solo stupidi.
La coperta è pesante. Vuoi che te la tolga?
Che brutta macchia alla mano!
Come sono contento che tu non sia mio padre!
Vado matto per il denaro.
I dolci alla frutta sono strepitosi.
Odio la musica.
C'è molto da fare sulla terra, lo dice la mamma.
Mi hanno detto di dirti che ci mancherai. Resteremo
amici anche dopo?

La signora Leipzig si lamenta che urli troppo di notte.
Cosa sono quelle cose nere? Sono le tue note? A cosa servono?

Papà dice che morirai presto.

Vuoi qualcosa da bere?

Non conosco questi segni. Ma cosa scrivi? Sonate, Quartetti, Sinfonie?

Ieri notte ho sognato che eri mio padre.

Perché muovi la testa in quel modo? Cosa stai ascoltando?

Hai la faccia verde. Il dottore è già venuto?

Quante cimici! Perché non te le tolgoно dalle lenzuola?

Sì, giocherei volentieri con te. Ma sei malato e sporco.

Domani ti ripuliranno. Fanno sempre così con chi sta per morire.

Vuoi bere?

Ma perché urli? Dov'è che ti fa male?

Hai mai carezzato bambini?

A me sembri un fantasma.

Sei sicuro di avere l'ombra? I morti ce l'hanno più sottile. Allora sei quasi morto.

Vuoi mangiare un biscotto? Chiamo la signora Leipzig.

Perché hai la pancia così gonfia?

Qui c'è scritto "Sonata 32, opera 111: celestiale, diabolico". Cosa significa?

Papà dice che non avresti dovuto scrivere tutta quella musica, ti ha rammollito il cervello.

Perché non hai servito l'imperatore, come tanti bravi musicisti?

L'imperatore ci ama tutti, vecchi e bambini.

Potevi essere ricchissimo e morire circondato dai servi. Io, se diventerò vecchio come te, morrò fra servi fedeli, non in una stanza che puzza di merda.

Perché hai cambiato casa trenta volte?

Quand'è che ti puliscono il letto?

Qui c'è del pane. E vino caldo, come lo vuoi tu.

Hai la bocca sporca.

Aurora? Appassionata? Pastorale? Mah!

Perché nessuna donna ti viene a trovare?

Perché dimeni la testa?

Dicono che tu sia unico.

Hai già fatto testamento?

Signora Leipzig – Beethoven gridaaa...

L'ARTE È UN COLTELLO

Dove Johann Heinrich Füssli, in una lezione londinese, proclama l'oscenità dell'arte.

Londra, 1826.

Cari amici,

anni fa, in casa di un noto funzionario inglese, ho visto dei gioielli di epoca precolombiana. Ricordo uno sciamano che lotta fronte a fronte con un'aquila. Uomo e animale sono insieme alleati e avversari. L'aquila sembra atterrare lo sciamano, che l'afferra. In un altro gioiello sciamani, armati di spade, hanno l'addome prominente, come se fossero pronti a fecondare. In un terzo un uomo-animale dalla testa mostruosa, di sfinge o di uccello, inginocchiato, succhia il membro di un guerriero dalla testa di fiera, mentre un altro guerriero con la testa ugualmente ferina gli infila il pene nell'ano. Sono figure inammissibili nello stile ufficiale della pittura, ma presenti nell'emozione reale di ogni artista.

Ho la fortuna di non essere poeta. Ho la gioia di essere il pittore Johann Heinrich Füssli. Le parole, nelle fantasie degli artisti, hanno un potere approssimativo nel descrivere l'eros. Le immagini no. C'è qualcosa di sgradevole e di smisurato nei miei personaggi, come in certe

figure di Pellegrino Tibaldi, allievo di Michelangelo. Qualcosa che suscita imbarazzo, forse disprezzo, ma che costringe lo spettatore a una strana insonnia. Non rinuncerei mai alla violenta solennità che conferisco alle mie eroine non quando le dipingo ma quando *le disegno*. Io ho il potere di svestirle, di mostrarle nude o disperate, senza più l'apparato delle chiome e degli abiti, di dare ai loro corpi spigolosi e perfetti un'apparenza da austeri e magnifici automi. Se la mia pittura è mentale, sontuosa, colorata, il mio disegno è spettrale, logico, duro.

In questa mia lezione, oggi, senza peli sulla lingua, vi parlo di un eccesso sempre necessario, ma non esprimibile in forme volubili o ansanti o volgari, come accade in certa mediocre pittura d'oggi. Ogni figura che rappresento è *il mondo intero*, che sia la scimmia dell'incubo sul petto della donna addormentata o il membro del soldato che penetra il culo di una donna nuda. La sola detestabile idea, per me, è il ritratto, la sua posa artificiosa. È quella posa il trucco osceno che nasconde la verità, come in certi vili paesaggi. Ogni figura che dipingo è forsennata vittima di una tragedia o di un sogno. Come la folle Kate, gli occhi spiritati e grandi, vedova di un amante affogato in mare, che avvolgo tutta nell'onda minacciosa e simbolica del suo mantello.

Sono passati diversi anni da quando non espongo più, e neppure ho voglia di riproporre me stesso, a parte questi disegni. In realtà ce n'è proprio uno di cui vorrei parlarvi. A destra un uomo muscoloso, nudo, piccolissimo, seminascosto da una tenda, la faccia da scellerato. A sini-

stra una donna seminuda, bellissima, drappeggiata di veli quasi trasparenti. La donna, la testa meravigliosa e grande, curva la testa fra le sue gambe, un sorriso estatico e terribile nella bocca. L'omuncolo la aspetta attonito, come paralizzato, gli occhi colmi di terrore, quasi a immaginare qualche oscura ferita.

Direte: che lezione è questa? *Lezione di possibile*, vedete. Solo ciò che è possibile vi rende smisurati, non ciò che vedete di inutile e di reale, di stupidamente colorato. Siete inermi, ingabbiati, uno preda dell'altro, fin dall'inizio. *Ma potrebbe anche non essere così*. Potreste anche scostare la tenda con un guizzo, aprire la finestra, fuggire dalla stanza. L'uomo seminudo è in grado di farlo. La donna è minacciosa ma prevedibile. Lui ha tutto il tempo di sfuggirle; di evitare che lei lo fotta, se gli fa tanta paura. Ma resta immobile. Vuole che *tutto si compia*. Cosa credete che si augurasse Piero di Cosimo mentre raffigurava, ai lati dell'incendio, tra boschi e radure, dei cervi eleganti dotati di perplesse facce umane?

L'arte è un coltello acuminato: impossibile non ferirsi.

Vostro Johann Heinrich

GUARDIANO DELL'UNIVERSO

Dove si parla del Panopticum del filosofo illuminista Jeremiah Bentham.

Norfolk, 1833.

Il mio signore Jeremiah Bentham, come cercavo di spiegare a Vostra Eccellenza, sognava di costruire un carcere senza sotterranei e senza sbarre, una prigione totalmente visibile, con un guardiano al centro che potesse controllare con una sola occhiata tutti i destini di tutti i prigionieri in tutte le celle: in realtà il mio padrone Jeremiah Bentham pregustava uno stato di estasi in cui, soprannominato Dio da un popolo di sudditi adoranti, potesse senza esitazioni vedere, con onniscienza assoluta, gli esseri umani, tutti gli esseri umani senza eccezione, ridotti in condizione di schiavitù nel perentorio bagliore del suo sguardo. Non ricordo nessun momento della nostra vita in comune, nella fulgida casa di Abbey Hill, in cui il mio signore, guardandomi, non sapesse perfettamente i pensieri che si agitavano nella mia mente. Quando mi impartiva un ordine e io gli obbedivo, non mi sentivo un servo fedele ma un automa, e ad ogni gesto compiuto era come se gli consegnassi i miei pensieri più intimi, il mio cervello nudo, staccato dal cranio. Vivevo con lui una prigione interminabile, dove le sbarre erano superflue. E per il si-

gnor Bentham – tutti ne eravamo a conoscenza – la parola *prigione* aveva un’equivoca analogia con la parola *universo*.

Fu per questa ragione, Eccellenza, che quella notte non seppi resistere: poichè mio cugino mi aveva portato dall’Italia del panno nero, buono per cucire tende e panneggi, a me venne la tentazione di tagliare quel panno e, nel corso della notte, di appenderlo ai muri, ai vetri delle finestre, alle porte e agli specchi, in modo che il mattino dopo, al suo risveglio, il mio signore e carnefice, l’illustre Jeremiah Bentham, mentre scendeva la scala dalla camera da letto alla sala da pranzo, cacciasse un urlo tremendo, accecato dal nero del mio macabro scherzo.

Purtroppo, il cuore del mio signore non ha retto e ora egli giace fra la vita e la morte. Non posso che sperare in una sua pronta guarigione e nella clemenza dei giudici verso chi è stato schiavo, per ventidue anni, di un folle tiranno come il mio padrone. Se per un attimo ho osato spezzare il suo sogno di essere guardiano di tutti gli umani, un sogno che forse tutta l’Inghilterra aveva sognato con lui, vi supplico di perdonarmi: è stato solo lo scherzo di un umile servo quale sono, io, l’infame Thorn, quarantasei anni, sposato e padre di due figli, uno dei quali, Vostra Eccellenza, è l’idiota che vi degnate di fustigare ogni giorno nelle vostre scuderie.

Philip Thorn

SI PUÒ FARE

Dove sono riportate alcune riflessioni di Hippolyte Bayard, il vero inventore della fotografia.

Parigi, 1840.

Ho molto amato i disegni di Alexander Cozens, un pittore inglese nato a san Pietroburgo. Quando guardo un suo paesaggio, in qualche museo, mi sembra di vedere una montagna ma *tropo da vicino*. Distinguo quelli che appaiono crepacci, dirupi, forre, versanti. Ma è tutto un nero opaco, un velo scuro. Sembrano segni tracciati in stato di sonnambulismo. Li osservo con meraviglia. In fondo è quello che vorrei fotografare: un paesaggio, un volto, un punto, che non esibisca la sua forma familiare, ma sia una rete intricata e indecifrabile come lo è l'anima durante il sonno, quando le vertigini si intrecciano alla realtà e ci si sveglia con il desiderio di mettere in luce quanto sfugge alla mente. Mettendo in luce, inevitabilmente si sfuocano i contorni, le linee, i colori, e alla fine resta solo l'inchiostro, la grande macchia scura, matrice di altre piccole macchie scure, e si aspetta che torni la nuova notte, per tornare a sognare. L'uomo vive con i suoi incubi come unico orizzonte. Ma poi, alla fine, questo orizzonte unico è solo un prisma che rifrange mille luci diverse. Ho inventato la fotografia per trovare questa rifrazione.

Il mio autoritratto è finito: *Autoritratto come anne-gato*. Si scorge la mia sagoma, sono addormentato su una sedia, immerso in una nebbia biancastra, le mani scure come putrefatte, il grande cappello appoggiato al mio fianco. Avrei voluto fotografarmi magrissimo, con un teschio fra le mani, ma poi ho cambiato idea e ho deciso di affondare il mio corpo dentro questa evanescenza. Come se fossi un bagnante sdraiato tranquillo su una sedia, ma sotto strati e strati d'acqua. Sommerso. Sotterrato dall'acqua. Eroso. Perché mi sono ritratto così? Daguerre grida al mondo che è lui il vero inventore della fotografia e io un volgare impostore. Ho voluto fargli uno scherzo: dimostrargli che, per la delusione sofferta, mi sono annegato, e *fotografarmi*. Ma in realtà io non scherzo mai. Io voglio continuare il mistero di Alexander Cozens: rappresentare l'invisibile. L'invisibile è necessario, il visibile volgare. Questo bianco del corpo, questo nero delle mani, questa narcotica spettralità – la *fotografia* – non è solo una fantasia della mente. Io l'ho realizzata fisicamente, con carta e cloruro d'argento. *Si può fare*.

IL LIBRO DEI RIFLESSI

Da Carte segrete di Innokentij Annenskij (1842).

Io amo tutto ciò che in questo mondo non trova né armonia né risonanza; odio gli scalpitanti cavalli della trojka gettata a briglie sciolte nel bosco ma adoro l'eco della sua corsa. Non devo né urlare né difendere tesi: altri lo hanno fatto meglio di me, con esiti deplorevoli. Io annoto schegge di frasi, pezzi di conversazioni, inizi di racconti, finali di romanzi.

Io scrivo riflessi.

Nei ginnasi di Pietroburgo non sanno nulla di me. Io resto il mite e dolente professore dall'occhio chiaro e dall'andatura assorta. Il titolo del mio primo libro di poesie era *Canzoni sommesse* (lo pubblicai con lo pseudonimo di *Nik-T-O*, che significa *nessuno*).

[...]

Lavoro le mie poesie da orafo: sono loro i miei scri-gni e le mie urne. Guardo e riguardo il bassorilievo con quell'Ulisse senza testa, legato all'albero della nave piccola, i remi d'alabastro piantati nel mare immoto, che finge, senza orecchie e senza naso, di udire le volgari Sirene, che suonano una cetra che sembra di cera.

[...]

Mi chiamo Innokentij: l'insonnia e il tedio delle sta-

zioni russe sono il mio interminabile inverno e la mia sconsolata innocenza. Lì, sotto cieli senza colore, ho scritto le mie poesie migliori. Anton Čechov ne andrebbe fiero.

Sono piccole cose, le mie, sommesse e atroci, quelle poesie, seppellite da illusorie architetture. Io le vedo come sono realmente, quelle cose, bisbiglianti e scorate, affannate e ridicole. Sono il mio diario di condannato e sono io il prescelto a cantarle, io che amo l'invisibile, da sempre, dall'ultima fila della platea di questo teatro di guitti.

[...]

I personaggi di Čechov sono straordinari come se fossero esistiti. Il mite Belikòv che si ammala, muore e viene chiuso nell'astuccio della sua bara con un'espressione serena nel volto rassicurato dalla morte, mi assomiglia. Ma il personaggio che amo di più è Jonjc. Da giovane, Jonyc incontra la famiglia Turkin. Sente un'irresistibile simpatia per l'impetuosa e ardente eloquenza di Ivan Petrovic, il padre: «Non c'è maluccio, vi ringrazio umilmente, oh Mietta, oh pollastrella, addio, per favore!» Prova tenerezza per Pavlusa, il servo quattordicenne, che si inginocchia nella sala da pranzo e declama: «Muori, infelice!» Lo commuove la voce di Vera Josifovna, la madre, che bisbiglia l'inizio di qualche interminabile romanzo dove un'elegante contessa fonda biblioteche, finanzia ospedali, adora pittori squattrinati. Si innamora del volto grazioso della figlia, la mite Ekaterina Ivanovna, che suona il pianoforte in modo brillante, eseguendo polacche e rondò, valzer e capricci, fantasie e ballate. Poi gli anni passano. Jonyc invecchia,

ingrassa, diventa ottuso e pigro. Cura controvoglia i malati, gioca a whistle, bestemmia. Ritorna dai Turkin e scopre un ridicolo repertorio di spettri: un attorucolo rugoso col suo nauseante birignao, un servo rozzo che si getta a corpo morto sul pavimento, un'insopportabile megera che blatera romanzi stucchevoli e sentimentali con vocetta rauca, una zitella invecchiata che martella note di ferro su un piano-forte scordato.

[...]

Quell'atroce album di fantasmi mi è entrato nel cervello e io scrivo cercando di restituirne l'intollerabile malinconia, a costo di risultare sgradevole ai miei rari lettori. Il mio *Libro dei riflessi* è le schegge di *Jonyc*.

PARTE SECONDA

La vera montagna

Bisogna giudicare come massimo risultato non ciò che si è realizzato, ma ciò che si potrà realizzare in futuro.

Edgar Degas

SEMICECITÀ

Lettera inedita di Giacomo Leopardi.

Napoli, 1833.

Scusa, scrivo brevissimo, lo stato de' miei occhi è deplorabile. Ogni giorno divengo più infelice della tua lontananza, perché tutto il tempo che passo senza di te mi pare veramente perduto. Io ti scrivo un nulla, ma sempre. Sono la più infelice delle creazioni, senza di te. Se tu fossi meno crudele, ti precipiteresti qui, a vegliare questo inferno che nessun canto consola, nessuna sirena. Dammi luce, Ranneri, con la tua voce. Sono semicieco. Infima cellula del mondo creato, vivo di questi biglietti che vogliono la tua voce. Non ho più libri, la memoria si spegne. Peggio che morto, sono un morto che sa di esserlo. Vivo nella terra da scorpicato, senza ricordi, con deboli illusioni. Oh se non fossi Giacomo ma Tiresia! Invece sono cieco senza avere visto nulla. Nessuna soave cosa, credimi, nel non vedere: solo certezza che niente nutre, né mondo né uomo, né orizzonte né parola, e la certezza di questo spaventoso nulla mi agghiaccia con la sua profondissima pace e la sua inaccessibile invisibilità. Apro gli occhi ma non sanno più niente del mondo di cui, pochi mesi or sono, godevano i colori e le parvenze della luce.

Ti supplico. Restami accanto. Mi mancano i libri: non mi manchi la tua mano. Cos'è la lingua umana? Acqua che non c'è. Non sale dalla carta, non disseta. Conoscevo gli enigmi delle scritture antiche, ora voglio solo la tua voce. Non smettere di parlare. Io amo quest'aria sonora e dolcissima che mi riempie le orecchie mentre giaccio a letto, malato, e tu mi racconti di Napoli, del traffico dei porti, del lampo delle stelle, delle felicissime rimembranze di canzoni. Poder partire, clandestino a bordo di qualche nave per l'Oriente. Lo sai, dolce Ranieri, su quale mercantile imbarcano i ciechi?

(Sto meglio, oggi. Ma con impossibilità di leggere e di scrivere nulla. Sono perduto. Ti bacio senza fine la mano, con tenerezza.)

UN ROVESCIO DI FACCIA

Dove Jean-Baptiste Camille Corot riflette su nuove tecniche di incisione.

Intorno a Grinchen, 1853.

Sono l'unico che possa incidere un suo autoritratto. Io, Jean-Baptiste Camille Corot, sono l'unico al mondo a sapere con precisione perché c'è questa o quella ruga nel mio volto. Lo farò, il mio autoritratto, anche se sarà uno scarabocchio, un rovescio di faccia. Lo strapperò al chiaroscuro di una lastra. Ho già fatto settanta clichés di vetro, con punte e spazzole a cencio. Ci vuole un supporto di vetro, graffiato, e un foglio di carta sottile da esporre alla luce. Nient'altro. Così potrò fotografare me stesso. Dopo aver piantato il cavalletto sui bordi della Scarpe, del Gy e del Grinchen, lascerò i miei grandi quadri e mi metterò al lavoro sotto la lampada. Inciderò per sette, otto, nove ore. E quella che vedrete, dopo, sarà una tempesta di bianchi e grigi da cui spiccheranno, bianchissimi, gli occhi, il naso, i baffi, i capelli. Il resto della faccia, nero. Il busto, una macchia confusa. Una bella, spettrale somiglianza con il massiccio Corot! Un bel rovescio di faccia. Un teatro di nervi, di fantasmagorie. E poi qualcuno dice che sarei un uomo tranquillo, un pittore sereno...

ANNOTARE SOGNI

*Due lettere inedite del dottor Emile Blanche,
direttore della Clinica Blanche, a Gérard de Nerval.*

I.

Passy, 15 ottobre 1854

Caro Monsieur de Nerval,

le farò recapitare questo biglietto questa notte stessa: *annoti i suoi sogni*. La prego, *li annoti!* Ne parlavamo tre mesi fa, in una conversazione funestata da molti suoi deliri su regni favolosi e imperatrici orientali. Li trascriva su un foglio di quaderno, anche se dovesse svegliarsi a notte alta per farlo. Per curarla, devo arrivare a conoscere le differenze fra vita diurna e vita notturna dentro di lei. Prenda appunti dei suoi sogni reali, notte dopo notte, e non mi inganni con le fantasie dello scrittore sveglio, il Nerval che tutti conosciamo attraverso i suoi libri.

È mia modesta opinione che non si siano ancora pronunciate parole decisive sulla scienza dell'oniromanzia e che molti dei medici che esercitano funzioni psichiatriche sul territorio francese trattino questi prodotti della mente solo come le scorie di un corpo addormentato dal sonno. Li trascriva, per assurdi che siano (non sarà certo lei a stupirsi

che esistano cose assurde nella mente umana), perché io voglio decifrarli. Lo faccia con scrupolo, senza alterare quello che ricorda, fingendo di non essere uno scrittore. (Anche se, in fondo, gli scrittori trascrivono, anche in stato di veglia, qualcosa hanno rimuginato in sogno).

Lavori in questo senso, Nerval. Non lasci Passy, non fugga a Parigi. Ogni sera metta qui, sul comodino, un foglietto con le note dei sogni: l'infermiere lo ritirerà il mattino dopo e, nel pomeriggio, i miei occhi lo leggeranno. Poi, il giorno dopo, ne parleremo insieme. Non aggiunga nulla. Ripeto: non complichì quello che ha sognato con le sue fantasticherie. Li trascriva semplicemente, così come li ricorda. Se c'è una speranza di guarire, per lei, potrebbe passare attraverso la nostra comune lettura di questi sogni apparentemente privi di un senso comune. E lei ha grande esperienza di cose che hanno perso il loro senso, Monsieur de Nerval. Cominci ad aver fiducia nel mio essere medico. Questa fiducia può esserle utile più che il desiderio di allontanarsi da noi, credendo di essere guarito.

Suo Emile Blanche

II.

Passy, 24 ottobre 1854

Sono trascorsi nove giorni e non le ho più scritto.

Mi perdoni ma ho letto i sogni che ha avuto la gentilezza di trascrivermi e non ho più parole, non riesco a trovarne. Le sue immagini sono dolci, decisive, essenziali. Non so affatto come decifrarle (mi illudevo di poterlo fare). Non so come guarirla dalla sua malattia, anche se lo credevo possibile. Non so neppure se sarebbe utile farlo. La sua scrittura lascia noi, scienziati, secoli lontano. I suoi sogni sono un libro straordinario e irripetibile, che spero in brevissimo tempo di leggere stampato: sarebbe un dono per l'intera umanità.

Le consiglio un titolo: *L'uomo di notte*.

Grazie, Gérard.

Suo Emile

LA NUOVA MAPPA

Dove Giovanni Virginio Schiaparelli, astronomo, parla dei canali intravisti sul pianeta Marte e ipotizza alcune forme di vita possibili su quel pianeta.

Milano, 1865.

Io, Giovanni Virginio Schiaparelli, astronomo, ho scoperto, con l'ausilio del telescopio, che sulla superficie visibile del pianeta Marte esistono dei canali regolari, disposti con mirabile geometria come i raggi di un cerchio. Già la certezza scientifica prevalente che il pianeta sia irrigato da fiumi e corsi d'acqua smantella per sempre la presuntuosa convinzione umana che la terra sia l'unico pianeta fecondo e abitato da esseri vivi. Marte, come dimostrano le mie rilevazioni, non è un astro rossastro e sassoso, né un grezzo vulcano inattivo, abitato da mostri a tre teste e da diaboliche chimere, ma, al contrario, il regno di una civiltà agricola, forse più felice della nostra, che coltiva il suolo per ottenere piante bellissime e frutti fragranti e fresco nutrimento per i figli.

Ma questa verità non mi basta. Mia certezza è che la disposizione delle coltivazioni, la rete geometrica e compatta dei canali, abbia uno scopo diverso dalla semplice sopravvivenza e, pur non potendo dimostrare questo assioma, vorrei mettere in luce alcuni argomenti a suo favore,

non per presunzione o dogmatismo, ma per combattere secoli di rigide verità aristoteliche.

I canali che il mio telescopio ha scoperto innumerevoli e ravvicinati formano, sulla superficie del pianeta, una mappa disposta secondo certe regole così perfette e misteriose che non possono essere solo quelle previste nel formare giardini o piantare alberi perché producano frutti. Gli abitanti di Marte involontariamente hanno creato una rete di segni tale da fare, del pianeta, una mappa leggibile da una prospettiva aerea, vertiginosamente lontana dal suolo, decifrabile almeno in parte, come labirinto di cifre e di lettere, dagli scienziati di altri pianeti. Io, Giovanni Virginio Schiaparelli, io che non ho mai avuto nessuna fede in nessun Dio e ha sempre immaginato il cimitero come una tempesta di polvere, una polvere fatta dei mille e mille granelli che sono i resti dei nostri corpi – mi trovo oggi a guardare i canali di Marte come un sogno perfetto, disinseressato tanto alle utopie della mente, che pensano e ordinano nuovi stati, come alle antiutopie, che smantellano con toni grotteschi la pretenziosità delle prime. Qui siamo davanti alla mappa di un alfabeto sconosciuto che avrà un senso solo se osservato e studiato dalle infinite distanze che lo presuppongono. Benché i marziani ignorino ogni senso della loro opera che non sia quello dell'utile immediato – la coltivazione –, nondimeno i segni lasciati dai canali, le righe, le linee, le curve che tracciano snodandosi sul pianeta, rappresentano le lettere di una lingua remota che nessun essere umano ha mai né parlato né conosciuto.

Io non escludo che i canali di Marte possano, dopo attento esame, rivelarsi solo figurazioni prive di un senso intellegibile, almeno per come noi concepiamo scientificamente le forme. La mappa di questi canali, a mio avviso, è fatta di segnali utili per orientare il volo di uccelli o altre specie aeree a noi non ancora note, oppure per regolare la traiettoria dei meteoriti, le orbite dei satelliti, il movimento degli asteroidi, la musica delle stelle. La mia impressione è accentuata dalla loro misteriosa e geometrica bellezza: sono infatti disposti in modo da formare cifre e numeri che evocano non misteri metafisici ma calcoli precisi sulla natura sonora del cosmo – accordi ternari, radici algebriche, misure musicali. (In un punto del pianeta quasi riesco a distinguere $2 + 90 + 200 + 5$, cioè, 5292, numero sacro per Isaac Abravanel: in un altro canale leggo $7 + 77$, come le sette valli del linguaggio degli uccelli; in un altro 666, il numero dell'apocalissi; in un altro ancora $3 + 6 + 9$, che sono numeri chiave, in campo musicale, del contrappunto e della fuga.)

Ma non vorrei mescolare qui troppi saperi. I canali sono regolari e stupendi, come la lente del mio telescopio rivela, ma non basta appagarsi della loro armonia. Bisogna studiarli con caparbietà per trovare quel significato, unico e prezioso, che poi, appagati dalle leggi scientifiche, torneremo a dimenticare.

L'arte di vedere, come dicono certi pittori del nostro tempo, è difficile come l'arte di leggere geroglifici egizi: ma si complica di risonanze quando un pianeta si mostra non

per se stesso, ma per chi potrebbe vederlo da distanze infinite, diventando leggibile solo a uno sguardo non umano – di uccello o cometa o alieno. Oggi questo sguardo coincide con l'occhio scrupoloso e consapevole del Vostro umilissimo servitore Giovanni Virginio Schiaparelli. Niente può escludere che, domani, un attento studioso del cosmo possa vedere i canali di Marte con chiarezza maggiore di me, proprio perché il suo sguardo arriva da una distanza più grande e da un tempo diverso, e che, dopo di lui, un osservatore ancora più lontano possa definire con maggiore precisione la natura di questi segni, e un osservatore ancora più distante, oggi non ancora nato, oggi non vivo in nessuna specie conosciuta, domani, invece, turbato dalla certezza di capire e di sapere tutto, decida di chiudere gli occhi e di non vedere né sapere più nulla.

RICHIAMATA

Sparsi appunti in prosa attribuiti a Emily Dickinson e ritrovati tra le carte degli eredi di Thomas Higginson.

Amherst, 1862-1886.

Qual è il mio io, Higginson? E questo, che chiamo mondo, è il mondo? In certe afose notti estive lo definirei, con indulgenza, una pista di sabbia tormentata dalla presenza del vento. Quando a mezzanotte un soffio forte piega le foglie lucenti dei meli, solo i versi, consentendomi di descrivere quello che provo, possono impedirmi di morire di gioia. Non tutti sanno che le mie poesie nascono da appunti di due o tre righe. La magia, se verrà, arriva dopo. Senza annunciarsi: è quella la mia identità. In fondo, è straordinario non avere una biografia: essere soltanto il rumore di una penna che scorre nella carta sopra il tavolo di una piccola stanza del New England...

Rileggo le poesie di Po Chu I e non c'è nulla, nel regno vivente, di paragonabile alla loro bellezza. Anzi, il mondo è solo una pallida copia delle emozioni che mi suggeriscono.

Caro, hai mai pensato che i dolci abbiano forma cir-

colare perché solo la forma del cerchio esprime quella dolcezza infinita a cui il gusto può appena alludere? Una dolcezza come ipnotica. Da molti anni amo il sonno: quel sonno lunghissimo ed eccezionale che non accenna a nessuna alba e che non posso ricordare: miglia che il piede affaticato percorre a stento, quando il buio divora la strada. Ma arrivo alla casa dicendo una sola parola – “Salva!”. Al riparo dalla notte ascolto i versi degli uccelli come litanie non umane.

La natura è una casa abitata da spettri, l’arte la casa che cerca la loro parola.

Oggi, 1862: scritte 366 poesie.
Ma sono fragilissima, come porcellana.

Che farebbe di me, il Signore, se arrivassi da lui senza corpo? Mi punirebbe come fece mio padre con il mio spirito?

Con questa penna aguzza conto i segni sparsi sul foglio e i morti coperti dalla terra.

Bianco! Che colore bizzarro, adatto più ai pesci che agli uomini.

Vestita di bianco come potevo presentarmi al funerale di mio padre?

È stato meglio così. Meglio sola. Meglio lontana da

quel cimitero in cui celebrano la sepoltura di qualcosa che è stato, in un tempo remoto, uomo austero e indimenticabile. Il cuore di mio padre era puro e terribile. Non ne conosco l'uguale.

Caro, devi permettermi che sia io ad andare per prima, perché io vivo nel mare da sempre e da sempre conosco la strada L'amico che mi aveva insegnato l'immortalità è morto tacendomi l'ultima sillaba del segreto. Io mi preparo a lungo. Cerco il buio per loro. Finché non sarò pronta, e allora partirò. Non posso più stare in questo mondo di vivi. I miei versi sono già complici dell'altra luce. Io sono separata dal mondo come una di quelle farfalle che si gettano a capofitto in un volo che non comprendono. Chi sopravvive a quest'ora di piombo la ricorda come gli assiderati rammentano la neve: prima freddo, poi stupore, infine inerzia.

Arretrare (di quanti secoli?) per correggere Shakespeare. L'Immortalità mi è sempre apparsa come una lettera a cui nessuna mano può rispondere con una lettera altrettanto efficace.

Le parole non tornano indietro: restano, come stigmate. Abbandonata con noncuranza su un foglio, la parola può rendere sacro lo sguardo anche quando il suo autore giacerà raggrinzito sottoterra, ripiegato per sempre. La luce che non ha mai brillato nel cielo e nella terra è quella che

ogni giorno mi viene offerta dalla composizione di un verso.

Se potessi vedere quello che vorrei vedere e udire quanto potrei temere, quanta musica (e quanta pazzia!) Fiori di melo, a mezzanotte: l'aria è solo profumo. Esseri straordinari sono morti. Ma vissero. Quali specie non umane bussano oggi alla mia porta?

Due gigli: il mio biglietto da visita. E l'irresistibile voglia di scherzare con te. Chiàmali fiori, se vuoi. Immagini. Ma ricorda che si nascondono più di quanto appaiano.

Nessuna frase iniziale. Partì dalla vetta. Esseri come lui si innalzano ma non discendono più.

Sempre più trasparente, sempre meno adulta. Questa sera potrei perdere la mia guancia nella tua mano – se vi fosse una mia guancia e una tua mano. Adoro il silenzio – non l'interruzione del suono. L'intera verità è un lenzuolo spiegazzato e senza luce, sotto cui cerco di dormire.

Leggere una lettera: gioia terrena negata agli dèi e ai morti.

Hélène Hunt era l'unica a sapere che io fossi poeta. Chiusa nella tomba con questo segreto, che ora condivido solo con me stessa, mi aspetta.

Sento la morte di ogni essere umano come una forma di freddo. Il freddo a volte folgora, a volte paralizza. Cosa affiderò alle mani di colui che Gilbert chiama l'uomo nero? Suoni che appena sopportano peso di parole...

In una vita che ha smesso di immaginarci, io e te non dovremmo trovarci tranquilli dentro una casa ma esposti al vento salato dell'oceano.

La camera aperta, le tende che oscillano: riposo impossibile, stanza ondosa. Un equivoco dell'architettura.

Tutti i territori, zero. Uno più uno, uno.
Il due è bandito dal desiderio.

Prova a chiamarmi, a volermi: io ti risponderò con biglietti, come una cieca che non può altro, che sarebbe folgorata dal suono delle vostre voci vive. Mi dicevi dello stare abbandonati in un clima come quello di Palermo, del languore che confonde la testa e ipnotizza, come un profumo inebriante di zagara e limoni. Io sento lo stesso languore ma non ho bisogno di viaggi per provarlo: è già tutto qui, nella mia mente.

Non c'è nulla qui. Luce perfettamente bianca. Il tavolo riflette me stessa. La carta è una cavità da cui posso essere accolta, un grembo non nero, un ghiaccio tiepido. Spalancare la stanza al sole ma poi coprire i mobili, in

modo che il legno non sia rovinato dalla luce. La luce appartiene a quelle straordinarie illusioni di cui dovremo presto fare a meno. Io non esisterei se la luce non mi vedesse.

Tutti esitano, tranne me. Anche se la mia ispirazione non va quasi mai oltre tre righe. Ma è con toni bassi, piccoli e paurosi, che il vento agita l'erba.

Noi dietro noi: un sussulto. Né camera né casa. Inutile sbarrare le porte. Bisogna chiudere gli occhi. Diventare parte irriducibile dell'essere divino.

La tua seconda visita, vent'anni dopo, non mi ha folgorato quanto hanno potuto farlo, minuto dopo minuto, questi vent'anni di attesa. Fu allora, quando non mi amasti e non mi perdesti, che il punto avvolse il cerchio.

L'ultimo aprile in cui ha vissuto mio padre, fitto di tempeste di neve. Gli eredi degli uccelli che, intirizziti, egli nutrì allora con amore, sono qui, di nuovo, a cantare, in primavera, all'oscuro del nome e del destino del benefattore dei loro padri.

Mi chiedo se abbandoniamo mai l'Improbabile – questa dimora così felice.

Strano come, benché cerchi di farlo, non possa mai scrivere una frase identica a un'altra. Io e il silenzio: nau-

fragati quaggiù, come una stirpe straniera.

Sì, vidi il mio paradiſo: era scuro, ma di rara bellezza.

La settimana scorsa ho sognato che eri morto. Avevano scolpito una statua a tua somiglianza e mi era stato chiesto di scoprirla. Io dissi che non avrei fatto, mentre era morto, quello che non avevo mai fatto in vita.

Ieri, alle tre di notte, la mia mente si è bloccata ed è rimasta felicemente all'oscuro di quanto accade nel mondo: ha cominciato a ridere e io a balbettare frasi oscure.

Caro, mio caro, pensavamo tu fossi stato ucciso nella strada da Cambridge a Boston, per via dell'orologio, o che tu fossi molto malato e, nella febbre del delirio, incapace di scriverci...

Questa polvere quieta fu signore e signori, giovani e fanciulle. Fu riso, arte, sospiro, qualche ricciolo. Per questa polvere molte penne si intinsero d'inchiostro.

Vedova del mondo, piango a un muro d'aria. Il paradiſo dipende da noi, anche dopo la cacciata.

La materia del muro – oro bianco che si dissolverà con la luce... Ho dentro di me il sacro ricordo del nero. Gli

altri colori non sono che deboli sfumature, per cui provo un debole affetto.

Mille anni fa – meno di una sillaba – e Pompei si è nascosta per sempre. Gli abitanti morivano ancora. Andavano di trave in trave, precipitavano con atterrita geometria.

La nostra scommessa: che il mondo sia una piuma in una casa deserta, che l'universo si regga sopra un fremito d'erba.

Fare l'abitudine al buio. Qualcosa, dopo mezzanotte, cambia l'occhio – che diventa più umile, più piccolo.

Cosa faresti di me se arrivassi da te vestita d'aria?

Che pomeriggio, in cielo, il giorno in cui fu ammessa Emily Brontë...

Tornata da chissà dove, a dire segreti di cui non so nulla, a parlarvi di porte sigillate, non spalancate. Nessun occhio ha mai visto oltre. Nessun orecchio, udito.

Quando dopo un dolore squassante il volto resta impassibile, quella quiete è vulcanica.

Molta pazzia – divino buon senso. Molto buon senso – stoltezza e pazzia.

Sono viva perché non possiedo una casa mia. Perché non abito un luogo dove si pronuncia il mio nome.

Io? Cinquant'anni di fantasmi. E tu?

Nella mia stanza, talvolta, prendi forma. Scrivo sul foglio la tua voce, nessuno la ascolta, le ombre trattengono il fiato.

Via di qui. Sparire. Ma sia come togliersi un velo, senza dolore.

Paralizzato dall'oro dell'ultimo cielo, Tiziano ne dipinse appena un lembo...

Conosco molte vite di cui farei a meno senza dolore; altre che, ne mancasse un solo istante, morrei ammutolita.

Nebbia su nebbia. Dal crimine di dissiparla la poesia mi proteggerà sempre.

Terrore – ossatura dell'anima.

Voce, giù dal corridoio. Ultima voce dal mondo. Alta, stridula, volgare – degna della terra.

Devo scrivere poesie senza voce. Pregare a foglio chiuso.

Vorrei essere più bianca – ma sarà possibile? – delle mie ossa.

La frase messa al sicuro, come un ritratto, dietro la porta socchiusa. Ora posso morire, se voglio, perché non morrò più.

Sarò richiamata, lo so. Ma non *chiamata*. Non *da te*.

L'OPERA

Dove si ipotizza un incontro fra Luigi Antonelli, figlio di Alessandro, ideatore della Mole Antonelliana, e il filosofo Friedrich Nietzsche.

Caffè Plaza, Torino, dicembre 1888.

Lo incontrai il 31 dicembre del 1888, sei mesi dopo la morte di mio padre: seduto al Caffè Plaza tracciava rapidamente, sopra un foglio di carta quadrettata macchiato di caffè, uno schizzo della Mole. Rifece lo schizzo – un groviglio di linee concentrato nella cima aguzza – su fogli diversi, con minime variazioni. Al margine o in basso annotava, in lettere ampie e febbrili, due parole, sempre le stesse: *Ecce homo*. Non si accorse neppure che la mia testa era a pochi centimetri dal foglio che tratteggiava. I suoi occhi, protesi alla Mole, non vedevano altro. Alla fine non ressi più. Vederlo disegnare con immutata esaltazione la sagoma odiosa del monumento paterno mi disgustò.

«Scusi, signore, ma io non sono d'accordo con lei.»

Non si mosse, né sembrò avere udito la mia voce. Continuò, in silenzio, a tracciare l'ennesimo schizzo.

«Ripeto, signore, che non sono d'accordo. L'opera che lei ammira è una costruzione abnorme.»

Sollevò il capo verso di me, come un sordo che improvvisamente riacquista l'udito.

«Non infanghi con parole sacre questo monumento insensato. Il suo autore non ha voluto rappresentare nulla. Mio padre, costruendolo, ha commesso un colossale errore.»

Ora mi ascoltava attentamente, la mano sospesa sul foglio.

«Domina il centro della città come un inutile obelisco – continuai – Le sue fondamenta sono fragili. Fra una decina d'anni sarà un mucchio di macerie.»

«Crollerà» – sussurrò con voce bassa, fissandomi per la prima volta negli occhi.

«Certo. Quest'opera – mi creda – non ha radici.»

Egli dilatò le pupille.

«Ma potrebbe averle?»

Scossi la testa.

«Ne è certo?»

Annuii.

L'uomo non disse nulla. Si alzò dalla sedia e piegò la testa a un rigido inchino. Per qualche secondo restai sconcertato: non sapevo come comportarmi davanti a quell'inattesa, irritante cortesia. Sollevò il capo, sorrise, si lasciò i baffi. Era pallido, quasi terreo, la fronte coperta di rughe. Guardava oltre il mio viso, nell'aria vuota. «Buona notte, signor Antonelli» – bisbigliò. Poi si allontanò dal Caffè Plaza in direzione della Mole, i foglietti stropicciati stretti nella mano destra. Mi stupì il suo passo esitante ma tranquillo. Sulle vie di Torino scese una notte nera, fredda, pungente. Lo sconosciuto scomparve, inghiottito dal buio.

In quel momento riconobbi la sagoma curva del celebre filosofo. Cinque giorni dopo Friedrich Nietzsche abbracciava la testa di un cavallo. Spettatrice dell'atto indecente, una passante urlò. Un poliziotto afferrò il filosofo per il braccio, temendo gesti più gravi. Amici comuni, fra i quali Franz Overbeck, mi riferirono che i suoi ultimi biglietti, firmati Dioniso, portavano, nel timbro, la data del 2 gennaio 1889. Quarantottore dopo la nostra conversazione al Plaza!

Mi pentii di aver irriso il monumento che Nietzsche aveva annotato con folle devozione, orgoglioso – forse – di eleggerlo a simbolo della sua opera. Avrei dovuto tacere. Le mie critiche crudeli lo avevano fatto riflettere alla distruzione imminente e non alla bellezza presente. Lo avevano condannato allo strazio di Dioniso. Piansi per lui. Torino era limpida come una città senza misteri. Levando gli occhi in alto guardai a lungo la Mole: per la prima volta la costruzione paterna non mi sembrò un oggetto abnorme e vano, piombato per caso a profanare le geometrie della città, ma un'opera bella come può essere bello un gioco di cui non si capisce e non si capirà mai il senso, un capriccio degli dèi al quale, per un attimo, si riesce a dare forma, prima di piombare nel sonno della morte o nella notte della demenza.

MACABRE STORIE

Risposta a Marcel Schwob di un ignoto editore.

Parigi, 1895.

Caro Schwob,

ci è impossibile pubblicare le sue *Vite immaginarie*.

A questi perfetti racconti nuoce un'atmosfera troppo lirica, che richiede letture esclusive. Non conosco simili letture. I miei lettori sono uomini illustri, probiviri, eruditi, bibliofili, *persone al minimo rischio*; pagano quello che prevedono, comprano quello che conoscono, leggono quello che sanno. Nel suo caso, si troverebbero a litigare con delle insoddisfacenti storie di pazzi da allineare con disappunto in qualche illustre scaffale dedicato a Erodoto e a Plutarco, e non potrebbero che riporre il libro, offesi da queste pagine inutilmente preziose, diamanti fusi da uno stile lussuoso e superfluo.

Le do un sincero consiglio: non stampi le sue macabre storie, non le consegni agli occhi di nessuno. Il pubblico francese è fatto di lettori mediocri, che sdegnano questi sgradevoli inferni. Non le offra al mondo; lavori, al contrario, perché il mondo le ignori: tenga stretta come un tesoro la sua scrittura barocca, declami a voce alta le sue visioni di pirati e filosofi, di pittori e ladri di cadaveri, ai sordi, agli

uccelli, ai folli, ai pesci dei fiumi. Non divulghi in libri la sua immaginazione. Non corra il rischio di essere imitato. Cancelli anche il suo nome: che nessuno ricordi che un certo Marcel Schwob scrisse delle *Vite immaginarie*.

Suo S.

LA STANZA DI ARLES

Lettera inedita di Vincent Van Gogh al fratello Théo.

Arles, estate 1888.

Il quadro che ti spedii sette giorni fa rappresenta la mia camera da letto ad Arles. Guardala bene, Théo. I colori della tela e i colori degli oggetti che mi circondano ora, mentre ti scrivo, sono quelli che vedo. Per quanto tempo sarà così? Per quanto dovrà soffrire il tuo Vincent?

Ricordi quando, dal terrazzo della nostra casa, guardavamo i sentieri pietrosi e i campi di tulipani? Un giorno mi indicasti un vecchio contadino: curvo sotto un mazzo di fascine gialle, avanzava con passo lento nel sole accecante di quel mezzogiorno di luglio. Tu soffrivi per la sua fatica. Io la vissi, al punto che il corpo del vecchio mutò: lo vidi sollevare la testa e rizzare la schiena, le fascine gli caddero dalle spalle, lui corse libero nei campi. Quella scena era altrettanto vera di quella che colsero i tuoi occhi. Fra compatire un dolore e condividere un desiderio non sentivo differenze. Forse vivevo più l'immagine del suo sogno che la forma del suo corpo. Avevo visto soltanto ciò che la mia fantasia aveva voluto vedere? Onestamente credo di no. Se in quel momento il contadino si fosse visto morto, lo avrei visto morto, e il mio sguardo si sarebbe

congiunto alle braccia immobili, al volto terreo, alla fissità degli occhi.

Io penetro il visibile fino al punto in cui la superficie mi mostra, in trasparenza, le parti buie. Il corpo stremato e il corpo che corre vivono insieme. Non concepisco pensieri astratti: solo forme sotterranee, tese a diventare immagini.

Ti ricordi quel bimbo vestito a festa, nella polvere bianca della strada, un mattino di giugno? Ebbene – divenne corrente, onda del fiume. Forse sognava di tuffarsi e nuotare, forse era infelice e voleva uccidersi: non lo avrei mai saputo. Ma sapevo che la sua mente era l'onda bianca che si infrangeva sulle rive sassose, non il corpo rigido che si avviava verso qualche cerimonia.

La mia vita, Théo, dipende da quanto riuscirò a comunicarti ora.

Non ti sto raccontando le allucinazioni di un artista deluso. Ti descrivo il modo con cui il mio occhio percepisce il reale.

Un giorno, dipingendo quella brocca spaccata, mi accorsi di dire, con il giallo acceso dell'ansa, ciò che l'oggetto tratteneva nei suoi punti d'ombra: il rimpianto di un'acqua che lo colmasse; l'angoscia di essere così, secco e frantumato, peggio che morto. Io percepii il grido di quella cosa. Vidi come desiderasse riempirsi d'acqua, come il suo orlo volesse labbra umane. Ma non commisi l'ingenuità di rappresentare con i colori questo sogno. Dipinsi nell'oggetto un graffio nero, e basta.

Quando tu vedesti il contadino, Théo, e soffristi del

suo dolore, io rabbrividii per te, per il tuo difetto di consapevolezza. Non sapevi vedere abbastanza, non potevi vedere oltre. Ne piansi.

Avrei voluto che tu comprendessi il segreto in cui il mio occhio si immergeva: ma tu interpretasti il mio pianto come una banale pietà per quel corpo gravato dalle fascine. Non ci capivamo. Ma tu eri buono. Più alto, più curvo di me.

Non dimentico che sei tu, ora, a pagarmi i colori, a mantenermi in vita.

Se ho dipinto la stanza di Arles lo devo a te. Guardala: è gialla. È lì che vivo. Non condividi la mia inquietudine, la sensazione che da qui emerga qualcosa di strano?

Eppure tutto è a posto: la caraffa, il libro, il cappello, l'asciugamano appeso. Solo i colori troppo vivi – il blu, il giallo, il verde – insinuano il sospetto di un passione incontrollabile.

Guarda bene, a destra.

Vedi le piccole tele appese al muro dipinto? Appaiono protese verso il letto, piegate contro il punto sul quale di solito appoggio la testa per dormire. È impossibile guardare la parete e resistere alla paura. Il muro è curvato da una forza esterna.

Potremmo supporre che, fuori dalla stanza, sibili il vento, che un ciclone sposti le nubi nel cielo stellato. In nessun modo riusciremmo a immaginare una campagna rassicurante, dei prati tranquilli, delle siepi verdi. Stretta da forze naturali, la stanza è chiusa in una morsa, pronta a

spaccarsi. Guarda il pavimento: non lo trovi in leggera salita? Quando sono premute, le cose si allungano e si deformano; quando la pressione cala, i confini ritornano normali e la deformità sparisce.

La stanza non prevede la possibilità del sonno: esaspera lo stato di veglia.

Se prima mi piaceva dipingere le spighe tese dal vento, adesso è un altro il vento che mi turba: questa forza invisibile, di cui la camera è l'effetto visibile. Non pensi anche tu che un vortice stia sradicando i platani di Saint Rhemy? Che uscire equivalga a essere uccisi?

Io, Théo, dormo in un luogo dove dormire è diventato impossibile. Da un momento all'altro uno dei quadri appesi potrebbe cadere e il muro curvarsi di più, toccarmi la mano, la spalla, la guancia, e poi crollare con un boato.

Vivo in un luogo reso fragile dal vento che infuria. Le cose che occupano la mia stanza sono oggetti quotidiani. La sedia, solida e spessa: il letto, con l'alta spalliera gialla; la coperta tossa, il tavolo col libro, l'altra sedia. Tute cose che tu, Théo, nel mio quadro, vedrai legate da colori granulosi e densi. In realtà, mentre spalmavo il giallo col pennello, il colore era perfettamente liscio. La granulosità è venuta dopo, per effetto della forza che sta curvando i muri. Non so se sono capace di esprimermi con chiarezza. Mente ti scrivo del quadro che ti ho mandato, della mia stanza di Arles, il mio orecchio teme uno scricchiolio: basterebbe che la porta cedesse in un solo punto, si aprisse una piccola fessura, e la stanza esploderebbe sparpagliandosi ovunque, riassorbita

dal vento che intuisco vibrare nelle cime curve dei platani.

Camera dipinta e camera vera, Théo, sono perfettamente identiche: suono ed eco, eco e suono. Anche se finora è intatta per quanto tempo durerà ancora? Continua a stringersi su di me: potrei dire s'incunea. Le quattro pareti tendono a essere una. Una parete sola: la morte della stanza. La fine di Vincent.

Neppure il sollievo di un fragore: nulla.

Tutto in un grande silenzio, come se Vincent e la stanza non ci fossero *naturalmente* più.

La cassa che mi hai mandato, con i colori, i pennelli, le tele che ti avevo chiesto, è ancora laggiù, imballata, alla stazione. Non sono andato a ritirarla. Ho avuto paura di uscire. La voglia di dipingere mi ha lasciato le mani. La camera mi ossessiona: questa fossa dove mi è concesso respirare, da cui non sono stato ancora soffocato. Vorrei spalancare la finestra ma temo di vedere, al posto di Arles, al posto delle spighe illuminate dal sole, un deserto forato di crateri. Esito. Premo le mani sul vetro. Resto chiuso qui dentro. È finito il tempo in cui dipingevo nella bufera, il cavalletto fissato al suolo. Quell'ingenua stagione è morta da un pezzo.

Sparita la passione del reale, ascolto solo me.

La mia verità è tutto.

So che, dopo mezzanotte, squassato da una forza sismica, il pavimento si aprirà; le prime fessure spaccheranno il legno; qualcosa risucchierà gli oggetti più cari. Della stanza non resterà che una linea irregolare e serpeg-

giante, che verrà guardata non come un simbolo di pittura ma come l'esito di una catastrofe.

Ma non accadrà niente finché scrivo a te, Théo.

Durante il tempo della scrittura – ne ho la certezza – sono risparmiato. La mia parola sospende ciò che sarà di Arles – un lago plumbeo e grigio, con porte che affiorano dall'acqua limacciosa, finestre che emergono dagli argini spezzati. Scrivo nella stiva, prima del naufragio. Fra poco si aprirà l'ultima falla e l'acqua spazzerà via il quaderno che pasticcio di segni e parole.

Ma intanto...

Vedi, Théo, quando dipinsi la mia stanza volli che fosse piena degli oggetti più intimi. Conoscendo a memoria le violenze della bufera e le insidie del buio, pretesi uno spazio di quiete. Mi è stato concesso il contrario. Dopo averla dipinta e spedita a te, nulla è più sfuggente di lei: un animale acquattato nell'ombra, pronto ad assalirti; un gor-go che sta formandosi; una cascata che diventa vortici. Le immagini del soffitto, della porta, del muro, si consumano, si accartoccano come foglie. La camera si svuota. Le cose, versate fuori, spremute oltre, sanguinano.

La mia parola, che ti cerca, vive a fatica, compresa e contratta. Le frasi escono a stento, soffocate dai muri! Théo, aiutami! Rispondimi!

Le pareti, nel momento decisivo, esploderanno con un boato, oppure il tetto sarà riassorbito dal cielo e il pavimento dalla terra e al loro posto, nel silenzio assoluto, resterà una traccia chiara, una linea continua, una scia

lucente?

I rumori continuano.

Il vento stringe i muri d'assedio. Vorticoso, flette le spighe. La grandine picchia sui vetri. Il ciclone chissà quali tetti scoperchia.

Arles è invasa e a me non basta più che pulsi il cuore. Vivere la stanza come una corda tesa fra dentro e fuori mi esaspera. Ho un solo desiderio. Che nessuno, oltre me, entri qui. Nessuno deve sapere quello che provo, né Gauguin né Bernard. Li caccerei, se bussassero alla porta. E tantomeno tu, Stai lontano, Théo. Lìmitati a leggere la mia lettera. Ho dipinto i prati come vulcani, i cieli come inferni stellati, e ora sono una particella in mezzo ai vortici: espio quello che merito.

Non ho più colori. La stazione è lontana. Uscire. Camminare senza riparo, sarebbe terribile. Resto qui. Non dipingo più l'erba tesa e il sentiero assolato. Resto, le mani immobili sulle ginocchia. Mi proteggo. Ma è ingenuo proteggersi. Sperare che il vento soffi solo fuori e che all'interno della stanza ci si possa difendere.

Ma resto. La bufera è dentro. È già dentro.

È sempre stata dentro.

Gli oggetti sono già pregni di vento. Letto, sedie, brocca, quadri, coperte, lo possiedono come una vibrazione, un indizio di metamorfosi. Mi stupisco nel vedermi le mani, nel sentirmi il viso. Non sono ancora mutato, ma domani...

I corvi roteano nei campi. Sento il vento. Muoio sot-

to la coperta rossa. Tra poco dovrò terminare la lettera e correre alla posta. Come faccio a non uscire? (Chissà, forse il ciclone è appena iniziato). Alle stelle che vorticano nel cielo si aggiungerà la mia. Non esisterò più, mi toglierò questo masso dal cuore.

Io non voglio la mia vita. Voglio la *vita della cosa*. Quelle spighe, quei campi. Forse, domani i corvi. Non posso che uscire dalla stanza.

Devo spedire la lettera a te.

Devo avere coraggio.

Devo uscire. Vedere se deliro oppure no.

E poi, se è vero che la tormenta mi schiaccerà, potrà accadere dentro la stanza come dentro un campo di grano. Dov'è la differenza? La terra, il cosmo, il fiume, *sono la mia stanza*.

Tuo Vincent

LE MIE PAGINE FUTURE

Una lettera di Marcel Proust alla madre Jeanne Proust.

*Évian-les-Bains,
mercoledì mattina ore 9,
23 agosto 1900.*

Mia cara Mammina,

un'altra crisi, di una violenza e di una tenacia parossistiche, del tutto simile a quella che mi ha sconvolto la sera del 21: di nuovo il triste bilancio di una notte dolorosa che ho trascorso in piedi, credendo di soffocare. Per molti minuti non c'è stata *nessuna aria* nei miei polmoni. Il mondo letteralmente non entrava dentro di me. Poi, lentamente, ho ripreso a respirare. Mi dirai che devo essere felice perché posso parlarne, ma è solo desolante e stupido vivere sapendo di avere, negli anni che mi verranno concessi, solo piccoli pezzi di respiro.

Io *devo risarcirmi*. C'è ancora nebbia davanti ai miei occhi, tutto è incredibilmente confuso come dentro la luce notturna di un temporale, ma il progetto mi splende dentro già da ora: il tuo piccolo Marcel lotterà contro l'asma che gli spezza quasi tutte le notti il respiro costruendo una scrittura che possa avere il respiro ampio, profondo, solenne,

che io non avrò mai, come un *lungo soliloquio* che il lettore non possa smettere di leggere, ipnotizzato dalle frasi. Ci vorrà tempo, e silenzio per questo, e una costanza infinita, ma inizierò questa tela. So che non ci credi, so che vorresti canzonarmi, ti vedo già che ridi, ma vedrai che ce la farò, Mamma. Promesso. Se il mio corpo non può guarire, *sapranno* guarirmi le mie pagine future. *Respireranno loro per me.*

Tuo Marcel

YALTA

Una lettera di Anton Čechov alla famiglia, spedita pochi mesi prima della morte.

Yalta, 1904.

Miei cari,

il 26 novembre, a mezzanotte, è scoppiato un incendio al Palace di Yalta. A cena ci eravamo lamentati di un odore di fumo nell'aria, che alterava il sapore della minestra, ma non riuscivamo a capire. A notte alta, mentre si dormiva tutti, il corridoio fu rischiarato a giorno. Fiamme ovunque, lingue di fuoco, ombre guizzanti. Era difficile capire cosa stesse bruciando; se il tappeto, la stufa o la tappezzeria del corridoio. Non c'era fuliggine; il legno che ardeva era chiaro, sprizzava scintille. Tutte le porte erano rosse, come se il sole fosse penetrato nell'albergo. I cani latrarono. Io esultai. Portieri e direttori azionarono la pompa antincendio. Rumore in corridoio, tramestii nelle stanze, da cui salivano urla e fumo. Il tubo di gomma sibilò prima tre, poi quattro volte. Getti d'acqua inondarono il pavimento. Qualcuno, con l'accetta, abbattéva le porte dove la chiave si era spezzata. Chi era dentro mandava urli da uccello sgozzato, da scimmia impazzita: tutto l'albergo sembrava un ridicolo serraglio. E io, in vestaglia, nel corridoio, che ridevo e rabbividivo, il polmone destro gelato. A

cosa serve un polmone gelato? Ora sì che, se scrivessi, sarei *freddo come il ghiaccio*. Letteralmente. Mi manca un servo che mi sorregga i piedi, come per Ivan Il'ic, che mi scaldi le caviglie. Non ho altro che champagne sul comodino – aspro, frizzante *Cordon Rouge*, ma non lascia niente di caldo nel cuore. (E se il giardino di ciliegi non fosse abbattuto ma venisse bruciato? Non vorrei attori adulti per l'ultima rappresentazione ma bimbi che giochino a palla sul palcoscenico, vestiti di nero, e ripetano le battute dei grandi, finché i ciliegi arderanno, la palla sparirà, la commedia terminerà con uno scricchiolio di tronchi. Eccoli, a sipario calato, le mani nelle mani, orfani del loro giardino, applauditi da un pubblico stupefatto e perplesso, corrucchiati morti precoci.)

Ricordatevelo bene. Olga *non deve* venire. L'albergo è in fiamme: e il tempo è freddo, nuvoloso. Non potrei guardarla negli occhi. Benché faccia così freddo, ho nelle narici un odore di fumo. Ma accanto a me non c'è un incendio, non sta bruciando il Palace di Yalta. Sono (sì, lo avete capito) le mie ultime sensazioni di calore: le ho provate altre volte, altre volte sono sopravvissuto, ma ora...

Rido, le lacrime agli occhi. Il sudore mi bagna la fronte. Non so se chiedervi di spogliarmi nudo o di portarmi una pelliccia – sono un po' confuso. Dite a Olga che muoia dopo di me, che non si permetta sciocchezze – la mia tenera, timida, fortissima Oljusa...

LA VERA MONTAGNA

Fogli di diario di Paul Cézanne intorno ai suoi schizzi per la Montagna Sainte-Victoire.

Aix-en-Provence, ottobre 1904.

Nella mia bianca Provenza, da questo capanno faticosamente, nascosto tra i rami e le foglie, al caldo dell'estate e al freddo dell'inverno, il fitto rumore degli uccelli dentro la testa, per la millesima volta dipingo lei, la Montagna Sainte Victoire. Quando ho iniziato? Vent'anni fa, forse. Migliaia di abbozzi, schizzi, tele, disegni. Variavo ora il colore dei boschi ora la forma della vetta ora il punto di vista. Una piccola montagna verde: ma è stata la mia compagna di lavoro e d'estasi. Dipingere non è mostrare un paesaggio, ma scavare lei, in tutte le pietre. C'è un suo centro, insondabile, che mi sfugge; ma io sono ostinato. Sudo, sgobbo, dipingo: riparato dalle foglie e dai rami, posso trovarlo. Solo il lavoro conta: faticare fino all'ultimo secondo di vita, il cavalletto fra baracca e rami. Non è questione di dipingere bene o male, ma di rendere solida un'idea, saldisima un'ombra, convincente una luce.

Dentro il bosco, dipingendo la verde, gialla, lieve, cupa montagna, sfido la sua imperscrutabilità. Fa freddo ma non sento nulla. Oggi uso gli azzurri: mi attrae rendere

le pietre simili a forme astratte, dare la sensazione dell'aria. Non mi piace assecondare cose già viste: nulla deve assomigliare a nulla. Qui, nel sottobosco, fa troppo freddo per un vecchio pittore come me.

Una volta la dipinsi come luogo aperto e spazioso, ma ero più giovane. Ne feci diversi schizzi in pieno sole, quasi senza cielo. Nessun riflesso doveva sciupare la luminosità della tela. Nessuna ombra. Luce e solo luce. Chiarore uniforme dove niente si nasconde. Bellezza pura. Ma poi quest'armonia mi stancò. Ripresi a faticare.

Non so mai da quale prospettiva osservarla. La prospettiva corretta potrebbe essere il fondo del bosco. Restare immobile e vedere la montagna a pezzi, che scintilla dalle fessure degli alberi, fra le feritoie dei rami.

Sainte Victoire, mia quotidiana ossessione. Senza programmare capolavori da Salon, senza smettere di osservare, procedo lentamente. Inserisco gli azzurri, tolgo i rossi. Continuamente vedo cose nuove, senza cambiare soggetto. E ogni volta la montagna è diversa: grande e verde, come un colle fatato; lucente e sottile, come un ventaglio giapponese; evaporata in gialli chiari, come un covone sospinto dal vento. Talvolta, appoggiato alla baracca, con i rami che scricchiolano, rido e mi chiedo se non stia preparandomi a morire e se questo non sia il mio autoritratto.

Ma l'uomo deve rimanere nell'ombra: sono le opere che restano, le tele. La biografia è un infortunio.

Io non dipingo, io cerco la verità: io sono Cézanne. Non faccio che muovermi dentro il bosco, con lo stesso affanno di sempre, ma nessuna prospettiva mi soddisfa. Cerco ciò che non so di trovare. Ma nessuno dovrà dire che ho dipinto soltanto una montagna.

La Sainte Victoire è il centro di me, è ciò che sono e sarò.

Continuo a studiare, anche se non credo si debba sapere tanto di pittura. Saranno i critici a spiegare quello che faccio. Io mi sento solo un operaio al lavoro, e rispondo a me di me. La montagna è là, e là resterà, anche dopo la mia morte. Ogni pittore ha il dovere di studiarla con i colori, di renderla visibile. Non credo ai pittori che disprezzano il visibile per le loro fantasie. Quanto vediamo non è mai uguale, e spesso si assottiglia a velo.

Dove vado? Davvero non me lo chiedo più. Mi lascio abitare da quello che vedo.

Vedere, è fondamentale. Vorrei che accanto a me cento pittori dipingessero la mia stessa montagna e saprei con precisione a chi di loro interessa solo un paesaggio di pietre e chi di loro è un pittore ossessionato dalla vera ricerca.

Intanto lavoro sul rosso e sull'oro, oggi. Non ho bisogno di azzurri. In molti hanno parlato di un'aria calma e vellutata, in certi miei cieli. Ma spero si noti anche l'asprezza: ci sono certi bianchi che mi sembra di scavare

dalle mie ossa. Magari non si notano subito, ma nel quadro restano.

Sapere che domani sono ancora vivo e dipingerò la Sainte Victoire nascosto in questo sottobosco mi consola. Mi dico che l'uomo non smette mai di sognare quello che vuole vedere, e quindi non smette mai di vedere.

Ricordo che in passato dipingeva la montagna come un paesaggio fra i tanti, ma poi me ne pentii. Era una cosa piatta, banale. Una semplificazione ripugnante.

Allora tornai al capanno, ficcai bene il cavalletto nell'umido tappeto di fogli mi tolsi l'orgoglio di essere pittore. L'ultimo orgoglio. Abbozzai delle variazioni. Abolii la distanza suggerita dai campi e dall'erba. Dipinsi solo montagna. Montagna pura, senza spazi intorno. Nient'altro che struttura. Sezionai la Sainte Victoire in una serie di cubi colorati cercando di esaltare, con i toni bruni del colore, la consistenza della materia. Cancellai i punti di passaggio – prato, cielo, alberi. Li abolii non dipingendoli. Feci di tutte le sue rocce una visione geometrica.

Ma non mi bastava. Aveva troppo peso. I colori gravavano sull'immagine. Allora scavai ancora, la disseppellii dal suo essere montagna e la costrinsi a dirmi la sua essenza d'aria, il suo conoscere il vento di secoli, i voli di chissà quante migliaia di uccelli. Lo feci semplicemente, il cavalletto radicato al suolo davanti al capanno, modificando appena la tavolozza, senza avanzare di un passo. Ero

suo servo. Mi era concesso un unico gesto: dipingere. Un unico soggetto: la montagna. Estraneo a tutti gli eventi del mondo, invecchiai rapidamente, senza accorgermene. Dipingevo il mutamento della Sainte Victoire concentrando l'occhio sulla sua struttura: era come un cristallo, che il verde nascondeva appena. Sentivo nuvole, pareti impervie, sentieri, ma quelle pietre di cristallo la rendevano un magico specchio, che nessuno scalatore avrebbe mai profanato. La montagna è strumento del Nulla. E io, pittore, strumento dello strumento.

Vedere, attraverso la Sainte Victoire, era il mio scopo. Vedere di più. Mi servivo del profilo di un monte per capire il segreto del mio guardare.

A volte, osservandola armoniosa come una cattedrale, mi stupiva che la sua morbida bellezza non venisse da un progetto divino ma da casuali assestamenti della crosta terrestre. Allora mi imposi una sfida: creare una *seconda montagna*, fatta non di pietre o crepacci o boschi, ma di segni e colori, mutevole e inquieta, soltanto mia, senza le metamorfosi della natura, inventata dalla mia mano e dal mio pennello.

Da allora continuo, senza fermarmi, cercando non so cosa, sapendo di essere un uomo affaticato, un vecchio operaio della pittura. Ma non smetto. Specchio balordo della Sainte Victoire, lavorerò fino all'ultimo secondo, anche se il polmone mi fa male e ansimo, ansimo. Il massimo risultato

non è ciò che si è realizzato, ma ciò che potrò dipingere in futuro, fino all'ultimo istante.

Una donna con guanti e cappello, l'aria rigida e vuota, si guarda nello specchio dell'anticamera, un istante prima di uscire: lo specchio le rimanda una faccia marrone, demoniaca, dai contorni confusi; un abito che non è più bianco ma impastato di colori minacciosi, un corpo eretto come un totem.

Una volta pensavo che l'opera fosse il doppio notturno che ci svela a noi stessi e la prova era proprio la *Madame Jeantaud* di Degas. Ma forse è anche vero il contrario: l'opera è la forma viva opposta al mio corpo ansioso. Nessuna Madame Jeantaud ma la MIA Sainte Victoire: è lei la sorgente di cui non tollero la luce, che mi ricaccia nel mio guscio cieco, nel mio povero corpo, a dipingerne la luce, come posso. E sono io il suo povero riflesso: una delle povere foglie dei mille arbusti che la circondano.

Ho trovato.

Finalmente.

Ho trovato la mia montagna. *Quella vera.*

Ora la dipingo.

Bianca, nel cielo bianco.

IL VELO

Dove Mikalojus Čiurlionis scrive alla fidanzata Sofija intorno al significato di una sua opera.

Pustelnik, 1910.

[...] Scusa, Sofija, se è buio e devi chinare la testa: la porta è sempre stata stretta e bassa, e le luci fioche. Ma ti adatterai. Permettimi due parole. La mia vita, in questi anni, è stata un dolore orfano di senso. Vagabondo deluso, ho provato e lasciato stili, inventato e rifiutato forme. Litografo, scultore, pittore – e niente mi è sopravvissuto. Il vero ricordo dell'opera del tuo povero Mikalojus Čiurlionis sarebbe un odore di fumo nella notte. Nessun genere ha colmato la mia anima. Se ho inciso o dipinto o scolpito invece di guardare le ragnatele immobili sul soffitto bianco, l'ho fatto per inventare oasi nel deserto. Ma sapevo che la sabbia, alla fine, mi avrebbe inghiottito.

[...] È ora. Apri con me la porta, lentamente. Le nostre dita si incontrano. La maniglia si socchiude. Questa, come vedi, è una stanza. Non c'è nulla: solo una sedia. E, sulla sedia, un velo. Qualcosa di bianco, che aderisce al legno della spalliera. Sedia e velo, come vedi, sono uniti. Ma aspetta. Non toccarlo. Ascoltami, prima, o il mio segreto sarà inutile.

[...] Qui sotto c'è la mia opera: il quadro che dipinsi quando ero pittore: *Mezzogiorno sul Mar Baltico*. Non senti l'odore acre dei colori appena spalmati? È stata una delle mie tele più belle. È stata, perché ora non esiste più. Già qualche anno fa cancellai quella luce e la sostituii con tre oggetti: una forchetta, un piatto, un'aringa. Poi gli oggetti sparirono: restò il buio dello sfondo, la notte assoluta. Non c'erano persone in quella notte, niente era vivo. Spaventato, riempii il nero con schizzi di facce umane, profili di ballerine e di acrobati. Poi mi stancai e gettai il pennello. L'arte non dà scampo, non consola.

[...] Ma io ti sto davvero raccontando la verità? Forse, sotto il velo, c'è una scultura e non un quadro. Immagina il destino delle statue, una volta finite. Date in pasto agli sguardi, trasformate in feticci e incarcerate nei musei, cominciano a consumarsi, a corrodersi, ad assottigliarsi; lentamente riaffondano nel cavo delle mani che le hanno plasmate e scompaiono. È giusto proteggerle con un velo – difenderle dal nulla. È pietà ma anche orgoglio: nessun occhio le consumerà, nessuna critica le confronterà. Così ho fatto per la mia statua. È lì, sottratta alla storia dell'arte: ferma oltre il velo, insondabile.

[...] Scusa se ti afferro la mano. Non toglierlo ancora: che nessun gesto sveli nulla. Vedere non è semplice come supponi. Al contrario, è terribile. Ho premeditato la stoffa bianca e la camera buia per non sapere più, per essere cieco a ciò che non ricordo di avere creato e che non voglio ricordare, *per mantenere il segreto*. Con il velo buttato sulla se-

dia tutto è possibile. Qualcosa di straordinario vibra oltre il bianco. Riparata dalle ferite dell'aria, l'opera assapora il sollievo della notte. Il buio placa le forme della luce e riporta a un ordine indicibile, che troppi definiscono caos. Il velo accresce la febbre iniziale che non ha ancora trovato forme, che esiste senza apparire – come il corpo, prima di nascere, si muove nel ventre.

[...] Forse non c'è nessun mistero da scoprire. Il mistero è *il velo che ho gettato sulla sedia*. Le arti si assomigliano: sono incessante apparire, ossessiva rappresentazione. Il pittore colora, lo scultore modella, l'incisore intaglia: e tutti consegnano il mistero della morte alla cronaca delle immagini. Il mondo non esiste. Io dipingo la mia anima perché il mondo non c'è. Ci sono i riflessi dello spirito, le orme del viaggio, gli echi dei suoni e dei colori. Ma rosso e oro, che amo con passione, non hanno niente a che fare con la putrefazione della specie umana. Se guardassi oltre l'opera, non vedrei nulla. Numeri e colori annullano le apparenze, riconciliano con la verità della forma. Il mondo è un ridicolo difetto di concentrazione. L'unico sentimento praticabile è l'attenzione ai propri fantasmi. Così, se dilato l'apice della lettera con cui inizia il nome Čiurlionis, la C assomiglierà sempre di più alle ali arcuate del grande uccello di Kitez: e, ogni volta che firmerò un quadro, non io ma l'uccello favoloso ne sarà l'autore segreto.

[...] Non insistere a chiedermi spiegazioni. Le *Ore del giorno* sono le ore del giorno. Un pazzo, Sofija Ki-

mantaite, può forse dipingere qualcosa di diverso dalla sua visione? Lasciami solo. Perfettamente solo. Le mie opere sono vertigini sparse nei secoli passati e futuri e resistono più di quanto la pietra resista ai rumori del vento. Non chiedermi di descriverti ciò che ho nascosto: non saprei cosa rispondere. Un tempo ti avrei detto: la tela impareggiabile, il capolavoro sconosciuto.

[...] Ma ho perso la memoria e sono stanco di inventare artifici. Ciò che so, guardando il velo, sono le ore passate a dipingere e a scolpire – l'ossessione del segno, le variazioni di colore, le misure dei volumi – i momenti di dubbio. Ma di qualcosa siamo sicuri. *Il velo ha vinto*. Dietro al velo l'opera è rilassata. Anonima, respira. Interrogata, non risponde. Nega il mondo come si nega il ghiaccio o la logica. Se lo sollevassi, cosa vedresti? Macerie su macerie. Sui ponti si affollano esseri in fuga. Nuovi capi eletti, vecchi re uccisi. I rumori della storia. Qui, dentro la stanza, oltre la porta, c'è un altro suono, più conclusivo: *il suono dell'eresia*. Io, con te, interrogo il velo, parlo di un segno che non è ancora opera, uso una voce che non è ancora legge. Il segreto – dovremmo saperlo da sempre – è che *siamo insieme* davanti a questa forma bianca. Io e te. Posiamo le nostre mani nella stessa piega del velo. Restiamo così, le dita vicine, aspettando. E il velo, finalmente, *ci sfiorerà*.

FRAMMENTI PER UN LETTORE

Inediti frammenti da Foglie cadute di Vasilij Rozànov.

Pietroburgo, 1916.

Questi volti assonnati, queste strade disgustose...
Come faccio a guardare i viventi?

Io, sono semplicemente io. Vasilij Rozànov. Scrivo di nascosto, come una talpa. Mi garba così e faccio così. Pubblico senza che nessuno mi legga. I casuali acquirenti delle mie sacre scritture possono anche pulirsi il culo con la carta delle pagine! Per quello che me ne frega... *Au-revoir* nell'altro mondo! Al diavolo tutti!

In compagnia di un lettore *attuale* mi annoio tanto da soffirmi il naso a ogni secondo. Io scrivo per non so quali amici ignoti, forse per nessuno, forse per il diavolotto saltato sulla spalla di Vladimir Solov'ev, passeggero dell'Ekaterinskij, al largo del Baltico.

Sognato ieri, scritto oggi, pubblicato, ripubblicato, tradotto, riletto, consumato, dimenticato, bruciato, messo al macero, impastato nell'acqua, e adesso carta bianca, scartafaccio vergine, catino in cui vomitare!

Di quale tempo sono padrone? Quello in cui, da boscia del sottosuolo, parlo e parlo e non finisco di parlare, perché il segreto della mia scrittura è qui, nei polpastrelli che gemono parole?

Cosa mortale e solitaria. Foglie cadute.

Non mi sei contemporaneo, lettore. Lo sono gli idioti che scambiano per saggi nobili e significativi i miei ignobili frammenti, la mia cacca di mosca. Complice futuro, mi precedi dal futuro. Il tempo in cui mi leggerai mi costringe a inventare questo blaterio che i critici chiamano scrittura. Quest'opera fatua, precaria, impossibile – frullo di ali, lipo-timia, spasmo oculare.

Si legge a lampi. Si scrive a lampi. Fra sospiri, mezzi pensieri, esclamazioni fortuite. Ignoro le tue domande ma devo risponderti. Non sei forse tu il mio specchio futuro? La vertigine che mi rifletti, passeggero di un altro secolo, è la mia.

Libro non letto, buio come una pietra sepolta nel vicolo nero. Eccola, la mia opera. Non c'è altro.

Un'anima? neppure se la suppliche in ginocchio.

Dove andrò? Non andrò in nessun luogo, sto morendo, tornerò nella terra. Ma dove andrete voi, e chi vivrà in queste sette stanze dopo di me?

Lavora con l'acqua che ammucchia i detriti, non con il fuoco che brucia le scorie.

Leggere sveglia tensioni che l'intimità della scrittura aveva smorzato nel silenzio del foglio. Chi mi porta fuori dalla carta sei tu, che mi leggi. È come se, dall'interno di una terra nominabile, fossi guidato verso isole vulcaniche che io evoco ma che, prima del tuo occhio, non mi erano visibili. Tu mi strappi alla scrittura in cui parlo di Dostoevskij e Gogol' e rendi la mia scrittura Dostoevskij e Gogol': voce scorticata e grottesca. La parola non è vibrazione musicale. È qualcosa di alfabetico, che si regge su un suono. Solo tu, leggendomi, la rianimi: non come il fuoco anima la materia, disperdendola, ma come l'acqua, dissolvendo la terra, la precipita in punti diversi e crea forme nuove. *Matra*, in sanscrito, non significa modellare, misurare?

Traverse divelte. Frantumi. Sabbia. Pietra. Fosse di scolo.

- Una ferrovia in rovina?
- No, le opere di Rozànov.

Cancellarmi dentro la scrittura, tessendo e ritessen-

do parole sull'enfasi del silenzio. Sentenza finale: afasia piena di suoni.

Io sono svelato da te, lettore. Senza di te, sono un morto che tace dentro la bara del libro, un cadavere buono per una tesi sulla chiacchiera russa, un essere cartaceo che manda segnali sotterranei e inudibili dalla sua tana. Essere letto è essere posseduto: un momento d'amore. Io mi consegno al tuo amore in modo definitivo e totale, senza pelle. Puoi penetrarmi, frantumarmi, dimenticarmi: io sono lì, esposto, dal momento in cui, aperto il libro, mi leggi. E quel libro non appartiene al catalogo delle mie opere: è gesto, eco, traghetto, *meta-forein*.

Tu non puoi che partire da me. Io non posso che arrivare a te. Strappato a secoli di significati e di interpretazioni, sono nell'aria in cui mi senti. Chi immagina il creatore come un dio onnipotente, orgoglioso della materia che plasma, non ha mai creato. Lo scrittore è terra nelle mani, negli occhi, nella mente dell'ultimo, del primo lettore: è camera posseduta da ombre, spazio traversato da incubi, vortice di venti. È il luogo da cui ti parlo, nomade di carte, abitante di vite, imperatore di scartafacci. I libri sono ballerine da circo, stupide puttane, pavoni che mostrano la coda. Ma io ho introdotto nella letteratura le cose più insignificanti e superflue, fra cui il mio amore per la non-scrittura. E tu sei qui, secoli dopo di me, a leggere il mio respiro, la mia tosse, il mio naso che cola – questa parola

biascicante, che insulta Gutenberg e offende Tolstoi.

Contro il mio *non voglio* si rompe ogni assalto. Io sono un essere privo di passioni.

Polo artico. Appena uno strato di neve. Nient’altro. La morte.

Vado nella notte per una via tenebrosa...

Confessiamolo, alfine, che tutta la nostra magnifica letteratura è in fondo terribilmente insignificante e noiosa, come le memorie di un funzionario di partito.

Ogni volta che scrivo salgo verso l’apice della scala, nella penombra che non è né notte né giorno e sa solo del bianco dell’alba, il bianco in cui si giustizia, si uccide, si irrompe, si assale. Finalmente ti conosco. Tu non mi leggi: tu sei in agguato. Io, per te, non sono questo libro, che scrivo, i libri che ho scritto o che scriverò – poveri frammenti, foglie cadute, trucioli sfuggiti alla cesta – ma un’arma nella neve, un’arma perduta, qualcosa da commettere o da ricordare – forse il delitto a cui siamo chiamati.

Ci si può invaghire del terrore e, in fondo all’anima, odiarlo.

Scordare la terra con uno straordinario sentimento

di oblio, questo sì che è bene!

L'esistente mi sembra incredibile, il fantasma vero.

Lettore sincronico: poeta. Lettore diacronico: idiota.

Se qualcuno pronuncerà il mio elogio a tomba aperta, uscirò dalla bara e schiaffeggerò l'oratore.

Leggere, come sai, non è vedere perfettamente ma mettere l'occhio come lente istoria sulla parola dell'altro, fino a risentirne la vertigine...

Parafrasando Hölderlin, quanto resta del mondo non lo creano i vivi.

Dopo la pubblicazione dei *Solitaria*, si è stabilizzata la tesi che io sia definitivamente Peredonov o Smerdjakov.
Merci.

In ultima analisi, che povera cosa siamo.
(*a notte fonda*)

Anche sottoterra, un po' di fuoco d'inferno per accendermi la sigaretta.

Ormai ti conosco. Scorticato dalle parole, non hai il tempo di leggere. Una frase ti ossessiona, una parola ti

blocca, e sei costretto, trasognato e impaziente, la testa sollevata dal foglio, a immaginare scritture...

Poeti buoni, poeti cattivi e poeti *tout court*. Questi ultimi sono i più terribili: la loro poesia vergognosamente assente e i loro versi impudicamente presenti confermano un'elegante e volgare inesistenza.

L'arte è un carillon dal sapore, remoto, di veleno.

Non essere contemporanei e non essere muti: paradosso difficile da scontare.

Parafrasando Donne, i miei accessi di devozione (alla scrittura) vanno e vengono come una fantastica terzana; quaggiù, i miei giorni migliori sono quelli in cui tremo di paura.

È inutile che tu legga un genio. Non lo conoscevi già, prima di leggerlo?

Essere vivi insieme, ma non nello stesso tempo.

Più in alto dei morti. Ma solo di quelli sepolti.

I miei amici possono resuscitare. Per i vivi è più difficile.

Non si cuce più la bocca: si invita alla dimenticanza dell'organo.

Leggi e prega. A cambiare è solo la materia del libro. Quando leggi, hai il conforto della scrittura; quando preghi, hai la disperazione della voce.

Al mio potenziale lettore, chiuso nella cella dei condannati, è proibita la lettura di ogni messaggio che arrivi dall'esterno.

LA MEMORIA DEL FUTURO

*Una lettera di Vladislav Chodasevič e una lettera
di Nina Berberova.*

Berlino, dicembre 1924.

A ciò che gli uomini definiscono armonia, Nina, preferisco il brivido della paura e il sudore della febbre: la testa recisa sul binario quattordici, il coltello sotto il capezzolo della dolce Mariechen, il rumore della massa d'acqua sul corpo annegato, la maschera mortale di Puskin, il triste mattino di tormenta dell'anno mille novecento quindici, la lingua che trattiene il dissolversi delle cose, lo scaffale fluido, i libri disfatti, la paglia fra i denti del rastrello, il remo smarrito nei campi, l'amico logorato dai viaggi a Parigi. A matrimoni felici e sofferenze serene preferisco la mia stanza dove, ritmicamente, i muri cominciano a girare, l'aria mi porge la penna pesante, gravida di suoni, e vedo il mio *alter ego* sprofondato nel divano, una sigaretta fra le labbra, le gambe accavallate, che mi guarda con occhi non di carne e mi suggerisce di osservare se la montagna è immobile, se il cielo esiste ancora o se gli alberi non si sono polverizzati nel buio.

Sappi che leggo e rileggo la tua lettera:

Parigi, settembre 1924.

Sono partita. A me non piace quello che piace a te, Ladislav. Detesto le tue necropoli e i tuoi ricordi. Io ho voglia di cose vive, oggi. Di tombe ne avremo a sufficienza dopo. Scarsi gli anni a venire, come sai. E dunque fammi partire, vivere, viaggiare. Non posso restare in quella stanza d'ombre con te. Celebra tu il passato, e le sue angosce. Sii il poeta dei lunghi ricordi. A me lasciami *correre*. Un titolo continua a balenarmi dentro: *Il corsivo è mio*. Buon titolo: credo che lo userò per il mio diario. Già, scrivo un diario, ma più che altro è un carnet di viaggi, di incontri, di amori. Se non fossi una scrittrice, che simpatica cortigiana sarei stata! Ma lascerò il segno anche con le parole. Vivrò. Ogni segno è vita. Avanti, avanti, fino a cedere.

Tu non ami il sesso. Sei sempre stanco, un po' freddo. Per me, invece, per me Nina Berberova la felicità sessuale, unita all'amore vero, è la perfetta bellezza del cosmo, la matrice della creazione, la sola strada per la felicità. Ma io, come sai, non sono normale. Preferisco morire piuttosto che sentir spegnere in me questa fiamma che da sempre mi consuma. Detesto la memoria del futuro, perché voglio costruirlo giorno per giorno e scrivere delle cose vive che vivrò, non dei miei fossili rimpianti di scrittrice. Molti enigmi si risolvono con il cuore, e non con l'istinto. Ne riparleremo.

Ma adesso ti lascio. Fossimo sulla luna, comuni-cheremmo meglio. Parto per un luogo, in Italia. C'è una via che si chiama Rocca dell'Abisso. Un luogo ventoso, senza numero di strada. Una bella avventura passarci. Ma insieme a un uomo vero. Vorrei, adesso, la lingua, il cazzo, le mani di un amante meraviglioso, e sapere, con lui, dentro

di lui, che ci saranno ancora nuove e incredibili gioie durante la vita. A me accadono sempre nuove cose, perché io sono sempre in cammino. Fossi accanto a me e non nelle tue piccole necropoli ne vedresti di tutti i colori, piccolo Ladislav. Una vera aurora boreale.

Ciao, tua Nina

Berlino mi fa tremare, Nina. Altro che aurore boreali. Su ogni muro ci sono sigle sconosciute, oscuri richiami. Mi tocca, per salvarmi dalla vita, camminare, giorno dopo giorno, come se il mio corpo fosse il muro nel quale nascondermi, come se la mia voce fosse qualcosa di perverso che non può uscire dalla bocca finché, dalla sabbia, quel bambino continua a guardarmi come una pietra sopravvissuta a eroi, regni, odissee. Ho paura, ma *ho bisogno della mia paura*. Mi fascia come un guanto fascia la mano, come la neve ricopre l'intera pianura non lasciando spazio al verde dell'erba, e tutto è bianco, candido, abbagliante, come se il pianeta non fosse mai esistito al di là della crosta di ghiaccio in cui è sepolto, della neve immobile nella quale io passo e respiro pensando a te, Nina, e con la punta del bastone ne spezzo il candore, traccio orme di animali favolosi, che si mescolano alle mie...

Il tempo, in assenza di parole, è inumano. La scrittura è solo un atto di pietà che rallenta la caduta delle ore e consente respiri più ampi, salvandoci dalla certezza che siamo vite in rovina, precipitate nel buio. Nell'oasi deserta, quando divampa l'incendio, non soffriamo l'angoscia delle

grida, non sentiamo i tetti crollare, non guardiamo gli uomini fuggire come ombre nel fumo. La fiamma svetta sopra la sabbia, con lingue agili e abbaglianti. Dritta e pura, si perde nell'aria. Volatilizzato in cenere, il fuoco si estingue negli spazi del cielo. Ma non è così, Nina, quando scriviamo. Allora è forma che abita dentro di noi, fiamma fredda, immobile mercurio. La pagina conserva i segni dell'incendio come una maschera di gesso l'impronta del volto vivente. Ma sotto la maschera scrive Puskin, canta Blok, e la speranza, per loro come per me, è la memoria del futuro...

Tuo Ladislav

PARTE TERZA

Per strade terrene

Un mondo diverso bisogna plasmare.

Hafez

IL PENTAGRAMMA VUOTO

Dove Alban Berg parla delle sue opere e delle sue paure.

Vienna, 1926.

Come mi chiamavano una volta? Il Berg dei semitonni, il discreto amico della morte, il concertista struggente... Eppure la musica che preferivo erano i furiosi Lieder di Wolf: adoravo le complessità del suo pianoforte, aveva radici profonde, armonie brahmsiane. Ma Wolf avrebbe dovuto abbassare la voce. Solo bisbigliando si conquista l'illusione di intraprendere un viaggio. Io, ad esempio, ho cercato e vissuto passioni immense, inadatte al respiro della mia voce, solo per ritrovare il nulla da cui scaturivano. Con ironica eleganza, nonostante l'affanno che mi strimava, ho composto il *Wozzeck* come una strana, tragica operetta.

La musica è sovrapporre e accrescere, è togliere ordine all'armonia; ma, nello sviluppo delle dissonanze, non lascio nulla al caso: cerco un suono nudo ed esatto, perché il timbro di ogni passaggio sia cristallino.

La mia celebre lentezza è il nulla, il pentagramma vuoto. Mi restano soltanto gli accenni di un pianoforte im-

maginario, le labbra che emettono il si della morte di Maria. La tragedia sale e poi diventa marcetta. L'opera di sangue e di morte si dissolve in un coro di bambini.

Non comporrò Lieder furiosamente, giorno dopo giorno, bruciandomi in un'estasi tanto fragile quanto violenta. Hugo ha avuto troppa fretta di svelare l'enigma, di addentrarsi oltre i confini delle cose. Invece di impazzire avrebbe dovuto studiare le leggi del contrappunto, il rapporto fra basso e melodia, fra armonia e voce. Creare uno spazio fra sé e il fuoco. Non cantare *direttamente*, in mezzo alle fiamme.

Un giorno – l'aneddoto me lo ha raccontato Mahler – Wolf camminava sulle rive del lago Carezza e ascoltava con invidia lo stormire delle foglie. Quel suono armonioso acuì la sua impotenza. Allungò le mani e le immerse nell'acqua. Il Lied che meditava di comporre da mesi gli sgorgò dal cuore in quell'attimo: il morendo della voce, i rari accordi del pianoforte, la luminosità perfetta dell'ultimo tema. Ebbro di gioia, cadde in acqua. Quando si risvegliò, in una corsia d'ospedale, invocò carta da musica. Gli venne dato un foglio e lui pianse, perché era asciutto. Non ricordava più il motivo del Lied: l'acqua era scomparsa. Da allora la sua ragione vacillò per sempre. Morì demente, nove anni dopo, nella clinica del dottor Svetlin.

Sfogliando un mattino i disegni di un pittore pisano

del Quattrocento, vidi dei profili straordinari: erano sei impiccati, due dei quali in stato di avanzata decomposizione, proiettati su uno sfondo scuro. Osservandoli provai un senso di intimità, di mesta dolcezza, come se, mescolato alla folla, fossi stato uno dei testimoni dell'impiccagione. Forse il primo spunto del mio *Wozzeck* – la pietà per l'assassino – è nato da questi disegni.

Nelle sue ultime opere, con commovente asprezza, Schubert fece emergere la sua melodia dall'architettura vacillante di bizzarri quartetti e sonate eccessive. Fu il primo a capire che non era più possibile cantare come un usignuolo nella notte.

Il numero 23 mi atterrisce e mi esalta. Se il 2 si somma al 3 il risultato è 5: un numero dispari, timido e tragico, che si sottrae ai conforti della totalità.

Ora il timbro si concentra nell'accordo straziato del clarinetto; ora si sperde nelle linee discontinue di una marcia – un allegro barbaro costruito per suoni sovrapposti, un'accumulazione timbrica, un pezzo di tenebra realizzato in perfetta chiarezza. È la legge dell'*ordine nella distruzione*. Fra il caos necessario dei suoni e l'amore strutturale delle forme musicali la distanza è la stessa che separa un corpo torturato e solo da un corpo sofferente che possiamo vegliare giorno e notte.

Se un dio mi concedesse il riposo e il mondo si congedasse da me! È tempo di lasciare il mio grande affanno quaggiù, di mostrarmi senza la maschera di uomo timido e buono, raffinato e distratto, come sembro. *Di mostrarmi quale realmente sono*: con la paura che mi allaga il cuore. La paura è veloce e silenziosa come un fiotto di sangue: ti toglie il respiro, ti costringe a tacere. Ma io non sto zitto, sono un bimbo capriccioso, invento l'illusoria vastità di un'architettura che inclina lentamente verso l'assenza di suono, come l'orchestra mahleriana della *Nona* si spegne nel suono di una viola sola. Cerco di legare lo shock del suono al suo impercettibile sussurro, la sorpresa folgorante del rumore al più puro dei silenzi. Lego il pánico alla tenerezza, la logica all'assurdo: la mia musica non è altro che il ponte improbabile teso fra la cascata scrosciante e la vetta muta. Non contano i risultati ma i passaggi: il divenire di uno spegnersi, l'andare del suono verso un minimo udibile. Come ho esemplificato, con eccessiva chiarezza, nell'annegamento di Wozzeck, nel trasalire degli archi, nel rauco morire della voce...

Musicista lirico, mi definiscono i critici; buono per Lieder, romanze, rapsodie, ballate. Nulla di più falso. Mi è necessaria l'interruzione dell'incanto, la prosa del quotidiano. Ho bisogno della vastità per esprimermi – di fango e di merda. Mi è congeniale, come forma, l'opera lirica: grande anfiteatro in cui posso tracciare il grafico del lento, ironico sciogliersi delle forme monumentali...

Le scene del *Wozzeck* hanno nomi classici: *Suite*, *Rapsodia*, *Fuga*, *Passacaglia*, *Berceuse*. Sono forme storiche della musica, colte con ferrea esattezza nel loro disfarsi. La norma brahmsiana della variazione, lo sviluppo impercettibile dei bassi, il misterioso occultamento del tema, sono conquiste del passato, estranee. Esigenza di comunicare: ecco il mio sogno. Chiunque deve capire che qui, nel mio *Concerto per un angelo*, muore una bambina di straordinaria bellezza. Il violino si accorda nel vuoto, viaggia fra le volte della basilica, risuona in un luogo troppo vasto.

Tutti, per la mia opera, usano gli stessi aggettivi – dolente, umano, pietoso – e fondamentalmente io sono d'accordo. Ma sposterei il problema dal *sentimento* al *timbro*. Una voce che sprigiona dal buio e vi affonda, consapevole e melodiosa insieme, è timbricamente umana. Da ciò si può facilmente dedurre, nonostante le mie esagerate dimostrazioni d'affetto, che non ho mai amato Schonberg. L'ho venerato per la sua asprezza, così difficile da imitare, e per la sua audacia; non per la musica, algebrica e sicura, freddamente perentoria, sprezzante dell'uditio umano. Ho sempre paragonato Schonberg a Kandinskij, non so perché. Mentre ho accostato volentieri la mia opera a quella di un ricercatore dell'invisibile, come Paul Klee. Altri dovranno spiegarne le ragioni. Io credo che si tratti di un disamore per l'autorità astratta del segno e di un amore per la trasparenza musicale dell'emozione.

La *Nutrice*, 1882. La matita di Séurat evoca, con un groviglio di segni neri e sottili, la forma di un corpo che si appoggia delicatamente al buio dal quale è plasmato. Il corpo è spazio che sgorga dal reticolo tracciato dalla matita, è struttura colta nel suo dissolversi. Il pittore esprime, visivamente, ciò che io voglio rendere con il suono: la forma dello sparire indagata nei minimi passaggi, senza concedere niente alle seduzioni del timbro o alle purezze della melodia. Una forma è il niente nel quale è immersa, la tenebra da cui scaturisce e alla quale ritorna. Oggi nutrice, domani culla, dopodomani temporale o muro. Il tema non conta. La musica si forma dal buio, da una regione insonora da cui timbri e ritmo emergono come per un'intimità antica. La *Nutrice*: ma il bambino, dov'è? Nel disegno di Séurat è assente. Il buio è vissuto, dal corpo della donna, come sorgente, non come figlio. Ricordo un'altra incisione – non rammento l'autore né il nome: una figura di madre, dentro un interno bruno, veglia una culla abbagliante dove, al posto del bambino, c'è soltanto un'esplosione di luce. Io, di quel bambino, non so nulla. Ma forse, di come nasce, ho saputo qualcosa...

Ogni opera è un nodo da sciogliere nella dinamica degli intermezzi. Nessuno spazio alla degustazione dell'agonia, come nei lussuosi *Lieder* di Strauss. Mai. Solo un'azio-ne concitata, un respiro mozzato, l'apnea alla gola. Il cuore si chiude a pugno e si dilata con forza, come fosse premuto da una forza di opposta violenza. Io odio la violenza, ma le

vite umane esigono la loro voce contro la voce dei carnefici...

Ho vissuto da uomo dolce e distratto, mai adulto. Ma vi ho sempre ingannati. La durezza mi è stata compagna quasi più della dolcezza. La mia musica non è sentimentale. Coglie con precisione l'attimo storico di una crisi. È confidenza con la caducità, incapacità di sottrarsi alla stretta del buio. Le mie partiture sono complesse, affilate come coltelli. Non ho niente da spartire con i lirici, i poeti puri. Amo Smètana più di Debussy, e di Chopin accetto solo certe stupefacenti invenzioni timbriche.

Nel *Wozzeck* ricapitolerò le forme musicali, ma senza che nessuno debba accorgerserne. Tutto deve suonare come in un solo respiro. Vita, delitto, follia del soldato. Un solo fiato. La morte della donna, il suicidio del soldato, l'hopp-hopp dei bambini. Chi ascolta deve ricordare l'opera come un sogno che era nascosto nella sua mente.

Dal *Wozzeck* ho tolto solo pochissime scene. Büchner è esistito perché io mettessi in musica la tragedia del folle soldato. È fin troppo evidente questa semplice verità.

Sì, musicare: come se la follia fosse qualcosa di liquido, di molto simile al sangue che fluisce, all'acqua che scorre.

Sul lago è venuto l'uomo con la barca – mi ritrovo a rileggere, a notte alta, a distanza di anni, questa frase di una vecchia lettera, trasformata nell'inspiegabile sentenza di un oracolo. Forse mi busserà alla porta, quell'uomo. Entrerà, con il solito abito nero, e mi commissionerà... Non un *Requiem*, spero. Le cose note sono noiose. Magari un *Adagio* per clarinetto solo. Poi tornerà nella sua barca e riprenderà a remare. Mi fa così male questa puntura di vespa, così male... Che giorno è oggi? 2... 3... 23... Allora occorre morire.

L'ULTIMO TACCUINO

Da una lettera inedita di [Rainer Maria Rilke](#) alla baronessa von H.

1924, da un luogo della terra.

Di quella dura prova estranea, del mio taccuino distrutto, con in alto, a margine, la parola *incubo*, non ho cancellato tutto, come dissi nel mio *Testamento*. Tre versi restano, inconfessabili, acuminati, disperati, lontani dalla sacra eccellenza, dalle luminose e armoniose alleanze in cui la mia poesia si è distesa con gli anni; versi avventurosi, non cristallizzati, di pura obbedienza a non so che demone; versi come foglie dure di frutti astratti e impossibili. Se fossero stati conosciuti (ma per fortuna non è accaduto, non accadrà, spero che non accada mai) l'intera storia della poesia occidentale ne sarebbe stata sconvolta. Esistono, nella letteratura di ogni tempo, schegge inesplose. Le mie giacciono in questo taccuino e ora saranno distrutte dal loro autore. Ne do appena cenno a voi, in lettera, per tenezza, con questa scia:

Copia opaca il mondo, incubo:
fuori dai suoi confini mi getterò solo
nelle forme originali del cielo...

Ricordo la strofa nella sua interezza: ma non voglio trascrivere la poesia completa che ho voluto distruggere, la pagina infetta e sinistra che consegno ai demoni del silenzio. Per quanto sappia dei miei versi, questi, che nessuno conoscerà mai se non voi, sono *tutto* quanto posso dire. Sappiate una cosa, signora: che, se io non fossi chi li ha *realmente* scritti, non proverei questo sentimento di grande pietà per il mondo che ho temporaneamente salvato dall'inferno cancellando quella indicibile cosa. L'intera poesia, ignota per sempre salvo i tre versi che vi dono, mi impone di essere la lancia che nessun lanciatore sa gettare. Io *mi getterò solo*. La lancia, assolto il suo compito, traversata l'aria con fulminea saggezza, ha solo da sparire oltre il bersaglio – arrugginita, inservibile, muta.

Rainer

QUASI CIECO

(10 dicembre 1934, da una lettera di [James Joyce](#), scritta pochi giorni prima di morire).

Distillo dalle mie feci e dalla mia orina questo inchiostro indelebile, il mio *Finnegan*, è lui, mia figlia, e mia figlia è lui, non ci capiamo mai, lui è pazzo, lei è pazza, io mi aggiro quasi cieco tra *Finnegan* e me, tra me e Lucy, non ci si capisce più nulla, dove sono finito dopo l'*Ulisse*, dove?, abbia pietà di noi qualche dio, meglio sarebbe stato per tutti non nascere, non scrivere, e io, che ho fallito in tutto...

James Joyce

(Lucy Joyce, ricevendo la notizia della morte del padre)

Che cosa sta facendo sottoterra quell'idiota? Quando si deciderà ad uscire? Sta sempre a sorvegliarci!

Lucy

QUARANTA VOCI

Un ricordo, dal lager di Goerlitz, di Olivier Messiaen.

Stalag di Goerlitz, 1941.

La stessa sonorità di William Tallis io la sento proprio qui, nel mio campo di concentramento, in Slesia, Stalag di Goerlitz, baracca 27B, il 16 gennaio 1941. Io, Olivier Messiaen, vedo tutte le voci di quegli uomini addormentati e puzzolenti, le ho letteralmente viste e udite come un solo unisono, come l'unico, grande accordo di *Spem alium*, scritto da William Tallis quattrocento anni prima per quaranta voci per la regina Elisabetta d'Inghilterra. Solo che i miei compagni non possono cantare nulla, spacciati dai digiuni e dalle torture, costretti al silenzio. Ogni giorno mi dicono: «Non ci sarà più tempo» e quella frase mi ronza nelle orecchie. Allora, giorno dopo giorno, ho composto il mio quartetto. L'ho chiamato *Per la fine del tempo* e ieri, esattamente ieri (se ancora esiste un tempo), l'ho eseguito davanti a loro. Ho suonato la *Liturgia di cristallo*, l'*Abisso di uccelli*, la *Danza del furore* – tre tempi. Il primo per clarinetto solo, il secondo per violoncello, pianoforte e clarinetto, il terzo per violoncello, violino e pianoforte. Li ho dedicati al grande angelo dell'Apocalisse che poggia i piedi su immense colonne di fuoco e ai quattro

angeli-venti che se ne stanno nei quattro punti cardinali del creato. Il violoncello di Etienne Pasquier aveva tre corde, i tasti del mio pianoforte si abbassavano e non tornavano più su, il mio vestito era stracciato e portavo zoccoli di legno. Ma abbiamo eseguito fino alla fine gli otto movimenti. Fino all'ultima nota. Io pensavo, suonando il violino, che, se fosse stato eseguito in quel punto esatto del campo, al posto del mio fragile quartetto, *Spem alium* – quell'incredibile lunghissima nota articolata da quaranta voci potenti, delicate, dolenti, sovrane – avrebbe dissolto baracche, nebbie, paludi, carnefici, reticolati, con un incantesimo smisurato e abbacinante. Ma per ora bastavano le mie fioche note di prigioniero, la sbilenco esecuzione del mio piccolo quartetto, il mio tenue graffio nel legno della prigione. Dovevano bastare quelle. E, guardando gli occhi di chi mi ascoltava, capii che ero un uomo fortunato.

TESTAMENTO

Testamento di Antonio Bruno, scrittore futurista.

Catania, 1932.

Io, Antonio Bruno, nato nel 1891 a Biancavilla di Sicilia, gobbo dalla nascita, traduttore di Proust e Baudelaire, amico di Soffici e Picasso, seguace di Marinetti e fondatore del Picwick, io, Antonio Bruno, avendo scritto *Fuochi di Bengala* e deriso quell'idiota di Villaroel, io, traduttore di liriche cinesi e gravato di debiti vergognosi, amato da Campana e odiato da frotte di imbecilli, in pieno possesso delle mie facoltà mentali, avendo dissanguato il mio patrimonio fino all'osso, avendo cercato di abiurare il mio genio, io che mi sono reciso la vita dalle vene e sono sopravvissuto e ho seppellito viva l'anima in questo corpo che cammina, io che ho scritto la *Serenata della bambola* e i *Canti nuziali di Maria d'Albavilla ad Antonio il Bruno all'alba della Terra Nuova*, io che conosco la lingua suprema degli uccelli che volavano sui fiumi della Persia e dell'Arabia, io, Antonio Bruno, ormai investito di poteri soprannaturali, avendo divulgato sulla terra un nuovo Vangelo, essendo andato in giro per le vie di Catania a sfiorare le facce dei passanti con un geranio rosso, la Vergine Maria appollaiata come una colomba sulla mia spalla, colpevole di

aver condannato folle intere ai tormenti dell'inferno, io, Antonio Bruno, in pieno possesso delle mie facoltà fisiche e mentali, mi uccido nella notte fra il 28 e il 29 agosto 1932, all'età di quarantun anni, con settantadue compresse di barbiturico, in questa camera di cui non ricordo il numero, in questo albergo di cui non ricordo il nome, al centro della mia vera città, protetta dal misterioso elefante.

PER STRADE TERRENE

Alcune pagine del diario di Anna Achmàtova, sopravvissute alla censura della polizia staliniana.

Pietroburgo, 1937-1941.

Carelia! Carelia! È il nome giusto per una prigioniera che si vuole tenere in vita con la magia della parola.

Conservo il ricordo dei palazzi e della Nevà. Non li manderò in esilio andando in esilio. Preferisco vedere il sangue ogni giorno. Preferisco temere i rintocchi alla porta ogni volta che voi busserete. A consolarmi è il ricordo di due esseri umani che in qualche secolo lontano sono passati di qui, insieme, e hanno tracciato questo solco nella neve.

Davanti al carcere, la mente polverizzata dal sole, a fare sogni non terreni. A illudermi di rivedere Lev. *Verrà a prendermi il cigno o una zattera nera?*

Sembrate vivi, voi che ci uccidete. Che le zolle abbiano pietà di voi.

Presente come il sibilo del vento sulla superficie ghiacciata. Presente a scrivere senza cancellature i miei versi nel quaderno che avevate bruciato, marchiata da un

destino che solo i posteri giudicheranno se è stato tragico o splendido.

Mi avete odiata e schernita e ora mi intervistate sulla poesia. Non saprei cosa rispondervi. Potrei dire: la poesia è ciò che voi non potrete mai essere. Questo *stato*, in cui voi non sarete mai, genera versi.

Viva, io, Anna Achmàtova: prodotto casuale di alcuni segni alfabetici sfuggiti all'ordine costituito.

Non è che una pietruzza che ragazzi incoscienti, nella notte, hanno graffiato per gioco. Come sono dolci, al ricordo, i graffi di quelle dita! Ritocco quel sasso ed è così chiaro il mondo, così circolare e cristallino, da farmi dubitare che esista. C'è qualcosa di remoto, nell'aria, che mi tormenta.

Abbiamo scelto questo tempo e questo luogo per metterci alla prova nel modo più atroce e più fulgido. Chi scrive ancora poesie dopo quanto è accaduto, sa proprio tutto del dolore.

Il mondo si è abbassato di tono, in *qualche* modo. In *quale* modo?

Chi si inoltra nel vicolo è la consueta, sinistra figura che da anni fa ombra alla mia fiamma, in tutte le notti

d'inverno. Lui sa come far risuonare un grido strozzato. Lui sa che un terzo autunno come questo sarebbe, per me, la morte.

Sul punto di andarmene per strade terrene, mi ferma il potere di un suono purissimo. Mi avvicino e vedo da cosa viene quel suono: da un ramo alto, che stormisce in modo particolare, come se ripetesse un nome. Non ho più nessun desiderio di restare al mondo. Ma il sangue che si è sparso mi consegna al mio destino.

A Taskent, per la prima volta, ho conosciuto che cos'è, nell'afa ardente, l'ombra degli alberi e il fruscio dell'acqua, e che cos'è la bontà umana. A Taskent fui a lungo e gravemente ammalata.

– Ma lei può descrivere questo?

E io dissi:

– Posso.

Allora una specie di sorriso scivolò su quello che una volta era stato il suo volto.

Nel freddo spietato, nell'afa di luglio, sotto la rossa muraglia abbacinata, file di donne con pacchi, occhi, teste, corpi da trascinare. Ma in fondo cosa importa, se tutto si tramuta in cenere? Su molti abissi ho cantato e fra molti specchi ho vissuto, ma oggi non c'è abisso che io possa trasformare in specchio.

Che la mia presenza non sia, per voi, né sonno né gioia né grazia, ma solo sordo silenzio. Sappiamo l'uno dell'altro qualcosa di spaventoso. Io, che voi esistete. Voi che io, affamata o torturata, potrei accondiscendere agli ordini più umilianti. Siamo in un girone infernale. Forse non siamo neppure noi. E persino io, se mi cavaste gli occhi, ucciderei la parola...

Ho scoperto il racconto: era stato bruciato. Allora ho preso i frammenti di carta, i mozziconi di frasi, e li ho posati sul margine del davanzale, in casa del morto. Poi sono uscita. Senza di me, il primo soffio di vento li avrebbe portati dove non avrei saputo più nulla di loro...

*Nella mia voce, dopo che è stata soffocata,
risuoni la terra – come ultima arma...*
(da una poesia di Osip)

“Deportato, fucilato, perquisito”: parole che neppure pronunciavamo, simulandole con brevi gesti delle mani, opponendo pollice a indice, indice a medio, medio a mignolo. Qui, in Russia, non manca mai, parallela alla nostra stanza da letto, la camera di tortura.

Siete venuti per saccheggiare. Siete *ritornati*.
Qualcuno vuole del tè?

Non chiedetemi nomi. Non chiedetemi nulla. *Io vivo per il futuro.*

– Qui, qualche anno fa, nelle notti bianche gridava una foca.

– E quelle due finestre, con i vetri colorati di rosso?

– Lì fu ucciso Paolo I.

No, non è più tempo di passeggiate. Questo, io lo sapevo dall'inizio del secolo.

Già, letteratura *per signore*. Ma la vostra si chiama ignominia.

Stupidi! La mia poesia non è mai stata semplice.

Blok? Ha conosciuto la fama per dieci anni interi. Ma dai suoi diari traspare l'estrema freddezza, la ripugnante ostilità che provava per gli altri. Ci sono pagine spaventose su Mendeleev e su Ljuba che sono state espurgate dall'edizione definitiva.

Ma dov'è la mia casa, dov'è il mio senno?

Già la follia, con la sua ala,

ha coperto metà della mia anima.

Non fare, Dio, che io perda la ragione...

*Il viso a volte ringiovanisce per i tormenti,
restituendo l'antica bellezza.*

Oggi ho scritto di Puskin. (Violo il codice. Ascoltatevi e condannatemi. Puskin è un nome-maschera. Ho appena terminato il *Requiem*.)

Perché voi sapete a memoria i miei versi cinque minuti prima che io li scriva? Chi di voi mi *spia* mentre penso?

Alla fine del Litejnij c'è sempre una nuvola, a qualsiasi ora la si guardi: ha un colore diverso, ma è sempre lì, nello stesso punto.

Sì, il Nevskij è deserto. Ma non posso poggiare i piedi sull'asfalto, non posso traversare la strada. Sono di pietra, murata dalla paura. Devo supplicare Lidija, a cui mi aggrappo, stringendole il braccio oltre la pelle, fino all'osso.

– E ora si può?

– Sì, certo.

Pianissimo, mi avvicino al centro della strada.

– E ora? – urlo, gli occhi offuscati da un velo.

È l'una di notte. Cielo bianco sul Nevskij. Non vado né avanti né indietro, pensando che un vostro ordine mi cancellerebbe dai climi del pianeta.

*Ma ecco, già distinguo le parole,
le spie sonore di leggere rime –
allora comincio a copiare*

*e le righe che qualcuno mi ha dettato
si posano sul candido quaderno.*
(da una minuta del 1938)

Il teschio di Jaroslav ha i denti ancora tutti intatti: non la considerate anche voi una speranza per il futuro? Di speranza, talvolta, si impazzisce.

Era il febbraio del 1934 e camminavamo per via Precistenska. Svoltando nel boulevard Gogol, Osip disse: «Sono sempre pronto alla morte.» Sono passati ventotto anni da allora ma ricordo il suo *sempre*, quando cammino vicino a quel luogo.

*Ma io vi prevengo che vivo
per l'ultima volta.
Né come rondine o acero
né come giunco o stella
né come acqua sorgiva o suono di campane
io turberò la folla dei vivi
e visiterò i sogni altrui
con un gemito insaziabile...*
(prima versione, 1939)

Lev è ancora vivo: ogni giorno ritiro, dal foro stretto, il mio pacco per lui. È ancora vivo, vero?

Penso ad Esenin e perdono tutta la sua banale e

isterica poesia per quell'unico verso terribile e sublime che continuo a sussurrare davanti alle mura del carcere e che altre voci mi ripetono all'orecchio: «*Nelle segrete non fucilano gli sventurati...*»

Appendetemi come una belva ferita, se volete; ridacchiate increduli intorno al gancio cruento da cui dondolo; scrivete su autorevoli fogli ministeriali che la mia grazia è spenta, il mio dono perduto e che io, poeta fra i poeti, la parola di pietra pesante sul cuore, devo tacere: per me, come per i miei affetti spezzati e le mie poesie bruciate, è scoccata da tempo la venticinquesima ora. Nella mia casa devastata ho dormito settecento anni ma non è servito a nulla: il carcere mi ha disfatto il figlio e fustigato la Musa a morte, una volta per sempre.

No, con Modigliani non si parlava mai di cose *terrene* – ma si rideva e rideva e rideva, fino a perdere i sensi...

LA BOCCA SUL CUSCINO

Ultimi appunti di Isaak Babel' (1940 circa).

Majakovskij si ammazzò come un idiota, ma doveva rendere omaggio al suo gigantismo. Così Esenin – che, fino all'ultimo, volle bere alla feccia romantica del suo spirito. Tutte fini idiote, dove la calda e stupida vita sovraccarica di metafore la necessità di sparire. Io scompaio in silenzio. Qui, in questo letto d'ospedale, a chi mi chiede ancora dei miei racconti e del mio destino, volto la testa e non rispondo più. La fronte premuta sul guanciale, smetto di guardare. Il corridoio converge in un punto sotterraneo dove il mio nome è sillabato da un coro di voci infantili. Sono fresche e meravigliose. Mi ripagano di questo mondo di volgari assassini dove nessuno si è accorto dei ritmi che ho infuso nella grande lingua russa: grazie a me, la liturgica salmodia dei monaci, la banale cantilena dei cortigiani, la solenne parola degli zar, è esplosa in frasi fulminee come proiettili. Non per amore della lingua mi sono appassionato alle parole, ma per restituire alla memoria dell'uomo un mondo nuovo che le vecchie frasi avrebbero soltanto sfiorato: un mondo senza poeti, servi, paesaggi.

Il pensiero umano ha avuto bisogno della punteggiatura. Io l'ho trovata per lui. Ecco tutto. Ritmi barbari. Forme esatte. Nella superficie, l'anima. Nel fulmine, il tuo-

no. Ora dimenticate il mio nome, e il nome dell'ospedale. Io chiudo qui. Non aspetto più niente. Punto. Volto testa come volterei pagina. Ecco la mia frase più breve: *Isaak gira la testa e muore*. Non avrete altre storie. Né un cenno del capo, né un'ombra del foglio. Muoio senza spie, la bocca sul cuscino.

QUARANTA VERSI

Carteggio tra Thomas Eliot e Ezra Pound.

Londra, settembre 1949.

Se proprio vuoi saperlo, Ezra, tu che hai eseguito la Cesarea Operazione della mia *Waste Land*, c'è un piccolo dettaglio che ignori e che non ti fa onore (come, ovviamente, disonora me, l'illustre Premio Nobel Thomas Stearns Eliot): quaranta versi del mio poema erano già apparsi nel 1920 sulla rivista *Criterion* firmati da Fanny Marlow.

Questi quaranta versi sono nascosti dentro la quinta parte, *What The Thunder Said*, e sono già fluidi e perfetti – la prova conclusiva è che il tuo bisturi non li ha mai spazzati via, durante l'Operazione.

*Le grida e i pianti,
Prigione e palazzo ed eco
Di tuono di primavera su montagne lontane;
Colui che era vivo è ora morto,
Noi che eravamo vivi stiamo ora morendo
Con un po' di pazienza.*

Non saprai mai, Ezra, se questi versi, che allora lodasti con tanto ardore, sono veramente miei o se fanno

parte di quei quaranta versi nascosti che io ho copiati tali e quali, e che sono diventati il nucleo centrale del poema futuro. Nessuno lo ha mai saputo per una ragione, tutto sommato, banale: Fanny Marlow era lo pseudonimo di mia moglie Vivien. Quando mi accorsi dei primi sintomi di schizofrenia e fui costretto a internarla in manicomio, le consigliai di non dire nulla a nessuno.

«Chissà, mia cara, se saresti creduta...»

Lei annuì e sorrise, lo sguardo perso nel vuoto.

(Perchè ti racconto questi dettagli da sensale, Ezra?

Perchè, nel mio Quinto Quartetto, *The Quintessence of Love*, vorrei esplorare il tema della colpa e della vergogna. Come oggetto di analisi, io sono l'animale giusto. E tu – *il miglior fabbro* – sarai il perfetto custode della vecchia infamia che ti ho appena svelato.)

Una stretta di mano, Thomas

E di cosa ti preoccupi, Tom? Fa tutto parte del Disegno della Grande Mente.

Non ci sono furti o donne folli: sciocchezze per o-muncoli.

Esiste solo la ferma, febbrile intenzione dell'Opera.

Hai fatto l'Opera? E allora...

Calpesta chi si frappone tra te e il Disegno.

Il puma di Ermes non conosce freni al suo slancio.

Sii sempre Ulisside, e Omero che racconta le avventure di Ulisse. Molti marinai morranno, ma chi ha il dovere di narrare avrà voce forte e chiara e vivrà, come Walt Whitman, come Thomas Eliot, come Ezra Pound.

La Vita, la forte Vita, tua Circe...

Tuo Ezra

Ezra,

preferisco la compagnia muta di Vivien al tuo farneficare da Bardo dei bardi. Scendi dalla leggenda della Storia e della Poesia che hai inforcato con quella faccia da Don Chisciotte infernale. Non sei Dio e nemmeno il Diavolo: ascolta la mia confessione, e basta. Ma come puoi? Tu sei il Senza-Limite. I tuoi *Cantos* senza struttura, infarciti di cose incomprensibili, sono le voci che ti farneticano nella testa. Tu sei pazzo, e un giorno qualcuno avrà pure il coraggio di dirtelo.

Thomas

JUIF ERRANT

Scritta da Antonin Artaud a Génica Athanasiou durante le prove del Juif errant. Con una lettera del dottor Jacques Latrémolière.

1943, Parigi.

Genica,

con il *Juif errant* va malissimo. Sono talmente scoraggiato che non faccio più niente. Recito con un'assenza profonda. Per la prima volta mi rimproverano di essere inerte. Eppure non lo faccio apposta. La mia potenza di espansione si è bruscamente afflosciata. E poi, il regista è di una grossolanità odiosa.

La tua ultima lettera è stata terribile. Perché insisti a giudicarmi? Perché ti aspetti da me delle risposte normali e ripugnanti, degne di un attore da *Comédie Française*? I miei nervi, Genica, sono di marmo. La mia anima è di pietra. Non sono più neppure ciò che mi illudevo di essere - grido rauco sparso nell'aria. La mia malattia - mi sorprendendo a chiamarla psichica - si diffonde nel corpo con una rigidità che solo certi veleni orientali sanno provocare. Le parole sembrano inutili prigioni, ossa che non trattengono il soffio del corpo. Ricordi la cascata di Nantes? Tu amavi la sua parete di schiuma, bianchissima; io, invece, ero tutte le sue gocce, nel loro ininterrotto e violento dissolversi, nel lo-

ro inutile brulicare, rincorrersi, ricrearsi...

Esco da me, dove continuo a morire, con parole che per un attimo mi fermano, mi consegnano al bianco del foglio che leggi, all'orecchio con il quale mi ascolti. Ma dura solo un lampo – pochi secondi. Dopo, divento subito dolore. Dolore inspiegabile e assoluto, perfettamente disperato. Io non so bruciare lentamente. Questa strategia mi è ignota. Anche quando interpretai Marat, vissi l'attimo della mia morte come se dopo quell'attimo non esistesse più nulla e i miei occhi non potessero più aprirsi. Amo fare l'attore, come lo ami tu. Mi serve, il teatro – lì, nella platea, ci sono complici che credono al sogno che rappresento. Il momento è sacro, senza equivoci.

Io sono calmo, Genica. Sono sempre calmo quando comincio a parlarti. Ma la solidità mi tortura. Tutto è di pietra, i gesti e i pensieri, tu stessa. Altro che Ebreo errante! I viaggi sono finiti da un pezzo. Questo foglio, dove scrivo, è pietra. Racchiude in sé quanto vuole uscire da me, svuotandomi. Le parole sono oggetti solidi, indissolubili, minacciosi, agghiaccianti. Se potessi vedere solo la loro ombra! Invidio Hugo, che disegnò mari spettrali per distruggere la sua monumentale scrittura. Invidio Nerval e la corda che lo sollevò sopra questo suolo ripugnante. Invidio l'ultima bestemmia di Baudelaire – quella prodigiosa espressione di vita nel torpore dell'ictus.

Perché non mi ami più, Genica? Perché mi giudichi? Perché mi uccidi? È inutile che separi la mia esistenza dalla mia scrittura, accusando l'uomo e salvando il poeta. L'ope-

ra si mescola con gli spasimi del corpo. È un tentativo di pausa, nel turbine di incubi che mi mangiano il cervello. Un aborto di pausa. Non osando morire del mio fuoco, sopravvivo. E sopravvivendo pietrifico quel fuoco, lo fermo nella voce, nella parola, nei gesti. Poi, angosciato dalla pietrificazione, mi lamento come un folle; grido di essere roccia strappata, abbandonata, priva di senso; mi lamento di intollerabili sofferenze invece di rassegnarmi alla mia minerale rigidità.

Non credermi, Genica. Io brucio, ma non come vorrei. Non sono abbastanza folle per essere me stesso. Vivo al di sotto di me, in uno stato intermedio di aborti e silenzi. Come Rimbaud, estraggo note atroci dal mio taccuino. Scrivo, tradisco, riscrivo. Temendo che l'altro mi tolga la vita, mi disintegro; urlo fra le ombre, come dissolto; poi ritorno corpo, respiro e insulto; poi mi frantumo ancora... E così via, Genica... Sono orribilmente stanco. *L'opera è soltanto un sepolcro.* Dovrei essere più lieve. Urlare e sorridere: misurare il tono della voce, i ritmi della tormenta. Ma non so farlo. Mi sento un coglione. Non cammino con nessuna maschera. Non sono mai riconosciuto. La violenza mi scorticà, e basta. Sostengo il suono del grido con una voce che ormai diventa stridula, inadatta a contenere la tensione che dilania il mio cranio. Io, Genica, sono la scheggia che esplode sotto il peso dell'acqua, non la pietra levigata dal torrente, a strapiombo sul dirupo, oscillante e liscia, che assorbe nella sua materia l'eredità della cascata.

Cos'è un'eredità? Una sete che non smette di dissestarsi? E tu – che vuoi lasciarmi – sai di cosa hai deciso di fare a meno? Di un folle la cui intelligenza non stenterebbe a disintegrare, se lo volesse, i tuoi miseri, patetici spasmanti. Perché non muori, Genica? Perché non possiamo, io e te, rappresentare l'ultima scena dell'Otello, quando Otello, pur conoscendo a memoria la menzogna di Iago, pur sapendo perfettamente che Desdemona *non* gli è stata infedele, la strangola consapevolmente, perversamente, muovendo le dita in alto e in basso, in basso e in alto, in alto e...

aruara
rauree
rswwr

(Trovata nelle tasche di Antonin Artaud, durante uno dei suoi internamenti all'ospedale di Rodez).

31 gennaio 1945.

Carissimo monsieur Artaud,
concordo con voi nell'esecrare l'orribile trattamento che è stato inflitto alla vostra mente e al vostro corpo. Ma, come voi sapete, l'uomo è un essere spaventato, oltre che spaventoso. Voi, troppo a lungo, avete retto *per lui* la visio-

ne dell'abisso e vi siete infognato nel problema dell'essere in modo accanito, come un condannato al rogo – ripeto le vostre parole – «che fa segni attraverso le fiamme». Ma chi, fra i testimoni – non parlo dei carnefici che hanno acceso il fuoco – sarebbe in grado di spegnere quelle fiamme? Sono felice che oggi siate meno ossessionato dalle congiure e dai deliri di nascita e di morte. Sapete: la società umana, quando non capisce qualcuno dei suoi membri, lo espelle da sé con le peggiori torture, non paga della sua morte fisica ma ansiosa che rinneghi le immagini e i pensieri che osano metterla in scacco. Nessuno di noi dimentica Giordano Bruno o Giovanna d'Arco: voi stesso lavoraste nel film di Dreyer, e certo non per accusare Giovanna ma per apparire, forse unico, fra quei volti di giudici e di criminali, il monaco giovane e pietoso che vigila il dolore dell'eretica. È quella *la mia parte*.

Come medico e come uomo detesto gli elettroshock e cerco di ridurre il loro numero falsificando le diagnosi. Tuttavia non sono migliore degli altri psichiatri e non mi arrogo il diritto di esserlo. Mi tengo stretto *il mio potere* sui matti, meno letale di altri poteri. Se è difficile tollerare quanto voi avete tollerato, è anche difficile ammettere che esistano uomini che facciano soffrire un uomo come voi se non per vendicarsi della vostra *spinosa sensibilità* – che loro non possiedono. Voi siete sceso nella carne del vostro sentire a un punto tale da *crearvi* dei demoni. Non è una malattia, questo coraggio. Sceso nel fondo dell'essere, bisognava ridurvi a bestia, in modo che *non* aveste la forza di

dire, per tutti, che la vita è fuoco che fa scempio della vita.

Sono molto lusingato della vostra amicizia e vorrei fare molto di più per voi che non interrompere temporaneamente questi orrendi trattamenti da mattatoio. Ma è già qualcosa, credo, potervi aiutare. Io sono legato alle leggi dell'uomo e purtroppo conservo quella parte di ragione che mi consente di non essere smascherato. Quindi potrò essere con voi solo per pochi attimi, quelli che al poeta sono concessi per impazzire con un amico fedele. Sragioniamo insieme, ma per qualche secondo soltanto, monsieur Artaud. Di più non riesco, ve lo assicuro, e ne provo vergogna come ogni essere che appartiene alla specie umana dovrebbe provare, per la sofferenza di Artaud, la *vergogna dei sani*.

Sempre vostro dottor Latrémolière

NÉ DA UOMO NÉ DA DONNA

Aforismi inediti del pittore informale Wols, pseudonimo di Alfred Otto Wolfgang Schulze.

Parigi, 1949.

Parmigianino,
l'arte era troppo semplice, per lui, troppo evidente,
la lasciò per studiare alchimia,
studi furibondi, la febbre,
muore a trentasette anni.
Non vede che a metà
non assorbe che a metà quello che vede
ecco la Steccata la fissa la fissa
bisogna che gli entri negli occhi prima di uscirne
sotto una forma perfettamente sua
Un artista vede al di là dell'evidente

Leonardo nei disegni del *Diluvio*
appunti per un'arte futura che non sia
architettura mentale.
Piero di Cosimo predilige gli sputi
Alexander Cozens le macchie
sputi e macchie che sembrano
crateri e labirinti.

Nelle sagome di certi cavalli del Pisanello,
nell'ombra di certe mele di Cézanne,
la tenebra che voglio. Merda
a ogni perfezione annunciata!

Presentatore di ombre,
potrebbero chiamarmi così.

Mi sforzo di vedere la terra con occhi inumani,
ridicolo
che mi chiamino pittore

Io, Otto Wolfgang Schulze,
io, Wols,
per resistere con efficacia in questo
rivoltante caos, ho cominciato
a lasciarmi crescere la barba.
sola attività onesta
nella mia breve vita

Klee? Le sue *creature*?
Angelici emissari di un mondo magico? No, cazzo!
Esseri infimi, diabolici,
che non sfuggono all'attrazione terrestre.

Io,
nato non da uomo non da donna.

Compagno di una bisaccia e di un cane. Ospite casuale di un mondo che non sembra illuminato dal vostro sole ma illividito in un'atmosfera da basso infernetto. Wil banjo. Berrò fino alla morte. Non sento nemmeno la fame. «Dovettero fermarsi in un albergo. Là Lenz tentò ancora varie volte di infierire contro se stesso, ma era sorvegliato troppo attentamente. La mattina dopo, con un tempo grigio e piovoso, raggiunsero Strasburgo. Sembrava pienamente ragionevole, discorreva con la gente. Faceva tutto ciò che facevano gli altri; ma c'era in lui un vuoto orrendo, non provava più angoscia, non aveva desideri, l'esistenza gli era divenuta un peso necessario. Così trascinò la sua vita... ».

Hugo Wolf non lascia testimonianze scritte della sua pazzia, solo qualche rara lettera. Fra i suoi ultimi Lieder ne ricordo uno, da una poesia di Byron: «Sole che non trova mai sonno, sole dell'insonnia!» Strambi e vacillanti. La potenza del piano contrasta la linea del canto. La musica *non accompagna la voce. Non è seconda alla voce.*

Wolf (toh, è quasi Wols il nome) morrà in una cella del manicomio del dottor Svetlin, a Vienna, il 22 febbraio 1903, per un'infezione luetica. L'uomo che si abitua alla sua follia vi si rintana e *non cerca più nulla.*

«C'è uno qui che grida e parla sempre, come ho fatto io per quindici giorni, crede di sentire delle voci e delle parole nell'eco dei corridoi, probabilmente perché il nervo dell'udito è malato o troppo sensibile... La scossa è stata

forte, ma prima avevo il disgusto perfino di muovermi e niente sarebbe stato più piacevole per me che non svegliarmi più. Ora questo orrore della vita è diminuito e la malinconia è meno acuta» (Vincent Van Gogh).

Ogni opera, anche la più eretica, viene sempre accettata, con il passare del tempo. Alla fine – la bastarda! – rompe i paletti della percezione, e i cieli turbinosi di Vincent, i suoi verdi burrascosi, non irrompono più nella retina, diventano cosa guardata. Il genio insegna a vedere il giallo e il nero – un campo di grano con corvi. Noi, come tante scimmie, lo vediamo dopo. Se uno si sveglia e smette di fare la scimmia, cosa succede? Si caga addosso?

«Ci sarebbe un unico partito da prendere: spogliarsi del nome di uomo e raggiungere le foreste con uno scoppio di risa universale: poiché una società simile non merita altro addio» (Charles Nodier).

Una società che seppellisce
i suoi artisti nei manicomii
con l'alibi di una diagnosi psichiatrica
con l'intenzione cosciente di ammutolire
gli inclassificabili.

La pittura vuole occhi
che, oltre l'intensità dell'ultimo colore,
siano ciechi.

Tanti gli artisti che hanno paura di una tela bianca,
ma la tela bianca ha paura di un vero pittore, capace di
osare.

E se trovassi il modo in cui definire
l'angolo di incidenza
fra il raggio del sole al tramonto
e l'altezza dello strapiombo?

Il gioco della razza bianca
è splendido ma sballato
Io dormo meglio
sul Water
che nel letto:
è lui l'Universo

Mi piacerebbe che proprio qui,
accanto ai miei piedi, vicino a questo sputo,
che non è neppure mio,
convenissero i massimi interpreti dell'arte moderna
per una discussione
sul non perfetto che resta
della piscia dei cani

Ma cosa vuoi che voglia?
Illustrare Artaud, ovviamente,
e bere

fino a crepare.

Qualcuno si rende conto che la verità
me la striscio sul dito
quando sanguina, come quel giorno
su un libro che distingueva
due follie.

Ma che bravo!

Distinguere le follie!

Come fai a separare un doppio whisky?

LE FORME DELL'ARIA

Dove Alberto Giacometti parla di una sua opera mai realizzata.

Pont Notre Dame, 1949.

Diciamo che oggi sono famoso, per come può essere famoso uno come me. Mi chiedono teste, cani, piazze. Mi fanno interviste.

Ma già quando ero giovane scolpivo con rancore.

La materia da plasmare mi disturbava per la sua resistenza, per la sua repellente durezza. Anche se alla fine riuscivo a scavare nel blocco informe la figura di una passante, un movimento aereo di mani, mi restava nello spirito la penosa impressione del monumento, dell'immagine plastica da cui è assente la vita.

Poi, una notte, sognai che qualcuno mi bisbigliava all'orecchio una parola: contrappunto. Capii, svegliandomi, che scolpire poteva essere un atto musicale che non aveva niente in comune con la materia scheggiata dal violento scalpello.

Troppe sculture, fra il modello e me, perché io potessi scolpire.

Adesso so: non ho dubbi.

La mia scelta è l'aria.

Con l'aria impasterò la mia statua.

Comincerò dai piedi, plasmandoli aderenti al suolo, dove c'è polvere, nebbia, eco di passi. Avrò pazienza. La mia opera esige, per esistere, un gesto non casuale.

Benché la materia sia sfuggente, prenderò una misura esatta delle proporzioni e dei volumi. Devo coniugare le leggi della geometria all'azzardo totale, la chiarezza delle forme al salto nel buio. La mia materia non è rassicurante: ora la colma una notte lunare, ora la traversa un vento marino, ora le piogge di un uragano autunnale, ora i raggi di un sole estivo, La sua trasparenza nasconde visioni.

Fra queste una si sottrarrà al segreto, si manifesterà: sarò io a scavarla.

Gesso, marmo, bronzo, creta, mi disgustano. Il nome *statua* è un nome vecchio. Qui, sul Pont Notre Dame, dove ogni notte mi ritiro a pensare, modellerò l'aria, sciogliendo la mia arte dalla condanna a una lunga sopravvivenza. Non mi interessa che pietra o marmo resistano oltre di me. Il mio intento è più umile: una vibrazione, un cenno. Lavorerò dopo il tramonto perché temo il vento: potrebbe, una raffica, spazzare via i primi tocchi delle mie dita. Rinuncio all'ultimo alibi: l'illusione di un'immagine afferrabile. Ma inseguirò con ostinazione una forma proprio perché la materia aria me la nega.

Creerò lei.

Se il mio gesto sarà abbastanza deciso, lei apparirà non come massa che incombe ma come visione. Quella visione. Una donna sul ponte.

Mi basterebbe l'attonito fermarsi di un passante davanti a lei per dare un senso al mio tentativo. Beethoven trovò, negli ultimi quartetti, ritmi e dissonanze che, se non fosse stato sordo, non avrebbe avuto il coraggio di osare. Io gli assomiglio. Sogno una statua che violi le leggi della vista e del tatto – che non possa dirsi statua ma che, pur trasparente, viva. L'occhio dello spettatore vedrà il parapetto, la Senna, Notre-Dame: ma – e qui sta la mia sfida – non potendo fare a meno di traversare la forma che io ho creato.

Ombre, passi, raffiche, odori, prendono il posto del marmo e del bronzo. L'opera è, nonostante la solidità sia abolita; si articola secondo i soffi dell'aria.

Ma è, oltre ogni dubbio.

Io scolpisco senza altro strumento che lo slancio delle mie dita, che dell'aria fanno creta dolce e sicura. Le mani immerse in un tessuto cangiante, che prende i rossi dal sole e i grigi dal fiume, sono invaso dal terrore che un vento troppo forte la distrugga, che una folla di corpi in corsa faccia massa sul ponte schiacciandola, non accorgendosi di lei. È ancora debole, sta nascendo. Ma io sono certo che *vincerà*. Imponendosi non come soffio ma come struttura. I suoni, gli odori, i colori, diventeranno il suo scheletro: nessuna violenza o rovina potrà nulla su di lei.

Io sono il medium che l'aria percorre, per manifestarsi in quella forma. Nel chiarore della luna, nei lampi del temporale, nei riflessi del sole, la forma sceglie *me* per esistere. Il presente, su Pont Notre-Dame, è la donna che scolpisco nell'aria.

Adesso piove.

Avvicino la mano al punto dove vorrei vedere il suo volto e comincio, con lievi, insistenti carezze, a modellare gli occhi. Lavoro con scrupolosa precisione sul ponte deserto, senza sentire la pioggia inzupparmi gli abiti. Ora modello le gambe. Due tratti slanciati, due linee che sventano in alto. Le percorrono venti, odori, nebbie. Ma è il volto che mi attira. Quella cosa vuota, lassù – il luogo dell'enigma.

Ci lavorerò a lungo.

Ancora le manca un colore preciso.

Durante il giorno assorbe le gamme dell'iride ma, invasa da tutti i colori, non ne trattiene nessuno. È strano non vedere ancora, nel viso che mi ostino a scavare da una materia fluida e illuminata, una pelle che arrossisca e trascolori. E nel suo torace, che plasmo con più ansia delle altre parti, rimane la lacuna del cuore. Qui l'aria oppone una resistenza inspiegabile e non si lascia penetrare dalla mano: come il marmo. Resta compatta e fredda.

Curva su spalle inesistenti, la testa guarda il fondo del ponte, l'acqua luccicante. Per correggere quello squilibrio rimodello spalle, gomiti, braccia. Ora è eretta.

Gli occhi.

Devo creare gli occhi.

Neri, colmi d'ombra.

L'espressione che li traversa è una nostalgia che stupisce in pupille appena nate alla vita...

Abbasso l'indice, formo le guance: vi imprimo un solco profondo, una ruga dolorosa. Capelli, bocca, naso, ancora assenti. Guardo con angoscia questo volto incompleto che, pur obbedendo alla pressione della mia mano, non è ancora vivo.

I suoi capelli, ora.

Grigi, quasi bianchi.

Come quest'aria incolore, da cui il ponte è avvolto.

L'aria si anima, soffia un vento tesio. Perché proprio ora? Perché questa coincidenza crudele? Sospinta dal furore delle raffiche la testa oscilla, sembra cadere. Spaventato, la prendo fra le mani. Spero che il vento cali. Non sopporterò l'orrore di una prematura decapitazione.

Nell'ora del tramonto, mentre modello le braccia, ho la sensazione che sprigionino sangue. Il sole tramonta contro le guglie della cattedrale. Non mi fermo: ultimo tendini e nervi, rifinisco i tessuti, completo la pelle...

All'alba mi accorgo che manca, assurdamente, della bocca.

Ma, nel momento in cui cerco di plasmarla, l'aria si chiude sulle mie dita con la freddezza del marmo. Invano cerco di schiudere la linea appena tracciata, di liberare la lingua e la voce, di svelare le due labbra.

Non riesco a nulla.

Qualcosa la costringe al silenzio.

Chi mi guarderà disteso sul letto di morte – Diego? Annette? – sarà l'ultimo modello che non potrò ritrarre. Non leggerà nel mio viso rugoso la paura di morire ma l'ansia di disegnare. Ciò che guardo è sempre disegno – elementare ritmo di linee, inarrestabile generarsi di superfici. Purificato dall'esperienza della materia non mi resta che un luogo – l'aria – dove le forme mi turbino ancora. Ma le mie mani? Ormai...

Amo le ragioni della musica e della piuma, della pioggia e del vento. Amo i numeri pari, la geometria delle forme, il silenzio che racchiude l'oggetto e ne annulla spazio e peso, lo riporta all'origine. Il gesto di creare è patetico, nella sua enfasi demiurgica. La realtà è un'altra: il creare chiama l'uomo ad esistere.

Lo scalpello che leviga il marmo è polveroso. Il fuoco che fonde il bronzo si è spento. Rimane il nulla della neve che cade, della spiga che fluttua, della foglia che oscilla. Per esprimere queste presenza non c'è più neppure bisogno di garze, vetro, veli. Il lavoro si affida ai capricci dell'aria, a ciò che porta il vento e non prevedi, al raggio che filtra dal fogliame: è la fine del nero, del lutto, della materia che invischia le mani. Non urlo e non brucio. Racconto i silenzi che circondano il grido, che avvolgono le fiamme...

Se la mia opera fosse esclusivamente mia, sarebbe

l'uccello goffo e sanguinante che si dibatte fra quattro pareti, nello spazio di pochi metri, in un carcere senza aperture. Sarebbe, come l'uccello di Braque, una sagoma densa, un profilo dalla perplessità tutta umana, un paio di ali di un biancore cupo, offuscato dal fumo.

Per fortuna non è così.

Quando, sul ponte, la statua si svelerà intera, sarà facile che io muoia. A chi ha osato plasmare l'aria la vita non può che preparare un incidente beffardo, una morte inattesa: come all'amico che mi fu compagno in quel viaggio, attraverso la neve. Si sentì male e morì fra sordi colpi di tosse, in una camera d'albergo. Da lui imparai troppo velocemente la provvisorietà del corpo, la velocità con cui si passa dal sorriso della gioia alla cianosi della labbra, dalla voce al silenzio. Da allora inorridii di ogni possesso. La casa dove mi svegliavo, le uova che mangiavo, i quadri che non vendevo, le donne che amavo in letti provvisori, mi parvero celle. Da allora preferii non avere nulla.

Se la vita era così rapida da trasformare in qualche ora un uomo che cavalca ridendo in un cadavere da sotterrare, non potevo più credere allo spazio della vita come si crede all'arrivo della primavera e alla durata dei giorni. Tutto può avvenire senza preavviso. Perciò scelsi di abitare solo luoghi di passaggio – hotel, cinema, birrerie, caffè – per abituarmi al corpo umano come a una cosa che passa e non torna, affidata ai ritmi delle stagioni e ai colori dell'aria, senza nessuna sicurezza se non l'atelier dove lavoro sempre e ancora, in mezzo a giornali fitti di disegni, che poi

butterò via. La morte mi sorprenderà come una scheggia
staccata dall'architrave.

TESTA FA LI TESTI

Lettera di Filippo Bentivegna, trovata sotterrata sotto una zolla del suo giardino di Sciacca.

Sciacca, 1958.

E lo so, lo so che sono matto, il matto scultore di Sciacca. Io, Filippo Bentivegna.

Maria? E chi è Maria? Di cosa parli? Ti ho fatto entrare nella mia casa, brutto scemo, e mi parli di un fantasma? Vergogna. Vergogna. Non so più niente di Maria. Non so più niente dell'America da anni e anni. Io sono Filippo de li testi, scultore. Il mio pensiero è le mie teste: l'ho conservato per il mondo, tutto dentro le teste. Non ho lasciato niente fuori. Voi uomini vivete nell'inferno. Io raccolgo nel mio paradiiso le mie teste. Più di tremila. Intere piramidi. Montagne su montagne. Non ne regalo una. Le tengo come un tesoro. Sono un tipo avaro, pericoloso, dicono strano. Dopo quella botta in testa vivo solo nel mio giardino. Qui, con montagne di teste. La chiave dell'incanto ce l'ho io, è in cima alla cima della testa più alta. Pietre, al mio servizio. E mandorli, ulivi – tutti al mio servizio. Pietre tenere, dure. Intaglio e scolpisco. Chiamami Eccellenza. Chi sarebbe Maria? la mia donna d'America? quella che stava col tipo che mi ha massacrato? So tutto, dell'America. Tutto. Ho dipinto tutti i suoi grattacieli, con tanti pesci

sotto.

Vieni con me. Gli uomini respirano veloci: finiranno per perdersi. Le statue no. Se ne stanno ferme, come schiave. Io lo batterò, il tempo, quel porco. Rovina e corrompe: è ora di finirla. Sono nato quando scoccava mezzogiorno, morrò quando scoccherà mezzogiorno. Sole sulla testa. Sole sulle teste.

Non conosco che i volti che faccio. Devono essere qui. Teste da toccare. Ho altre vie di scampo? Il mondo scorre, sparisce. Io lo fermo qui, fra pietre, pietruzze, sassolini. Qui posso. Se avessi più forza non riempirei solo un giardino ma due, tre, mille giardini, una regione, una nazione, la terra, e pianeti, pianeti, e io che domino tutti, io l'Eccellenza delle mie Pietre... Lo sai cosa dicono di me?

- Ecco il signore delle caverne, il matto!
- Sindrome ciclotimica!
- Esaltazione maniacale!
- Sulle sue carte non c'è la parola «marinaio».
- Inabile, c'è scritto.
- Scemo.
- È indifferente al denaro.
- Non vende le sue teste neanche a peso d'oro.
- Stupidi, stupidi uomini!

Le teste umane non sono solide. Le ossa si disfano, il cervello si corrompe. Si diventa deboli, scemi. Non sarà così per le mie. Loro sono salde, eterne. Le coloro, a volte. Un po' di rosa, un po' di blu. Belle, calme. Di legno e di pietra. Ho riempito tutto il giardino. Sono io il guardiano dell'e-

ternità. Io sono immortale. Chiamami Dio. Ora la creazione è a posto. Cosa c'entra Maria? Un po' d'ordine, accidenti! Tutti questi tipi disfatti dalla morte, cambiati, distrutti. Non si poteva andare avanti così. Ora eccole qua: teste vive, che non saranno mai polvere. Teste che un po' dormono sempre. Occhi come cerchi. Semichiusi. Eccole nel sonno. Teste di pietra. Davanti e di dietro. Non c'è una faccia, non c'è un culo. L'uomo è uomo.

Ecco il mio tesoro. Altro che Maria!

Lo so cosa dicono di me:

- Scava cunicoli nel giardino.
- Scolpisce mostri.
- Dipingere i capelli dei mostri rosa o azzurro violento.
- Non fa altro dal 1919.
- Noce o betulla? No, ama l'ulivo.
- Non si appoggia al bastone. Lo usa come scettro, il re di Sciacca.
- Ci chiama «dignitari di Sua Eccellenza».
- Parla storpiando gli accenti, con frasi incomprensibili.
- A cena pretende dolci strani, con fichi secchi a forma di testa.

E certo! Io mangio pietre. Ieri mattina, martedì grasso, tutta Sciacca mi ha visto. Immobile sul carrozzone che traversava il paese, in compagnia della mia maschera di cartapesta, disegnata nell'atto di scolpire teste. Ridevo da scemo guardando il mio doppio di cartone. La folla mi ap-

plaudiva. Era il desiderio dei miei servi: che apparissi, in pieno carnevale, come il folle scultore di Sciacca. Esibirmi nel carnevale come quegli idioti con teste da mangiafuoco o da fata turchina. Hanno riso di gusto, gli stupidi.

Il mio doppio, sì. Non invento niente. Non so scrivere ma ascolto. Sento la radio. So mille cose. So del doppio, di Dio, di Picasso. Cos'è che mi leggi? Chi è che l'ha scritto? Dài, leggi, fammi sentire! È un articolo? Un articolo su di me?

«Filippo Bentivegna fa piramidi di facce. Ma non assomigliano ai lavori di Fernando Nanetti, che riempì di graffiti le pareti del manicomio di Volterra. Bentivegna ha un progetto preciso: vuole esibire la sua bizzarria, come il principe di Palagonia i suoi mostri. L'isolamento in cui ha lavorato non ci impedisce di considerarlo, a tutti gli effetti, uno scultore dominato dall'idea fissa della testa umana. È proprio così diverso dal folle scultore di Sciacca un artista contemporaneo come Alberto Giacometti, di cui Bentivegna non avrà mai sentito neppure parlare? Giacometti, le sue teste le mette a confronto con l'aria e la strada. Bentivegna le ammucchia ossessivamente nel giardino, fino a farne un tempio involontario».

Chi lo firma? Gillo Dorfles? Il Critico Famoso?
Un tempio, già. Io sono vecchio, sì. Vecchio.
Io sì. Le mie teste, no.

Ma da domani, se mi restano le forze, riprendo a scolpire. Non ci sarà un solo momento di sosta. La creazione non è finita. Bisogna fare un po' d'ordine, nelle tribù di

questo pianeta. Tutte queste montagne intorno a me. Teste piccole, appena nate. Teste di re. Teste colorate, seccate, dormienti. Teste sul davanti dei sassi. Teste sul retro. Teste sempre. Quale il dritto? Quale il rovescio? Da nessuna parte. Qui ammucchio incubi ovunque. Ce n'è una che ho infilato dentro un albero di noce, nel cuore del suo legno: è rosata, piccolissima.

Maria? Torna tu, da Maria! Sarà vecchia vecchia, brutta, bruttissima. Sì, da giovane lavoravo a Boston in una linea ferroviaria. Un uomo mi ha colpito, qui, sulla fronte. Ci siamo picchiati per lei. Ma le sono grato. L'amavo e quell'uomo mi ha rotto la testa perché l'amavo e così ho cominciato a riparare la mia testa rotta con le mie teste eterne. Grande, grande fortuna.

Guarda laggiù. Guarda lassù. Séntile, le mie storie. Séntile tutte.

Ero bello per Maria? Davvero? Ero proprio bello?

I matti, sai, diventano eroi se li ricordi, se non li scordi...

Testa fa li testi.

Testa fa li testi.

Testa fa li...

PARTE QUARTA

Il rumore di fondo

La notte gli fa bene. Arrivato nelle sue stanze, si siede allo scrittoio, deciso a lavorare fino alla pazzia. La luce della lampada gli sottrae la vista del paesaggio rischiarandogli la mente, per cui ora scrive.

Robert Walser

ATTI DI GIUSTIZIA POSTUMA

Lettera di Lorenzo Calogero, medico e poeta.

Melicuccà, 1956.

Che dirti, mamma? Vent'anni di vita oscura, senza amici e senza complici; la dedizione disperata all'ossessione della poesia. Non è mai, credimi, frutto di illuminazione improvvisa; non è né scommessa né miracolo ma cosa intera, tessuto in tensione, come faccio a separare una poesia da un'altra, se non so districarmi da questo continuo stato di estasi? La mia idea dell'essere è tremore puro.

Come scriverti? Tu sei morta da otto mesi e io non mangio più. Bevo caffè neri, nerissimi e caldi, dove sciolgo Nembutal e Largactil. Fumo come un turco. Ma tu non appari, non sorridi. Ricordi cosa diceva Sinisgalli di me?

Calogero è un uomo malato, fuori dalla vita organizzata. Mi scrive lettere lunghissime, fitte-fitte, che non riesco a leggere per intero. Mi cita cose complicate, mi descrive l'amore per la donna, in tutte le variazioni. È di nobile famiglia calabrese, proprietari terrieri, i fratelli sono avvocati, medici o farmacisti. Calogero è laureato in medicina. Ma non ha mai saputo esercitare. Soffre di patofobie, crede di avere la tisi o il cancro. Si è ritirato nel paese natale, Melicuccà, è stato in clinica per malattie nervose. Avrà dieci o quindicimila versi, ha pubblicato due libri enormi,

cinquecento o seicento pagine l'uno, dice che ha altri cinque quaderni pronti. Bisognerebbe fargliele pubblicare. Non può vivere così abbandonato. Gli si deve qualcosa, a questo matto, non fosse per la furia mostruosa che ha nel costruire versi e nel dedicarsi totalmente alla poesia, la sua e quella degli altri...

Ricordi, mamma? Un *portrait absolu*. Peccato che sto per morire e non vedrò il mio *Vero Libro*, quello per cui darei il mondo, quello che non ho costruito in vita e che certo sarà pubblicato, me morto, e mi acclameranno e allora anch'io, giù sotto terra, non avrò più dubbi, mi chiamerò poeta, diranno che lo sono, io lo saprò, finalmente, bellissima cosa...

Ma durerà a lungo tutto questo? Le mie poesie saranno osannate dalla critica e dai poeti, ma il mio libro entrerà nella storia della letteratura? mi ricorderanno accanto agli Ungaretti, ai Luzi, ai Caproni, ai Campana? Una consacrazione ufficiale? Ridicola. Tutto questo, che ancora non vedo, tripudio di elogi al povero Calogero, vate di Melicuccà, sarà l'ennesima beffa, il trionfo di un attimo, l'osanna di un secondo, tipo *féerie* da carnevale, e poi, dopo, anche il Libro postumo, come le mie poesie da vivo, sarà dimenticato, venduto a metà prezzo nelle bancarelle, usato come sostegno nei tavoli a tre gambe, mai più ristampato, e io tornerò niente, come è giusto, e continuerò a fluttuare sugli scaffali delle biblioteche, io, un vago aroma di caffè, un acre odore di nicotina, un volto di sbieco, la parlata strascicata, matto e distratto, le mani sudate, fanta-

sma in attesa del prossimo ricovero.

Cosa è veramente vero, mamma? Io spogliato nudo, lavato dei pidocchi, internato, innamorato delle dolci infermiere, delle tenere Concette che mi bucano il sedere? O io, celebre poeta di Melicuccà, autore del capolavoro *Come in dittici*, studiato dai ragazzi nei banchi di scuola, nella storia della poesia, accanto a *Ossi di seppia* e *Canti orfici*? È la prima, la mia vera vita. La seconda, uno sciocchezzaio. Ciò che al massimo si ricorderà di me sono le mie infinite, monotone, fluttuanti, incompiute, musicali poesie. Bei titoli, ricordi? *Poco suono... Ma questo... Come in dittici...*

Non è stata una grande esperienza, mamma, quella che ho fatto della vita, ma se il mondo va in tal modo, era bene che accadesse così, che soffrissi tanto così, non potevo distruggere la mia vita subito-subito, senza che almeno si sapesse, dico, si sapesse qualcosa, non molto, ma qualcosa-sina di chi ero, esistono, anche piccoli, lo penso, lo spero, gli *atti di giustizia postuma...*

UNA STORIA RISOLUTA

Da alcuni appunti di diario di Antonio Delfini.

Modena, 1959.

1 gennaio.

Meglio sognare o vedere film? Assolvo il sogno e condanno il cinema: non c'è niente di più osceno che restare seduti da soli, il sedere sul velluto, per ore interminabili di afosi pomeriggi estivi, a guardare abominevoli sciocchezze, futili intrecci a grado zero di eternità, invece di stare dolcemente sdraiati nel letto, affondati nella noia, poverissimi e inutili, la mente affollata di scene che non vengono descritte a nessuno, che non sono date in pasto a garzoncelli e massaie insieme ai cinegiornali, ma restano quel sonno nebbioso di cui siamo i distratti e annoiati padroni, quel sonno che ci occupa i sensi e si avvita alla testa, come un insetto ubriaco... Il cinema è un'indecente porcheria perché fa mercato dei sogni: diventa sogno per tutti, testa da mangiucchiare su un piatto d'argento, che ci lascia sovraeccitati e commossi e non ci permette di tenerla dentro di noi, ben segreta, sanguinosa e terribile come gli incubi ancora non nati. Naturalmente non posso escludere che il mio personale atto di accusa sia inscindibile da un

amore sviscerato per un altro tipo di cinema. Io lo penso, il cinema, come un'arte balbettante e neonata, magnifica e vuota, che invade le mie notti riminesi, i miei vagabondaggi per queste puttane di strade, con Cesare accanto. Mi turbano quei film molto discreti e molto finti, non martellati dalle parole, non didascalici, non teatrali – dove il passo inatteso di un ballerino ignoto, le smorfie futili di un caratterista distratto, le canzoncine banali di commedie improbabili, la coreografia floreale di un *musical* assurdo, l'intrigo erotico di qualche reame da favola, appaiono con eleganza sbadata, come in certe messinscene alla Clair, quasi appunti da *abat-jour* del grande romanziere a riposo; è così che il cinema ti dà la vertigine di non avere un fondo, se non la cartapesta di quelle vie più parigine delle vie di Parigi, e l'uomo è solo l'automa che balla, lo spadaccino in lotta con l'orso, un cocktail-champagne, il sorriso ubriaco di William Powell, lo sguardo sonnolento di Mirna Loy, – magnifici Nick e Nora, tenerissime ombre che ti commuovono solo a guardarle, con quei delitti macchinosi e sciocchi che risolvono in modo lieve e sprezzante.

Questo è il cinema del non detto, che si arrende con grazia a qualsiasi verosimiglianza, e ti tiene legato solo al ritmo dei passi e alla presenza dei volti. Questo è il cinema dei sognatori che hanno deciso di rinunciare alla boria dell'*ars scrivendi*. Di esseri come me, Antonio Delfini, indigeno di Modena, parolaio annoiato dalle parole, turista a cui piace gustare, per caso, il vellutato chiaroscuro di una fiaba lussuosa. A volte mi sdraiò nel letto e penso a scrivere

senza scrivere nulla, svogliatamente, come un gran signore di campagna nel suo soggiorno estivo, una notte, il quaderno sul comodino aperto alla pagina bianca e quadrettata, aspetta di trascrivere il suo ultimo sogno ignorando totalmente il nome di Freud. Ma sarebbe così bello che la sua notte – la mia, le nostre notti – fosse lunga e senza sogni, come le vere notti dei sognatori più segreti, quelli che scelgono, in pieno spirito di libertà, di non vedere più immagini nel sonno né sogni né film, così come il contadino smette di scavare la terra con le unghie e con impudica fantasia comincia a seminare dentro i solchi, con aria taciturna, le spalle voltate al cielo e ai compagni che lo salutano dal fondo dell'orizzonte, nel verde bruno della campagna autunnale, dieci minuti dopo il tramonto, e sa, camminando in avanti, che alle sue spalle frutti e pane cresceranno, anche se non per lui, ed è felice...

7 febbraio.

Dopo tutto il male che hanno fatto alla mia mamma, a mia sorella e a me, io, col cuore in tumulto, malato, orribilmente spaurito dai sistemi polizieschi della mia città e della città vicina e della nazione in cui vivo, io, senza terra e averi e affetti, torturato per beffa anche dallo stolido chirurgo che mi ha ridotto con le mascelle gonfie e le orecchie sordi, abbandonato da una falsa fidanzata, ricchissima e deliziosa, ma che, complice il mio avvocato, aveva deciso di

derubare gli ultimi margini delle mie terre; dopo tutto questo male io avrei dovuto scrivere un racconto enorme, inconsolabile, vendicativo, decisivo, che si sarebbe chiamato *Una storia risoluta*, e avrebbe trasformato la mia vita così come si cambia faccia al defunto vestendolo di bianco e intonando canti di gioia e portando il suo cadavere giù, per il fiume, sorretto da tronchi di betulla; così decisi che non avrei avuto paura né del Tribunale né degli immondi figuri che lo abitano e ci braccano per provocare la nostra rovina e ci sviliscono a ombre del silenzio e manichini dell'angoscia e seppi che dovevo scrivere quel racconto risolutivo e presi la penna. Se vi avessi rinunciato, non sarei più stato uno scrittore.

E cominciai. Ma si può cominciare? Cosa significa un inizio e una fine? Scrivere significa abbracciare, senza alcun interesse premeditato, tutte le possibilità della vita, e la possibilità di inventarne altre, all'infinito, e così non scrissi nessuna *Storia risoluta* ma vagai senza costrutto fra una poesia puttanesca e una prosa incantata, come un *flâneur* irrisolto, sepolto nella foschia che nasconde il cuore di Modena, senza il sollievo di una pelle ufficiale e decorosa, *wanderer* indeciso fra letto e bara, *voyageur* che benedice tempi così disumani perché solo in tali tempi l'umano può sopravvivere in modo bizzarro, con strane stampelle: se mi si concede il *calembour*, disumanamente.

*E la minuta
della mia storia risoluta?*

*A quale diavolo l'ho venduta,
povera cosa sciocca e muta?*

CIÒ CHE SAREBBE STATO

Dove il fotografo Auguste Sander riflette sul significato segreto della sua opera Uomini del Ventesimo Secolo, ciclo di ritratti della società tedesca durante la Repubblica di Weimar.

Berlino, 1959.

Non era nelle mie intenzioni vedere così lontano: al momento in cui io, Auguste Sander, scattai quelle foto non avevo altro scopo che essere il più oggettivo possibile: proprietari, notai, sensali, dattilografi, macellai, droghieri, pugili, carbonai, imbianchini, soldati, mi fissavano rispondendo all'obiettivo in modo diretto, gli occhi dritti in macchina.

Allora erano solo persone. Le inquadravo con chiarezza e loro mi restituivano la stessa chiarezza. Non avevano nessun atteggiamento: erano come sarebbero stati nella vita di ogni giorno. Pensavo così di fotografare il volto del nostro tempo, ma la mia ricerca oggettiva è stata così perfetta da andare ben oltre: io ho fotografato, più che i volti del mio tempo, gli aguzzini e le vittime della mia epoca. Mi spiego meglio: quando, qualche anno dopo, avendo già saputo dei genocidi di Auschwitz e Dachau, riguardai quelle foto, capii tutto quello che le foto avevano capito prima di me: il popolo tedesco si era mostrato al mio

obiettivo come il pensiero e il destino di una generazione che covava l'orrore nazista. Era impossibile non capire, guardando attentamente, che quel notaio alto e austero, fotografato accanto al suo cane snello e superbo, avrebbe avallato i documenti più criminosi a favore della superiorità della razza ariana; che quel tronfio e ripugnante proprietario terriero avrebbe presto osannato, nella folla di Berlino, al signor Hitler; che quella macilenta e disgustosa sensale avrebbe depredato con astuzia migliaia di poveri; che quel soldato dalla faccia serena avrebbe comandato bombardamenti a raffica contro inermi villaggi polacchi; che quel silenzioso e ostinato macellaio avrebbe approvato senza pentimenti l'epurazione ebraica; che i bambini ciechi, i giovani pugili, il disoccupato folle, il comunista malinconico, l'aviatore innocente, la donna incinta, erano destinati a crepare senza emettere un gemito.

Era già tutto nelle mie foto, che coglievano la fissità dolente dei morti futuri e la spietata determinazione dei futuri carnefici. Tutti si misero in posa e mi consegnarono l'anima, come spie del loro futuro; doganieri e ufficiali, rivoluzionari e bambini, ispettori e suonatori d'organetto. La loro anima era l'imminente sterminio che li avrebbe visti o cadaveri o colpevoli.

Nessuno deve sorrendersi se, adesso, tutte le prove del mio presagio – quarantamila o cinquantamila negativi conservati nelle cantine della mia abitazione – hanno preso fuoco in un incendio doloso. Non mi interessano i nomi di chi ha commissionato l'incendio: li conosco tutti. E so che

non potevano fare altrimenti: dovevano distruggere le foto come avrebbero fatto a pezzi uno specchio che gli rimandasce il loro vero volto.

Io li avevo fotografati come erano prima ancora che lo fossero: questo è stato tanto significativo da diventare, col passare degli anni, intollerabile. Talvolta mi vergogno di aver vissuto il mio tempo solo da testimone e mi pento della mia impotenza. Ma un artista non può mai *immaginare completamente la realtà.*

IL RUMORE DI FONDO

Lezione americana inedita di Vladimir Nabokov.

Università di Cornell, 1955.

È una questione di dettagli, ragazzi. Se, al centro di una storia drammatica, improvvisamente vedi il dorso di una foglia cadere dal ramo di un faggio, perché l'autore te la descrive con la stessa intensità con cui ha appena descritto un'agnizione fra padre e figlio, dimenticheresti non solo le banali psicologie ma anche i volti stessi dei personaggi. O se, mentre l'eroe piange la morte dell'amata, sul terrazzo della sua casa sventolasse un lenzuolo e mandasse un'ombra che, dal fondo della strada, fosse visibile come il profilo di un falco selvatico, la descrizione di questo magico uccello apparso nel traffico brulicante di una metropoli riempirebbe pagine su pagine di particolari lontanissimi dall'intreccio della storia. Sempre più ininfluenti e sempre più necessari. Perché così deve accadere. Il solo scopo dello scrittore, alla fine, è sviare il senso comune e mandarlo in frantumi con qualche particolare sinistro imbarazzante, portentoso e splendido, qualche neo o sciarada che non c'entra per niente col senso della storia ma traccia, nell'aria di quelle parole, una scia che non si consuma, che non si decifra.

La scrittura crea fantasmi. È qualcosa che non ci aspettiamo, come se di colpo l'orizzonte scarlatto di un mare burrascoso irrompesse nella catena monocroma delle nostre immagini e ne spezzasse gli anelli d'acciaio. Flaubert ne sapeva qualcosa: fingendo di descriverci Madame Bovary, accumulava su ogni oggetto, strato dopo strato, scatole di parole, che sembravano ora cassetti stracolmi ora bare di vetro ora nastri sgargianti, e alla fine non sapevi più di cosa si stesse parlando. È questo il nostro compito, almeno quello che intravediamo finora con la nostra inferma intelligenza: cancellare gli oggetti nel fulgore delle loro stesse descrizioni, rendendoli simili a miraggi in un deserto di sabbia inondata da un sole tanto bianco da oscurare l'orizzonte; abbacinarli sotto colate di parole, finché quei fiumi di lava si svelino presenze sospette, perturbanti, sgradevoli, dietro le quali è lecito supporre un segreto. Ma non sempre il segreto c'è: e neppure le grandi idee. D'altronde, a cosa servono? A ben poco. Basta lo stile. E, insieme allo stile, l'assenza di punti di vista comuni. Questo sì. Nessuna *communauté*. La scrittura è uno sgradevole cimitero di idee condivise, di descrizioni perversamente uguali, di stati d'animo che si assomigliano, e tutti ci annoiano a morte: pare di assistere a quei cortei carnevaleschi dove l'immutabile cornice del rito si distingue solo per il fracasso maggiore delle trombe o la lucentezza più squillante dei colori. Ma la scrittura è ben altro. Passa nella schiena dritta e rapida, come un brivido. Ci colpisce lì, non al cervello, ma in tutta la colonna vertebrale, come il soffio primigenio del-

la paura: e allora non c'è più niente da fare. Bisogna essere intransigenti. E se non si sente quel gelo fra le scapole, bisogna cacciar via tutto, rifare la strada, vedere il punto dove ci siamo arenati: e quel punto è, quasi sempre, l'abominevole prevedibilità di una frase, di un aggettivo, di un significato.

Non è piacevole, il discorso, ma necessario. Più per me, Vladimir Nabokov, che per voi. Vedete, io ho perso un'occasione: nei miei romanzi non ho saputo, con la giusta determinazione, mandare in fumo tutta l'architettura della narrazione, questa casa enorme e ingombrante, fatta di corridoi, scale, finestre, porte, pianerottoli e stanze su stanze, migliaia di stanze; non ho dato abbastanza spazio ai piccoli nascondigli, alle botole, ai trabocchetti, a quei dettagli che fanno, di un edificio impareggiabile e solidissimo, una casa in imminente rovina, un tempio senza fedeli, in stato di allarme. Ho perso proprio l'occasione: mi sono smarrito in brillanti osservazioni di stile senza essere, nel Grande Quadro di Corte, quella volpe zoppa, quel gatto storpio, quella moneta fuori uso, quell'inutile anamorfosi nel tappeto, tale da rendere il quadro giustamente inimitabile e perversamente deformi. Non ho avuto abbastanza coraggio da affollare l'architettura dei miei libri di tali e tanti dettagli da rendere porose tutte le pareti, da condurle, piano piano, allo sgretolamento. Non sono stato abbastanza attento, caddendo come fa ogni scrittore dall'ultimo piano del suo personale grattacieli, da tenere il pennarello ben stretto in mano tracciando sul muro dell'edificio, un secondo prima

di sfracellarmi, un qualche bel graffito umoristico, magari il muso di un coniglio o il dorso di un coleottero.

Quello che non ci aspettiamo è il lavoro di base, il *rumore di fondo*, la minuziosa ricerca, ad esempio, di come l'aria di campagna, quel giorno di luglio, è apparsa agli occhi di Davide Copperfield, anche se lui non ha voluto parlarne; o di quale animale ha taciuto Utterson, mentre ci descriveva l'apparizione di Hyde, gatto randagio o cane bastardo che lo seguiva nelle sue peregrinazioni notturne e guaiva ogni volta che quel disgraziato malmenava un passante col bastone; o i pensieri, sempre taciuti da Kafka, su come fosse stato sereno, addirittura felice, mentre scriveva le ultime pagine della *Metamorfosi*; o ancora, di che tessuto era fatta la tela che Penelope continuava a tessere, da dove veniva, se da terre lontane o vicine, chi erano i viaggiatori e i commercianti che per primi lo avevano portato a Itaca, e in che modo, con quali viaggi, se sventurati o propizi. Insomma, io parlo di tutto un lavoro sull'ordito della scena, di un faticoso scucirla punto per punto, mantenendo l'immagine ancora visibile, là, in superficie; ma dietro, nel retro, quella stessa immagine è solo la polvere e la cenere della sua fine imminente – fine che in realtà è già avvenuta e le parole, con la loro gradevole apparenza e la loro affabile complicità, ce lo confermano. Non è facile abolire le regole del senso comune, e forse è anche inutile: gli uomini, che credano pure alle immagini del mondo o al significato delle parole. Questo non mi disturba più di tanto. Basta che le parole sappiano, descrivendo, di doversi

allontanarsi dall'oggetto di cui parlano: e non siano mai quello che sono, ma diventino subito il commento favoloso che rende friabili i marmi, sabbiose le cattedrali, e perfettamente inutile il pensiero, il destino, la sontuosa ambizione dell'uomo. Ricordiamolo sempre: la forza di un romanzo non sta nella solidità della sua trama ma nell'apparente robustezza del filo che lo tesse, un filo così teso e forte da non far sospettare che, lì sotto, il tarlo della parola è già al lavoro e compie il suo diabolico lavoro di distruzione della tela, una distruzione lentissima, vigile, minuziosa, controllata, che noi, scrivendo, gli consentiamo di buon grado: pur desiderando che l'apparenza fugga via, lasciandoci soli con la visione del ragno nero e sinistro che domina la casa scomparsa, vegliamo il simulacro di quella casa – vogliamo che resti ancora, come la facciata di un edificio che dobbiamo percorrere in tutto il suo vuoto, come l'inganno necessario al sogno perché rimanga proprio il nostro sogno...

DOVE TU NON POTRAI VEDERMI

Lettera di Kathleen Ferrier al direttore d'orchestra Bruno Walter.

Febbraio 1953, Covent Garden.

Questa è l'ultima volta che canto *Orfeo e Euridice*, Bruno. Sento le ossa fragilissime, temo di cadere in scena. Non potrò più parlare, e tantomeno cantare. Aspetto la morte con un senso di sollievo. Spero solo che l'intervallo tra la fine della mia voce e la fine del mio corpo sia il più breve possibile, e che la malattia sia così clemente da essere fulminea. Sir John mi ha sorriso, poche ore fa, ma non mi ha dato nessun consiglio musicale. Come avrebbe potuto? *Orfeo e Euridice* non è neppure un'opera, per me, è la mia voce stessa.

Spero che tu viva a lungo, per conservare il ricordo di quando, intonando *Il canto della terra*, mi guardavi. Non avevi nessuna bacchetta, lo ricordo bene, Dirigevi muovendo appena le mani. Poi voltasti gli occhi verso di me, come a dirmi: «Devi cominciare». Non li dimenticherò, adesso, mentre mi preparo a chiudere i miei e sono pronta a *cominciare*, dove tu non potrai vedermi.

Kathleen

Ho VISTO I DIAVOLI

Un appunto di Bud Powell scritto sul retro di Tea for Two.

Parigi, 1961.

Ieri ho visto i diavoli e oggi devo suonare, ma sarà uno schifo. Non riesco più neppure a intonare *Hallucinations*. Spero che i diavoli non mi sloghino il polso, che non me lo torcano come ieri, quando durante il primo assolo ho urlato di dolore e Max Roach ha bloccato di colpo le bacchette. Spero di suonare tranquillo, stasera. La musica è meravigliosa, sempre. Fa sopportare tutto. Addirittura mi fa tollerare me. Ho la mano di Evans e lo spirito di Monk? Ma se mi scoppia solo la testa! Mi sembra che continuino a sbatterla con i manganello dei g-men, come vent'anni fa, quando ho avuto le prime crisi! E gli psichiatri, come mi hanno curato? Scaricandomi 110 volt nelle tempie. E poi, si stupiscono che veda i diavoli! È stupefacente che continui a battere le dita sui tasti e ne escano note. *Hallucinations!*

Tuo Bud

REQUIEM

Dove Lennie Tristano discute del suo Requiem, di Charlie Parker e se stesso.

Parigi, 1974.

E adesso? Chi scriverà un *Requiem* per me, adesso? Io l'ho fatto per Birdy, anni fa, l'ho scritto per lui, Parker è morto fulminato a nemmeno quarant'anni, come tanti miei amici, è morto, come diciamo noi, *nello splendore*.

Ma per me, vecchio, grasso e cieco, che mangiucchio biscotti e sparpaglio briciole sul letto, chi vorrebbe comporre un *Requiem*? La puttana negra che ho scopato ieri io, ex pianista bianco? Già, lasciate il fottuto e triste Tristano al suo nulla. Solo come un cane, che crepi! Al mio funerale tre accordi stonati di un ebreo cieco saranno sufficienti come marcetta per l'aldilà.

Scusatemi. Sono nevrastenico da sempre (psicastenico, così dicono). Ma sfido chiunque a essere sereno con questa ombra nella testa. La luce, di cui voi vi riempite gli occhi, io ce l'ho sulla punta delle dita quando suono, ma, cazzo, non la vedrò mai!

Lennie

IL MONDO DEI NUCTES

Dove si evoca una nuova popolazione notturna inventata da Henri Michaux, scrittore e pittore.

Parigi, 1954.

Non amano la luna, i Nuctes. Da lei si nascondono per ridere nel buio. Ridono piano, raccolti in gruppi, e mandano un particolare brusio che gli abitanti del luogo scambiano per un fruscio d'erba. A ogni risata, lentamente, qualcosa si stacca dal loro corpo. All'inizio questo accade con le mani.

Le mani restano lì, nel buio, poi vengono divorate da microscopici insetti o macerate dall'acqua, che le riassorbe nei suoi cerchi. In poche ore non c'è più traccia nemmeno dei polsi.

All'inizio sembrano rimpiangerle, muovono le braccia come se dovessero ancora usarle, poi se ne dimenticano, e riprendono a camminare, come fanno da sempre.

Ovviamente, si nascondono ancora dalla luna e, appena possono, riprendono a ridere, nascosti nell'erba. È allora che cominciano a perdere, con brevi spasmi delle spalle, anche le braccia. Più rapidamente delle mani, le braccia scompaiono, riassorbite dalle paludi. I Nuctes, quasi senza provare dolore, si rimettono in cammino.

Spesso si fermano in alcune tane: si guardano il cor-

po, che non riconoscono più, e vedono, poco sotto le spalle, una membrana fibrosa, che ricorda l'abbozzo di un'ala. Piano piano, si rimettono a ridere, sognando di perdere ancora qualcosa.

Poi riprendono a camminare, vergognandosi di quelle mezze ali. Qualcuno di loro comincia a piangere: ricorda le carezze che faceva con le mani e i lavori per i quali gli serviva l'uso delle braccia. Il resto dei Nuctes isola questi nostalgici con brevi cenni del capo: sono subito chiusi in gabbie, che emergono dal sottosuolo, e restano lì, torturati dall'angoscia di essere mostri.

Avanzando ancora, con i primi soffi di vento ai Nuctes accade di perdere con decisione la testa, che si stacca dal loro collo come una foglia. Ma il problema sembra irrisorio. Essi continuano a vedere, con tutte le cellule del corpo, le orme che i loro passi imprimono sulla terra molle.

Ai Nuctes sembra di essere leggerissimi, di avere perso ogni compito e ogni scopo, e ne gioiscono. Si sentono come fossili a cui è stato dato in dono il miracolo prodigioso del movimento.

Sperano sempre in qualcosa di diverso: alla prossima notte senza luna, perdere anche quel residuo di forma umana, ed essere solo dei segmenti, delle curve, degli angoli: è un desiderio così intenso che li fa spesso rabbividire. Così pensano che rabbividire sia l'unica emozione

umana che per loro conti ancora qualcosa.

Hanno un solo desiderio: aumentare il ritmo dei passi, essere così veloci da formare, tutti insieme, una sorta di pulviscolo, dove ogni corpo è indistinguibile dall'altro.

Vivono moltissimo: sanno di essere quasi immortali. E ciò li consola: da quando hanno perso la testa e le mani, si sentono molto più vicini al regno vegetale, che hanno sempre venerato.

Odiano il sole, ovviamente, e detestano essere osservati. Nulla, per loro, è più orribile di un occhio umano, che ha bisogno di leggi rassicuranti per non morire di sbalordimento. E così camminano nel buio, continuando a ridere con tutte le fibre del corpo, lasciando orme di forma sempre diversa, per non essere riconosciuti. È prodigioso il sollievo che provano a non possedere più il cervello, a non saper più prevedere nulla, ad abbandonarsi liberamente al labirinto del bosco.

Il loro corpo non è né ruvido né elastico. Pare che si allontani sempre. Il suono non corrisponde mai al corpo e così è facile mimetizzarsi da seccanti assalitori, che pretenderebbero di sterminarli e di sopprimerli. A quegli ingenui attacchi a vuoto i Nuctes sono così abituati che quasi sbadigliano per la noia.

I Nuctes prevedono sempre la nascita del sole. Quando la sentono vicina, si riuniscono insieme, diventano una piccola folla, e cominciano a scavarsi delle tane, oppure si elevano gli uni sugli altri, fino a formare delle piccole montagne, simili a formicai.

Sta di fatto che non traluce niente, come se il sole non esistesse. E i rarissimi Nuctes che sono toccati da un raggio di sole, hanno uno strano destino: in un primo tempo si sentono forti e migliori; poi, camminando in mezzo agli altri, che non li degnano di uno sguardo, si sentono tornare le braccia, le mani, la testa, e allora urlano di dolore, vanno in agonia e non si muovono più.

È difficile sentire il respiro dei Nuctes: è qualcosa di quasi impalpabile, che potrebbe salire da un bosco fitto di alberi come da un foglio fitto di parole. Non viene da nessuna bocca e da nessuna testa.

I Nuctes sanno di essere veri, perché hanno coscienza di esistere. Ma sanno anche di essere falsi, perché questa coscienza è altrove. Ma dove? Nessuno dei Nuctes sa rispondere a questa domanda e si sposta esitando da una tana all'altra. I più saggi fra di loro scambiano il bosco dove avanzano per un libro oscuro, di cui non riescono a comprendere il titolo.

I Nuctes si rifugiano dentro antri scavati nella terra, sperando di dormire. Ma si sentono spesso circondati non

da foglie di alberi ma da fogli di carta, che non si sa come sono sparsi tutti in giro. Ogni tanto si guardano le gambe, vedono i piedi e piegano la testa nel sonno.

I Nuctes avanzano ricordando le teste cancellate e le mani perdute come se fossero ancora esseri umani. Qualcuno di loro insinua che la cancellatura è una pratica comune in ogni scrittura alfabetica.

I Nuctes sono diretti verso una luce nuova, che parrebbe il riflesso di un incendio, ma di cui nessuno osa dire nulla. A questa luce si avvicinano, spostando le zampe di pochi millimetri al giorno, e sognano che al suo chiarore si trasformeranno in uccelli rapaci e veloci, che si alzeranno in volo dal pianeta dimenticandolo per sempre.

Talora sentono che la luce è qualcosa di amabile, ma solo se viene assimilata nel buio, lentamente, come il cibo che passa nello stomaco.

Si esprimono con metafore nuove, come «camminare lettere», che significa tracciare con i piedi le cifre di un alfabeto sconosciuto, che non corrisponde a nulla. Oppure «entrare sogni», che vuol dire quello che per noi significa sperare.

È bello, per i Nuctes, volare sottoterra, dove è impossibile volare. Ma nessuno, in realtà, potrebbe testimoniare, in modo attendibile, se volino o non volino.

Ogni tanto hanno sete ma non sanno mai come bere.
Non lottano. Non gridano. Non partecipano a nulla.
Non sentono più la terra ma una curva di carta, frusciante,
appena sotto i piedi.

Vorrebbero trasformarsi. Ma ignorano in cosa.

Nelle unghie e nelle ossa sentono arrivare il buio.
Ma piano, pianissimo. Al punto che non lo chiamano più
neanche buio ma, con un gioco di suoni che è facile ripetere
quando si è molto bambini, lo chiamano *io-bu*. E ripetono
«*io-bu, io-bu*», mentre alle spalle si sentono crescere le ali.

Non è raro vedere un Nuctes tagliarsi l'ala destra e
offrirla in cibo a un compagno. Questi ripete lo stesso gesto
e insieme consumano quel pasto, nel buio della notte. Poi,
monchi di un'ala, riprendono il loro cammino.

Potrebbero volare, lo sanno perfettamente, ma non
ne hanno nessuna voglia.

Dovunque camminino sono sempre a casa, al centro
esatto della loro tana.

Talvolta sono sconvolti da certe parole che gli
rimbombano dentro (come «filosofia», «poesia», «scrittura»), ma subito le dimenticano e le cancellano, ne fanno
una specie di striscia bavosa che poi, con i piedi, nascondono sotto strati di foglie, di fogli.

La forma dei Nuctes non è mai definitiva. Il vento può sempre mutarla.

Per nascondersi, quando il sole brilla in modo prepotente e offensivo, hanno una singolare strategia: si mimetizzano in macchie d'inchiostro, che il lettore scopre senza stupirsi, camminando fra le pagine del libro. In tal modo l'esistenza dei Nuctes diventa puramente virtuale.

Non dicono più nulla. Non si cibano di niente. Temono che qualsiasi sostanza possa appesantire il loro cammino.

Pur non volendo volare, non vogliono smettere di camminare. E preferiscono farlo nel buio, aspettando di essere chiamati nella notte di qualche sognatore. Allora, con grande sicurezza, possono volare, lasciare la foresta, entrare in una casa. Essere, alfine, dentro una mente. Ma, in attesa che questo accada, continuano ad avanzare.

Certi Nuctes si accorgono di vivere da parecchi millenni. Altri, più vecchi di loro, obiettano che non è il caso di parlare di un tempo preciso ma del numero di sogni in cui sono esistiti.

I Nuctes non sono mai nati. I Nuctes *non sono*. Ma lasciano qualche traccia.

AMALASSUNTE E LUNE

Una confessione di Osvaldo Licini.

Monte Vidon Corrado, 1953.

L'arte è qualcosa che sta nella pancia, non nel cervello. Dipingere è un atto di possesso e di conoscenza più profondo del coito, a cui solo il sogno e la morte assomigliano. Lo sapeva bene Cezanne quando piantava il cavalletto, già vecchio e stremato, per la duecentocinquantantesima volta, cercando il centro della sua montagna, della Sainte Victoire. Molti critici pensano che io voglia lasciare la terra certa dei segni per entrare nel mondo incerto dei sogni e diventare così pittore astratto. Io, astratto! Merda all'astrattismo! Io sono uno che zoppica sulla terra e non dimentica mai il suo corpo. Gli stupidi, come sempre, credono di definire il tuo passaggio terreno, così si tolgono l'ansia. Nessuno a cui venga in mente che io voglio dare alla mia realtà maggiore irrealità, e non posso farlo se non lasciando la figura e mettendomela alle spalle. Ogni figura e ogni paesaggio, con i suoi limiti, rimanda a occhi precedenti, ad antenati noiosi e noti. Ma, se si inizia a mettere sulla tela le visioni, sono i nostri occhi a inventare quello che vedono, fossero anche scemenze. Angeli con la tromba, Amalassunte con la sigaretta, lune che fanno le

smorfie. Ma quegli angeli ribelli, quelle figure schizzate sui telegrammi e sui taccuini, quelle falci bianche, sono forse cerchiolini, trapezucci, righe, croci? Rimandano sempre a qualcosa di evidentemente, visceralmente umano. Vogliono camminare con passo di danza. Cazzo, lo capisci? Con passo di danza. Leggeri. La pittura cos'è, se non stordisce e lusinga e trasforma? Qualcuno chiede al mare lo stesso riflesso, la stessa densità, le stesse linee? Il mare cambia ogni giorno. Rumoreggia. Diventa segreto o svelle le spiagge e le case.

Io non ci sto nello stretto. Io voglio creare dei frutti splendidi. È un mio diritto. Sono fedele alla frenetica, scintillante, dolcissima irrealità del reale. Troverò sempre delle figure, ma come vorranno loro, i piedi sulla terra, la testa nel cielo, storte, diritte, amorose, tranquille. Esattamente come te e me nella notte languida di Monte Vidon Corrado. Esattamente come me e te, a Monterosso, in quei due giorni eccezionali. Mi fotografasti. Io ero steso sul letto, la testa sul guanciale bianco e, sopra la mia testa, c'era un quadro con cinque sassi neri. Io, da allora, ho capito che ero semplicemente un uomo sprofondato nei suoi sogni, minacciato da quei sassi in stato di sonno e di veglia. Ho capito, solo allora, che la pittura è uno stato di assillo, come ogni arte vera. Cominci a dormire, sì, cerchi di sprofondare nella quiete, ma non emigri in un'isola felice, sei sempre quello coi sassi sulla testa, che sorride aspettando la prossima valanga. Poi, se resti vivo, parlerai delle pietre che saranno rotolate a valle. Saranno tracce aguzze, spinose, di

visioni. Io, a una nebbia vaga che non diventa immagini, ci sputo sopra. Voglio i miei angoli, capisci? C'è forse vera vita, senza lo scorcio, sfuggente e imperfetto, da cui guardare la mia mente e gli orizzonti della terra, responsabile solo dei miei sogni (e del mio amore per te?)

Tuo Osvaldo

UNA VERA APOCALISSE

Dove Emil Cioran riflette sull'originale significato dell'Apocalisse (Parigi, 1966).

LA VISIONE

Molti amici cercano di persuadermi a scrivere un'Apocalisse contemporanea, ma io mi sono sempre ben guardato dal farlo: è inimmaginabile che un filosofo della catastrofe si impegni a trovare immagini e figure a sostegno della sua tesi, quando gli basta non perdere la lucidità del pensiero. Ma ieri, a dispetto delle mie convinzioni, *ho avuto una visione*. Avrei voluto fustigare la mia percezione per questa inaudita sfrontatezza, ma ho dovuto accettare quanto vedevo in stato di veglia. Un sole oscurato e quasi nero, una stella infuocata che precipitava sui fiumi, un terzo della terra che bruciava, un terzo dei mari macchiato di sangue, una montagna di fuoco scagliata nell'oceano – tutto come nelle profezie del sesto sigillo. Ma all'apice della visione – e la cosa mi turbò in modo particolare – le immagini impressionanti che avevo visto mi sembravano soltanto una costellazione di parole, un complesso di frasi evocate da una voce estatica. Io ero il complice – o il testimone – di quella voce.

La visione ritornò il giorno dopo, con una sola diffe-

renza ma sostanziale: ogni rombo era sparito, le stelle fravano e i cieli cadevano nel più assoluto silenzio. Provai un certo brivido di piacere. Ma poi mi accorsi che anche quel silenzio era falso e che, lasciandomi pervadere da esso, in realtà pensavo alla miscela chimica delle parole con cui ne avrei espresso la devastante potenza. E quel silenzio era composto da miliardi di voci e di suoni muti che non mi appartenevano e che avevano solo il potere di traversarmi. *Una sola voce* era diventata *tutte le voci che potevo udire*. In quell'attimo mi accorsi che gli angeli dell'Apocalisse esistono non tanto nelle parole che pronunciano o nelle immagini che ispirano quanto in quella straordinaria acrobazia dell'ineffabile che è la musica, diabolica e quasi virtuale, delle loro profezie. È di quella musica che io sono succube, come una vittima lo è del pugnale che l'uccide. Non perderei tempo a sognare angeli o sigilli se questi non mi attirassero nella zona morta di una musica vuota, fatta di timbri puri, disancorati da strumenti reali. Dall'immagine visibile alla parola possibile alla musica senza suono: il percorso mi sembrava coerente, come un paradossale itinerario conoscitivo che ci salva insegnandoci a *non essere noi*.

Chi, al contrario, vive contemplando il proprio corpo esternamente e internamente, non può che vivere *in stato di Apocalisse*. Buddha ci consiglia di vedere un corpo umano tre giorni dopo la morte – gonfio, blu, coperto di pustole, gettato nel carnaio – e dopo rivolgere lo stesso tipo di percezione alla propria carne, dicendo: «Il mio corpo è

della stessa natura; diventerà così, senza scampo». Ma intanto si continua a vivere e vivendo si attenua sempre questo stato estremo e si spregia questa consapevolezza. Chi ha il dovere dell'attenzione doma il pensiero della vita e costringe la sua mente alla contemplazione esterna e interna di quella guerra di virus, batteri e amine biologiche, che è il suo corpo – inconsapevole campo di battaglia.

La ripugnanza è un sentimento normale. Chi può avvicinarsi a me senza rivelarmi involontariamente lo stadio della sua corruzione, il livido destino che gli incombe addosso? Ogni sensazione è funerea, ogni voluttà sepolcrale. In realtà non c'è salvezza né per i nostri corpi né per le nostre anime. Se redigessi l'inventario dei miei giorni è certo che non ne troverei nemmeno uno che potesse soddisfare ai bisogni dell'inferno o del paradiso. Il peggiore tormento attende chi è segnato in fronte dal sigillo della lucidità: non credere mai, in nessun momento e per nessuna ragione, a un corpo e a un'anima che sia soltanto *sua*.

Dio, come vorrei domani non svegliarmi dentro Cioran! Oh, potessi avere una vita altrui in cui rifugiarmi, un luogo in cui essere per sempre solo, separato dal padre, dalla madre, dalla famiglia che mi ha determinato con questo nome e questi incubi! Che prodigiosa e impensabile libertà!

GLI OTTO SENTIERI

Fra gli otto sentieri del Buddha quello che mi ha sempre attirato di più non è la cessazione, la rinuncia, l'abbandono di ciò che si ama, ma quella che Buddha chiama “netta concentrazione”: cioè l'attenzione febbrile all'oggetto indagato, sia esso corpo, verità, idea, amore. Con la forza di quest'attenzione è possibile vivere l'Apocalisse in vita – e non smettere di bruciare a un fuoco che non perdonava e non illude, diventando profeti del proprio olocausto, maschere trasparenti di un'esistenza che si prepara, dopo il breve transito terreno, a non essere più nostra.

Espirare o inspirare: immettere o togliere aria da un corpo, di cui non possiamo supporre la vita senza l'aria che lo attraversa. Allora, è solo l'aria ciò che conta per l'uomo, nessuno di noi può pensarsi immortale o eccezionale. Basta un oggetto estraneo dentro la gola, basta un fazzoletto premuto sulla bocca perché il corpo muoia. Provate pure a far morire l'aria: non ci riuscirete. E allora, perché tante inutili verità? *L'uomo è già Apocalisse di sé.*

Io lotto invano contro la lucidità di cui sono lo sventurato artefice: non vorrei il mondo reale e ne sogno sempre la catastrofe, la invoco e la supplico; so a memoria il nulla e tutti i suoi rituali. Ma serve a qualcosa parlare di squilli di trombe o di assalti di cavallette? Tutti i pensieri sull'Apocalisse sono solo un miraggio che mi racconta miliardi di fantasie perdute nei pensieri dell'Apocalisse e io sono solo l'ultimo testimone di un continente di menzogne,

di una mappa di finzioni, il mio corpo un cavo conduttore per cui passano pensieri e miracoli.

Se parlo dell'Apocalisse e non di qualche improbabile paradiso, è perché immagino, in questa fine ultima e irreversibile, un'opacità della mente che salvi la mia chiaroveggenza dall'amnesia del paradiso e dai languori dell'immortalità. Uomini e donne vestiti di bianco, dagli occhi ciechi: uomini e donne coperti di polvere, gettati in una fossa di pece e di zolfo; uomini e donne chiusi in una grotta angusta, dove scorre il fuoco; uomini e donne con gli stracci coperti di catrame: per tutta questa retorica dell'iniquo punito e del giusto salvato non posso che provare disgusto. Il paradiso come giardino di delizie e l'inferno come luogo di tormenti sono solo ridicole raffigurazioni. La vera Apocalisse è sapere che, in un deserto senza uomini, si potrebbe camminare liberi, se l'ultimo dei corpi – il nostro – non avesse questa insaziabile fame e sete; se alla fine riuscissimo a fare a meno di questa pelle e di questo sangue e sentire la fine di tutto come soffio infuocato, che migra da un destino all'altro.

I COROLLARI DEL DOLORE

Desideri spirituali, lacrime, lamenti: i consueti corollari del dolore, gli apparati critici delle sofferenze. Ma siamo proprio certi che la vera Apocalisse non consisterà altro che nella semplice sottrazione dell'ultimo suono e dell'ultima pulsazione, quando, gettati nel silenzio assoluto, senza orecchie e senza fronte, senza occhi e senza mascelle, non potremo articolare nessun linguaggio, e *qualcosa* ci guarderà come un meccanismo antiquato e labirintico, da spazzare via?

Yeats dice che un uomo è una folla, un essere solitario, un nulla. La contemporaneità di queste tre affermazioni nella coscienza dell'uomo non è forse analoga a certe apparizioni sulfuree di molte apocalissi apocrife? Uno psicoanalista mi riferì, anni fa, che un suo paziente vedeva scomporsi i confini delle cose e una tazza di caffè caldo, al mattino, si ingigantiva fino a sembrargli un inferno ribollente da cui sarebbe stato inghiottito. La terapia gli insegnò a vivere come eccezionale la sua sensazione di entrare dentro il liquido bollente, e trasformò un'allucinazione penosa in una visione fierissima. È la terapia che prediligo – il *corpo a corpo* con la visione.

C'è forse ragione di ridere e di essere felici, quando tutto è come una visione in fiamme? Guardo questa figura semispenta, questo corpo piagato di ferite, tenuto su in qualche modo, malaticcio e pieno di fantasie, nel quale non c'è né fermezza né stabilità. Forma frusta e inferma, fascio

di nervi e di carne destinato a disfarsi – ecco il corpo dell'uomo, dove la vita confina sempre con la morte. Che piacere può esserci a guardare queste ossa grigie? Il piacere di una sentinella che osserva il suo fortilizio prima dell'assalto decisivo che lo farà crollare.

La vera Apocalisse è *sentire la verità di tutto questo*. Il costruttore è stato scoperto nella sua insolenza e ormai non può più essere Dio di nulla. Tutte le travi sono state spezzate. Vedersi vivo e immaginarsi non vivo ha lo stesso significato.

UNA SPIEGAZIONE RIMOSSA

Alla morte di Isaac Newton i suoi manoscritti religiosi furono rifiutati dalla Royal Society e affidati a John Conduitt, marito della nipote di Newton. Nel 1855 l'università di Cambridge li respinse come blasfemi. Acquistati a un'asta del Sotheby's dall'arabista A.S.Yahuda, furono rifiutati dagli Istituti di Harvard, Yale e Princeton. In questi libri Newton spiegava le profezie dell'Apocalisse e decodificava il mistero dei sette sigilli, eliminando ogni ambiguità interpretativa. La mente umana ha mai pensato qualcosa di più infernale di questa luce newtoniana, che una singolare congiura della storia ha sempre provveduto ad ottenebrare? Newton voleva illuminare la moltitudine cristiana sulle profezie dell'Anticristo, sconfessando il dogma della Trinità, ma al momento attuale non possiamo leggere nulla di definitivo in proposito. Ma che uno scienziato volesse ridurre le profezie a formule mi è sempre sembrata una chimerica, straordinaria follia.

I PERDENTI

L'uomo è nato nel deserto, e il suo paradiso è solo l'illusione di un giardino. Qualcuno crede che, dopo la morte, godrà i frutti e le acque di questo giardino. Ma nell'Apocalisse non si parla di erbe o di fiumi, ma di una città cubica e immensa, fatta di diaspro e zaffiro, topazio e ametista, con le fondamenta ornate da dodici gemme, la piazza di un oro più limpido del vetro, e dodici porte di perla che potrebbero nascondere le ossa di tutti gli uomini e gli animali vissuti fino ad oggi sul pianeta, oppure i ciottoli e la manna destinati al viaggio. Sulla manna nascosta e sul ciottolo bianco che viene offerto al viaggiatore è scritto un nome nuovo che nessuno conosce se non chi lo riceve. È *il nome dei perdenti* – di quelli che non hanno mai potuto (o dovuto) parlare. «*E quando ebbero parlato i sette tuoni, io stavo per scrivere ma udii una voce dal cielo che disse: "Sigilla quanto hanno proferito i sette tuoni e smetti di scrivere"».*

Al fuoco permanente di questo sigillo brucia la scrittura impossibile – *quella che scrive solo la sua distruzione*. Il mondo si svuota. Muore senza visioni, senza utopie. Non a caso l'epidemia di questa fine millennio è una deficienza immunitaria che espone la vittima a qualsiasi infezione e trasforma una banale influenza in morte certa. Le foreste si fanno rare, i fiumi si prosciugano, la selvaggina si estingue, il clima si guasta, e di giorno in giorno la terra è più povera e brutta. Ma l'uomo non è né terra né fuoco né madre né

padre. È quello che abita da sempre nel sonno, che si accovaccia fra erba e pietre e striscia nei campi e mangia quello che trova.

Rughe e malattie non contano – sono i consueti messaggeri di una disfatta. So che verranno, spossessandomi del corpo che mentalmente mi sono già strappato di dosso. E di me non resterà neppure la capacità di produrre visioni: non sarò più niente. Sarà la visione a essere, senza di me. Io morirò sereno, sapendo di averla salvata per qualche altro corpo che la vivrà dopo di me. Non sarò il filosofo che pensa fino a perdere se stesso: l'ingenuità del destino nietzschiano mi appare oggi in tutta la sua chiarezza. Io credo, al contrario, che *noi siamo perduti fin dall'origine* e che pensare sia ritrovare, nell'ultima scheggia dell'ultimo concetto, il desiderio di non appartenere più alla specie umana e di viaggiare oltre i limiti del corpo e della terra.

LO STESSO SUONO

Lettera inedita di Giacinto Scelsi.

Tellarò, settembre 1965.

Sono qui, a Tellaro, nel mio sessantesimo anno, a ricordare due versetti delle *Upanisad*: «*Tutto questo universo giaceva in Lui non-manifesto; Egli lo manifestò per mezzo del nome e della forma*». Sono qui, a Tellaro, nel mio sessantesimo anno, a ricordare. Sono qui, e ascolto il suono del mare. Come si sono sbagliati tanti musicisti, a cominciare da Debussy! Movimenti, cromatismi, ritmi, confusione. Ma il mare non è questo. Il mare è quel mio gioco, che feci da bambino sulla spiaggia di Tellaro, accanto a un sasso che ancora oggi potrei indicarvi. Il gioco era questo: battere e ribattere la stessa nota: una nota sola. Lo facevo su quella pietra, ma anche sul legno di una barca, su una fune o una rete. Ovunque mi trovassi. Sempre la stessa. Sentivo, anche da bambino, che non ci sarebbe stato bisogno di scrivere nessuna musica. Tanti ne scrivevano tanta. Mi sentivo appagato. Le note, ne sono convinto, sono abiti che rivestono quel solo, unico suono, a cui occorre essere fedeli, come a una vocazione. Lo scoprii a Tellaro, a sette anni. Il mare mi rimandava, su un piccolo sasso, quella nota. Con il passare degli anni mi presero per un bimbo

autistico. Parlavo poco, non leggevo, non giocavo. Da adulto passai qualche anno in una clinica svizzera: anche lì, battendo le nocche sul muro, cercavo il centro del mio suono. Ma quel centro io l'ho sempre avuto dentro di me, da più di cinquant'anni. Fui costretto, diventando adulto, a essere musicista, a comporre delle variazioni, a usare tamburi, flauti, pianoforti, persino la voce umana. Aumentavo i tempi e gli spazi del suono. Ma non riuscivo mai a pensare a una nota successiva alla nota che ribattevo, ostinatamente, come se avessi voluto, suonando sempre quella, ottenere finalmente una risposta, una rivelazione Ricordo i miei *Quattro pezzi per una nota sola*. Come parlarne? Non sapei. Anche udirli sarebbe superfluo. Occorre essere dentro quel suono. Ribatterlo sotto la pelle, negli organi del corpo, fino all'anima che si spande ovunque. Come oggi. Immagina una stella, ma che sia sempre fissa in un punto, quel punto del cielo nero, pieno di altre stelle. Bene: adesso pensa a quale musica potrebbe avere. Quando lo hai pensato, comincia a sentire tutte le più piccole, infinitesimali vibrazioni di quella musica, come leggerissime onde, come ovattati colpi di tamburo nel fondo lontano, appena cenni sonori. Vibrazioni. Da quelle potentissime a quelle inudibili. Ma vibrazioni che sono come un'unica, grande sfera che continua a fuggire, a galleggiare lontano. Immaginala blu. Solo così avrai un'idea di chi sono io. Il mio dramma è che tutti i fragorosi, molesti rumori del mondo cancellano quello che, col dito, continuo a ribattere ancora, sul piccolo sasso, cercando un dialogo con le cose che non mi parlano.

Ma parleranno. È questo, lo scoglio? Forse. Sarebbe bello che lo fosse. Magari, nella mia vita, ho solo girato attorno a Tellaro, e Tellaro è la mia sfera.

Aspetta. Adesso respiro. Non come quel giorno, che i rumori erano così violenti, nella città, da costringermi a stare chiuso, per sei ore, prima del mio concerto, nell'armadio di quella stanza d'albergo, a Marsiglia, respirando appena. Sento il tempo come una danza di piedi, ma sempre nello stesso punto del terreno, sempre nella stessa nota. È come traversare un mondo di uomini intelligenti, capire qualche cosa, essere intelligente come loro o almeno fingerlo, e poi, fissando uno scoglio o un muro, la mano dentro la mano, cominciare a ribattere la nota, quella nota, il suono, quel suono, la sfera, il centro della sfera, dito contro palmo, palmo contro dito. Essere così, come all'inizio o come alla fine. Stupito. Stupido.

Arrivederci, tuo Giacinto

LE SETTE REGOLE DEL SILENZIO

Relazione di Robert Mächler.

Baden Baden, 15 gennaio 1964.

Cari signori,

non vi ruberò troppo tempo. Il mio nome è Robert Mächler. Questa mia breve relazione nasce dalla mia lunga solidarietà con il grande scrittore Robert Walser, di cui mi onoro di aver decifrato i manoscritti e interpretato alcuni dettagli biografici. Io avevo diciannove anni (scuserete questa digressione personale, ma mi è utile per chiarirvi il senso della mia brevissima relazione) e non conoscevo affatto la sua opera quando, disgustato dalla normalità della mia famiglia (mi amavano, non mi picchiavano, erano solo buoni), me ne allontanai, mi finsi pazzo e passai un certo periodo di tempo nella Maison de Santé de Malevoz, tentando di scrivere il mio libro *Come tacque Zarathustra*, articolando scrupolosamente il mio suicidio perché morendo avrei salvato l'umanità. Cercavo le Sette Regole della Salvezza quando, come per incanto, leggendo avventurosamente e casualmente un libro di Robert Walser (che oggi neppure ricordo), scoprii le Sette Regole del Silenzio – Prudenza, Segretezza, Simulazione, Sogno, Fantasticheria,

Metamorfosi, Malinconia. Le scoprii intatte, perfette, indissolubili, nei criptici appunti a matita delle sue microografie, dipanati in quel modo austero, fittissimo, fatto proprio per non dire, scritti nell'ingenuo desiderio che le sue frasi incompiute e gentili alla fine ricoprissero l'irritante e rumorosa superficie del pianeta come un lungo manto di neve, dopo una lunga notte d'inverno, ricopre l'intero paesaggio. La scrittura, liberata e indifferente, è solo una silenziosa conversazione con il proprio segreto. E Robert Walser, a cinquant'anni come io a diciannove, dopo romanzi, prose, racconti, poesie, ha finto di essere pazzo; internato prima a Waldau e poi a Herisau, ha intrecciato mitemente canestri, in silenzio, senza più pronunciare e scrivere parole, lo ha fatto perché solo così poteva servire il Grande Ordine della Struttura Chiusa e realizzare le Sette Regole del Silenzio, smettere di fare il girovago di una scrittura senza fine, essere senza più dolore l'anacoreta del nulla, approdare, infine, all'incantesimo di una neve senza suoni. Vi assicuro, signori, che Robert ha simulato la follia solo per essere più vicino alla sua mente e il più lontano possibile dal mondo. È stato *prudente*. Si è chiuso nel suo segreto. Ha *simulato* la follia *trasformandosi* in un matto. Ha continuato a *fantasticare* e *sognare*. È rimasto *malinconico*. Vedete: Prudenza, Segreto, Simulazione, Metamorfosi, Fantasticheria, Sogno, Malinconia.

Questo io ho cercato di dimostrare, interpretando la sua opera come devono fare i puri interpreti, avvicinandosi e allontanandosi dal loro oggetto, tra le sabbie mobili e il

cielo puro. Il fuoco arde con maggiore precisione se al suo interprete è concesso di non accostarsi troppo alle fiamme, consumando così tutto l'enigma. Di tante, troppe ceneri sono pieni i cimiteri della critica tradizionale, attenta più alle tracce dei libri che alle anime degli scrittori.

Direi che non ho nulla da aggiungere.

Lascio tutto lo spazio ai (veri?) interpreti che vi parleranno dell'opera (opera?) walseriana.

Io torno a casa per trovare la Grande Regola della Salvezza con la quale potrò, finalmente, far quadrare il Magico Cerchio dell'Umanità. Solo chi scorge i contorni di questo cerchio riesce a vedere, intera e perfetta, l'ombra del suo corpo, e non ha più bisogno di nulla.

Vostro Robert Mächler

MATITA PER ALLUCINATI

Pagine inedite di [Gastone Novelli](#) (1968).

Cancello per sempre la parola. La nascondo. La scrivo tra i segni. Non divento folle, provo follie. La pazzia è l'avventura prodigiosa che riorganizza le forme dell'esistente e dell'inesistente. Non ci si sottrae a questa resurrezione, costasse la vita.

Diventare l'universo. Impiccare l'universo. A noi la scelta.

Nascondersi non vale la pena. Resta la pena.

Ogni sogno è privato, senza nessun segno che resti. Fortune del sonno!

E allora, se tutto non è tutto, se niente non è niente, scriverò sui fogli dei muri, sulla pelle della carta, non farò altro, la parola si cancella quando la scrivi molte volte, quando ritorna troppe volte.

Responsabili della biacca bianca che spalmiamo sopra il quadro orribilmente riuscito come una buona sepoltura.

Dipingere il cotone di nero, poi scriverci parole col gesso bianco.

Un diario elastico, con l'ultima pagina che tocca la prima.

Non posso fermarmi, la lingua cambia, la frase si sfalda, il colore trabocca, dipende da quanto le braccia possano contenere d'infinito, e possono molto, in effetti, moltissimo, ma quasi niente.

Nascondersi. Custodirsi fino all'ultimo giorno. Quelli sopra con le vanghe, dopo se ne vanno. Grande aria libera.

Si ha tanto timore di finire polverizzati dal tempo da scegliere, come ultima dimora, un museo di ceneri invisibili, ben tappate sotto terra, con l'illusione che le nostre ceneri siano proprio ferme sotto la nostra lapide.

Miles. Thelonius. Jazz picture. Jazz book.

Sogno. Descrivo i capolavori della pittura a un bambino, poi lo autorizzo a fare degli scarabocchi che assomiglino alla mia descrizione. A scarabocchio finito, andiamo nei musei, buttiamo via i capolavori e li sostituiamo con gli scarabocchi. Poi ridiamo a crepapelle.

Orrenda illusione, il saputo.

Per un uomo totalmente nuovo, ecco le carte del cielo.

Ventisei pezzi di muro raccolgono ventisei parole.

Scacchiere. Grandi scacchiere.

Come ti rifaccio il cane di Goya. Il muso. L'orizzonte. Tutto bianco. E l'aquilone, un punto al centro.

Dipingo più di quanto possa leggere.

A me spaventano i vivi. Il colloquio con i morti è la mia sola certezza.

Che cosa continuo a volere, qui, nella parete che dipingo, se non le serrature della mia porta, i limiti della mia morte?

Se ogni lato è chiuso a ogni possibile, allora si deve ricominciare a lavorare proprio dove tutto è chiuso.

Una parte di totem. Una parte di eros.

Non ne vedo la fine. Figure che ho sempre visto. Bianco della Grecia.

Il bianco è il colore per eccellenza. Lo fai sordo, viscido, oppure morbido, assorbente. Come fai a disegnare il bianco del mare, sotto la luna che trema, e distinguerlo dal chiaro di gesso dello scheletro?

Eccoci ancora, col bianco che sale. Umore di magia e di catastrofe.

Voltate i quadri. È sui quadri voltati che dovete guardare come stano veramente le cose dipinte.

Continuerò a scrivere delle parole, a graffiarle con le unghie, fin quando le unghie si romperanno del tutto e ri-riuteranno di crescere.

Mani bambine. Importune. Invisibili.

Reggere un libro dalle molte voci. Farne un unico filo.

Si scrive per diventare chi scrive quelle parole. Prima, non se ne sapeva nulla.

I secoli si affannano anche dopo.

L'artista: punto focale e lente ustoria. Migliaia di artisti si riflettono e si scorticano, contemporaneamente.

Il deserto attorno a te. Superficie di graffiti.

Scritto ancora sul muro.

Il sollievo di amici presenti, che parlino di opere assenti.

Consiglio per la rivoluzione: scrivere con un alfabeto da inventare.

La gioia della vita, mentre dipingi, la trovi due volte. Ascolti *Monk Dream*, disegni delle torri deformi, ci scrivi sopra *Monk Dream*.

Sognata durante le stupende notti domenicali quando mi entravi tutta nei pori della pelle, tutta, essendo assente, fatta di luce...

Le parole inciampano nelle estasi.

Mi libero della mia libertà con esercizi di memoria.

Appare, ed è sommerso. Lo chiamano il grande linguaggio. È fatto di briciole.

Gli uccelli ruotano nella stanza, come accadeva da principio, prima che venissero gli uccelli. Il soffitto è rosso, le finestre gialle. C'è un uomo alto, addormentato, a piedi

nudi, che ha smesso di camminare.

Scrivere un quaderno con tutte le immagini dell'aria racchiuse in una sola riga, nel corso dei giorni e dei secoli, con tutte le immagini e le conoscenze dipinte e sognate, farebbe di me il pittore più straordinario di ogni tempo.

Muro tragicomico.

Alzabestemmia.

Segretissimi.

Le grandi e le piccole cose, senza equivoci.

Certi cieli stellati, senza la luna. Sentirmi il coltello che guarda.

Grande aria, oggi. Da spiriti liberi. Domenica. Ci sono certe domeniche che si è immensi.

Aerei spiritosi, matti. Punte di carta.

Come alberi al vento. Il vento passa, ci sorvola, e noi, affannati, chiediamo un'ora di più per finire qualcosa di poco importante.

Sempre questo nulla, da dire di nuovo.

Ho in mente Ulisse – una vela d'acciaio di Melotti.

Forse Melotti è vissuto prima di Omero.

Per trovare dei colori che si spostino nelle frasi, dei disegni che entrino nelle lettere, mi muovo a passo doppio.

Chi va a piedi non deve essere fermato.

Bello nascere ogni volta con colori mai visti.

Emilio Villa, in Brasile, vestiva solo di bianco e cantava.

Matita per allucinati. Il titolo giusto.

Come vorrei morire? Pieno di salute.

FIAMMA DI MIRAGGIO

Dove Ingeborg Bachmann riflette sui diversi significati del deserto.

Sahara, Napal, 1970.

Lo scrittore ha la stessa sensazione che lo straniero prova trovandosi nel deserto: essere immerso nella nuda verità delle parole, frastornato da un vento assillante che non permette al pensiero di costruire fondamenta logiche o menzogne articolate e le abbatte subito con il suo ronzio sordo e potente e fa giustizia di ogni ossessione mentale.

Come vivere dentro una tempesta giallo bruna che penetra la pelle, chiude gli occhi, spacca le dita? Dentro una tempesta che non si può rimuovere con le trappole losche e affannose della parola?

Io voglio che il deserto occupi i miei occhi e i miei nervi, che scorra lentamente su tutti i pori della pelle. Non voglio perdere la certezza che è sempre qui la polvere gialla, la sabbia grigia. Più avanti, lungo la strada, i primi veli di sabbia sollevati dal vento, non ancora tempesta ma primo terribile presentimento che la sabbia è pericolosa, bella, vuota, pura, vorticosa. Si potrebbe continuare a pensare minuto dopo minuto il deserto, ma ad ogni chilometro è lui che divora l'osservatore, è lui più forte di tutte le immagini che siano mai entrate nell'occhio.

Tutti i sentieri fanno parte del deserto, si formano e si snodano dentro i granelli vorticanti, non possono fare a meno di restare sotterrati, intrecciati, dispersi. Il deserto forma i sentieri che poi, solo per caso, riaffiorano, permettendo una labile spinta verso qualche luogo, verso qualche narrazione: è la pagina bianca, il vuoto illimitato che si spalanca a ogni voglia di cercare chimere. L'uomo copre di segni il deserto, ogni volta che si accinge a scrivere. La prima sensazione è il pericolo, il rischio. Ogni scrittura che ne fluisce che trova le sue oasi nei testi scritti, ma poi riprende a fluire, come il vento che rimodella le dune, polverizzando libro dopo libro. Ogni scrittura è un deserto senza limiti dove orientarsi è impossibile. Il popolo dei tuareg, che giorno dopo giorno camminano in mezzo al silenzio e alla luce della sabbia, quando intende fermarsi e creare delle oasi, costruisce uno spazio personale in un luogo illimitato, inventa le pareti di una casa. I libri, per noi scrittori, sono le abitazioni dei tuareg: sono invenzioni nate nella sabbia grigia, nella tempesta gialla, tappe create durante un viaggio che non può interrompersi e che prevede, posta banale, la morte del viaggiatore.

Io vivo qui, adesso. Non vivo accanto a nessun mare. Io sono nel deserto roccioso, sterminato, spiacevole. Il deserto di sabbia, come l'acqua del mare, muta forma e direzione, non è mai identico a se stesso. Come non sono mai identici i libri che, in secoli diversi, letti da generazioni diverse, creano nuove risonanze, nuovi legami, altri e innumerevoli libri. Ogni atto di scrittura presuppone il silenzio

indescrivibile di un deserto illimitato, dove la voce risuona lontana. Ma i toni di questa voce sono, ogni volta, piccoli lamenti, respiri rauchi.

Creare un mondo bisbigliandolo. Inventare un sapere senza fiamme, un sapere-polvere. Il silenzio del deserto, come quello del mare, è descrivibile, se è osservato da una prospettiva lontana. Chi vaga nel deserto o nuota nel mare non descrive il luogo in cui è: lo attraversa. Acqua e deserto: distese infinite, fondamentali per definire la natura “intima” della scrittura. Se l’acqua incanta come rappresentazione di un infinito in movimento, se il deserto attrae come estremo simbolo di un’incessante metamorfosi, questa attrazione è contraddetta dal suo opposto: la necessità di un limite. Che, proprio come limite, inventa un’altra prospettiva, ci restituisce all’infinito a cui allude. Limite che è il foglio. Il libro. La tragica materia-parola. Se mare e deserto non avessero chi li guarda e li descrive nelle pagine, non potrebbero essere né nominati né temuti.

Affiora, nell’atto vano e ripetuto della scrittura, qualcosa che assomiglia al lavorare con la sabbia e nella sabbia, come bambini storditi. Basta addormentarsi e, all’indomani, i labili confini che avevamo tracciato, come viaggiatori nel deserto, sono cancellati dal vento notturno; la dune che vedevamo in un punto scompaiono e appaiono in un altro, le direzioni si impigliano, si confondono in roteanti colonne di polvere. Lo scrittore deve adeguarsi alla dispersione illimitata, a un continuo perdersi e riprendersi.

Il vento sembra l'unica forma di moto e di vita in questi luoghi dell'immobilità e della morte. Ma tragica è soprattutto la luce. Non l'*hamsin*, non il *simun*, non lo *scheli*; è proprio la luce che s'incunea nelle narici, nella bocca, negli occhi, nei pori della pelle, come se ti riempisse di piombo e di ruggine. I granelli di sabbia sono demoni che possono entrare e uscire dalla pelle, il deserto è movimento perpetuo e pulviscolare, ondulazione di confini, possibilità di miraggi, stato di febbre, droga naturale della percezione. Un insieme di geroglifici indescrivibili, illeggibili, cangianti fino alla vertigine, un palinsesto che si cancella e si riscrive.

Si circoscrive l'universo in forme delimitate, altrimenti il potere di descrivere ciò che smuove le forme si perde nell'indefinito. Ma quelle forme sono gabbie che addomesticano l'ignoto e scongiurano il pericolo, rendendoci stupidamente sicuri di noi stessi, o forme precarie e instabili, solo apparentemente esatte, che evocano continuamente l'illimitato? Ancora una volta, davanti al «sublime» che lo spaventa e lo attrae, l'uomo reagisce o con la secca negazione della paura o con l'accettazione incantata del sortilegio. Se sceglie la seconda strada, ogni forma artistica sarà il suo esorcismo di prigioniero.

Il deserto è lo spazio in cui ci si scopre soli, compagni di una scheggia di silice o di una duna illuminata. Una corrente segreta va dal minerale all'uomo, dall'uomo alle galassie. Il deserto, simbolo dell'immobilità assoluta, può trasformarsi, come la scrittura, nel nostro vero regno – un nodo di infinite vibrazioni di luci e di venti. Nella sabbia

e nella polvere.

Io sono pronta. Pronta ad impazzire ai bordi del deserto. Senza che nessuna logica prosa o nessuna surreale poesia faccia da ponte a questo precipizio. Resto qui, aspettando che un vortice mi reclami, e non sia quello della prossima pagina, ma quello *definitivo*. Al mio silenzio risponderanno, allora, finalmente, le altre voci.

VISIONARE

Risposta di Jean Dubuffet a un'intervista (1971).

Sono stufo di parlare di Art Brut. Perché non parliamo dell'opera pittorica di Victor Hugo? Macchie di rovi, rami incurvati dalla folgore, torrioni distrutti; un faro, che sembra uno scoglio o una guglia, a cui sono appese forme di sassi; una mano che diventa l'occhio di un mostro nella notte; foreste buie viste a volo d'uccello; montagne emerse da acque soprannaturali; sgorgano, fra brandelli di nebbia, macerie di strade, segnali, nomi; la piccola barca che affiora dal nero svela come mare notturno l'inchiostro sparso sul foglio. Quel tratto convulso e preinformale. Quel silenzio sinistro sotto la frase perfetta di cui è virtuoso. Quella crepa più eloquente di mille parole sublimi. Alle immani architetture della Poesia e del Romanzo, in cui vorrebbe contenere la molteplicità del mondo, oppone il segno fulmineo e segreto della mano soggiogata dalle visioni. Certi castelli illuminati e maestosi, riflessi nell'acqua nera, sono l'inferno di una porta sghemba, la macchia stregata di un regno disabitato dalla ragione. Leonardo aveva tracciato, nei disegni del *Diluvio*, gli appunti per un'arte futura che non fosse solo architettura mentale di forme. E Piero di Cosimo, con la sua predilezione per le crepe, gli sputi, le macchie, non aveva forse, da selvaggio eremita, anticipato il nostro tem-

po? E Alexander Cozens, con le sue macchie-foreste, non aveva forse mandato a puttane l'arte da orafi dei pittori di paesaggio? E le sagome dei cavalli del Pisanello non sono lì a testimoniare, con la loro oscura potenza, che l'arte visiva deve uscire dalle griglie di una perfezione vana?

Per tornare al tema, i folli amano proprio questo. Non vedere ma *visionare* il mondo. Visionarlo *sempre* come Hugo lo faceva *talvolta*. Hugo, già. Chi lo avrebbe detto? Precursore dell'Art Brut, arte orfana di padri e di madri, figlia di bambini e di pazzi, uno Scrittore Monumento.

TRA LE MANI UN PRECIPIZIO

Riflessioni di Maria Zambrano intorno alla scrittura.

Madrid, 1969.

«Non c'è un potere divino sparpagliato in ogni soffio: gli dèi sono nei nostri muri, attivi, assopiti». René Char sa che, nel sacro cerchio della casa, esistono dèi plurali e perturbanti. È più comodo inventare poesie facili e dimesse, vicine alle ragioni del cuore, che teorizzare le complessità laceranti e istorie del pensiero poetico. Ma chiunque scrive sa benissimo che alla parola *del cuore* si arriva dopo una strenua esplorazione dei tessuti che lo rivestono: e poi, quando si scrive, lo si tiene *segreto*, laterale al respiro, ascoltandone appena le pulsazioni. La scrittura è e resterà un rito mistico a cui hanno felicemente sottratto il pensiero di Dio. Tutti gli scrittori dovrebbero, idealmente, scrivere sullo stesso foglio di carta, giustapponendo riga sopra riga, come accade ai cerchi che, nelle corteccce degli alberi, indicano lo scorrere del tempo. Uno sguardo vero sa leggere le età della scrittura anche attraverso la superficie.

L'occhio umano non può fissare i ghiacciai delle Alpi Retiche sotto la luce del sole. È necessario usare degli occhiali neri. Forse la scrittura non è molto diversa da quegli

occhiali: una lente per sopportare il ghiacciaio. Ma quanta nostalgia per il ghiacciaio! Quanta voglia di lasciarsi accecere! Qui sta il punto. Lasciarsi accecere. Chi voglia scrivere si concentri su questo: è imperdonabile non essere coscienti di come, attraverso il demone della scrittura, la parola ci porti al limite di noi, con un corpo quasi amputato della vista, ma con una parola che ci rende veggenti.

Ho sognato di camminare su un ghiacciaio. Chiunque è in grado di lasciare una traccia sulla superficie immacolata del ghiaccio, ma, quando questa traccia non è immediatamente visibile e riposa dietro strati e strati di uniforme candore, significa che dovremo fare fatica per leggere, per comprendere, per arrivare al segreto. Dovremo lavorare di unghie e di testa per giungere a vedere, per un attimo, questi palinsesti. I fantasmi non sono attori che si mostrano subito allo sguardo, appena sollevato il sipario. Sono gelide ombre.

La «metafisica» balza ogni volta fuori dalle fiabe, dai sogni, dagli istanti stregati di terrore o di estraneità, da quegli attimi in cui sembra che si offra, in un lampo unico, «l'insieme delle cose», la finzione del Totale: Vita e Mondo. La parola che li descrive diventa una parola magica ma reale e *ciò che è naturalmente: Risposta diventa Domanda*. Sopraggiungono le figure interrogative del linguaggio, i mostri istantanei di un'astratta mitologia, gli enigmi illegittimi di una fisica esitante. A queste domande immaginarie

rispondiamo con parole reali. Gettate fortuitamente nel cervello, espulse casualmente nel foglio, generano effetti non calcolabili.

Il Caso è la causa generale di ogni sorpresa. Ma ogni sorpresa è come una conchiglia: un labirinto annidato in se stesso, attorcigliato a spirale verso un punto x, a cui possiamo pensare ma che non raggiungeremo mai. Se questo accadesse, si frantumerebbe il pensiero della conchiglia e lo stupore del caso, e avremmo una serie di rette lineari che riproducono un universo bidimensionale.

La storia è il risultato, nella civiltà, di un ghiacciaio che si scioglie in determinati punti: il geografo impassibile di questa metamorfosi è il narratore che assiste alla dissoluzione del ghiaccio e ne segue curioso la traiettoria.

Quando l'aria, toccata dalle vibrazioni di una pelle viva, rilascia suoni cristallini, in quel momento si esce “fuori di sé”, fuori dal caldo della pelle e delle passioni, per non essere più né numero né individuo ma suono *disincarnato*, libero dal timbro opaco che lo nascondeva. Ma quel timbro è sempre dentro il corpo che ha abbandonato, come il suono della voce che sale dal libro è in tutte le parole del libro. “Fuori di sé” è solo un territorio ancorato *in modo diverso* ai confini del sé.

C'è chi soffre della sua passione e chi crea intervalli

musicali. La passione ha un dolore che conviene dimenticare: ma la *forma della passione* – la sua *pausa musicale* – è restituita dalla sintassi della parola poetica.

Ci si aspetta che un discorso sia coerente e una fantasticheria sconnessa ma spesso è vero il contrario. Talvolta ci troviamo di fronte al linguaggio come chi si dispera di forme che deve subire e non immagina come possano essere forgiate e modificate. Ma tutto è vero e tutto è falso. Così, quando annoto un pensiero, in realtà annoto alcune visioni che sembrano formare un sistema unico e coerente, ma che della coerenza hanno solo la struttura.

La struttura, la chiarezza: scambio di un'oscurità consentita, sulla quale abbiamo deciso di intenderci senza battere ciglio, adattandoci alle tenebre.

Alcune ricerche – filosofiche, matematiche, poetiche – isolano chi vi si immerge per la loro smisurata difficoltà. Questo isolamento può essere impercettibile: ma chi vi sprofonda trattiene per sé quanto crede faccia parte della propria essenza e cede agli altri solo quanto ritiene inutile al suo disegno. Una parte della sua mente può applicarsi a rispondere, ma poi l'isolamento diventa più netto e lo obbliga a ripiegarsi ancora dentro di sé, rifiutando ogni contatto: si forma per reazione una *seconda solitudine*, necessaria alla sua anima per rendersi segretamente, gelosamente unico.

Le parole di cui mi servo ogni giorno, chiare e immutate per tutti, non appena comincio a pensarle mi diventano un intrico oscuro così come il mio corpo, ermeticamente sigillato nella pelle e nell'abito, chiuso nelle armoniche proprietà di tutti i suoi tessuti, non appena appare il sintomo di una malattia si lacera, si strazia, diventa oracolo doloroso e non oggetto muto; allora le parole “separazione”, “ferita”, “distacco” diventano fitte tangibili e non termini psicoanalitici.

Se si pensasse la filosofia come un'arte musicale, non saremmo costretti a vivere la conoscenza come un gruppo di arnie isolate, buone solo a contenere il furore delle api inferocite dalla lunga cattività.

Felici quelli che convengono con loro stessi di capire e di capirsi perfettamente, che parlano senza tremare e scrivono poesie senza dubitare. Invidio questi uomini lucidi, le cui opere fanno pensare alla chiarezza del sole in un universo di cristallo. Io non distinguo mai ciò che è negativamente chiaro da ciò che è positivamente oscuro. Questa debolezza è il principio delle mie tenebre, la prima ombra nella radura illuminata del bosco. Io diffido di tutte le parole, perché la più piccola meditazione rende assurdo ciò di cui ci fidiamo. Sono arrivata a paragonare le parole con le quali si traversa rapidamente lo spazio di un pensiero a tavole leggere gettate su un abisso, che consentono il passaggio ma non la sosta. L'uomo in movimento prende tali

parole e se ne va; ma, se insiste, il ponte si rompe e tutto cade nell'abisso.

Ci sono poeti contemporanei che non ci abbiano abituato alla costruzione di un loro personale idioma, di una familiare e riconoscibile *casa* della propria lingua? Che non sformino con triste e regolare simmetria una poesia addomesticata, complice delle loro tenerezze filiali, paterne, materne? L'inerte intimismo è irritante. La poesia mi commuove solo quando mi porta così lontano da me da dimenticare che sono io l'autore dei versi che sto leggendo.

Di fronte a tanti strati di immagini, idee, emozioni, parole, una sola identità è sufficiente? Siamo sicuri di averne soltanto una? Esiste un'identità di relazione, una moneta di scambio tra noi e il mondo, notificata dai documenti, sigillata dalle date, ma lacunosa, oscura. All'interno di noi c'è il nostro rapporto con noi stessi, segreto a tutti se non alla nostra consapevolezza. «L'artista non è tale se non alla condizione di essere duplice» osserva Baudelaire. In che cosa apparteniamo veramente a noi stessi? Nel patrimonio, nel nome, nelle azioni visibili? O non forse, quasi sempre, a quello che ci *distoglie* dalla nostra vita e dalla nostra mente? Non è forse vero che vivere è obbedire o disobbedire alle energie psichiche che ci traversano, cercando *altrove* quello che non troviamo dentro di noi, sapendo perfettamente che accontentarsi del proprio piccolo porto genera soltanto malattie, paranoie, dittature?

La scrittura esplora le molteplici vie dell'identità, le mille strade che traversano l'anima, per poi definirsi in una forma, un libro, un quadro. L'identità appare sempre come una formazione di compromesso, un rischio, una scommessa estrema. Il nostro io è la parte visibile dell'iceberg inconscio tellurico e instabile con il quale occorre confrontarsi. L'identità del poeta è ammettere di essere il vaso conduttore di energie che lui solo sa restituire in quel modo. 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 delle quali risentisse della vibrazione sommersa delle altre, inudibili e segrete. Ha ragione Thomas de Quincey quando scrive: «Che cos'è il cervello se non un immenso e naturale palinsesto? Il mio cervello è un palinsesto e anche il vostro, lettori. Innumerevoli strati di idee, immagini, sentimenti, sono caduti gradualmente sul vostro cervello con la stessa dolcezza delle luci. Sembrava che ciascuno seppellisse quelli precedenti. Ma nessuno, in realtà, è morto». Il poeta è mercuriale mentitore, fingitore, fabbricante di illusioni. Si mette all'incrocio di tante strade – ladro, messaggero, viaggiatore, testimone di una vita che fugge. Inventa, per fermarla, la scrittura e i suoi segni. Ma la scrittura è solo la forma stabile del nomadismo, la piccola illusione di conferire contorni precisi a un miraggio inafferrabile.

La mia personale sindrome di Stendhal, davanti alla

costruzione di una forma poetica mi rende come sonnambula, incerta se attribuire proprio quel senso a quella frase, proprio quei timbri al suono di quelle parole. Sillabo la frase poetica, ne ripeto la musica, finché mi convinco che tutto è irriducibile, deludente, misterioso, e che non ne verrò mai a capo.

I versi di un poeta catalano che lessi molti anni fa in un'antologia (non ricordo neppure il suo nome) erano questi: «Ho buio nella bocca / parlo / dentro il muro crollato / esauditemi / prestate orecchio alla mia voce». Li ricordo perché sono un grido anonimo, comune a tanti poeti che hanno perso la vita sotto la repressione franchista. Ma, contemporaneamente, resto turbata da questa “parola” che non smette di risuonare “dentro il muro crollato”, e in me nasce l'inestinguibile speranza che al poeta, in qualsiasi luogo e con qualsiasi pensiero, sia sempre consentito questo sforzo fallito e vincente di dire.

Per le cose che scrivo e che penso cerco di possedere un delicato equilibrio, tanto è perturbante il loro stato di metamorfosi. Un giorno, guardando una tela di Rembrandt, ho visto, senza ombra di dubbio, il bue squartato di Soutine. Un giorno, leggendo un capitolo del *Chisciotte*, ho visto le lunghe rovine della desolata Bisanzio di Yeats. Nulla è mai nulla, e tutto si assomiglia. Ogni giorno noi ci alziamo e ci corichiamo e siamo giovani e vecchissimi, pronti a ricominciare come a finire di colpo. Ad assumere una posizione, anche fosse impossibile o disperata.

Un precipizio si apre tra le nostre mani e le mani che amiamo, quando queste vengono a mancare. Pur sapendo che la lingua ci verrà fin troppo presto in aiuto, come balsamo e come finzione, in quell'attimo ammutoliamo di dolore, incapaci di balbettare le parole più semplici. Scrivere è *rispettare* quel silenzio. Ascoltare gli dèi nascosti nei nostri muri.

LETTERA POSTUMA

Lettera di Ennio Morlotti a Francesco Arcangeli.

Roma, 7 marzo 1974.

Tre settimane dopo la tua morte, Arcangeli, mi sento costretto a parlarti, a dirti le cose essenziali di me, per il saggio che non scriverai.

Un anno fondamentale fu il 1940, credo. Noi non ci conoscevamo: io ignoravo che tu fossi nato e che avresti passato molto tempo al mio fianco, per indagare insieme il segreto della pittura. Passai quell'anno a *fare materia*, illudendomi di risolvere l'enigma di Cézanne: di lui, allora, non sopportavo quello sguardo ancora distante, da pittore che descrive le cose. Le cose non possono essere descritte (come sai bene, avendo parlato di Pollock): da secoli la natura non è più il bosco che vediamo, ma il labirinto in cui ci aggiriamo e il nostro inconscio ci riporta alle ragioni del bosco solo quando sogniamo o facciamo l'amore o siamo immersi nella natura fino al collo. Io sono partito da Morandi, sì, ma quanta accademia da natura morta, quanta tradizione da fare a pezzi (perdonami: so quanto lo ami, per quel suo silenzio rigoroso, da monaco buddista): ma, vedendo i suoi quadri, supponevo sempre che fossero gli occhi di un fantasma a scegliere i soggetti e le mani di una statua ad

eseguirli. No, non va bene. Giù fino al collo. Giù. Ogni volta che dipingo, mi scavo un sentiero nel bosco, a colpi d'accetta (ricordi, Arcangeli, le nostre passeggiate fra le rovine etrusche, in quei pomeriggi di aprile?), ma ormai sono arrivato alla fine, non riesco a uscire dall'intrico, il filo dell'ascia non funziona più: mi fermo ad ansimare, a dipingere. E la materia, formidabile, contenuta dalla cornice come il sangue dai vasi sanguigni, mi salva.

Alla fine del XVII secolo cavalieri e signori portavano con sé, come monili da passeggio, gli “specchi di Claude”, pezzi di vetro colorato muniti di montatura e manico, attraverso cui si poteva vedere il paesaggio riflesso, opera sempre provvisoria e mutevole. Lo specchio fisso, il cristallo riflettente delimitato dalla cornice, diventava sfuggente per la mutevolezza dei paesaggi rispecchiati ma rassicurava per i limiti imposti dalla cornice.

Ma le cornici non sono il supporto ideale: io non vorrei mai fare quadri. Se mi dessero l'occasione di ridipingere, a Mantova, il palazzo del Tè, cambierei la stanza dei Giganti con la materia pulsante di un bosco vorticoso, buio e chiaro, uno splendido sottobosco, e chiunque entrasse si troverebbe dentro al fogliame, come se fosse un insetto o un passero o una formica, e certo non avrebbe l'ardire, così umano, così nefasto, di elevarsi in cima alla valle e da lì, con gesto solenne e ridicolo, rappresentare, da Signore e Padrone, la piccola natura.

Evidentemente, c'è qualcuno a cui non hanno ancora detto che Dio abita nei nervi e nelle unghie, nel fegato e nei

capelli: che siamo tutti qui, in questo rumore di fondo, nel sangue che batte fra i rami con calma solenne e con vortici convulsi (ricordi quando mi posasti una mano sulla spalla, pochi minuti dopo il tramonto?).

Il mio stesso nome – lo crederesti? – mi ha aiutato a definirmi. Non ero De Chirico (che boria arrogante e metafisica); o Guttuso (che nome ideologico e asfittico); né Morandi (così aureo e armonico anche nel nome). Io sono Morlotti: qualcosa che ha il sapore di una ghianda, di una pianta aromatica, di un cespuglio selvaggio. Nome da scalatore o da montanaro, più che da pittore.

Il mio anno cruciale, Arcangeli, fu il 1954. Prima ero ancora uno che guarda e fa quadri. Dopo, come avrei potuto, in coscienza, distinguere? Io sono guardato dalla natura, come ogni essere umano: mi rimane solo il movimento della mano, a controllare il sangue e la saliva, lo sperma e l'urina, con il palmo della mano che batte contro la linfa del tronco. Non è stato un sogno – e tu lo scrivesti, paragonando i miei boschi a certi verdi di Cézanne – ma io ho potuto e saputo sentire le *Bagnanti* nella carne del loro colore; di quel rosa non avrei potuto scordare niente perché me lo godevo, ridipingendolo nei miei nudi, facendolo colare in tutto il mio sangue, con angosciosa dolcezza, quasi ne fossi io stesso dipinto.

Per anni ho vissuto il terrore di essere risucchiato dai miei paesaggi, di cadere dentro il colore come in una voragine di sabbie mobili. Per paura ho provato la voglia di mettere un argine, di toccare un orizzonte: tu lo sai, perché

mi hai visto crescere fra le mie opere. Quei corpi sulla spiaggia, prostrati e serrati l'uno all'altro, erano l'argine. Io mi sentivo appena più alto. Non potevo che vedere l'orizzonte, arginare la mia materia. Tu lo vivesti, Arcangeli, quel mio bisogno di non morire, quando smisi di camminare con te per gli Appennini, quando mi rifiutai di perdermi nelle paludi. Eravamo all'inizio degli anni Settanta. Tu mi parlavi di Monet, in molte lettere, e io ti dicevo che non avrei potuto essere come lui, nel punto estremo della vita: io ero nato come Monet, in mezzo alle ninfee, sperso nel riflesso acquatico di un fiore o nell'ombra stagnante di un bosco. Ora, semmai, dovevo fare il percorso opposto: e il filo dell'orizzonte mi avrebbe aiutato.

Ma ora tu sei morto e io sono orfano di te e non so più per chi lavorare: il mondo dei critici non mi aiuta perché non esiste. Vorrei ricacciarmi nella mia giovinezza, riaffondare nei miei boschi, ma ciò che ho vissuto l'ho già vissuto, e non si può essere risucchiati o folgorati a comando o ripetendo se stessi per la seconda volta. Sarebbe ridicolo tornare a Pollock solo perché mi sento confuso e stordito dalla tua scomparsa fisica.

Io lavoro a te, adesso. La mia ultima serie si chiama *Teschi*: te la descrivo, poiché non puoi più vedere. Si tratta di un ovale che assomiglia a un volto: lo circondano delle linee a destra o a sinistra. Si tratta di variazioni sul tema. In quell'ovale non posso neppure accennare alla fisiologia del tuo volto – sarebbe osceno e terribile. Ma così non rischio di perderlo, in un magma informe. Quei segni neri, che

contengono il tuo viso morto, mi impediscono per ora di urlare e mi concedono la grazia di lavorare. Con quei segni mi oppongo alla corruzione della carne e della memoria: non importa se fallirò, non importa se ti hanno sotterrato ieri. Non ho fatto in tempo, per la tua morte precoce, a dirti cosa sono intento a fare, e su cosa lavorerò domani: farò delle rocce. Rocce su rocce. Le scaverò fino al più intimo segreto. Avvicinerò l'occhio più di quanto fece Cézanne. Sarò *io* la Sainte Victoire e non il pittore che dipana il groviglio di ombre e di verdi nella roccia della montagna. Sarò la montagna stessa, e lo sarò per affilarla, per prepararla a essere nuvola e a volare con lei – polvere nell'aria.

Addio, Arcangeli, e grazie per essere esistito. Ma invecchiare da solo mi fa troppo male: vorrei che ci fossi ancora e, conoscendo il mio carattere, sai come la certezza della scomparsa fisica mi mandi all'inferno più che la morte di un'idea o di un progetto.

Non avresti dovuto lasciarmi.

Con rancore.

Tuo Ennio

LEVANTO

Lettera di [Cristina Campo](#) ad Alessandro Spina.

Roma, gennaio 1973.

Caro Spina,

ripenso spesso a Céchov, al dottor Andrej Efimic' e ai suoi colloqui con il folle Ivan Dmìtric nel racconto *La corsia n. 6*. Il diaframma che con le sue formule piacevolmente stoiche Andrej ha frapposto fra sé e il mondo dei suoi malati verrà frantumato da una serie di eventi funesti e lui si troverà chiuso con loro, nelle loro corsie, a condividere quella vita invivibile che da sano teorizzava vivibile. Non potrà che morirne, affermando ciò che per anni si era negato: l'impossibile miracolo della vita nella sventura. Ricorderà, carissimo, come, nel *Racconto di uno sconosciuto*, ritorna di nuovo, con toni tragici, il tema del dialogo interrotto: non più fra una parte razionale e una folle, che si contendono lo spirito umano, ma fra il terrorista e il reazionario, fra l'attivista e il parassita. Tatski, il cospiratore, irrompe nella vita di Orlov, il lettore. La lettura passiva e l'azione violenta si scontrano, dominate entrambe dalla gratuità del caso e della sventura. Qui Čechov attua la sua *pietas*, costringendoci non a sentire un

conflitto ma a vederlo nei personaggi stessi. Čechov nasconde ogni ideologia dentro storie in cui si muovono esseri umani: manifesta, a voce sommessa, un pensiero non teorico ma sempre individuale e terreno sul dolore. La sofferenza di cui trattano i suoi racconti non ha nulla in comune con i nostri eccidi quotidiani, che transigono sulla natura del male e ne fanno un evento fortuito e crudele.

Ricordo un episodio personale. Convalescente da un grave attacco di angina, mi trovavo a Levanto, per riprendere le forze. Era maggio, un cielo stranamente grigio. Ero nevrastenica e debole, aggrappata solo a questo mio stile sublime e simmetrico, a questo mio modo di porgere la frase al mondo – un modo rigoroso e implacabile, più simile a un'antifona cantata in una cattedrale bizantina che a delle forme linguistiche imparate dal lessico del vocabolario. In quell'attimo mi sentii contemporaneamente Orlov ed Efimic', il lettore legato alle sue carte consolatorie e l'essere incapace di tollerare una cognizione del dolore non definibile dalle sue categorie. Levanto, misteriosa e grigia, era lo specchio dei libri che avevo letto o che avrei potuto leggere. L'affanno da cui ero così frequentemente assalita mi dava paradossalmente forza. La scrittura non poteva nulla contro quella fitta al braccio sinistro, estesa fino alla radice dell'unghia. Non mi rifugiai in forme ideali. Non lessi a tempio sacro una poesia di John Donne o un magico racconto di Shéhérazade. Il tappeto non volava. Il flauto sibilava musiche incomprensibili. Non lessi né scrissi nulla, pur essendo Cristina Campo. Guardai l'ardesia, il

granito, la chiesa. Guardai il mare infuriato con chiarovegenza, come un medico vedrebbe l'anima del suo paziente, e sentii che nulla può essere contenuto. Tutto è incontenibile e illimitato, come la litania della sabbia che scorre nel deserto.

Io, Cristina Campo, osservavo il mare di sbieco, con pazienza e costanza, come un monaco stilita. Tutto era nell'attenzione del mio sguardo, nel modo con cui giravo gli occhi o protendeva le spalle. Nel mio stile, non nella mia letteratura. Allora capii che tutti i libri erano fondamentalmente dei fuochi di cui ogni volta bisognava ravvivare la fiamma. Levanto mi si mostrò come quel racconto di Čechov in cui Kovrin sogna un monaco nero, la testa canuta scoperta, scalzo, le braccia incrociate sul petto. Il monaco gli spiega che esiste una verità eterna e un'immortalità luminosa. Kovrin muore e sul suo viso si irrigidisce un sorriso di beatitudine che, come negli affreschi di Giotto, crea istantaneamente la quarta dimensione. Levanto è il mio *monaco nero*, l'evento inspiegabile che mi può portare alla rovina come alla grazia ma che non potevo non vivere. Mi sento come se non avessi mai voluto, fino in fondo, capire la natura eterna e tumultuosa del mare, ma mi fossi trovata sempre a trattare con le fiabe, le leggende che parlano degli scogli dove naufragano le navi o si infrangono le onde – mai del mare stesso, di quel pulsare inquieto che nessuna loggia medioevale o nessun capitello romanico può contenere in iscrizioni significative.

Il mondo sfugge sempre alle iscrizioni, e per questo

non possiamo smettere di scrivere sulla labilità delle nostre tracce con impietosa asciuttezza. Se cedessimo di un centimetro, non saremmo pari al compito che ci siamo dettati, simili a poveri fanciulli che descrivono uno stagno. Ma, volendo parlare del mare e non essendo ancora annegati, occorre una costante attenzione e un perpetuo smarrimento che, in misura alchemica, vanno mescolati e graduati, per non diventare né caos né ermeneusi.

A Levanto scoprii, caro Spina, un odio acre e pieno di disprezzo per la letteratura. Lei mi capisce benissimo, essendo partito per l’Africa: io non sopporto le volgari *querelles* di questi scrittori del limite così intolleranti dell’infinito da negarlo come merce avariata: ogni giorno ho a che fare con le loro arroganti certezze che sporcano la stanza in cui scrivo. Questa stanza, oggi, è Levanto, un piccolo scoglio su cui si è fermata l’ombra di una nuvola. Ma, se uno sciame d’insetti oscura la roccia e un vento allontana la nuvola, cosa accadrà di me, di noi? Riusciremo ancora a colmare dei fogli bianchi con il sogno di una scrittura che ci illumini, ci comprenda *interi*? Riusciremo, sapendo come si infrange il mare sotto la piazza, e come si riflette la luna sulle rocce. O non riusciremo.

A volte, avere il cuore malato è una fortuna, Alessandro.

Sua Cristina

PARTE QUINTA

La terra mi è di peso

Per favore, lasciatemi scrivere quello che non posso dire con la bocca.

Pascal Quignard

SOLITUDINE

Dove Diane Arbus, pochi mesi prima di togliersi la vita, riflette sulla sua predilezione a fotografare soggetti anomali o deformi.

New Yersey, 1971.

Caro Arthur,

non c'è niente di credibile, in quello che vedi, niente di preciso o di definitivo. Solo se lo fotografi cominci a vederlo. Io, semplicemente, volevo osservare con maggiore attenzione le persone che la gente evita di vedere. Volevo che si fermassero davanti all'obiettivo con calma, per essere fotografati da me. Volevo che accadesse come in *Freaks* di Browning, dove le persone normali appaiono mostruose e i mostri, invece, sono persone vive e reali, capaci di sentimenti belli e di passioni delicate. Volevo renderli visibili, familiarizzarmi con i loro corpi e i loro pensieri. Ricordo un telefilm, dei medici operano una donna (non si vedono le facce dei medici e delle infermiere, sono sempre in penombra), la donna ha la testa bendata, le dicono: "è l'ultima operazione, se non riusciremo a rendere normale la tua faccia sarai perduta, ti confineremo in un ghetto". La donna viene operata e appare agli occhi dello spettatore, sbendata: il suo volto è bellissimo, ma le facce di medici e infermieri

sono scimmiesche, porcine. “Operazione fallita”, bisbigliano.

Lei è sola, con la sua faccia bella e mostruosa. Essere mostri è proprio essere *soli* con un certo viso, il *proprio*, bello, brutto o strano che sia. Io ho voluto che apparisse questa solitudine. È superba e mozzafiato, come quando strisci sul ventre, in mezzo alla terra fangosa, e non sai se sarà il nemico a colpire te o tu a colpire lui, alla cieca, nel buio.

Vedi, è solo accidentalmente che io, Diana Arbus, sono nata normale, e me ne dispiace. È dolorosa, dentro di me, la sensazione di essere immune da avversità violenta, da deformazioni irrimediabili. Io e te, Arthur, non vedremo mai la stessa cosa. Mi accusano di essere «la fotografa dei mostri» ma non sanno fino a che punto si ingannano. Non sanno, loro, i normali, fino a che punto hanno cancellato dai loro corpi la persona, diabolica, terribile o straordinaria, che avrebbero potuto essere, e così si sono castrati, perché era conveniente castrarsi per consegnare alla società *una sola* immagine di sé – di solito quella vile, consenziente, complice. Quando io fotografo un essere deformo, leggo nei suoi occhi il desiderio di non esserlo e l’angoscia di esserlo, la sua mite insoddisfazione ma anche la sua calma ceremoniosa, il suo vivere, come un’abitudine di tutti i giorni, quel qualcosa di strano che, davanti al mio obiettivo, non è qualcosa di cui deve vergognarsi o nascondersi.

Niente è più nobile del gigante che si china verso i suoi piccoli genitori, della sua grande tenerezza, del

desiderio di non essere la cosa enorme che è ma il bambino di statura normale che non è mai stato. Vedo il suo aspetto reale, decifro il suo desiderio reale. Solo guardandolo e scattando la foto. Facendo questo io entro in punta di piedi dentro un mondo sacro, dove sono ammessa ad entrare. Vedo solo figure di idioti, di nani, di esseri strani. Li metto frontali, davanti a me, senza descrivere nessuna storia, senza mostrare nessun dramma. Non è questione di freddezza emotiva ma di assoluta mancanza d'ipocrisia. Credo che, nel mondo, ci sia ben poco d'altro da vedere. I freaks non *trovano* i loro traumi, *nascono* con i loro traumi. Superano immediatamente tutti gli esami. Sono aristocratici e innocenti, così vicino al ritmo animale del vivente. Spesso sorridono. Anche nella natura ci sono dei tronchi d'albero dall'aspetto raccapricciante che nessun viaggiatore oserebbe definire anormali rispetto a tronchi armoniosi e rispettabili. Sarebbe anche interessante confrontare le mie foto con le foto di qualche matrimonio della provincia americana del New Jersey (la sposa grassa e ridente, l'uomo untuoso e stolido, i genitori rossi e ubriachi) e sfidare lo spettatore a confessare cosa *sente* e cosa *non sente* mostruoso.

Noi troppo spesso abbiamo paura del nostro corpo, lo vogliamo truccare come attori, ringiovanirlo, trasformarlo, renderlo piacevole. Io, invece, parlo della serenità di chi, avendo corpo e faccia anomali, li sopporta nonostante il disprezzo o il disgusto degli altri. Le mie foto espongono un destino, non lo nascondono dentro un armadio, non lo seppelliscono sottoterra, non lo mettono sotto un velo. Io

voglio dire: chi ha la maschera è solo chi guarda, mentre chi viene guardato si assume il compito opposto: non fingere, non simulare. Lasciarsi attraversare.

Sono umili, nobili, solenni, i freaks. Molti di loro si sono rifiutati di farsi fotografare non perché avessero paura ma perché non ritenevano il mio lavoro necessario. Altri, invece, hanno accondisceso con semplicità. Tutto è possibile, con loro. E, quando rientro nel mio mondo, non mi sento affatto bene. Mi sembra di tradirli. Anche se fisicamente sono più simile a voi che a loro, ho un senso di colpa per non essere rimasta laggiù, dove, chissà, qualcuno poteva, per scherzo, togliermi la macchina di mano e fotografare me, almeno per un attimo.

Adesso, dentro alla mia tristezza, *non vedo che loro*. Nessun altro. Voi normali mi pesate sulla pancia, mi fate soffrire. Loro, invece, mi aiutano a essere umana per il tempo in cui lo vorrò.

Diane

LA TERRA MI È DI PESO

*Alcuni pensieri inediti da Voci, work in progress
di Antonio Porchia.*

Caffè Plaza, Buenos Aires, 1970.

Non so proprio cosa dirvi.

Pubblico sempre lo stesso libro, ma è sempre diverso.

Si vive con la speranza di arrivare a essere un ricordo. Ma talvolta è difficile. Proprio non si può.

Chi dice la verità non dice quasi nulla. Come prestare fede a chi usa le parole?

Tutti i soli e le stelle si sforzano di accudire alla nostra anima e un microbo la estingue.

Cosa possiamo farci? In piena luce non siamo neppure un'ombra.

Eppure si lavora. Si lavora proprio sapendo di essere il sogno di un sogno.

D'altronde, quanto dicono le parole non dura. Quelle che durano sono le parole. Quelle, sono sempre le stesse, anche se ciò che dicono cambia sempre.

Noi cambiamo. Non siamo mai simili. Scorriamo, coi nostri corpi immobili. Camminiamo. C'è chi vorrebbe entrare. Ma dove? Là dove si entra non c'è nessuna casa.

Nella casa risuonano passi. Mai, i nostri.

Che strano: dovrei arrivare a essere un uomo, ma talvolta non si può.

O si vorrebbe accettare il nulla, essere nulla. Ma c'è sempre qualcosa in più: respiriamo, ed è un'offesa, un peso, qualcosa di cui vorrei liberarmi. Ma non si può.

Chissà quando, ma un giorno qualcuno ha cancellato il mio nome.

Vorrei tornare indietro, raggiungere la povertà totale, ma sono ancora io. E allora, come posso?

La verità ha pochi amici e quei pochi si uccidono, proprio perché la amano.

Non c'è che rafforzare il filo: non è nulla ma ci lega, e ci lega al nulla.

Ma un giorno ci stancheremo di non toccare fango e di essere, poi, solo fango. Ci stancheremo e sbaglieremo. Come amo gli errori! Fanno errare a vuoto. Non si possono accettare soluzioni valide. Solo quelle invalide, affascinano.

Credo che la pietra sia pietra e la nube nube, ma sono abbastanza incosciente per dirlo? Niente è già qualcosa.

I pensieri, quando ci hanno traversato, vanno oltre. Quello che dura sono i lampi e i tuoni, non certo gli alberi che i lampi hanno illuminato e che i tuoni hanno fatto tremare.

Viviamo in una realtà instabile, vellutata, imprendibile. I fogli stessi, le nostre parole, i libri. Cosa farne? Sono proprio nostri? Io non ci credo. Non credo di stare scrivendo perché esisto. Esisto perché qualcuno ha scritto prima di me e io lo imito, lo seduco, lo ricordo, lo immagino scrivendo.

Gli autori che firmano i libri? Fantasmi.

Come odio le tombe. I cimiteri dovrebbero essere nuvole, sulle quali camminare volando.

Il mio corpo mi separa da ogni essere e da ogni cosa,

solo il mio corpo. Ma uccidersi è un atto così umano, presuppone un dolore che non ho mai provato. Che cos'è il dolore? Niente che io possa toccare o ricordare.

La mia vita, se vuole essere meno della vita, non deve attentare a se stessa. Non può.

Dentro un cerchio magico ogni libertà è possibile.

E se il corpo non sente le vie che percorri, se il piede non lascia impronte, possiamo essere sicuri di noi? Forse siamo solo delle lettere a cui hanno dimenticato di apporre l'indirizzo, che aspettano con ansia di essere lette.

Le lettere sono straordinarie, perché si sa che andranno perdute.

Quando la parola diventa frammento smarrito e non fulgido racconto, fa capolino l'affanno. Non ci sono più frasi belle. Ci si spoglia delle metafore. Anzi, ogni metafora in più è una chiave che blinda ancora più strettamente la porta.

Magica, la scrittura, come una gabbia fatto di sogni: ma è la magia dell'uccello accecato, che sogna di vedere un cielo in cui volare e intanto non sa come sfuggire dalla gabbia. Sarebbe semplice farlo non pensandola più.

L'uccello sorvola la città. Prima si vedono pozzi, fogni, labirinti; prima si percorrono vie, vicoli, crepacci; e poi, si abbassa lo sguardo dal cielo: la città si illumina, ma non di un chiarore da sogno. No. Di una luce, simile a polvere, che vibra sui cavi, gonfia le reti, fa rimbombare le scale di passi. Questa è la vita.

Non ci sono rossi o gialli o blu. I colori sono armature rigide, per uomini bambini. Maschere di fumo, gettate sugli occhi per non crescere.

Si cresce in bianco e nero, duramente. A volte ho l'impressione che l'inconscio sia bianco e nero come certi film che non ho mai smesso di amare.

È doloroso non essere all'altezza dei propri sogni. Ma esserlo è un'impresa chimerica, per la quale impazzire.

Cosa è volato attraverso gli spazi del cielo fino ad arrivare qui, nella stanza? Le ciglia pesano sugli occhi, la tappezzeria si muove. Cosa accade. Sarà mattino? Le navi stanno partendo, i remi sfiorano il vetro: tra poco lo urteranno, lo spaccheranno. Le navi sono vicinissime, le navi sfondano le case.

La terra mi è di peso. Anche le vostre facce. Potete voltarvi?

E ogni giorno saremo di ventiquattrre meno vivi,
ma con una gioia in più.

Vi chiamo a volte, come le navi la terra, con vaghi segnali. E chi mi ascolta non può capirmi e chi mi capisce non mi sta ascoltando. E quelli che mi cercano con i loro fari trovano un altro, mille volte un altro, perché ciò che io sono è quello che in me continua a mutare.

Il mondo come un muro che erigo, sottovoce, *contro il mondo*.

Fate quello che volete. Io, da parte mia, vorrei riposare.

NON RISPOSTA

Da un'intervista a un amico di [Alberto Burri](#) (1980).

È come dici.

Io, Dino Gatti, insegnai ad Alberto Burri l'amore per la pittura. Eravamo in un campo di concentramento, a fissare il cielo luminosissimo, le otto fosse scavate e quel cumulo di morti che emanava un tanfo acido nell'aria fredda.

Io gli dissi di non fare più il medico. Se voleva dipingere, che *prosciugasse* il paesaggio.

Burri mi obbedì.

Io non seguii il mio consiglio e continuai a fare il paesaggista, lui divenne un mito dell'arte moderna.

Ma ho conservato il senso di me stesso e oggi, 3 gennaio 1988, a ottantun anni, non mi pento di niente. Ho preferito la mia strada: non dovevo essere un genio. Non dovevo essere LUI. Per tutta la vita mi sono chiesto se dentro di me ci fosse o non ci fosse il demone. Non ho mai saputo rispondere. E poi ho capito: *non rispondere alla mia domanda era il demone*.

Dovevo fare anonimi paesaggi. Stare tranquillo. Nascondermi. Se tutti fossero geniali, il mondo sarebbe insopportabile.

Qualche anno fa ho cercato di incontrare Alberto:

lui si è sempre negato.

È diventato un uomo sgradevole e antipatico, ma un genio.

È toccato a lui esserlo: io dovevo restare diverso, e indicargli la strada.

SEGBNI

REPERTO N. 1 (scritto a matita su foglio quadrettato, con calligrafia irregolare, ritrovato dalla Polizia del Vº Arrondissement nelle tasche di Paul Celan – all'anagrafe Paul Antschel – suicida nelle acque della Senna il 16 aprile 1970).

Dagli alberi piantati dal crepuscolo nelle nostre stanze incendiate

libereremo piano i colombi di vetro, fogliame eter-
namente

frusciante, ci cresceranno sulle spalle e sulle braccia
e non ci sarà più vento,

ma uno stagno d'ombre in cui non metti radici,

un lago ghiacciato, dove si disputano la corona di
squame gli annegati,

e la vita è la barca a riva, priva di remi.

Una voce verrà dalle fiamme verso di noi per mac-
chiare l'argento di sangue,

annunciando, di nuovo, nell'incendio: Non io, ma
solo loro sanno l'ora!

E allora partiranno dal deserto per riversarti la sab-
bia accanto:

che ci siano anche i monti attorno, che si rimanga
nella valle della Tristezza –

e tu libererai piano i colombi di vetro, lentamente,

uno alla volta,

e quando scoppieranno nell'aria, parlerai con me
senza rendertene conto.

*REPERTO N. 2 (fotocopia di lettera, in più parti
macerata e illeggibile).*

45, Rue d'Ulm Paris, 18 feb(...) 1962

Mio caro Petrica,

da qualche giorno ho scritto ad Alfred Sperber:
ti sarei riconoscente se anche tu potessi leggere la lettera
indirizzata a Sper[...].

Come ve la passate?

A te e a Yvonne il meglio! (Così come a tutti gli
amici).

Una preghiera: dai a C[...] il mio indirizzo. E
dille che ti prego di scrivermi una p[...], due o tre parol[...].

Con affetto, Paul Celan.

Non so se vi è perven[...] questa notizia: Lia è
annegata nelle acque del Mediterraneo, lontano, quanto più
lontano da tutto [...] resta d'indimenticab [...] ma vicino col
cuore e al cuore.

L'ESSERE DELLA PAROLA

Dove Maurice Blanchot riflette sul suo prossimo libro, L'ultimo a parlare.

Parigi, 1980.

Caro amico,

a volte gli scrittori, quando parlano di poeti che non esistono più, sembrano o vogliono cercare un compagno che si è perduto in anticipo e sono felici di perdere il loro tempo con lui, si mettono a contatto diretto con la sua invisibilità, soprattutto sono consapevoli che la sua opera non potrà più essere distratta dalle esigenze quotidiane ed è lì, consegnata per sempre alla sua eternità di parole, e il linguaggio non potrà che entrare e uscire, da quelle parole, solo da quelle.

È il caso del mio rapporto con Celan, con l'ultimo Celan in particolare.

Intendo scrivere un libriccino su di lui, che intitolerò *L'ultimo a parlare*. Ma scrivere è già una parola grave, inutile. Soprattutto per me, Maurice Blanchot, abituato da sempre a scrivere saggi. Diciamo: vorrei che certi frammenti di riflessioni echeggiassero a partire dai suoi versi, come le risonanze di un vaso percosso nel modo che il mio udito sente. La sua poesia, oggi, simile per intensità solo a

quella di Hölderlin e apparentata a quella dalle segrete violenze della follia, è un vaso percosso, crepato da sensi, da suoni. Se ne può parlare solo così, quasi tacendo, per timore di oltraggiarla, e sapendo che ormai l'autore è morto e l'ha consegnata per sempre a noi come a un amico non remoto. Lì, “nel moto ondoso delle parole sempre in cammino”, ogni cammino è stato deciso, e i graticci, i reticolati, gli spasimi, i cristalli di linguaggio, non potranno più né diminuire né crescere di uno. È la sola certezza, infatti, che resta al poeta, l'ultima. L'autore arriva dai suoi libri con una voce irrevocabile, che i disastri della sua vita non potranno più modificare. Avesse saputo, Kafka, che sarebbe morto muto, non faccio fatica a immaginare che sarebbe stato ancora più ironico e spietato nell'articolare le sue parabole.

Ecco, nel campo di Celan, già dissodato dalle sue parole, io posso davvero *esistere*, posso guardarla veramente ed essere amico della sua definitiva imperfezione: non c'è migliore amicizia di quando l'indicibile inventa il dicibile e vive in sua compagnia. Allora il mistero è perfetto, e la letteratura smette di essere artificio, enigma, ma è visione del libro.

Così Celan, tanto accusato di oscurità da critici deboli e ciechi, potrà rivelarsi, proprio come l'ultimo Hölderlin, un occhio nuovo, uno specchio aperto, anche se ormai privo di mondo, uno specchio dove tutti i frammenti hanno il pericoloso potere di esistere attraversando la molteplicità dell'immaginazione, dove ogni oscura sillaba è

luminosamente comprensibile a chi sa vedere, è un pezzo vivo di dialogo, aperto all'occhio dell'altro attraverso il reticolo della lingua. Forse il poeta della *Todesfuge* deve finalmente essere *letto*, non capito o peggio interpretato, ma letto come si legge la luce di un tramonto inscritto nel cielo.

Talvolta penso all'Odissea, grande metafora non solo della conoscenza ma anche della follia. Navigare trascinato via dalla metà da dèi ostili, vivere come in delirio in terre lontane, passare fra ciclopi e cariddi, e poi tornare al proprio io, liberarlo dai parassiti che lo assediano, fare piazza pulita degli avidi proci, riconquistare dopo un tempo quasi eterno la propria armonia interrotta. Itaca è il nostro viaggio, dopo che l'impresa riuscita, l'assedio fortunato, si sono risolti nell'agghiacciante cancellazione distruzione di Troia, con fumo, vittime e morti. Celan ha subito quella distruzione, attraverso la morte della sua famiglia nei lager, e come Odisseo ha intrapreso un viaggio, nei mostri della lingua, negli incubi della follia. Non è tornato a Itaca. Ha cercato di accoltellare la sua Penelope. È stato triste e solo, spesso ricoverato, e poi ha conosciuto il regno muto dei pesci, nella fonda Senna. Non ci resta che tornare nell'arida Itaca per lui, testimoni del testimone. Vivere le grate, le crepe, le incrinature, i varchi stretti, non scivolare come lui, alla fine, nell'immenso, insondabile vuoto, ma, come lui, traversare i pericoli della lingua, la terra dei lestrigoni e delle circi, sempre sperando che un'armoniosa nausicaa ci ascolti.

Se neve, notte, cenere, sono le parole che dominano

la sua poesia, come per illuderci che la realtà sia ancora leggera o impalpabile, ricordiamo che quella neve buia, quella cenere notturna, si sono depositate su una pietra bianca, che si trova nel fondo dell'essere della parola: è *quella* che noi dobbiamo leggere, oltre le pagine, o saremo lettori privi di occhi, pronti solo a interpretare decifrando chissà quali inutili verità, o scrittori ricchi di libri da cui è stato escluso il mondo.

CANONE

Dove Samuel Beckett tenta un contrappunto tra riflessione autobiografica e considerazione filosofica.

Dublino, 1 gennaio 1970.

Attraversa il sentiero correndo; si impenna, appare, scompare; è di un bianco lucente, investito dal sole, non ne avevo mai visto uno simile, sebbene avessi sentito parlare di cavalli fin dall'infanzia...

Dovremmo potere. Ma con prudenza, passo dopo passo, rammentando il fango che blocca i muscoli, ricordando la stretta delle corde e il gelo delle sbarre. Un movimento dopo l'altro. Il piede destro sopra un punto, il piede sinistro sopra l'altro punto, curvi, la bocca aperta, gli occhi serrati.

Il cavallo bianco mi impressiona, ma anche le altre cose bianche, le lenzuola, le pareti, i fogli, i fiori, e soprattutto l'idea del bianco, agghiacciante in mezzo alle tenebre, quando io, sveglio, la fronte sudata, come un sudario alzato fra il letto e la porta...

Dovremmo volere. Ma tenendo i piedi sollevati da terra a ogni passo successivo, smettendo di strisciare come siamo abituati. Tastare, sfiorare, osare variazioni anche minime, senza vedere se è buio o luce.

Ci fu un tempo che cercai sollievo sbattendo la testa

nel bianco: era il cuscino soffice, la parete dura, i fogli che accartocciavo, le tovaglie che piegavo, i sentieri nevosi, la calce viva, e tutti i fantasmi che, alla notte, con l'arrivo del nero...

Dovremmo sapere. Ma cosa? Pensieri, teorie, idee di salvezza? La mente è una scala che gronda acqua, scalino dopo scalino. L'occhio non la trattiene, la osserva marcire nelle pozzanghere, calpestata dai passi imminenti, rinnovata dalla pioggia che cadrà. La lingua ci tiene nelle stanze, nelle poltrone, negli schermi, a rimasticare sillabe.

L'unico vero fantasma è mia madre: lì, bianca, sotto la finestra bianca, agita un fazzoletto, come se dicesse addio. È quella che dice addio. Ma non se ne va. Resta la neve. Lei rimane. Forma una rete. La voce, impigliata alla rete, si colma di parole.

Dovremmo capire. Ma non capire spalanca strade svela grotte dilata sentieri. E finalmente, respirando, dondolando...

Lasciatemi qui, nel sudore, ghiacciato. C'è di meglio altrove. Impensabile ritrovare il punto bianco perduto nel bianco, vedere chi è fermo al culmine della bufera, incrostato di ghiaccio, a sognare il nero totale.

Dovremmo salire, gradino per gradino, pietra per pietra. Approdare a porti ricchi, isole felici, orme conosciute. Vedere rivedere prendere possesso. E respirare viaggiare salire. Ma ormai è una questione di nomi: abbiamo dimenticato il nome del mare.

Il ritorno alla quiete è immancabile e banale. Notte e giorno, con temperature diverse, mettono alla prova il mondo. Un poeta disse – quante forche fa? – che la notte è nera e bianca.

Dovremmo scendere, dal caldo al freddo dal bianco al nero dalla volta alla cripta, a intervalli regolari, variando la posizione delle mani la curva della schiena l'arco delle gambe. Non è difficile. Basta scivolare, come il bimbo ritorna dentro la madre, come la testa si versa nel nero. Ma dopo?

Tutto noto tutto bianco corpo nudo bianco gambe aderenti come cucite. Luce calore suolo bianco un metro quadrato mai visto. Muri bianchi un metro per due soffitto bianco un metro quadrato mai visto. Corpo nudo bianco fisso gambe cucite gli occhi appena.

Dovremmo parlare, ma come? La bocca serve a mangiare mordere masticare e non lascia spazio alla lingua, la lingua non vibra più, è ricacciata giù nel palato, le papille inerti sopra un muscolo dove il cervello non arriva a comporre la voce...

Muri bianchi una traccia un intrico. Segni nella calce grigio pallido quasi bianco.

Dovremmo dipingere. Ghiaccio, naturalmente. Dipingerlo della sostanza della carta. Un bianco di pergamena di cartone di riso di stoffa, e pensare il mondo come qualcosa che lo rende grigio. Un bianco che respira, spazzato via dall'aria, sporcato...

Un senso una natura un tempo quasi mai azzurro e

bianco nel vento nel ricordo mai più facce bianche senza tracce una sola linea radiante una linea bianca all'infinito.

Dovremmo scrivere. Cancellare il bianco con segni fitti e continui. Dalla scomparsa del chiaro sotto lo scuro delle frasi nasce un vuoto più reale dell'aria, il grigio sbucava da ogni punto del foglio, da ogni poro della pelle, con incomprensibile ardore...

Nero lento rovina rifugio quattro pareti all'indietro. Bianco e vuoto senza rumore. Bianco. Senza lingua, senza voce.

Dovremmo tacere.

SONATA OPERA POSTUMA

Dove Arturo Benedetti Michelangeli spiega la sua volontà di non eseguire pubblicamente l'Adagio di una Sonata di Schubert.

Lugano, 1974.

Capisco la tua obiezione, carissimo. Mi chiedi perché non ho mai suonato in pubblico l'*Adagio* della *Sonata postuma D959* di Schubert. Mi scrivi che nessuno potrebbe eseguirlo come me, che suono Brahms e Debussy come se il mondo iniziasse e finisse con le loro note. Ebbene, ti dirò che non è del tutto vero. Un mio eccellente allievo, Ludovico Lessona, ne sarebbe stato capace, se il suo aereo non si fosse sfracellato e con lui la sua testa e le sue mani, a poco più di quarant'anni.

Comunque, hai ragione. Nessuno eseguirebbe l'*Adagio* come me.

Per questo non lo suono mai, specialmente in pubblico.

Solo due o tre volte l'ho suonato per me. Se in quei momenti mi avessi visto, ti saresti stupito. Ho sentito le dita della destra tremare a quella nota ribattuta, nella ripresa del primo tema. Io, Arturo Benedetti Michelangeli, non riuscivo a controllare l'emozione del *pianissimo*. In quell'attimo ho deciso che non avrei mai *esposto* quel pezzo in

pubblico (e raramente a me stesso). Se riascolti la mia esecuzione di *Pas sur la neige*, il preludio di Debussy, che nella musica pianistica è la cosa più vicina all'*Adagio* di Schubert, noterai che faccio vibrare le note a un volume più alto del consueto. Per non soggiacere, come avrei potuto, all'emozione di quello sconvolgente *pianissimo* (Gieseking non sarebbe d'accordo con me, ma lui era un santo della tastiera, uno senza ombre). È intollerabile che l'equilibrio delle dita possa essere sopraffatto dall'incantesimo. Talvolta suono l'intermezzo tempestoso dell'*Adagio* ma non arrivo mai alle note che riprendono il tema. Non le sfioro neppure. Non posso. Se sono sconvolto (ma sono capace di esserlo?), non dirò mai che sono sconvolto. *Lo tacerò*.

Con amicizia.

Tuo Arturo

I DISPERATI, MEGLIO CHE GLI ALTRI

Dai diari di Unica Zürn, morta suicida nel 1970, dove la pittrice evoca il suo amore per “l'uomo del gelsomino”, come lei soprannominava affettuosamente Henri Michaux.

Parigi, 1969.

Michaux, Michaux, mio adorato, mio uomo del gelsomino, questo anno di sangue meraviglioso il gelsomino, sono caduta dalla finestra, vedi, gocce di sangue ovunque, un cane mi lecca le cosce, si avvicina, è nero, è grande, vorrebbe fare l'amore con me, ma io sono viva, non voglio lui, *io voglio te*, tutto mi spaventa e mi affascina se ti penso, come quando aspetti un bambino, te lo porti dentro e non sai come sarà la tua vita dopo, ieri ho sognato che accadeva così, cadevo dalla finestra ed ero viva, non partorivo ma ero in ospedale, le visioni mi tormentano, vieni a trovarmi, mio uomo del fiore, ti prego, vieni a trovarmi, ho grandi disegni da mostrarti, sono molto, molto sessuali, ti ecciteranno, in uno ci sei tu dentro di me, mi inondi, mentre la tua bocca cola saliva sui miei occhi, mi acceca, è bellissimo, sento tutti i tuoi succhi, sperma saliva sudore, ti vorrei nuotare dentro, ogni volta che ti vedo vorrei nuotarti dentro e non uscirne più, non ho mai desiderato nessuno con tanta violenza e disperazione, nulla, non c'è nulla di più bello al

mondo che te, guàrdami, guàrdami, mio uomo del fiore, del gelsomino bianco che vorrei arrossare, arrossare ancora, non guardarmi con quegli occhi freddi, non sono un insetto disegnato sul taccuino, guardami veramente, sono Unica...

Leggo e rileggo la tua lettera, Henri:

«Destino beffardo essere Unica. Io non lo sono mai io, ad esempio. Molteplice, sempre, quello sì. Dove sono non mi trovi. Dove mi trovi non sono. Riuscirò a venire solo domani, adesso mi è impossibile. Sto ultimando un testo in cui descrivo questa denervazione del mondo, questo collasso delle cose. Devo sperimentare la mescalina. Proprio oggi. Non ho tempo per l'altro fuori di me. Io voglio l'altro dentro di me. Un io che si curva su di sé e descrive i suoi vibrioni impazziti.

Chiama il medico di turno, se stai male. Spiegagli i tuoi dolori. Ci sono medici attenti, a volte salvano la vita. Io non verrò, oggi. Credo domani. Ma non è importante. Il testo mi chiama: o lo finisco o ne va della mia vita. Vorrei che me lo illustrassi tu, quando starai meglio. Sei la più adatta a farlo. Ricordi? Ti avevo portato in ospedale un quaderno e la matita. Ti avevo anche scritto due frasi nella prima pagina: “Quaderno dalle bianche distese intonse / Lago in cui i disperati, meglio che gli altri / possono nuotare in silenzio / adagiarsi in disparte e rivivere”. Adagiarsi e rivivere. Occorre calma, Unica.

A domani, Henri».

Leggo e rileggo gli appunti che ti ho rubato dalla tasca, Henri, quando sei venuto a trovarmi:

«Osservo attentamente il processo della sua malattia, dottore. Unica Zürn sta male. La sua schizofrenia le spezza letteralmente il senso di sé. Sanguina in modo indecente, come tutti i matti. Bisogna che le stia lontano. Il dolore è contagioso, come un germe.

Sto scrivendo un testo sulla follia. Se sarà letto bene, spiegherà come i folli devono imparare a esserlo non perdendo lucidità. Ma posso parlare con Unica di questo? Tutta la sua furia la porterà solo a una maggiore polverizzazione di sé. Sentirà voci ovunque, come se il suo disco interno si fosse spezzato e frammenti di suoni vagassero nell'aria, pieni di lei. Io non devo permettermi queste vanitose catastrofi. Posso solo spiegare agli esseri umani come sarebbe meglio se fossero giunchi, sassi, elastici, pietre, e non stupide coscienze, inette razionalità, progetti semidivini. Tutti i libri che ho scritto e che scriverò non saranno sufficienti a dire l'ottusa bestemmia che è l'uomo. Mi tengo caro questo respiro postumo, dottor Malet: arriva sempre un attimo dopo».

Oh Henri, Henri. Ragionevole bastardo. Intelligente, insolente insetto. Sfracellarmi dalla finestra piuttosto che

reincontrarti. Gli anagrammi sono finiti. I rebus insolubili. I gelsomini galleggiano nell'acqua torbida. Perché? Perché essere Unica?

UN CAPOLAVORO CONOSCIUTO

Lettera di Giorgio Mondadori a Stefano D'Arrigo (1975).

Caro D'Arrigo,

come vanno le tue emicranie? Ti ho portato le medicine da Milano, come mi hai chiesto. Il tuo romanzo? È appena uscito. Ovviamente è un successo. Trentamila copie subito, nelle maggiori città italiane. Mi chiedi se le recensioni all'*Orca* saranno entusiastiche, se saluteranno con entusiasmo il valore eccezionale del libro. Non so cosa risponderti. Chissà se l'*Orca* è un capolavoro da paragonare all'*Ulisse* di Joyce o una pizza informe, un polpettone senza capo né coda. Sì, ti ho stimolato a crearlo; ho instillato nel tuo spirito la convinzione di essere il grande genio all'opera, in procinto di sfornare il capolavoro della letteratura italiana di questa fine secolo. A me bastava che tu vivessi questa sensazione e che io la rendessi pubblica, così tutti avrebbero ansiosamente atteso la tua opera.

Ora *Horcynus Orca* è in tutte le librerie. Dividerà la critica, sconcerterà il pubblico. Era plausibile. Ma distinguiamo. Sono io, l'Editore, *che ho firmato il mio capolavoro attraverso di te*. Come? Con le medicine che ti mandavo mentre ti scoppiava la testa sul terzo capitolo, povero innocente! Con i provvidenziali vaglia postali che ti hanno

permesso di vivere mentre cercavi caparbiamente il finale! Con le rare conversazioni in cui ti esortavo a scrivere e riscrivere e stare mille anni sulle parole, su quelle dette e quelle tacite! Con le interviste in cui profetizzavo a celebri e mediocri giornalisti – la *crème de la crème* nella critica letteraria delle tirature – il *Grande Libro*. Non sono stato fermo un attimo, in questi anni. Sempre a soffiare nella brace del tuo *chef-d'œuvre*, finché è diventato un bel fuoco. E ora mi ci scaldo, caro D'Arrigo, come tu non saprai fare. Mi chiedi, con l'affannosa incertezza dell'autore: sono riuscito a restituire alla scrittura la prodigiosa perfezione lessicale che inseguivo? Sono arrivato a costruire l'esaltante multilinguismo dell'ultimo, definitivo Romanzo del Novecento Italiano?

Io dico: *Horcynus Orca* esiste, e tanto basta. È la regia dell'*Orca* il tema di cui parleranno e su cui si confronteranno critici e scrittori alla fine del millennio. È del mio capolavoro che resterà traccia negli anni futuri, non del tuo fittissimo, illeggibile, gratuito, ridondante *Livre des vertiges!*

In Sicilia c'è la mafia, non Moby Dick.
Un caro saluto alla famiglia.

Tuo Giorgio Mondadori

TORNARE VIVO

*Dove un anonimo attore riflette sul teatro di
Tadeusz Kantor.*

Genova, 1973.

E lui è lì, sulla scena, come sempre. Lui, Tadeusz. Blocca l'irrompere di un rivoltoso dal tramezzo sbilenco; commenta con una risata sarcastica il crollo di un muro e la marcia di un drappello; vestito rigorosamente di nero, assiste con aria composta e dolente a gesti di meraviglia o di terrore. Con calma straordinaria cammina in mezzo a noi come un poeta rileggerebbe ad alta voce i suoi versi, lanciando a uno un'occhiata struggente, all'altro uno sguardo carico di rimprovero. Ferma il braccio di Elisa, dissotterra la gamba di Karl, dialoga in silenzio con Victor, il mutilato; con le dita sfiora appena il profilo di una forca, la carta di un foglio, il legno di un banco. Si siede al tavolo di una taverna che non esiste; chiude gli occhi, apre gli occhi, solleva la mano sinistra. Il tavolo, allineato con un altro, diventa una croce. Gli occhi semichiusi, si allontana in silenzio, la mano a schermo sulla fronte.

Poi, di colpo, le tenebre. Il tavolo diventa porta di baracca, investita dal riflettore di un lager. I corpi si afflosciano al fragore delle mitragliatrici, al rumore degli spari, allo strepito degli slogan. Poi, il silenzio. Lentissimamente,

lui torna indietro. Sparsi sul palcoscenico, pallidissimi, noi – i morti. Si ferma, si china, protende le dita. Aggiusta una manica, ricompone una gonna, rimodella l’ovale di un viso. Deformati dalla fine violenta, i corpi riacquistano espressioni tranquille sotto i suoi gesti pietosi. Non sussultano più. Smettono di spasimare. Si placano. Ora si avvicina a me. Sono sotto un’asse di legno. Mi sfiora la guancia – non era scritto nel copione –, scuote la testa, si allontana. Poi si gira verso il pubblico. Sottovoce, il mento fra le dita, annuncia con un cenno del capo la fine dell’opera. Mentre già tutto il teatro è nero, sussurra tre volte, nel buio assoluto, una parola di cui non ricordo né il suono né il senso...

E io, suo attore per caso, perché non posso rialzarmi, quando smettono di applaudire? Sì, ora posso, ma che fatica. Esco dal teatro respirando appena. Cammino come se soffocassi. Mi sto abituando a essere morto. E domani sera, ancora sotto l’asse. E lui, mi sfiorerà il volto? Riuscirò ad alzarmi, a rispondere agli applausi, a tornare vivo?

NEL TETRO, BASSO OCEANO

Appunti inediti di [Venicka Erofeev](#), autore di Mosca sotto la Vodka (1970).

Perché Rimbaud è andato in Africa? Per non scrivere stronzate *future*.

Una miscela di lacca di Vojnovo, di birra di Drena, di vodka di Balasz, e la mente da matta diventa sana.

(A Dostoevskij)

Indecente compiere quarant'anni, caro Fedor, e smettere di essere ubriachi fradici.

Il trucco è arrivare all'intimità della lingua con una certa torsione delle parole perché alla lettura la prosa sembri proprio detta all'orecchio. Al cuore del linguaggio parlato, sì. Scrivere con la voce, scardinare la scrittura dal foglio bianco, metterla nelle tempie del lettore.

Non fabbricare idee, farle circolare nelle mani e nel fegato, nella faccia e nel cuore. Sono sangue, le idee, sangue nascosto dal muro ridicolo della pelle.

Vita inafferrabile, piaga non suturata, ombra che sbanda, sbianca, trema, corre, mangia, ama; poi la buttano

sottoterra e *voilà*, fine delle avventure di un ubriaco.

La dannazione di chi fa il chirurgo con la penna, si fruga bene la psiche, e si trova con pollice e indice gonfi di vodka.

Bara, scrittore-troia, finché, nella grassa e nera terra, senza invettive e senza sogni, piangerai il tuo sangue vivo e amerai lo stupefacente, brulicante sciame di insetti sopra la tua carogna.

Ti servi di queste parole dannate che non smettono di avere un senso per parlare di lei, della vita insensata, non di quella stronza vita da sobri, da calzolai, che non significa nulla, tu parli della Grande Vita Esagerata, della Grande Favola per idioti ubriachi, della fola insensata che fa ridere fino a vedere il buco di culo del cielo.

Tutte le pazze parole, tutti i matti alfabeti di Chlebnikov, sono le carni dei morti che risorgono dal cimitero, e ogni corpo è il nuovo Lazzaro che intona la voce alta del grande corale della Grande Vodka.

In tanti, leggandomi, non sopportano la mia scrittura senza pause, questo incessante conato che le parole restituiscono con inutile misura. E pensare che non vomito mai neppure dopo la sbornia delle Mille Lune!!

Dopo aver ingoiato lacca e birra e vodka nel Cocktail Supremo, cosa vuoi che ne sappia degli io, dei tu, dei tempi verbali? Io scrivo appunti psicopatici.

Ieri ho visto *Giorni perduti*, il film di Billy Wilder (un giudeo!) in un cinema di Mosca; quel viaggio agli inferi nel *delirium tremens* dell'alcolismo è una porcata debole e sentimentale. La trovata della bottiglia nascosta nel lampadario è buona per gli idioti. Io cosa dovrei dire, che ho seppellito bottiglie nei cimiteri, contendendole alla sete dei morti?

Il mio prezioso preziosino preziosissimo *samizdat*! L'ho venduto per una sbronza da sette rubli.

Ieri ho visto *L'idiota*, filmato da Kurosawa. Con quelle facce attonite, quel ritmo lentissimo. La storia immersa nella neve, con Minsky non più principe ma superstite della sua esecuzione, proprio come Fedor. Insopportabile e perfetto.

L'anima? Non la trovi in nessuna Petuski, perché Petuski è morta, Petr è morta, Pietroburgo è morta. Nessun'anima è in vendita, neppure morta, neppure a metà prezzo.

Ieri mi hanno detto che l'unico sole è sotto il cuscino, quando dormi. Ma ieri, dormendo, ho sognato un

deserto di ghiaccio, alto e minaccioso, con il disegno di un'onda sola.

La Grande Vodka mette a soqquadro le strategie della mente che fanno sopravvivere gli stupidi astemi, sulla dura terra.

Non è la spettrale città simmetrica dove Raskolnikòv si aggira stordito dopo aver ammazzato la vecchia usuraia, non è il Prospekt Nevski dove una folla immane e strisciante si accalca come una gigantesca scolopendra. È l'ennesima, stupida sbornia di Venicka.

«Non sarà difficile – afferma solennemente il Cancelliere Capo Anatolj Livarenko – scoperchiare le teste dei giustiziati dalla Corte Suprema e, praticando un esame anatomopatologico dei loro neuroni cerebrali, scoprire quantità massicce di pensiero. Non escludo questa possibilità. Il pensiero è una *malattia endemica* che ci vantiamo di poter isolare: il rito dell'impiccagione o del rogo è un'azione medica tesa a isolare il seme dell'epidemia. Se il temibile virus dondolerà nel cadavere di un impiccato o sarà sparso al vento nelle ceneri di un eretico, ne gioiremo come un equipaggio gioisce alla fine della quarantena per lo scampato pericolo. Il pensiero è un virus patogeno che provoca psicosi criminali: e intendiamo per psicosi criminali quelle sindromi psichiche caratterizzate da isolamento, asocialità, paranoia, delirio, dove l'eccesso di pensiero co-

struisce incubi metafisici e utopie pseudorivoluzionarie, come nel caso esaminato oggi dalla Corte Suprema. L'accusato qui presente, lo scrittore Venedikt Erofeev, sostiene tesi indifendibili: la felicità del libero sesso, la bellezza rovente della pazzia, l'incanto della Vodka Suprema, dell'Estasi e del Singhiozzo. Se ognuna di queste tesi fosse avvalorata da prove, sarebbe la catastrofe dello Stato: ogni forma di pensiero che turbi il decoro di una razionalità conservatrice va estirpata in modo logico e con metodi rigorosamente scientifici. Il fuoco e la corda, se applicati al momento opportuno, possono debellare il morbo una volta per sempre. Dare eccessivo spazio alla libertà d'opinione, nella società sovietica moderna, è una demagogica ingenuità, e non saremo certo noi a permettere pericolose e sovversive forme di democrazia, nefaste al bene collettivo della società civile. In sintesi, dunque, da difensore della morale civile, da primo alienista di stato, non posso che pronunciare la vostra condanna, Venedikt Erofeev: dieci anni di ricovero in manicomio per *abuso di pensiero*. L'ospedale in cui sarete internato a scontare la vostra pena sarà lo stesso ospedale in cui esercitaste, da poeta psichiatra, un abominevole tirocinio, sostenendo con inutile fervore la liceità della pazzia. Alla sentenza di cui ho appena dato lettura non c'è appello».

Avete finito di disgustarvi di me? Avete finito di correggermi la vita?

Ogni psicoterapia è il banchetto dell'anima sul cada-

vere di un corpo a cui hanno intimato di *smettere di bere*.

Sono io il nuovo Colombo dell'era dei cocktails sbilanchi! Venite con me! Non salite sulla Nina e sulla Santa-maria! Scoliamo vodka di gelsomino e di birra sul ponte della Pinta davanti all'immensa bonaccia del mare odioso, tutto fatto di repellente, insana, salatissima acqua! Buttali via, Venicka, questi dannati foglietti psicopatici! Che li azzannino i denti degli squali e siano loro, alla fine, a vomitarli nel tetro, basso oceano! Resisti, Grande Eroe di nessuna Balena Bianca, nel Bianco Mare della Vera Vodka!

LUCE BIANCA

Un frammento di lettera, da [Thomas Bernhard](#) a Hedvig Stavianickek.

Austria (?), 1976.

Leggo e rileggo la tua lettera, Hedvig:

«Sono stanca, Thomas, delle tue ossessioni. Sei come un monaco zen: ma un monaco che si consuma della pienezza del suo dolore. Basta con il dolore. Bisogna essere zen del vuoto. La pienezza è qualcosa che i vecchi, lentamente, dimenticano. Si fanno minimi, fragili. Non hanno più niente da opporre né alla vita né alla morte: né un desiderio sensuale né un silenzio assoluto. Io sono, vecchia, tu lo sai, molto più di te. Lascia che sia tranquilla. Ho ancora energie. Vuoi viaggiare con me? Ci sono posti che vorrei vedere prima che arrivi il buio – o la troppa luce bianca che, a quanto pare, mi aspetta. Vorrei li vedessi tu, insieme a me, per raccontarmeli».

Viaggiare per raccontarti? Io, Hedvig? Io che alzo i muri delle mie frasi a colpi di vanga? Io che mi rovescio terra sulla testa, come nelle viscere di un cimitero, e rido a ogni badilata. Sono un servo di scena, bella mia. Servo i miei incubi. I tuoi, no. No, non sei vecchia, (sei giovanissima, piena di eccezionali energie, e hai scelto uno malato, osses-

sionato, un giovane sotterrato come me, non vecchio, già morto). Ci sarà una ragione: volevi dissepellirmi? Ci sei riuscita in parte, mia giovane, sdentata Hedvig. D'altronde non potevi guarirmi del tutto. Gli scrittori sono cadaveri inguaribili e non smettono di assolvere il loro compito neppure dopo la morte fisica.

Luce bianca? Cercherò di vederla per te, prima che i tuoi occhi smettano di vedere. Te la racconterò nei prossimi giorni. Ma dispero di potertene parlare.

Ho un'immagine, un'ossessione. Un corvo galleggia sopra il ghiaccio, in attesa di spiccare il volo. Non è morto ma neppure vola via. Se ne sta lì, in mezzo al freddo oceano, come se non volesse più volare ma nello stesso tempo non potesse nemmeno annegare. È il mio sistema vitale. Non posso permettermi di dare a quest'immagine una soluzione poetica, simbolizzandola in linguaggio letterario, pietrificandola negli archivi della bellezza.

Il corvo fermo nel ghiaccio non è una visione poetica: *nutre il pensiero della poesia*. Il corvo nell'oceano ghiacciato indica la strada: non volare e non morire, non perdersi negli spazi e non soffocare nell'acqua. Stare in una via mediana – *dormire ma senza chiudere gli occhi* –, dormire solo quel tanto che serve per passare i giorni da sveglio. Lo scrittore vorrebbe dimenticare la *funzione-sonno*, vorrebbe gli fosse consegnata, come un dono prodigioso, l'insonnia di Kafka: quel numero incredibile di ore, che vanno perdute in grembo al sonno-morte, vorrebbe diventassero mille mattini in cui svegliarsi ancora e scrivere

ostinatamente i suoi mille, e oltre mille, quaderni.

Alla Kunsthalle di Amburgo non ho visto il corvo della mia visione ma *Il mare di ghiaccio* di Caspar David Friedrich: grossi blocchi gelati, forse ispirati dalla visione della deriva nell'Elba, occupano la superficie della tela. Sullo sfondo, appoggiato sui blocchi, compare un relitto. Il quadro si ispira alle spedizioni polari di due navi, l'Hecla e il Griper, che sparirono nei ghiacci del Polo. Non ho avuto dubbi dal primo istante. Ho eletto questo quadro a re di tutti i quadri che ho visto e che avrei visto in futuro. L'ho venerato. Non avevo più nessuna necessità di cercare ancora. Non sarebbero esistiti altri musei e altre mostre per il mio spirito. *Il ghiacciaio era davanti a me. Il mio compito era guardarlo.* E ogni giorno avrei guardato di più, osservando, sotto gli strati gelati, qualcosa di sempre diverso. L'esercizio incandescente, comico, martellante, del vedere e dell'immaginare era cominciato.

Non ho altre ossessioni, Hedvig, non al momento, tranne la storia di uno sempre chiuso dentro una certa casa: a ogni foglio che scrive, quella casa è più salda, quei muri più spessi: alla fine, consegnato l'ultimo capitolo all'editore, si trova dentro la sua bara, bello pronto a morire, *esasperato ma vivo*. E parzialmente, disgustosamente soddisfatto. Ma a volte mi chiedo se il mio gioco a morire in vita non sia che una stupida partita a scacchi fra due automi. Thomas e Bernhard.

Thomas

BAGATELLA

Lettera inedita di Bruno Maderna.

Venezia, 1973.

Ci sto pensando, sai, a una breve bagattella per due strumenti, “per mano e aria”. Qui, in ospedale, si può solo sognare. Non ho né matita né partitura, e mi sento così debole. Ma posso muovere il palmo della mano, schiaffeggiare appena l’aria con il dorso e con le dita e farla vibrare, a intervalli brevi; in certe notti, quando il silenzio è veramente silenzio e i malati non mandano lamenti (cosa rara, lo so, in una corsia di incurabili), si potrebbe sentirli questi accordi leggeri, di settima diminuita: frammenti da ascoltare con attenzione estrema, come se lo spettatore fosse su un satellite perso nel cosmo che raccoglie echi dalla terra. Già il suono puntellato di Webern sarebbe troppo storico, troppo violento, inadatto all’(ultima?) essenza del mio creare.

Un abbraccio.

Tuo Bruno

A NON PARLARE DI ME

*Pagine inedite dai taccuini di Alejandra Pizarnik
(Parigi, 1971-1972).*

Quando impugno la penna, trema tutto. Non sono sola a scrivere.

Per un silenzio perfetto, queste inutili frasi.

Andare dove il corpo che smette di essere vivo non potrebbe andare. Alzarsi dal proprio cadavere.

Comprendo ora ciò che le ossa dicono da sempre.

La voce va sul foglio e continua, continua a non parlare di me.

Scrivo ogni notte per amore della notte. La penna graffia il foglio, ma non posso accendere la luce, All'alba, a occhi chiusi, leggo una poesia perfetta, ed è mia.

Pazienza, se il bosco si muove. Se ti viene addosso. Sono mai esistiti boschi immobili?

Le forme, terrorizzate di essere quello che sono.

Cambierebbero, guizzassero le fiamme.

Ho fame, il muro è bianco. C'è una soluzione?

Estrarre la pietra *della* follia. Non la pietra *dalla* follia.

Ma quale porta? Mi martellano la testa voci su voci, come punte di ferro.

Le voci altrui: gomma che ti cancella le orecchie, la testa, etc.

Ognuna delle mie voci è uno spazio letale, parola per parola. Ombra dopo ombra. I fogli non bastano più.

Non la mia voce ma *le mie voci*. Non il soffio ma le poesie, le trappole, le maledizioni.

Nulla. Questo vento nero.

Alla prima notte di caccia, niente. All'ultima, meno di niente.

Non chiederò aiuto. Mi voglio solo guardare. Non chiederò niente.

Uomo e donna: frammenti che non riparano dal silenzio della terra.

Ho voluto splendere tutta della mia assenza di luce.

Splendere, risplendere. La terra continua a farlo durante la notte, quando dormiamo, quando siamo ciechi.

Cùrami, ti prego. C'è del rumore, accanto a me. Chi lo avrebbe sperato?

La poesia non ha nessun senso. E va detta ora.

Lo specchio istorio: la grazia di un incendio in cui far sparire le forme.

Segni nei muri. Narrano di una corsa impossibile, che non è la mia.

Vedersi morire. Vedersi: cioè morire.

Dietro il mio muro l'arcobaleno. I mattoni del muro: il mio vero arcobaleno.

Nomino le cose perché siano principi di speranza, perché smettano di farmi sanguinare le dita.

Entrare in un cuore altrui. Non essere più distratta da me.

È possibile sentire fino a *non sentire* più nulla?

Le parole sono pietre così preziose che chi le disse-

pellisce non potrà vivere a lungo.

A un animale ferito tutto comincia a rivelarsi. Ma muore un attimo prima.

Precipito. Esco di scena. Non ho più trappole di parole.

Chi viene a prendermi *qui*, dove le fondamenta sono piene di terrore?

Al di fuori della cornice nessun ricordo del quadro. Ma cos'è la cornice?

Le ossa e il soffio vitale: principio di non-contraddizione.

Ogni ora desidero il sole, la sua luce insolubile.

Alejandra: squilibrata.

Cosa sai del ritmo spezzato di una stanza, di un muro? Per saperlo devi leggere Artaud.

Stanca. Invisibile. Le pillole mi guardano dalle scatole chiuse, sotto lo specchio del bagno. I gas della cucina sono tutti accesi, viola nel buio.

Già non sono più che l'interno di me, mando grida che non riconosco.

Doppio, triplo sole. Una mente in estasi, contro il nero di tutte le notti di questa terra.

Cosa fai? Cosa fai? *Cosa fai nella mia mente?*

La tristezza è imperdonabile, quando le rotte sono finite.

Buio. Non si entra. Nessuna porta. Allora mi resuscito, almeno per oggi.

La luce del linguaggio mi riveste come una musica, negli ultimi mesi, mentre guardo tanti tramonti al Bois de Boulogne. Oggi la parola mi riveste come uno strato di terra.

Le mie parole, le sole a parlare di me. Hanno i miei occhi, le mie rughe, i miei rimorsi. Sono loro, le traghetti-trici. Io resto qui, invece, giorno dopo giorno, gli occhi rossi di lacrime, giovane, immune, quasi spenta. L'orrore è rimasto tutto nelle parole che ho deposto sulla carta dei fogli. Mi sono lavata bene. Molto bene.

La nudità di questo muro. Nessuno spazio al miracolo.

La quantità di frammenti di legno della barca. Il numero esatto dei vortici che l'hanno fracassata. Mistero della matematica.

La bambina si è persa sui primi scalini. Certi testimoni l'hanno vista, ma adesso non ricordano.

La frase che mi porto sopra le rovine come un fuoco bello. Il mio riscatto.

Volevo non muovermi più. Che i tasti non li toccasse più nessuno. Ma nelle stanze dimenticate c'è sempre qualcuno che solleva, per caso, il coperchio del pianoforte.

La paura non smette di produrre forme. Ma anche un corpo umano, se è amato, produce un'essenza deliziosa.

Morte, morte, cosa hai fatto di tutto l'azzurro?

Finché il linguaggio verrà usato da esseri umani, le finzioni esisteranno. È inconcepibile un cielo senza nuvole.

Quando finiremo di fuggire? Quando accadrà tutto questo? Quando? Dove? Quanto? Perché? Per chi?

I morti tornano sempre, nei miei quaderni, dentro la mia insonnia. Attenuano i rumori, guidano i passi, indicano la verità.

Lui? Parliamo di lui? Lui non verrà.
Non verrà perché non verrà.

STANZA DI LAME

Lettera di Louise Bourgeois a un critico d'arte (1986).

Se la mia stanza ti disturba, a me non importa un fico secco. Figuriamoci. Ho novantadue anni e mi porto ancora dietro questo corpo da massacrare. Mi hanno chiesto un'installazione per la Galerie des Fleurs e *ho fatto questa stanza*.

Dall'esterno è un cubo magico e luccicante, che manda riflessi iridescenti. Ma, se ci entri dentro, ti sembra di essere come dentro uno strano miraggio (o una tortura), con lame lunghe e sottili appese al soffitto, che oscillano impercettibilmente, affilatissime. Devi camminare con prudenza se non vuoi ferirti. Ogni spettatore, entrando a vedere, deve essere prudente o finirà tagliuzzato, mani, faccia, piedi. Bello sarebbe se le lame lo colpissero bene, ma proprio bene, e uscisse dalla mia stanza barcollando, tutto insanguinato.

Non trovi che l'idea sia birichina? Chi ha installato le lame per me mi ha convinto a non programmare il loro movimento a velocità troppo elevate, per questioni di rischio. Io gli ridevo in faccia, gli dicevo:

«Sei un vigliacco. Hai paura che mi denuncino? Dovremmo farle ruotare velocissime. La vita è questo».

Ridevo da piegarmi in due.

A me sembra che la stanza lo dica in modo perfetto.

No, non è un sogno, detesto i sogni che spadroneggiano volgari nella notte. Io voglio incantesimi che posso modellarmi da sola, controllando il pericolo e la paura. L'incantesimo è più amichevole del sogno; non è uno stato passivo. Il sogno acceca, l'incantesimo no.

Avrei potuto fare una camera tutta di piume che ti solleticano, ti fanno ridere di piacere, induriscono il cazzo degli uomini e bagnano il sesso delle donne, o una camera di giunchi flessibili e vigorosi, che a passarci dentro emettono suoni rassicuranti e melodiosi, come una foresta stregata, un piccolo paradiso, o una camera come quella di Boltanski, con l'elenco dei nomi dei deportati, i vestiti, i cappelli, le ceneri.

Ma sono trucchetti patetici per spettatori irreali. Non fanno per me. Io sono una donna fredda, cattiva, furiosa. (Lo sai che Boltanski vorrebbe vendersi a un miliardario per essere osservato dipingere, in ogni ora del giorno, per non so quanti anni? La Grande Stronzata del Visibile!).

Io posso solo offrire ai miei affezionati spettatori la stanza delle lame.

Ieri ho sognato di essere un ragno gigantesco e i filamenti della mia ragnatela avevano la stessa consistenza di questo bellissimo acciaio. Ma era un sogno, più che sgradevole, noioso. Simile a migliaia di altri che ho dovuto subire nella mia lunghissima vita.

Aspetto la tua critica, allora. I commenti degli altri.

Nello studio ho tanti di quei rasoi con cui allestire tante altre stanze per le vostre dita tranquille. Potrei festeggiare le mie cento candeline con cento coltelli.

Tua Louise

Ex

Registrazione di un monologo a nessuno, di Emilio Villa.

Roma, 1982.

Non verrà più, non me lo sono mai fatto spedire quel quadro di Rothko, l'ho lasciata laggiù, quella macchia scarlatta e potente! mi chiama ancora, quel matto di gallerista, ma come posso rispondere? Ieri a gettare colate di parole sul muro del foglio, in francese, accadico, semitico, lombardo, e oggi non posso nemmeno dire *u*, sono afasico, Villa afasico! Che nemesi del cazzo, non serviva nessuna nemesi per un caso come il mio, lo ero anche prima, afasico, visto che nessuno ascoltava la mia rovinosa, incandescente frana di parole – come mi chiamava Duchamp? *Villa-drome* – ma adesso non mi muovo più, non faccio niente, sto sepolto nelle mie rune, a dialogare con la mia mente, a scrivermi nei lobi del cervello, a spremere dentro di me l'origine dei mondi, l'arcaico seme ancestrale (ma perché non ho mai giocato al posto di Meazza? Sempre riserva, dannazione!), sarebbe stato bello buttarsi nei campi, scoprire cifre, segni, alfabeti a pelo d'erba, a un passo dalla rete, fuggire e fuggire e non cercare rovine vulcaniche, ora l'origine me la vivo nel crogiuolo della mente, non posso più sprecarmi, sono chiuso a chiave nelle mie porte

tebaiche, litania nella litania, scrittura cuneiforme di questo corpo che si ostina a respirare, io, riserva delle riserve, informe tesoro di scartafacci e scarabocchi, roba da saccheggiare senza chiedere il permesso – ma quale roba? Una marmellata di petali di rose? Un papiro egiziano? Un arrosto fumante? una coda alla vaccinara? Le pietre mi parlano ancora, i sassi di Tot sono tutti qui, nelle panchine della mia vita pezzente (Contini ha già scritto di me?) – non ho più casse né libri né vino, solo testi tagliuzzati, messi in acqua o fatti seccare, non ho niente, sono ex-nessuno, ex-ciclope, ex-vivo, EX, EX, EX!!! Mi hanno tolto anche la lingua, io che srotolavo il sumerico e l'ebraico in una bicchierata sul Tevere. Non rutto più, è impressionante, da quanti anni è morto Roussel? dove dormo stanotte, nell'atelier di uno scultore o nella tana di un catalogo? Ah, no, una casa ce l'ho, quella è roba antica... Non me ne frega niente dell'afasia, *io sono un classico!* Si possono usare i pensieri come porpora fenicia, incenso di Ismaele, succo di carrube, si può gettare il mio cervello a macchie sui manifesti, sui bidoni, nel firmamento, io sono ancora un bufalo, un stomaco, una tromba, io sono la pelle invisibile del mondo; li appenderei tutti, i miei lapilli, adesso, se potessi, i miei pensieri alla cima dei crepacci li appiccherei, là dove ride Palazzeschi l'incendiario, ma non ho più mani, non ho più voce né fuoco, esisto solo nel silenzio assoluto, faccio il tamburo muto, qui, ultimo sciamano di una tribù già scomparsa che mi ha ficcato nella terra come ultimo totem – e voi siete gli stranieri da cui sarò sempre lontano. Eccomi,

suonatemi, che sia percosso! Fino all'osso della parola, fino al punto vivo della lingua morta, della mia lingua morta nel mio palato fermo, sasso di Tot, barbaro canto! (e Contini, dove scrive di me?) – di questa vita che non mi sale nemmeno alle labbra cosa farò fra un secondo, nell'altro millennio? *De la cabeza del loco quid hodie narratur?* Un vecchio allievo che si allena fra le macerie per diventare lui stesso maceria?

L'ARTE DELLA FUGA

Dove Esbjörn Svensson riflette sul suo concetto di arte pianistica. Svensson, leader del gruppo Est Est con Dan Berglund e Magnus Ostrom, è morto nel giugno del 2008, a 44 anni, in seguito a un incidente subacqueo.

Oslo, 1983.

Il pianoforte è un *alieno*. Parola di Esbjörn Svensson. Non si lascia portar via ben fasciato nella custodia, come l'oboe grazioso, come il melodioso violino. Resta immobile dentro una sala, annidato in un angolo, il coperchio scuro abbassato sulla tastiera. Poi ti chiama a sé e tu devi essere lì, sopra lo sgabello circolare, mentre il suono non sale ancora, è solo una base sonora, una nebbia. Forse qualcuno, un giorno, eseguirà *Pas sur la neige* e *La cathédrale engloutie* come Debussy avrebbe voluto, suonando le note una per una ma nascondendole, una per una, dietro quella rete di armonici che l'orecchio associa alla neve di una pianura o all'acqua che sommerge una cattedrale. Debussy insegna molte cose su quello che il pianoforte non deve essere: una tastiera da percuotere con *forti* e *mezziforti*. Il *piano*, il *pianissimo* che Chopin sapeva sprigionare dai tasti non facendosi quasi ascoltare dagli spettatori in fondo alla platea, non esiste più. Oggi il suono, nelle dita dei pianisti, è volgarmente *forte*. Ma perché una

nota deve essere *forte*? È una pausa che sprigiona suono, è precisione e inafferrabilità. A volte, in certe notti silenziose, sollevo la tastiera e resto per qualche minuto davanti al pianoforte aperto. Guardo la coda sollevata in alto come un'ala e le corde interne, come una foresta di rami bianchi. Non eseguo nulla. Tengo le mani sollevate. Poi le faccio ricadere sui tasti, ma senza sprigionarne suono. Dopo le mani, faccio ricadere i polsi. Poi, sempre molto piano, i gomiti. Sempre in silenzio. Resto accovacciato, come se il coperchio potesse scendermi addosso ed avvolgermi. Poi, lentamente, comincio a muovere le dita, i gomiti, e sale una nebbia sonora a cui non posso dare né una melodia né un timbro. Il pianoforte *risponde* al mio corpo. Ricordo Glenn Gould, quando suonava: un sonnambulo. Si torceva tutto, curvava la testa a pochi centimetri dai tasti per poter ricavare tutto ciò a cui il suo corpo, goffo ed esagerato, aspirava. Voleva possedere lo strumento o farsene possedere, suonava su uno sgabello bassissimo, emetteva un mugolio strano, come se accompagnasse la melodia in stato di trance, un rantolo quasi animale (anni dopo sentii qualcosa di simile in Keith Jarrett e nelle sue improvvisazioni). Un giorno, mentre esegue il *Contrappunto XIV* dall'*Arte della fuga*, alla battuta 239, quando la musica si interrompe fulminea con un *re* per la morte di Bach, Gould si interrompe di scatto, solleva la mano destra e la tiene sospesa nell'aria. Rivedo a lungo quella scena, come in un fermo-immagine. Quell'uomo rannicchiato sotto il pianoforte, il braccio alto nell'aria, circondato dal silenzio.

Capisco come certe mie notti di ragazzo, passate con testa, bocca, gomiti, braccia sulla tastiera, non sono state solo un momento di estasi o di follia, ma ciò che mi avvicinava con lucidità matematica all'oggetto misterioso che due secoli fa ragazze depresse suonavano per compiacere madri eleganti, ignorando che avevano a che fare con uno strumento *alieno*, capace di evocare *tutto*. Ecco cos'è il pianoforte. *È tutto*, come insegna Bill Evans. *È tutto*, come bisbiglia Glenn. *È un alieno*, aggiungo io ridendo, mentre incrocio le mani e parlo con Dan Erglund e lui mi sorride, sorride con me mentre trucca il contrabbasso e ammica a Magnus. Io sono ancora un ragazzino ma lo strumento mi ha scelto perché possa arrivare dove Bill non era arrivato. Io sfigurerò la sua pensosa intimità fino a renderla una corda tesa, una percussione potente. Si dice che per Frescobaldi la musica fosse una nota che risuona dentro una stanza chiusa, che torna e ritorna sempre uguale, e che il musicista non volesse creare nulla ma solo avvolgersi dentro un suono sempre identico, un sordo, minimo suono, come un rumore profondo di mare. Se credeva in Dio, in nome di quale logica musicale trasformare una fede sicura in un'incerta ossessione? Io, da parte mia, credo solo nel mio pianoforte, che esige suoni sempre nuovi.

PENSARE È SCONVOLGERSI

Una lettera di Francis Bacon.

Dublino, 1980.

Amico mio,

ieri smetto di gettare sul cavalletto i colori, mi addormento e faccio un sogno. Sono in una grande chiesa, molto buia: davanti ai miei occhi la scultura in legno di un Cristo, i piedi non appaiono crocefissi al legno, sono prodigiosamente liberi, e tutto il Cristo sembra proteso fuori dalla croce, nello slancio di una caduta violenta o nella volontà di un'ascensione estatica. Fisso stupeito quei piedi: non avevo mai pensato che i talloni riuscissero a staccarsi dai chiodi della croce. Per un attimo penso che la sofferenza sia terminabile e non infinita. Mi chiedo se il crocefisso sia di Giovanni Pisano. «Forse della sua bottega – penso fra me e me. Quando esco dalla chiesa, come svuotato, vedo l'insegna di una città – Massa Marittima. Osservo il duomo: è spostato dal lato destro della piazza, quasi che un vento improvviso lo abbia messo così, di sbieco, e una benefica bonaccia abbia impedito che crollasse oltre il bordo delle colonne e dei muri. Mi vengono in mente certi paesaggi di Soutine, che ero tentato di trattenere con le mani perché pini e case non scaturissero fuori, rapiti da un vortice. Al

tavolo di un caffè vedo un ragazzo: ha un foglio sulle ginocchia. Sta copiando da un libro piccolo, illustrato in bianco e nero, quello che sembra un disegno del Pontormo. I due occhi del disegno – che ricordano quelli dell'originale – sono totalmente bianchi. Anche dal foglietto mal copiato mi guardano fissi, come ciechi, e sembrano suggerirmi, ma lo so, che il mondo è un paesaggio insensato e stravolto. Mi tornano in mente le parole di uno psichiatra che un giorno, nel suo studio, mi disse, parlando dei matti: «Vedi, loro o sono pietre o sono piume».

Una ragazza, da un sipario mezzo strappato, mi chiese di avvicinarmi. Ha un'aria misteriosa, i capelli scuri. Mi fa entrare in una stanza dove, ai muri, sono appesi tanti fogli, tutti fitti di linee geometriche. «Sono queste le fondamenta, – ripete – le fondamenta...». Mi accorgo di non resistere più. Sono irritato, turbato da una collera incontenibile. Strizzo i fogli dalle pareti. Fuggo via. La ragazza scompare. Mi viene in mente un verso: «la materia oscura l'assilla...». So che non ci può essere nessuna geometria nel mondo. Anche Klee lo sapeva da sempre, nascondeva i suoi piccoli angeli armoniosi dietro scritte enigmatiche o disegnandoli discretamente su carta da pacchi. «È tutto disgustoso...» ripeto fumando per le strade. La città mi sembra fatta di una materia strana: gli uomini ci camminano ma non riescono ad avanzare bene; faticano, i piedi incollati all'asfalto. Uno di loro oscilla, braccia e gambe fluttuano da un lato e dall'altro. Una voce dice: «Ha un coltello nella schiena». L'uomo, che continua a oscillare senza

nessuna lama visibile, finisce con lo stramazzare a terra. Non mi avvicino al drappello pietoso che lo sta soccorrendo. Continuo a camminare sperando di potermi svegliare. Adesso sono come dentro un'erba altissima e sento di non odiare più i paesaggi ma di appartenere al crescere stesso dell'erba. Se avessi dipinto tutto questo non avrei potuto fare altro che quello che fece Monet semicieco: tracciare il sentiero del suo giardino, con il ponte e le piante, come un intrico rosso e verde, una macchia inestricabile. D'un tratto mi sento, dentro l'erba, come se fossi chiuso dentro una gabbia. In che modo ne uscirò? Ricordo due quadri di Pollock esposti al Guggenheim di Venezia: uno è *Forest incantata*, l'altro *Alchimia*. Li rivedo, esatti e grigi come li ricordava, turbolenti ma regolati da un ordine misterioso, che rammenta tanto le leggi oscure della foresta quanto i rigorosi processi alchemici. Capisco che non sarei mai uscito da quell'erba senza pensare a una figura. Di nuovo mi affiora alla mente il verso – «La materia oscura l'assilla» – e capisco che devo cedere all'ordine. Ricordo il secondo quartetto di Shostakovic, lo riascolto mentalmente in pochi secondi. Rammento simultaneamente che qualcuno ha scritto: «pensare è sconvolgersi», ma non ricordo chi.

Alle cinque del mattino mi sveglio, osservo la scimmia di paglia fissa sul mio tavolo di legno e sorrido. Comincerò a lavorare alla Crocefissione.

Tuo

Francis

GLI ULTIMI QUADRI

Confessione di un amico di Willem de Kooning
(1987).

Nel momento in cui i sintomi dell'Alzheimer sono diventati definitivi e irrimediabili, De Kooning non ha mai smesso di dipingere, anzi. Lo imboccavamo, lo lavavamo, lo sistemavamo a letto. Ma al mattino, quando, come ci ordinavano i suoi occhi, lo mettevamo seduto davanti al cavalletto, la mano destra ripeteva, con lentezza scrupolosa e precisione infinita, il gesto di sempre. Afferrava il pennello e lo appoggiava risolutamente contro la tela. Dipingeva macchie coloratissime, di una luce quasi intollerabile, che spesso colavano dal bordo della cornice. La saliva gli colava dalla bocca, senza che lui se ne accorgesse. Non so se potete capirlo ma questi – se posso dire – sono stati *i suoi quadri più liberi*. Sfido i critici ad affermare il contrario. L'arte di un uomo non dipende dalla sua vita: è quando la vita cede, dopo una vita votata all'ossessionata pittura, che per incantesimo si sprigionano le cose migliori.

STATO DI TRANCE

Una domanda a Danilo Kis, autore di La clessidra e L'Enciclopedia dei morti.

Parigi, 1983.

Signor Kis, che effetto le fa essere considerato uno dei quattro o cinque scrittori più importanti d'Europa?

Nessuno.

Intanto vorrei precisarle che io non scrivo come uno scrittore di professione ma come un “poeta”, il che significa che mi occupo esclusivamente di *tematiche* ossessive, in una specie di trance, appunto, poetica...

«Fallire ancora e fallire meglio» ci insegna Beckett. Essere un buon scrittore significa elaborare un fallimento originale. Adeguarsi alla propria sconfitta nel proprio infinito personale, quello che tastiamo con dita e pensieri. Essere adeguati è fare ciò che *a noi, e proprio e solo a noi*, è consentito (non consentito, *ordinato!*) fare. Ogni artista non ha molte cose da dire. Forse ne ha una, e talvolta mezza. Ma deve sapere tutto di questa mezza cosa, di questo mezzo tono. Deve diventare maestro di cerimonia di quell’unico segreto di cui è messaggero. Dopo, si tratta di inezie: tecniche, scritture, variazioni, messe a punto. Ma il tema è stato dato. La litania è quella. E poi, che nessuno la ascolti

o che tutti la applaudano: non cambia e non cambierà nulla.

Le “tenebre plurali” e la “notte unica” sono l’essenza del mio pensiero, sostanzialmente illuminista e semplice. La “notte unica” è la psicosi dell’uomo, i lager, i massacri, i soprusi, i delitti pubblici e privati. Le “tenebre plurali” sono la confusa e imperfetta libertà dell’uomo che di quella notte viene a capo con i soprassalti delle sue verità. L’io è da sempre stato di trance. Fra maschere ed echi, è responsabile della vita futura e di quella passata *di tutti noi*. Dalle sue finzioni vere nasce il nostro diario molesto di scrutatori notturni.

Rimbaud diceva di strappare per pochi lettori insonni i suoi taccuini di dannato. Ma i dannati, ormai, non esistono più. Sono anacronismi. Esistono ancora gli scrittori veri e assoluti, visibili o invisibili che siano, e hanno la sciagurata fortuna di portarsi sulle spalle un passato più lungo e più dolente di scritture, pene, pensieri. Oltre questo fardello cosa esiste? Cosa potrebbe esistere *ancora...*

Se essere uno scrittore è essere infedele ai codici del giorno, è descrivere i piccoli legami dei vivi con l’energia inesauribile dei morti, allora è vero: *io sono uno scrittore, e il mio regno è la notte.*

NOTA DI EDIZIONE

Alcuni dei racconti presenti in questa raccolta sono stati pubblicati per la prima volta su riviste o antologie:

L'anno del dragone grigio, in «La clessidra», n. 3, 1996.

Messa a luce, in «Anterem», n. 84, 2012.

Tenebroso commiato, in «Anterem», n. 84, 2012.

Cromatismi, in «Anterem», n. 84, 2012.

Richiamata, in «Steve», n. 18, 1999.

L'opera, in «La Corte», n. 15, 1992.

La stanza di Arles, in «Visioni della natura», Corpo 10, 1991.

Yalta, in «Margo», n. 8, 1992.

Il velo, in «Galleria continua», a cura di E. Grazioli, 1998.

La vera montagna, in «Visioni della natura», op. cit.

La memoria del futuro, in «Margo», 8, 1992.

Testamento, in «Molloy», 19, 1993.

Juif errant, in «Molloy», 12, 1991.

Le forme dell'aria, in «Visioni della natura», op. cit.

Atti di giustizia postuma, in «Nuova Corrente», n. 112, 1994.

Il rumore di fondo, in «Riga», n. 16, 1999.

Tra le mani un precipizio, in «La poesia e la carne», La Vita Felice, 2008.

Levanto, in «La mosca di Milano», n. 13, 2005.

Canone, in «Fallire ancora, fallire meglio. Percorsi nell'opera di Samuel Beckett», Joker, 2009.

Per non parlare di me, In «Das Hartz Iz a Halber Novi», Editorial

de lo imposible, 2010.

Ex, In «Parabol(ich)e dell'ultimo giorno. Per Emilio Villa», a cura di E. Campi, Le voci della luna, 2013.

I seguenti racconti sono stati pubblicati per la prima volta in siti/blog letterari:

Una vita risoluta, *Il mondo dei Nuctes* e *La terra mi è di peso*, in «[La dimora del tempo sospeso](#)».

Le Sette Regole del Silenzio, in «[Zibaldoni e altre meraviglie](#)».

Solitudine, in «[Carte allineate](#)».

Tutti i racconti – scritti fra il 1991 e il 2014 – sono stati rivisti, corretti o riscritti in occasione della pubblicazione dell'ebook.

INDICE DEI NOMI

Achmàtova, Anna (1889-1966)
Allegri, Antonio (detto Correggio, 1489-1534)
Annenskij, Innokentij Fëdorovič (1855-1909)
Arbus, Diane (1932-1971)
Artaud, Antonin (1896-1948)
Babel', Isaak Èmmanuilovič (1894-1940)
Bacon, Francis (1909-1992)
Bachmann, Ingeborg (1926-1973)
Bayard, Hippolyte (1807-1887)
Beckett, Samuel (1906-1989)
Beethoven, Ludwig van (1770-1827)
Benedetti Michelangeli, Arturo (1920-1995)
Bentham, Jeremiah (1748-1932)
Bentivegna, Filippo (1988-1967)
Berberova, Nina Nikolaevna (1901-1993)
Berg, Alban (1885-1935)
Bernhard, Thomas (1931-1989)
Blanchot, Maurice (1907-2003)
Bourgeois, Louise (1911-2010)
Borromini, Francesco (1599-1667)
Bruno, Antonio (1913-1951)
Burri, Alberto (1915-1995)
Calogero, Lorenzo (1910-1961)
Campo, Cristina (1923-1977)
Čechov, Anton Pavlovič (1860-1904)
Celan, Paul (pseudonimo di Paul Antschel, 1920-1970)
Cézanne, Paul (1839-1906)
Chodasevič, Vladislav (1886-1939)
Cioran, Emil (1911-1995)

Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas (1875-1911)
Corot, Jean-Baptiste Camille (1796-1875)
Couperin, François (1668-1733)
D'Arrigo, Stefano (1919-1992)
Dickinson, Emily (1830-1886)
Delfini, Antonio (1907-1963)
Dubuffet, Jean (1901-1985)
Dufay, Guillaume (1397-1774)
Eliot, Thomas Stearns (1888-1965)
Erofeev, Vladimir (1938-1990)
Ferrier, Kathleen (1912-1953)
Füssli Johann Heinrich (1741-1825)
Garzoni, Tomaso (1549-1589)
Giacometti, Alberto (1901-1966)
Gogh, Vincent Van (1853-1890)
Joyce, James (1882-1941)
Kantor, Tadeusz (1915-1990)
Kis, Danilo (1935-1989)
Koonig, Willem de (1904-1997)
Lasso, Orlando di (1532-1594)
Leopardi, Giacomo (1798-1837)
Licini, Osvaldo (1894-1958)
Maderna, Bruno (1920-1973)
Mazzola, Francesco (detto il Parmigianino, 1503-1540)
Messiaen, Olivier (1908-1992)
Michaux, Henri (1899-1984)
Mo-ch-i (1201-1243)
Morlotti, Ennio (1910-1992)
Nabokov, Vladimir (1899-1977)
Nerval, Gérard de (1808-1855)
Nietzsche, Friedrich (1844-1900)
Novelli, Gastone (1925-1968)
Parini, Giovanni (1729-1799)

[Pizarnik, Alejandra \(1936-1972\)](#)
[Pound, Ezra Weston Loomis \(1885-1972\)](#)
[Poussin, Nicolas \(1594-1665\)](#)
[Powell, Bud \(1924-1966\)](#)
[Porchia, Antonio \(1885-1968\)](#)
[Proust, Marcel \(1871-1922\)](#)
[Purcell, Henri \(1659-1695\)](#)
[Rilke, Rainer Maria \(1875-1926\)](#)
[Rozanov, Vasilij \(1856-1918\)](#)
[Sander, Auguste \(1876-1964\)](#)
[Scelsi, Giacinto \(1905-1988\)](#)
[Schiaffino, Francesco Maria \(1689-1765\)](#)
[Schiaparelli, Giovanni Virgilio \(1835-1919\)](#)
[Schubert, Franz \(1797-1828\)](#)
[Schwob, Marcel \(1867-1905\)](#)
[Seghers, Hercules \(1589-1638\)](#)
[Svensson, Esbjörn \(1964-2008\)](#)
[Swift, Jonathan \(1667-1745\)](#)
[Tristano, Lennie \(1919-1978\)](#)
[Villa, Emilio \(1914-2003\)](#)
[Venosa, Carlo Gesualdo da \(1566-1613\)](#)
[Walser, Robert \(1878-1956\)](#)
[Wols \(pseudonimo di Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913-1951\)](#)
[Zambrano, María \(1904-1991\)](#)
[Zürn, Unica \(1916-1970\)](#)

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Marco Ercolani è nato a Genova nel 1954, dove vive e lavora come psichiatra. La scrittura apocrifa e il nodo arte/follia sono le sue ossessioni dominanti.

Ha pubblicato il volume collettivo *Come evento: tra follia e salute* (Graphos, 2002), che raccoglie le relazioni del convegno omonimo (Genova-S.Olcese, 2000). Con il suo libro apocrifo *Il mese dopo l'ultimo* ha partecipato ad una manifestazione internazionale sull'opera dello scrittore polacco Bruno Schulz (Trieste, novembre 2000-gennaio 2001), i cui atti sono raccolti nel volume *Bruno Schulz: il profeta sommerso*, a cura di Pietro Marchesani (Libri di Scheiwiller, 2000).

Suoi saggi appaiono per le Edizioni Via del Vento in: Alberto Giacometti, *Un personaggio vago*, 2005; Bruno Schulz, *L'epoca geniale*, 2006.

È autore di due plaquettes per Alberto Casiraghy: *Io scrivo di notte* (Edizioni Pulcinolefante, 1999), con un disegno di Jgor Ravel, e *Superfici* (ivi, 2002), con un frammento di Enzo Fabbrucci.

È stato redattore della rivista di cultura psicoanalitica «Fanes» (1989-1991), di «Arca» (1992-1997) e «Arca. Quaderni di scrittura» (1997-2004).

Collabora a siti web letterari, quali [La dimora del tempo sospeso](#), [Zibaldoni e altre meraviglie](#), [Fili d'aquiloni](#), [Biblioego](#), [Doppio zero](#), [Poesia 2.0](#) e [Quidculturae](#).

Nel 2010 ha vinto il Premio Lorenzo Montano per la prosa inedita con *Turno di guardia*.

È autore di diversi libri di narrativa, tra cui: *Le mani e la follia* (Il Torchio, 1979), *Studi della paura* (ivi, 1982), *Col favore delle tenebre* (Coliseum, 1987), *Praga* (Ripostes, 1990), *Il ritardo della caduta* (ivi, 1990), *Visioni della natura* (Corpo 10, 1991) *Taccuini di Blok. 1902-1921* (ivi, 1992), *Vite dettate* (Liber, 1994), *Lezioni di eresia* (Graphos, 1996), *Sindarusa* (Solfanelli, 1997), *Il mese dopo l'ultimo* (Graphos, 1999), *Carte false* (Hestia, 1999), *Il demone accanto* (L'Obliquo, 2002), *Taala* (Greco & Greco, 2004), *Discorso contro la morte* (ivi, 2008), *A schermo nero* (QuiEdit, 2010) *Turno di guardia* (Il Canneto editore, 2011) e *Camera fissa* (Nuova Editrice Magenta, Premio Morselli 2013).

Il libro apocrifo *Preferisco sparire. Dialoghi con Robert Walser 1954-1956* (Robin, 2014) è la sua prova narrativa più recente.

Per la critica poetica ha pubblicato *Fuoricanto* (Campanotto, 2000), *Vertigine e misura* (La Vita Felice, 2008) e, intorno al nodo arte/follia, *L'opera non perfetta* (Nicomp, 2010).

Suoi testi teorici e aforistici sono raccolti in *Il tempo di Perseo* (Joker, 2004), *Sentinella* (Carta bianca, 2011; Premio internazionale per l'aforisma Torino in sintesi 2012) e *Nottario* (Scriptions, 2012).

In coppia con Lucetta Frisa è autore di *L'atelier e altri racconti* (Pirella, 1987), *Nodi del cuore* (Greco & Gre-

co, 2000), *Contrappunto* (Lietocolle, 2000), *Anime strane* (Greco & Greco, 2006, *Âmes inquiètes*, tr. fr. di Sylvie Durbec, Éditions des états civils, 2011), *Sento le voci* (La Vita Felice, 2008; *J'entends les voix*, tr. fr. di Sylvie Durbec, ibidem), *Il muro dove volano gli uccelli* (L'Arcolaio, 2013), e cura la collana «I libri dell'Arca» per le Edizioni Joker (fra gli autori tradotti Maurice Blanchot, Alain Borne, Bernard Noël, Dieter Schlesak, Gherasim Luca).

In poesia ha pubblicato *Il diritto di essere opachi* (La Vita Felice, 2010) e *Si minore* (Premio Ulteriora Mirari, Edizioni Smasher, 2012).

INDICE

In lode della scrittura apocrifa (di Antonio Devicienti)

Parte prima – Quelle note nere

L'anno del dragone grigio (Mo-ch-i)

Messa a luce (Orlando di Lasso)

Tenebroso commiato (Guillaume Dufay)

Oro (Francesco Mazzola detto Parmigianino)

Estasi (Antonio Allegri detto Correggio)

Cromatismi (Carlo Gesualdo da Venosa)

Cuore di vetro (Tomaso Garzoni)

Ground (Henri Purcell)

Barricades Mystérieuses (François Couperin)

Ossa e rocce (Hercules Seghers)

Il Portacroce (Nicolas Poussin)

Il sogno della curva (Francesco Borromini)

Di puro marmo (Francesco Maria Schiaffino)

Non deformi (Giovanni Parini)

Freak (Jonathan Swift)

Speranze (Franz Schubert)

Quelle note nere (Ludwig van Beethoven)

L'arte è un coltello (Johann Heinrich Füssli)

Guardiano dell'universo (Jeremiah Bentham)

Si può fare (Hippolyte Bayard)

Il libro dei riflessi (Innokentij Annenskij)

Parte seconda – La vera montagna

Semicecità (Giacomo Leopardi)

Un rovescio di faccia (Jean-Baptiste Camille Corot)

Annotare sogni (Gérard de Nerval)

La nuova mappa (Giovanni Virginio Schiaparelli)

Richiamata (Emily Dickinson)

L'opera (Friedrich Nietszsche)

Macabre storie (Marcel Schwob)

La stanza di Arles (Vincent Van Gogh)

Le mie pagine future (Marcel Proust)

Yalta (Anton Čechov)

La vera montagna (Paul Cézanne)

Il velo (Mikalojus Čiurlionis)

Frammenti per un lettore (Vasilij Rozànov)

La memoria del futuro (Ladislav Chodasevič e Nina Berberova)

Parte terza – Per strade terrene

Il pentagramma vuoto (Alban Berg)

L'ultimo taccuino (Rainer Maria Rilke)

Quasi cieco (James Joyce)

Quaranta voci (Olivier Messiaen)

Testamento (Antonio Bruno)

Per strade terrene (Anna Achmàtova)

La bocca sul cuscino (Isaak Babel')

Quaranta versi (Thomas Stearns Eliot e Ezra Pound)

Juif errant (Antonin Artaud)

Né da uomo né da donna (Wols)

Le forme dell'aria (Alberto Giacometti)

Testa fa li testi (Filippo Bentivegna)

Parte quarta – Il rumore di fondo

Atti di giustizia postuma (Lorenzo Calogero)

Una vita risoluta (Antonio Delfini)

Ciò che sarebbe stato (Auguste Sander)

Il rumore di fondo (Vladimir Nabokov)

Dove tu non potrai vedermi (Kathleen Ferrier)

Ho visto i diavoli (Bud Powell)

Requiem (Lennie Tristano)

Il mondo dei Nuctes (Henri Michaux)

Amalassunte e lune (Osvaldo Licini)

Una vera Apocalisse (Emil Cioran)

Lo stesso suono (Giacinto Scelsi)

Le Sette Regole del Silenzio (Robert Walser)

Matita per allucinati (Gastone Novelli)

Fiamma di miraggio (Ingeborg Bachmann)

Visionare (Jean Dubuffet)

Tra le mani un precipizio (Maria Zambrano)

Lettera postuma (ENNIO MORLOTTI)

Levanto (Cristina Campo)

Parte quinta – La terra mi è di peso

Solitudine (Diane Arbus)

La terra mi è di peso (Antonio Porchia)

Non risposta (Alberto Burri)

Segni (Paul Celan)

L'essere della parola (Maurice Blanchot)

Canone (Samuel Beckett)

Sonata opera postuma (Arturo Benedetti Michelangeli)

I disperati, meglio che gli altri (Unica Zürn)

Un capolavoro conosciuto (Stefano D'Arrigo)

Tornare vivo (Tadeusz Kantor)

Nel tetro, basso oceano (Vladimir Erofeev)

Luce bianca (Thomas Bernhard)

Bagattella (Bruno Maderna)

A non parlare di me (Alejandra Pizarnik)

Stanza di lame (Louise Bourgeois)

Ex (Emilio Villa)

L'arte della fuga (Esbjörn Svensson)

Pensare è sconvolgersi (Francis Bacon)

Gli ultimi quadri (Willem de Kooning)

Stato di trance (Danilo Kis)

Nota di edizione

Indice dei nomi

Nota bio-bibliografica