

GIUSEPPE ZUCCARINO

**ERCOLANI
O IL SENSO DEL POSSIBILE**



La Biblioteca di Rebstein (XXII)



Giuseppe ZUCCARINO



Ercolani
o il senso del possibile

Per un Blok apocrifo

Nel 1983, su una rivista ligure, viene pubblicato un racconto di Marco Ercolani dedicato ad Aleksandr Blok. Non si tratta di una narrazione sul poeta russo, bensì di un monologo attribuito allo stesso Blok. Quello che al lettore viene offerto si presenta dunque come un ampio frammento di diario, forse una di quelle tante pagine che, un anno prima di morire, il poeta ha strappato dai suoi taccuini per bruciarle. E in effetti il Blok che parla per bocca di Ercolani è proprio quello della fine, un uomo esausto, che sente di sopravvivere a se stesso. Nel suo soliloquio tanto la poesia, i drammi lirici, gli scritti teorici, quanto gli eventi storici che hanno sconvolto e rinnovato la Russia, riecheggiano ancora, ma solo in lontananza. «I giorni della felicità e della rivolta sono rumori del passato. Dietro la marcia malferma dei rivoltosi Cristo era solo uno spettro disegnato, nell'aria, da fiocchi di neve. Adesso, spente le fiamme degli incendi, il cielo è grigio. La Neva è un fiume solcato da blocchi di ghiaccio, i cavalli che galoppo sui canali non emettono un nitrito. La mia poesia è uno strumento troppo fragile – un violino forse? – spaccato da un colpo di zoccolo»¹. È difficile pensare a scrivere versi quando si deve lottare contro il freddo, la malattia, le vessazioni poliziesche e, ancor più insidioso, uno scoramento totale. «Non è stata la pallottola di D'Anthès a uccidere Puškin ma la mancanza d'aria»². Anche se ha appena superato la quarantina, il poeta sa già che questa è la sorte che lo attende fra breve.

Se, prima di avvicinarci al libro ercolaniano di cui intendiamo parlare, un libro nuovamente incentrato sul poeta russo³, abbiamo evocato questo testo breve e remoto, non è stato solo per mostrare, a partire da un piccolo dettaglio, la coerenza dell'ispirazione dell'autore, e neppure la costanza di un procedimento – quello dell'apocrifo – di cui Ercolani ha saputo, forse più di ogni altro, mostrare nei suoi scritti

¹ M. Ercolani, *La risposta di Blok*, in «Pietre», 1-3, 1983, p. 3.

² *Ibidem*. Viene qui richiamato un famoso passo di Blok, da *La missione del poeta*, in *L'intelligencija e la rivoluzione*, tr. it. Milano, Adelphi, 1978, p. 161.

³ M. Ercolani, *Aleksandr Blok. Taccuini 1902-1921*, Salerno-Roma, Ripostes, 1992.

le insospettite possibilità, ma proprio per offrire una prima introduzione ad un tono, uno scenario, un'atmosfera che si ritrovano anche in larghi tratti dell'opera recente.

I nuovi *Taccuini*, al pari di quelli autenticamente blokiani⁴, coprono un periodo assai più ampio, che corrisponde press'a poco ai primi due decenni del secolo. Il gioco delle date, però, così come si svolge nei capitoli del libro, è molto complesso, ad indicare forse che più tempi si intrecciano in ogni tempo, e che le scansioni reali di una vita (e di una scrittura) non sempre si accordano con l'ordinato succedersi degli anni.

L'opera, che reca in copertina l'indicazione di genere («rematica», direbbe Genette) di «romanzo», soprattutto al fine pratico di evitare ogni equivoco al lettore, non sviluppa però una vicenda narrativa omogenea, ma si risolve in una serie di frammenti. Non è un caso se in queste pagine si ritrova fra l'altro un passo come il seguente, che definisce perfettamente il volume: «Appunti di un romanzo, sussulti di frasi, si chiamano, mi chiamano, come tessere di un mosaico impossibile, tracce di una trama afferrata per allusioni. Ho in mente un libro-frammento, nella circolarità di una visione che intuisco completa. Ma è un libro dove vorrei andare non come si entra in una stanza chiusa, in una circonferenza magica, ma come si penetra in un corpo infelice, nodo di passioni e foresta di immagini»⁵. Siamo infatti in presenza di un'opera del tutto autoconsapevole, che si descrive e si spiega da sé, senza per questo ridurre chi legge al ruolo di semplice spettatore.

Ma se il libro stesso è qualcosa di simile ad un «corpo infelice» non è solo perché dà voce ad un personaggio inquieto e angosciato, ma perché già lo stesso meccanismo psicologico da cui dipende il sorgere della scrittura non ha in sé nulla di rassicurante. Quando leggiamo che «Blok», di fronte ad una porta chiusa, intuisce, al di là di essa, la mano che sta per aprirla, o che un semplice muro, ai suoi occhi, svela «le schiene dei fucilati e i giochi dei bambini»⁶, o che gli basta vedere una rozza croce di legno con un nome e una data per rivivere, nello spazio di un secondo, ogni minimo episodio della vita della persona cui il nome rimanda, non ci troviamo di fronte ad una affermazione

⁴ Si veda l'antologia disponibile in italiano: A. Blok, *Taccuini*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

⁵ M. Ercolani, *Aleksandr Blok*, cit., p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

della potenza immaginativa dello scrittore, ma all'indicazione di un pericoloso processo di spossessamento, assai più subito che voluto. La nitida percezione del fatto che ogni oggetto contiene in sé una o più storie, che ogni evento è sempre accompagnato – come un corpo dall'ombra – da altri eventi compostibili, offre al narratore un compito infinito e quasi minaccioso, e il pericolo di un'ossessione difficile da padroneggiare⁷.

Questo semplice accenno vuole sgombrare subito il campo dall'idea che per Ercolani «riscrivere» i taccuini di Blok possa essere un procedimento ironicamente metaletterario, mentre è in causa un coinvolgimento di tipo assai diverso. Anche l'intrecciarsi della scrittura ercolaniana a citazioni non virgolettate dai testi di Blok non ha nulla a che vedere con un agevole artificio per conferire verosimiglianza ad un personaggio. Il fatto che non si sappia – a meno che non si vadano a riscontrare i passi del libro con le opere del poeta russo – se sta parlando il Blok fittizio o quello «reale» è essenziale. Il lettore potrà stupirsi, ad esempio, apprendendo che un intero, breve capitolo (quello intitolato *Taccuini 1902-1920*) è composto da passi estrapolati dai «veri» appunti blokiani: essi infatti vengono scelti e ritagliati in modo tale che ne risulta un testo assai difficilmente distinguibile da quelli che lo precedono o lo seguono. L'indistinzione delle voci non sta a dimostrare il talento mimetico di Ercolani e neppure il suo gusto di prendere in trappola il lettore, ma è un modo per far comprendere che chi parla in queste pagine non è né il Blok autentico né quello fittizio, ma «qualcuno» che non esiste al di fuori delle pagine stesse. Fare di sé l'altro o fare dell'altro sé possono allora rivelarsi due processi convergenti: entrambi implicano una parziale perdita d'identità, che si risolve a favore della voce narrativa, sempre tendenzialmente autonoma e sfuggente.

Ci si può interrogare pertanto sulla ragione che induce Ercolani a far riferimento proprio a Blok. Una prima risposta, esplicita, è quella che si legge nel risvolto di copertina del volume: «Accade che un poeta, per restare inattuale, riscriva i taccuini di un poeta del passato, non tanto per mimesi stilistica o ambizione filologica, ma per rispondere alla visione che quell'artista gli ha immesso nel cuore con altre visioni». Esiste dunque un'affinità tra il tono e lo stato d'animo dei taccuini blokiani e quello della

⁷ È questo un tema ercolaniano di particolare rilievo, che si ritrova ad esempio nel terzo capitolo di *Col favore delle tenebre* (Milano, Coliseum, 1987) e in un importante testo inedito, *Il tempo di Perseo*.

versione riveduta, o reinventata, che Ercolani ne offre. In essa, però, gli eventi storici restano maggiormente sullo sfondo, sono soltanto allusi o richiamati in modo rapido, quasi che la memoria li districasse a stento («I fatti del 1905, come una nebbia, la folla falciata dai cosacchi...»⁸). «Blok», in questo libro, si sente separato anche dal proprio passato: «Sono stato vivo, un giorno? Sì, quando ho cercato di accordare la mia voce al fragore insopportabile della rivolta. Allora, intorno a me, tutto bruciava. Era giusto così. [...] Erano anni di ebbrezza»⁹. Ora, invece, i fuochi sono lontani, e il presente si manifesta quasi solo attraverso il gelo, il vento, la neve, la violenza cieca e anonima che insidia ed opprime. Si può allora tentare di proporre un'altra risposta al quesito riguardo a ciò che, in Blok, attrae Ercolani, ed è che nel poeta russo si ritrova la tragica disillusione di chi ha sperato in un cambiamento politico, sociale e culturale globale¹⁰, e ha visto in breve naufragare le proprie aspettative. Forse alla generazione di Ercolani non è del tutto estraneo uno stato d'animo del genere, ed è perciò che al libro in questione non sarebbe illecito conferire anche un significato di ordine politico.

Ma l'opera propone innanzitutto, più immediatamente percepibile, una intensa riflessione sulla scrittura letteraria, una riflessione che – come si accennava – chiarifica l'opera stessa e la poetica che la ispira. Vediamone un frammento, tra i molti possibili: «La parola è un raggio che penetra e rende visibili le cose, una chiave che scardina la staticità delle leggi. Assorbire l'essenza della scena veduta, del rumore udito – poi restituirla in opera. *La parola è l'eredità del bisogno umano di resistere alla morte.* Ma, appunto per questo potere di pausa, deve contenere le radici di una materia in continuo tumulto, in costante incandescenza, come la lava. Traversata da impulsi barbari, la parola ha il dovere di esprimerli con una saldezza che allontani da sé il caos da cui nasce. Parola

⁸ *Aleksandr Blok*, cit., p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰ Cfr. A. Blok, *Intelligencija e rivoluzione*, in *L'intelligencija e la rivoluzione*, cit., p. 62: «*Rifare tutto.* Fare in modo che tutto diventi nuovo; che la nostra falsa, sporca, tediosa, mostruosa vita diventi una vita giusta, pulita, allegra, bellissima. Quando *tali* idee, latenti da tempi immemorabili nell'animo umano, nell'animo del popolo, infrangono le pastoie che le incatenavano ed erompono come un tempestoso torrente, finendo di abbattere dighe, facendo crollare superflui lembi di argini, ciò si chiama rivoluzione».

sismica, ma cristallina»¹¹. Non dissimile è la scrittura ercolaniana, in cui una visione fortemente soggettiva ed anzi emotiva del reale non si disgiunge mai da un'estrema limpidezza sul piano della forma. Dunque, quando leggiamo che «i libri veri – quelli di cui sentiamo, disperata o gaia, l'urgenza – hanno il valore di un coltello che districa il nodo, di un temperino che graffia il muro»¹², siamo forse in grado di riconoscerne uno proprio in questi insoliti, e preziosi, taccuini apocrifi.

(1993)

¹¹ *Aleksandr Blok*, cit., p. 85.

¹² *Ibid.*, p. 16. Quest'idea secondo cui «i libri sono lame» è in perfetto accordo con quanto asseriva Kafka: «Un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi» (lettera a Oskar Pollak del 27 gennaio 1904, in Franz Kafka, *Lettere*, tr. it. Milano, Mondadori, 1988, p. 27).

Destini d'artista

La narrazione deve tornare nell'abisso.

Walter Benjamin

Quella di «vite dettate» è una formula quanto mai densa e criptica¹. Il primo termine, infatti, solo indebitamente potrebbe far pensare ad una raccolta di schizzi biografici relativi a letterati o pittori. Esso designa invece, in questo caso, dei prodotti del tutto diversi – apparentabili piuttosto ai racconti fantastici –, che non si propongono di ricostruire il corso di un'intera esistenza ma di evidenziare il momento magico (o tragico) in cui essa sembra voler svelare il proprio senso. Alla diversità delle situazioni di volta in volta ideate fa riscontro un'estrema varietà sul piano delle soluzioni formali, che vanno dalla lettera al frammento diaristico, dalla conferenza al testo poetico, dall'appunto teorico all'intervista.

Ancor meno ovvia è l'idea di definire queste «vite» come «dettate». Non a caso l'autore vi si è avvicinato solo per gradi: in un primo tempo, infatti, altre qualificazioni gli sembravano plausibili, ad esempio quelle di «estreme» o «immaginate». L'una alludeva alla natura niente affatto esornativa o manieristica di questo particolare approccio agli autori del passato, e alla volontà di fissare o inventare un momento-limite, l'istante cioè in cui la verità del carattere o il segreto dell'opera di un artista sembra emergere inaspettatamente dalle pieghe di uno scritto in apparenza minore o marginale. L'altra escludeva da subito ogni intento propriamente biografico, e nel contempo suggeriva, con allusiva eleganza, le possibili parentele tra il lavoro di Ercolani e la tradizione narrativa – certo particolare e minoritaria – che include opere come gli *Imaginary Portraits* di Walter Pater o le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob.

Parlare, come accade ora, di vite *dettate* non significa dire qualcosa di diverso, ma semmai qualcosa di più. Escludendo come fuorviante ogni richiamo all'idea dell'opera dettata a chi la scrive da un'entità superiore o comunque estranea rispetto alla sua coscienza (le Muse o l'inconscio, per citare subito due esempi diversissimi), occorrerà

¹ Marco Ercolani, *Vite dettate*, Pavia, Liber, 1994.

pensare a un'ispirazione che proviene dall'autore stesso cui il racconto è di volta in volta dedicato. Dunque, è come se lo scrittore o il pittore suggerisse, con forza impositiva, un'immagine di sé, un'immagine di solito assai distante da quella consegnata al mausoleo della storia e dei libri, un'immagine che proprio per questo è necessario accogliere, dandole forma scritta, affinché non vada ancora una volta perduta. Ciò non significa però che Ercolani tenda ad assumere il ruolo di un semplice *medium*, visto che egli rappresenta bene, all'opposto, la figura dell'autore dotato di un'estrema consapevolezza teorica e formale. Un indizio rilevante di ciò lo si ha già nel fatto che, anche in quei testi – e sono i più numerosi – che si danno come apocrifi, lo stile adottato è di norma allusivo a quello dell'autore che si fa parlare, piuttosto che animato da intenti direttamente mimetici: le *Vite dettate* non sono dei *pastiches*.

La problematica e la tecnica dell'apocrifo sono presenti da sempre nella scrittura ercolaniana, sia pure in concorrenza, o concomitanza, con altri generi e motivi. Verrebbe dunque da chiedersi a quali necessità e intenzioni risponda questo recupero di una pratica non certo ignota ad epoche come quella antica e medioevale, ma ormai, si direbbe, desueta o perenta. Procedendo per rapidissimi accenni, si può far rilevare lo scarto che necessariamente sussiste tra la frequenza e il significato degli apocrifi in epoca premoderna, in assenza di un concetto statuito e rigido di autore e di proprietà letteraria, e in epoca moderna, in presenza di un diverso e più compatto sistema di diffusione e trasmissione del sapere scritto. Dal momento in cui l'autore di apocrifi si trova a dover rendere conto – anche di fronte alla legge – di ciò che scrive, e si vede sottoposto ad un sistema di controllo molteplice (in sede editoriale, filologica, critica, ecc.), avrà assai minori tentazioni o possibilità di far passare i propri testi per quelli di un altro. Non per questo, beninteso, cesserà di farlo – così come di turbare o confondere la propria identità tramite espedienti di altra natura, quali ad esempio la pseudonimia –, ma sarà quasi sempre obbligato a giocare a carte scoperte, esibendo da subito il carattere ludico e artificioso di una tale operazione.

All'interno di questo quadro generale, la singolarità di Ercolani resta indubbia, non soltanto per l'insistenza con cui egli si affida al procedimento dell'apocrifo – le *Vite* qui raccolte non sono che un'isola all'interno di un vasto arcipelago di testi analoghi, solo in

piccola parte già editi in riviste o volumi –, sia per il carattere sostanzialmente «serio» del confronto che egli stabilisce con gli autori evocati. Basta leggere, in tal senso, la splendida difesa della scrittura apocrifia posta a conclusione del libro, ed attribuita a Ingeborg Bachmann, per vedere quanto impegnativa e vitale possa divenire questa pratica letteraria quando essa, attraverso «l'identificazione allucinatoria» con un personaggio vissuto, rappresenti la via per conseguire «una verità etica, un momento in cui il dire, simile al non-dire, espone con ardore il suo tormento»². Questo approccio, che da un lettore distratto potrebbe essere tacciato di romanticismo, implica in realtà una riabilitazione della scrittura narrativa, che allontanandosi dalle forme correnti di vuoto calligrafismo o falsa *naïveté* (tenute artificialmente in vita da un'editoria sempre più miope e timorosa) torna a rivendicare la propria necessità e il proprio carattere vincolante.

Una simile idea di letteratura, intesa non come ornamento ma come destino, funge anche da guida nella ricerca ercolaniana di quegli artisti del passato che, esplicitamente o implicitamente, sembrano averla condivisa. Di qui un rapporto con la tradizione che non ha nulla di compiaciuto o di museale, ma si dà come capace di ripensare, e dunque modificare, l'immagine del passato, negandone la compiutezza e riattualizzandone le possibilità inesperte. La scelta non cade dunque soltanto su quegli autori – da Kleist a Cézanne, da Artaud a Giacometti – la cui ossessione, lucida o folle, investe palesemente tanto la sfera dell'esistenza quanto quella dell'espressione artistica. Anche personaggi in apparenza ben più sobri e apollinei possono trovarsi chiamati a mostrare il loro volto più segreto: così Goethe acquista un reale interesse, per Ercolani, solo nel momento, ipotizzato, in cui allontana da sé la maschera «olimpica» e decide di dar voce ai propri dubbi sottaciuti e alle proprie predilezioni represses, mentre Hofmannsthal, posto di fronte ai quadri di Van Gogh, viene condotto ad abiurare la cristallina e rassicurante purezza della propria scrittura a favore di un'arte più coraggiosa e coinvolgente.

Questi ultimi esempi si prestano ad evidenziare con particolare chiarezza il carattere costitutivamente anfibologico dell'apocrifia, la natura doppia e insidiosa di una tecnica che induce a «mettersi al posto dell'altro», per rendergli omaggio, per farlo

² *Ibid.*, pp. 160-161.

rivivere, ma anche e contemporaneamente – lo si voglia o no – per espropriarne la parola, per annullarlo sostituendosi a lui. Chi pretendesse di imputare ciò allo scrittore di apocrifi avrebbe le sue ragioni, ma rischierebbe di dimenticare che un processo assai simile si ritrova, fra l'altro, in ogni atto critico. Inoltre il fatto di scrivere testi a nome di autori così numerosi e differenti non può non presupporre l'impulso a moltiplicare le occasioni di uscire da sé e dal proprio stile, a diffrangersi dunque idealmente in una pluralità di situazioni psicologiche e figure di linguaggio. Giacché Ercolani sottoscriverebbe senza esitare l'affermazione di Canetti secondo cui: «Nessuno resiste senza vite prestate, la nostra vita non ci basta»³.

In questi racconti, lo si accennava, l'arte viene vista come destino, come esperienza che implica – per colui che, piuttosto che sceglierla, viene scelto da essa – un coinvolgimento assoluto. Ne consegue che l'opera, anche quella dell'artista più ammirato, cessa di aver valore in sé, quale puro artefatto, ma diviene «solo una superficie che filtra il furore, nasconde l'ardore, organizza la fiamma»⁴: poiché non basta bruciare, ma occorre, come ammonisce un immaginario Delacroix, saperlo fare con metodo, «con pazienza»⁵. Non è un caso che in un precedente volume ercolaniano, *Il ritardo della caduta*, si incontri un passo come il seguente: «Brucerei secoli di letteratura e di parole perché restassero nella memoria soltanto gesti assoluti di poeti: atti compiuti fuori di sé, ai confini del corpo, indecifrabili. Non saranno le opere il fumo che li nasconderà. Li vedrò, li leggerò in trasparenza»⁶.

Infatti, chi obiettasse che il libro o il quadro, di norma, permangono nel tempo, restano accessibili all'intendimento (o fraintendimento) dei posteri, mentre l'esistenza del poeta o del pittore si esaurisce ben presto ed è assai più difficilmente conoscibile dall'esterno, non terrebbe conto della possibilità che a ciò supplisca – sia pure solo per la durata di un racconto e nei limiti di una finzione – lo sguardo, penetrante e allucinato, dell'autore di apocrifi. Ed è proprio a quest'ultimo che dobbiamo l'incontro con «verità»

³ Elias Canetti, *La tortura delle mosche*, tr. it. Milano, Adelphi, 1993, p. 131.

⁴ *Vite dettate*, cit., p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁶ M. Ercolani, *Fuori di sé*, in *Il ritardo della caduta*, Salerno-Roma, Ripostes, 1990, p. 34.

impensate, come quella che Dostoevskij abbia scritto un intero, monumentale romanzo per occultare un unico inquietante episodio narrativo, oppure quella che la morte di Nerval non sia stata, soggettivamente, un suicidio, bensì una sorta di elevazione estatica.

Un simile intervento perturbativo nei confronti del passato intende colmarne i vuoti, correggerne le storture, e ristabilire in tal modo una giustizia postuma, di natura essenzialmente poetica. Ciò spiega fra l'altro l'interesse di Ercolani per i personaggi realmente esistiti ma dimenticati dalla storia ufficiale, conoscibili solo sulla base di testimonianze indirette o lacunose. Questo aspetto della sua produzione letteraria, benché non documentato dalle *Vite dettate* – e tuttavia, quanti conoscono, ad esempio, il pittore Carel Fabritius? –, resta significativo in relazione alla poetica dell'autore. Ai suoi occhi, infatti, l'unica immagine ammissibile, o se si preferisce non indecente, degli eventi trascorsi è quella che volutamente e profondamente si lascia ossessionare dalla memoria delle potenzialità, umane ed artistiche, inesprese o represses. E forse è proprio nella necessità di mantener viva quest'immagine che si può ravvisare la ragione più profonda dell'ostinazione che lega uno scrittore come Ercolani al proprio inesauribile compito, compito che egli stesso, in un aforisma ancora inedito, enuncia in questi termini: «Lo scrittore apocrifo aggiunge o sottrae, inventa o elude [...]. Disturba i morti per non lasciare all'immobilità dei sepolcri e delle definizioni opere e vite che sono state eretiche e ingiudicabili. Riporta alla luce la necessità di un sogno incompiuto».

(1994)

Le notti del Messia

Un romanzo smarrito

La fama di Bruno Schulz, ormai considerato uno degli scrittori più originali e interessanti del Novecento europeo, resta legata ad un numero singolarmente esiguo di opere: due volumi di racconti, *Le botteghe color cannella* (1934) e *Il Sanatorio all'insegna della clessidra* (1937), ai quali si possono aggiungere solo pochi testi narrativi, critici o epistolari¹. Sappiamo però che parecchi altri scritti, in particolare una terza raccolta di racconti e un romanzo in corso di stesura, dal titolo *Il Messia*, sono andati perduti. La sorte di queste opere non è stata del resto dissimile da quella, tragica, del loro autore, spietatamente ucciso in quanto ebreo durante l'occupazione nazista del suo paese natale, Drohobycz, in Galizia.

L'eccezionale qualità della prosa schulziana, la freschezza e ricchezza di ispirazione che trapelano dalle sue pagine fanno avvertire come particolarmente doloroso lo smarrimento delle ultime opere. Se dei racconti dispersi ignoriamo tutto, qualche briciola di conoscenza riguardo al romanzo ci è stata conservata, anche se forse contribuisce ad acuire la curiosità più che a soddisfarla. Sappiamo così, grazie a uno studioso di Schulz, Jerzy Ficowski, che il racconto *L'epoca geniale* (poi compreso nel *Sanatorio*) nella sua prima pubblicazione in rivista era accompagnato da un'avvertenza che lo definiva «frammento del romanzo *Il Messia*»; il critico ipotizza che un'origine analoga avesse un altro testo della stessa raccolta, *Il Libro*. Tuttavia, secondo lo stesso Ficowski, non si trattava di anticipazioni del romanzo, bensì di brani scartati, che quindi, a rigore, potrebbero aiutarci a capire come *non era* il testo smarrito, piuttosto che com'era². Anche i rari accenni epistolari di Schulz al *Messia* non permettono di far luce sulla questione: così, se in una lettera il romanzo viene definito come «il seguito de *Le botteghe color*

¹ Gli scritti di Schulz sono tradotti in italiano in due volumi: *Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi, 1970 (di questo libro, che comprende anche *Il Sanatorio all'insegna della clessidra*, citeremo la riedizione del 1981) e *Lettere perdute e frammenti*, Milano, Feltrinelli, 1980.

² Cfr. J. Ficowski, note a *Lettere perdute e frammenti*, cit., pp. 43-44 e 194-195.

cannella»³, in un'altra, annunciando la prossima pubblicazione del *Sanatorio*, lo scrittore precisa che, per converso, «*Il Messia* giace incoltivato»⁴, distinguendolo dunque nettamente dai racconti.

Forse il fascino che quest'opera irreperibile emana è legato soprattutto al suo titolo, che sembra richiamare una tematica religiosa in apparenza lontanissima dalla natura, ad un tempo memorialistica e totalmente fiabesca, dei testi dell'autore. Tuttavia, come ha ricordato Angelo Maria Ripellino, «vi sono frequenti ricorsi biblici nei racconti di Schulz», anche se «di solito la solennità del riferimento alla Bibbia ha un risvolto di buffoneria»⁵. Ciò trova conferma nei due brani narrativi che abbiamo già avuto modo di evocare. Così *Il Libro* non è incentrato, come si potrebbe pensare, sulla Torah, il testo sacro dell'ebraismo, bensì su un prodotto assai più umile, un album per decalcomanie che il giovane protagonista ha avuto modo di osservare un tempo, con ammirata meraviglia, fra le mani del padre. A distanza di anni, il volume gli torna in mente grazie ad un sogno; allora lo chiede con insistenza ai genitori, che per quietarlo gli porgono uno dopo l'altro i vari libri che hanno in casa, e da ultimo anche la Bibbia. Ma a questa offerta il protagonista reagisce con indignazione, e rivolgendosi al padre gli chiede: «Perché mi dai questo apocrifo corrotto, questa millesima copia, miserabile falsificazione? Cosa ne hai fatto del Libro?»⁶. Finirà poi col trovare ciò che cerca, riconoscendone i resti in un volume da cui sono state strappate quasi tutte le pagine, e che nelle poche rimaste contiene solo vecchie inserzioni pubblicitarie illustrate: «Quello era l'Autentico, il sacro originale, benché in tale stato di profondo scadimento e degradazione»⁷. Un brano del genere può essere letto in chiave puramente parodica, o magari come un'allusione al ricordo affettuoso e incancellabile che molti adolescenti conservano dei libri che per primi hanno fatto scoprire loro le gioie della lettura, ma certo non propone l'idea del testo sacro nella forma più ovvia e prevedibile.

³ Lettera a Kazimierz Truchanowski del 6 ottobre 1935, in *Lettere perdute e frammenti*, cit., p. 92.

⁴ Lettera a Zenon Wasniewski del 2 giugno 1937, in *Lettere perdute e frammenti*, cit., p. 75.

⁵ A. M. Ripellino, *Introduzione a Le botteghe color cannella*, cit., p. XXIII.

⁶ *Il Libro*, in *Il Sanatorio all'insegna della clessidra*, in *Le botteghe color cannella*, cit., p. 91.

⁷ *Ibid.*, p. 96.

Qualcosa di simile si può dire per l'altro racconto, *L'epoca geniale*, in cui troviamo un esplicito riferimento alla figura messianica. Descrivendo l'inizio della stagione primaverile, il narratore commenta: «In un giorno come quello il Messia si avvicina fino al limite dell'orizzonte e di là guarda la terra. E vedendola così bianca, silenziosa, con i suoi azzurri e le sue meditazioni, può accadere che gli si confondano negli occhi i confini, che le strisce celesti delle nubi si dispongano come un ponte, e senza sapere quel che sta facendo, scenda sulla terra. E la terra neppure si accorgerà, tutta assorta com'è nelle sue meditazioni, di colui che è sceso sulle sue strade, e gli uomini si sveglieranno dal sonnellino pomeridiano e non si ricorderanno di niente. La storia intera sarà come cancellata, sarà come secoli e secoli fa, prima che cominciasse il mondo»⁸. In questo brano, come si vede, il Messia scende sulla terra per errore, o meglio per distrazione, e gli uomini, a loro volta distratti o addormentati, non si accorgono di lui. E tuttavia questo duplice oblio sembra essere la condizione per un nuovo inizio del tempo.

Non identiche, ma probabilmente altrettanto insolite dovevano essere le immagini offerte nel romanzo perduto: dall'unica notizia in proposito sappiamo infatti che in un episodio veniva diffondendosi l'annuncio «che il Messia era arrivato e si trovava ormai a soli trenta chilometri dall'esultante Drohobycz»⁹. Qui, come sempre in Schulz, quotidianità e miracolo appaiono strettamente intrecciati. Per quanto la cosa possa apparire paradossale, l'indicazione più esplicita sullo spirito che probabilmente animava l'opera si ritrova in un passo epistolare che del *Messia* non parla affatto, almeno in modo diretto. In queste poche righe, però, lo scrittore si sofferma sul fine ultimo della propria arte, che egli fa coincidere con una sorta di regressione all'infanzia: «Se fosse possibile riportare indietro lo sviluppo, raggiungere di nuovo l'infanzia attraverso una strada tortuosa – possederla ancora una volta, piena e illimitata – sarebbe l'avveramento dell'“epoca geniale”, dei “tempi messianici”, che ci sono stati promessi e giurati da tutte le mitologie. Il mio ideale è “maturare” verso l'infanzia. Questa soltanto sarebbe l'autentica maturità»¹⁰.

⁸ *L'epoca geniale*, in *Il Sanatorio all'insegna della clessidra*, in *Le botteghe color cannella*, cit., p. 108.

⁹ A. M. Ripellino, *Introduzione*, cit., p. XII.

¹⁰ Lettera ad Andrzej Plesniewicz del 4 marzo 1936, in *Lettere perdute e frammenti*, cit., p. 103.

Variazioni sul tema

Il personaggio-Schulz e la vicenda dell'opera smarrita non hanno mancato di suggestionare, nella seconda metà del secolo, altri scrittori, che ne hanno fatto il centro di nuove ed inattese trame narrative. È il caso di David Grossman, che nel 1986 ha dedicato un'ampia sezione del suo romanzo *Vedi alla voce: amore* alla figura dell'autore polacco¹¹. Si tratta però di uno Schulz del tutto immaginario, che riesce a fuggire dal ghetto di Drohobycz e – portando con sé in una borsa il manoscritto del *Messia* – raggiunge Danzica. Lì ha modo di visitare una mostra di Edvard Munch, e l'attrazione esercitata su di lui dal noto dipinto *Il grido* è tale da indurlo ad accostarsi alla parete e tentare di baciare la bocca spalancata della figura dipinta. In quel momento, però, intervengono i custodi, che dopo averlo picchiato lo estromettono dalla galleria d'arte, impedendogli di recuperare la preziosa borsa. Bruno (quasi sempre il personaggio viene indicato col solo nome) si dirige allora al porto e, giunto sulla banchina, si spoglia e si tuffa nelle gelide acque del mare. Da quel momento inizia per lui una misteriosa avventura equorea in compagnia di un branco di salmoni; egli non si limita a seguirli, ma gradualmente si trasforma a sua volta in pesce. In tutta questa parte del libro di Grossman è presente un narratore interno, che sogna e scrive la storia di Bruno, e finisce coll'immaginare persino l'ipotetico episodio saliente del romanzo schulziano, ossia l'arrivo del Messia a Drohobycz, che produce benefici effetti sulla vita interiore degli abitanti della cittadina. Una vicenda come quella qui schematizzata può far sorridere, ma Grossman riesce, grazie al continuo mutamento dei toni e all'attenzione costante che rivolge alla fragile e ostinata esistenza umana, a conferirle una certa plausibilità letteraria.

Nel *Messia di Stoccolma* di Cynthia Ozick, del 1987¹², il mito di Schulz viene trattato con acuta ironia. Il protagonista, Lars Andemening, è un recensore che scrive articoli intelligenti, ma giudicati dai più astrusi ed inutili al giornale che li pubblica. Egli, che nulla sa delle proprie origini, si persuade – senza poterlo in alcun modo dimostrare – di essere il figlio segreto di Bruno Schulz. Di questa sua convinzione finisce coll'approfittare un

¹¹ D. Grossman, *Vedi alla voce: amore*, tr. it. Milano, Mondadori, 1988; 1990, pp. 111-236.

¹² C. Ozick, *Il Messia di Stoccolma*, tr. it. Milano, Garzanti, 1991.

gruppo di truffatori, che gli presenta il «manoscritto ritrovato» del *Messia* schulziano, sperando che egli usi la sua fama di recensore serio per diffondere la notizia del reperimento dell'opera. Lars, incredulo e scandalizzato, brucia il manoscritto, che forse però (il sospetto si affaccia soprattutto nel finale) poteva essere autentico. La Ozick evita di fare citazioni dal testo del fantomatico *Messia*, limitandosi ad esporne, in modo fantasioso ma non particolarmente efficace, la trama. Il merito maggiore della scrittrice sembra essere quello di aver saputo assumere con abilità un duplice atteggiamento, di adesione e di distacco ironico, nei confronti del fascino che esercitano su di lei – proprio come sul protagonista del suo romanzo – la figura e l'opera schulziane.

Un ulteriore e recente esempio di narrazione incentrata sull'autore delle *Botteghe color cannella* è offerto da Ugo Riccarelli. Il suo libro, *Un uomo che forse si chiamava Schulz*¹³, attua una sintesi tra la vita e la tematica dello scrittore polacco. Pur evitando di cadere nella vana scommessa di imitarne in modo troppo diretto le particolarissime forme di scrittura, Riccarelli non esita ad attribuire il suo testo allo stesso Schulz, chiamato qui a raccontare la propria intera esistenza, dalla nascita fino all'attimo che precede la morte. L'operazione potrebbe ritenersi in certo modo legittimata da un'ammissione schulziana: «Considero *Le botteghe* un romanzo autobiografico. Non solo perché è scritto in prima persona e per il fatto che vi si possano intravedere certi avvenimenti e vicissitudini dell'infanzia dell'autore. *Le botteghe* sono autobiografia [...] poiché presentano la genealogia spirituale sino a quella profondità dove sconfinano nella mitologia»¹⁴. Riccarelli ristabilisce, alla sua maniera, questo dialogo o incrocio tra ricostruzione storica e affabulazione mitologica: la sua è un'opera d'invenzione, non una biografia romanzata. Così i personaggi, desunti indifferentemente dai racconti schulziani e dai dati effettivi della vita dello scrittore, divengono protagonisti di nuove avventure, a volte buffe o bizzarre. E ciò nonostante il libro è percorso da una vena di malinconia, che si fa evidentissima nella parte finale, nella quale i timidi presagi si convertono in minacce

¹³ U. Riccarelli, *Un uomo che forse si chiamava Schulz*, Casale Monferrato, Piemme, 1998.

¹⁴ Lettera a Stanislaw Ignacy Witkiewicz, senza data (inverno 1934-1935), in *Lettere perdute e frammenti*, cit., p. 91.

concrete, e non soltanto un singolo individuo, ma una famiglia, una città e un intero popolo vengono travolti da una spietata bufera storica.

La necessità dell'apocrifo

Fin dall'inizio della sua attività letteraria, Marco Ercolani ha mostrato una singolare propensione alla stesura di testi «apocrifi», cioè fondati sulla difficile e attraente finzione che consiste nel parlare indossando la maschera di un altro, sia esso un letterato, un pittore, un musicista, un regista, e così via. Il suo scopo non è quello di esibire un particolare e multiforme talento mimetico, ma è qualcosa di assai più serio e grave, in tutti i sensi del termine. Si tratta per lui di rifiutare la storia come fatalità, come concatenazione di eventi irreversibili e irrimediabili. Egli ha in odio la colpevole pigrizia che spesso ci induce a misconoscere autori ingiustamente trascurati o a fraintenderne altri il cui nome è invece assai più noto. Non accetta quel decreto dell'abitudine che vorrebbe vietarci di sognare, accanto alle opere che ogni giorno possiamo leggere, vedere o ascoltare, altre opere possibili e non realizzate, o realizzate ma andate perdute, oppure lettere e pagine di diario da cui trapeli come per caso un segreto nascosto, un'indicazione di poetica rimasta inattuata o incompresa. Ercolani non aspira ad assumere le vesti, riconoscibili ma ormai logore e tarmate, del narratore onnisciente. Agisce piuttosto come un individuo che vuol cessare di essere tale, per diventare – se ci si passa il latinismo – «dividuo», cioè divisibile, permeabile all'altro. Dopo aver scritto centinaia di testi, editi o inediti che siano¹⁵, a nome di autori diversi, dando prova di un'inesausta volontà di conferire esistenza ad almeno una parte degli infiniti scritti possibili, egli può davvero ripetere con autorità le parole di Calvino: «La biblioteca ideale a cui tendo è quella che gravita verso il fuori, verso i libri “apocrifi”, nel senso etimologico della parola, cioè i

¹⁵ Converrà ricordare almeno quelli riuniti in volume in anni recenti, come *Aleksandr Blok. Taccuini 1902-1921* (Salerno-Roma, Ripostes, 1992), *Vite dettate* (Pavia, Liber, 1994), *Lezioni di eresia* (Genova, Graphos, 1996) e *Sindarusa* (Chieti, Tabula Fati, 1998).

libri “nascosti”. La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare»¹⁶.

Questi due momenti – il ritrovamento e l’invenzione – comunicano fra loro. Ercolani, infatti, parte sempre da uno o più dati desunti dalla biografia o dall’opera di un autore per trasfonderli in un nuovo testo. Perché egli avverta il desiderio di prestare la propria voce a qualcuno occorre però che questi abbia saputo suscitare in lui una reazione che sia ad un tempo emotiva e riflessiva. Questa capacità di stimolo e di attrazione non manca certo – ne abbiamo già visto qualche esempio – a Bruno Schulz, e dunque l’incontro di Ercolani con lo scrittore polacco appare come un evento pressoché inevitabile.

Esso ha avuto luogo una prima volta qualche anno fa, in *La repubblica delle nuvole*, che la didascalia iniziale presentava come un testo «ritrovato, nel 1985, in un gruppo di lettere indirizzate da Bruno Schulz ad Ania Plockier»¹⁷. Se il titolo ricorda molto da vicino quello di un vero racconto schulziano del 1936, *La repubblica dei sogni*¹⁸, il contenuto è quasi del tutto differente. Non vi è più traccia, qui, di partenze in carrozza per gite estive né di giochi e fantasie infantili. Ad Ercolani basta captare un’immagine, quella di un paese di nuvole, che si affaccia per un attimo nel finale del brano di Schulz, per sviluppare un’autonoma e affascinante descrizione delle diverse e mutevoli forme assunte dalle nubi, forme in cui l’osservatore può credere di riconoscere l’immagine di ogni cosa, fino a che tutto, per lui, cade «in potere della grande e soprannaturale eresia: il sogno»¹⁹. È questo un esempio minimo, quasi didascalico, del frutto che uno scrittore incline alla forma dell’apocrifo può trarre da un dettaglio poco appariscente, scoperto nell’atto (per lui creativo, e non solo ricettivo) della lettura.

¹⁶ I. Calvino, *La letteratura come proiezione del desiderio*, in *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p. 251.

¹⁷ M. Ercolani, *La repubblica delle nuvole*, in *Lezioni di eresia*, cit., p. 129.

¹⁸ Lo si veda in *Lettere perdute e frammenti*, cit., pp. 255-262.

¹⁹ *La repubblica delle nuvole*, cit., p. 130. Di una «grande eresia» si parlava nel racconto schulziano *I manichini* (in *Le botteghe color cannella*, cit., p. 27), ma in riferimento alle dottrine esoteriche di Jakub, il padre del narratore.

Verso la non-opera

Assai più complesso è il confronto con Schulz di cui offre testimonianza il nuovo volume, *Il mese dopo l'ultimo*²⁰. Non ci riferiamo solo alla maggiore ampiezza del testo, ma anche, e soprattutto, alle sue caratteristiche intrinseche. Prima di illustrarle, converrà soffermarsi un attimo sul titolo, che comporta un'allusione schulziana. Un passo delle *Botteghe color cannella* faceva infatti riferimento alla possibilità di un tredicesimo mese dell'anno: «Ognuno sa che in un seguito di anni comuni, normali, talvolta quel grande eccentrico che è il tempo crea dal suo seno altri anni, diversi, particolari, degeneri, ai quali – come un sesto, piccolo dito in una mano – cresce da qualche parte un tredicesimo, falso mese. [...] Altri paragonano questi giorni ad apocrifi segretamente introdotti fra i capitoli del grande libro dell'anno»²¹. In queste frasi Schulz evoca l'idea di un tempo non ordinario, che altera la normale cronologia, ma lo fa paragonando i giorni in eccesso a delle aggiunte altrui ad un testo già esistente, e suggerendo in tal modo che quella dell'apocrifo è un'eventualità sempre probabile, sempre sul punto di attualizzarsi. Un accenno merita anche il sottotitolo del libro ercoliano, *Frammenti di un romanzo incompiuto*, che è squisitamente ambiguo, poiché non è possibile stabilire se si riferisca alle sole pagine narrative attribuite a Schulz oppure al volume nel suo complesso. Ercolani, infatti, non ha mai amato né praticato la forma tradizionale del romanzo, e se a volte gli è accaduto di pubblicare dei libri così etichettati, a ben vedere si trattava sempre di qualcosa di diverso, di una serie di racconti ad incastro o di un assemblaggio di materiali volutamente eterogenei.

A conferma di ciò, anche *Il mese dopo l'ultimo* riunisce ed alterna tre tipi di testi, accomunati dalla loro ascrizione alla penna schulziana: delle lettere, dei brani del *Messia* (ma lo stesso titolo si fa qui incerto, perché ne vengono citati altri possibili) e infine degli appunti o aforismi tratti dai quaderni di lavoro dello scrittore polacco. Le lettere sono indirizzate a due diversi corrispondenti, Romana Halpern e Andrzej Plesniewicz; si tratta di personaggi non immaginari (esistono delle autentiche missive schulziane a loro

²⁰ M. Ercolani, *Il mese dopo l'ultimo*, Genova, Graphos, 1999.

²¹ *La notte della Grande Stagione*, in *Le botteghe color cannella*, cit., p. 77.

indirizzate), ma che assumono qui una doppia identità, divenendo per Ercolani, come si chiarisce nella nota finale del libro, le controfigure di due suoi interlocutori effettivi. Se si confrontano le epistole apocrife con quelle autentiche, si può notare che lo Schulz ercolaniano si mostra meno querulo e infantilmente proteso a cercare dagli altri aiuti e consigli per l'esistenza pratica, e più portato a riflettere su di sé e sulla propria scrittura. Queste lettere costituiscono il filo conduttore del *Mese dopo l'ultimo*, essendo gli altri materiali (brani di romanzo e appunti) concepiti come semplici allegati. L'idea può apparire eccentrica, ma è perfettamente fedele alla realtà storica: sappiamo infatti che molti dei racconti delle *Botteghe* o del *Sanatorio* sono nati «come poscritti fantastici di lettere»²², quasi che solo la presenza di un destinatario amico e partecipe avesse il potere di rassicurare il vero Schulz sulla legittimità e validità delle sue invenzioni narrative.

Ma veniamo ai passi in cui Ercolani, con un'audacia che può sembrare eccessiva, osa scrivere la sua versione del *Messia*. Si ricorderà infatti che gli scrittori che lo hanno preceduto si erano limitati a immaginare la trama del romanzo (Grossman e Ozick) oppure a far parlare Schulz di se stesso (Riccarelli): nessuno si era spinto fino a produrre brani prosastici presentandoli come estratti dal perduto testo schulziano. Tuttavia sarebbe erroneo attribuire ad Ercolani l'intento di accrescere le pretese rispetto agli altri narratori citati: occorre anzi ricordare che egli ha letto le loro opere solo quando il suo lavoro era in fase molto avanzata, o addirittura (è il caso di *Un uomo che forse si chiamava Schulz*) già concluso da tempo. Ciò indurrebbe a riflettere, o a fantasticare, sugli strani percorsi della creazione, sul fatto che autori diversi per lingua e cultura, non in contatto fra loro, possano giungere a concepire una stessa idea. Ma in fondo resta più proficuo prestare attenzione a ciò che li divide, ai tratti specifici dell'invenzione che ciascuno di essi ha elaborato.

Se dunque esaminiamo il frutto dell'*hybris* ercolaniana, ossia la sua riscrittura (o piuttosto scrittura, visto che il modello è assente) del romanzo di Schulz, non possiamo che rimanere sorpresi. Qui, infatti, non c'è proprio nulla di noto o di rassicurante: manca un protagonista che favoleggi su di sé e sulla propria famiglia, mancano gli altri personaggi che animavano i racconti schulziani, manca lo stile, così caratteristico,

²² A. M. Ripellino, *Introduzione*, cit., pp. VIII-IX.

dell'autore polacco. C'è invece una vicenda del tutto nuova, scritta in terza persona e incentrata su due figure: Hermann, un giovane soldato tedesco cui è stato impartito l'ordine di sorvegliare (o piuttosto «vegliare», come si fa coi morti) una Drohobycz ormai spopolata e devastata dai bombardamenti, e Stefan Kris, un uomo dall'età indefinibile, che trascorre il proprio tempo riempiendo fogli su fogli di strani disegni e narrando, una dopo l'altra, innumerevoli storie. Dapprima il soldato si mostra disattento e infastidito di fronte al proliferare dei racconti allusivi e misteriosi, poi però si lascia catturare dalle parole di Kris fino a scordarsi del compito che gli è stato assegnato. Quando tra loro nasce un primo vero accenno di dialogo, è il segno che una nuova esperienza è maturata. Finalmente i due possono allontanarsi insieme da Drohobycz. Ormai Kris non avrà più bisogno di disegnare o di parlare: sarà Hermann a intuire o immaginare i suoi pensieri, e a tradurli in scrittura.

I diversi brani narrativi, concatenati e numerati, compongono dodici *Notti*: il riferimento, evidente, è alle *Mille e una notte* (lo confermano del resto due dei titoli che lo Schulz ercolaniano ipotizza per il romanzo: *Mille e una trama*, *Mille e un canto*). Kris, dunque, assume tacitamente il ruolo di Shahrazàd, la fanciulla che affida la propria vita ai racconti, e Hermann quella di Shahriyàr, il re che, pur disponendo del potere assoluto di troncare questa vita, finisce col mutare del tutto il proprio atteggiamento²³. Nel *Mese dopo l'ultimo*, però, le dodici notti non vengono presentate quali altrettanti capitoli che, sommati, darebbero luogo alla globalità del *Messia* schulziano, bensì come una serie di abbozzi, sostituibili e soprattutto estensibili, visto che le brevi narrazioni di Kris sono di solito indipendenti l'una dall'altra e potrebbero accumularsi all'infinito. Ogni «notte», pur occupando pochissime pagine, offre infatti un caleidoscopio di microracconti, a volte neppure conclusi, e tuttavia da ciò non consegue un romanzo, sia pure breve e

²³ In effetti i riferimenti alla «cornice» del grande repertorio fiabesco non mancano, nel *Mese dopo l'ultimo*; alcuni di essi sembrano anzi ispirati dalla lettura di uno studio dedicato alle *Mille e una notte* da Abdelfattah Kilito (*L'occhio e l'ago*, tr. it. Genova, Il Melangolo, 1994). Da un altro libro dello stesso studioso, *L'autore e i suoi doppi* (tr. it. Torino, Einaudi, 1988, pp. 53-56), proviene invece il riferimento ad un'antica opera araba, *Il Libro degli apocrifi* di Ibn al-Jawzî, che dunque esiste realmente e non è, come il lettore potrebbe credere, un prodotto della fantasia di Ercolani.

condensato: se una storia complessiva si intravede, è appena delineata, al pari dell'identità e dei tratti (psicologici o simbolici) dei due protagonisti, che restano incerti.

La terza forma di scrittura, come dicevamo, è quella dell'annotazione: il libro include, come si legge in una delle lettere, «una gran mole di riflessioni sul romanzo che spesso sono solo note, schegge, appunti sparsi, che col romanzo non c'entrano affatto»²⁴. Basta osservare che si tratta, sul piano quantitativo, della parte prevalente, per comprendere come ad Ercolani interessi privilegiare la fase germinale dell'elaborazione letteraria, quella in cui tutto è ancora indeterminato e dunque possibile, rispetto al prodotto finito. È già successo che uno scrittore abbia pubblicato in volume gli appunti preparatori di un romanzo (si pensi, per citare un solo esempio, al *Journal des Faux-Monnayeurs* di Gide), attribuendo dunque, almeno idealmente, pari rilevanza e dignità all'opera e a quel lavoro sotterraneo che, secondo le convenzioni correnti, dovrebbe prima alimentarla e poi cancellarsi senza lasciare traccia. Ma Ercolani rovescia del tutto il mito del frammento destinato ad annullarsi, inverandosi, nella cristallina purezza del testo definitivo: così, il fatto che l'ultimo degli appunti attribuiti a Schulz sia perfettamente identico alle frasi finali della *Dodicesima notte* non testimonia di una transustanziazione riuscita (per cui la nota preparatoria è ormai pronta a diventare un passo del romanzo), ma all'opposto della volontà di non rifiutare né sacrificare nulla di ciò che precede l'opera compiuta, proprio in quanto, a ben vedere, *non c'è opera compiuta*. Se, come diceva Valéry, «le opere sono falsificazioni, poiché eliminano il provvisorio e il non ripetibile, l'istantaneo, e il miscuglio di puro e impuro, disordine e ordine»²⁵, allora *Il mese dopo l'ultimo* aspira ad essere una *non-opera*.

²⁴ *Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 51.

²⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, I, Paris, Gallimard, 1973; 1983, p. 12 (tr. it. *Quaderni*, I, Milano, Adelphi, 1985, p. 12).

Colui che deve venire

A differenza di quasi tutti i suoi predecessori, Ercolani non parte da un rapporto diretto con la cultura ebraica. Ciò nonostante unisce a una discreta conoscenza di essa, acquisita grazie alle sue letture, singolarissime doti di intuizione, che gli consentono di cogliere aspetti non evidenti, ma davvero profondi e specifici, dell'ebraismo. Proveremo ad illustrarlo limitandoci al concetto – che svolge nel volume un ruolo essenziale – di Messia, avvertendo però che l'esame dovrebbe essere esteso ad altre nozioni non meno rilevanti, come quella di libro sacro.

Nella *Seconda notte*, Kris narra una storia di sapore messianico. Rabbi Nachman giunge in una città vasta, semideserta, e al tempo stesso si verificano fatti strani e allarmanti: le stelle brillano nel cielo benché sia mezzogiorno, una fontana si dissecca di colpo, una lontana foresta appare adesso prossima all'abitato. Il contegno dei cittadini nei riguardi del visitatore risulta, a seconda dei casi, infastidito, atterrito o addirittura minaccioso. Una vecchia gli versa addosso del liquido scuro gridando: «Questo è il nostro sangue, vigliaccol!». Un uomo ancora più anziano, al suo passaggio, commenta: «Allora è arrivato il mese dopo l'ultimo». Rabbi Nachman si allontana senza parlare; poi, giunto al porto di Ebras (forse è stessa città, forse un'altra), dove nessuno lo riconosce, sale su un vascello e scompare. Il giorno seguente, però, ad Ebras molti giurano di aver avvertito la presenza di «Colui che deve venire»²⁶. Rabbi Nachman era dunque il Messia? Perché è stato ignorato da alcuni e accolto negativamente da altri? Come mai la sua venuta non ha prodotto mutamenti durevoli?

È improbabile che Ercolani avesse presente il passo del trattato talmudico *Sanhedrin* in cui si legge: «Rav Nachman ha detto: “Se egli [il Messia] è tra i vivi, allora sono Io”»²⁷. E tuttavia non ha scelto a caso il nome del suo personaggio: il riferimento è ad un altro Rabbi Nachman, vissuto due secoli fa a Breslav e divenuto uno dei più singolari maestri del chassidismo. Se in questo movimento, sviluppatosi tardivamente

²⁶ Cfr. *Il mese dopo l'ultimo*, cit., pp. 40-42.

²⁷ Cit. in Emmanuel Levinas, *Textes messianiques*, in *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1963; Paris, L.G.F., 1984, p. 127.

nell'ambito della mistica ebraica, la narrazione aveva un ruolo importante, ad essa era affidato di solito il compito di tramandare aneddoti sui detti e gli atti memorabili dei vari capi spirituali delle comunità chassidiche. Del tutto diverse erano le storie narrate da Rabbi Nachman, intricate e misteriose fiabe simboliche, in cui attraverso le figure di re e di mendicanti, di saggi e di principesse, si voleva alludere ai rapporti fra l'uomo e la sfera del divino²⁸. Le favole che il maestro esponeva ai suoi discepoli, lasciandole a volte incomplete e non spiegandone mai il significato occulto, somigliano per molti aspetti a quelle del Kris ercolaniano. Inoltre sappiamo che Nachman amava attribuire un misterioso valore spirituale ai propri viaggi, anche se spesso la sua presenza suscitava reazioni ostili. Se ciò può forse bastare a spiegare la scelta del nome da parte di Ercolani, resta da chiarire l'immagine di un Messia il cui arrivo, così a lungo atteso, risulta inefficace e deludente. È possibile che ciò dipenda, come osserva il vecchio del racconto, dal fatto che l'evento in questione ha luogo nel tredicesimo mese (cioè *oltre* il tempo ordinario ma anche *dopo* di esso), e dunque troppo tardi per mutare la storia degli uomini. Lo stesso pensiero era stato avanzato, con parole assai simili, da un altro autore in segreta sintonia con le tesi più estreme prodotte dalla cultura religiosa ebraica, Franz Kafka: «Il Messia verrà soltanto quando non ci sarà più bisogno di lui, arriverà solo un giorno dopo il proprio arrivo, non arriverà all'ultimo giorno, ma all'ultimissimo»²⁹. La venuta del Messia, quindi, potrebbe verificarsi a tempo scaduto, rivelarsi tardiva ed inutile, quasi una beffa per l'umanità sofferente.

Vari passi dello Schulz ercolaniano alludono, con folgorante sinteticità, ad altre versioni paradossalmente negative dell'idea messianica. In uno, ad esempio, si evoca

²⁸ Cfr. Nachman di Breslav, *La principessa smarrita*, tr. it. Milano, Adelphi, 1981. Che Ercolani abbia tenuto presente questo libro è dimostrato fra l'altro dagli accenni alla biografia dell'autore: «Nachman di Breslav, dopo tre giorni in cui perse sangue dalla bocca, poche ore prima di morire: “Tutto questo non appartiene a me. Qui c'è solo un corpo, colpito nel luogo in cui si trova”» (*Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 69); «Rabbi Nachman, morendo, chiese che i suoi appunti e le sue carte personali venissero distrutte. Rabbi Nathan obbedì» (*ibid.*, p. 170). Anche il racconto del re e dei due pittori, nella *Decima notte*, è una variante di una parabola di Nachman (cfr. *La principessa smarrita*, pp. 243-244 e *Il mese dopo l'ultimo*, p. 153).

²⁹ F. Kafka, *Gli otto quaderni in ottavo*, in *Confessioni e diari*, tr. it. Milano, Mondadori, 1972, p. 722.

l'ipotesi di «un mondo dove il Messia è già arrivato»³⁰, ipotesi rassicurante nell'ottica cristiana, ma inammissibile in quella ebraica. Eppure nel Talmud viene riportata l'opinione di Rabbi Hillel, secondo cui «non c'è più Messia per Israele. Israele ne ha già goduto all'epoca del re Ezechia»³¹; è vero che gli altri dottori contrastarono con forza quest'idea, ma resta significativo il fatto che essa sia stata comunque trascritta ed affidata alla memoria degli Ebrei. Un'altra possibilità non meno tragica è quella che chi si presenta come Messia non sia tale, bensì un impostore. In uno dei suoi frammenti, Ercolani riassume (alterando volutamente qualche dettaglio) la vicenda di Shabbetai Zevi, un falso Messia che nel XVII secolo aveva suscitato, nelle comunità ebraiche del Medio Oriente e dell'Europa, dapprima un enorme entusiasmo e poi, con la sua apostasia e conversione all'islamismo, una terribile disillusione³². Questo esempio, che non è certo l'unico, delle deviazioni a cui ha potuto condurre la speranza messianica, giustifica almeno in parte l'eretica affermazione ercolaniana secondo cui «non si può distinguere fra un Messia *vero* e un Messia *falso*, fra Colui che viene e Colui che imita, segue, o precede Colui che viene»³³.

Anche l'ipotesi più ottimistica, quella che il Messia autentico si trovi già fra i vivi, può accompagnarsi a precisazioni perturbanti: così in un brano del *Mese dopo l'ultimo* l'essere tanto atteso viene a identificarsi con un gobbo, mentre in un'altra pagina si dice di lui che risiede «in una casa minata da una malattia segreta»³⁴. Ma su questo punto, forse, la tradizione talmudica è stata ancora più audace, come dimostra l'episodio in cui Rabbi Jehoshua, seguendo un suggerimento del profeta Elia, trova il Messia fra i lebbrosi che soggiornano alle porte di Roma: lo riconosce dal fatto che, a differenza degli altri malati, egli medica le sue piaghe solo una alla volta, per non perdere tempo prezioso

³⁰ *Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 46.

³¹ Cfr. E. Levinas, *Textes messianiques*, cit., p. 119.

³² Sulla storia del movimento shabbateo, cfr. Gershom Scholem, *La Cabala*, tr. it. Roma, Edizioni Mediterranee, 1982, pp. 245-287 e 437-442.

³³ *Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 103.

³⁴ *Ibid.*, pp. 125 e 128.

qualora giunga per lui il momento di attuare il suo compito salvifico³⁵. Ercolani allude anche ad un'altra inquietante dottrina ebraica, quella secondo cui vi sarebbero due Messia, l'uno della casa di Giuseppe e l'altro della casa di David: «Rabbi ben Joseph: *la catastrofe*. Rabbi ben David: *l'utopia*»³⁶. Il primo è appunto il Messia che muore, vittima degli sconvolgimenti che accompagnano la sua venuta, il secondo quello che trionfa³⁷. Altrove, però, di questi due aspetti opposti sembra prevalere il più cupo, e lo Schulz del *Mese dopo l'ultimo* può scrivere: «D'altronde, che venga, se deve venire! Ma, poiché verrà nell'orrore, io non voglio vederlo»³⁸. Le sue parole riecheggiano quelle di due maestri ricordati nel Talmud, altrettanto persuasi che all'avvento messianico si accompagnino delle catastrofi: «Ullah affermò: “Che il Messia venga, ma possa io non vederlo!”, e Raba disse la stessa cosa»³⁹.

Anche se non mancano del tutto, nel libro di Ercolani, osservazioni da cui trapela una certa luce di speranza, nel complesso prevale, come abbiamo mostrato, l'idea che qualcosa certamente vanificherà l'avvento messianico: «Se oggi lui venisse, noi non ci saremmo. Se oggi fossimo qui, lui non verrebbe»⁴⁰. Nella visione ercolaniana, l'incontro fra il Messia e gli uomini che lo attendono è sempre, per una ragione o per l'altra, un incontro mancato.

Etica e poetica

Di norma, definire un testo come apocrifo equivale a considerarlo il prodotto di una falsificazione o di un'imitazione. Gli apocrifi ercolaniani, però, si sottraggono del tutto a questi stereotipi: non sono infatti l'opera di un falsario, poiché l'autore effettivo

³⁵ Cfr. *Textes messianiques*, cit., pp. 105-106.

³⁶ *Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 92.

³⁷ Su queste due figure, cfr. G. Scholem, *Per la comprensione dell'idea messianica nell'ebraismo*, in *Concetti fondamentali dell'ebraismo*, tr. it. Genova, Marietti, 1986, pp. 126-127.

³⁸ *Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 174.

³⁹ Cfr. *Textes messianiques*, cit., p. 114.

⁴⁰ *Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 53.

esibisce senza reticenze o infingimenti il proprio nome in copertina, né costituiscono l'esito di un procedimento imitativo. Il gioco che Ercolani conduce con gli autori cui attribuisce le sue pagine è ben più complesso, e per giocarlo non basta introdurre nell'apocrifo dei segnali (stilistici, storici, ideologici) che rimandino agli scritti autentici ai quali si fa riferimento, ma occorre anche riuscire a turbare e modificare l'immagine tradizionale di colui da cui si trae ispirazione.

Nel caso specifico, ad esempio, lo Schulz ercolaniano non si limiterà a scrivere in una maniera che solo a tratti può dirsi simile a quella del vero Schulz, ma elaborerà contestualmente una poetica che renda ragione dei motivi che lo hanno indotto ad adottare uno stile diverso. Così, in una delle prime lettere a Romana Halpern incluse nel *Mese dopo l'ultimo*, si legge: «Forse ti sarai accorta, leggendo questi frammenti, che il tuo Bruno è meno ragazzo, meno innamorato di quella lingua variopinta con cui, un tempo, voleva entrare nei mondi sfavillanti dell'infanzia e descrivere tutto; meno colpevole di giocare con la sintassi delle frasi contro un mondo senza sogni. Ora scrivo in modo più severo. Sono invecchiato»⁴¹. E ancora, in un'altra missiva alla stessa destinataria: «Immolerò la mia musica senza un brivido di rimorso. Libererò il sangue troppo denso del canto. Allora la mia prosa sarà quello che voglio: uno stato di squilibrio, di tempesta. Meno fulminea della poesia, sosterà più a lungo dietro le quinte e si porrà *domande* sulle parole che narrano eventi. La vera scrittura viene fatalmente *prima o dopo l'evento*, con una tensione irrefrenabile a dire storie, mostrare racconti, svelare immagini. Non le è concesso né il gioco fantasmagorico della lingua né la quiete semplice di narrare. Deve esporsi – ardere e resistere»⁴².

Si potrebbe ipotizzare che in queste e altre dichiarazioni d'intenti reperibili nel volume sia in causa semplicemente, per Ercolani, la volontà di sostituire la propria poetica a quella schulziana. Se così fosse, sarebbe già ammirevole il fatto che egli attui in maniera lucida e trasparente un'operazione che altri, al posto suo, avrebbero cercato di mimetizzare il più possibile. Parlare di un autore, non solo con le libertà concesse a chi si muova nello spazio della finzione ma anche seguendo le regole di un discorso che si

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

⁴² *Ibid.*, p. 46.

voglia critico, comporta necessariamente una certa proiezione di sé nell'oggetto. Lo osservava, con formula efficace, Ripellino: «Ogni rievocazione trapassa in racconto, ogni discorso sugli altri è sempre un diario truccato»⁴³. L'asserzione, in questo caso, è esatta persino alla lettera, visto che a volte gli appunti attribuiti a Schulz nel *Mese dopo l'ultimo* riprendono senza modifiche annotazioni diaristiche ercolaniane. Eppure l'idea che uno scrittore di oggi, per enunciare la propria concezione della letteratura, abbia bisogno di coinvolgere la figura e l'opera di un predecessore illustre si rivela, ad un esame più attento, ingenua e poco credibile. Le motivazioni da cui traggono origine gli apocrifi di Ercolani sono in effetti assai più profonde, e non tutte riconducibili ad una problematica di natura letteraria.

Diceva Nietzsche: «Nella vita dei grandi artisti vi sono casi maligni, che per esempio costringono il pittore a schizzare solo come fuggevole pensiero il suo quadro più importante, e che per esempio costrinsero Beethoven a lasciarci in varie, grandi sonate (come nella grande sonata in si maggiore) solo l'insufficiente riduzione per pianoforte di una sinfonia. Qui l'artista posteriore deve cercare di correggere successivamente la vita dei grandi: cosa che farebbe per esempio chi, come maestro di tutti gli effetti d'orchestra, suscitasse per noi alla vita quella sinfonia votata alla morte apparente del pianoforte»⁴⁴. Scrivendo, sia pure solo in parte e per frammenti, quel *Messia* che Schulz non ha potuto far giungere fino a noi, Ercolani *corregge la vita* dello scrittore polacco, ripara – nell'unico modo concessogli, cioè con l'immaginazione – un'ingiustizia della sorte: perciò non può accontentarsi di vagheggiare una trama, ma deve tracciare le parole del testo assente, sostituire la propria mano a quella dello scrittore scomparso. Schulz, però, non è visto qui solo come un artista, ma anche come un uomo, un uomo barbaramente assassinato. A questa ferita, più profonda e irrimediabile di quella costituita dalla perdita di un capolavoro, la scrittura ha il dovere di opporsi: «Se un uomo è stato ucciso, bisogna trovare parole per lui. Raccontare la sua

⁴³ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 137.

⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano*, I, in *Opere*, vol. IV, tomo II, tr. it. Milano, Adelphi, 1965; 1977, p. 136.

scomparsa significa non diventare complici del suo assassino»⁴⁵. Ma per comprendere bene l'intento di Ercolani occorre procedere oltre; per lui, infatti, non solo il grande autore, bensì ogni individuo che sia stato trattato crudelmente dal destino avrebbe diritto a quel particolare atto di giustizia che è rappresentato dalla scrittura: «Inciampo nel morto. Uno sconosciuto? un amico? Non voglio neppure vederlo. Ormai sono in trappola. Giace lì, immobile. È la mia storia. Non lo guardo: non finisco di ucciderlo come fa Orfeo, voltandosi verso Euridice. *Io devo pensare la sua resurrezione*. Ho un debito con lui. È per questa impossibile giustizia che, distolti gli occhi, scrivo il mio ricordo e il mio desiderio di lui»⁴⁶.

E tuttavia questa esigenza etica, pur così fortemente marcata, potrebbe ancora suscitare un ultimo equivoco: resta infatti possibile opinare che lo scrittore, proprio quando si volge con occhio partecipe alle sofferenze altrui, non faccia in realtà che evidenziare la propria eccezionalità, attribuendosi un ruolo da taumaturgo, sia pure solo sul piano simbolico. Ma le cose, di fatto, stanno in maniera diametralmente opposta; anzi, forse l'aspetto più audace del pensiero ercolaniano consiste in una particolare forma di reversibilità, per cui se egli ritiene di potere, almeno in teoria, prendere il posto di chiunque, allo stesso titolo chiunque potrà prendere il suo. «Io scrivo l'opera di un altro, in attesa che un altro scriva la mia»⁴⁷, annota infatti, oppure: «Visse per le sue scritture. Ma la carta si ribellò, gli ingiunse di smettere, di sparire – doveva *tornare bianca*, per chi sarebbe venuto dopo di lui»⁴⁸; o ancora: «Questo è un libro stregato, [...] una grande casa aperta, profanabile, e ogni foglio è una porta spalancata sul gorgo, un mosaico a pezzi, un nodo slacciato. Chi vuole essermi compagno, venga e scriva»⁴⁹. In tutte queste dichiarazioni non è in causa uno Schulz preoccupato di legittimare in anticipo coloro che giungeranno dopo di lui a prolungare la sua opera, ma lo stesso Ercolani. E tuttavia, se egli acconsente a scostare per un attimo dal proprio volto la

⁴⁵ *Il mese dopo l'ultimo*, cit., p. 101.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 84.

maschera dell'apocrifo, lo fa solo per dire che lo scrivere è una pratica in cui l'identità personale si è già dissolta: «L'impulso a confessare, fino alla nuda verità, un'inconfessabile emozione, obbliga a dire *io* – in un luogo dove l'*io*, da tempo, si è cancellato: la scrittura»⁵⁰. Non vi è in ciò nulla di malinconico, nessun rimpianto per una qualche impossibilità di tradurre in vocaboli la propria sensibilità individuale, bensì all'opposto una speranza, o una certezza: «La scrittura è la radice, le parole l'albero. La scrittura resta anche quando quelle parole sono finite: altre ne nasceranno»⁵¹.

(1999)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

In compagnia del demone

Il suggeritore

Non c'è nulla di strano se in un testo narrativo contemporaneo troviamo l'immagine del demone. La letteratura si nutre in primo luogo di se stessa, e di demoni essa parla da sempre, ancorché in maniere diverse. C'è poi da tener conto del fatto che la parola «demone», di uso complesso già nella Grecia antica, ha acquisito in seguito, e mantiene tuttora, significati differenti, come dimostra la sua frequente equiparazione alla nozione cristiana di «diavolo». In letteratura, quindi, continuiamo ad incontrare dei demoni, che a seconda dei casi saranno esteriorizzati (descritti cioè come visibili e capaci di interagire con gli esseri umani) o interiorizzati (immaginati come presenti soltanto nella mente dei personaggi).

È interessante notare che vari scrittori dell'ultimo secolo ne hanno parlato anche nelle loro dichiarazioni teoriche relative all'arte. A volte al termine è stato attribuito un valore soprattutto metaforico; lo si vede ad esempio in certe frasi di Paul Valéry: «Fra i 15 e i 20 anni [...] si scopre ciò a cui si è veramente sensibili – e qual è il proprio Demone»¹, oppure: «Le persone di grande profondità d'animo non possono ammirarsi nel fervore altrui, poiché hanno in sé la certezza che solo loro, e nessun altro, potrebbero concepire ciò che esigono da se stesse, o quel che sperano dal loro demone»². Ma è significativo che altrove lo stesso Valéry non esiti a riprendere da Goethe la figura di uno dei più celebri demoni esteriorizzati, ossia Mefistofele³. Ai diavoli, cristianamente intesi come rappresentanti del male, pensa anche Robert Walser, quando dichiara a Carl Seelig: «Se l'artista vuol produrre qualcosa d'interessante deve avere un *démone* con sé. Gli

¹ P. Valéry, *Cahiers*, I, Paris, Gallimard, 1973; 1983, p. 130 (tr. it. *Quaderni*, I, Milano, Adelphi, 1985, p. 139).

² P. Valéry, *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...*, in *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957; 1997, p. 642 (tr. it. *Dicevo talvolta a Stéphane Mallarmé...*, in *Mallarmé*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1984, p. 78).

³ Cfr. P. Valéry, «*Mon Faust*», in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960; 1993, pp. 276-403 (tr. it. *Il mio Faust*, Milano, SE, 1992).

angeli non possono essere artisti»⁴. Riferimenti demonici si ritrovano persino in autori insospettabili come Italo Calvino; in una lettera a Sciascia, dopo aver precisato che egli definisce «demone» ciò che, nell'opera di uno scrittore, costituisce «il suo momento lirico e privato in contrapposizione a quello pubblico e storico, il suo “mito”, la sua follia», esorta l'amico a manifestarlo senza riserve: «Vorrei finalmente vedere in faccia il tuo demone, sentire la sua vera voce»⁵.

Chi trovasse ancora troppo vaghi questi pronunciamenti, dovrebbe arrendersi di fronte alla perentorietà di una frase come quella di Michel Leiris: «L'opera d'arte non ha altro scopo che l'evocazione magica dei demoni interiori»⁶. Non è un caso che, senza poterle conoscere, Giorgio Manganelli abbia ritrovato per conto proprio le stesse parole, e le abbia enunciate come un'ovvietà: «Chi non sa che la letteratura è arte di evocare i dèmoni?»⁷. Se per qualcuno il concetto restasse ancora poco chiaro, egli stesso ha provveduto a chiosarlo: «Facciamo il caso degli scrittori. Alcuni si difendono dal demone, altri si lasciano sopraffare dalla grazia e dalla dannazione della fantasia, perché non è data l'una senza l'altra. Anzi direi meglio: si lasciano sopraffare dalla grazia della dannazione. Ma no, macché difendersi o lasciarsi sopraffare! A un certo punto il demone s'impone, si prende lui tutto lo spazio, che tu lo voglia o no»⁸.

Giunti a questo punto, risulta agevole il passaggio al libro di cui intendiamo parlare, ossia *Il demone accanto* di Marco Ercolani⁹. Nella quarta di copertina, l'autore lo definisce «una sorta di *journal intime*», e in effetti la matrice segreta di questa come di altre opere ercolaniane è data da un'immensa mole di appunti scritti giorno per giorno (o piuttosto notte per notte), entro cui si incontrano, liberamente alternati, frammenti narrativi, aforismi, riflessioni sull'accaduto personale e collettivo, note su libri letti, su

⁴ R. Walser, cit. in C. Seelig, *Passeggiate con Robert Walser*, tr. it. Milano, Adelphi, 1981, p. 133.

⁵ I. Calvino, lettera a Leonardo Sciascia del 26 ottobre 1964, in *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 828-829.

⁶ M. Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 41.

⁷ G. Manganelli, *Anche per scrivere ci vuole un galateo*, in *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 64.

⁸ *Immobilmente e tiranna*, in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 244.

⁹ M. Ercolani, *Il demone accanto*, Brescia, L'Obliquo, 2002.

quadri e film visti o musiche ascoltate. Qualcosa di questa originaria varietà è rilevabile nel *Demone accanto*, al pari della presenza di elementi autobiografici, ma il volume si sottrae alla forma del diario, senza per questo confluire nell'ambito del romanzo.

Come viene suggerito dal titolo, il tema demonico svolge nel libro un ruolo essenziale: ad essere in causa è un tipico demone interiorizzato, che parla solo nella mente del narratore, e tuttavia la sua voce condiziona le stesse modalità enunciative dell'opera, scritta quasi per intero in seconda persona. Si tratta di un procedimento utilizzato assai di rado in letteratura (ad esempio in testi sperimentali come *La modification* di Butor, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, *La maladie de la mort* di Marguerite Duras), ma che acquista qui una forte motivazione interna. Nella finzione ercolaniana, infatti, l'«autore» cessa di essere l'emittente per divenire il destinatario di una comunicazione che proviene da altrove, ossia appunto dal demone.

Questi assume la funzione della coscienza critica, dello smascheratore delle false apparenze, e il suo incessante monologo rappresenta per chi lo subisce un tormento ma anche un privilegio. Pur enunciando di solito scomode verità, il demone non rinuncia al diritto di essere ambiguo. Vediamo come, in un passo fra i più rivelatori, egli apostrofi la sua vittima: «Immaginami, se vuoi. Ma non mi vedrai. Ricordi? La mia mano ti reggeva mentre stavi per cadere sul binario del metrò (o si preparava, afferrandoti il braccio, a spingerti fra le rotaie?). Non lo saprai mai. Sopporta l'ambiguità. Tu hai bisogno di me e io non esisterei senza di te, come un dio non può esistere senza mondo, come lo specchio è vuoto di senso senza il corpo terreno che vi si riflette. Non smetterò di esserti accanto. So cosa ti sembro. Un mostro, una chimera. Devi camminare curvo, perché io ti sovrasto. Devi sentirmi. Non vorresti ma devi. Naturalmente, se ti chiedono cosa succede, rispondi: sono malinconico, sono stanco. Ma in realtà il problema sono io. Io, aggrappato a te; io, che sono tutto quello che non sei. Io, il tuo non-essere. Impaziente di avere forma, ti solletico la mano, ti spingo a scrivere: e tu, anche contro voglia, obbedisci»¹⁰.

Il demone resta dunque invisibile, ma per far comprendere meglio il proprio ruolo ricorre a un'immagine baudelairiana, quella della chimera. In uno dei *poèmes en prose* che

¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

compongono *Le Spleen de Paris*, si legge la descrizione di un gruppo di uomini curvi che camminano su una pianura spoglia. Ciascuno reca sul dorso un'enorme chimera, saldamente aggrappata con gli artigli. Il poeta chiede agli uomini dove si dirigano, ma essi gli rispondono che non lo sanno: avvertono solo un irresistibile bisogno di procedere. «Cosa curiosa, nessuno di quei viaggiatori aveva l'aria irritata contro la bestia feroce avvinghiata al suo collo e incollata al suo dorso; come se la pensassero parte del proprio corpo. E tutte quelle facce affaticate e pensose non mostravano alcuna disperazione: sotto la cupola spleenetica del cielo, i piedi affondati nella polvere di un suolo desolato al pari del cielo, loro marciavano, con la smorfia rassegnata di chi è condannato a sperare per sempre»¹¹.

C'è però una differenza essenziale tra le chimere di Baudelaire, che incombono su tutti, spingendoli verso una meta elevata o ignobile, raggiungibile o fuori portata, e il demone ercolaniano, assai più selettivo, deciso a scegliere in mezzo alla folla la persona che possa mostrarsi sensibile al suo discorso. Del resto non è così difficile, per lui, distinguere chi ancora conservi un'inquietudine di pensiero dai molti che gli stanno intorno, ai quali non destina che uno sguardo malevolo: «Là fuori, nella strada, uomini e donne ripetono i passi di sempre, i gesti di sempre; comprano giornali, pane, carne, uova, vestiti; si salutano, conversano, sorridono; sono aridi e generosi, imbecilli e sereni, sordidi e astuti. Sono chi sembrano. Ognuno è appagato. E tutti sono complici di un accordo sinistro»¹². È evidente che individui del genere non potrebbero prestare al demone l'attenzione e la penna di cui ha bisogno per esistere.

¹¹ C. Baudelaire, *Chacun sa chimère*, in *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, pp. 282-283 (tr. it. *Ognuno la sua chimera*, in *Lo Spleen di Parigi*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 392-393).

¹² *Il demone accanto*, cit., pp. 14-15.

Scrivere o uccidere

Le idee del demone, o dello stesso Ercolani (è questo un dubbio non facile da sciogliere), riguardano anche tematiche politiche e di attualità. Ciò si nota già nel primo dei capitoli, *Il tempo di Donald Evans*, incentrato sul tema della violenza, degli orrori quotidiani che veniamo a conoscere soprattutto grazie alla televisione, tra uno spazio pubblicitario e l'altro. Anzi, questa commistione fra le informazioni tragiche e una visione falsa ed edulcorata della realtà viene considerata nel libro non come un aspetto accidentale del messaggio televisivo, ma come una tecnica rispondente a una precisa strategia. Tra i due tipi di immagini si instaura una sorta di complicità, che le rende attive nei riguardi dello spettatore in modo da fargli apparire irreali o inevitabili (e quindi dimenticabili) gli omicidi, le stragi e le catastrofi: «Adesso i massacri sono un lampo sullo schermo. Una piccola ombra che sfugge»¹³. È vero che, in casi assai più rari, l'effetto può anche essere opposto, acuendo nel destinatario delle informazioni il malessere e la rabbia. Ercolani esprime con forza la posizione della persona che, di fronte al tentativo di ottundere la sua coscienza, si indigna e vorrebbe reagire. Tuttavia una prospettiva troppo individualistica lo porta a concepire essenzialmente due forme di ribellione: quella di chi, senza un motivo apparente, diventa da un giorno all'altro un assassino e quella di chi trasforma la propria protesta in scrittura, o più generalmente in arte.

Vale anche per Ercolani l'idea di Kafka che la «strana, misteriosa, forse pericolosa, forse redentrice consolazione dello scrivere» consiste nell'«uscire dalla fila degli uccisori»¹⁴. Egli però si mostra compassionevole nei riguardi di chi trova per il proprio malessere uno sfogo omicida (il Donald Evans evocato nel titolo è un serial killer), interpretando questo modo di comportarsi come una reazione – ancorché sbagliata e da non imitare – nei riguardi dell'esistente, reazione almeno in parte paragonabile a quella messa in atto dallo scrittore: «Chi, odiando la vita, ammazza di giorno, non conosce chi,

¹³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁴ Franz Kafka, annotazione del 27 gennaio 1922, in *Confessioni e diari*, tr. it. Milano, Mondadori, 1972, p. 615.

sopraffatto dallo stesso odio, scrive di notte: i mestieri sono simili, ma le morti diverse»¹⁵. A ciò occorre naturalmente obiettare che quella dell'assassino non costituisce una rivolta, bensì una condotta che, per quanto aberrante, si presta ad essere utilizzata in modo funzionale alla conservazione dell'attuale assetto sociale. Lo dimostra il fatto che le sue gesta criminose, tanto più se immotivate e imprevedibili, costituiscono un ghiotto nutrimento per l'informazione (o disinformazione) giornalistica e televisiva: parlarne contribuisce ad alimentare i sentimenti più vari, dalla paura irrazionale alla curiosità morbosa, ma non certo la volontà di cambiamento.

Tuttavia va riconosciuto che Ercolani rivolge la propria pietà, in modo ancor più evidente, alle vittime della violenza. Egli si sente in certo modo chiamato a risarcirle, almeno sul piano simbolico, attraverso la scrittura. Lo ricorda la voce stessa del demone: «Ti prendi cura degli scomparsi, dei malati, dei morti, così come sai, da psichiatra di quartiere, da scrittore per scrittori. E sei afferrato dall'incubo: non dalla paura di sprofondare, di annichilirti, a cui sei abituato, quanto dall'incubo interminabile, dalla smania infinita di guarire tutti, di resuscitare tutti, di salvare dall'orribile morte anche una mosca, un mignolo, un cane, e non potendolo mai fare lo tenterai sempre – comunque...»¹⁶.

Di fronte alla follia

Ercolani – lo abbiamo appena letto – non è solo uno scrittore, ma anche uno psichiatra. Nella misura del possibile, egli cerca di far convergere questi due interessi, ad esempio dedicando grande attenzione all'arte dei folli: «I malati vibrano molto, hanno meno pelle, sono traversati da emozioni incontrollabili. Hanno un punto di partenza: sono invasi dal loro discorso, dal loro corpo. Ma ciò che conta, se sono artisti, è quanto trattengono. Se sono dei veggenti, non lo sono perché gridano fra le rovine ma perché reinventano le loro forme colmandole di maggiori emozioni, perché sono capaci di

¹⁵ *Il demone accanto*, cit., p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

tornare nel nostro mondo con altre chiavi e l'indicazione di nuove porte»¹⁷. D'altronde, se l'arte costituisce per certi malati un modo per attenuare o trasfigurare la loro sofferenza, le opere che producono ci coinvolgono proprio perché riescono a trasmettercela, a farcela percepire.

L'alternanza fra le due attività quotidianamente svolte non è pacifica, per Ercolani, anzi suscita in lui tensioni e dubbi: «Nell'afa di luglio, un matto vuole spaccare le mura di casa e chiamano te, lo psichiatra di zona; tu vai, lo infiali, lo carichi sull'ambulanza, lo rinchiudi in corsia psichiatrica; poi, tornato a casa, ti getti a capofitto nella scrittura della visione, evochi viuzze fatiscenti, case vacillanti, magari descrivi un folle che vuole spaccare le mura di casa. Guàrdati bene e vergògnati. Indossi una maschera e metti il delirio in prigione; ne indossi un'altra e lo liberi nella carta»¹⁸. Può accadere così che la comprensione per l'altro, la fascinazione prodotta da certe forme quasi serene di delirio, lo induca a venir meno al proprio ruolo tradizionale. Chiamato in una caserma dei carabinieri per visitare un folle che dichiara di sentire le voci di Dio, che parla della sua intenzione di andare in Grecia per partecipare ad uno strano rito, egli si limita a prestargli ascolto: «Alla fine andasti via dalla caserma senza far nulla, senza ordinare ricoveri, senza prescrivere pillole, senza praticare punture, come un ospite esce dalla casa in cui è stato accolto»¹⁹.

Assai più frequente, però, è il contatto con un dolore che ha poco di poetico. Il libro ce ne offre immagini brevi ma incisive: una donna parla di suo figlio che in realtà non è mai nato, un'altra si lamenta dicendo di sentirsi il corpo pieno di morti, un vecchio va in giro trascinando valigie e borse che riempie con tutti i libri e giornali che riesce a trovare, un alcolista chiede farfugliando di essere ricoverato, due donne inebetite vivono in una casa entro cui la sporcizia si accumula da anni. Ricordare, anche solo per accenni, la storia di queste persone, può essere un modo per farle uscire dal buio, per rendere

¹⁷ *Ibid.*, p. 72. Ercolani ha curato un volume collettivo dal titolo *Tra follia e salute. L'arte come evento*, Genova, Graphos, 2002. Nel testo introduttivo, egli precisa bene il proprio punto di vista su questi temi.

¹⁸ *Il demone accanto*, cit., p. 23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

meno inutile e invisibile il dolore che provano, e tuttavia lo scrittore avverte la stortura, non evitabile, implicita in questo modo di operare: «Vivi all'ombra della malattie che gli altri ti riferiscono. Ogni sintomo descritto è un racconto possibile. Ma, se tu sai trasformarlo in racconto, chi lo soffre saprà farlo?»²⁰. Il problema resta quello che Celan ha condensato in tre memorabili versi: «Nessuno / testimonia per il / testimone»²¹.

Città vissute e sognate

Per concludere questo lavoro di ritaglio, volutamente arbitrario e soggettivo, all'interno dei molti temi presenti nel *Demone accanto*, cercheremo di evidenziare il ruolo rilevante che il libro assegna alle città. Non intendiamo alludere ai luoghi fantastici che compaiono a volte nel testo (magari indicati con nomi bizzarri come Odra Posar, Altenas, Bnok), e neppure ai numerosi luoghi reali chiamati in causa solo perché vi sono accaduti specifici fatti di cronaca. Ci riferiamo invece a città che esistono, ad un tempo, nel mondo esterno e nella mente dell'autore.

Tra queste, un ruolo di primo piano spetta senz'altro a Genova. Ciò può essere spiegato nel più banale dei modi, ricordando che Ercolani vi è nato e vi risiede. Ma anche se il libro, nell'indicare piazze e strade, rispetta l'esattezza toponomastica, resta l'impressione che la Genova ercolaniana sia assai diversa da quella che ciascuno di noi può conoscere in qualità di abitante o visitatore. Ecco ad esempio come inizia la più ampia delle digressioni dedicate al capoluogo ligure: «Sopra piazza Sarzano, oltre lo stradone di S. Agostino, vedi la parete, intatta, di una casa crollata. Davanti c'è una piccola scala, con il suo passamano di ferro. Per qualche misterioso effetto dei bombardamenti, delle devastazioni edilizie o del caso, la ringhiera termina dentro la pietra. Si infila nel muro con grande naturalezza, il muro è la sua meta necessaria. Senti, salendo i gradini coperti di polvere, che cammini dentro una casa fantasma, fra sale

²⁰ *Ibid.*, p. 127.

²¹ Paul Celan, *Aureola di cenere*, in *Svolta del respiro*, in *Poesie*, tr. it. Milano, Mondadori, 1998, p. 625.

invisibili, alla ricerca del tuo sosia. Non lo trovi, lo cerchi, sali ancora. Entri nella pietra. Guardi Genova. Città, per te, di puro nulla. Vuoto che non consola, vuoto di nuvole, lampi, ombre, salite, venti, riflessi»²². È dunque da uno spazio incongruo, dalla sommità di una scala sbarrata, che Ercolani sceglie di osservare l'ambiente urbano in cui vive. Nelle pagine seguenti, egli definisce Genova con maggiore ricchezza di immagini: «Città gelosa, fortificata nelle sue difese, intima ma non inaccessibile, aperta al mare, aspra, ambigua, sonora, rischiosa. Città adatta ai nomadi e agli ossessivi. Nicchia per poeti, dove stare dentro pareti a sognare, pareti circondate dall'aria, che non formano una stanza chiusa ma un luogo forato dai venti. Città per chi cerca un'idea da nutrire in segreto, fingendo di essere solo»²³. Come si vede, per Ercolani Genova, assai più che un habitat esteriore, nel quale vivono e lavorano molte migliaia di persone, è una dimora interiore, dove risiedere (almeno idealmente) in solitudine²⁴.

Persino quando, in annotazioni che risalgono all'estate 2001, lo scrittore ci presenta una Genova non solo abitata, ma divenuta luogo di imponenti manifestazioni di piazza, con scontri sanguinosi tra polizia e dimostranti (ed egli non manca di sottolineare il contrasto di situazioni che si viene a creare tra i pochi teppisti violenti che, indisturbati, distruggono negozi e auto in sosta, e la gran massa dei manifestanti pacifici, caricati invece brutalmente dai poliziotti), dichiara comunque la sua preferenza per una città diversa, che possa configurarsi come «un luogo fiabesco, con i muri fatti della materia sfuggente dei sogni, con le case di mattoni e di pietra sospese in qualche incantesimo silenzioso»²⁵.

Un'oscillazione per certi aspetti analoga fra immaginario e reale si manifesta nel *Demone accanto* a proposito di un'altra città, Praga. Dapprima Ercolani l'ha pensata

²² *Il demone accanto*, cit., pp. 49-50.

²³ *Ibid.*, pp. 51-52.

²⁴ Chi pensasse che, nel brano qui ricordato, l'autore si limiti a una riflessione personale, diaristica, mostrerebbe di ignorare il fatto che una prima versione, più ampia, di queste pagine è apparsa in rivista nell'ambito di una serie di interventi sulle «città dei poeti» (cfr. M. Ercolani, *Un luogo visionario*, in «Poesia», 58, 1993, pp. 24-26).

²⁵ *Il demone accanto*, cit., pp. 146-147.

soltanto attraverso i libri letti, poi ha dato alle sue fantasie la forma di un'opera²⁶. A questo punto si è trovato nella posizione paradossale di chi ha dedicato un intero volume (di genere fantastico ma comunque ricco di riferimenti locali verificabili) a una città, senza aver mai avuto esperienza diretta di essa. Un tale comportamento, in apparenza eccentrico, trova una giustificazione nelle parole del demone: «In libri dimenticati hai scritto di Praga e di Pietroburgo, città poetiche e assolute, che hai ricreato con immagini nate da antiche leggende. Ma, se fossi vissuto a Praga o a Pietroburgo, avresti potuto parlarne o non saresti stato soffocato da quelle stesse leggende, la lingua mozzata dalla mancanza di distanza?»²⁷.

Molti anni dopo la pubblicazione di *Praga*, però, si verifica un fatto nuovo: Ercolani decide di compiere un viaggio in quella città, viaggio che per qualunque turista sarebbe piacevole e interessante, ma che per lui acquista necessariamente un significato particolare. *Il demone accanto* accoglie, nella parte finale, ampi estratti di diario, citati fra virgolette, in cui lo scrittore – stavolta in prima persona – parla delle esperienze fatte e delle impressioni ricevute. «A Praga, finalmente. Ricordo tutte le strade, dove niente è mai una cosa sola [...]. Mi ricongiungo a quell'essere strano che dieci anni fa scriveva *Praga* e si negava ogni accesso reale alla città favolosa modellata dalla sua mente»²⁸. Ci si attenderebbe ora che Ercolani procedesse a un confronto tra la Praga sognata e quella reale, sostituendo gradualmente la seconda alla prima, ma basta scorrere le pagine diaristiche per constatare che la città di cui egli registra le immagini è altrettanto fiabesca della Praga ideata in passato. Vengono infatti descritte le scene di spettacoli teatrali decisamente onirici, alle cose viste si mescola di continuo il ricordo di opere letterarie e pittoriche, e si finisce col trovarsi in uno spazio magico: «Ho la sensazione che tutto qui sia possibile e tutto conviva insieme, il tragico e il favoloso, il grottesco e il melanconico, i due suonatori ciechi e il mendicante curvo, la vecchia venditrice di pizzi mezzo svestita sotto il vento gelido, la malinconia di Kampa e le medagliette del Golem, le statue nere

²⁶ Cfr. M. Ercolani, *Praga*, Salerno-Roma, Ripostes, 1990.

²⁷ *Il demone accanto*, cit., p. 50. Di Pietroburgo, Ercolani ha parlato in *Aleksandr Blok. Taccuini 1902-1921*, Salerno-Roma, Ripostes, 1992.

²⁸ *Il demone accanto*, cit., p. 142.

del Ponte e la birreria Schweik, perché Praga, più che una soglia, è un mondo reale e irreale dove tutto può ripetersi e combinarsi»²⁹.

Non è quindi possibile opporre con decisione, in questo come negli altri libri ercolaniani, la città concreta e la città cartacea, il viaggio compiuto col corpo e quello effettuato con la mente, l'esperienza vissuta e quella culturalmente mediata. È più giusto dire invece che una simile instabilità rappresenta la migliore conferma del fatto che siamo di fronte ad opere letterarie. Del resto, anche se Ercolani volesse evadere dalla letteratura o concedersi qualche distrazione, ci sarebbe sempre, per richiamarlo alla realtà – a quella che per lui è l'unica, vera realtà –, una voce insinuante e ostinata, tormentosa e ineludibile: «Io sono dentro di te, pronto a dirti di scrivere perché la parola non ripeta l'universo umano ma gli si rovesci contro e lo annienti. Non mi nascondere, non mi scacciare. Io sono la maschera protesa in avanti, come volto; aperta dietro, come abisso. Io sono il tuo demone»³⁰.

(2002)

²⁹ *Ibid.*, p. 143.

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

Sognare contro il mondo

In uno sconosciuto e ormai irreperibile romanzo di Marco Ercolani del 1980, ad un certo punto si legge il dialogo seguente: «Fu Irene a parlare per prima, rivolgendosi a Francisco: “Perché non ci parli delle tue biografie fantastiche, amico mio? So che tu hai delle idee molto suggestive in proposito [...]”. “Credevo che lei esercitasse solo la professione di medico” – intervenne Diego. “Sono stato esclusivamente medico solo prima della morte di Antonia, quella donna che io curavo e che le ustioni dell’incendio uccisero. Da allora essere totalmente e unicamente dottore mi disgustò: altre passioni, da lunghi anni represses, presero il sopravvento. Cominciai a vagabondare e a meditare possibili esperienze, soprattutto come poeta. Fu decisiva per me l’ospitalità di un amico eremita, un uomo vecchio e maestoso che conoscevo fin dai giorni della mia infanzia: egli mi insegnò che bisognava leggere a lungo le opere degli uomini – fossero essi musicisti o poeti – mescolandole con i gesti allucinati e drammatici delle loro vite ormai scomparse: creare una specie di regno fantastico in cui far incontrare un atto umano ormai dimenticato con un verso immortale dello stesso uomo, edificare uno stupendo labirinto in cui le parole e la vita si fondessero in un incendio possibile, come una seconda vita fra l’esistenza e le opere. Io realizzai tutto questo, e divenni il biografo dei fantasmi dei poeti [...]”»¹. Come si vede, attraverso le parole di un suo personaggio, Ercolani tracciava già, in modo ancora un po’ ingenuo, il programma dei decenni successivi. Certo, egli non ha scritto soltanto vite immaginarie di artisti, ma anche libri riconducibili a generi diversi. Tuttavia è come se, dopo aver afferrato, in un momento di prefigurazione giovanile, il filo di un’opzione che era ad un tempo etica e stilistica, non se lo fosse più lasciato sfuggire, continuando a coltivare con passione questa particolare forma di scrittura, fino a giungere, quasi trent’anni dopo, alla raccolta che ha per titolo *Discorso contro la morte*².

¹ M. Ercolani, *Labirinto Irene*, s. l., s. d. (Genova, 1980), pp. 88-89.

² M. Ercolani, *Discorso contro la morte*, Novi Ligure, Joker, 2008.

Occorre ricordare subito che Ercolani non ha mai voluto narrare l'intera esistenza di un autore, e neppure riflettere su di lui dall'esterno, al modo di uno studioso. Chi parla nei suoi racconti è di solito lo stesso dedicatario dell'omaggio (cioè lo scrittore, pittore, musicista, regista cinematografico, ecc.), colto nel momento in cui sta affidando ad un testo segreto una riflessione inattesa, e proprio perciò illuminante, su se stesso e sulla propria opera. Uno scritto di questo genere viene di solito designato come apocrifo, ma in questo volume Ercolani ci tiene ad essere più preciso: «A differenza di un testo realmente *apocrifo*, che è un'opera attribuita a un autore diverso da quello reale, si parla di *effetto d'apocrifo* quando un testo chiede di essere letto “come se fosse apocrifo”, pur essendo evidente l'identità dell'autore»³. Non vi è dunque alcun inganno: chi scrive i racconti è un narratore odierno che prende a prestito la voce di un artista defunto, da secoli oppure solo da pochi decenni.

Ma perché una persona avverte l'esigenza, non occasionale ma ricorrente, di parlare con la voce di un altro? Paul Valéry sosteneva che «se ogni uomo non potesse vivere una quantità di altre vite oltre la propria, non potrebbe vivere nemmeno la propria»⁴. La frase si può intendere in un senso banale, che appare valido per tutti: se vogliamo rapportarci costruttivamente con gli altri, dobbiamo cercare di comprendere almeno in parte la loro esistenza e il loro modo di pensare. Ma le parole citate assumono un significato più pregnante quando vengono riferite alla riflessione di Ercolani. Egli infatti sembra chiedersi (e chiederci) come potremmo sopportare la nostra vita, così limitata nel tempo e nelle possibilità, così funestata da dolori e delusioni, se non avessimo la valvola di sfogo costituita dalla possibilità di penetrare, con l'ausilio dell'immaginazione, in quella dei grandi autori del passato, ossia di coloro che sono, per chi ama e pratica l'esperienza artistica, non soltanto dei maestri ma anche dei compagni, degli interlocutori costanti, sia pure nell'ambito di un dialogo soltanto mentale. Non si tratta di una strategia compensatoria, di un'evasione fantastica rispetto a una realtà frustrante. Anzi, appena l'impulso ad entrare nelle vite altrui diventa una forma di

³ *Note di lettura*, in *Discorso contro la morte*, cit., p. 103.

⁴ P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957; 1997, p. 1320 (tr. it. *Poesia e pensiero astratto*, in *Varietà*, Milano, SE, 1990, p. 282).

pensiero e di scrittura, quindi un gesto creativo, giunge a confermare l'esattezza delle parole di Deleuze, secondo cui «esiste un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza»⁵. Resistenza verso il presente – basata sulla proposta, implicita o esplicita, di un sistema di valori alternativo rispetto a quello dominante –, ma anche resistenza verso il passato.

Poiché quest'ultimo aspetto può apparire paradossale, converrà chiarirlo meglio. Gli eventi accaduti, per definizione, risultano imm modificabili, ormai consegnati alla memoria, individuale o storica. Tuttavia, ammoniva Benjamin, «la storia non è solo una scienza, ma anche e non meno una forma del ricordo. Ciò che la scienza ha “stabilito”, può essere modificato dal ricordo. Il ricordo può fare dell'incompiuto (la felicità) un compiuto e del compiuto (il dolore) un incompiuto»⁶. Ma la stessa cosa vale per la letteratura, come viene dimostrato esemplarmente dai racconti di Ercolani.

Non potendo esaminarli tutti, cominciamo a considerare il testo dedicato ad Hölderlin, che è incentrato sugli ultimi decenni di vita del poeta, cioè sul periodo della follia, trascorso nella celebre torre di Tübinga sotto la custodia del falegname Zimmer. Come raccontare ancora una volta questa vicenda, dopo che tanti biografi e anche narratori moderni si sono cimentati con essa, affascinati da quella che appariva loro come la caduta tragica di un grande ingegno, di una sorta di Icaro della poesia? Lo si potrà fare marginalizzando gli elementi romantico-elegiaci e sostituendo ad essi una buona dose di ironia. Ercolani infatti rifiuta l'immagine di un Hölderlin patetico e vaneggiante, e ne propone una inedita, quella di un poeta che «riflette lucidamente intorno alla propria follia»⁷. Non un semplice simulatore, che finge di essere pazzo, ma qualcuno che, pur presentando dei chiari sintomi patologici («sente le voci», al modo degli psicotici), nel contempo riesce a spiegare il proprio comportamento e lo presenta come una scelta deliberata. Questa riscrittura degli eventi non serve solo a mettere in dubbio l'esistenza di un rigido confine di separazione tra follia e salute mentale (Ercolani

⁵ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 300 (tr. it. *Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003, p. 22).

⁶ Walter Benjamin, *Appunti e materiali*, in *Opere complete*, IX, tr. it. Torino, Einaudi, 2000, p. 528.

⁷ *Note di lettura*, cit., p. 103.

è psichiatra di professione, e quindi sa bene ciò che dice), né dev'essere scambiata dal lettore per un'ipotesi formulata sul piano storiografico. La sua legittimità è di natura puramente poetica, ed anzi il testo è scritto *contro* i dati accertati. Esso presenta ad esempio vistosi anacronismi, dato che l'Hölderlin del racconto conosce e cita, spesso con sarcasmo, le testimonianze lasciate dai suoi contemporanei che sono andati a trovarlo a Tubinga, ed anche certe affermazioni attribuibili a studiosi novecenteschi. Ma il senso dell'operazione di Ercolani diventa ancor più chiaro se si considera un episodio da lui inventato, quello di una visita di Goethe alla torre, con Hölderlin che dapprima aderisce alla richiesta di scrivere una lirica, ma poi ci ripensa, appallottola il foglio e lo scaglia sulla faccia del poeta ufficiale, che infine viene da lui messo in fuga con gesti incongrui e grugniti da maiale. Certo, tutto ciò non è mai accaduto, ma molti di noi hanno sognato una scena del genere e saranno dunque grati ad Ercolani di aver avuto il coraggio di scriverla. Del resto il racconto, come gli altri compresi nel volume, contiene anche riferimenti storicamente accertati, ed estratti da poesie e prose autentiche di Hölderlin. Lo scopo, infatti, non è di escogitare vicende o interpretazioni arbitrarie, bensì di cercare nei testi che sono giunti fino a noi il senso della vita di chi li ha redatti, nonché lo spunto per crearne altri, possibili e perciò immaginabili.

Ma che tipo di pagine vengono attribuite, nella finzione ercolaniana, agli autori del passato? Non si tratta di lavori letterari in senso stretto, bensì di scritture private, perché «nei diari e nelle lettere degli artisti abita quella misteriosa e comune affabilità che, nelle loro opere maggiori, quegli stessi artisti non possiedono o rifiutano di mostrare»⁸. È proprio quando il discorso non si rivolge ad un pubblico generico, ma a un preciso interlocutore, o addirittura soltanto a se stessi, che possono emergere più facilmente le riflessioni segrete, le confidenze nascoste, i dubbi o i pentimenti altrove censurati e sottaciuti.

Vediamo qualche esempio, considerando che sovente Ercolani adotta il punto di vista dello scrittore «minore» (non per qualità o importanza, ma per situazione) posto in dialogo con un altro avvertito come «maggiore». Così Keats, ancora giovane e già maturo per la morte, si rivolge epistolarmente a Coleridge, che gli appare assai più padrone dei

⁸ *Di voce in voce*, in *Discorso contro la morte*, cit., p. 100.

propri mezzi espressivi, e la stessa cosa fa Hawthorne, che rimprovera a Melville l'enfasi retorico-sublime di *Moby Dick*. Solidali fra loro possono essere i perdenti, come Germain Nouveau e Arthur Rimbaud, accomunati dal rifiuto del ruolo di letterato e dalla propensione ad andare alla deriva nella vita. Ma spesso lo sconfitto è qualcosa di peggio, ossia un perseguitato. È il caso di due autori carissimi ad Ercolani, il polacco Bruno Schulz e il russo Osip Mandel'stam. Vediamo il primo rivolgersi a un'amica per descriverle la propria condizione, sospesa tra la speranza di sopravvivere (pur essendo ebreo) durante l'occupazione nazista del suo paese e la lucida premonizione della prossima morte violenta. Del secondo, nel racconto più lungo fra quelli inclusi nel volume, ci vengono presentate note di diario, lettere che costituiscono disperate richieste di aiuto e persino una nuova e sorprendente versione del *Discorso su Dante*, scritta da chi sta ormai sperimentando l'Inferno sulla propria pelle. Tuttavia Mandel'stam ci appare qui non solo cosciente della propria effettiva impotenza di fronte a uno strapotere ingiusto e tirannico, ma anche desideroso di strappare ai giorni che restano qualche minima (e proprio perciò ancor più preziosa) briciola di dignità e di felicità. Un ruolo a parte sembra spettare all'ultimo testo, che comprende estratti dai taccuini di uno scrittore sovietico, Jurij Oleša. In esso, però, il ruolo di protagonista viene assegnato ad un personaggio immaginario, l'attore Djuma Petrov. Questi ha l'abitudine di recitare, nei cabaret d'avanguardia, dei monologhi di sua creazione che vertono sui letterati del passato e del presente, dei quali riesce ad evidenziare il segreto nascosto. Non sarà difficile, dunque, cogliere in Petrov una controfigura quasi esplicita dello stesso Ercolani.

Come già detto, non possiamo avanzare la pretesa di esplorare in un breve spazio tutti i racconti di *Discorso contro la morte*, e ancor meno ci è lecito tentare di raffrontare questi testi all'insieme dell'opera ercolaniana, ormai molto vasta e variegata. Accenniamo solo al fatto che tale ricchezza dipende da un rapporto particolare con la scrittura, simile a quello che Foucault attribuiva a Gérard de Nerval, di cui il filosofo diceva: «Sin dall'inizio, è stato ghermito e preceduto dal vuoto obbligo di scrivere. Obbligo che di volta in volta assumeva la forma di romanzi, di articoli, di poesie, di teatro solo per essere subito dopo distrutto e ricominciato. I testi di Nerval non ci hanno lasciato i

frammenti di un'opera, ma la ripetuta constatazione che bisogna scrivere»⁹. La soluzione migliore, per noi, sarà allora quella di cedere da ultimo la parola allo stesso Ercolani, che ha saputo spiegare meglio di ogni altro il senso profondo dei suoi racconti basati sull'effetto d'apocrifo, ed anche il titolo scelto in questo caso per la nuova raccolta: «*Sognare* contro il mondo. In che modo sognare? *Rubando voci*. Rubando l'attimo in cui *ci si mette a nudo*, in cui si scrive la lettera definitiva, la confessione sconcertante, il frammento inatteso che fa luce sull'enigma. Ogni metafora nasce dallo stesso presentimento: la morte imminente. Cosa fare, *contro questo assedio*? Sviluppare molteplici modi di sognare. Allontanare il peso assoluto della morte. Nei tratti di penna e di matita che riempiono il foglio non si parla di letteratura o di pittura ma di qualcosa che sarebbe inesprimibile senza quelle frasi e senza quei segni: non si tratta di un esercizio stilistico o di un capriccio pittorico, ma di un destino fatale, di una questione di vita o di morte. Per lottare *si entra* nelle vite altrui. Anche la propria è una *vita altrui*. Si cercano frasi mai esistite, si trovano, si inventano. È un modo per dire che niente è realmente morto, niente si è realmente polverizzato – per dire che possiamo pensare e ripensare, riscrivere e ricreare, perché nulla è definitivamente concluso, per noi che soffriamo di metamorfosi»¹⁰.

(2009)

⁹ Michel Foucault, *L'obligation d'écrire*, in *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994, p. 437 (tr. it. *L'obbligo di scrivere*, in *Archivio Foucault*, 1, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 98).

¹⁰ M. Ercolani, *Rubando voci*, in *Prose buie* (2007), in AA. VV., *Genovainedita 2007-2008*, Genova, De Ferrari, 2008, p. 33.

INDICE

Ercolani o il senso del possibile

- 4 Per un Blok apocrifo (1993)
- 9 Destini d'artista (1994)
- 14 Le notti del Messia (1999)
- 33 In compagnia del demone (2002)
- 44 Sognare contro il mondo (2009)



(La Biblioteca di RebStein, Vol. XXII)