

MARCO ERCOLANI

IL MONDO NELLA SCRITTURA
I libri di Giuseppe Zuccarino





(Immagine: **Luisella Carretta**, *Ritratto trasparente: un architetto atlantideo*, 1996-2001 / Fonte: <http://www.luisellacarretta.it/it/atlan1996-2001.htm>)

Quaderni delle Officine, LXXI, Dicembre 2016



Marco ERCOLANI



Giuseppe Zuccarino, nato nel 1955, è critico e traduttore. Ha pubblicato vari volumi di saggi (*La scrittura impossibile*, Genova, Graphos, 1995; *L'immagine e l'enigma*, ivi, 1998; *Critica e commento. Benjamin, Foucault, Derrida*, ivi, 2000; *Percorsi anomali*, Udine, Campanotto, 2002; *Il desiderio, la follia, la morte*, ivi, 2005; *Il dialogo e il silenzio*, ivi, 2008; *Da un'arte all'altra*, Novi Ligure, Joker, 2009; *Note al palinsesto*, ivi, 2012; *Il farsi della scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2012; *Prospezioni. Foucault e Derrida*, ivi, 2016) e due raccolte di frammenti (*Insistenze*, Genova, Graphos, 1996; *Grafemi*, Novi Ligure, Joker, 2007). Tra i libri da lui tradotti figurano opere di Mallarmé, Bataille, Klossowski, Blanchot, Caillois e Barthes.

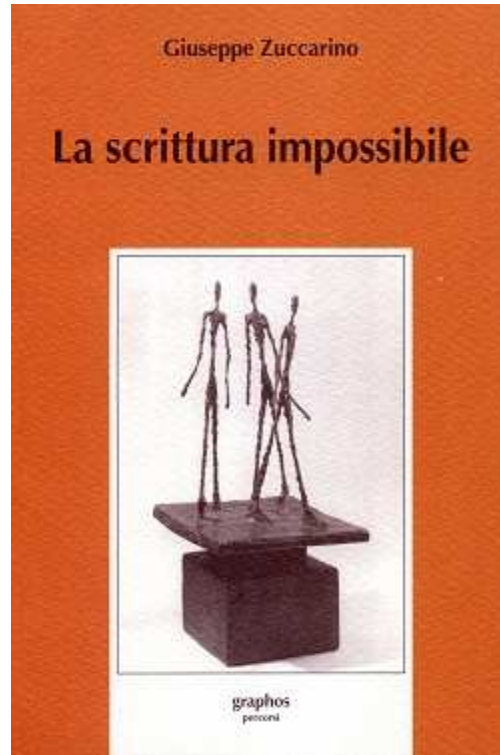
IL MONDO NELLA SCRITTURA

I libri di Giuseppe Zuccharino



© Joel Robinson

L'instabilità dell'opera



Manganelli diceva: «Scrivere è un compito impossibile, ma deve essere eseguito». Ed è di questo compito che ci parla il libro di Giuseppe Zuccarino, *La scrittura impossibile* (Genova, Graphos, 1995), attraverso una serie di saggi su alcuni personaggi-chiave del Novecento, da Manganelli a Klossowski, da Barthes a Blanchot, fino ai meno noti Villa e Fénéon.

Il rapporto arte-opera intriga da sempre il critico. È noto che alcuni autori hanno lasciato incompiuti o frammentari alcuni dei loro capolavori (vedi Kafka, Musil, Novalis). Altri, invece, si sono arresi a un'opera che li portava ai confini di se stessi e si sono uccisi o sono impazziti (Nerval, Kleist). Altri ancora, come Rimbaud e Walser, hanno smesso di scrivere.

In tutti questi casi assistiamo alla resa dell'autore di fronte a un'opera che viene vissuta come impossibile. Proust scrive la *Recherche* nel desiderio irrealizzabile di voler ricordare tutto. Musil, nell'*Uomo senza qualità*, offusca il nucleo della sua storia con interminabili digressioni filosofico-critiche. Hölderlin, accentuando la riflessione sul fenomeno "poesia" e Nietzsche sul fenomeno "filosofia", perdono entrambi la ragione per eccesso di indagine.

Zuccarino analizza il problema nella sua breve introduzione e ci presenta due tendenze antinomiche nella storia dell'arte: quella che porta l'opera dell'artista a essere solo «una favola [...] piena di rumore e di furore, che non significa nulla» (come si legge

nel *Macbeth* shakespeariano), che sottolinea la necessità del silenzio e dell'inesprimibilità, dove scrivere equivale a non scrivere, e più l'arte è "quasi-silenzio" più si avvicina alla sua autenticità; la seconda, al contrario, prevede una produzione sterminata o labirintica, un fitto intreccio di parole (vedi Musil o Proust o Joyce), che però, paradossalmente, ci riporta a una sensazione di fallimento, di impossibilità, e quindi di silenzio.

Si potrà, come il Manganelli citato dall'autore, inventare fantastici risvolti ai suoi stessi libri o creare architetture barocche il cui protagonista è il linguaggio, o accumulare racconti fantastici, come commenti a testi inesistenti, inventandosi un tempio squinternato e disarmonico in cui la voce risuona da ogni parte ma è sempre destinata a perdersi. Oppure ripercorrere, con Emilio Villa, la singolare ossessione di inventare una lingua babelica, eccezionale, come un oggetto composto di migliaia di concrezioni, una pietra grezza, impastata della materia delle origini; o ancora, con Klossowski, raddoppiare, attraverso gli enormi disegni della tarda maturità, le figure-chiave della sua scrittura allegorica; o, con Blanchot, rivisitare gli itinerari di una parola che non vuole essere né linguaggio critico né parola narrante ma sospensione fra i due; o rivisitare Fénéon, "autore segreto" di alcuni scritti sull'arte impressionista e post-impressionista, da Degas a Seurat, che non pubblica un solo volume in vita e ci mostra, nei suoi testi, un rapporto originale fra vita e arte, supponendo che in ogni opera esista un punto segreto, un momento di eros nascosto sotto le apparenze visibili.

Insomma, gli autori scelti da Zuccarino per questo suo primo libro di saggi sono orientati verso una comune interpretazione del mondo: assumere fino in fondo su di sé, come responsabilità personale, l'impossibilità dell'opera a cui stanno lavorando.

Se un autore si spinge verso l'espressione di sé e non pensa che a questo, si troverà invischiato in un magma emotivo, irrazionale, nell'improbabile contenimento di un'opera che vorrà sempre essere irrazionalmente istintuale, votata al caso: saremmo davanti a un'opera impossibile, fallimentare per eccesso di caos, silenziosa perché soffocata dall'eccesso emotivo.

Ma se, nel caso opposto, a prevalere sarà la forma del testo, l'oggettività dell'opera, quella che verrà sacrificata sarà la componente individuale, irrazionale, emotiva, e così l'opera diventerà fallimentare per eccesso d'ordine, di razionalità, in definitiva silenziosa perché soffocata dalla sterile geometria.

Zuccarino analizza alcune delle strade indicate dagli autori. E a questo punto entra in scena Barthes con la sua *Camera chiara*, il celebre testo sulla fotografia che a me sembra la chiave di volta per la comprensione di questo libro. Barthes analizza i fenomeni dello *studium* e del *punctum*. *Studium* è il «senso ovvio» del soggetto trattato; *punctum* il «senso ottuso», che sfugge a ogni definizione e in qualche modo è la percezione soggettiva del tema, il *quid* imponderabile, la zona d'ombra del testo.

Ecco, se potessi definire lo *studium*, dovrei dire: un libro è questo più questo più quello. Ma la risposta non esaurisce il libro: lo si può guardare in un modo, in altri modi, in migliaia di altri modi. Zuccarino ci insegna che la plurivocità è la chiave che può aprire un testo e consegnarlo alla sua anomalia, al suo paradosso, alla sua polifonia. Ma la polifonia non significa indifferenza ironica fra ottiche diverse, tutte simili e tutte intercambiabili, ma, al contrario, assunzione responsabile di una propria prospettiva sul mondo, che si distingue fra le altre tenendo le altre sullo sfondo, come oscura risonanza.

Occorre vedere l'opera nel suo intreccio con il problema che pone. Nessuna opera autentica può non esporci al problema del suo rapporto con l'autore che l'ha creata. Gli autori qui esplorati ci dicono il loro *quid* indefinibile, la zona d'ombra, il *punctum* che sottende quella specifica visione dell'io e delle cose. Come afferma Zuccarino, il tentativo del critico è «chiarire ciò che si costituisce per lui come *punctum* (a costo di vederlo annullarsi, trasformato in *studium*), ovvero – cosa che ugualmente rasenta l'*adynaton* – tentare di dire il *punctum* in quanto tale, seppure nei modi del romanzesco».

La scrittura impossibile, pur essendo composto di saggi scritti in tempi diversi, ci appare, nella sua totalità, come un libro compatto, “scritto in una notte”, e lo si avverte “scritto per necessità”. Non si tratta di un innocuo e fortuito assemblaggio. Evidentemente, ogni testo porta con sé una domanda che anche negli altri testi viene alla luce.

Aperto da una premessa teorica sulla “scrittura impossibile”, il volume si conclude con un testo teorico non dedicato apertamente a nessun autore, intitolato *La lettura impossibile*, e che ci illustra in modo intrigante l'atto di leggere. Le parole di Barthes, citate nel saggio, sono a loro modo illuminanti: «Non vi è mai capitato, leggendo un libro, di interrompere continuamente la vostra lettura, non per disinteresse, ma al contrario per afflusso di idee, stimoli, associazioni? Insomma, non vi è mai capitato di leggere alzando la testa?». Chi di noi, per commozione, non ha mai sollevato gli occhi dal libro, imponendosi di non leggere oltre? Evidentemente, in questo caso, il *punctum* è la sospensione della lettura.

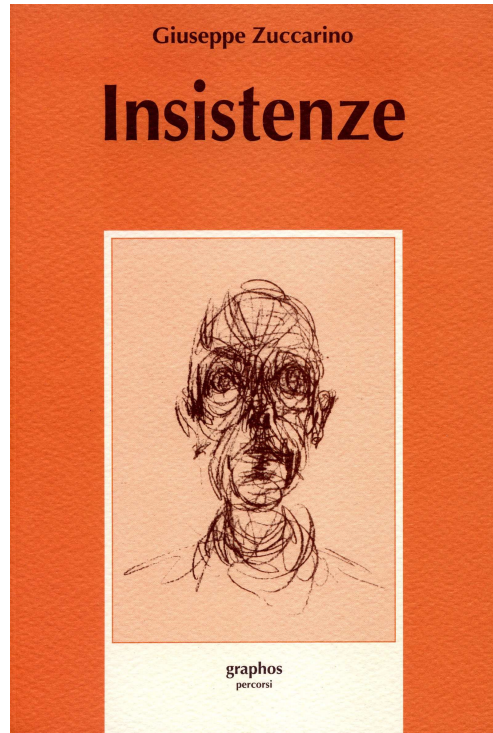
Questo libro esige la condivisione di un problema. C'è sempre, come dice lo stesso Zuccarino, nell'opera e nell'autore, un *quid* che non si può spiegare. Il compito del critico non è quello di farsi neutrale osservatore del fenomeno artistico, come l'artista non può disgiungere la tensione della sua opera dalla lucidità critica. Occorre, in entrambi, un grande rigore riflessivo che si combini a una visione originale e personale del linguaggio e del suo rapporto col mondo.

Parlare di una scrittura impossibile significa aggirare questa impossibilità, significa parlare di qualcosa e in qualche modo. Questo libro non cortocircuita l'impossibilità, non la mette fra parentesi, ma la espone pacatamente nell'opera di alcuni autori che sono vissuti dentro a questo gesto impossibile rendendolo possibile. E come? Cercando soluzioni paradossali, risposte inquietanti, altre domande. Cercando chiavi diverse per diverse stanze. Non appagandosi di risposte di comodo o di ideologie banali, ma trattando con una parola complessa e sfuggente, sempre vicina al silenzio.

Il critico e lo scrittore si incontrano nell'indagare su quanto resterà comunque insolubile. Francis Bacon ci racconta che tutta la sua opera di pittore è una sorta di istinto, di caso appena organizzato. Zuccarino ci conferma che il segreto di ogni “impresa artistica” è un enigma che non si lascerà mai spiegare ed è sempre votato allo scacco. Vivere dentro questo scacco è vivere nel gioco assurdo della vita, a creare opere che resisteranno oppure no nella memoria del mondo. È la sfida da assumere, pur sapendo che, durante la sfida, si invecchierà e si morrà. L'arte vive un'impossibilità che è quella della vita stessa, che fallisce sempre in quanto è mortale. C'è, nell'artista autentico, quella che potremmo chiamare un'eresia, cioè una volontà consapevole, ma folle, di varcare i confini di sé, di fare esperienza del suo oltrepassare i limiti rassicuranti delle regole percettive. «Ogni percezione – suggerisce Cioran – è trance, apoplessia».

In conclusione, quanto si delinea nel libro di Zuccarino non è il fascino intrigante e letterario di una scrittura critica, qui immune da ogni sorta di narcisismo stilistico, ma semmai la nitidezza e il rigore con cui viene espressa un'idea: l'artista, per essere tale, deve lavorare ai confini di se stesso e dello scacco della sua opera, portando la sua ricerca a un eccesso anche sgradevole di verità e di consapevolezza, benché la scrittura sia, come sempre, finzione. In questa ottica, il critico non rassicura nessuno, non definisce nulla, e ci conferma che il testo non è mai un suolo fermo ma una superficie che nasconde abissi.

Frantumando il frammento



Schlegel e Novalis consideravano la scrittura frammentaria come «germe soggettivo di un oggetto in divenire» e sognavano un Libro possibile che da quei frammenti – lacunoso *exemplum* dell’opera futura – prendesse vita e forma. Ma il frammento, a fronte dell’opera compiuta, è come il commento rispetto all’analisi critica: non rappresenta la soluzione degli enigmi ma l’apertura della riflessione a nuove e vertiginose profondità di senso.

Insistenze (Genova, Graphos, 1996) ci mostra questa non-soluzione: libro di frammenti non definibili come note critiche o appunti di diario o pensieri sull’arte, è però tutto questo insieme, e anche *qualcosa di meno e qualcosa di più*: una raccolta di «schegge di linguaggio», elusive ma perentorie, rigorose ma involontarie, estranee a un modello determinato. Queste “schegge” non inseguono la saggezza universale della massima o il dettaglio fulmineo dell’aforisma, non cercano la sentenza filosofica o il frammento poetico; anzi, nel loro perenne interrogarsi, rafforzano l’instabilità del testo che interrogano e rendono precaria la sua stessa natura. Sono «raschiature, ritagli, frantumi di ragionamenti» (Platone), che hanno in comune lo stesso «carattere di scrittura marginale, secondaria, minore, inevitabilmente irrilevante». Paragonandoli a una «limatura di ferro», a qualcosa di inappariscnte che però conserva una sua particolare forza di attrazione magnetica, l’autore conferisce alla natura del frammento un valore minimo ma inequivocabile: quello di “precipitato” del discorso critico, di “lente ustoria” dell’attenzione riflessiva.

E *Insistenze* ferma l'attenzione su un tema fondamentale: il gesto, l'atto di scrivere, nel quale, «per ora, si tratta di lavorare sul trascurabile e sull'impalpabile, in vista dell'improbabile». Come afferma Rabbi Tarfon nel trattato talmudico *Pirkeh Aboth*, «non sta in te compiere l'opera; ma tu non puoi startene ozioso in disparte».

Queste note «senza fissa dimora» partono da un postulato: non esiste, per chi scrive o dipinge o fa comunque arte, un'opera maggiore e un'opera minore, qualcosa di compiuto che si opponga a qualcosa di informe. L'opera è sempre *work in progress* ed è, in sé, inafferrabile, discontinua, e costringe il suo autore a una serie di fallimenti ineliminabili, di intrinseche impossibilità. Addirittura ogni testo ci appare come vincolato «alla prospettiva di uno scacco irrimediabile», e questo accade non solo nel campo della scrittura ma anche in quello delle arti visive (che l'autore indaga a lungo, esplorando soprattutto l'atto creativo in Giacometti e la sua volontà di rappresentazione-cancellazione del mondo). *Insistenze*, però, registra solo parzialmente gli echi malinconici di questo fallimento, piuttosto ne svela l'imperturbabilità, la resistenza sulla soglia del proprio «nulla da dire».

Chi stila queste note, Hermes impassibile e disincantato, conduce il lettore alle soglie di quel «sonno ad occhi spalancati che chiamiamo scrittura» e gli impone di resistere ai confini del suo sogno, con caparbia e silenziosa disperazione. Poiché non si può che mancare al proprio compito e da sempre si è votati a questo destino, occorre vivere a ridosso del proprio nulla e registrarne le più intime vibrazioni nella scrittura: la vita è sempre quell'irrimediabile enigma per il quale la scrittura cerca invano il farmaco impossibile della parola.

Chi riflette sull'arte si pone in una posizione non rassicurante, vuole afferrare l'opera «con tutte le radici», ma questo non significa affatto “possedere” il segreto del testo ma al contrario testimoniare la natura inafferrabile dell'opera stessa, che vive di vita propria, che quasi non si cura più del suo autore, e che certo non è preda facile da raggiungere. Perché «la frase segue un suo ritmo, ascolta una sua musica, che chi scrive non sempre può sentire».

La posizione critica su cui “insistono” questi frammenti è quella dello *scrutatore*, di colui che osserva e sa come non riuscirà mai ad afferrare la cosa osservata; ma, proprio a margine di questa impotenza, costruisce la sua opera, facendo di una “debolezza” una “forza”. Cancellata l'ipotesi di un io diaristico, resta un'intensità non sentimentale né autobiografica, caratterizzata, nell'apparenza, da un'assorta compostezza dove la parola non è mai solo critica o solo poetica ma sempre sospesa fra intuizione e riflessione, a non condividere né il rischio lirico della prima né la sentenziosa esattezza della seconda.

Eppure questi frammenti, che «affiorano negli interstizi, nei tempi morti, nella sospensione tra la veglia e il sonno», bruciano *indirettamente* di una grande intensità emotiva. Solo che l'emotività è concentrata in un solo punto: la riflessione sull'opera dell'artista. Tutti i frammenti sembrano comporre un'invisibile *frase-spia*, che interroga o osserva e non conclude mai, limitandosi a registrare un dettaglio, una prospettiva, un'interpretazione, una «traiettoria eccentrica» (Hölderlin). Percepriamo, leggendo questo libro, un ritmo di fondo da “basso ostinato”, come se qualche *demone custode* volesse preservare la facoltà critica, attraverso l'insonne commento di inesauribili domande, dalla sterile chiarezza di risposte prevedibili.

Zuccarino si pone nella posizione “impossibile” del commentatore che non può,

come vorrebbe, esercitare all'infinito il suo compito, ma che confida al "dire indiretto" del frammento la più intima riflessione su di sé. Il pudore espressivo si fa nitore stilistico, l'arduo coraggio di una ricerca non consolatoria, non asservita alla fede in falsi dèi, si traduce in una scrittura cristallina e impassibile, aliena da qualsiasi luogo retoricamente definibile. Restando rigorosamente "frammento", essa ne tiene viva l'asprezza e l'"antiritmicità", il suo discontinuo emettere e trattenere la voce, come se il respiro fosse sempre troppo corto, e la sterilità del silenzio, insieme alla sua magia, sempre in agguato.

Se è vero che i frammenti «sono una specie di sismografo interiore», si potrebbe parlare, per *Insistenze*, di un diario eterodosso a cui l'autore ha sottratto il peso dell'io per "montare", cinematograficamente, i momenti in cui prevale o l'acutezza della riflessione o la nitidezza dell'immagine – inventando sempre una particolare "messa a fuoco" del problema.

Il frammento, centrifugo, attira sempre dentro di sé: non lascia il lettore neutrale, come se scorresse le pagine di un saggio o di un romanzo. Esige lo sguardo dell'altro, come un piccolo occhio di Medusa – come, banalmente, una calamita silenziosa. Non concede al lettore storie o interpretazioni, gli consente di respirare solo brevi respiri, subito interrotti. In un frammento le pause sono essenziali, come in una poesia le lacune bianche e le righe tronche. Anzi, solo la pausa è il silenzio da cui nasce il successivo frammento. È una vera e propria lotta quella che la scrittura frammentaria ingaggia con il silenzio – ora lo corteggia, ora lo smaschera, più spesso gli sta accanto, sua invisibile compagna – ed è una lotta da cui non c'è via di scampo o possibilità di fuga.

Zuccarino sceglie con molta chiarezza i suoi interlocutori – scrittori e artisti che hanno portato al limite estremo la propria ricerca sul "pensiero" dell'arte. Conferisce dignità alla necessità del fallimento: la logica del gioco critico, ai suoi occhi, è quella di uno scacco perpetuo, che non ammette né vincitori né vinti; e, in fondo al discorso, non ci può essere altro che un'interpretazione interminabile, poiché *tutto è commento*.

Scheggia di specchio nella quale si riflette l'opera – a sua volta riflesso deformante nel quale sogniamo di rappresentare il mondo –, il frammento si sottrae a ogni legge e si mostra come lampo, cenere, scia, «dispersione irriducibile» di tutti i sensi. La sua natura è più facilmente osservabile nell'intimità dello scrittore con la materia della sua arte: la carta, la penna, il nero e il bianco, il luogo dove scrive, la sua «camera ardente». Il frammento è l'espressione scritta di quello che all'origine è uno schizzo involontario; non "iscrizione", da consegnare ai posteri, ma "scrizione" (*scription*, come la chiama Dubuffet), semplice disegno, prossimo allo scarabocchio.

Il frammento preserva questa sua natura originale: l'involontarietà del gesto da cui nasce e l'autenticità dell'emozione che vuole esprimere. Breve e spesso inconfutabile, riduce le possibilità del "gioco" letterario. Costringe a guardare fisso, a non distogliere gli occhi, a vedere sempre il problema: «Devant le papier, l'artiste *se fait*» (Mallarmé). Come osserva Carlo Romano: «Il frammento consente [...] a Zuccarino la libertà di esprimersi con sincero dolore e beneducata ferocia, senza doversi sentire colpevole di astrattezza o eccessiva allusività».

D'altronde, l'autore non "nasconde", semmai "indica" il problema, e la scrittura di cui si fa esegeta e commentatore è *metascrittura* – taccuino, riflessione, autoanalisi della scrittura stessa. Osserva Mario Perniola ne *Il metaromanzo*: «Se infatti la letteratura fosse "nulla", come potrebbero esistere le dichiarazioni di fallimento di Beckett? [...] Come

nel caso di Artaud, l'estrema disperazione si capovolge così in salvezza: non solo il libro può dire la disperazione del suo autore di fronte ad esso, ma non deve dire altro che questo».

Zuccarino “non dice altro che questo”. A cominciare dal titolo, che ci suggerisce almeno due riflessioni.

La prima è di natura “musicale”: pensiamo a *Insistenze* come a una nuova indicazione agogica – *adagio, allegretto, diminuendo, “insistendo”* e così via – che suggerisce una forma di variazione ossessiva su certi temi o sequenze (vengono alla mente le *suites* per viola di un ignoto e rigoroso musicista del XVII secolo, Monsieur de Sainte Colombe, trascritte da Marin Marais, suo ammirato “commentatore”).

La seconda è di natura “erotica”: *Insistenze* ci ricorda anche un rituale del corteggiamento amoroso, un atto ripetuto di seduzione, quasi una coazione d'amore verso le parole, che vengono viste come se fossero corpi. «A volte si vorrebbe che le parole fossero antropomorfe. [...] Forse se ne sarebbe attratti, e si cercherebbe allora di scoprirle e di farsi scoprire, avviando un gioco di seduzione reciproca. O forse, semplicemente, le si guarderebbe negli occhi con tanta *insistenza* da trovare infine, noi e loro, la forza di tacere».

Questi frammenti non asseriscono *nulla* come non arretrano di fronte *al nulla*. Il loro significato – esplorare il destino dell'artista al lavoro – potrebbe racchiudersi in queste parole di Lao-Tzu da *Il Libro della Virtù e della Via*: «La tranquillità è ciò che si chiama tornare verso il destino. Tornare verso il destino è una costante. Conoscere la costante è l'illuminazione».

Sopravvivenza della parola e consapevolezza del suo naufragio nel «mare del non-detto»: in questo spazio si consuma l'esperienza dell'osservatore, di colui che si fa “doppio” del tema che interpreta e lo trascrive – ma talora lo dissimula – in polvere, ceneri, scorie, echi di un'eco. Egli è come un pellegrino che, ospite di una casa disabitata e misteriosa, si trovi a vedere sul muro dei segni incomprensibili, senza sapere nulla dell'autore che li ha tracciati o del tempo in cui sono stati scritti; però, continuando a interrogare quei segni, partendo dalla constatazione della loro incomprensibilità, comincia il suo paziente e inflessibile commento.

Al commentatore è forse assegnata solo una stretta zona di confine dove «non al nero dell'inchiostro, ma al bianco del foglio spetta, in ogni caso, l'ultima parola», e la condanna – il compito insonne e irrimediabile – è coniugare l'infinita molteplicità del mondo con l'annientante presenza del nulla. La scrittura frammentaria gli serve per reggere la corda fra l'uno e l'altro polo del problema, per muoversi sul «ponte crollato» che separa tra loro le parole, e queste dal testo, e dal mondo.

In questa straziata lucidità – dove i granelli di sabbia del frammento concorrono solo a formare il deserto della propria opera – la scrittura deve essere «un mormorio ostinato e inintelligibile», una nota aniconica e insonora, un atto necessario e quotidiano. E in questo modo, proprio nel momento in cui cade a terra, «penosamente, [...] con un fragore di stampelle», la scrittura può lanciare la sua sfida all'enigma e all'impossibile, diventare un segno, un graffio o più semplicemente – diceva Beckett – «una macchia sul silenzio».

Osserva Luigi Sasso: «Soltanto disponendosi in serie questi frammenti lasciano davvero affiorare l'intima, essenziale necessità che li lega, il “ponte crollato” che

consente il passaggio dall'uno all'altro, il lavoro di costruzione e distruzione, la semina e il lutto di cui ognuno di loro è il risultato. E dunque non sarà ingiustificato sperare, là dove le mani sembrano tracciare soltanto segni indecifrabili e scarabocchi, oppure modellare e disfare continuamente la materia, che possa alla fine apparire sul foglio qualcosa, qualcosa come due occhi, un volto, la forma – assottigliata, enigmatica – di un corpo».

* * *

In *Grafemi* (Novi Ligure, Joker, 2007), il frammento, «apparizione momentanea» e «sparizione imminente», si mostra per un attimo agli occhi del lettore e, appena letto, ritorna nell'ombra. Questo secondo libro di frammenti, scritto a più di dieci anni dalla pubblicazione del primo, conferma l'idea che un volume composto esclusivamente di riflessioni brevi o brevissime su letteratura, pittura e critica sia un oggetto più simile alla superficie mutevole di un deserto sabbioso che all'ordinato succedersi di un microcosmo di parole. Niente, come una serie di frammenti, sfugge all'orgoglio dell'opera compiuta, alla pienezza del senso. A chi ama praticare questa forma, lapidaria e indiretta, non resta che scavare con pazienza la sua tana nel linguaggio e vivere il gioco, ironico e malinconico, di interrogarsi incessantemente, con ostinazione, sui dilemmi dell'arte, da sempre in bilico tra mimesi e astrazione. Il frammento, pur privilegiando l'astrazione, non elude la concretezza, soffermandosi ad esempio sui diversi atti e materiali che rendono possibile, e visibile, la scrittura. Di conseguenza, non si interessa solo al linguaggio verbale ma anche alle immagini prodotte dagli artisti, dal segno spoglio di Giacometti alle impronte materiche di Tàpies. Se “grafema”, nella terminologia della linguistica moderna, indica la più piccola unità distintiva di un sistema grafico, il vocabolo non è poi così lontano, nel suono e nel senso, da “grafismo”.

Baudelaire, mentre definisce il suo *Spleen de Paris*, magistralmente pronuncia le parole conclusive sull'arte del frammento: «Una piccola opera di cui non si potrebbe dire, senza ingiustizia, che non ha né capo né coda: poiché, al contrario, tutto vi è al tempo stesso capo e coda, alternativamente e reciprocamente».

Un'impresa chimerica



Da *L'immagine e l'enigma* (Genova, Graphos, 1998) a *Critica e commento. Benjamin, Foucault, Derrida* (ivi, 2000), da *Percorsi anomali* (Udine, Campanotto, 2002) a *Il desiderio, la follia, la morte* (ivi, 2005), da *Il dialogo e il silenzio* (ivi, 2008) a *Da un'arte all'altra* (Novi Ligure, Joker, 2009), da *Note al palinsesto* (ivi, 2012) a *Il farsi della scrittura* (Milano-Udine, Mimesis, 2012) fino al più recente *Prospezioni* (ivi, 2016), la ricerca di Zuccarino si frastaglia, si affina, si cesella nella forma del saggio e nell'esercizio della traduzione (da Mallarmé a Bataille, da Klossowski a Blanchot, da Caillois a Barthes).

A cosa aspira l'impresa chimerica del saggista Zuccarino? Potremmo dire, utilizzando il titolo del suo ultimo libro, *Prospezioni*, che il suo è un avvicinamento geologico, lento, inesorabile, meticoloso, all'atto della scrittura considerato come ricerca illimitata e interminabile, ricerca che il singolo libro non è mai in grado di soddisfare se non definendosi come una "pausa del viaggio". La metafora del viaggio, non come percorso nomadico e capriccioso ma come ostinata perlustrazione interiore, è congeniale alla ricerca di Zuccarino, che non smette di scrutare, da angolazioni diverse, "il farsi della scrittura". E questo "farsi" non frequenta le regioni diurne della costruzione ma quelle notturne della destrutturazione. Non è certamente casuale l'interesse costante dell'autore per l'opera di Derrida, per gli incubi narrativi di Blanchot, per gli appunti folli di Artaud: esperienze estreme, che mettono in scacco tutte le certezze e le convenzioni letterarie. Ma in questi libri si parla anche di incontri con arti diverse (pittura, architettura, musica,

teatro), e fra artisti di arti diverse. Frequente è il tema dell'amicizia, che l'autore coglie fra scrittori diversi, o fra scrittori e pittori (ad esempio Char e Staël, in *Da un'arte all'altra*) – momenti anche incompiuti che aprono fessure di luce nella tensione di un atto creativo condiviso. L'opera di Zuccarino non si stanca di cogliere le zone d'ombra, le anomalie irriducibili, le “follie” del pensiero (come, nel libro appena citato, la metafora ambigua e intrigante della “casa di vetro”). Ne *Il dialogo e il silenzio* mette in luce le riflessioni di Jabès in margine all'idea di Libro di Mallarmé. In *L'immagine e l'enigma* analizza il mistero che incombe nella vita e nell'opera dello scrittore in due racconti di Henry James, *La cifra nel tappeto* e il posteriore *La belva nella giungla*, di cui scrive così: «John Marcher [...] trascorre gran parte della sua vita in attesa di un evento tanto decisivo quanto indeterminato, che è solito designare a se stesso con la metafora dell'animale in agguato, pronto a precipitarsi su di lui. Ma quando infine il balzo tanto atteso avrà luogo – in una forma che potrebbe essere del resto più salvifica che temibile – non riuscirà neppure ad accorgersene, e sarà solo nel momento estremo che gli verrà concesso, se non altro, di capire quando e come ha sprecato l'occasione, vanificando in tal modo le proprie potenzialità».

Zuccarino si fa complice di questa idea di spreco, di impossibilità, di fragilità, dove le strategie della scrittura possono «rivelarsi fragili come un castello di carte» e lo scrittore sarà sempre «costretto a ricominciare ogni volta da capo, con pazienza, ad elevare i suoi labili edifici verbali». Questa evidente destrutturazione avvicina l'autore all'opera frastagliata e indefinibile di Jacques Derrida. In particolare Zuccarino fa sua la resistenza di Derrida alle implicazioni metafisiche presenti nel concetto di Libro. Per il filosofo francese «non c'è fuori-testo». I racconti critici della sua de-costruzione si interessano ai «fuochi di parole», ma sono immuni da sovrastrutture, inesistenti anche per il critico genovese, la cui ricerca “emotiva” e cosciente approda senza scampo all'inquietudine *definitiva* dello scrittore. Da *Note al palinsesto*: «La cultura occidentale finirà allora con l'apparire simile a un palinsesto, che reca ancora le tracce evanescenti di scritture sbiadite o intenzionalmente abrase. Non uno spazio pacifico, su cui si avvicendino in bell'ordine i segni del lavoro culturale delle successive generazioni, ma un luogo di confronti e di conflitti, di occultamenti e recuperi, di erosioni e restauri, una superficie inquieta su cui non si è ancora cessato di scrivere».

Superficie sempre perturbata, nella scrittura/segno di Artaud. In *Il farsi della scrittura*, così il critico descrive l'interesse di Derrida per l'opera di Artaud nel suo saggio *La parole soufflée*: «Il titolo è volutamente ambiguo, perché lo si può intendere sia come “la parola suggerita” che come “la parola sottratta”. Il filosofo apre il suo testo discostandosi dal modo in cui di solito, a proposito di Artaud, si cerca di mettere in rapporto discorso critico e discorso clinico. Egli ritiene che, invece di trasformare lo scrittore in un caso (sia esso di tipo letterario o psichiatrico), occorra prestargli un ascolto del tutto diverso, “perché ciò che le sue urla ci promettono [...] è, prima della follia e dell'opera, il senso di un'arte che non dà luogo a opere [...], di una parola che è corpo, di un corpo che è un teatro, di un teatro che è un testo”».

In *Il desiderio, la follia, la morte* Zuccarino ci parla di sentimenti estremi: il rapporto con la follia, con il sesso, con la morte. Tre “modi” di uscire da se stessi. Analizza opere di Artaud, Blanchot, Bataille (nel dettaglio è perturbante l'analisi di *Madame Edwarda*, il romanzo batailliano in cui una prostituta afferma di essere Dio). Prende sempre la parola a partire dalle parole altrui. Forse, come Elias Canetti, amerebbe «vivere segretamente».

Ma, al contrario del tumultuoso ed egoico Canetti, lui vive proprio “segretamente”, attento a spogliare l’*ego scriptor* dalle maschere vacue che lo deformano e a trovare una via, nell’intimo della scrittura, che traversi le fasi estreme di noi, la loro perturbata, potente, consapevole emotività. La volontà non è mai quella di “essere” il critico che spiega, interpreta, possiede, ma, al contrario, il critico che si lascia penetrare dagli autori prediletti. Perché scrivere, in fondo? Perché essere artisti? Sembra dirci Zuccarino: per “uscire da sé”, prima che la morte ce lo consenta. Per detronizzarci da qualsiasi ruolo. Per restare eretici alla vita, né completamente vivi né totalmente morti. Scrive Luca Bevilacqua a proposito di *Il desiderio, la follia, la morte*: «Ma al di là degli argomenti affrontati di volta in volta, emerge da questo libro un’intensità estrema della letteratura, sia che essa si faccia racconto, narrazione, sia che essa si manifesti come critica o pensiero filosofico. C’è, negli autori di cui qui si tratta, un atteggiamento radicale, un modo senza compromessi di intendere la scrittura che fa pensare a una sorta di “protesta perpetua” (l’espressione è di Artaud): un bisogno di aggredire le regole, di deformare, fino al punto in cui si assottiglia il limite che divide l’iper-razionalismo dalla follia».

Tutti i saggi di Zuccarino, raggruppati e riordinati in volumi diversi, ogni volta fitti di notizie o su dettagli biografici o su significati testuali, sembrano nascere da una comune, ostinata volontà di cogliere ciò che di inservibile e assurdo abita la scrittura, a mostrare (senza “dimostrare”) come questa assurdità sia il valore principale, se non unico, della ricerca letteraria. Nel testo conclusivo de *Il dialogo e il silenzio* l’autore afferma: «Come scrive Blanchot rispondendo a un’altra inchiesta, “il silenzio è necessario alla scrittura. [...] È in ciò di cui non si può parlare che la scrittura trova le proprie risorse e la propria necessità. Ne consegue anche che l’autore, in quanto io, deve fare il più possibile astrazione di sé. Non ha il dovere di sopravvivere, e se vive, in linea di principio nessuno lo sa, e forse neppure lui stesso”. Raffrontando tali idee con quelle correnti in abito letterario, molti penseranno che Blanchot amasse esprimersi al modo di un anacoreta, e che una visione così ascetica della scrittura sia ormai desueta e improponibile. Ma anche oggi vi sarà pur sempre chi, in contrasto con l’opinione dominante, si dirà disposto a condividere l’ardua concezione della letteratura propria di un critico a cui spetta il merito di aver saputo affermare, con la massima chiarezza, “che uno scrittore degno di questo nome non deve, propriamente parlando, tener conto del pubblico, che gli basta essere leale con se stesso, e che questa lealtà consiste innanzitutto nel concentrarsi sulla propria opera, nell’essere fedele a quest’opera”».

Inflessibile, Zuccarino scrive in nome di tale fedeltà. Il suo stile, neutro e discreto, non ha altra intenzione se non quella di far aderire il lettore alla coerenza del suo discorso. L’erudizione, la precisione filologica, la competenza letteraria e filosofica, sono la “maschera” di un discorso etico che mette a nudo il destino, mai ideologico, mai preordinato, della letteratura (come di ogni altra arte). Alla fine non c’è che il niente, e la sola possibilità, per dirla con Beckett, è misurare l’inferno descrivendo le posture dei condannati. Affiora, nella scrittura di Zuccarino, qualcosa che ricorda il mito di Sisifo: un Sisifo riletto da Camus, costretto a spostare il masso di qualche centimetro, sapendo che rotolerà come sempre rendendo vano il suo sforzo; ma ogni volta lo fa con la risoluta dignità di cercare l’ennesima variazione del percorso ossessivo che fallirà, di tracciare l’ennesima radiografia dove la realtà sia scrutata fino a evidenziarne lo scheletro. Nulla di morboso o di decadente in questa ricerca: al contrario, una implacabile classificazione

delle anomalie, un rigoroso esplorare l'atto della scrittura come parola che possa sempre alludere all'infinito, inesauribile «mare del non-detto».

Zuccarino, in ogni sua opera, riduce la propria voce al minimo. Quelle che leggiamo nei suoi scritti sono, per la massima parte, le parole degli autori prescelti, che il critico evoca non come fantasmi ma come presenze vive, molto più vive della realtà attuali, presenze che confortano il percorso solitario dello scrittore, spesso fondato sull'«angoscia da scrittura». Ascoltiamo le sue parole, da *Note al palinsesto*: «Esiste un altro modo, ancor più complesso o perverso, di dar voce all'«angoscia da scrittura». Per evidenziarlo ci basterà riferirci a due autori [...], ossia il Beckett di alcune opere narrative della maturità e il des Forêts degli ultimi libri. Entrambi, con tonalità emotive diverse (a volte più ironiche ma su un fondo di disperazione, a volte più opache e malinconiche), sviluppano un discorso perfettamente consapevole e tuttavia – o forse proprio per questo – condannato a segnare il passo. Le opere cui facciamo riferimento ci pongono di fronte ad una forma di scrittura in negativo, nella quale il silenzio e la parola appaiono strettamente intrecciati: molte delle frasi che le compongono, in effetti, non fanno altro che proclamare la propria inadeguatezza. [...] Così – per citare solo due brevissimi passaggi delle loro opere – Beckett può scrivere che “la ricerca del modo di far cessare le cose, tacere la propria voce, è ciò che consente al discorso di proseguire”, e des Forêts gli fa eco dicendo che “il linguaggio [...] è infine l'unica via di accesso verso il silenzio”. Ad autori come questi sarebbe vano chiedere perché, vista la loro “angoscia da scrittura”, non smettono di scrivere. È evidente che se potessero farlo in un modo realmente liberatorio ne sarebbero ben lieti, ma hanno ormai raggiunto la consapevolezza che una simile esenzione non sarà loro concessa. L'impossibilità di pervenire ad un sollievo duraturo costituisce quindi uno dei caratteri più tipici di quell'«angoscia letteraria” che chiunque si sia inoltrato in un'esperienza di scrittura avrà imparato a conoscere. Ma proprio in quanto essa diviene parte integrante della sua esistenza, egli trova il modo di accettarla, di renderla produttiva, o comunque tale da non impedirgli la prosecuzione del suo compito. L'angoscia, anzi, finisce col presentarsi ai suoi occhi come una fedele compagna, della quale gli capita di lamentarsi, ma da cui non vorrebbe essere separato, poiché gli è chiaro che essa rappresenta lo *shibboleth* più autentico, il segno di riconoscimento più inconfondibile della sua condizione di scrittore».

Di questo segno di riconoscimento l'opera di Zuccarino è instancabile testimonianza. Del suo primo libro dicevo: «*La scrittura impossibile*, pur essendo composto di saggi scritti in tempi diversi, ci appare, nella sua totalità, come un libro compatto, “scritto in una notte”, e lo si avverte “scritto per necessità”. Non si tratta di un innocuo e fortuito assemblaggio. Evidentemente, ogni testo porta con sé una domanda che anche negli altri testi viene alla luce». Ciò resta vero anche per i libri che sono seguiti a quel primo.

Zuccarino ci ricorda, nella quarta di copertina del futuro numero di «Riga» dedicato a Maurice Blanchot, come il critico francese, per Barthes, sia «figura-simbolo di un certo “eroismo letterario”» in cui si evidenzia «la rivendicazione, contro il mondo, di un'autonomia, di una solitudine». Ancora parlando di Blanchot, in un saggio ora apparso nel volume collettivo *Perturbamento*, l'autore descrive così un suo misterioso romanzo mai tradotto in Italia: «La sovversione delle regole che caratterizzano la narrativa tradizionale

può avvenire in svariate maniere, dalle più vistose (tipiche della letteratura d'avanguardia) alle meno immediatamente percepibili. Un bell'esempio di quest'ultimo metodo innovativo viene offerto dal romanzo *Le Très-Haut* di Maurice Blanchot, nel quale il mantenimento dei fattori portanti della narrazione comunemente intesa – ossia la trama, i personaggi, l'esposizione quasi sempre chiara a livello stilistico – si associa a una serie di piccoli scarti che finiscono, di fatto, col rendere l'opera enigmatica e imprevedibile».

L'eroismo silenzioso di essere “contro” le conformità del mondo, cercando scritture enigmatiche irriducibili a ogni armonia prestabilita, l'accettazione del caos come radice di forme, pur fragili e frammentarie, è il lavoro critico di Giuseppe Zuccarino. Un atto di *parresia*, che ci parla «della volontà di dire il vero pure quando ciò conduceva a sfidare le autorità pubbliche e le convenzioni sociali». Osserva ancora Luigi Sasso: «Scrivere, sosteneva Samuel Beckett, è un modo di fallire. L'attività dello scrittore – ma la cosa è facilmente verificabile anche in altri campi della ricerca artistica, nella pittura, per esempio, o nella scultura – è, perlomeno in epoca moderna, inesorabilmente votata allo scacco. L'artista è definibile come colui che non solo non può prefiggersi il successo, non solo non può sperare di raggiungerlo, ma assolutamente non deve. Egli ha l'obbligo di restare fedele al suo destino. Il compito che si è assunto, quello di restituire – pensiamo a Cézanne o a Giacometti – la cosa com'è e nel contempo come egli la vede, è troppo arduo, è impossibile. Evitare il fallimento non sarebbe una vittoria, ma, appunto, semplicemente l'abbandono del campo, la rinuncia a giocare la partita fino in fondo, un modo di tradire se stessi e soprattutto l'opera intrapresa e interminabile. Zuccarino non elude questo problema, non cerca di aggirarlo, ma ne fa il tema dominante e ossessivo del suo lavoro».

Studiando l'opera e il pensiero di due autori a lui carissimi, Nietzsche e Foucault, Giuseppe osserva, nel suo libro più recente, *Prospezioni*: «Ovviamente non sarà mai possibile sapere dove finisca, per il filosofo tedesco, l'esigenza fortemente sentita di occultare se stesso e il proprio pensiero dietro un'identità fittizia (perché “ogni spirito profondo ha bisogno di una maschera”), e dove cominci la perdita della coscienza di sé, un processo da lui subito fino alle estreme conseguenze, ossia fino all'indubbia pazzia degli ultimi anni e all'impossibilità di esprimersi per iscritto». Proprio questo varco, questo ponte tra maschera e abisso, è il campo di indagine di Giuseppe Zuccarino. E in particolare il tema del “segreto”, analizzato con lucidità già in un libro del 2000, *Critica e commento. Benjamin. Foucault. Derrida*. Ascoltiamolo: «Derrida torna a collegare – in maniera ad un tempo più generale e più personale – il discorso letterario e il segreto: “[...] Ma se, senza amare la letteratura in generale e per se stessa, amassi qualcosa *in essa* che soprattutto non si riduca a qualche qualità estetica, a qualche fonte di godimento formale, questo sarebbe *nel luogo del segreto*. Nel luogo di un segreto assoluto, Lì sarebbe la passione”. Questo segreto, chiarisce il filosofo, la letteratura ha il potere di dirlo senza intaccarlo, anzi un testo è letterario proprio in quanto non sarà mai possibile asserire di averne colto o esaurito il segreto».

Fra i racconti apocrifi del mio libro, *Lezioni di eresia*, del 1996, ce n'è uno, *Il cappello di Silien*, dedicato al regista Jean Pierre Melville. In una pagina di quel testo potrebbe rispecchiarsi la ricerca “segreta” del critico genovese: «Silien barcolla, si avvicina al telefono, avvisa Fabienne che non può venire all'appuntamento; poi si aggiusta il cappello davanti allo specchio e stramazza a terra. Il cappello rotola lontano. È in quel

gesto che il film prende forma: un uomo, davanti allo specchio si prepara per l'aldilà. Lo fa nel solo modo che conosce: aggiustandosi la tesa del cappello. Annulla l'ultimo incontro con la vita e prepara quello conclusivo con la morte con la sprezzante noncuranza che caratterizza tutto il suo personaggio».

Scrutatore tragico, seccamente laico e ironico, di un indicibile mai "religioso", Zuccarino ci insegna *un* modo di vedere il mondo. Un modo di "indossare" il proprio cappello davanti alla morte, privi di speranza ma risoluti nel disegnare il proprio personale cammino, dove l'atto critico è l'arte di un osservatore ossessionato, un'impresa chimerica intrapresa ai confini della follia. In fumo si trasforma Chimera, dopo l'arrivo di Bellerofonte. Ucciso il mostro, l'eroe parte, si sposa, diventa re. Poi, quando la sua vita sembra essere ormai tranquilla, in un accesso di follia inforca il cavallo Pegaso per conquistare l'Olimpo. Pegaso lo disarciona e lo fa precipitare nel deserto della Licia. Lì Bellerofonte perde la vista, è sopraffatto dalla malinconia, vaga pazzo e cieco nel deserto, forse ricordando il fumo di Chimera, cercando, sempre e vanamente, lucido e allibito insieme, una strada che non trova. In un saggio dedicato a Henri Michaux, in *Percorsi anomali*, Zuccarino scrive: «Stando così le cose, ognuno di noi dovrà scegliere se sforzarsi di rimuovere o cancellare il più possibile l'idea di possedere al proprio interno un folle in potenza, oppure accettarla e farla diventare una parte del proprio sé cosciente».

La scelta dell'autore di non rimuovere dalla scrittura "il folle in potenza" era già limpida e sicura nel lontano *Insistenze*: «Il testo non è mai un suolo fermo, sul quale si possa camminare o saltare a cuor leggero, ma una superficie che nasconde sotto di sé cavità abissali e labirintiche grotte, vale a dire un *mundus subterraneus* simile a quello che la fantasia di Athanasius Kircher collocava all'interno della Terra». Ed è il critico stesso a confermarlo nel recente *Prospezioni*: «Esiste un rapporto tra filosofia e pazzia (al di là del fatto evidente che i pensatori possono assumere quale oggetto di riflessione l'insensatezza umana, individuale e collettiva), oppure si tratta di due ambiti contrapposti che si escludono a vicenda? Michel Foucault, fin dal suo primo libro importante, quello sulla storia della follia, doveva evidentemente porsi questo interrogativo, che del resto lo accompagnerà per tutto il suo percorso intellettuale. Secondo lui, al quesito la filosofia ha tentato perlopiù di dare una risposta rassicurante, ma senza riuscire a impedire che emergesse, a tratti, un'inquietudine di segno opposto».

Se Nietzsche si oppone a Descartes nella sua visione della follia, allora lo stesso concetto di verità viene rimesso in discussione. Ancora in *Prospezioni*: «Si può dunque concludere dicendo che, sia per Nietzsche che per Foucault, non si tratta di negare (in una prospettiva scettica) l'idea di verità in quanto tale, bensì di proporre una diversa concezione. Ad essere da loro valorizzata è una verità che occorre produrre anziché credere di scoprire come preesistente, una verità passionale piuttosto che freddamente oggettiva, una verità non settoriale ma tale da coinvolgere l'intera esistenza».



GIUSEPPE ZUCCARINO
PROSPEZIONI.
FOUCAULT E DERRIDA

© MIMESIS / FILOSOFIE



Quaderni delle Officine, LXXI, Dicembre 2016