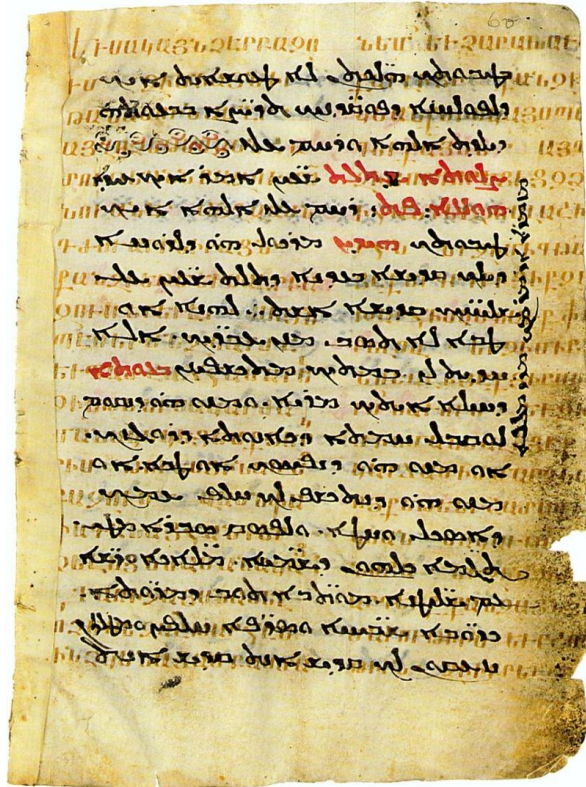


GIUSEPPE ZUCCARINO
NOTE AL PALINSESTO

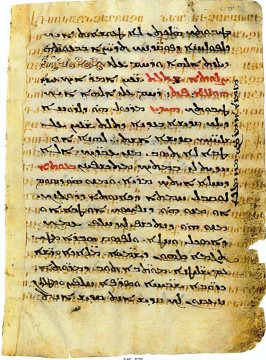


MS 575
Codex Armenicus Rescriptus. Palimpsest,
Monastery of St. Catherine, Mt. Sinai, 6th c. and 1st half of 10th c.

La Biblioteca di RebStein (XCII)



Giuseppe ZUCCARINO



MS. 575
Codex Armenicus-Bonaparte, Palimpsest,
Manuscript of St. Catherine, St. Isaac, etc. and the Hall of 1881.

(Immagine: **Codex Armenicus**)

Giuseppe Zuccarino

Note al palinsesto

Novi Ligure (AL), Joker Edizioni

“I Libri dell’Arca”, 2012

Palinsesto. I modi del discorso letterario e filosofico

Nell'aneddotica relativa a Platone, una scena può apparire singolarmente memorabile. La riferisce Diogene Laerzio, poco dopo aver richiamato una testimonianza secondo cui il filosofo, in età giovanile, si sarebbe dedicato – ancorché in modo non esclusivo – alla poesia, scrivendo «prima ditirambi, poi anche canti lirici e tragedie». Il prodursi, in Platone, di un diverso orientamento, viene fatto coincidere appunto con la circostanza cui si alludeva, che Diogene riferisce, brevemente, così: «Mentre si accingeva a partecipare con una tragedia all'agone, udita la voce di Socrate, dinanzi al teatro di Dioniso, bruciò l'opera esclamando: “Efesto, avanza così: Platone ha ora bisogno di te”. Da allora, dicono, – e aveva vent'anni – fu discepolo di Socrate fino alla sua morte»¹.

La scena descritta possiede, nelle sue poche e scarse notazioni, una rilevante densità allusiva e simbolica. Si tratta, a tutti gli effetti, di un episodio capitale: è in causa l'affermarsi della vocazione filosofica di Platone, e dunque una scelta la cui importanza per la storia del pensiero è indubbia, che tuttavia ci viene mostrata qui non come l'esito di una ponderata meditazione, ma come il frutto di una fulminea quanto imprevedibile seduzione. Che l'artefice, più o meno volontario, di tale seduzione sia proprio Socrate consuona perfettamente con i caratteri che gli vengono attribuiti in molti dialoghi platonici, a cominciare dal *Simposio*. Ma non sono certo privi di significato né il luogo dell'evento, posto all'insegna di Dioniso, né soprattutto il mezzo attraverso cui si esercita il fascino socratico, vale a dire la voce, tanto più che, poche righe prima, Diogene ricordava la tradizione secondo cui Platone, dal canto suo, sarebbe stato «debole di voce».

Anziché perdersi nel tentativo di evidenziare le molteplici implicazioni di un passo così iperdeterminato, cercheremo di avvicinarci al punto su cui si concentra il nostro interesse, che è quello del congedo platealmente e simbolicamente inflitto dal giovane Platone alla sua produzione poetica e, in certo modo, alla poesia in quanto tale. Di questo congedo, al tempo stesso solenne e autoironico, sono espressione sia il gesto esteriore, che rinvia al modello sacrificale, sia – e soprattutto – la formula che l'accompagna. Le parole che Diogene attribuisce al filosofo, infatti («Efesto, avanza così: Platone ha ora bisogno di te»), non sono altro che la ripresa quasi letterale di un verso dell'*Iliade*, con la semplice sostituzione del nome di Platone a quello

¹ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, III, 5-6, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 102.

di Teti². Che la liquidazione della poesia si affidi ancora al linguaggio della poesia, e anzi ad una citazione distorta da colui che è il poeta per eccellenza, non può che apparire come un dato sintomatico, non solo in relazione alla complessa strategia messa in atto nei testi platonici nei confronti di Omero, ma anche, in termini più generali, per ciò che in tal modo viene suggerito riguardo al rapporto tra filosofia e poesia.

L'aneddoto sembra infatti compendiare, in una figurazione allusiva, la lunga serie dei riferimenti di Platone al problema della poesia, serie che ha il suo punto culminante – o forse semplicemente più esposto – nel celebre luogo della *Repubblica* in cui Socrate proclama il bando dei poeti³ dallo «stato ben governato», e riafferma con ciò l'«antica contrapposizione» tra il sapere filosofico e l'arte poetica. Che questa contrapposizione si fondi su argomentazioni, ma finisca sempre col risolversi in una scomunica o uno «scongiuro»⁴, in una formula dotata di un valore sostanzialmente apotropaico, è piuttosto evidente. Ma quel che più conta, e che si potrebbe mostrare attraverso un esame di questo e di altri passi platonici, è che simili tentativi di chiudere i conti con la poesia non possono mai essere univoci e risolutivi, per il fatto stesso di dover affidare la loro enunciazione ad un linguaggio dotato a sua volta di una valenza letteraria, e sottoposto ai vincoli della figuratività: che è proprio quanto emerge già, in modo estremamente conciso ed efficace, dall'aneddoto laerziano.

L'intento, da parte del discorso filosofico, di recidere i vincoli che lo uniscono a quello poetico ha trovato anche in seguito numerose occasioni per manifestarsi, dando luogo, non di rado, a scene assai simili a quella fin qui esaminata. È il caso, per esempio, dell'episodio inaugurale di un'altra opera molto significativa, e destinata ad esercitare una duratura influenza, vale a dire la *Consolatio Philosophiae* di Boezio. L'autore, che vi si raffigura dapprima come sofferente e depresso, all'interno del carcere ove è stato ingiustamente recluso, dichiara, nel componimento poetico iniziale, che le «Muse della

² Cfr. Omero, *Iliade*, XVIII, v. 392, tr. it. Torino, Einaudi, 1950; 1984, pp. 662-663. Efesto veniva chiamato in causa, nel poema, in quanto dio della metallurgia, nonché artefice sommo egli stesso (e come tale pregato da Teti di fabbricare nuove armi per Achille), mentre nel contesto dell'episodio «platonico» si allude piuttosto alla sua qualità di dio (e quindi anche personificazione) del fuoco.

³ Più precisamente, vengono dichiarati indesiderabili coloro che si dedicano alla «poesia imitativa rivolta al piacere» e che riconoscono in Omero il loro modello, mentre non viene posto in discussione il diritto di cittadinanza per quei poeti che si limitino a comporre «inni agli dèi ed elogi agli onesti».

⁴ Per tutte le citazioni, cfr. Platone, *La Repubblica*, 606 e - 608 b, in *Opere complete*, vol. 6, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 329-330.

poesia» sono le sole compagne rimaste ad alleviare le sue pene. Ma a questo punto gli si mostra, addobbata dei suoi simbolici paramenti, Filosofia in persona, che redarguisce e anzi scaccia senza riguardi le sue concorrenti nel ruolo di consolatrici, qualificando la loro presenza come dannosa ai fini della guarigione dell'infermo. Non appena le Muse hanno lasciato libero il campo, finalmente Filosofia può rivolgersi direttamente a Boezio, e lo fa indirizzandogli un primo discorso: si tratta, curiosamente, di un discorso in versi⁵.

Anche in questo caso, dunque, ci troviamo di fronte al meccanismo già evidenziato: il tentativo di estromettere il linguaggio poetico dall'ambito (in certo modo sacralizzato) della verità, si rivela inefficace, perché appare preso nella trappola della sua stessa retorica. La scomunica contro la letteratura viene formulata in un linguaggio che presenta a sua volta i più vistosi contrassegni della letterarietà. È come se la filosofia, nell'atto stesso in cui dichiara di poter e voler fare a meno delle risorse del linguaggio poetico, ritenendole non solo inutili ma addirittura controproducenti ai fini del conseguimento di una conoscenza autentica, non resistesse tuttavia alla tentazione di misurarsi con esso, quasi con la speranza di affermarsi anche sul terreno proprio dell'avversario.

Nei secoli successivi, questa concorrenza o conflittualità viene assumendo forme differenti. Allorché, a partire dall'età moderna, il sapere filosofico comincia a dover far fronte alla minaccia di delegittimazione che gli proviene dal discorso scientifico, la soluzione adottata dai filosofi consiste non di rado nel puntare su un linguaggio che si vuole sempre più simile a quello delle scienze e sempre meno disposto a cedere alle lusinghe della poeticità. Ormai non pare più sufficiente guardarsi dall'adottare forme espositive che rischino di apparire compromesse con la letteratura, ma diviene necessario tentare – cosa assai più ardua – di depurare il linguaggio filosofico dalla sua stessa dimensione retorica.

In questa direzione si muove, ad esempio, un autore come John Locke, secondo cui «quando vogliamo parlare delle cose quali sono, dobbiamo concedere che tutta l'arte della retorica, a parte l'ordine e la chiarezza, tutte le applicazioni artificiali e figurative delle parole, che l'eloquenza ha inventato, ad altro non servono che a insinuare idee errate, a muovere le passioni, e con ciò trarre fuori strada il giudizio; e perciò, invero, si tratta di perfetti inganni [...] e, dove è questione di verità e di conoscenza, non si potrà fare a meno di pensare che essi siano una grave pecca, o del linguaggio, o della persona che

⁵ Cfr. A. M. S. Boezio, *La consolazione della filosofia*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1977, pp. 68-77.

fa uso di tali artifici»⁶. Nonostante la drasticità dell'assunto, resta sempre possibile dimostrare – e infatti a ciò ha provveduto esemplarmente Paul de Man – che neppure la scrittura lockiana può evitare di ricorrere in modo sistematico alle tecniche della retorica, sicché il severo giudizio pronunciato su di esse finisce semplicemente con l'offrire un esempio fra altri del fatto che «metafore, tropi e linguaggio figurale in genere hanno rappresentato un problema continuo e, a volte, una fonte riconosciuta di imbarazzo per il discorso filosofico»⁷.

Ma se, come si è visto, l'aspirazione a prendere le distanze dalla letteratura (e anzi dalla stessa figuralità) costituisce un tratto ricorrente nell'atteggiamento dei filosofi, ciò non significa che in determinati momenti storici non possa essersi verificata, a questo proposito, una sostanziale inversione di tendenza. A parere di Gadamer, «soltanto quando la filosofia e la metafisica sono cadute in crisi rispetto alle pretese conoscitive delle scienze sperimentali, esse hanno scoperto di nuovo la loro vicinanza con la poesia, che avevano negato da Platone in poi. Ciò accadde all'epoca del romanticismo, allorché Schelling vide nell'arte l'organo della filosofia, ed Hegel la riconobbe come una figura dello spirito assoluto, che rappresentava naturalmente il vero nella forma dell'intuizione, e non in quella del concetto»⁸. Se tale osservazione risulta senza dubbio un po' troppo schematica, essa ha però il merito di richiamare con forza l'attenzione su un periodo – quello appunto caratterizzato dall'affermarsi del Romanticismo – che appare ancor oggi dotato di un valore paradigmatico in ordine alla questione dei rapporti tra letteratura e filosofia. Ma sarà certo opportuno tener presente che l'iniziativa dell'avvicinamento tra i due campi verificatosi allora, in forme e a livelli estremamente significativi, non è certo da ascrivere in modo esclusivo ai filosofi. Se convergenza c'è stata, lo si deve anche, e forse soprattutto, ai poeti, che in molti casi si sono anzi sforzati di assumere, e talora con esiti di indubbio rilievo, l'impegnativo ruolo di poeti-filosofi.

Così, se per Friedrich Schlegel fine della poesia romantica è anche «quello di riunire nuovamente tutti i separati generi poetici e di porre in

⁶ J. Locke, *Saggio sull'intelligenza umana*, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1972, p. 148.

⁷ P. de Man, *Epistemologia della metafora*, in J. Culler - P. de Man - N. Rand, *Allegorie della critica*, tr. it. Napoli, Liguori, 1987, p. 84. In questo saggio vengono prese in esame, oltre al citato passo di Locke, anche asserzioni in certo modo analoghe di altri autori (come Condillac e Kant), al fine di evidenziare il necessario fallimento dei tentativi di escludere o di padroneggiare la retoricità del linguaggio.

⁸ H. G. Gadamer, *Il testo eminente e la sua verità*, in *Persuasività della letteratura*, tr. it. Bologna, Transeuropa, 1988, p. 102.

contatto la poesia con la filosofia»⁹, per Novalis è solo al culmine del proprio pensiero che «il filosofo diventa poeta» e, correlativamente, «quanto più grande è il poeta [...] tanto più è filosofo»: se ne deduce che «il filosofo poeta è *en état de Créateur absolu*»¹⁰. Su ciò avrebbero concordato Coleridge, per cui «nessun uomo è mai stato un grande poeta, senza essere stato nello stesso tempo un filosofo profondo»¹¹, così come Shelley, per cui «Platone fu essenzialmente un poeta», mentre «Shakespeare, Dante e Milton sono filosofi tra i più profondi»¹².

Ad essi si unisce anche, in Italia, un autore come Leopardi, allorché asserisce, nello *Zibaldone*, «che il vero poeta è sommamente disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi né l'uno né l'altro non può esser nel gener suo né perfetto né grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere, quanto all'indole primitiva dell'ingegno, alla disposizione naturale, alla forza dell'immaginazione»¹³. Ciò si fonda, a suo avviso, sul fatto che – com'è mostrato esemplarmente da Omero – «proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini», cioè la capacità di scoprire «vivissime somiglianze fra le cose» e dunque di creare immagini non solo «mediante espresse similitudini o paragoni, ma col mezzo di epiteti nuovissimi, di metafore arditissime»; parallelamente, qualità necessaria per il filosofo è proprio un'analogia «facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare»¹⁴.

Ma al di là delle dichiarazioni di principio, è un po' tutta la produzione di Leopardi e degli altri scrittori citati a rammentarci costantemente la proficuità di questo intreccio fra letteratura e filosofia. E lo stesso potrebbe dirsi nei riguardi di due autori ufficialmente rubricati come filosofi, ma le cui capacità di dar vita ad una scrittura intensamente dotata di qualità letterarie si

⁹ F. Schlegel, *Frammenti dell'«Athenaeum»*, in *Frammenti critici e scritti di estetica*, tr. it. Firenze, Sansoni, 1967, p. 64.

¹⁰ Novalis, *Frammenti*, in *Opere*, tr. it. Milano, Guanda, 1982, pp. 286, 476 e 284.

¹¹ S. T. Coleridge, *Shakespeare e la forza poetica*, in *Passione poetica*, tr. it. Milano, SE, 1986, p. 46.

¹² P. B. Shelley, *Difesa della poesia*, tr. it. Milano, Coliseum, 1986, pp. 51-52.

¹³ G. Leopardi, *Zibaldone*, 3383, in *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1973, vol. II, p. 845. Osservazioni analoghe si ritrovano nell'operetta morale *Il Parini ovvero della gloria*, in *op. cit.*, vol. I, p. 126.

¹⁴ *Zibaldone*, 1650, in *op. cit.*, vol. II, p. 462. È da notare che questo nesso tra il metaforizzare del poeta e il generalizzare del filosofo risale almeno ad Aristotele, il quale, esemplificando soprattutto con citazioni omeriche, sosteneva che «bisogna trarre la metafora [...] da cose vicine per genere e tuttavia di somiglianza non ovvia, così come anche in filosofia è segno di buona intuizione il cogliere l'analogia anche tra cose molto differenti» (Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1412 a, in *Opere*, vol. 10, tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 165-166).

rivelano di continuo, e non solo quando si consideri la struttura romanzesca di certi testi (come *Il diario del seduttore*) o poetica di altri (come i *Ditirambi di Dioniso*): sono infatti in causa da un lato l'intera opera, tutta affidata ad un sorprendente gioco di maschere, di Søren Kierkegaard, e dall'altro quella, potentemente attraversata dall'esigenza frammentaria, di Friedrich Nietzsche.

Volendo chiederci adesso se la nostra epoca si mostri più incline a ritenere necessaria una netta separazione tra la filosofia e la letteratura oppure tenda piuttosto ad una loro conciliazione, non potremmo certo formulare una risposta univoca. È vero infatti che nel pensiero contemporaneo è ben presente una linea di ricerca che attribuisce all'indagine filosofica un carattere scientifico e ne identifica il compito nell'analisi il più possibile rigorosa del linguaggio, ed è vero che questa filosofia – detta appunto analitica – sembra di norma assai poco propensa a porre il problema delle implicazioni letterarie del proprio discorso. Ma è vero altresì che tale posizione, per quanto rilevante, non è affatto esclusiva, sicché ad essa se ne accompagnano altre, accomunate dall'idea che la filosofia, se vuol essere consapevole di sé, deve ripensare costantemente il proprio rapporto con la tradizione storica da cui dipende. In questa prospettiva trova spazio un'indagine disposta a riconoscere che il linguaggio filosofico, al pari di quello letterario, ha sempre fatto ricorso alla retorica (anche quando è sembrato volerla rifiutare o condannare), e non solo a fini meramente ornamentali, ma in funzione dei propri obiettivi teorici. Se questo sembra oggi più agevolmente ammesso, ed ha portato anzi a rivolgere un'attenzione particolare, per esempio, al ruolo svolto dalle metafore nella scrittura filosofica¹⁵, la cosa sembra andare di pari passo con l'adozione, da parte di alcuni tra i maggiori pensatori odierni, di modalità espositive inconsuete, che possono anche apparire dotate di una specifica dimensione letteraria. A ciò occorre aggiungere inoltre la sempre più accentuata inclinazione, da parte dei filosofi, ad assumere quali oggetti di studio e autorevoli punti di riferimento le opere degli scrittori.

Un esempio attuale e particolarmente emblematico di tutte queste diverse forme di riavvicinamento alla letteratura può essere offerto dai lavori di Jacques Derrida, che hanno evidenziato un nuovo modo di leggere i testi della tradizione filosofica – prestando fra l'altro attenzione ad elementi in precedenza trascurati perché ritenuti puramente formali –, si sono affidati essi stessi ad una scrittura singolarissima, di indubbia efficacia anche «letteraria» (ma l'impegno derridiano è volto soprattutto a decostruire opposizioni come

¹⁵ Si pensi alle ricerche metaforologiche di Hans Blumenberg o a studi come *La métaphore vive* di Paul Ricœur (tr. it. *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981).

quelle di letterario/filosofico, formale/concettuale, metaforico/proprio, ecc.), ed hanno infine dedicato specifiche analisi a scrittori come Artaud e Jabès, Mallarmé e Sollers, Celan, Joyce, Ponge e altri ancora.

Se si considera poi che non mancano, sul versante letterario, i segni di interesse per gli sviluppi del pensiero filosofico odierno da parte di poeti, narratori e critici, si può forse concludere che questo particolare momento, pur non giungendo certo a porre fine alla plurisecolare «guerra dei linguaggi» tra letterati e filosofi, appare però più propizio di altri ad un confronto che intenda chiarire i modi in cui questi due ambiti discorsivi si rapportano e si sono storicamente rapportati fra loro. Ciò deve indurre a riflettere non solo sull'avvicinarsi, nelle varie epoche, delle diverse strategie di avvicinamento o allontanamento, ma anche sul costituirsi stesso dell'autonomia dei due spazi disciplinari in questione. Si tratterà cioè di evidenziare a prezzo di quali esclusioni e inclusioni, in uno scenario caratterizzato da conflitti tra diversi modi di scrittura e di discorso, la letteratura e la filosofia hanno potuto rappresentarsi a se stesse come campi conoscitivi separati tra loro e distinti da altri, storicamente concomitanti. Le due aree culturali dovrebbero dunque interrogarsi sulla loro stessa fisionomia, quale si è venuta configurando attraverso il tempo, nonché sulle mutevoli configurazioni assunte di volta in volta dal loro stesso linguaggio.

Quali sono stati, per esempio, i modi del discorso ritenuti interni agli ambiti letterario e filosofico, e dunque riconosciuti e legittimati, e quali invece sono stati emarginati o posti al bando, in situazioni storiche diverse? Quando e come determinate pratiche di scrittura si sono affermate, venendo a situarsi a fianco e non di rado al posto di altre, con l'effetto di costringere queste ultime a veder ridotto il proprio prestigio, a cercare accoglienza in una diversa regione del sapere o magari ad estinguersi del tutto? Sulla base di quale criterio testi riconducibili – con scelta da ripensare a sua volta – alla forma del poema, del *prosimetrum*, del dialogo, del romanzo, dell'aforisma, dell'epistola, del commento, del trattato, del saggio, e così via, sono stati classificati, a seconda dei casi, come di pertinenza, esclusiva o prevalente, della letteratura o della filosofia? In che modo tutto ciò si riflette su nozioni come quelle di opera, di autore, di genere, di disciplina?

È a partire da domande come queste – indicate qui solo a titolo di esempio – che una certa visione convenzionale della storia letteraria o filosofica può forse cominciare ad essere messa in discussione. Osservata in questa diversa prospettiva, la cultura occidentale finirà allora con l'apparire simile a un palinsesto, che reca ancora le tracce evanescenti di scritture sbiadite o intenzionalmente abrase. Non uno spazio pacifico, su cui si

avvicendino in bell'ordine i segni del lavoro culturale delle successive generazioni, ma un luogo di confronti e di conflitti, di occultamenti e recuperi, di erosioni e restauri, una superficie inquieta su cui non si è ancora cessato di scrivere.

(1989)

In margine a *Idea della prosa*

Vorremmo tentare di affrontare un testo a suo modo enigmatico come *Idea della prosa* di Giorgio Agamben¹ considerando semplicemente due questioni in apparenza marginali.

La prima è quella del particolare genere di scrittura adottato in quest'opera. La nota di copertina, proprio moltiplicando i possibili riferimenti, e chiamando in causa successivamente le forme «dell'apologo, dell'aforisma, del racconto breve, della favola, dell'indovinello» oltre che del piccolo trattato di filosofia e dell'«idillio» etimologicamente inteso, ci richiama ad alcuni oggetti teorici cui il lavoro di Agamben si è rivolto in passato, più di quanto non ci fornisca precise indicazioni formali. A rischio di aggiungere un altro termine a questo elenco, ricorderemo il concetto benjaminiano di *Denkbilder* (un olandesimo traducibile con «idee»), che sta ad indicare dei brevi brani prosastici (del tipo di quelli raccolti in *Strada a senso unico*²), da non intendersi, secondo Adorno, come semplici aforismi, ma piuttosto come «contorni schizzati di un enigma figurato, come esorcismi allegorici dell'inesprimibile»³. Adorno individua come caratteristico di questa forma, nel suo uso benjaminiano, il fatto che, in essa, ad esperienze «che per l'opinione comune hanno valore meramente soggettivo e fortuito, viene attribuita oggettività, anzi, che il soggettivo in generale viene concepito soltanto come manifestazione di un oggettivo», e conclude: «Platoniche sono dunque le idee [*Denkbilder*] di Benjamin»⁴.

L'altra questione cui vorremmo accennare ci è posta dal titolo dell'opera. Giacché abbiamo rimandato a Benjamin, che è probabilmente – con Heidegger – il pensatore più influente nei riguardi del procedere teorico di Agamben, ricorderemo ora un saggio di quest'ultimo⁵, che muove dal seguente passo benjaminiano: «Il mondo messianico è il mondo di una totale e integrale attualità. Solo in esso vi è per la prima volta una storia universale. Ciò che si chiama oggi con questo nome può essere soltanto una specie di esperanto. A essa non può corrispondere nulla, prima che la confusione, che proviene dalla torre di Babele, sia appianata. Essa presuppone la lingua, in cui

¹ Milano, Feltrinelli, 1985.

² W. Benjamin, *Strada a senso unico*, nel volume dallo stesso titolo, tr. it. Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-69.

³ T. W. Adorno, «*Einbahnstrasse*» di Benjamin, tr. it. in «Nuova Corrente», 71, 1976, pp. 304-305.

⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁵ G. Agamben, *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*, in AA. VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 65-82.

ogni testo di una lingua viva o morta deve essere integralmente tradotto. O meglio, essa stessa è questa lingua. Ma non come scritta, piuttosto come festosamente celebrata. Questa festa è purificata da ogni cerimonia e non conosce canti di festa. Il suo linguaggio è l'idea della prosa stessa, che è compresa da tutti gli uomini, come la lingua degli uccelli dai nati di domenica»⁶. Lo stretto vincolo qui stabilito fra lingua e storia, il configurarsi della lingua dell'umanità redenta come idea della prosa vanno incontro, si direbbe, abbastanza spontaneamente, alla tematica su cui si incentra la recente elaborazione teorica di Agamben. Senza poter seguire il percorso dell'intero saggio, ne daremo solo un breve estratto: «La lingua universale che è qui in questione non può essere per Benjamin – con una intuizione di cui dobbiamo misurare insieme l'audacia e la coerenza – che l'idea della lingua, cioè non un *ideale* (in senso neokantiano) ma la stessa *idea platonica* del linguaggio, che salva e compie in sé tutte le lingue e che un enigmatico frammento aristotelico ci descrive come “un che di mezzo, un mediatore fra la prosa e la poesia”. Per Benjamin, essa coincide però con l'idea della prosa stessa, secondo la concezione del nucleo prosaico di ogni formazione linguistica che egli aveva già espresso nella tesi di laurea sul concetto romantico di critica»⁷.

L'idea del linguaggio trova dunque il suo *topos*, per Agamben, precisamente in quella regione mediana che sta fra la prosa e la poesia. Il brano di *Idea della prosa* che reca lo stesso titolo del volumetto si conclude appunto con un richiamo a Platone, che «rifiutando le forme tradite della scrittura, tenne fisso lo sguardo su quell'idea del linguaggio che, secondo la testimonianza di Aristotele, non era, per lui, né poesia né prosa, ma il loro medio»⁸.

Il compito di promuovere il superamento della scissione fra poesia e filosofia, che la *Prefazione a Stanze*⁹ sembrava ancora affidare essenzialmente alla critica, pare risolversi, nell'ultimo Agamben, nella contemplazione filosofica dell'idea platonica del linguaggio, esito conseguibile ove si raggiungano i limiti del linguaggio stesso, e tale da costituire l'unico valido punto d'avvio per un retto operare, sul piano teorico come su quello etico. «Ciò che unisce gli uomini fra loro – scrive Agamben a sigillo di un suo testo – non è una natura né una voce divina né la comune prigionia nel linguaggio significante, ma la visione del linguaggio stesso e, quindi, l'esperienza dei suoi

⁶ W. Benjamin, nota preparatoria per le tesi *Sul concetto di storia*, cit. *ibid.*, p. 67.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ G. Agamben, *Idea della prosa*, cit., p. 23.

⁹ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. XI-XVI.

limiti, della sua *fine*. Vera comunità è solo una comunità non presupposta. La pura esposizione filosofica non può essere perciò esposizione delle proprie idee sul linguaggio o sul mondo, ma esposizione dell'*idea del linguaggio*¹⁰. Queste considerazioni, che additano il nucleo centrale della recente produzione dell'autore, delineano un orizzonte filosofico che può apparire singolare ed è certo opinabile, ma rimane indubbiamente sostenuto, come anche *Idea della prosa* testimonia, da una notevole intensità di pensiero e di scrittura. Ciò non impedisce, tuttavia, di volgere lo sguardo indietro, ai primi lavori agambeniani, e dunque al suo iniziale progetto critico, la cui ricchezza e fecondità di proposte resta, in parte, ancora indelibata.

(1985)

¹⁰ G. Agamben, *L'idea del linguaggio*, in «aut aut», 201, 1984, p. 74.

Bloom e la Kabbalah

Considerato oggi uno dei principali teorici americani della letteratura, Harold Bloom, dopo aver esordito con studi dedicati in prevalenza ai grandi romantici inglesi (Blake, Shelley, Wordsworth, ecc.), è venuto elaborando una personale concezione della produzione poetica, esposta in quella che resta forse la sua opera più nota: *The Anxiety of Influence*, del 1973¹.

In questo libro, per molti aspetti innovativo e a tratti provocatorio, l'autore sostiene la tesi che la storia della poesia «dev'essere considerata indistinguibile dall'influenza poetica, poiché i poeti forti costruiscono tale storia travisandosi l'un l'altro, in modo da liberare un nuovo spazio alla propria immaginazione»². Ogni poeta forte (l'attributo è rilevante, perché è appunto la forza con cui il processo in questione si manifesta a renderlo maggiormente percepibile) consegue l'originalità mettendo in atto una lettura distorta dell'opera del suo precursore. Questo *misreading*, dunque, ben lungi dal configurarsi come una deplorabile forma di infedeltà, appare come la necessaria premessa al costituirsi di una nuova ed autonoma voce poetica. È così, ad esempio, che Milton dovrà inizialmente porsi nella posizione di «efèbo» nei confronti di Spenser, mentre Coleridge dovrà fare altrettanto nei riguardi di Milton, e Pound, a sua volta, si troverà a dover lottare contro Browning. Il confronto con il precursore può anche essere doloroso per il poeta che cerca di affermarsi, e di norma ingenera in lui una peculiare «angoscia dell'influenza». Le fasi, o i meccanismi psicologici, attraverso cui trova attuazione quel processo revisionistico che consente di far fronte agli effetti negativi dell'influenza poetica sono, secondo Bloom, sostanzialmente sei. Essi ricevono le immaginose denominazioni di Clinamen (lo scarto rispetto all'autore antecedente), Tessera (la tendenza a fornirne un complemento antitetico), Kenosis (l'autosvuotamento attuato dal nuovo poeta), Demonizzazione (la ricerca di una propria forma di sublime), Askesis (l'accentuazione della solitudine e del distacco) e Apophrades (il tardivo ripresentarsi delle tracce del precursore).

Collocata esattamente al centro del libro, una breve digressione affronta il problema dello statuto che dev'essere attribuito, all'interno di questo quadro teorico, alla critica. Così come ogni testo poetico si costituisce in antitesi rispetto a un altro testo che lo precede, analogamente anche l'operare del critico ha natura antitetica. È vero che «le mis-interpretazioni dei poeti –

¹ H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1983.

² *Ibid.*, p. 13.

le poesie cioè – sono più drastiche delle mis-interpretazioni dei critici – cioè dei diversi tipi di critica –, ma questa è solo una differenza di gradi, e nient'affatto di specie. Non ci sono interpretazioni ma solo mis-interpretazioni, così ogni forma di critica è una poesia in prosa»³. Critico e poeta si trovano dunque nella stessa situazione, con la sola differenza che il primo deve misurarsi con un numero maggiore di precursori, i quali possono essere tanto poeti quanto altri critici.

Dopo questa necessaria premessa, possiamo finalmente avvicinarci al tema dell'interesse dimostrato da Bloom per la tradizione culturale ebraica, e in primo luogo per la mistica. Sarà bene riconoscere subito che se l'idea di stabilire un nesso tra la Kabbalah e la critica letteraria contemporanea ha cessato di apparire come una semplice eccentricità, per avviarsi al contrario a diventare una sorta di dato acquisito, e proprio perciò inverificato, lo si deve soprattutto a due fattori: da un lato la possibilità di disporre, grazie ai fondamentali studi di Scholem, di conoscenze più precise sulla Kabbalah stessa, che depona così l'aspetto di una misteriosa superstizione per assumere quello di un importante capitolo della storia della cultura; dall'altro il ruolo significativo svolto dai lavori di Bloom, e soprattutto da quel *Kabbalah and Criticism* del 1975⁴, che propone con forza, fin dal titolo, l'accostamento tra questi due ambiti teorici, a prima vista del tutto eterogenei.

Il volume bloomiano esordisce ricordando che «“Kabbalà” è stato, dall'anno 1200 circa, il termine comunemente accettato per designare l'insegnamento esoterico ebraico intorno a Dio e ai vari aspetti della creazione»⁵. Se già da diversi secoli non mancavano fra gli Ebrei credenze mistiche e teosofiche variamente influenzate dallo gnosticismo e dal neoplatonismo, la Kabbalah «nel suo sviluppo centrale finì comunque col rigettare ambedue le scuole», muovendosi altresì «lontano dal corso principale del pensiero religioso ebraico»⁶. Bloom dichiara di aver ricavato le proprie cognizioni sull'argomento essenzialmente dai libri di Scholem⁷, ma di averle sviluppate poi a partire da «alcune riflessioni personali su come la Kabbalà stessa possa essere interpretata da un punto di vista attuale»⁸.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ H. Bloom, *La Kabbalà e la tradizione critica*, tr. it. Milano, Feltrinelli, 1981.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Questi viene elogiato per aver assimilato e trasceso i testi kabbalistici, rapportandosi ad essi un po' come Milton nei riguardi dei propri precursori. La comparazione tornerà in un successivo saggio bloomiano: *Scholem. Gnosticismo storico o ebraico*, in *Kafka, Freud, Scholem*, tr. it. Milano, Spirali, 1989, pp. 66-88.

⁸ *La Kabbalà e la tradizione critica*, cit., p. 19.

Accennando in modo assai rapido all'evoluzione storica della mistica ebraica, Bloom si mostra particolarmente interessato al tema delle *sefirot*, ossia delle emanazioni (definibili anche come attributi o nomi) di Dio, e giunge anzi a rimproverare Scholem di essersene occupato un po' troppo rapidamente. Le *sefirot*, disposte secondo un diagramma inteso di norma dai kabbalisti come figurazione schematica di un albero o di un uomo, sono dieci: *Keter* (corona), *Hokhmah* (sapienza), *Binah* (intelligenza), *Hesed* (amore), *Din* (giudizio), *Tiferet* (bellezza), *Nezah* (vittoria), *Hod* (maestà), *Yesod* (fondamento) e *Malkhut* (regno). Non è un caso se delle varie fasi in cui si è soliti suddividere la storia della Kabbalah, il critico americano privilegia nettamente quella rappresentata dalla cosiddetta scuola di Safed (sviluppatasi in Palestina nel XVI secolo), che ha in Moses Cordovero e Isaac Luria i suoi massimi esponenti. Questi ultimi, infatti, riservano alle *sefirot* un ampio spazio nell'ambito delle loro dottrine. Cordovero, in particolare, distingue in ogni *sefirah* sei aspetti (*behinot*), che costituiscono altrettanti modi, per essa, di rapportarsi sia alla *sefirah* antecedente che a quella successiva. Luria, invece, secondo il quale una sorta di catastrofe originaria ha portato le sei *sefirot* inferiori a veder infrangersi i loro «recipienti» per l'impossibilità di contenere, in tutta la sua forza, la luce divina (è l'evento decisivo che prende appunto il nome di «rottura dei vasi», *shevirah ha-kehim*), ipotizza una necessaria riconfigurazione delle *sefirot* medesime. Esse cedono pertanto il passo ad altre «facce» (*parzufim*) o manifestazioni del divino, che rappresentano le nuove forme o fasi attraverso cui potrà attuarsi il difficile processo restaurativo (*tikkun*).

Ma perché – ci si può chiedere – al critico americano interessa tanto questo particolare aspetto della Kabbalah, a preferenza di altri, non meno suggestivi? La risposta si comincia a intravedere allorché Bloom avanza l'ipotesi che la mistica ebraica possa essere interpretata «come una teoria dell'influenza»⁹. È appunto su questa linea, infatti, che il discorso è destinato a svilupparsi. Così, quando leggiamo che «benché vi siano dieci *sefirot*, soltanto sei sono attive nel mondo, e queste sei forniscono il modello per le sei *behinot* di Cordovero, e ritornano poi come i sei principi attivi nella quarta delle *parzufim* di Luria», non dobbiamo pensare che si tratti di un'osservazione incidentale, ma piuttosto predisporci al passo successivo: «L'intuizione creatrice che ha mostrato come le *sefirot* funzionassero è stata quella di Moses Cordovero, che è in definitiva la fonte della mia nozione di “rapporti

⁹ *Ibid.*, p. 30.

revisionistici” (Cordovero li aveva chiamati le *behinot*)»¹⁰. Appare chiaro a questo punto che Bloom sta cercando di far coincidere, anche numericamente, le *sefirot* dei kabbalisti con i sei modi di rapportarsi rispetto al precursore da lui teorizzati in *The Anxiety of Influence*. Poche pagine dopo, del resto, l’ammissione diviene ancora più esplicita: «Ai fini della mia teoria, Cordovero fornisce con le sue sei *behinot* o aspetti di ciascuna *sefirah* il modello dei miei sei “rapporti revisionistici”, Luria fornisce invece il modello della mia dialettica del revisionismo»¹¹.

A ben vedere, però, resta assai dubbio se queste dichiarazioni vadano lette come l’indicazione della (o di una) fonte delle teorie bloomiane sull’influenza poetica, o se esse mascherino al contrario un’operazione di segno opposto: quella cioè, molto comune presso i critici, che consiste nel proiettare a ritroso le proprie concezioni su testi appartenenti al canone letterario (e in questo caso anche religioso) tradizionale.

Indubbiamente non vi sono difficoltà a riconoscere che il libro del critico americano offre interessanti approfondimenti rispetto alle sue elaborazioni teoriche precedenti, ma risulta più difficile ammettere che il nesso tra Kabbalah e critica sia stato stabilito da Bloom nel modo più corretto e persuasivo. Infatti, se anche si accetta la tesi che sia possibile e opportuno pensare all’esistenza di un rapporto tra la mistica ebraica e le forme attuali di interpretazione dei testi letterari, da ciò non consegue affatto la necessità di individuare il punto di contatto tra i due campi proprio in relazione alla tematica delle *sefirot*, giacché sarebbe invece più semplice e più essenziale porre il problema su un piano differente, vale a dire quello dell’ermeneutica.

Non si può escludere del resto che l’idea si sia presentata a Bloom, il quale sembra anzi, in alcuni momenti, volersi orientare in tal senso. Così accade ad esempio quando pone in evidenza come l’«accento messo sull’interpretazione [...] distingue la Kabbalà da quasi ogni altro tipo di misticismo o teosofia, sia orientale che occidentale», oppure quando ricorda che i kabbalisti «si trovavano dotati non solo di un corpo di Scritture completo, massiccio, ma di un’ancora più massiccia, e intellettualmente compatta, struttura formata da commenti e interpretazioni d’ogni specie»¹². Ciò – egli sostiene – li avrebbe indotti a sviluppare «una *psicologia della tardività*, e con essa una serie esplicita di tecniche retoriche con cui aprire le Scritture e

¹⁰ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹¹ *Ibid.*, p. 64.

¹² *Ibid.*, pp. 34-35.

lo stesso commento alle Scritture alle loro proprie sofferenze storiche e a una loro propria, nuova, visione teosofica»¹³.

In effetti, però, sulle tecniche interpretative adottate dai kabbalisti, da Bloom non apprendiamo quasi nulla. L'unico esempio concreto che ci venga offerto è quello della *Gematriah*: con questo termine si indica «la valutazione del valore numerico delle parole ebraiche secondo determinate regole e la ricerca di relazioni con altre parole o frasi aventi lo stesso valore numerico»¹⁴. Tuttavia le osservazioni del critico americano a tale riguardo appaiono piuttosto sorprendenti: egli comincia con l'ascrivere la *Gematriah*, proprio come la demonologia, all'ambito della Kabbalah pratica, formula con cui si designa di norma la sfera delle operazioni di carattere magico. Poi le muove l'accusa – che appare assai singolare se si pensa alle posizioni teoriche bloomiane – di essere «una variante impazzita della libertà d'interpretazione, per cui a qualsiasi testo si può riuscire a far dire qualsiasi cosa uno voglia»; questa particolare tecnica esegetica, dunque, «andrebbe perciò considerata soprattutto come un sintomo delle tremende sofferenze cui erano sottoposti gli ebrei, poiché la violenza del dolore fu lì lì per distruggere una delle più grandi tradizioni interpretative che siano apparse nella storia della cultura»¹⁵.

Considerazioni di questo genere fanno emergere in modo evidente la sostanziale incomprendimento, da parte di Bloom, dell'intero ambito dell'ermeneutica ebraica. La *Gematriah*, infatti, non è per nulla un'invenzione dei kabbalisti ma si ritrova già nel Talmud, ed inoltre non ha di per sé il carattere isolato ed estremistico che il critico americano sembra volerle attribuire, visto che entra in sistema con tecniche affini (e altrettanto audaci, ai nostri occhi), come quelle del *Notariqòn* e della *Temurà*¹⁶. Siamo dunque in presenza di una tradizione esegetica che i kabbalisti riprendono, e indubbiamente rifunzionalizzano servendosene a fini loro propri, tradizione che tuttavia non dovrebbe sorprendere o scandalizzare – meno che mai un teorico del *misreading* – e che va dunque ricondotta non tanto alle sofferenze del popolo ebraico quanto piuttosto ai caratteri specifici della sua lingua e della sua cultura.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, tr. it. Genova, Il Melangolo, 1986, p. 112.

¹⁵ *La Kabbalà e la tradizione critica*, cit., p. 48.

¹⁶ Il *Notariqòn*, come ricorda ancora Scholem (*op. cit.*, p. 112), è «l'interpretazione delle lettere di una parola come abbreviazione di un'intera frase», mentre la *Temurà* è «la sostituzione di alcune lettere con altre secondo regole definite».

Purtroppo non è questo il tipo di approccio che si può sperare di trovare nel libro bloomiano. È chiaro che sarebbe vano rimproverare ad un assertore del ruolo creativo del fraintendimento il fatto di aver frainteso i testi, del resto di non agevole interpretazione, dei kabbalisti. Resta però l'impressione che l'autore offra una lettura fortemente riduttiva della mistica ebraica, e che dunque il suo libro, ancorché non privo di spunti interessanti, rappresenti sostanzialmente un'occasione mancata per l'approfondimento del possibile rapporto tra Kabbalah e critica.

(1992)

Angoscia e scrittura

Verrebbe da pensare che i modi in cui un letterato può entrare in rapporto con l'angoscia siano soltanto due. O egli è angosciato per ragioni di natura privata, personale, non direttamente connesse alla sua condizione di scrittore – ma allora questo stato di affanno e inquietudine non mancherà di riflettersi sulla sua attività specifica, rendendola ardua o impossibile. Oppure la sua sofferenza sorge dal fatto che la scrittura, per un tempo più o meno lungo, gli si sottrae – e in tal caso egli sperimenterà probabilmente un'angoscia non meno grave e tormentosa di quella cui altri giungono per vie differenti. Quindi si sarebbe tentati di concludere che poco importa se in origine vi sono stati un trauma o una frustrazione persistente, oppure se l'angoscia è subentrata dopo che, per un certo periodo, lo scrittore ha dovuto confrontarsi con una pagina che restava ostinatamente bianca o gremita di frasi cancellate. In entrambe le eventualità, fra angoscia e scrittura sembra doversi produrre un cortocircuito, destinato a vanificare in maniera durevole le possibilità espressive.

Di fatto, però, il problema va impostato diversamente. Se un individuo è entrato nella dimensione della scrittura, non può semplicemente uscirne invocando l'attenuante dell'angoscia, e neppure quella di sentirsi ormai privo di cose da dire o della capacità di conferire al proprio pensiero una forma soddisfacente. Situazioni del genere, infatti, sono piuttosto familiari a chi faccia realmente esperienza della scrittura. Non sorprende pertanto che coloro che hanno colto questa strana peculiarità della condizione del letterato abbiano scelto, per esprimerla, formule paradossali. Così Maurice Blanchot, riferendosi all'angoscia di cui può trovarsi a soffrire lo scrittore, precisa: «Quel che ha distrutto in lui il linguaggio, lo obbliga altresì a servirsi del linguaggio: come un emiplegico che trovasse nel suo stesso male l'obbligo e l'impedimento al camminare»; e più oltre, a proposito dell'inaridirsi delle potenzialità espressive, aggiunge: «Lo scrittore si trova nella situazione sempre più grottesca di non aver niente da scrivere, di non aver alcun mezzo per scriverlo e di essere costretto da una irresistibile necessità a scriverlo sempre»¹. Quest'ultimo concetto viene enunciato in forma ancor più sintetica da Samuel Beckett, che parlando di sé dice: «Non posso scrivere niente, ma devo»².

¹ M. Blanchot, *De l'angoisse au langage*, in *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943; 1987, pp. 10-11 (tr. it. *Dall'angoscia al linguaggio*, in *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 8-9).

² S. Beckett, cit. in Lawrence Shainberg, *Samuel Beckett*, tr. it. Roma, Minimum Fax, 1996, p. 61.

Ma perché mai lo scrittore è obbligato a fare ciò che non si sente capace di fare, anche quando le sue condizioni psicologiche di angoscia gli vietano di essere all'altezza del proprio compito? Dopotutto potrebbe accettare il fallimento, prenderne atto e trincerarsi in un definitivo silenzio, magari cercando dalla vita altre gratificazioni o consolazioni. Di fatto, però, questo non accade quasi mai. Eppure chi scrive non prova orrore di fronte all'idea di tacere, per un periodo o per sempre, anzi in fondo non cessa di sperare (o piuttosto di illudersi) di poter accedere un giorno ad un silenzio senza angoscia. Come dice Louis-René des Forêts, «questa tentazione alla rinuncia non si esercita solo nel momento in cui la discordanza fra pensiero e parole si fa più acuta, ma in ogni istante, nella tensione che esige il lavoro, di modo che siamo costantemente pronti a separarci dall'opera e non sappiamo mai se la forza che ci ha portati fin qui non stia per mancarci, lasciandoci senza risorse contro l'inoperosità. Questa tentazione del silenzio definitivo appartiene a ogni scrittore, e tuttavia è un fatto notevole che vi soccombano in pochissimi, come se una forza misteriosa ritirasse loro il diritto e anche il potere di prendere una decisione così grave»³.

Si può spiegare questa impossibilità di sottrarsi alla scrittura come l'effetto di una specie di dovere morale che lo scrittore avverte entro di sé, e che gli vieta di rinunciare al compito che egli stesso, un giorno, si è assegnato. In una tale spiegazione c'è molto di vero, ma occorre forse integrarla con un'altra. Chi scrive non potrebbe comunque sfuggire durevolmente all'angoscia: l'unica alternativa che gli resta consiste nell'affrontare un'«angoscia da silenzio» oppure un'«angoscia da scrittura». Se fosse libero di scegliere, preferirebbe certo la seconda, ma in realtà non gli viene concesso di optare per l'una o per l'altra, bensì solo di subire quella che, di volta in volta, gli si impone.

Di ciò che abbiamo chiamato «angoscia da silenzio», lo scrittore palesemente soffre, in quanto la percepisce come un annullamento delle sue capacità e qualità più specifiche: perciò, quando ne è vittima, è portato a colpevolizzarsi, a giudicarsi nel modo più drastico e impietoso. In preda a tale angoscia, può giungere persino a distruggere i testi che ha realizzato in precedenza. Egli si illude, con un simile «autodafé», di purificarsi dal contatto con la scrittura, che in quel momento gli pare possa generare, per lui, solo prodotti imperfetti e inautentici. Un modo così estremo di reagire, tipico di

³ L.-R. des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, pp. 16-17 (tr. it. *Vie e svolte della finzione*, in «Arca», 1, 1997, p. 52).

una situazione di crisi creativa, pur producendo un momentaneo sollievo, viene di norma seguito da dubbi e ripensamenti di ogni genere.

Ma occorre riflettere sul fatto che l'espressione «angoscia da silenzio» implica già in sé un paradosso. Come possiamo sapere che uno scrittore si trova ad affrontare questo problema se non in quanto egli stesso ce lo dichiara, scrivendolo o confidandolo a qualcun altro che ce lo riferirà per iscritto? A questa particolare condizione sembra dunque applicabile ciò che Valéry diceva del sogno, ossia che si tratta di un «fenomeno che osserviamo solo in sua assenza»⁴. L'angoscia dovuta al silenzio diviene percepibile proprio per il fatto che è, o è stata, affidata alla parola. Così, ad esempio, possiamo affermare che Franz Kafka ne ha patito molto perché spesso egli se ne lamenta nei diari e nelle lettere. Tuttavia, anche nei casi in cui lo scrittore si trova costretto a convivere per lunghi periodi con questo perturbante stato d'animo, di solito finisce coll'uscirne. Anzi può accadere che, per superare quella che sembrava un'invalicabile resistenza psicologica alla scrittura, gli basti una minima richiesta esterna. Sarebbe ingiusto, in tal caso, accusarlo di insincerità o di autoinganno. Il letterato, infatti, anche quando crede in perfetta buona fede di aver perso la capacità di esercitare la propria attività artistica, non riesce mai ad estinguere del tutto l'esigenza interiore che lo ha spinto a intraprenderla. Non è strano, quindi, che la committenza possa esercitare su di lui un effetto sbloccante, permettendogli di passare di colpo dall'«angoscia da silenzio» all'«angoscia da scrittura».

A questo punto converrà interrogarsi brevemente su quest'ultima, per individuare almeno alcuni dei modi in cui si manifesta. Il più ovvio consiste, per colui che scrive, nell'iniziare a redigere un testo, scoprire che non ci riesce nella maniera voluta e quindi interrompere il proprio tentativo. Citavamo poc'anzi i diari di Kafka: essi, com'è noto, oltre alle annotazioni di natura personale o riflessiva, comprendono un numero sorprendente di racconti incompiuti. A volte le storie narrate si arrestano dopo le prime righe, che pure erano già, dal nostro punto di vista, capaci di suscitare l'interesse del lettore; a volte invece proseguono per varie pagine, sembrano ormai lanciate in maniera inarrestabile verso la conclusione, eppure, per motivazioni che a noi sfuggono, subiscono un crollo improvviso, magari a metà frase. Chi legge rimane sorpreso e, a meno che non accetti di entrare in una logica del frammento, si sente defraudato di uno sviluppo narrativo cui credeva di avere acquisito il diritto. Di rado, però, si sofferma a pensare agli effetti che l'interruzione ha verosimilmente prodotto sullo scrittore stesso, costretto a

⁴ Paul Valéry, *Analecta*, in *Tel quel*, in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960; 1993, p. 728.

riconoscere in tal modo il proprio scacco, a prendere atto in maniera angosciata dell'impossibilità di procedere, di liberarsi, per così dire, della storia che aveva intrapreso a narrare. Tutti sanno che nel caso di Kafka lo stesso fenomeno si è riprodotto anche su larga scala, costringendolo a lasciare in sospeso i suoi tre romanzi, che anzi egli aveva pensato di votare alla distruzione.

Ma esiste un altro modo, ancor più complesso o perverso, di dar voce all'«angoscia da scrittura». Per evidenziarlo ci basterà riferirci a due autori già evocati, ossia il Beckett di alcune opere narrative della maturità e il des Forêts degli ultimi libri. Entrambi, con tonalità emotive diverse (a volte più ironiche ma su un fondo di disperazione, a volte più opache e malinconiche), sviluppano un discorso perfettamente consapevole e tuttavia – o forse proprio per questo – condannato a segnare il passo. Le opere cui facciamo riferimento ci pongono di fronte ad una forma di scrittura in negativo, nella quale il silenzio e la parola appaiono strettamente intrecciati: molte delle frasi che le compongono, in effetti, non fanno altro che proclamare la propria inadeguatezza. Accumulando in tal modo delle notazioni «vuote», lo scrittore per un verso offre l'esempio di un movimento immobile, di un discorso che si protrae senza avanzare, ma per l'altro riesce (appunto in tal modo) a trasmettere a chi legge una sensazione di smarrimento e di angoscia. Questa insolita strategia testuale ci aiuta a capire quanto sia rigido il rapporto di dipendenza dello scrittore dal linguaggio. La necessità di ricorrere all'espressione scritta è per lui così ineludibile da imporsi comunque, anzi da costituire persino l'unico modo in cui gli è lecito sperare di raggiungere il silenzio: esso infatti non potrà mai assumere per lui la forma di un mutismo finalmente sazio di sé e riposante, ma sarà conseguibile, tutt'al più, attraverso il moltiplicarsi affannoso di discorsi destinati ad annullarsi nel momento stesso dell'enunciazione. Così – per citare solo due brevissimi passaggi delle loro opere – Beckett può scrivere che «la ricerca del modo di far cessare le cose, tacere la propria voce, è ciò che consente al discorso di proseguire», e des Forêts gli fa eco dicendo che «il linguaggio [...] è infine l'unica via di accesso verso il silenzio»⁵.

Ad autori come questi sarebbe vano chiedere perché, vista la loro «angoscia da scrittura», non smettono di scrivere. È evidente che se potessero farlo in un modo realmente liberatorio ne sarebbero ben lieti, ma hanno ormai raggiunto la consapevolezza che una simile esenzione non sarà loro

⁵ S. Beckett, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953; 1987, p. 21 (tr. it. *L'Innominabile*, in *Trilogia*, Torino, Einaudi, 1996, p. 332) e L.-R. des Forêts, *Face à l'immémorable*, Montpellier, Fata Morgana, 1993, p. 29.

concessa. L'impossibilità di pervenire ad un sollievo duraturo costituisce quindi uno dei caratteri più tipici di quell'«angoscia letteraria» che chiunque si sia inoltrato in un'esperienza di scrittura avrà imparato a conoscere. Ma proprio in quanto essa diviene parte integrante della sua esistenza, egli trova il modo di accettarla, di renderla produttiva, o comunque tale da non impedirgli la prosecuzione del suo compito. L'angoscia, anzi, finisce col presentarsi ai suoi occhi come una fedele compagna, della quale gli capita di lamentarsi, ma da cui non vorrebbe essere separato, poiché gli è chiaro che essa rappresenta lo *shibboleth* più autentico, il segno di riconoscimento più inconfondibile della sua condizione di scrittore.

(2003)

II



εἰ μὴν πάντα
τήδε περ ἤρυσσε
καὶ τὰ πάντα
ἄλλοσε τελεί

ἄλλοσε ποι τοῦ αἰῶνος

Il ritorno del commentatore

«Il libro è “altrove”», si leggeva su una sottile fascetta rosa che accompagnava la prima edizione di *Nuovo commento* (Torino, Einaudi, 1969). Improbabile imbonimento al lettore o arguta avvertenza critica, occulta per eccesso di evidenza, la frase introduceva efficacemente questo singolare volume, che ancora oggi mantiene intatta la propria inattualità. Al momento della sua pubblicazione, Manganelli aveva alle spalle unicamente l'opera d'esordio, *Hilarotragoedia*, sontuoso esempio di barocco irridente e funereo, nonché una raccolta di saggi, *La letteratura come menzogna*, leggibile anche quale dichiarazione di poetica. *Nuovo commento* presenta analogie, di stile e di struttura, col primo testo, mentre col secondo ha in comune il fatto di proporsi quale pronunciamento sulle regole del gioco della scrittura.

Infatti, il volume ora riedito (Milano, Adelphi, 1993) non è un romanzo, ma piuttosto uno pseudotrattato ad andamento digressivo, un libello autotelico e autofagico, composto esclusivamente di chiose (o metachiose) ad un testo irrimediabilmente assente. La scrittura, di oltraggiosa sapienza e antiquata maestria, pare appunto crescere su se stessa, proponendo sempre nuove escogitazioni metaforiche volte a definire sia la natura dell'indefinibile testo, sia la figura ambigua, nel contempo servile e invadente, del commentatore. Di passaggio, strali velenosi colpiscono indistintamente le più rispettate istituzioni, autorità e valori.

Il labirintico percorso argomentativo appare poi intervallato, e corroborato, da tre episodi narrativi, che non diremo racconti ma più tecnicamente *exempla*. L'uno mostra come il commentatore tenda con inconsapevole sicurezza, nell'estendere progressivamente il suo sobrio furore conoscitivo, ad un esito letale. L'altro dà voce a un profeta, latinista per vocazione, assediato da policrome visioni allegoriche che con insistenza gli preannunciano eventi futuri di grande momento, ma a lui indifferenti. Il terzo, e conclusivo, ragguaglia su un indovino figlio d'arte che – a voler radicalizzare l'idea che ogni aspetto, anche il più inappariscente, del mondo sia sensato e dunque decrittabile – finisce sommerso da quei significati che aveva un tempo pazientemente ricercati.

Anche le parti didascaliche, del resto, convergono nel definire il carattere ad un tempo necessario e insidioso del commento, sicché, al di là dell'evidente ironia del dettato, il libro si presta pure ad una lettura seria (o seria). Di per sé paradossale, infatti, è la natura dell'atto commentatorio,

che, muovendo dal presupposto della infinita ricchezza di senso del testo cui si rivolge, si impegna nell'inesauribile compito di esplicitare l'implicito, e finisce da ultimo coll'alimentarsi di sé, dato che, come avverte l'autore, «il compito di chiosare il testo non può non comportare l'ulteriore ufficio di chiosare le chiose».

Ma analoga, a ben vedere, è la vocazione di ogni scrittura, così che scrivere equivale in un certo senso a commentare. Lo sapeva bene Manganelli, il quale una volta, in una conversazione con amici (teste Ginevra Bompiani), aveva lapidariamente affermato: «La scrittura è glossa, commento. Noi non diciamo, ma aggiungiamo». Di questa coincidenza, un libro come *Nuovo commento* costituisce la migliore dimostrazione.

(1993)

L'occhio più veloce

Di Leonardo Sinisgalli si ricordano spesso le opere poetiche, più di rado quelle in prosa (di maggior pregio, a parer nostro) e mai, o quasi mai, gli scritti sull'arte. Eppure chi avesse la fortuna di ritrovare in biblioteca un volume come *I martedì colorati* (Genova, Immordino, 1967) avrebbe di che restare piacevolmente sorpreso. Questa raccolta di articoli, tutti usciti nel giro di un anno sul settimanale «Tempo illustrato», dimostra infatti una singolare acutezza di giudizio e una notevole qualità di scrittura. Colpisce anche l'ampiezza degli interessi, che spaziano da nomi di indubbia fama (Kandinskij, Chagall, Ernst, De Chirico, Bacon) ad altri noti ma non ovvî (Gorky, Twombly, Rosenquist, Tinguely, e poi Licini, Munari, Capogrossi, Burri), dagli artisti più tradizionali (Manzù, Sassu, Purificato) ai giovani (Schifano, Adami, Kounellis).

Nella breve premessa al volume, l'autore esordisce richiamando una frase di Roberto Longhi secondo cui «l'occhio del poeta è più veloce dell'occhio del critico». Sinisgalli trova una conferma di questo asserto non tanto nell'opera dei letterati italiani, troppo spesso miopi o disinteressati rispetto alla produzione degli artisti loro contemporanei, quanto in quella degli esponenti delle avanguardie, soprattutto francesi: Apollinaire, Breton, Éluard e così via. Ma con ciò non intende appellarsi ad una sorta di licenza poetica, che gli consenta di parlare di pittura da una posizione di extraterritorialità. Ricorda anzi, con una punta di orgoglio: «La mia generazione ha avuto la fortuna di cogliere i frutti dell'arte quand'erano ancora sui rami. Prima che venissero staccati e incassati e spremuti in sciroppi e melasse. Noi forse abbiamo fatto appena in tempo a beneficiare di un'aria di bohème, a dividere coi pittori le sigarette e le modelle, a frequentare i loro studi e le loro famiglie, a scambiarsi i libri e le cravatte». Giustifica poi i limiti del panorama fornito nel volume con la necessità di scegliere ogni settimana (da qui il titolo, che comporta anche un'allusione ai celebri *lundis* di Sainte-Beuve) una sola tra le varie mostre offerte dalle gallerie romane. Manifesta infine una certa predilezione per i lavori degli artisti nuovi, che lo hanno costretto ad adeguare la propria scrittura: «Devo dire che le opere meno note, quelle dei giovani, risultavano le più provocanti. Non avendo io nelle mani una formuletta, un calibro, un *passé-partout*, ho dovuto inventarmi ogni volta un artificio, e penso di avere almeno scansato, così, la noia dei discorsi generici oltre che la sicumera dei discorsi teorici».

L'ultimo accenno suggerisce che l'intento degli interventi sinisgalliani sull'arte non è quello di trovare conferme ad una qualche teoria prefissata, come del resto non è quello di difendere una particolare scuola o corrente pittorica a preferenza di altre. Da entrambi i punti di vista, Sinisgalli appare, se non proprio indifferente, quanto meno eclettico. Pur parlando di opere diversissime fra loro, egli evita con accuratezza sia il panegirico che la denigrazione. Non scrive mai stroncature, ma tutt'al più battute fulminanti (una per tutte, relativa ad Aligi Sassu: «Avrebbe potuto dipingere cupole e cappelle, ma il tempo ha chiesto ben altro, ha continuato a preferire una *brioche* a un'apocalisse, poi ha finito col mangiarsi la *brioche*»), subito corrette dall'equanime riconoscimento di pregi e qualità. Anche se ha a che fare con una produzione artistica fertile – allora come oggi – di trovate appariscenti ed insipide, Sinisgalli si limita a obiettare con pacatezza, contrapponendo la durevole efficacia della poesia (realizzata con mezzi verbali o plastici) all'effimero gusto di stupire: «Questi giuochi perdono la loro carica appena capiti, come i giuochi di prestigio quando viene spiegato il trucco. La poesia resta sempre inspiegabile, non si guasta, non si rompe mai».

Tuttavia sarebbe erroneo dedurre, da quanto detto finora, che l'ambizione sinisgalliana sia di natura modestamente cronachistica. Anzi, egli assegna un ruolo essenziale, nel discorso sull'arte, all'invenzione, e non giudica affatto secondario o subordinato, rispetto al lavoro del pittore, quello di chi lo illustra o chiarisce: «Gli autori di un'opera sono due: chi la fa e chi la spiega. Sicuramente, capire vale quanto creare». In che consiste allora la componente inventiva di questi interventi sull'arte? Per schematizzare, potremmo indicarne tre aspetti, definendoli rispettivamente la caratterizzazione, l'aneddoto e lo stile. Col primo termine vogliamo alludere al tentativo, spesso riuscito, di compendiare in poche frasi un'interpretazione del temperamento dell'artista o degli esiti formali da lui raggiunti. A volte a Sinisgalli bastano davvero due righe per centrare il bersaglio: «Burri lavora sulla materia – sacchi, ferri, plastiche, muffe, fili, colle, stracci – con la serietà di un modellista, di un *designer*, e la perversità di un fattucchiere»; «Bacon si sbarazza di ogni servitù teologica, si preclude ogni possibilità di riscatto. L'uomo è un intruglio di colore vivido e raccapricciante». Altre volte ha bisogno di distendersi un po' di più, e di accentuare i tratti poetici del discorso; si veda il passo in cui evidenzia, in Licini, «la simbiosi di lirismo e caricatura»: «Idoli, mostri, fantasmi, lasciano le loro tracce, la loro bava labile sulle carte di questo taccuino. Linee fatue, di fumo, pronte a sciogliersi, a diradarsi, a sparire. Mani, piedi, occhi disseppelliti, disgiunti o rinsaldati come

per magia. Non si sa se si tratta di una genesi o di un'apocalisse, di un'allegoria o di una facezia».

Il secondo aspetto, dicevamo, è quello dell'aneddoto. Che il ricorso a questo procedimento non rappresenti una concessione alla scrittura giornalistica, ma consegua da una scelta precisa, lo si evince dall'asserzione secondo cui, per capire un artista, «il retroterra da cercare riguarda più la sua psiche che la sua fisica, più la sua etica che la sua estetica. Bisogna cercare l'animale che è in lui, indagare nei suoi affetti, nelle sue paure. Vale più un'amicizia o un'inimicizia nella storia di un poeta o di un pittore che non un elenco dei libri letti, dei musei visitati. L'aneddotica è più fertile della stilistica». Può accadere così che l'artista venga, alla lettera, osservato dall'esterno: «Io incontro De Chirico la sera, quando mi capita di entrare al Caffè Greco. Ha bevuto l'aperitivo e se ne sta dritto e solo seduto sul divano della prima saletta. Ha la nobile faccia marmorea, l'abito scuro, le scarpe lucide. Faccio appena in tempo a decidermi di salutarlo con un inchino impacciato ch'egli è già in piedi, diretto verso casa». Ma può accadere anche che emergano i rapporti di familiarità intrattenuti col pittore: «Si va da Capogrossi, nel suo vecchio studio, al vicolo San Nicola da Tolentino, come un tempo si andava a trovare Copernico o Galilei nei loro laboratori. Tu parli, loro ti rispondono gentilmente, ma non smettono mai di pensare ai loro calcoli. Questi calcoli Capogrossi continua a farli sempre, anche quando sta nella vasca da bagno, o quando va a Tivoli alle Acque Albule, o va ai bagni turchi, o a Sabaudia, o ai fanghi. Capogrossi ama trascorrere la maggior parte del suo tempo in acqua. Allo studio ci va quando le operazioni sono già limpide e chiare nella sua mente. E allora gli basta poco per trascriverle sulla carta o sulla tela. Ecco perché le visite non lo indispongono». Qui, come si vede, l'aneddoto diventa quasi un brano di racconto. In altri casi, ancor più significativi, ad esso si giunge passando attraverso una metafora o una digressione. Parlando di Morlotti, capita che venga elogiato il mercante d'arte che ne espone le opere: «Zanini è un'insegna di fiducia. Si corre da lui come si va da un vinaio a prendere una bottiglia rara. Non c'è pericolo di impiombature. Lo stesso gusto per i tocai, per i cabernet, per i merlot, la stessa serietà che si legge nel suo volto e nei suoi modi di intenditore senza boria, di assaggiatore calmo, di generoso epicureo, si riversano nelle sue scelte». Dopo qualche riga dello stesso tenore, ecco l'aneddoto, richiamato dalla comparazione enologica: «Mi piace ricordare ai lettori che Dubuffet viene da una famiglia di vinai, ed è stato vinaio lui stesso per diversi anni. Quando alla Biennale del '62 si discusse così animosamente di Fautrier e di

Dubuffet, Ungaretti, per difendere il suo coetaneo e per avere, infine, partita vinta, se ne uscì con questa escandescenza: “Il vostro Dubuffet, oltretutto, fabbrica dei vini pessimi!”».

Sarà forse più chiaro, adesso, perché parlavamo di invenzione, riguardo a questi scritti. E anche il discorso sullo stile trova ormai la strada spianata grazie agli esempi già forniti. Pur oscillando tra accenni di lirismo, formule da epigramma e divagazioni narrative, nei *Martedì colorati* la scrittura di Sinisgalli resta sempre precisa e vivace, certo più leggibile e diretta (questo sì, per esigenze giornalistiche) di quella adottata in altri suoi volumi in prosa. L'autore tuttavia non rinuncia del tutto a far sfoggio di una cultura che non è solo letteraria o artistica ma anche estesa ad aspetti poco noti dell'ambito scientifico. Ciò gli consente talvolta di introdurre nei testi delle evocazioni inattese e un tantino falotiche. Così, descrivere una mostra di opere moderne associate dall'impiego esclusivo del colore bianco, sarebbe, a suo dire, «una magnifica impresa degna di Francesco Redi o di Torricelli, i due immortali linnei, scopritori o inventori di mostri, di bizzarrie, di aberrazioni. Ricordate, del primo, la descrizione dell'arancia-multipla, una cineseria della natura, e, del secondo, i semplicissimi calcoli per la misura delle superfici e dei volumi dei cosiddetti “solidi acutissimi”: chiodi, aghi, pinnacoli di altezza infinita?». Domanda ironicamente retorica, a cui quasi tutti dovranno rispondere confessando la propria ignoranza in materia.

Per concludere, ribadiremo che in questo volume Sinisgalli non tende a proporsi come critico, quanto piuttosto come scrittore o lettore d'arte («si può leggere una mostra come si legge un libro»). Se fosse introdotto a forza nell'ambito della critica, ci si sentirebbe a disagio: «Mercanti e critici hanno stretto un patto d'acciaio. Dentro i loro dogmi è difficile mettere il becco. [...] Un giudizio libero, disinteressato, è quasi impossibile. La scelta di una tendenza è come la scelta di un partito, di una fede. La critica diventa apologia. La libertà è tacciata di ambiguità». Di contro a queste diverse forme di dogmatismo, Sinisgalli rivendica il diritto di guardare e apprezzare opere che in apparenza si escludono a vicenda, ma che possono fornire all'osservatore spregiudicato stimoli, ed anche turbamenti, preziosi. Infatti, come egli stesso non manca di ricordare, «l'arte è disturbo, inganno, giuoco, non un tranquillante».

(1999)

Una strana conferenza

Forse oggi, quando si parla di Emilio Villa, non è più così necessario presentarlo, ricordare la sua pluridecennale esperienza di sperimentazione poetica, la sua sapienza di filologo e traduttore di testi antichi (greci, ebraici, ma anche accadici e assiri) e la sua attività di scrittore d'arte, ad un tempo militante e creativo. Tuttavia le periodiche riscoperte di cui è stato oggetto, per quanto meritorie, non sono mai riuscite del tutto nell'intento di rendere accessibili i suoi testi, da sempre dispersi in riviste, cataloghi o libri di un'editoria sommersa e semiprivata, né ad imporre davvero all'attenzione, senza timidezze o trionfalismi, quest'opera così singolare e interessante.

Un esempio – d'altronde apprezzabile – si è avuto con la pubblicazione dell'ampia antologia delle *Opere poetiche* (Milano, Coliseum, 1989), fermatasi al primo volume. E una sorte analoga era già toccata all'unica raccolta un po' corposa di scritti villiani di argomento artistico, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (Milano, Feltrinelli, 1970), prevista in due tomi e rimasta bloccata al primo. Di quest'importante libro, mai ristampato e oggi irreperibile, sarà bene ricordare che non costituiva affatto un lavoro di critica d'arte, ma un prodotto assai più inconsueto. La cosa appare con evidenza se si considera l'elenco degli artisti presi in esame, in cui si incontrano nomi di indubbio rilievo (non però nel momento e nel luogo in cui Villa ne parlava), come Rothko, Pollock, Wols, oppure Burri, Fontana, Capogrossi, accanto ad altri decisamente meno noti. Questa prima manifestazione di indipendenza nelle scelte trova un'eclatante conferma nel modo in cui gli scritti villiani sono costruiti, sotto il profilo linguistico e stilistico. Basti pensare che molti dei contributi raccolti nel libro sono redatti in un francese d'invenzione, nel quale gli artifici grafici potenziano l'effetto di disseminazione semantica e fonetica. Ma i testi in genere, anche quelli italiani, non si configurano di norma come descrittivi o giudicanti, in rapporto alle opere cui di volta in volta sono riferiti, bensì come autonome costruzioni verbali, quasi si trattasse di ricreare sul terreno del linguaggio un'operazione o un gesto segretamente equivalenti a quelli praticati dall'artista. Il procedere paratattico del discorso, che si sviluppa per successivi slanci associativi, fa sì che si ottenga una sorta di lavica colata verbale, in cui affiorano tecnicismi, vocaboli greci e latini, riferimenti insistiti alla sfera biologica e corporea. Villa aspira infatti ad ottenere una «scrittura d'azione» (per certi versi analoga alla «pittura d'azione», formula di cui, non a caso, rivendica la paternità) e sembra tendere ad una concezione ilozoistica

del linguaggio, quella stessa che anima il suo diuturno lavoro nell'ambito della poesia.

Una conferma di ciò viene da altri volumetti villiani più recenti, quali *Pittura dell'ultimo giorno* (Firenze, Le Lettere, 1996), che raccoglie le pagine dedicate a Burri, o *Emilio Villa. Opere e documenti* (Milano, Skira, 1996), catalogo di una mostra volta a documentare gli esperimenti poetici «visuali» o «oggettuali» messi in atto dall'autore, da solo o con la complicità di altri. Ma il libro su cui ci pare più opportuno richiamare l'attenzione è *Conferenza* (Roma, Coliseum, 1997). Anch'esso – come quasi tutti quelli finora citati – è curato da Aldo Tagliaferri, che da lungo tempo svolge con fervore e competenza un ruolo essenziale nel far conoscere e comprendere l'opera di Villa. Il testo in questione, come suggerisce il titolo, ha la sua origine in una comunicazione orale, tenuta nel 1984 dallo scrittore, allora settantenne, all'Accademia delle Belle Arti di Perugia, su invito del critico Bruno Corà e del pittore Nuvolo (Giorgio Ascani). Ma di «conferenza» in senso proprio non si può parlare: Villa, infatti, non segue una traccia fissata sulla carta ma improvvisa liberamente, dialogando con gli studenti, sicché le sue parole si sono conservate solo grazie alla registrazione.

Ciò non attenua la fermezza delle idee, come si nota già dal fatto che egli esordisce contrapponendo alla stagnazione dell'arte negli anni Ottanta un modello alternativo, l'esperienza dell'espressionismo astratto: «Tutta la pittura americana da Gorky a Pollock, fino all'ultimo che è morto, Rothko. Tutti questi, che hanno inaugurato un determinato rapporto della forma come materia con la materia come forma, si sono sparati, si sono suicidati». Quest'esito in apparenza negativo è legato alla condizione stessa dell'artista, che per Villa consiste nell'«essere sotto pressione». Non si tratta solo di uno stato psicologico, ma anche dell'effetto di un duplice e gravoso condizionamento esterno: da una parte quello del mercato e dall'altra quello della critica. I pittori americani, pur pagando con la vita la loro rivolta, avevano saputo andare alla ricerca «di un linguaggio nuovo che veramente implicava una responsabilità e un sapere. Parlarono della pittura come gesto [...], il gesto era un fatto interno, un fatto pensoso che prima di muovere era mosso dal pensiero».

Un altro esempio di rifiuto delle imposizioni si ritrova, secondo lo scrittore, nella vicenda dell'arte astratta, da Čiurlionis a Malevič a Fontana. A chi gli chiedeva: «Ce le fai le figurine? Ci fai le facce? Ci fai le gambe delle

donne?», il pittore ha risposto facendo le «righette», la «crocetta», il «triangolo», e dimostrando in tal modo che «pittura è azione, è fare un'idea dentro uno spazio». Villa oppone ad un artista come Mafai, da lui incontrato un giorno con un mazzetto di peperoncini perché stava andando a casa a dipingere una natura morta, qualcuno che ha avuto il coraggio di fare tutt'altro, fosse pure un buco nel quadro: «Burri è uno grande, è un genio proprio perché inventa il buco. Era una grande azione mentale, e nemmeno lui si rendeva conto di cosa si trattasse, ma era una somma invenzione».

Tuttavia l'artista è costretto a confrontarsi col meccanismo di oppressione dell'arte rappresentato dai critici e dal mercato, che ha i suoi tempi e la sua logica specifici. «A un certo punto Burri, uno dei più grossi ingegni prodotti dall'Italia e dal mondo, è venuto fuori. Ma non è venuto mica per la critica italiana: è venuto fuori soltanto perché, per un caso che noi conosciamo, è andato in America, non lui, han portato i suoi quadri e hanno detto: Cristo, ma non v'accorgete che c'è questo? Erano anni che glielo si diceva. Niente, la critica dormiva. Argan aveva da fare, doveva lavorare per diventare ministro e sindaco. Brandi aveva da fare per sue ricerche personali. Nessuno ci ha dato una mano [...]. Anni dopo, quando hanno visto il mercato (perché solo il mercato americano ha inventato alcuni nomi italiani), si sono arresi. Allora sono arrivati tutti di corsa. E gli abbiamo domandato: ma dove eravate fino ad ora? La critica arriva sempre in ritardo, e qualche volta non arriva. Essendo la morte, arriva quasi sempre, la morte di ogni attività vera e libera». Osservazioni come queste esemplificano le parti più divertenti e provocatorie della «conferenza» villiana, tese a chiarire che se i fattori di condizionamento dell'arte esistono ovunque, in Italia assumono aspetti particolarmente penosi. Così i musei che oggi non vogliono comprare, e neppure accettare in dono, opere contemporanee significative, sono gli stessi che in passato si sono fatti sfuggire la possibilità di acquisire le tele più rilevanti dell'Ottocento e del primo Novecento: «I nostri musei sono spogli. Carichi di quadri, sì, ma completamente spogli di quella che è la grande innocenza della pittura, la vita della pittura. La pittura di un Van Gogh, che in vita sua non ha venduto quadri: per tutta la vita, nella fame assoluta, per poter creare la più grande opera che sia stata creata in pittura, o quasi. Di Cézanne e Matisse in Italia non c'è niente. Per comperare i muscoli di un giocatore di calcio i dieci miliardi si trovano, per comperare 100 quadri, che poi sarebbero stati meta di visite e di un rendimento per mantenerne la conservazione, non è stato fatto». Frasi del genere possono dare almeno un'idea dello stile orale e del tono di Villa, i cui sfoghi ricordano a tratti quelli – certo più cupi e

percussivi ma altrettanto polemici – dei personaggi di Thomas Bernhard. I suoi giudizi taglienti si estendono in effetti alle opere o agli artisti più diversi, accomunati dall'essere abituale materia di celebrazione: dai bronzi di Riace («potrebbero perfino essere dei falsi. Non si sa. Sono di una brutta grecità, sono goffi, pesanti») a Raffaello («può darsi che Raffaello non sia un pittore, che fosse soltanto un grandioso mestierante»), da Guttuso («guarda com'è bravo Guttuso. No, Guttuso non è un pittore, è un cialtrone») alla transavanguardia («grande parata di ex voto»).

Villa prende le distanze dal panorama artistico degli anni Ottanta, che vede appunto il prevalere di tendenze come la transavanguardia e il postmoderno. Per lui «questa negazione del moderno, oppure negazione dell'avanguardia, è negazione di vita». Ai suoi occhi, infatti, il rinnovamento dei linguaggi artistici e il rifiuto di ogni involuzione rappresentano un'esigenza imprescindibile, quasi fisiologica. L'arte non va considerata come un mezzo per acquisire potere e denaro, ma come uno strumento di liberazione: «Liberazione dal mondo, perché cerchiamo di farne un altro». Villa ricorda agli studenti di accademia che l'essenziale è essere sempre «sotto pressione», non trascorrere il tempo a disegnare la «figurina» o la «foglietta». Li invita ad aderire a ciò che essi ritengono davvero vitale e a non adeguarsi alle richieste altrui: «Immettiamo questa iniezione di scelta delle proprie ragioni di essere, e viviamo così, felici e tranquilli, e soprattutto abbiamo dato al mondo una risposta: poiché il mondo ci chiede, ci preme, ci porta via, cerchiamo di dargli una risposta che sia anche solenne, e che sia in contrasto con quello che il mondo vuole». Dunque la vera dissidenza, per Villa, non è solo *nel*, ma anche *dal* mondo. E su questa ardua lezione, frutto agrodolce di un'intera esistenza dedicata all'arte e alla poesia, vale ancora la pena di riflettere.

(1999)

Il linguaggio «magico»

Un prezioso catalogo (*Gastone Novelli. Histoire de l'œil, Hilarotragoedia, Il viaggio in Grecia, con un inedito Quaderno di intenzioni*, Milano, Baldini & Castoldi, 1999) contribuisce a richiamare l'attenzione su un aspetto essenziale dell'opera di Novelli: il rapporto con la scrittura in genere e con quella letteraria in specie. È in causa infatti un pittore che scrive, e lo fa sia tracciando, con una grafia inconfondibile, lettere o frasi sui quadri, sia redigendo brevi testi teorici (riuniti dopo la sua morte in un fascicolo monografico della rivista «Grammatica»), sia annotando impressioni di viaggio. Ma Novelli è stato anche un appassionato lettore e «illustratore». Se circondiamo l'espressione di prudenziali virgolette non è certo per sminuirne la portata, bensì per suggerire l'ampio margine di autonomia che egli si riservava nell'ispirarsi all'opera di uno scrittore. Di ciò era ben consapevole, tanto da precisare in un'intervista del 1964: «Il mio rapporto con certi testi letterari è un rapporto di intervento. Quindi non di rappresentazione di un testo in quanto affine a me, ma di utilizzazione». Tuttavia occorre aggiungere che a quasi tutti gli autori a cui si è riferito nel suo lavoro Novelli era legato da amicizia, o quanto meno da una frequentazione personale: ciò vale tanto per i letterati italiani, come Villa, Lombardi, Manganelli e Giuliani, quanto – e la cosa è assai più degna di nota – per quelli stranieri, ad esempio Beckett e Klossowski (di cui ha illustrato, rispettivamente, *Comment c'est* e *Le bain de Diane*).

Tra questi ultimi figura anche Georges Bataille, da lui conosciuto a Parigi nel 1961. Ciò spiega come mai già l'anno successivo egli potesse realizzare, nel giro di tre giorni, una trentina di disegni suggeritigli dalla lettura dell'*Histoire de l'œil*, romanzo che a quella data circolava in Francia solo clandestinamente, firmato con lo pseudonimo di Lord Auch, mentre in Italia era del tutto sconosciuto (verrà tradotto solo nel 1969). L'opera di Bataille è molto suggestiva, per le sue qualità di scrittura e per la centralità in essa assunta dai temi dell'erotismo e della corporeità in genere, temi presenti con un ruolo di rilievo anche nella pittura di Novelli. I disegni, tracciati a pastelli e inchiostro sui fogli bianchi di un taccuino a spirale, intrattengono col testo francese un rapporto complesso, che può dirsi «stretto», perché in quasi tutti i fogli vengono trascritti a mano brevi lacerti o ampi brani del romanzo, e nel contempo «libero», perché i tratti grafici isolano ed accentuano dettagli, soprattutto anatomici, oppure li accompagnano o sostituiscono con segni astratti (linee, cerchi, griglie, scacchiere). Chi ha presente il libro di Bataille

può cogliere meglio le allusioni figurative, e stupirsi nel constatare che quasi tutti gli episodi salienti di esso si ritrovano puntualmente evocati nei disegni. Nel 1963 alcuni degli spunti grafici presenti nelle pagine del taccuino verranno condensati in una tela intitolata appunto *Histoire de l'œil*, ma sarebbe erroneo considerare i lavori su carta come semplici materiali preparatori in vista del quadro.

Un modo diverso di riferirsi ad un testo letterario è testimoniato da un'altra serie di tavole, realizzata nel 1964 a partire da un libro appena edito, *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli. Tra il pittore e lo scrittore vi era un rapporto di amicizia e di stima reciproca; non a caso, sempre nel 1964 i due fondavano, assieme ad Alfredo Giuliani e Achille Perilli, la rivista «Grammatica». Novelli, che apprezzava moltissimo *Hilarotragoedia*, l'ha utilizzato non come un testo narrativo di cui illustrare determinati episodi, ma come un serbatoio inesauribile di invenzioni verbali, da prelevare e citare con parsimonia, e a cui affiancare autonome invenzioni figurative. I disegni, che fanno un uso molto limitato del colore, tracciano un'ideale mappa dell'oltretomba manganelliano, partendo spesso da singole metafore (una tavola riunisce ad esempio «muri insensati», «sentieri frustrati», «sassi cascanti», nonché un «mattoncino senescente» e un «luogo spoglio di capanni»). L'artista rende percepibili cose che sembravano destinate ad avere un'esistenza unicamente verbale, ma che a sorpresa fuoriescono dalla pagina del libro e si depositano, sotto forma di segni visivi, sul foglio. L'atmosfera cupa e il tono grottesco di *Hilarotragoedia* sembrano qui stemperarsi come per miracolo in immagini delicate, leggere, aeree, che offrono dell'opera che le ha ispirate un'idea nuova e imprevedibile, di cui però è gioco forza intuire la legittimità poetica.

Merita almeno un rapidissimo accenno il breve *Quaderno d'intenzioni* (1965-1966), serie di disegni e *collages* in cui l'elemento dominante pare essere il corpo femminile, che costituisce da sempre, per Novelli, una delle icone privilegiate. Se i *collages* sembrano fare qualche concessione alla Pop art, nei lavori a matita si ritrovano stilemi (incluse le scritte e gli alfabeti fantastici) che sono senz'altro tipici dell'artista.

L'opera più cospicua presente in catalogo è la riproduzione fotografica di *Il viaggio in Grecia*, un dattiloscritto di ottantatré pagine, accompagnato da schizzi e disegni. Si tratta di un diario a cui Novelli ha lavorato a più riprese; quella che leggiamo è la seconda versione, mentre l'ultima (che è anche la più

sintetica) sarà pubblicata nel 1966 dalla galleria romana Arco d'Alibert. Novelli ha soggiornato in Grecia più volte, nel 1962 e negli anni successivi, mosso da un'esigenza molto personale: «Io sono partito per l'Egeo cercando di dimenticare ogni pre-nozione, andando a scoprire un paese come se fosse l'Africa e raccogliendo dati che corrispondessero alle sole necessità del mio universo linguistico». Il diario, in cui non vengono indicate le date ma solo i luoghi, rinuncia deliberatamente a seguire un ordine lineare di esposizione e procede per divagazioni. Risulta però ricco di stimoli e non privo di una certa efficacia letteraria, forse proprio per il suo carattere vario e composito. Novelli racconta le visite ai musei e ai siti archeologici, ricorda episodi relativi alla storia e soprattutto alla mitologia dei Greci, cita passi di autori antichi (Omero, Erodoto, Strabone), ma lo fa senza alcun sussiego e senza intenti didascalici: è evidente che vuol serbare memoria di ciò che ha visto o letto, e non catturare l'interesse del lettore. Con la stessa disinvoltura, infatti, accenna alla natura dei luoghi, al clima, ai cibi e ai vini che ha assaggiato, alle donne che hanno suscitato i suoi desideri, alle uscite in barca con i pescatori, e così via. Il suo approccio alla Grecia si direbbe improntato a una sorta di sensualità generalizzata, che lo porta ad assaporare il più possibile la realtà circostante, naturale o culturale che sia.

Tuttavia Novelli non dimentica di essere lì, oltre che nelle vesti di turista, anche per far provvista di segni. Una foto (ripresa nel catalogo *Gastone Novelli 1925-1968*, Ginevra-Milano, Skira, 1999) lo ritrae in piedi vicino a uno scavo, con un taccuino in mano, intento a copiare dei vasi antichi. I numerosi schizzi che accompagnano il dattiloscritto del *Viaggio* dimostrano appunto l'attenzione che il pittore ha prestato a certi particolari di statue o edifici, e ancor più agli elementi decorativi dell'arte greca, che lo interessavano per il loro valore segnico. Così, ad esempio, a Delo nota che «i mosaici sono come scrittura, un alfabeto pieno di segni ricorrenti, significanti più delle parole: il pesce, la spirale, il labirinto... ogni cosa è saccheggiabile», oppure a Festo ritrova «un luogo ideale per raccogliere frammenti e scorie di forme e di segni da introdurre nel proprio alfabeto».

Può colpire il fatto che nel diario Novelli parli poco di pittura e non citi quasi mai nomi ed opere di artisti. Ciò dipende dal suo intento di situarsi, per così dire, fuori o prima della storia dell'arte codificata, nel luogo antropologico dove germinano i segni. Sulla propria arte, infatti, non manca di fare osservazioni penetranti e rivelatrici, che ne evidenziano la natura specifica. «In primo luogo è stato necessario catalogare gli strumenti, alfabeti,

segni, frammenti, e poi procedere all'organizzazione di questi in una struttura, in un insieme grammaticale analizzabile e in qualche modo preciso. I segni sono concreti quanto le immagini, le lettere quanto le parole, ma hanno un loro potere referenziale per cui, anche essendo essenzialmente relativi solo a se stessi, possono fare le veci di qualche cosa d'altro. [...] I segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, una volta organizzati formano un universo. [...] Ogni universo è un possibile linguaggio, "linguaggio magico" e non "linguaggio accademico", "universitario"; la differenza è che mentre il secondo procede da sistemi precedenti per arrivare al proprio, il linguaggio magico elabora un sistema strutturato utilizzando residui e frammenti [...] in modo del tutto non storico». Novelli esemplifica le conseguenze pratiche, cioè grafiche, di questa sua maniera di rapportarsi ai segni: «Un punto può essere fatto in molti modi diversi, a seconda della sua probabile funzione: tondo = luna, prolungato seccamente = sole, luce, a virgola o ripetuto = erba e, se prolungato in modo irregolare e in diverse direzioni = vegetazione variata, confusione ecc. ... un segno può essere organico = curve sessuali, grovigli di vegetazione viscerale, cerchio deformato; inorganico = segmenti, angoli nervosi, fulmine; le lettere dell'alfabeto possono tornare ad essere strumenti referenziali [...] se usate nella loro forma originaria di segno-suono, in cui il segno è allusivo ma libero».

Come si vede, dietro questa pittura non c'è solo una particolare poetica, ma un vero e proprio metodo, una grammatica visiva con le relative componenti (lessico, morfologia, sintassi, semantica). Tuttavia il linguaggio segnico che l'artista aspira a costituire non viene di fatto utilizzato in modo rigido e meccanico, anzi subisce continui mutamenti e adattamenti, e inoltre non si presta ad essere decodificato in modo univoco da chi osserva le opere. Ed è appunto a questo duplice e benefico effetto di *clinamen* che l'arte di Novelli deve la sua suggestione, che le consente di assumere davvero (ma in un senso profano e in un contesto storicizzato) un valore «magico».

(1999)

III

sur une place
PARIS, et je leur
ferai perforer et
trouer les moelles.
Mais sans un style
d'acier-mais ce
sont eux qui seront
realisés et il se
realiseront par moi.
Antonin Artaud
Paris le 10/10/1928

Artaud in facsimile

La pubblicazione in Francia delle opere di Antonin Artaud si trova in una fase di transizione. La morte della curatrice delle *Œuvres complètes*, Paule Thévenin, ha posto fine alla lunga controversia legale tra gli eredi dello scrittore e la casa editrice Gallimard. Di certo, però, questo non porterà ad una ripresa dell'edizione rimasta interrotta (ventisei volumi, usciti fra il 1956 e il 1994). Considerando che il lavoro della Thévenin, per quanto meritorio, risultava discutibile sul piano filologico, c'è da augurarsi che venga messo al più presto in cantiere un nuovo piano di pubblicazione dei testi, inclusi quelli ancora inediti. La studiosa cui probabilmente verrà affidato questo impegno, Évelyne Grossman, si è limitata per adesso a iniziative parziali, come un'ampia antologia degli scritti dell'autore (le *Œuvres* apparse nel 2004) e la riproposta di alcuni libri in collane di tascabili. Ma è chiaro che il banco di prova delle sue intenzioni e capacità verrà offerto dal modo in cui riuscirà ad affrontare l'arduo problema dei *cabiers* artaudiani.

Di questi testi-limite sarà forse utile richiamare, almeno a grandi linee, la genesi. Nonostante i problemi fisici e mentali che lo hanno tormentato fin dall'età giovanile, Artaud è riuscito a sviluppare negli anni Venti e Trenta un'attività artistica estremamente ampia. Essa lo ha visto impegnato non solo come scrittore, per qualche tempo aderente al surrealismo, ma anche come attore cinematografico e teatrale (in quest'ultimo campo, è nota la sua importanza come teorico del «teatro della crudeltà»). A partire dal 1937, però, la sua situazione psichica ha subito un tracollo ed egli si è trovato ad essere rinchiuso in vari manicomi francesi. Le diagnosi parlavano di psicosi con stati allucinatori, manie di persecuzione, ossessioni religiose, ma fra i sintomi citavano anche la «grafforrea». Artaud infatti, trovandosi ormai recluso e isolato dalla società, aveva reagito quasi subito adottando come valvola di sfogo la scrittura. Di tutte le lettere e annotazioni dei primi anni d'internamento restano però pochissime tracce. È solo dopo il trasferimento, nel 1943, all'ospedale psichiatrico di Rodez che egli ha potuto riprendere a realizzare con regolarità testi e disegni che sono stati conservati. La stesura dei quaderni, avviata nel febbraio 1945, è continuata con ritmo febbrile anche dopo l'uscita da Rodez ed è stata interrotta soltanto dalla morte di Artaud nel 1948. Il risultato di questo sforzo è sorprendente già sul piano quantitativo: i *cabiers* a tutt'oggi reperiti sono infatti quattrocentosei (ma si sa che ne esistono altri, in mano a collezionisti privati).

La difficoltà di pubblicare questi testi non dipende tanto dalla mole, quanto piuttosto da ciò che contengono. A prima vista, quello sviluppato dallo scrittore è una sorta di interminabile confronto col delirio: in un discorso che segue un suo ritmo, ma frantuma la sintassi della frase e si spinge fino alla glossolalia, Artaud torna con instancabile tenacia sui medesimi temi. Fra questi, possiamo ricordare ad esempio l'interpretazione in chiave personale oppure il rifiuto del cristianesimo, le azioni magiche compiute e soprattutto subite, la speranza nell'ausilio di immaginarie figure femminili, il sogno di una totale reinvenzione del corpo umano. Chi è chiamato a confrontarsi con questa specie di magma verbale, deve evitare almeno due pericoli: da un lato quello di considerare i testi come un documento di interesse meramente clinico, dall'altro quello di limitarsi a vedere in essi il serbatoio da cui sono state tratte le opere pubblicate nell'ultimo periodo di vita dell'autore o apparse postume (*Artaud le Môme, Ci-Gît précédé de La Culture Indienne, Van Gogh le suicidé de la société, Pour en finir avec le jugement de dieu, Suppôts et Supplications*). La scrittura dei quaderni, benché possa apparire a prima vista caotica, rappresenta una forma estrema di letteratura, e il quasi insostenibile ritorno di temi e procedimenti che in essi si verifica evidenzia con efficacia quella coazione ossessiva che costituisce uno degli impulsi di fondo della pratica letteraria. Non è un caso, quindi, che l'ultimo dei *cahiers* termini con la formula «etc. etc.». Si tratta anzi di un modo per far capire che il movimento della parola dovrebbe continuare all'infinito e che, anche dopo migliaia di pagine, qualcosa (o forse la stessa cosa) resta sempre da dire.

L'edizione di questi scritti avviata dalla Thévenin consentiva di farsi un'idea abbastanza precisa del loro contenuto, ma non tentava neppure di «renderli visibili». Le loro caratteristiche fisiche, quali la strana distribuzione delle parole sul foglio, l'alternanza o sovrapposizione di annotazioni a matita e a penna, la presenza di disegni e così via, venivano segnalate nelle note, ma rimanevano precluse allo sguardo del lettore. Ora però che i quaderni, non più gelosamente custoditi dalla stessa Thévenin, sono divenuti accessibili agli studiosi presso la Bibliothèque nationale di Parigi, la situazione può forse cominciare a cambiare. Lo dimostrano altre due pubblicazioni curate dalla Grossman per Gallimard, edite rispettivamente nel 2004 e nel 2006.

La prima è una sorta di album, che ha per titolo *50 dessins pour assassiner la magie* e contiene, fotografate a colori nelle dimensioni reali, pagine tratte da diversi quaderni. Nella parte iniziale troviamo la riproduzione, con parallela

trascrizione a stampa, di un testo artaudiano del gennaio 1948. In esso l'autore fornisce un chiarimento sui propri disegni, richiestogli dal gallerista Pierre Loeb, che intendeva pubblicarne alcuni in un volumetto poi non realizzato. La scrittura non segue tradizionalmente le righe, ma viene disposta in modo libero sulla pagina, con frequentissimi «a capo». Il testo chiarisce che i disegni che compaiono nei quaderni non vogliono avere un valore artistico, ma «sono puramente / e semplicemente la / riproduzione sulla / carta / di un gesto / magico / che io ho esercitato / nello spazio vero». La magia che si tratta di assassinare non è infatti quella messa in atto dallo stesso Artaud, bensì quella di cui egli è vittima ad opera di spiriti ostili. La scrittura, il disegno e il gesto assumono dunque un valore apotropaico: è indicativo in tal senso che le pagine rechino i segni delle trafitture prodotte su di esse (sempre a scopo difensivo) da Artaud con la punta di un coltello. La seconda parte del volume presenta una scelta dei numerosi disegni a grafite che compaiono nelle pagine dei quaderni, scelta congetturale perché di fatto non si sa quali di essi sarebbero stati inseriti nell'ipotizzato libro. I disegni appaiono talvolta informi, ma non di rado vi si riconoscono volti, corpi, pali totemici, chiodi, scatole. È quasi sistematica la compresenza o compenetrazione, sui fogli, di parole e immagini, benché a queste ultime non venga assegnato il ruolo di illustrare il testo.

Ancor più impressionante ed efficace è l'altra pubblicazione cui si faceva riferimento, apparsa col titolo *Cahier. Ivry, janvier 1948*. Si tratta di un piccolo cofanetto che comprende non soltanto un fascicolo con la trascrizione di un singolo quaderno (uno degli ultimi realizzati dall'autore), ma anche la perfetta riproduzione in facsimile di esso. È proprio un comune quadernetto da scolaro, la cui copertina rosa racchiude pagine a quadretti ingiallite dal tempo e coperte di una scrittura a matita o ad inchiostro verde, con frequente presenza di disegni. Negli ultimi anni, quando aveva riacquistato la libertà di muoversi, lo scrittore ne portava sempre uno in tasca e, mentre passeggiava o era seduto al tavolino di un caffè, lo estraeva per annotarvi ciò che gli veniva in mente. Non si tratta quindi di appunti presi con ordine in vista di testi da realizzare in seguito, ma di note fissate frettolosamente sulla carta, in momenti diversi, con una grafia a volte incerta e poco decifrabile (anche perché, in quel periodo, Artaud era spesso sotto l'effetto di oppiacei). Ma su cosa verte la scrittura di questi fogli, a volte macchiati o bucati col coltello, in quel tentativo di «forsennare il supporto» di cui ha parlato Jacques Derrida? La tematica oscilla di continuo fra la terra e il cielo, ossia fra il corpo dolorante di Artaud e ciò che accade in un iperuranio

dimidiato, dove «dio è qualcosa / come l'attuale curato di Beauvallon» e «il Paradiso è nero». La causa del disordine cosmico è ben nota: «Questa storia / continua / solo perché un / certo / numero / d'infami piccoli mascalzoni / delle città / o / delle campagne / hanno voluto / continuare / a fare / della magia». Ma è inutile che essi tormentino Artaud con cerimonie religiose o insidie sessuali, poiché egli rifiuta ed abomina le une e le altre. Non esita, del resto, a negare l'intera realtà dell'universo: a suo avviso, «un mondo che / si può vedere / circoscrivere / di cui si può / discutere, / scrivere / è un / mondo / morto / i mondi / viventi / sono / invisibili». Eppure, per converso, nel quaderno che abbiamo sotto gli occhi, tutto ci riporta alla materialità di un corpo che soffre e resiste, di una scrittura che si sparge sulla pagina, trapassa in disegno o esplose in glossolalia. L'unica magia davvero efficace, nella vita e nell'opera di Artaud, è sempre stata quella dell'arte.

(2007)

Klossowski e l'estasi del disegno

Il crescente interesse per l'opera artistica di Pierre Klossowski, a pochi anni dalla sua morte, trova testimonianza nel recente catalogo di una mostra. Il volume (*Pierre Klossowski. Tableaux vivants*, a cura di Agnès de la Beaumelle, Paris, Gallimard - Centre Pompidou, 2007) è stato edito in occasione di un'esposizione di disegni presso il più prestigioso museo d'arte moderna parigino. Anche se da Gallimard erano già apparse alcune delle principali opere narrative e saggistiche di Klossowski, e il Centre Pompidou aveva mostrato in precedenti occasioni i suoi lavori grafici, tuttavia questo riconoscimento congiunto da parte di due autorevoli istituzioni culturali francesi giunge un po' come una riparazione postuma, in rapporto all'incomprensione dimostrata nel secolo scorso, da un settore almeno della critica e del pubblico, di fronte a quel particolare aspetto dell'opera di Klossowski che è costituito dai disegni.

Eppure egli proveniva da un ambiente artistico: alla pittura, infatti, si dedicavano entrambi i genitori ed ancor più il fratello minore, divenuto in seguito celebre con lo pseudonimo di Balthus. Già i primi lavori klossoskiani a grafite avevano ricevuto l'apprezzamento di Masson e Giacometti, ma egli, per alcuni decenni, aveva preferito dedicarsi ad altre attività: quelle di narratore, critico, filosofo e traduttore. Solo a partire dal 1972, ormai anziano (era nato infatti nel 1905), aveva cominciato a sperimentare con passione una nuova tecnica, quella dei disegni a matite colorate, decidendo di dedicarsi quasi esclusivamente ad essa e ponendo dunque in secondo piano l'espressione scritta. Una scelta apparsa a molti sorprendente, mantenuta però con coerenza fino agli ultimi anni di vita.

Ma che cos'hanno di particolare i disegni di Klossowski? Si tratta di opere su carta di notevoli dimensioni, tanto che i personaggi in esse raffigurati appaiono talvolta a grandezza naturale, quasi fossero sul punto di uscire dal quadro per insinuarsi nello spazio dello spettatore. Essendo le scene disegnate di natura erotica, il coinvolgimento che esse producono in chi guarda risulta ancor più efficace, o imbarazzante. Ma occorre tener presenti pure gli aspetti tecnici: composizioni così grandi, realizzate usando le matite colorate, implicano tempi assai lunghi di esecuzione, e producono un effetto visivo insolito, dovuto alle tinte, mai squillanti ma sempre pallide, sfumate. L'arte di Klossowski appare curiosamente antimoderna, in quanto si ispira per un verso alla pittura da museo e per l'altro alle cromolitografie e alle

illustrazioni popolari, senza grandi timori di cadere nel kitsch. Se l'intento dell'artista parrebbe tradizionalmente figurativo, le opere presentano nondimeno parecchie deviazioni rispetto all'ortodossia mimetica, subito bollate dai detrattori di Klossowski come segni di imperizia (a ciò egli allude quando, con ironia, firma alcuni dei suoi lavori con la dicitura «Pierre il maldestro»). D'altra parte occorre aggiungere che il carattere a prima vista *rétro* di queste opere non ha mai impedito ad esse di trovare accoglienza in rassegne o gallerie specializzate in arte contemporanea.

C'è poi un altro problema, ancor più spinoso: quello del rapporto con i testi letterari. Infatti gran parte delle scene che compaiono nei disegni possono sembrare illustrazioni di brani dei romanzi klossowskiani, sia quelli della trilogia *Les lois de l'hospitalité*, ambientati in epoca contemporanea e incentrati sulla figura femminile di Roberte, sia il successivo *Le Baphomet*, con scenari in parte medievali e con protagonista il giovane paggio Ogier. Eppure l'autore ha sempre sostenuto che i quadri andrebbero contemplati autonomamente, pretesa apparsa a molti eccessiva, e contraddetta già dai titoli delle opere, che indicano in dettaglio nomi e comportamenti dei personaggi rappresentati, favorendo così il riscontro con le pagine dei libri. Anzi, va detto che persino certi saggi dell'autore, come *Le bain de Diane* o gli studi su Sade e Nietzsche, hanno fornito lo spunto per dei disegni. Ma a tutto ciò Klossowski avrebbe potuto ribattere dicendo che molte opere visive non trovano corrispondenza nei testi, oppure sono ispirate a personaggi ideati da altri scrittori (Gulliver, d'Artagnan), o addirittura rinviano alla cultura antica (Ganimede e l'aquila, Giuditta e Oloferne, Socrate e Carmide, Tarquinio e Lucrezia). Del resto la sua disinvoltura nell'ambientare le scene rappresentate era tale da consentirgli di inserire nei suoi quadri persino le effigi di scrittori contemporanei (quelli che aveva frequentato e a cui si sentiva vicino, come Gide, Bataille e Foucault), collocati anch'essi in situazioni immaginarie.

Ma come si spiega questa strana mescolanza di antico e recente, raffinatezza e *naïveté*, serietà ed ironia, e che cosa si propone l'artista realizzando col più infantile dei mezzi grafici, le matite colorate, opere che aspirano alle dimensioni e alla solennità dell'affresco? Se si leggono i suoi testi sulla pittura o le interviste da lui rilasciate in proposito, ci si imbatte in argomentazioni singolari, ad esempio l'idea che l'opera è un simulacro, volto a rappresentare ed evocare delle presenze demoniche che, dopo aver preso forma nell'immagine, esercitano a loro volta un'azione sulla psiche dello spettatore. Gli scritti teorici di Klossowski evidenziano poi un altro aspetto

interessante, vale a dire la sostanziale indistinzione, ai suoi occhi, fra i dati reali e quelli fantastici. Non appena una determinata scena si è delineata con precisione nella sua mente, essa esiste una volta per sempre, e dunque si tratta solo di renderla visibile, ricorrendo alle parole o (in modo a suo giudizio più diretto ed efficace) alle immagini. Queste ultime possono anche essere fotografiche, teatrali, filmiche e persino scultorie: da qui la sua costante ricerca di collaboratori che, in questi diversi ambiti, accettassero di farsi suoi complici aiutandolo a dare concretezza alle proprie visioni.

Ad uno di questi complici, il regista cinematografico Alain Fleischer, si deve il testo forse più illuminante tra quelli (tutti peraltro di buon livello) presenti nel catalogo. In esso egli chiarisce perfettamente, sulla base della sua frequentazione di Klossowski, come questi avesse la tendenza a non distinguere i personaggi da lui ideati dalle persone del proprio ambiente, anzi a cercare di convincere queste ultime ad identificarsi con i primi, assumendone i ruoli (l'esempio più noto è quello della consorte, Denise, da lui indotta a prestare i propri tratti somatici a quelli di Roberte). Ma tutto ciò non fa altro che riportarci alla tecnica prediletta dall'artista, ossia alle opere grafiche. Osserva infatti Fleischer: «Rappresentando mediante il disegno i personaggi nelle dimensioni reali, Klossowski li tocca, li accarezza in ogni parte della loro anatomia, e questo formato delle opere, rarissimo per un disegnatore, è sufficiente a dimostrare che le immagini in questione non sono ridicibili né allo statuto né al luogo tradizionale dell'illustrazione». Ancor più rilevante è un altro passo dello stesso testo, nel quale si designa il fine ultimo della pratica artistica klossowskiana: «La sua percezione, la sua convinzione, era senza dubbio quella [...] che una spirale lo avvicinasse costantemente ad un centro che sarebbe stato la verità del godimento, la fusione estatica infine raggiunta tra il corpo che vede e la visione».

Se il lento, paziente e faticoso (specie per una persona anziana com'era il Klossowski interamente dedito al disegno) lavoro di ricoprire con segni colorati la superficie di enormi fogli era per lui così gratificante da non fargli mai rimpiangere i tempi in cui la sua forma espressiva consueta era la scrittura, ciò si spiega appunto col fatto che quest'abitudine quotidiana si configurava come un esercizio di meditazione, e al tempo stesso come un mezzo per sottrarsi alla realtà comune, sostituendo ad essa un'immagine mentale completamente diversa, da assaporare in ogni dettaglio, cercando poi di farla condividere ad altri. Del resto tutto ciò era già stato preannunciato dal protagonista (non privo di tratti autobiografici) di uno dei suoi romanzi, *Le*

Souffleur. «Lo sforzo che da anni ho tentato di compiere, era quello di passare dietro la nostra vita, per osservarla. Ho dunque voluto coglierla tenendomi fuori di essa, vedendola da dove assume un tutt'altro aspetto. Se la si contempla da lì, si accede a una felicità insostenibile...».

(2007)

Semiologia amorosa

Dopo la pubblicazione postuma degli ultimi seminari di Roland Barthes, quelli tenuti negli anni 1976-1980 nella cornice ufficiale del Collège de France (alludiamo ai volumi intitolati rispettivamente *Comment vivre ensemble*, *Le Neutre* e *La Préparation du roman*), ora, procedendo a ritroso, si dà avvio all'edizione dei corsi precedenti. Sul piano filologico, la situazione risulta più complessa, perché gli appunti delle lezioni al Collège potevano essere confrontati e integrati con le registrazioni audio, mentre dei seminari tenuti all'École pratique des hautes études esistono solo le tracce scritte (e sarà bene ricordare che quelli barthesiani sono realmente appunti, con valore di promemoria, e non testi pensati per la stampa). Differiva inoltre, nei due casi, la condizione enunciativa: se gli interventi al Collège erano in pratica conferenze tenute di fronte ad un vasto pubblico, i corsi precedenti avevano natura autenticamente seminariale, essendo rivolti a un gruppo ristretto di partecipanti. Quest'ultima modalità di discorso era assai gradita al critico e semiologo, in quanto gli permetteva di «personalizzare» l'insegnamento, usandolo in funzione dei libri che aveva in mente di scrivere: non a caso, nasceranno in tal modo volumi come *S/Z*, *Roland Barthes par Roland Barthes* e *Fragments d'un discours amoureux*.

È proprio dal corso destinato a generare quest'ultimo che inizia la pubblicazione della nuova serie. Se si vuole capire subito l'entità del lavoro che Barthes ha ritenuto necessario compiere per passare dall'oralità alla scrittura, basta confrontare le dimensioni del «prodotto finito», ossia le 286 pagine dei *Fragments* editi nel 1977, con l'enorme mole dei materiali preparatori ora proposti, ossia le 746 pagine di *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976* (Paris, Éditions du Seuil, 2007). E già in questo è ravvisabile una lezione di metodo, enunciata altrove in maniera esplicita dallo stesso Barthes: «Solo la scrittura può raccogliere l'estrema soggettività, perché nella scrittura c'è accordo tra l'indiretto dell'espressione e la verità del soggetto – accordo impossibile sul piano della parola (dunque del corso), che è sempre, lo si voglia o no, ad un tempo diretta e teatrale. Il libro sul Discorso amoroso è forse più povero del seminario, ma io lo considero più vero».

Ricordiamo che il volume apparso nel 1977 è stato accolto assai bene dal pubblico, per una serie di motivi, in parte anche esteriori: la curiosità di vedere come l'intellettuale Barthes avrebbe affrontato il tema quasi

«popolare» dell'amore, la relativa semplicità della forma di scrittura adottata (capitoli brevi, non privi di spunti autobiografici), il carattere volutamente provocatorio dell'assunto (una difesa del sentimento amoroso, di contro alla centralità attribuita in quegli anni all'aspetto erotico) e infine il fatto che il discorso barthesiano fosse riferito ad entrambi i tipi di amore, eterosessuale e omosessuale. Ma naturalmente il volume, se osservato più da vicino, rivela nel suo autore ben altre qualità, come l'accortezza a livello compositivo e la capacità di contrastare il rischio di un approccio ingenuo al problema attraverso molteplici richiami culturali. Infatti Barthes dispone le varie «figure» tematiche in ordine alfabetico, così da annullare l'idea di uno svolgimento lineare o obbligato delle varie fasi del processo (dall'innamoramento alla rottura) e, pur assumendo come principale termine di confronto un romanzo-modello, il *Werther* di Goethe, ricorre a frequenti citazioni da scrittori, musicisti, mistici, filosofi e psicoanalisti.

Per strano che ciò possa sembrare sotto il profilo didattico, le lezioni del seminario erano già strutturate secondo la forma che sarà propria del libro, ossia come una serie di figure contrassegnate da denominazioni e ordinate alfabeticamente. Neppure il fatto che le figure siano cento, e non ottanta come accadrà poi nel volume, costituisce una vera differenza, in quanto i *Fragments* erano stati dapprima concepiti e scritti sulla base di cento unità; è solo *in extremis* che Barthes ha deciso di escludere venti figure, oltre a un preambolo e ad un'ampia postfazione (tutti questi materiali si leggono ora in appendice a *Le discours amoureux*). Cento «voci» del lessico barthesiano venivano passate in rassegna nel primo dei due corsi su cui si è articolato il seminario, ma ciò non ha impedito al docente di ripartire da capo l'anno successivo, procedendo per via di riepiloghi e aggiunte. Tra l'uno e l'altro corso, è comunque ravvisabile qualche mutamento di impostazione: scompare ad esempio la centralità del *Werther* come oggetto d'indagine, e al largo impiego di concetti psicoanalitici (soprattutto freudiani e lacaniani) si affianca un più marcato influsso del pensiero di Nietzsche.

Gli appunti anticipano il carattere inconsueto che sarà proprio dei *Fragments*. Lo statuto teorico e stilistico degli enunciati appare infatti intenzionalmente ambiguo: sarebbe difficile pensare a un lavoro di critica letteraria (nonostante i richiami al romanzo goethiano e a testi di vari poeti), oppure a una ricerca che voglia pretendersi, in senso stretto, semiologica. Le diverse fasi del processo amoroso vengono scomposte in istantanee, descrivendo e interpretando le attitudini di un soggetto alle prese non con la

realtà dei propri rapporti con l'altro, bensì con la visione immaginaria che di essi egli si costruisce, sotto la spinta delle emozioni. Se di «discorso amoroso» si tratta, ad essere in causa non è il dialogo interpersonale tra i due partner (cui si accenna solo di rado), ma piuttosto il colloquio interiore che un individuo imbastisce con sé medesimo.

Viene allora da chiedersi: chi parla, nel seminario e nel libro? Quale specie di studioso prende in esame le varie figure, etichettandole, di volta in volta, con formule trasparenti («Angoscia», «Gelosia», «Tenerrezza») o enigmatiche («Atopos», «Fading», «Gradiva»)? Nei *Fragments*, sarà l'autore stesso a rispondere alla domanda, ponendo *in limine* una precisazione che può apparire ironica: «È dunque un innamorato che parla». Ma già nella prima parte del seminario vi era un accenno scherzoso all'incomoda situazione di «un semiologo innamorato», mentre all'inizio della seconda il messaggio si faceva più palese: «Supponiamo un soggetto [...] preso “a caldo” nella crisi amorosa, posto di fronte al compito di descrivere, interpretare o teorizzare quel che gli succede». Barthes considerava persino l'eventuale esperienza di chi «volesse “recuperare” degli appunti biografici, il “diario” di un episodio d'amore, per romperlo [...] in differenti figure». Ascoltando ciò, i partecipanti al seminario avranno probabilmente pensato a una mera ipotesi teorica, a un'idea-limite. Diversa è oggi la situazione del lettore di *Le discours amoureux*, il quale ha modo di apprendere che, tra i materiali preparatori ai corsi, c'era anche un taccuino nel quale Barthes aveva annotato in forma succinta gli eventi da cui era stata caratterizzata una propria esperienza amorosa. E appunto in stretta relazione a tali eventi, l'autore aveva redatto un primo elenco delle figure analizzate in seguito nelle lezioni e nei *Fragments*.

L'aneddoto basterebbe a dimostrare, se ce ne fosse bisogno, che un saggista degno di questo nome sceglie i temi da affrontare sulla base non di una generica curiosità intellettuale, bensì di un coinvolgimento di natura personale (da non ricondurre, però, necessariamente al livello biografico). Certo, è poi ragionevole attendersi che il critico si premuri di cancellare le tracce che possono rendere troppo esplicito tale coinvolgimento. Barthes, da parte sua, ha scelto di farlo solo in parte, senza portare fino in fondo il processo obliterativo (così, chi leggesse con attenzione i *Fragments* potrebbe perfino indovinare il nome dell'ideale dedicatario dell'opera). Ma egli sapeva bene di essere un critico un po' particolare, animato o tormentato fino all'ultimo dal sogno di riuscire, un giorno, a scrivere un romanzo. Se egli

avesse davvero realizzato quel fantomatico testo, possiamo immaginare che in esso avrebbe trovato il modo di parlare, anche, d'amore.

(2007)

Giacometti: lo scacco e la riuscita

Ci si poteva augurare che la pubblicazione del carteggio tra Alberto Giacometti e Isabel Nicholas (*Correspondances*, Lyon, Fage Éditions, 2007) costituisse un evento importante, in quanto prima corposa raccolta di testi epistolari giacomettiani. Tuttavia il libro delude tali aspettative: infatti, pur contando quasi duecento pagine, comprende solo dodici lettere dell'artista. Curatrice dell'opera è Véronique Wiesinger, che dirige la Fondation Alberto et Annette Giacometti, incarico che le assegna un ruolo di rilievo nel valorizzare il ricchissimo patrimonio gestito dall'istituzione, promuovendo mostre come quella da poco conclusasi al Centre Pompidou di Parigi. Il suo testo, riccamente illustrato, fornisce parecchie informazioni utili, ma a volte presenta imprecisioni o avanza ipotesi un po' avventate, allo scopo di enfatizzare la presenza di Isabel Nicholas nell'opera giacomettiana. Quanto al carteggio vero e proprio, al lettore risulta subito evidente – anche se la curatrice non lo dichiara – che l'insieme delle lettere è incompleto, perché alcune missive fanno riferimento ad altre che nel volume non compaiono, essendo andate perdute. La stessa successione dei messaggi epistolari, non sempre datati dai due corrispondenti, è congetturale e può lasciar adito a qualche dubbio.

Dato che, in un certo senso, la protagonista del libro è Isabel Nicholas, le cui lettere sono circa il triplo rispetto a quelle del grande scultore e pittore, converrà fare qualche accenno alla sua storia. Nata a Londra nel 1912, fin da giovane comincia a praticare la pittura, affiancando però a tale attività quella di modella: dapprima per Jacob Epstein, poi, dopo essersi trasferita a Parigi, per André Derain. Donna affascinante, dallo stile di vita piuttosto libero e con una crescente inclinazione all'alcolismo, si sposa per tre volte, risiedendo perlopiù in Inghilterra ma tornando con regolarità nella capitale francese. Continua fino all'ultimo a praticare la pittura, senza abbandonare completamente il ruolo di modella, cosa che le conferisce il raro privilegio di vedere immortalata la propria effigie nelle opere di tre dei massimi artisti del secolo: Picasso, Giacometti e Bacon (gli estimatori di quest'ultimo la conoscono come Isabel Rawsthorne, dal cognome del terzo marito).

L'incontro con Giacometti risale alla metà degli anni Trenta e costituisce l'inizio di una lunga frequentazione, di un'amicizia non priva, in certe fasi, di aspetti amorosi. Lo scultore realizza alcune statue della testa di

lei: la prima (1936), di straordinaria purezza ed eleganza, è nota col nomignolo *L'égyptienne*, perché ricorda le opere dell'antico Egitto, ma altrettanto intenso, benché di stile meno idealizzante, è un secondo ritratto scolpito, posteriore di due anni. Esistono inoltre ammirevoli quadri e disegni, riprodotti nel volume, che raffigurano Isabel; ad essi andrebbe aggiunta, visto che la Wiesinger omette di citarla, la tavola 66 dell'album litografico *Paris sans fin*, che ci mostra l'immagine dell'inglese colta nell'atto di ridere. Isabel infatti – e le lettere ne offrono testimonianza – era una donna affabile e spiritosa, oltre che sensibile e colta. La sua parte del carteggio meriterebbe di essere descritta in dettaglio, ma inevitabilmente l'attenzione del lettore finisce col vertere soprattutto sulle missive giacomettiane.

In esse, la prima cosa che colpisce è proprio la coerenza dell'artista, anche sul piano della scrittura: il tono delle lettere rifugge dalla solennità ed è familiare, in stretto rapporto con le situazioni della vita quotidiana. Caratteristico, in tal senso, un incipit come il seguente: «Da giorni mi porto in tasca questo foglio per scriverti ma verso sera, quando volevo farlo, uscivo sempre stanco per essere rimasto in piedi e per di più mezzo malato, avendo preso freddo, ed ero incapace di fare qualsiasi cosa. Oggi ho smesso di lavorare prima e sono venuto qui al caffè Bonaparte che da qualche tempo è il mio luogo di scrittura. Ma sono le sei! Ho lasciato l'atelier alle tre e mezza, mi ci vuole del tempo per riprendermi un po', a causa dei residui di influenza. Non so se hai ricevuto la mia ultima lettera, credo che fosse abbastanza brutta, però non me ne rendo ben conto, spero solo che tu non l'abbia trovata del tutto impossibile». L'attenzione alle piccole cose viene confermata, nella stessa missiva, da un passo che è forse il più singolare di tutto il libro. Giacometti racconta ad Isabel come qualche giorno prima, appena sveglio e rimanendo ancora a letto, avesse notato un lungo filo di polvere che pendeva dal soffitto: «Il filo non era immobile, malgrado la finestra chiusa, ma in continuo movimento, formando una grossa curva, sollevandosi, abbassandosi, tendendo la testa, o mantenendola quasi ferma mentre il corpo aveva i movimenti più inattesi e vari. In maniera allucinante, era come un animale, un serpente, e mai nessun animale ha fatto dei movimenti di una simile bellezza, io sono incapace di descriverli, leggeri e grandi e sempre diversi». L'artista si rammarica di non essere in grado di disegnare tali curve, mostrando, verso le oscillazioni del filo di polvere, la stessa ammirazione che Kleist riservava ai gesti perfetti (in quanto non viziati dalla coscienza umana) delle marionette.

Tutto, del resto, interagisce con la pratica artistica, che per Giacometti coincide con l'esperienza di essere in vita. Sia che egli parli delle opere che ha visto (torna qui la predilezione, già nota, per Giotto e Tintoretto, unita agli elogi per i fiamminghi o El Greco), sia che fornisca ad Isabel notizie su amici comuni, sia che la incoraggi nella sua attività di pittrice, Giacometti non si allontana dal centro dei propri interessi. Ritroviamo infatti nelle lettere varie descrizioni dell'ostinato sforzo di ottenere il risultato voluto, benché talvolta, specie negli anni del secondo conflitto mondiale trascorsi in Svizzera, il lavoro sembri segnare atrocemente il passo. Egli scrive da Ginevra nel maggio 1945: «Sono paralizzato qui dal 1942, dove sono venuto [...] deciso a rientrare, al più tardi, cinque mesi dopo ma con una scultura come la volevo; trascorso quel tempo mi sono trovato con una scultura che non funzionava affatto, allora, incapace di muovermi, ho rinviato la partenza di giorno in giorno fino ad ora, lavorando più che potevo. Ho ricominciato molte volte la stessa cosa, passando ogni volta a lato. Ogni volta la mia figura finiva col diventare talmente minuscola che il lavoro si faceva imponderabile, sebbene fosse quasi quello che volevo [...]. So tuttavia che non mollerò più quella a cui sto lavorando da settembre e che malgrado tutto arriverò in fondo, a meno che io non viva in una completa illusione, cosa che stento a credere dato che ogni giorno c'è un piccolo progresso».

La forza di Giacometti consiste appunto nella capacità di insistere per mesi sulla stessa scultura, trasformandola di continuo, senza la preoccupazione di finire l'opera, ma con una speranza di tutt'altro genere: quella di ottenere la massima somiglianza possibile non con la persona fisica che ha di fronte come modello, bensì con l'immagine visiva che egli può farsi di essa. Proprio da questo scarto tra la realtà concreta di un corpo e l'inafferrabile percezione da riprodurre, trae origine la grande produzione dell'artista negli anni della maturità, quella che gli ha permesso di diventare ricco e famoso, senza però modificare in nulla la sua condotta (sempre posta all'insegna del lavoro quotidiano) e neppure il suo ambiente di vita, ossia il misero e fatiscente atelier parigino di rue Hippolyte-Maindron. Da qui deriva anche il particolare temperamento di Giacometti, quella mescolanza di tenacia e disperazione, di umiltà e orgoglio, di delusione e ottimismo che ritroviamo nelle lettere: «Lavoro in maniera molto penosa e [...] non so dove prendo il coraggio per continuare e per avere ancora la speranza di cavarmela, ma anche se ciò è senza uscita, non è questo un motivo per fermarsi, al contrario dà anche una certa sensazione di libertà e d'irresponsabilità totale verso tutto, e poi riuscire o no non mi sembra più così importante». Nell'ottica

giacomettiana, infatti, lo scacco e la riuscita cessano di opporsi, diventano due fenomeni inseparabili, come emerge con chiarezza da altre dichiarazioni: «Anche se sono pienamente consapevole di avere fino a questo momento fallito al mio scopo, e pur sapendo per esperienza che ogni cosa che intraprendo mi sfugge di tra le dita, traggo più che mai piacere dal mio lavoro. C'è qualcuno che lo capisca? Non io, ma le cose stanno così. Vedo là le mie sculture, di fronte a me: ciascuna di esse è un fallimento. Sì, un fallimento! Ma in ognuna di esse vi è un po' di ciò che un giorno mi piacerebbe creare».

(2008)

Derrida, il sovrano e l'*animot*

Nei versi dei *Paralipomeni*, Leopardi criticava il colpevole silenzio dei pensatori moderni riguardo all'animalità: «Quei che dell'umana mente / L'arcana essenza a ricercar procede, / La question delle bestie interamente / Lasciar da banda per lo più si vede / Quasi aliena alla sua con impudente / Dissimulazione e mala fede». L'accusa del poeta conserva la sua forza polemica anche se riferita a parecchi filosofi a lui successivi, ma non vale per Jacques Derrida, che ha più volte affrontato, con determinazione e spirito critico, questa particolare tematica. Lo si vede soprattutto in un'opera apparsa postuma, *L'animal que donc je suis* (Paris, Galilée, 2006). Essa ha lo scopo di dimostrare che uno dei segni di riconoscimento più sicuri di quel «logocentrismo» che da sempre costituisce il bersaglio principale della decostruzione derridiana consiste nel trattamento svalutativo riservato agli animali. Infatti molti grandi pensatori del passato – gli esempi analizzati sono quelli di Descartes, Kant, Heidegger, Levinas e Lacan – non hanno fatto altro che ribadire, in maniere diverse, l'idea che l'animale (sempre al singolare, come se le svariate specie fossero riducibili ad una sola) si distingue dall'uomo per il fatto di essere privo di alcune capacità considerate tipicamente umane: «Parola, ragione, esperienza della morte, lutto, cultura, istituzione, tecnica, vestito, menzogna, finta di finta, cancellazione della traccia, dono, riso, pianto, rispetto, ecc.». Derrida, sottoponendo ad attenta lettura i testi dei filosofi citati, ha buon gioco nell'evidenziare come le argomentazioni da essi svolte riguardo all'animalità siano viziate da un insieme di presupposti che risultano in gran parte discutibili.

Alcuni di questi temi tornano in un libro edito da Galilée nel 2008: *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*. Si tratta di un'opera importante già solo per il fatto che inaugura un progetto di amplissimo respiro, quello della pubblicazione dei seminari tenuti dal filosofo in varie sedi, dal 1960 al 2003. Si prevedono quarantatré volumi, che nei prossimi decenni andranno ad affiancarsi alla copiosa lista delle opere di un autore particolarmente prolifico. Nella pubblicazione si intende procedere, almeno per ora, a ritroso, ossia cominciando dall'ultimo seminario (articolato su due anni accademici). Il robusto volume che ci viene proposto evidenzia fra l'altro la meticolosità con cui Derrida si dedicava alla stesura delle sue lezioni. Egli lasciava tuttavia un certo spazio all'improvvisazione, nel senso che le redigeva nel corso dell'anno, variando spesso il piano espositivo inizialmente previsto.

Il filosofo ha indicato in un riassunto retrospettivo alcuni dei risultati che si proponeva di conseguire nel corso del seminario: «Non si trattava soltanto di studiare, a partire da Aristotele, e persino in discussioni contemporanee (Foucault, Agamben) i testi canonici riguardo all'interpretazione dell'uomo come "animale politico". Occorreva soprattutto esplorare le "logiche" che organizzavano ora la sottomissione della bestia (e del vivente) alla sovranità politica, ora un'analogia irresistibile e sovraccarica fra una bestia e un sovrano che si presume condividano il luogo di una certa exteriorità nei confronti della "legge" e del "diritto"». Ma nel libro troviamo assai di più: si va da una lettura della celebre favola di La Fontaine *Le loup et l'agneau* all'esame di alcuni classici del pensiero politico (Machiavelli, Hobbes, Rousseau, Schmitt), da un'analisi del tema della *bêtise* in autori come Flaubert, Valéry e Deleuze a digressioni su una poesia di Lawrence o su un discorso di Celan. Non mancano i riferimenti all'attualità e ad argomenti spinosi come quello dello sfruttamento intensivo degli animali attraverso il loro allevamento a scopi di macellazione, di studio scientifico, di esibizione negli zoo. Un episodio emblematico commentato dal filosofo è quello della dissezione di un elefante avvenuta in pubblico nel 1681, alla presenza di Luigi XIV: il più grande degli animali terrestri e il più fastoso dei re si sono dunque trovati l'uno di fronte all'altro, nei ruoli opposti di vittima e spettatore, ma quasi a ribadire, al tempo stesso, la segreta parentela che unisce la bestia e il sovrano.

Questo seminario tocca dunque una grande varietà di argomenti e prende in esame un numero elevato di brani desunti da opere importanti. Se il lettore stenta a volte a capire la logica che regola il passaggio dall'uno all'altro dei temi trattati, l'autore non sembra preoccuparsi troppo di seguire un percorso rigidamente orientato e pare trovarsi a proprio agio in mezzo al labirinto di riferimenti che gli vengono suggeriti da una cultura e da una memoria impareggiabili. Pur essendo il suo testo destinato ad essere esposto oralmente, egli non rinuncia a conferirgli le abituali qualità stilistiche, inclusi i tipici giochi grafico-fonici sulle parole e sulle locuzioni idiomatiche: si vedano in particolare le variazioni sul *loup*, vero protagonista del seminario, non solo in quanto animale ma anche in quanto vocabolo. Del resto, nel citato libro derridiano del 2006 questi due aspetti venivano unificati tramite la coniazione del neologismo *animot*, che presenta il vantaggio aggiuntivo di essere omofono rispetto ad *animaux*, ricordando quindi l'effettiva pluralità dei diversi animali. Il filosofo non dimostra alcun timore di affaticare se stesso e i propri ascoltatori con lunghe sedute, basate su analisi minuziose dei testi. Ma è

agevole rilevare come, nonostante ciò, egli avverta di continuo la sensazione che il tempo a sua disposizione sia insufficiente, che occorrerebbe potersi soffermare più a lungo sulle pagine degli autori che sta esaminando, per rendere loro giustizia e non incorrere nella colpa di appiattirne la ricchezza e complessità.

Come abbiamo detto, Derrida si confronta non solo con i classici, ma anche con alcuni pensatori suoi contemporanei. Così, ad esempio, giudica interessanti, in Deleuze, la distinzione tra *bêtise* ed errore e l'assegnazione della *bêtise* non all'animale bensì soltanto all'uomo. Prende invece le distanze sia dall'abitudine deleuziana di ridere con eccessiva facilità della psicoanalisi, sia dal concetto di «divenire-animale», che considera troppo intriso di antropomorfismo. Allo stesso modo contesta il termine, proposto da Foucault, di «biopolitica», specie se con esso si crede di designare un fenomeno che si sarebbe manifestato solo in epoca moderna. Quanto ad Agamben, Derrida raccomanda la lettura del primo volume di *Homo sacer*, ma al tempo stesso ne evidenzia i gravi difetti, quali la tendenza a voler individuare (perlopiù in modo erroneo o indimostrabile) il primo autore che avrebbe sostenuto una determinata idea, oppure il tentativo di attribuire ad Aristotele un'opposizione tra *bíos* e *zôé* che, di fatto, non trova sufficienti riscontri nei testi del filosofo greco.

Ma questi sono solo alcuni esempi delle discussioni condotte da Derrida con coloro che diventano i suoi interlocutori ideali nelle pagine del seminario. Il modo in cui li legge è molto stimolante, perché per un verso egli appare vigile nel rilevare le differenze rispetto alle proprie posizioni, talvolta impietoso e ironico nel segnalare i punti deboli del ragionamento o dell'argomentazione altrui, ma al tempo stesso attento a evitare ogni polemica preconcepita, come risulta dal fatto che egli cita ed esamina sempre con scrupolo i testi a cui intende riferirsi. E appunto in questa pazienza, in questa volontà e capacità di lettura approfondita delle opere dei classici e dei contemporanei, è lecito ravvisare un insegnamento particolarmente valido ed attuale sul piano metodologico.

(2008)

Luci e ombre ad Atene

Dopo una prima edizione bilingue apparsa in Grecia nel 1996, viene riproposto adesso, nel solo testo francese, un breve saggio di Jacques Derrida dal titolo *Demeure, Athènes* (Paris, Galilée, 2009). Questo scritto commenta una serie di fotografie scattate nella capitale greca da Jean-François Bonhomme, ma al tempo stesso costituisce una meditazione sulla morte. Il *corpus* delle opere di Derrida, benché l'autore sia scomparso nel 2004, può dirsi ancora inconcluso (ha appena preso avvio, infatti, un piano pluriennale di pubblicazione dei seminari), ma già con i soli testi editi in vita appare di una vastità tanto ammirevole quanto difficile da padroneggiare. Di fronte a ogni singolo testo, la prima tentazione è forse quella di cercare delle analogie con altri. Nel caso specifico, si può notare ad esempio che il titolo *Demeure, Athènes* si basa su un gioco di parole (il primo termine, preso come sostantivo, indica la città greca come «dimora», mentre preso come imperativo significa «resta, rimani») che si ritroverà in un'opera del 1998, *Demeure, Maurice Blanchot*. Oppure si può ricordare che a Derrida era capitato di riflettere sulla fotografia in un saggio del 1981 su Roland Barthes, e quattro anni dopo di analizzare un'ampia serie di foto nella sua *Lecture di Droit de regards* di Marie-Françoise Plissart, così come di soffermarsi sul tema della morte in *Apories*, apparso proprio nel 1996. Ma se è giusto far presente che un reticolo di collegamenti, espliciti o impliciti, unisce sempre fra loro le varie opere derridiane, occorre anche leggere ciascuna di esse nella sua autonomia, stilistica e concettuale.

Siamo infatti in presenza di un filosofo che cerca, ogni volta che scrive, di trovare nuove forme espositive e di non considerare mai come acquisite, e dunque semplicemente ripetibili, le idee che ha elaborato nei libri precedenti. In questo caso, l'autore spiega nella premessa di aver scelto, per accompagnare le foto di Bonhomme, una modalità di scrittura che sia «al tempo stesso *aforistica* e *seriale*». In effetti, però, il secondo aspetto prevale sul primo, nel senso che i diversi brani o *clichés* (è questo il termine, che allude ai negativi fotografici, usato da Derrida per definirli) sono tematicamente connessi fra loro e spesso troppo ampi per poter essere pensati come aforismi. Ciò che unisce le foto in bianco e nero che troviamo riprodotte nel libro è, agli occhi del loro commentatore, il fatto che tutte significano la morte. Possono farlo in maniera diretta, quando rappresentano stele funerarie e sarcofagi dell'antica Grecia, o indiretta, quando si incentrano su altre rovine monumentali, su statue mutili e decapitate, o allusiva, come accade

nell'immagine che ci mostra il cartello stradale di una via dedicata a Persefone, la regina degli Inferi.

Appaiono a prima vista più problematici i casi in cui il fotografo ha ritratto persone vive, magari impegnate nelle loro attività: un macellaio, un pescivendolo, una venditrice di ortaggi e uno di pulcini, un suonatore ambulante di piano e uno di buzuki. Dov'è qui la morte? Per chiarirlo, Derrida spiega che Bonhomme ha scattato le sue foto ad Atene durante un periodo molto lungo, circa quindici anni. Pertanto egli «ha anche visto *sparire*, col passare del tempo, certi luoghi che ha fotografato “da vivi”, se così si può dire, e che sono ormai degli “scomparsi”, per esempio quella specie di mercatino delle pulci di via Adrianou, il caffè Neon in piazza Omonia, la maggior parte dei pianoforti di strada, ecc. [...] Questo libro reca dunque la firma di qualcuno che veglia, che porta più di un lutto, di un testimone doppiamente sopravvissuto, innamorato dolcemente attratto da una città che è morta più di una volta, in tempi diversi». A partire dalle immagini del volume, sarebbe possibile sviluppare delle considerazioni «sull'essere e il tempo, l'essere-e-il-tempo nella sua tradizione greca, beninteso, dall'esergo del *Sofista* all'apertura di *Sein und Zeit*. Ma l'essere e il tempo nell'epoca della fotografia».

A Derrida non sfugge il carattere autoriflessivo di alcuni scatti di Bonhomme: uno di essi, in particolare, ci mostra un fotografo sull'Acropoli, non intento a ritrarre il paesaggio cosparso di rovine che lo circonda, ma addormentatosi su uno sgabello accanto alla sua attrezzatura, che comprende anche una macchina di modello vecchissimo issata su un treppiede. Il filosofo esamina in dettaglio questa ed altre immagini, prestando particolare attenzione al gusto di Bonhomme per gli oggetti che sono ormai fuori tempo e fuori uso, ed elogiando la bravura con cui egli «dispiega un'inaudita arte della composizione al servizio del suo lutto. Non di una nostalgia personale, ma della malinconia che contrassegna una certa essenza dell'esperienza storica. [...] La fotografia ha il senso della storia, ma oppone anche una sensibilità insensibile, impassibile, implacabile, alla storicità».

Intrecciando le reminiscenze dei viaggi da lui compiuti in Grecia alle citazioni dei classici della filosofia (come i dialoghi platonici in cui viene descritto il contegno di Socrate in attesa dell'esecuzione della condanna), Derrida finisce col condensare le proprie riflessioni in una frase che giudica intraducibile e che ripete più volte nel corso del testo: «Nous nous devons à la

mort». Egli spiega che non la intende soltanto nel senso dell'essere-per-la-morte, della consacrazione al pensiero della nostra condizione di mortali. Il raddoppiamento del *nous*, in francese, gli sembra poter alludere a una duplicità interiore, quella per cui da un lato occorre essere coscienti del fatto che la morte è inevitabile, ma dall'altro è necessario rifiutare ogni religione del lutto. Il filosofo ci tiene a ricordare che la frase gli era venuta in mente in una circostanza e in un luogo particolari, mentre tornava in macchina con gli amici da Brauron verso Atene, in una giornata estiva e soleggiata durante la quale avrebbero fatto il bagno. Nella formula citata, uno dei due *nous* «è un vivo innocente che per sempre ignora la morte: in questo *noi* siamo infiniti, ecco ciò che avrei potuto voler dichiarare ai miei amici. Siamo infiniti, quindi sforziamoci di esserlo, eternamente. Ecco in ogni caso a partire da quale pensiero, sotto il sole, al momento di tornare ad Atene, possiamo almeno sognare di pronunciare, citandola a comparire, ma al modo di una denuncia, la piccola frase “noi ci dobbiamo alla morte”». Ed è in questo stesso spirito che Derrida rivolge, nelle ultime righe, un'esortazione ai suoi lettori, ossia a noi che osserviamo oggi le immagini scattate da Bonhomme, divenute nel frattempo ancor più anacronistiche: «Ogni volta che guardate queste foto, dovrete [...] ricordarvi che un giorno, verso mezzodì, per alcuni, mentre venivano da Atene e vi tornavano, il verdetto aveva avuto luogo ma il sole non era ancora morto».

(2009)

Incursioni nel fantastico

La fama di Roger Caillois è affidata soprattutto alle opere saggistiche, su argomenti che spaziano dal mito al sogno, dalla guerra ai giochi, dalle poesie alle pietre. Tuttavia egli è stato anche un narratore. In quest'ambito, può dirsi conosciuto e apprezzato il suo romanzo breve *Ponce Pilate*, mentre i racconti restano ancora poco letti. Tre di essi, nel 1970, erano stati da lui inseriti in un'apposita sezione della raccolta di saggi *Cases d'un ébiquier*. Adesso il trittico viene riproposto come parte principale del volume *Noé et autres textes* (Paris, Gallimard, 2009). Quest'ultimo include anche due brevi articoli che, per quanto interessanti, sarà preferibile lasciare da parte se si vuole concentrare l'attenzione su Caillois narratore.

Veniamo allora al primo racconto, *Noé*, che si presenta come la riscrittura di un celebre episodio dell'Antico Testamento. Al momento in cui la vicenda inizia, il patriarca ha già costruito la gigantesca nave destinata ad ospitare una coppia di esemplari di sesso diverso per ogni specie animale. Ha lavorato da solo, sfidando l'ostilità e la derisione da parte degli uomini del suo paese. Ad essi non ha rivelato nulla riguardo al piano divino di sterminare quasi tutti gli esseri viventi, ma d'altra parte non può impedirsi di pensare che Dio abbia scelto, col diluvio, uno strano modo per attuare il suo intento punitivo. Quando ormai la pioggia è iniziata, gli riesce agevole far salire sull'arca le varie coppie di animali, perché sono esse stesse a presentarsi sul posto. In tal modo vengono risparmiati a Noè molti dubbi (del tipo: si deve accogliere una sola coppia di cani oppure una per ogni razza canina, quindi due bassotti, due levrieri, due mastini e così via?). Molti degli animali che giungono lì, come il canguro e l'armadillo, sono del tutto sconosciuti al patriarca, che si stupisce del loro aspetto insolito. Infine lo stesso Noè sale, con i suoi familiari, sull'imbarcazione, mentre la pioggia prosegue incessante e il livello dell'acqua continua ad alzarsi. Anche se egli non comprende bene certi aspetti della deliberazione divina (per quale motivo, ad esempio, far morire anche i neonati innocenti?), dapprima li accetta senza discutere. Tuttavia, quando vede brulicare intorno all'arca pesci di ogni genere, si rende conto del motivo per cui non è stato necessario ospitare sulla nave coppie di animali marini, i quali non devono temere alcun danno dal diluvio. Ma perché Dio ha deciso di salvare proprio loro? E perché, tra gli esseri umani, solo Noè e i suoi parenti? Lo spirito di rivolta comincia a crescere nella mente del patriarca, che si sente sempre più depresso e disgustato. Al termine delle piogge, quando le acque si sono infine ritirate, egli trova come unica

consolazione alla propria amarezza il vino. Prende dunque l'abitudine di inebriarsi, per tentare di dimenticare l'ingiustizia divina, di cui si sente complice. Questo gli fa perdere ogni ritegno: è lui, e non Loth, a compiere azioni immorali con le proprie figlie. «Degli scribi pii le attribuirono ad un altro, per evitare il supremo affronto costituito dal fatto che l'unico Giusto ritenuto da Dio degno di sfuggire al Diluvio si sia deliberatamente votato, per espiare e al tempo stesso per protestare, all'ebbrezza, al vizio e alla bestemmia». Il racconto, come si vede, rielabora in modo ironico ed eterodosso le vicende del personaggio biblico.

I due testi successivi sono di ambientazione contemporanea e scritti in prima persona. *Mémoire interlope* è un titolo insolito per via del secondo vocabolo, di impiego raro in francese: Caillois spiega che indica una nave dedita al traffico di contrabbando fra nazioni diverse. Il narratore esordisce raccontando di essere stato sorpreso, in piena notte, dall'emergere di un ricordo difficile da ricollocare nel tempo. Egli aveva fatto visita, assieme alla moglie, a un negozio di antiquariato che metteva in vendita due opere giovanili di Pollock. I quadri non somigliavano affatto a quelli più noti dell'artista americano: l'uno apparteneva al genere dell'astrazione geometrica, l'altro era figurativo, di stile quasi impressionista. Inoltre il loro costo superava le disponibilità di spesa dell'ipotetico acquirente. Prima che i due coniugi lasciassero il negozio, però, la moglie si era munita di una spugna umida, spolverando con essa il secondo dipinto, che aveva mostrato di colpo una sorprendente e affascinante vivacità di colori. Il ricordo di questo quadro spinge ora il protagonista ad andare alla ricerca della bottega, ma senza successo. Anche l'esame di cataloghi o articoli di riviste relativi a Pollock non gli permette di trovare una riproduzione del dipinto che lo aveva colpito. Del resto la memoria stessa sembra divenire incerta: si trattava di una tela piccola o molto grande? Il personaggio narrante non risolve il dilemma, perché si riaddormenta. «Di questo tipo sono gli andirivieni tra la coscienza e la notte, le loro prevaricazioni inestricabili». Quello che abbiamo letto era dunque il racconto di un sogno, e Caillois, come in altre occasioni (pensiamo a certi passi del libro *L'incertitude qui vient des rêves*), si è divertito a tenerci in sospenso fino all'ultimo riguardo allo statuto da attribuire all'episodio.

Nella terza storia, *Récit du délogé*, il narratore descrive l'esperienza di una perdita dell'individualità. Tutto comincia in un periodo in cui egli soffre d'insonnia. Pian piano, si manifesta in lui la sensazione di avere, prima nel braccio e poi nel ventre, un oggetto mobile, una specie di pietra liscia. A tratti

gli pare persino di poterla vedere nitidamente (avendo letto dei testi psichiatrici, egli sa che un fenomeno del genere prende il nome di endoscopia). La visione dettagliata lo aiuta ad accorgersi che l'oggetto non è una pietra, bensì un mollusco dotato di conchiglia. L'animale è vivo, e in grado di far sporgere, tra le due valve, un breve orlo luminescente e ciliato: si tratta dunque di una folade. Dapprima colui che involontariamente la ospita trova irritante la presenza di un così insolito parassita, ma ben presto la accetta. Per chiarire le ragioni di questa accondiscendenza, il narratore ci illustra la propria personalità. Egli riconosce con franchezza il contrasto che esiste fra le grandi ambizioni che aveva nutrito da giovane e la riuscita modesta cui è pervenuto. Inoltre l'età non gli permette più di coltivare la speranza in un radicale cambiamento. Date queste premesse, la comparsa del mollusco rappresenta per lui una novità non sgradita. Egli si lascia condizionare dall'animale, che sembra ora in grado di dirigere le sue scelte. L'uomo si reca in una località balneare, dove cammina fra le rocce della spiaggia finché scivola e cade; pur potendo rialzarsi, lascia che le onde lo ricoprano e in tal modo affoga. Col tempo, il suo corpo si dissolve nell'acqua salata, lasciando libero il mollusco di reintegrarsi all'ambiente marino. Nel finale, la voce che parla in prima persona è quella dell'uomo divenuto folade, che tuttavia non esclude un possibile riavvio ciclico della storia: «Esiste forse anche una specie di riflusso, un corso ascendente che risale la catena degli esseri? Potrà accadere allora che io mi situi a mia volta nell'avambraccio, poi nel basso ventre di un umano, per allarmarlo e avvertirlo, per insinuare in lui il desiderio di far ribaltare la propria coscienza in un'altra, indistinta e diluita?».

Come si vede i tre racconti, pur essendo riconducibili all'area del fantastico (che Caillois, nelle sue vesti di saggista, ha più volte esplorato), sono diversi l'uno dall'altro. Sembra quasi che l'autore li abbia disposti in ordine crescente di stranezza. In effetti, però, chi conosca la sua biografia tenderà forse a rovesciare quest'ordine. Dalla narrazione su Noè deduciamo solo che Caillois è restio ad attribuire valore di verità ai miti biblici, e disposto invece a manifestare comprensione umana per il protagonista, di cui giustifica persino la dipsomania, anche perché egli stesso ha una certa inclinazione in tal senso. Il secondo racconto potrebbe essere autobiografico, essendo noto l'interesse dello scrittore per le opere d'arte insolite. Viste le riserve manifestate da Caillois nei confronti di molta pittura moderna, il nome di Pollock sorprenderebbe, se non fosse che il narratore di *Mémoire interlope* si preoccupa appunto di precisare che, da sveglio, non apprezza i quadri

dell'artista americano. Il terzo testo, benché metta in scena un personaggio immaginario, è assai ricco di richiami alla vita dell'autore, come sarebbe facile mostrare esaminandolo in dettaglio. Persino il nucleo, in apparenza irrealista, della trama, si basa sul ricordo dei disturbi psicastenici (allucinazioni dovute all'insonnia) da lui sperimentati nell'adolescenza e già descritti in un libro giovanile, *La nécessité d'esprit*. Da ciò si deduce che, come direbbe il Caillois saggista, «la mente non inventa ciò che vuole né come vuole». Le vie percorribili dall'immaginazione sono molte, ma non infinite.

(2009)

Chirografie chariane

Il poeta René Char attribuiva una particolare importanza all'impiego della scrittura a mano, specie quando si trattava di preparare copie dei propri testi da adibire al ruolo di oggetto-dono. L'esempio più noto è costituito dai ventotto «manoscritti miniati» da lui realizzati in collaborazione con artisti di prestigio (Picasso, Léger, Miró, Ernst, Brauner, Lam, Giacometti, per citarne solo alcuni). Questi fogli, che associavano la nitida scrittura del poeta a bellissime immagini realizzate dai pittori, erano stati in gran parte pensati per una precisa destinataria, la gallerista Yvonne Zervos, e oggi vengono spesso esposti nelle mostre dedicate al poeta. Uno di questi manoscritti, illustrato da Jean Arp, è stato riprodotto per intero in un volume (*Lettera amorosa, suivi de Guirlande terrestre*, Paris, Gallimard, 2007) che si apre con la versione definitiva a stampa del medesimo testo, impreziosita da litografie a colori di Georges Braque.

Esistono però altri lavori in cui Char ha voluto associare la chirografia ad immagini più sobrie e modeste rispetto a quelle realizzate dai suoi amici pittori. È il caso di *Le trousseau de Moulin Premier*, ora pubblicato per la prima volta in facsimile (Paris, La Table Ronde, 2009). Originariamente si trattava di un piccolo album in copia unica, datato 1937, che riuniva dodici vecchie cartoline con vedute del luogo natale, L'Isle-sur-Sorgue in Provenza. Sotto di esse il poeta aveva trascritto alcuni versi aforistici tratti da un proprio libro apparso l'anno prima, *Moulin premier*, mentre sulle pagine bianche a fronte delle cartoline aveva riportato le varie strofe della poesia *Versions*, divenuta poi, in una stesura ampliata, *Dent prompte*. Quest'insolito dono era destinato a Greta Knutson, più tardi ispiratrice di una delle più celebri liriche amoroze chariane, *Le Visage nuptial*.

Come si vede, l'album si colloca al centro di un fitto gioco intertestuale, ma al tempo stesso merita di essere fruito a sé, come prodotto autonomo. Per ragioni di chiarezza, converrà esaminarne una alla volta le diverse componenti, cominciando dal titolo. Quest'ultimo è assai difficile da tradurre, vista la molteplicità di sensi della parola *trousseau*, che può significare «mazzo» (*trousseau de clefs* è il «mazzo di chiavi»), «corredo», «fascio», «pacchetto». Neppure l'espressione *Moulin premier* è univoca, perché, in aggiunta al valore letterale e simbolico, c'è anche un riferimento specifico al luogo: infatti nelle note delle *Œuvres complètes* chariane si precisa che «i mulini primi, mulini da

carta di origine antichissima, erano situati sulla Sorgue detta di Velleron, in un quartiere di L'Isle-sur-Sorgue».

Le dodici cartoline sono già antiquate nel momento in cui il poeta sceglie di utilizzarle, a dimostrazione del fatto che il suo intento è quello di mostrare i luoghi raffigurati (tra cui appunto un mulino) com'erano al tempo della sua infanzia. Nelle immagini vediamo vari aspetti di un paesaggio urbano la cui bellezza dipende dal fatto che in esso il fiume, gli alberi e le case sono integrati armonicamente fra loro, così da suggerire l'idea di una vita quieta e pacifica. Tuttavia chi cercasse nelle frasi trascritte da Char sotto le cartoline l'espressione di sentimenti di tipo celebrativo o nostalgico rimarrebbe deluso. Infatti, scegliendo accuratamente i passi di *Moulin premier*, egli sembra piuttosto voler formulare i precetti di un'etica personale: «Nobiltà custodita dell'accoglienza»; «Manodopera errante di me stesso»; «Prodigo, distinguo già i miei occhi nuovi d'eternità»; «Bisogna essere l'uomo della pioggia e il bambino del bel tempo»; «Fai corteo alle tue sorgenti».

L'effetto di straniamento risulta ancor più accentuato se si passa a considerare le pagine di sinistra, quelle che riportano la trascrizione delle strofe di *Versions*. Neppure qui c'è la minima traccia di versi che esaltino i pregi della città provenzale. Le strofe (o poesie brevi disposte a formare una serie) procedono per associazioni di immagini. Sarebbe però erroneo qualificare la tecnica usata dal poeta come di tipo surrealista, non soltanto perché a quella data Char ha smesso di far parte del movimento capeggiato da Breton, ma proprio per ragioni di ordine stilistico. L'autore infatti diffida dell'automatismo, sicché anche gli apparenti salti logici riscontrabili nei suoi testi derivano dalla contrazione lirica del pensiero e non dalla ricerca, per partito preso, di un'espressione sorprendente e irrazionale. Vediamo almeno un rapido esempio: «La luce scende dall'ombrellino alle messi / E si consola con l'incudine // A nuocerti poltiglia nemica / Arbitraria come l'onda marina / A cui sono incavicchiato / A livello dell'esattezza».

L'album risulta dunque dalla fusione delle varie componenti descritte: le cartoline illustrate, con i versi aforistici che le accompagnano senza commentarle, e le poesie, ancor più remote sul piano tematico dalle immagini. Ma perché è stato costruito proprio in questo modo e quale messaggio era affidato ad un simile dono per Greta? Probabilmente il poeta intendeva mostrare alla donna quale fosse stato l'ambiente geografico e sociale da cui era partito, evidenziando nel contempo come egli avesse saputo sottrarsi a

ogni forma di provincialismo. Sarebbe eccessivo, però, scorgere nei testi chariani una volontà di separazione dal luogo di origine. Pensiamo ancora alla formula *Le trousseau de Moulin Premier*, che rinvia esplicitamente alla raccolta del 1936. In tal senso l'album, specie per le cartoline che contiene, va inteso come una guida alla lettura del libro precedente, e un'indicazione visiva di quelle radici da cui il poeta non intende affatto staccarsi.

Si può trovare una conferma di ciò in un testo degli anni Cinquanta, compreso da ultimo in *La Parole en archipel* e posto sotto il titolo emblematico di *Déclarer son nom*: «Avevo dieci anni. La Sorgue m'incastonava. Il sole cantava le ore sul saggio quadrante delle acque. La noncuranza e il dolore avevano sigillato il gallo di ferro sul tetto delle case e si sorreggevano a vicenda. Ma quale ruota nel cuore del bambino in agguato girava più forte, girava più veloce di quella del mulino nel suo incendio bianco?». In altri scritti chariani, dunque, il legame con l'infanzia e col territorio viene espresso senza ambagi e con grande forza poetica. Se volessimo tornare al nostro punto di partenza, potremmo invitare ad osservare (nel catalogo *René Char. Paysages premiers*, Paris, Hazan, 2007) una versione manoscritta di questo *poème en prose*. L'autore stesso ha colorato e disegnato il foglio: il testo è scritto ad inchiostro nero su un fondo tinto di azzurro ma, sovrapposta alle parole, si staglia con nettezza l'immagine di una ruota da mulino, segnata al centro, in corrispondenza del mozzo, da una macchia di un rosso luminoso, quasi a suggerire l'idea di un cuore pulsante, di un punto di irradiazione vitale. Come si vede, il ricorso alla chirografia da parte del poeta non si riduce mai ad un fatto puramente privato o estetico, e in qualche caso può fornire, per via indiretta, un prezioso ausilio all'interpretazione dei suoi testi.

(2009)

Alechinsky illustratore

Un catalogo, *Pierre Alechinsky & Fata Morgana* (Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2011), rende omaggio ad uno dei maggiori pittori viventi e, nel contempo, all'attività di una casa editrice. Quest'ultima, fondata nel 1966 da Bruno Roy e tuttora attiva, ha acquisito nel corso dei decenni grandi meriti, in ambito letterario e artistico. Pur pubblicando anche edizioni di pregio per bibliofili, Fata Morgana si è specializzata in collane di testi brevi, ben curati a livello di carta e di stampa, spesso impreziositi da disegni o incisioni realizzati da artisti. Se gli scrittori presenti nel catalogo sono assai diversi ma di indubbio valore, lo stesso vale per gli illustratori (Adami, Chillida, Dubuffet, Masson, Tàpies, Tal Coat, Titus-Carmel, Zao Wou-Ki e molti altri). Tra questi, Alechinsky svolge un ruolo particolare ed eminente, come risulta già chiaro se si considera un semplice dato numerico: dal 1968 ad oggi, il pittore belga ha contribuito con sue immagini a ben sessanta volumi pubblicati da Fata Morgana. Appare dunque più che giustificata l'idea di realizzare un catalogo volto a tracciare un consuntivo di questa fruttuosa collaborazione.

Considerando che altre opere con apporti grafici di Alechinsky sono apparse presso editori diversi, viene innanzitutto da chiedersi come mai egli, nella sua lunga carriera artistica, abbia riservato così largo spazio al lavoro di illustratore. Per rispondere alla domanda, occorre risalire alle origini e ricordare che fin dall'adolescenza egli si è occupato di questo, visto che frequentava a Bruxelles l'École nationale supérieure d'architecture et des arts décoratifs (La Cambre), studiando in particolare le tecniche di illustrazione e tipografia del libro. Negli stessi anni, però, aveva iniziato a dedicarsi all'attività pittorica, che lo ha portato a partecipare attivamente, nel periodo 1949-1951, all'importante gruppo di artisti d'avanguardia Cobra. Sulla rivista omonima e per le edizioni del gruppo, egli ha pubblicato i suoi primi testi, avviando dunque un'attività di scrittore (di brani autobiografici e riflessioni sull'arte) che non si è mai interrotta.

Volendo, sarebbe possibile allargare il discorso tenendo conto delle modalità specifiche del lavoro pittorico di Alechinsky. Egli infatti, dopo una prima fase in cui usava i colori ad olio, è giunto, anche per l'influsso della conoscenza dell'arte calligrafica dell'Estremo Oriente (verso la metà degli anni Cinquanta, si è recato in Giappone per realizzare un film documentario

sull'argomento), ad adottare materiali e modalità esecutive differenti. Ecco come Alechinsky li descrive in un proprio libro del 1971, *Roue libre*: «Tenendo in mano una ciotola larga (larga per facilitare al pennello l'accesso alla riserva di colore) mi chino verso la carta, posata sul pavimento, tenuta ferma con quattro piombi da stamperia. Mi svuoto. Le linee hanno assunto le forme di un muso aperto che sporge la lingua, di una schiena tonda, di una coda che batte il fondo giallastro. Un drago lontano dal vulcano». I quadri di Alechinsky vengono quasi sempre realizzati su fogli di carta sottile, riportati poi, tramite incollatura, su tela. Anche quando il dipinto o disegno viene eseguito su superfici di piccolo formato, l'artista di norma non si serve del cavalletto ma lavora seduto a un tavolino basso, così da poter tenere il pennello nella posizione corretta secondo gli orientali, ossia verticalmente.

Alla familiarità con la carta si aggiunge quella con le più diverse tecniche di incisione e di stampa. Se a ciò si unisce l'ampia disponibilità a lavorare in collaborazione con altri, siano essi pittori o scrittori, diverrà chiaro perché l'incontro con un editore come Bruno Roy sia stato tanto proficuo. Poiché l'arte di Alechinsky aspira naturalmente ad aderire all'oggetto-libro, ciò ha suggerito ad Hans Spinner, abile ceramista, la curiosa idea di realizzare dei volumi «non sfogliabili» (cioè delle piccole sculture di gres o ceramica a forma di libro aperto) destinati ad essere completati con scritte e disegni ad opera del pittore. Un esempio di tali creazioni figura appunto sulla copertina del catalogo a cui facciamo riferimento.

Quest'ultimo si apre con una poesia di Salah Stétié e con un saggio introduttivo di Yves Peyré. Ma la parte forse più interessante consiste nelle pagine successive, che a ciascuno dei numerosi libri illustrati da Alechinsky per Fata Morgana dedicano una scheda specifica, comprendente una breve descrizione e la riproduzione di alcune delle immagini realizzate dall'artista. Tali immagini, per quanto accomunate dal riconoscibile *ductus* di Alechinsky, colpiscono per la notevole varietà, sia a livello tecnico (disegni, litografie in bianco e nero o a colori, linoleografie, acqueforti) sia, e ancor più, sul piano delle scelte grafico-figurative. Si va infatti dalle semplici vignette alle illustrazioni a piena pagina, passando attraverso tutta una serie di soluzioni intermedie: disegni collocati a metà del testo, a margine, oppure posti ad incorniciare le parole stampate. Per le edizioni di lusso, Alechinsky realizza anche la decorazione dell'astuccio destinato a contenere il volume.

Un altro aspetto importante della sua creatività visiva consiste nell'adozione di supporti impensati. Così talvolta egli può tracciare i propri segni su documenti che ha reperito al mercatino delle pulci, accomunati dal fatto di essere antichi o semplicemente vecchi: scartoffie notarili, lettere private, carte geografiche, spartiti musicali, stampe di storia naturale. Alechinsky, com'è ovvio, non è un illustratore pedestre, dunque non cerca mai di visualizzare in maniera tradizionale e prevedibile determinati passi degli scritti letterari a lui affidati, ma neppure si limita ad inserire nei volumi disegni astratti o irrelati. A suo avviso, infatti, occorre instaurare un rapporto, foss'anche soltanto allusivo, fra le immagini e i temi trattati dagli autori dei diversi volumi, perché solo così il gioco (o la sfida che i testi rivolgono all'artista) diventa davvero stimolante. Può accadere persino che egli prenda bizzarramente alla lettera, con notevole umorismo, il titolo dell'opera. Ciò accade ad esempio per *Fleur de cendres* di Bhattacharya, *Les rougets* di Pieyre de Mandiargues o *Le carnet du chat sauvage* di Cingria: nel primo caso egli incolla sul foglio originale delle tracce di cenere, nel secondo vi riporta lo stampo ad inchiostro di un pesce, nel terzo le impronte di zampa del proprio gatto.

Si sa che nella pittura di Alechinsky è decisivo l'apporto dei colori, ed anche nelle edizioni di pregio dei libri esso appare molto significativo, mentre nelle tirature correnti, per ovvi motivi di costi, i colori appaiono più di rado (anche se spesso la vignetta di copertina da lui disegnata viene stampata non in nero ma in rosso, viola, verde o blu). Esistono poi dei casi famosi in cui l'apporto dell'illustratore è davvero determinante, come *Le rêve de l'ammonite* di Butor (1975) o *Vacillations* di Cioran (1979). Qui le immagini diventano numerose, variopinte, fantasiose, e vi si ritrovano figure care ad Alechinsky, come le forme serpentine e arrotolate, i *tireurs de langue*, le cascate e così via.

Il campionario degli scrittori con cui egli si è trovato a dialogare è molto vasto, siano essi dei classici (Fourier, Proust, Apollinaire, Jarry, Cendrars) o dei contemporanei (Caillois, Dotremont, Dupin, Macé, Michon). Tuttavia si ha sempre l'impressione che si tratti di incontri non soltanto suscitati da una committenza dell'editore, ma dovuti altresì ad una certa affinità di pensiero o di stile. Un caso a parte sembrerebbe costituito dai volumi in cui Alechinsky è autore del testo, oltre che delle immagini, ma a ben vedere anche allora si stabilisce un dialogo, quello fra le sue due mani. Da sempre, infatti, egli usa l'una per la scrittura e l'altra per la pittura: «Io disegno e dipingo con la sinistra. La destra, obbligata a scrivere fin dalle scuole elementari, firma i miei disegni. [...] A tribordo la matita, a babordo il pennello». Entrambe le mani,

dunque, sia pure con funzioni diverse, servono a far procedere la sua navigazione. E per fortuna, come diceva Yves Bonnefoy a proposito dei quadri di Alechinsky, «secondo le ultime notizie la traversata continua».

(2011)

Sparire nella scrittura

L'opera di un filosofo comporta una parte rilevante concessa all'oralità. Basti pensare alle lezioni (di norma egli è anche professore), alle conferenze, ai dibattiti. Oltre a ciò, nell'epoca dei mass-media vi sono le interviste, destinate alla stampa oppure a un'emittente radiofonica o televisiva. Michel Foucault, anche per via del suo impegno politico e del fatto che alcune sue opere hanno preso in esame, in prospettiva storica ma con ricadute sull'attualità, temi di interesse collettivo (come ad esempio la follia e l'apparato psichiatrico, la prigione e i sistemi di potere, la sessualità e la costituzione del sé), è stato assai spesso sollecitato a pronunciarsi. E in effetti le interviste occupano una parte rilevante delle migliaia di pagine riunite nei quattro volumi dei *Dits et écrits* foucaultiani, apparsi postumi nel 1995. Tuttavia, a differenza di altri filosofi, Foucault si è sempre astenuto dal pubblicare in Francia un libro di interviste. Ora, però, scopriamo che almeno in un caso l'idea era stata da lui presa in considerazione. Nel 1968, infatti, aveva accettato che venissero registrate varie sedute di un suo dialogo con un critico letterario, che avrebbero dovuto condurre alla realizzazione di un volume edito da Belfond. Per una qualche ragione, il progetto non si è concretizzato e i nastri registrati sono andati persi, ma la parte iniziale del dialogo era stata trascritta all'epoca e viene adesso pubblicata col titolo *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy* (Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011).

Che cosa aveva di particolare la proposta di Bonnefoy, tanto da indurre Foucault ad accogliere l'idea di conferire a questa particolare intervista la forma durevole di un libro? La data del colloquio potrebbe trarre in inganno: benché esso abbia luogo nell'autunno 1968, non vi si parla di politica e, per quanto non si sia ancora spento il clamore suscitato due anni prima dalla pubblicazione di *Les mots et les choses*, Foucault non viene invitato a tracciare un bilancio del proprio percorso intellettuale. Il tema del dialogo è più ristretto, ma anche più insolito e rischioso: si tratta, per il filosofo, di parlare del rapporto che intrattiene con la scrittura, dunque del lato nascosto del proprio lavoro, di quello che egli stesso definisce «il rovescio dell'arazzo». Foucault spiega i motivi per cui ha accolto lo stimolo che gli è venuto dall'intervistatore: «Se mi sono prestato con piacere a questo genere di dialoghi, era proprio per disfare il mio linguaggio abituale, per cercare di scioglierne i fili, per presentarlo in modo diverso da come si presenta di solito. Varrebbe forse la pena di ripetere sotto forma più facile ciò che ho già

detto altrove? Per me è più arduo ma, credo, più interessante restituire alla sua originaria filaccia, al suo disordine, al suo flusso un po' impalpabile quel linguaggio che ho cercato di padroneggiare e di presentare come un monumento al tempo stesso voluminoso e liscio».

Benché le sue opere presentino evidenti qualità stilistiche, Foucault non vuole rivendicare per sé un ruolo da scrittore. Anzi, rivela che solo in età adulta ha superato le proprie resistenze verso l'idea di dedicarsi alla scrittura. È stato un soggiorno in Svezia nel 1957 a fargli percepire le difficoltà legate al doversi esprimere in una lingua non sua, lo svedese o l'inglese, e a dargli il bisogno e il gusto di scrivere nella propria lingua. Ciò tuttavia non lo ha condotto a praticare una scrittura intransitiva al modo dei letterati, perché per lui si tratta comunque di «dire delle cose». Il fatto di occuparsi dei testi altrui (che a seconda dei casi sono opere di letteratura, di filosofia, ma anche di medicina, di biologia, di linguistica, di economia politica) non è rassicurante come appare a prima vista. Facendo riferimento, cosa per lui insolita, al proprio ambiente familiare (suo padre era chirurgo), Foucault spiega di aver tratto da esso l'inclinazione ad usare la penna al modo di un bisturi e a considerare gli autori, siano essi remoti o contemporanei, come cadaveri da anatomizzare. A questo proposito, ci tiene a rendere omaggio a due suoi maestri: Blanchot, il quale ha saputo evidenziare il rapporto che esiste fra la scrittura e la morte, e Nietzsche, secondo cui «la filosofia era innanzitutto diagnosi». Per Foucault vale lo stesso: «Quando inizio a scrivere uno studio, un libro, qualsiasi cosa, non so davvero dove andrà, né a cosa condurrà, né ciò che dimostrerò. Scopro quel che devo dimostrare solo nel movimento stesso con cui scrivo, come se scrivere fosse appunto diagnosticare [...]. Penso di essere, in questo, del tutto fedele alla mia eredità». Ma al modo di pensare tipico dell'ambiente di provenienza, egli ha saputo anche ribellarsi, scegliendo di dedicare la sua prima grande opera alla follia, argomento che, all'epoca, i medici consideravano con diffidenza, risultando arduo stabilire una causa organica dei disturbi psichici.

Per quanto l'*Histoire de la folie* assegni un ruolo rilevante a figure di scrittori come Artaud e Roussel, ciò che al filosofo interessa non è la loro vita, o il particolare tipo di turbe e sofferenze che l'hanno resa tormentosa, bensì il fatto che, nonostante questo, le loro opere siano entrate a far parte dello spazio letterario: «Come può accadere che un uomo affetto da malattia mentale, o che tale è giudicato dalla società e dalla medicina del suo tempo, scriva un'opera che subito, oppure anni, decenni, secoli più tardi venga

davvero riconosciuta in quanto opera, e in quanto una delle opere maggiori della letteratura e della cultura? In altri termini, la questione è quella di sapere come può accadere che la follia o la malattia mentale divengano creatrici. [...] In un'epoca, in una cultura, in una certa forma di pratica discorsiva, il discorso e le regole di possibilità sono tali che un individuo può essere psicologicamente e in certo modo aneddoticamente folle, ma che il suo linguaggio, che è per l'appunto quello di un folle, può – in virtù delle regole del discorso nell'epoca in questione – funzionare in maniera positiva».

Quando Claude Bonnefoy lo sollecita a tornare, da queste considerazioni di carattere generale, al tema del proprio rapporto con la scrittura, e anzi col piacere di scrivere, Foucault avverte l'esigenza di precisare che per lui non è in causa un piacere, ma piuttosto una costrizione interiore. «Quest'obbligo viene annunciato, notificato in modi diversi. Per esempio attraverso il fatto che ci si trova in una grande angoscia, in una grande tensione, quando non si è prodotta, come ogni giorno, la propria paginetta di scrittura. Scrivendo questa pagina si concede a se stessi, alla propria esistenza, una specie di assoluzione. Tale assoluzione è indispensabile per la felicità della giornata. Non è la scrittura ad essere felice, è la felicità di esistere che dipende dalla scrittura, e questa è una cosa un po' diversa».

Se un discorso del genere apparirà senz'altro condivisibile a molti scrittori, più soggettiva ed estrema risulta un'altra dichiarazione del filosofo, il quale confessa il proprio sogno irrealizzabile (e quasi mallarmeano) di giungere al libro definitivo: «Si scrive sempre, in fondo, non soltanto per redigere l'ultimo libro della propria opera, ma, in maniera assai delirante [...], per scrivere l'ultimo libro del mondo». Questo però, dal suo punto di vista, implica la volontà non di affermare la propria individualità, bensì piuttosto di perderla: «Si scrive anche per non avere più volto, per seppellirsi sotto la propria scrittura. Si scrive per far sì che la vita che abbiamo attorno, di lato, fuori, lontano dal foglio di carta, questa vita che non è divertente, ma noiosa e piena di preoccupazioni, che è esposta agli altri, si riassorba nel piccolo rettangolo di carta che abbiamo sotto gli occhi». Egli considera legittimo persino l'insidioso accostamento (suggeritogli da Bonnefoy) tra il tema della sparizione dell'uomo su cui si concludeva *Les mots et les choses* e il desiderio, da lui avvertito, di perdere il proprio volto nella scrittura.

A queste ultime argomentazioni si potrebbe obiettare che non c'è alcun bisogno di sforzarsi per ottenere in anticipo ciò che accadrà comunque, ossia

la sparizione del soggetto (e anche del suo contesto vitale) nella scrittura, per il semplice effetto della morte e del trascorrere del tempo. Ad essere raro, semmai, è il fatto che i libri (i quali conservano davvero una traccia del soggetto e del contesto) sopravvivano e continuino a sollecitare l'interesse dei lettori. Ma almeno questo auspicio implicito, nel caso di Foucault, si è certamente realizzato.

(2011)

[Quarta di copertina]

Un critico scrive di norma dei saggi lunghi, ma può accadere che, nel corso degli anni, produca anche dei testi brevi, su argomenti generali oppure su singole opere. Accomunati dalla brevità sono appunto gli scritti raccolti in questo libro, che si presenta suddiviso in tre sezioni. La prima comprende saggi e articoli di natura teorica, o comunque non privi di implicazioni metodologiche. La seconda rende omaggio ad alcuni scrittori e artisti italiani (Manganelli, Sinisgalli, Villa e Novelli). L'ultima e più ampia sezione comprende recensioni di volumi francesi, quasi tutti ancora non disponibili in traduzione italiana (si tratta di opere, o cataloghi, di Artaud, Char, Caillois, Klossowski, Giacometti, Alechinsky, Barthes, Foucault e Derrida). Nonostante la distanza cronologica che separa fra loro i singoli testi, e a dispetto della varietà di temi ed autori da essi chiamati in causa, un filo rosso attraversa le pagine del libro. Esso è ravvisabile nell'idea che occorra riflettere sulle possibilità e aporie intrinseche alla letteratura, ma tenendo presente che quest'ultima è un ambito non chiuso su di sé, bensì comunicante con altri, quali la filosofia e le arti visive. Se uno spazio così immenso, simile a un palinsesto che reca traccia delle più diverse grafie, risulta ovviamente impossibile da esaminare per intero, al critico è però concesso di apporvi qualche nota in margine, affidandosi a un discorso, nel contempo, indiretto e personale. Per lui infatti, come ricorda Roland Barthes, «la scrittura può raccogliere l'estrema soggettività, perché nella scrittura c'è accordo tra l'indiretto dell'espressione e la verità del soggetto».

Nota bio-bibliografica

Giuseppe Zuccarino, nato nel 1955, è critico e traduttore. Ha pubblicato vari volumi di saggi (*La scrittura impossibile*, Genova, Graphos, 1995; *L'immagine e l'enigma*, ivi, 1998; *Critica e commento. Benjamin, Foucault, Derrida*, ivi, 2000; *Percorsi anomali*, Udine, Campanotto, 2002; *Il desiderio, la follia, la morte*, ivi, 2005; *Il dialogo e il silenzio*, ivi, 2008; *Da un'arte all'altra*, Novi Ligure, Joker, 2009) e di frammenti (*Insistenze*, Graphos, 1996; *Grafemi*, Joker, 2007). Tra i libri da lui tradotti figurano opere di Mallarmé, Bataille, Klossowski, Blanchot, Caillois e Barthes.

I testi qui riuniti sono già stati pubblicati altrove, e precisamente: *Palinsesto. I modi del discorso letterario e filosofico*, nel volume collettivo dallo stesso titolo, Genova, Marietti, 1990; *In margine a «Idea della prosa»*, in «Scriptions», 17, 2005; *Bloom e la Kabbalah*, in «L'immagine riflessa», 1, 1993; *Angoscia e scrittura*, in «Scriptions», 17, 2005; *Il ritorno del commentatore*, ivi; *L'occhio più veloce*, in «Ipsos Facto», 5, 1999; *Una strana conferenza*, «Ipsos Facto», 6, 2000; *Il linguaggio «magico»*, in «Ipsos Facto», 8, 2000; le recensioni comprese nella terza parte del libro sono apparse, tra il 2007 e il 2011, sui due siti Internet «Biblioteca dell'egoista», a cura di Carlo Romano, e «La dimora del tempo sospeso», a cura di Francesco Marotta.

Indice

I

Palinsesto. I modi del discorso letterario e filosofico
In margine a *Idea della prosa*
Bloom e la Kabbalah
Angoscia e scrittura

II

Il ritorno del commentatore
L'occhio più veloce
Una strana conferenza
Il linguaggio «magico»

III

Artaud in facsimile
Klossowski e l'estasi del disegno
Semiologia amorosa
Giacometti: lo scacco e la riuscita
Derrida, il sovrano e l'*animot*
Luci e ombre ad Atene
Incursioni nel fantastico
Chirografie chariane
Alechinsky illustratore
Sparire nella scrittura

Nota bio-bibliografica



(La Biblioteca di RebStein, Vol. XCII)