

La Dimora del Tempo sospeso / I “Quaderni della Foce e la Sorgente”

15 maggio 2019 (Quaderno n. 6)



Sonia Delaunay nata il 17.5.1895 • morta il 4.10.1944 ad Auschwitz

DANIELA BISAGNO

La collana “*i Quaderni della Foce e la Sorgente*” si affianca alla omonima rivista *online* per proporre testi di scrittori contemporanei, veri e propri libri in *progress*, che gli autori affidano a questi Quaderni come *tracce urgenti* del loro lavoro in corso.

Daniela Bisagno
Il sonno della parola

Riflessioni intorno a *Furto d'anima* (Greco & Greco, 2018) e
Diario doppio (Robin, 2017) di Marco Ercolani e Lucetta Frisa

Non so come prenderli questi due libri. A volte mi sfuggono dalle mani, scivolano via; a volte vi aderiscono al punto che non so più dove finiscano quelle e dove inizino questi. Una prima cosa da dire è che, sebbene li abbia letti uno alla volta, per la precisione, iniziando da *Furto d'anima* (ma sarebbe interessante provarsi a leggerli in contemporanea, saltando dalle pagine dell'uno a quelle dell'altro, come un musicista che suoni insieme due strumenti diversi), credo non se ne possa parlare come di due opere distinte, con una fisionomia e una autonomia proprie, ben definite, ma come un *unicum*, o, per dir meglio, due variazioni su uno stesso "tema". Un "tema" che è quasi un impalpabile, un impronunciabile, anche se si potrebbe, volendo, declinare in molti nomi - mistero, segreto, silenzio, respiro che è come dire "aria", sonorità - tutti legati dalla comune appartenenza alla sfera ermetica. *Furto d'anima*, il titolo del libro, offre forse un'indicazione, in questo senso - *ci mostra un segno*. È noto infatti che, mitologicamente parlando, Ermes era il dio dei ladri, anche se si tratta di un rubare che attiene sempre a un'oltranza: qualcosa di invisibile, come qui - un'anima, delle anime -. E il dio dalla verga d'oro è anch'egli, in un certo modo, un rapitore di anime, quelle dei morti, che egli *evoca* per scortarle nel regno senza luce, in quell'oscurità notturna, che è quasi la materia stessa del dio, oltre ad essere, ermeticamente, il segno delle cose segrete, misteriose, e alla quale si addice, più di ogni altro, secondo Walter Otto, in grazia della virtù allusiva che lo caratterizza, il linguaggio della musica.

Ecco, allora, che quel *furto* oltre a implicare i significati ermetici di cui si è detto, anzi proprio perciò, potrebbe includere anche una valenza musicale, quel *rubato* che, nella notazione musicale, appunto, indica un movimento condotto con una certa libertà rispetto ai valori determinati dalle figurazioni delle singole note, un'alterazione del rapporto fra le note scritte e quelle suonate. In particolare, se non ho frainteso le parole degli esperti, si tratterebbe di una specie di compromesso fra libertà

interpretativa (dell'esecutore) e rispetto del tempo ritmico delle battute, che, pur senza stravolgere l'equilibrio dell'insieme, porta alla luce alcune di quelle potenzialità, latenti nel testo, le quali, ad una esecuzione più metronimica, sarebbero rimaste forse inesprese. Come se, attraverso questo espediente, l'esecutore portasse a compimento quel processo di nascita di un testo (musicale) che una interpretazione più rispettosa della sua letteralità avrebbe forse rallentato o addirittura inibito.

Un compromesso fra libertà interpretativa e rispetto del testo – dicevo – esattamente come il vostro *Furto d'anima*, che si muove sul difficile crinale fra realtà e immaginazione, con l'obiettivo, enunciato nella *Premessa*, di individuare gli snodi enigmatici dei testi ri-creati, di saggiare il territorio friabile del mistero, a cui le lettere offrono spazi di parziale affioramento. Si tratta di gettare lo scandaglio all'interno delle "parti-ombra" delle emozioni e dei "più intimi pensieri" che gli autori delle missive raccolte nel libro hanno fissato nello spazio epistolare, pur senza alcuna velleità di tradire quell'ombra – il «mistero di un non-detto di sé» lasciato irrisolto dai prestigiosi mittenti e che continua a germinare anche oltre il *non licet* della morte – a cui la scrittura è consegnata, al pari di ogni essere vivente, anzi, avvolta come da un'aura protettiva. La posta in gioco è altissima, perché si tratta di schiudere «una prospettiva, altra ma verosimile» che apra e sondi «conflitti e intrecci, fra arte e vita, alla ricerca di una "giustizia" postuma, ipotetica e poetica che vorrebbe riportare alla luce parti segrete e "scomode" di verità mai esplorate fino in fondo» (*Furto d'anima*, p. 11), di lasciar interagire, insomma, realtà e finzione, usufruendo di quest'ultima come di una leva di cristallo in grado di sollevare la lastra del segreto e far sprigionare gli umori della verità, latenti sotto la sua superficie. Verità e falso, segreto (mistero, enigma) e svelamento, sono alcune delle coppie antinomiche in cui si sviluppa la dialettica fondamentale tra immaginazione e realtà, la quale intesse la trama di un dialogo fra voci maschili e voci femminili, istituito

secondo la legge della dissonanza musicale, tale da produrre cioè, non un effetto di *stasi*, come avviene nel caso della consonanza, ma di *movimento (armonico)*, e in cui consiste la struttura portante di questo libro epistolare.

“Segreto” è la parola che ci viene subito incontro, quasi con irruenza, quasi obbedendo a un appello irresistibile a cui urge dare espressione, nelle prime due lettere. *Due lettere segrete*, appunto, i cui autori, che qui, come negli altri capitoli o paragrafi, si alternano nel ruolo di mittenti e di destinatari, sono i coniugi Giulia Agricola e Publio Cornelio Tacito. Ciò indurrebbe a sospettare che, trattandosi di due persone unite da un mutuo vincolo di affetto, il segreto in questione sia quello richiesto dall’amore, secondo san Francesco da Sales: «l’amore desidera il segreto», egli scrive, «e anche se gli amanti non hanno niente di segreto da dire, tuttavia vogliono dirlo segretamente» (*Trattato dell’amore di Dio*). Un sospetto che l’autrice della prima lettera, Giulia Agricola, si incarica subito di smentire, quando chiede allo sposo di infrangere i sigilli del silenzio sulla sua persona e di inserire finalmente, nelle memorie non ufficiali, nella cui stesura egli è *segretamente* impegnato, il suo nome, che sino a quel momento lui aveva pronunciato solo nell’intimità. Il motivo di questa richiesta è subito chiarito da Giulia stessa: essere nominata dallo sposo apparirebbe, ai suoi occhi, una garanzia della propria esistenza, la conferma insomma di aver avuto una parte nella vita di lui. Anche se si tratta comunque di una parte secondaria, a causa della sua condizione muliebre, che la condanna *ab origine* a svolgere un ruolo subalterno rispetto al marito e al padre, soprattutto se, come in questo caso, si tratta di uomini eccellenti, *virii*, insigni per giustizia, fama e perfezione.

Sospesa fra queste due luci così intense, la sua figura è destinata a retrocedere in una zona vieppiù angusta, quasi asfittica, a ridursi a un mero *flatus vocis*, sicché la sua richiesta, formulata in toni tanto fermi quanto garbati, potrebbe suonare come una rivendicazione profemminista, sia pur declinata

secondo i principi dell'etica e della cultura antiche, dove il nome è un vero predicato di esistenza (essere nominati equivaleva ad essere). E non è escluso che qui e nelle altre lettere antologizzate, sia contemplato anche questo aspetto: dare voce alle istanze di libertà, di emancipazione culturale-sociale della donna, e insieme porgere ascolto agli appelli di Anima, la parte femminile dell'uomo, relegata in una condizione non meno umbratile di quella a cui era stata tradizionalmente costretta la donna nella nostra cultura. Ma si tratta comunque di un aspetto marginale, e la partita sembra giocarsi su tutt'altro campo che non quello, sia pure rispettabile, di una mera rivendicazione dei diritti femminili conculcati. Qui, ad esempio, cruciale è l'esperienza costituita dal segreto, anzi dei segreti, visto che segreto è in questo caso l'esperienza germinale da cui tutte le altre discendono. È, insieme, contenitore e contenuto, inizio e fine, suono e senso; una voce che l'eco fa rimbalzare in rimandi innumerevoli.

Si parte dal nome, pronunciato, anzi quasi sussurrato, solo nell'intimità domestica, e che Giulia vorrebbe venisse finalmente *scritto (svelato)* dallo sposo nelle pagine di quelle memorie in cui egli è *segretamente* impegnato. Solo che Giulia dà voce al suo appello in una missiva che non invierà mai - che mai uscirà dall'alvo silenzioso, in cui è stata pensata, concepita. *Segreto* è dunque l'involucro e, al tempo stesso, il contenuto (il desiderio di Giulia) in quanto destinato a non venire alla luce dell'espressione. *Segreti* sono le cose non dette, le verità taciute, gli amabili *omissis* che, secondo una rigida regola morale, intramavano la vita dei coniugi, e su cui si appunta l'interesse di Giulia bambina, la curiosità che la sospinge sul labilissimo *limen* oltre il quale si apre la stanza mirabile della verità, preclusa a sguardi indiscreti. Perché non si dà segreto ove non esista una verità da celare/ proteggere, come la parte *abscondita*, del padre e dello sposo, nascosta sotto i sette veli della maschera ufficiale, esibita in pubblico come uno stemma gentilizio di cui fregiarsi. O,

al contrario, un vero da affermare, come la verità dei fatti storici che deve combattere per difendere se stessa dalle trame di un falso insidioso, combattendo come quei guerrieri «che portano scudi neri, si tingono il corpo e scelgono per le battaglie notti di tenebra e col solo orrore di questo esercito di neri fantasmi dell'Averno incutono terrore». Strano, una verità che, nelle parole della *mulier*, non possiede i requisiti tradizionali del candore, della trasparenza, ma esibisce i connotati opposti dell'oscurità, della morte, degli inferi! Un nero più nero del nero, la cui visione è insostenibile, quasi esiziale, come lo sguardo meduseo, tanto da spingere Giulia, divisa fra il desiderio di penetrare nella stanza *abscondita* dello sposo, vegliata dal nume del Pudore, dov'è riposta la sua privata verità, e la tentazione di non varcarne la soglia, sceglierà infine questa seconda opzione. Meglio non sciogliere il nodo del segreto, piuttosto che correre il rischio di scoprire verità sgradevoli o addirittura dolorose: questa è la ragione addotta dalla *mulier* per giustificare la sua scelta. O, almeno, la ragione ufficiale; l'altra, di cui Giulia non è neppure consapevole del tutto, riguarda forse qualcosa di più profondo e inconfessabile: il timore di addentrarsi laddove più si infittiscono le ombre, in quegli inferi in cui «la coscienza ogni volta deve discendere per risvegliarsi, là dove la verità prima di dirsi "ferisce", fino a giungere al cuore» (Maria Zambrano, *La tomba di Antigone*). Come se Giulia riluttasse a distaccarsi da quella placenta d'ombre a cui la sua condizione muliebre la tiene legata, e da cui pure una parte di sé aspirerebbe a liberarsi, per uscire alla luce (della verità e della storia), cioè a dire: per nascere - essere nominata.

La risposta dello sposo, che lei non potrà leggere per il semplice fatto che, come la sua missiva, non vedrà mai la luce, non fa che convalidare la sua rinuncia, ovvero la sua scelta di restare in quella terra mediana, che si apre fra esistenza e non esistenza, realtà e sogno. «In questi tempi terribili, sono felice di osservarti respirare», confessa il *vir*. Come una madre, paga di

sorvegliare il respiro delicato della sua creatura, mentre dorme, sazia di cibo e d'amore, e di più non chiede, anzi è quasi timorosa al pensiero che essa possa un giorno abbandonare l'isola di grazia dell'infanzia per inoltrarsi in un mondo pieno di orrori e di pericoli, così lo sposo è felice del solo respiro della *mulier*. Gli è sufficiente quell'esile segno di vita – un *flatus* che non è ancora *flatus vocis*. Gli basta immaginarla, come in un sogno ad occhi aperti, attraversare il peristilio, mentre si reca a conversare con lui, dopo la cena, per eludere i fragori delle battaglie, tutte le brutture della storia, che egli è costretto a registrare e ad affidare alla memoria degli uomini. Brutture dalle quali Tacito è paternamente intenzionato a tener Giulia (la sua Anima) lontana. Per questo, egli si intrattiene poco con lei, non scrive mai di lei, né le riserva quelle attenzioni che un marito premuroso dovrebbe avere per la moglie, specie se giovane e avvenente, confessa il *vir*, mentre rassicura Giulia sul suo amore e sulla sua integrità morale - un'assoluta purezza priva di impurità. «Sappi che non ti ho mai nascosto nulla di me», è la conclusione di questa lettera destinata a non nascere, a restare *parola abscondita*, come il nome e la persona stessa della *mulier*, relegate in una zona ai limiti fra *verbum* e *silentium*, fra le atrocità della storia e la grazia senza mende della poesia.

«Mi piace *immaginati*...», dice Tacito, senza avvedersi di quanto quel verbo – “immaginare” – così stonato sulle labbra di uno storico, sia invece quasi la chiave d'accesso al sogno, al poetico, al regno di tutto quanto si incide come una traccia evanescente, *kouphon chréma*, cosa leggera, fra tutte le cose leggere. Un tocco senza stimate visibili, ma da cui si sprigiona *charme*, grazia. Non incantesimo, sibbene incanto, per il quale è impossibile trovare una definizione, e che esiste solo – spiega Vladimir Jankélévitch – nella nescienza di sé. Come la seduzione impalpabile «inspiegabile e inconsapevole» che esercitano i bambini e gli animali e che i giapponesi chiamano col termine *iki*, altra parola intraducibile, inesprimibile («in che

modo, infatti, tradurre il mistero?», *Diario doppio*, p. 81), forse – vorrei azzardare - accostabile a quel non-so-che-quasi-nulla, che Jankélévitch riprende direttamente dal mistico *no sabe* di san Giovanni della Croce: un *flatus vocis*, più ancora che una parola – o un *esprit*. Penso ai suoni che, in *Tradurre voci*, la bocca di Angela da Foligno, un'altra mistica, *fa scaturire* (partorisce?) dal buio, e che il frate, dietro espressa volontà del cardinal Colonna, è stato incaricato di tradurre nelle parole chiare di una lingua comprensibile, portando alla luce della storia quanto in realtà non può abitare se non i fiordi oscuri di una lingua pre-logica - avanti il *logos*, avanti la nascita.

Inevitabilmente, l'impresa del frate è destinata all'insuccesso, perché qui non si tratta di tradurre parole, ma *voci* - come recita il titolo di questa seconda parte del libro - materiate di suoni selvaggi, di «consonanti aspre che non formano sillabe», di «vocali cupe» (*Furto d'anima*, p. 21). Segni perigliosi, forse più ancora di quelle *palabras perigrosas*, talvolta mortali, di quei *modos dicendi novos* di cui s'intrama l'eloquio dei mistici fra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, al limite fra santità ed eresia. Anzi, nel caso di Angela, fra santità e stregoneria, come puntualizza il frate nella sua lettera al cardinal Colonna: «C'è anche il rischio che noi (...) stiamo trattando non con una donna ispirata da Dio, con una santa analfabeta e innocente, ma – oso appena dirlo – con una *strega* posseduta da una lingua eretica e nuova, che ci parla di un *nulla* sconosciuto» (*Furto d'anima*, pp. 21-22). Ecco, le *palabras* di Angela, che fanno di «deliramento», testimoniano le emergenza di questo non-conosciuto: non un *niente*, ma quel nulla germinale, «che abita sotto l'immagine rassicurante di Dio» (*Furto d'anima*, p. 22). *Qualcosa di inafferrabile, soffio, respiro, una presenza che non si esteriorizza*, come la mistica, santa/ strega, «acquattata nel buio, invisibile agli sguardi» (*Furto d'anima*, p. 21), tutta raccolta in sé, alla quale forse potrebbero confarsi le parole che Maria Zambrano pone sulle labbra della sua *Diotima*: «Ho scelto

la parte dell'oscurità». Un corpo «troppo straordinariamente invaso dalla lingua delle sue visioni»; un sentire a tal punto traboccante, da non potersi esprimere se non in lamenti - tracce sonore che non possono accedere alla chiarezza dei significati, né quindi - come conclude il frate – venire alla luce gloriosa del linguaggio.

«Ciò che mi pare le crocefigga la carne e le innalzi l'anima è solo un *buio ostinato*, da vegliare in tutta la sua fierissima tenebra, dentro il quale stare e tacere, casualmente emettere suoni, singulti, lacrime di parole» (*Furto d'anima*, p. 23): vegliare, come si veglia un morto, un malato o il sonno di una creatura; come lo stesso Tacito vegliava, con lo sguardo, il respiro amabile della sua sposa-Anima; come Yasunari, infine, in *Diario doppio*, vigila sul sonno-*pneuma* della donna sconosciuta, quasi fosse in attesa di qualcosa che non appare: un risveglio (una nascita). Nella sua lucida inconsapevolezza, il frate (così somigliante al mistico gesuita Jean-Joseph Surin, che aveva accettato di affrontare l'esperienza del corpo a corpo con la follia della posseduta di Loudun, Jeanne des Anges, offrendosi addirittura, pur di salvarla, di *patirne l'alienazione*) intuisce, nel buio in cui si ostina Angela, qualcosa che, al pari del sogno, non può essere penetrato dalla luce, se non a prezzo di distruggerlo, di tradirlo.

Acquattata, come la verità, *nel nascosto dell'essere in preda a sogni*, Angela condivide la stessa sorte della parola originaria (parola di poesia), che quando sgorga (ance se in realtà – dice di lei Maria Zambrano – non si sa neppure se abbia mai oltrepassato la barriera fra il silenzio e il suono), erompe indecisa, al modo di un sussurro, in parole slegate, lamenti, balbettii... Incapace di orientarsi nello spazio umano, questa parola nascente è destino venga a poco a poco scalzata da altre parole, quelle proferite dall'intelligenza, cariche di intenzione, di fronte alle quali, essa, non può far altro che ritirarsi in sé, tornare al suo nascosto alvo silenzioso, lasciando l'impronta impercettibile della sua diafanità.

Un'impronta tanto diafana quanto bruciante, come il fuoco che il frate confessa di non comprendere, e con cui non riesce a trattare. *Vox diabolica*, cioè parola dell'Altro, i cui balbettii suonano intraducibili nelle parole "cariche di intenzione", proferite dall'intelligenza, le quali finirebbero inevitabilmente per tradirne il suono e il senso, per violarne "l'insostituibile estasi" di cui l'eloquio della santa è (dia-bolica) filiazione. Tradurre, interpretare un "dire" glossolalico in cui *il rumore enunciativo travalica l'enunciazione, dove cioè vi è eccesso del suono rispetto al senso*, come nel caso di Angela e dei mistici in genere, si profila dunque come un compito impossibile – di fronte al quale il frate non può che imboccare, umanamente, la via della rinuncia, cioè ammutolire («*io resto muto*»). Oppure come un'impresa realizzabile solo a patto di abitare lo stesso buio della santa/ strega, di vegliarne il sonno e l'estasi, che dal suo sogno, in rari momenti, si produce. Nel farsi, insomma, ermeneuti di questo silenzio, nella misura in cui il lettore/interprete accetta di venire a propria volta letto/interpretato dal testo (sacro) nel quale si getta (*gettarsi nell'altro*: come Jean-Joseph Surin si "getta" a tal punto nella sua impresa di esorcizzare la folle di Loudun, da trasformarsi, da esorcista in posseduto, realizzando così un vero e proprio chiasmo di ruoli), in cui "sprofonda". «Quando leggo le Sacre Scritture mi piace sprofondare nel loro mistero; se chiudessi il libro della Genesi e non leggessi più una parola, farei miglior cosa che voler illuminare ad altri esseri quanto è comunque oscurissimo, segreto e inconcepibile, nascosto nelle radici della Trinità e nel mistero della morte di Cristo», scrive Giovanni della Croce ("Azione e silenzio", in *Furto d'anima*, p. 25), indicando nella passività, nell'immersione nel buio (nel vuoto) del testo che *si dovrebbe* illuminare, il solo modo di leggere e interpretare.

Una lettura che, come in Teresa d'Avila ad esempio, coincide con il sogno, "è un apprendistato del sogno", e in cui il testo (sacro), al pari del contenuto onirico, non va interpretato,

pena il tradimento del sogno stesso, la cui importanza (cosa che si potrebbe affermare anche del testo) non sta nel significato manifesto, quanto nella potenzialità trasformatrice insita in esso. Insomma, la mia impressione è che l'esperienza di Giovanni della Croce, o, quanto meno, l'esperienza racchiusa nella mandorla di quella lettera vera/ fittizia, riproduca la medesima condizione che si verifica nel caso del sogno, la cui caratteristica peculiare, secondo Maria Zambrano, consiste proprio nella passività, per cui non è l'io a sognare il mio sogno, ma al contrario è il sogno a sognare l'io. «Il mio cammino è segnato», scrive Giovanni della Croce, come se intendesse dire, in realtà: *il mio cammino è sognato*. È il sogno in cui sprofondiamo a *sognarci*. È il testo, nella cui lettura ci immergiamo, a *leggerci*, quasi noi ci tramutassimo in lettere, segni, grafemi meravigliosi iscritti nelle pagine che leggiamo sognando (la scrittura stessa, per Bachelard, è qualcosa che sta al limite fra creazione e sogno). L'oscurità, il Nulla delineano un mondo – quello in cui si muove quasi sonnambulicamente il pellegrino Giovanni della Croce - senza orizzonte, dove non sono sentieri né mete da raggiungere, perché ogni punto è un apice, inizio e fine, alfa e omega. Non un *nihil*, ma un Nulla materno, ricco di umori che nutrono, di aliti invisibili, e dove la regola «nasce, così come sa e come vuole, dal fondo della notte» (*Furto d'anima*, p. 26). Notte di nascita, nulla germinale, appunto, in cui «l'anima riposa, non desidera niente verso l'alto, non è affaticata da niente verso il basso: sta nel centro della sua umiltà e della sua carità» (*Furto d'anima*, ibidem).

Quello che ci viene proposto in questa lettera, dunque, è un elogio della passività, del Nulla (nutritore), il cui vero artefice è l'anima, anzi l'Anima, del mistico, e che Teresa d'Avila, l'altra fedele del sogno, visionaria abitatrice dei suoi giardini, prosegue e sviluppa facendo risuonare, nella sua missiva, un'altra armonica, non meno fondamentale, del discorso sulla passività/sogno: quella dell'azione, che è sempre,

essenzialmente, nascita, un emergere dall'oscurità materna di cui il mistico deliba i frutti in una beatitudine amniotica. Se Anima dunque parla per bocca di Giovanni, Teresa, invece, con i suoi delicati appelli all'azione (alla veglia), il suo sguardo rivolto al cielo e alla terra, sembra farsi accorta mediatrice fra le istanze di Anima e quelle di Animus (che sono, poi, sia pur celati sotto le spoglie dei diversi interlocutori, i veri attanti i quali si avvicinano sulle scene di questo teatro epistolare): «Che vi si dia, oltre l'estasi dei cieli, anche la visione di tutto il dolore, l'ingiustizia e la perversità della terra – e soprattutto l'impegno di continuare, una volta libero, a combattere nella realtà quotidiana, tutto questo! La visione, la meditazione, l'orazione, provengono da *un fuoco assoluto e silenzioso*, e bruciano. Ma per ultima viene l'azione, che porta in sé l'essenza di tutte e tre, e deve compiersi e consumarsi ora e qui, dentro il tempo caduco» (*Furto d'anima*, p. 29).

Un fuoco assoluto e silenzioso, come quello che agita bruciando la voce e la lingua eretica della santa di Foligno; come il "foco" amoroso «ch'arde gli astri remoti e il corpo e il fiato» di Gaspara Stampa, in *Passione*. O, ancora, la fiamma ardente, racchiusa nell'abitacolo del libro che raccoglie le rime di Torquato Tasso per Lucrezia Bendidio ("Antiche rime"), e sul cui ricordo inclina lo sguardo nostalgico del poeta, nel suo struggente desiderio di ritornare alla giovinezza e all'amore per la donna, entrambi perduti. Se nostalgia è, come svela l'etimologia del termine, desiderio straziante del ritorno, allora le parole attribuite a Torquato nella lettera esprimono questo sentimento nella sua forma più estrema e pura. Al punto che, avendo concentrato tutte le proprie forze su un unico oggetto (la giovinezza, l'amore), egli appare malinconicamente bloccato in quello slancio vitale, che coincide con la capacità di vivere il presente e progettarsi nel futuro. Anche il poeta, dunque, soggiogato dal fascino di un passato fornito, ai suoi occhi, di quei caratteri di autenticità di cui il presente è privo, vive in una condizione malinconica di

assoluta *passività*, non distante da quella in cui l'essere, secondo Zambrano, appare nel sogno: *qualcosa senza tempo, senza pori né fessure che gli permettano il movimento e la trasformazione*. Chiuso in questo cerchio incantato, il poeta avverte il suo stato presente, il corpo stesso su cui si incidono giorno dopo giorno i segni del tempo («Sento la carne mandare segni di corruzione, ogni punto del cervello invecchiare, e in tutte le vene stagnare lo sangue oscuro, che non mi consente più di vivere e di tornare l'amoroso poeta che fui», p. 38), come *non-essere*, senza avvedersi di quanto questo non-essere (l'invecchiare, la perdita) altro non sia, se non l'aprirsi di quelle fessure e crepe in grado di assecondare il movimento e la trasformazione.

Svegliarsi dalla soggezione al sogno, da questa *cattiva passività*, significa destarsi da una sorta di vita prenatale, per *nascere* infine alla realtà e al tempo. *Per scostarsi dal sogno stesso pur senza negarlo*, anzi accogliendone l'enigma – come vuole Zambrano –, senza sentirsi tuttavia (è questo l'aspetto negativo della passività, su cui la filosofa invita a riflettere) *creature di sogno, prigioniere del suo cerchio magico da cui bisogna uscire per entrare nel mondo reale, anche quando quest'ultimo sia ben lontano dalle nostre aspettative*. Ma non è questa, in fondo, la nota (*novissima*) che Lucrezia Bendidio fa risuonare nella sua risposta, in cui, rifiutando di accondiscendere alle richieste del poeta, declina con forza, quasi con ruvidezza, l'invito a rendersi complice di un sogno? Eppure, con tutto il suo disincanto che le permette di mantenere ben distinti i due piani del presente e del passato («Sapete bene che io non sono più quella Lucrezia, né voi potete cercare così dolorosamente di richiamare a voi il tempo volato; si spreca tempo ad inseguire il tempo», *Furto d'anima*, p. 40), di non farsi irretire dal fascino della malinconia e dal rimpianto morboso del passato che da questa si sprigiona, Lucrezia non sminuisce affatto l'unicità del sogno, la sua capacità di produrre *mirabilia*. Essa individua, anzi,

lucidamente, il filo d'oro che unisce il mondo onirico a quello della scrittura, da cui si effonde un incanto (*charme*), che, stando alla bella distinzione proposta da Jankélévitch, risulta altra cosa dall'incantesimo. Se il primo *charme*, infatti, è quella grazia vivente in cui consiste l'essere (ineffabile) del reale – similmente alla *charis* diffusa e profusa intorno al bello, secondo Plotino, il secondo si definisce invece come *charme* aggressivo, quasi stregonesco, che tende a soggiogare, a immobilizzare, laddove l'altro, invece, si esprime nel movimento - mette in moto. Da un lato, una forza che soggioga, intrappola, come la cattiva passività, il sogno in cui vive prigioniero Torquato; dall'altro, qualcosa che è, essenzialmente, grazia, donazione. Fioritura di forme, che possono, talvolta, trasfigurarsi nei mondi e nelle storie invisibili plasmate dalla poesia, come Lucrezia lucidamente osserva.

Si tratta di trovare quei ponti fra sogno e veglia e viceversa, quei passaggi in cui, per Lacan, consiste l'attività simbolica (è grazie al simbolico che noi non confondiamo l'ordine della realtà con quello del sogno, ma riusciamo a percepire la differenza fra l'una e l'altro), che non rappresentano un oltrepassamento del sogno, *stricto sensu*, quanto semmai la capacità di scostarsi da esso, per riprenderne gli elementi vitali nella veglia. È questa la via indicata da Lucrezia, la quale, con la consueta lucidità, qui non disgiunta da un certo spirito di finezza, riesce a strappare anche l'ultimo velo dell'illusione in cui vive confinato il poeta, quello dell'amore che egli è persuaso di aver nutrito per lei, e che ora rimpiange insieme alla perdita gioventù: «I poeti sognano, i poeti immaginano mondi e storie invisibili; forse vedono l'inafferrabile presenza del divino e folle Cupido anche dove non c'è (...) Le vostre incantevoli rime non furono quindi alla mia persona rivolte ma primieramente a quel sentimento stupendo e bizzarro che ha nome amore; un sentimento che coglie, di sorpresa, a quell'età misteriosa che è la giovinezza e poi, col tempo, prende altre strade, altre

inclinazioni. E amore non è più. A quell'età, dunque, ormai così distante, voi eravate in amore con l'amore». Qui Lucrezia opera, con la consueta acribia, un'ulteriore distinzione fra due realtà che non vanno sovrapposte l'una all'altra, se non a prezzo di generare confusioni. Essa distingue cioè fra Eros inteso come ardore, *voluptas* priva di oggetto, che non dà frutti visibili, se non in un *aldilà* della materia e della natura (sorta di fiato, respiro che garantisce l'accesso al mondo, *pur senza mettere al mondo*), e amore *profano*, inteso come slancio che ricade su un oggetto e in esso trova pastura – si placa. Un'opposizione che per certi aspetti adombra quella, individuata da madame de Lafayette nella sua lettera a François de la Rochefoucauld (*Il dovere d'amore*), fra amore (mistero) e quotidianità («Nulla in amore è quotidiano, nulla è *dejà-vu*, pena la rapida consunzione dell'amore stesso», *Furto d'anima*, p. 51), la quale, a propria volta, sembra racchiudere e ricapitolare le altre opposizioni, già segnalate, fra realtà e sogno, visibile e invisibile.

E infine, prosegue Lucrezia rivolgendosi all'antico innamorato: «Il vostro regno è invisibile e laggiù non hanno peso le umane cose terrene, non c'è posto per nessun'altra cosa. È questo il vostro destino, che ancora stentate a riconoscere: quello del poeta. Perché non vi basta? Quale altro destino bramavate percorrere? Cessate di tormentarvi e non chiedete altro dalla vita. Che Dio vi consegni i sogni e l'arte di parlarne». Parole lapidarie, in cui la donna ribadisce la portata epifanica del sogno di Torquato, lo splendore arioso del regno invisibile in cui respira la sua poesia, e insieme, implicitamente, la necessità di non confondere fra loro i due mondi - la realtà e il sogno - di non farsi fagocitare da quest'ultimo, al punto da lasciare che i nostri stessi sogni, invece di trasfigurarsi nelle forme simboliche, aurorali, della poesia (le rime di Torquato, "incantevoli", non solo in virtù della loro perfezione, ma anche perché toccate da quello *charme*, che è incanto, come dice Jankélévitch), «si (tramutino), per eccesso, in incubi e delirî» (*Furto d'anima*, p. 41). Mi torna

alla mente un verso di *Diario bizantino*: «Due mondi – e io vengo dall'altro». Frammento prezioso di un discorso quasi angelico, annunciante, in cui Cristina Campo esprime, con la semplicità e la forza sintetica della poesia, una verità in apparenza scontata, ma su cui non finiremmo mai di interrogarci. Da una parte, l'affermazione dell'esistenza di due mondi, laddove è implicito, come nelle parole di Lucrezia, il riconoscimento di una loro sostanziale, diversità e non sovrapponibilità. Dall'altro, la certezza, non meno risoluta, di appartenere all'altro, all'invisibile appunto: *io vengo dall'altro* - una frase in cui potrebbe compendiarsi buona parte del discorso mistico/eretico, che Angela da Foligno rivolge, incompresa, allo sconcertato frate incaricato di decifrarlo. D'altronde, come si fa a tradurre i suoni oscuri di una lingua e di un corpo selvaggi, agitati da un patire senza causa (apparente), in cifre di un alfabeto luminoso?

Suoni oscuri – dicevo -, cioè (forse) reliquie, frammenti di una musica lontana, magari udita in sogno o in quei rari istanti in cui si schiudono le frontiere fra i due mondi, e in questo interstizio - istmo di terra trasfigurata -, ricolmo di una nebbia dove non si distinguono volti, oggetti, presenze, ecco prodursi quella *frattura* simile alla lacerazione repentina di un velo, di cui parla Michel de Leiris. Una breccia atta a far passare “un mondo di rivelazioni”, «l'inflessibile segreto che non sospettavamo» (“Carte segrete”, in *Furto d'anima*, p. 284). Anche se questo segreto è, in realtà, un... quasi niente, o, per dir meglio, “un-non-so-che”, una cosa leggera fra tutte le cose leggere”, come le voci udite da Cristina Campo nei pressi di Sant'Antimo, «portate dall'aria», quasi confuse con il rumore del vento: «Le sentivo chiaramente ma non percepivo le parole: era una lingua bisbigliata che le correnti d'aria rendevano incomprensibile. Come avrei voluto capire tutto e tracciare ogni parola sul foglio! (...) Come un raddomante va scoprendo vene d'acqua sottoterra, io percepivo quelle voci nell'aria. Là, nella solitudine, non potevo fare a meno di udirle. Mi pareva di essere nata con

quel solo scopo: *udirle*, nella pianura erbosa, davanti alla pietra lucente di S. Antimo. Capii, dopo un attimo, di stare assistendo a qualcosa di prodigioso: per non so quale miracolo, nel mistero di quel luogo, due esseri umana *tornavano vivi e riprendevano a parlarsi*. Le voci si incrociavano nell'aria come in una partitura. Rimpiansi di non saper decifrare le parole; e, se non le parole, almeno le note di quel canto» (ibidem, pp. 281-282).

Non stupisce che Cristina Campo, sia stata scelta per officiare il rituale dell'epilogo. Lei, donna sterile o, almeno, che non ha avuto la sorte di generare figli nella sua vita terrena, come Teresa, Gaspara Stampa, ma la cui sterilità equivale, nella scala di valori dell'invisibile, a una fecondità poetica (*la poesia non nasce, genera*, diceva Joë Bousquet), che si traduce in udito contemplativo, in disponibilità plenaria «non distratta da niente e da nessuno» (ibidem, p. 284), a intercettare, rabdomaticamente, tutti quei (minimi) grembi nuziali - come vene d'acqua incise nella terra - in cui si producono prodigi. Luci infinitesimali, apparizioni disparenti, oppure brusii, come le voci, o piuttosto, le note, giacché quelle voci «si incrociavano nell'aria come in una partitura» che Cristina, vestale dell'invisibile, non riuscendo a trascrivere, si limita a testimoniare, al pari di un testimone che presenzi a un'unione nuziale o alla fata madrina chiamata, nelle fiabe, a vegliare su una nascita. A cosa alludono infatti quei segreti avvisi e misteriosi inviti, se non al mistero di un'annunciazione? Mistero festivo che non si comunica in parole, ma per le vie ariose del soffio, del respiro (*pneuma, flatus*).

Qualcosa di inafferrabile, di sfuggente a ogni tentativo di localizzazione (e dunque anche al linguaggio), come *l'incanto* di cui parla Jankélévitch, ma in grado proprio per ciò di assicurare/inaugurare una circolazione di grazia, *il vortice entro il quale si può produrre un nuovo evento, una nuova figura del mondo, forse una nuova vita*. Anche se parlare di nuova vita potrebbe suonare strano o addirittura fuorviante in un contesto come

questo (una lettera in cui, fra l'altro, si chiude ad anello, con perfetta simmetria, una serie di percorsi epistolari iniziati all'insegna del segreto), dove l'attenzione di Cristina pare tutta impegnata a captare le vibrazioni che la presenza della morte (dei morti) produce sulla superficie del visibile. Se non fosse che qui, su questa *ultima linea rerum* in cui la frontiera che separa i due mondi si fa porosa, anche i confini fra le parole si sgranano e in ciascuna sembrano aprirsi mille feritoie attraverso le quali i sensi dell'una passano, come frecce, nel corpo dell'altra, e viceversa. Sicché, nascita e morte, poli tragici della vita, come bellezza e paura lo sono della fiaba, «suoi termini, insieme, di contraddizione e conciliazione» (Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, 1987, p. 30), finiscono per scambiarsi significati e prerogative, come i danzatori si scambiano ruoli e figure nella danza: «I morti, in realtà, sono vivi e stanno sognando il nostro stesso sogno. No, non saranno loro a risorgere. Saremo noi a morire, com'è giusto. Ad entrare nel loro buio. Dove però non dormiremo, non avremo né stanchezza né sonno né fame, ma vigileremo e parleremo, senza comprendere nulla di quanto conosceremo, senza capire assolutamente nulla, come ci accadde in vita» (*Furto d'anima*, p. 285). Così, su questa scala capovolta, il sogno non è più il portato del sonno, bensì della veglia, sia pure di una veglia in cui i vigilanti non sono i visionari detentori di una saggezza superiore, ma semplici e passivi testimoni di un linguaggio incomprensibile, al pari del discorso eretico della santa di Foligno, di fronte al quale il frate fugge, ammutolito, invece di restare a vegliare sul sonno (e sul buio) da cui questo eloquio si produce. In tal senso, il linguaggio di Angela, la lettera di Giulia, la scrittura stessa di Cristina, restano *segreti*. Testimonianze che *non vedranno mai la luce*, non perché contengano messaggi che si desidera celare affinché restino inviolati, ma perché *questo eloquio, questa scrittura* sfuggono, non meno dei sogni, alla comprensione plenaria dei loro stessi produttori. *Sogni*, appunto, il cui

significato latente è (*non può che* restare) meraviglioso, cioè irriducibile al sapere, come il nome dell'angelo, o come le cose più sottili, evanescenti non intercettabili per la loro presenza, ma solo in grazia del vuoto che lasciano con il loro svanire.

Su questo stesso sentiero, anzi, su questa striscia iridescente, sembra muoversi anche *Diario doppio*, o *Doppio sogno*, come ci verrebbe più spontaneo chiamarlo, anche a costo di arieggiare il titolo del noto romanzo breve di Arthur Schnitzler, visto che il diario funziona qui, al pari della lettera in *Furto d'anima*, da giardino protetto. Ambulacro di una solitudine, dove la scrittura, non più coartata nella logica comunicativa e dispersiva, si abbandona liberamente (passivamente), al flusso dei pensieri, delle percezioni, dei ricordi, *come in sogno*, appunto, non al fine di registrarli ma, al contrario, per consegnarli all'oblio: respiri che si affidano all'aria o a una memoria invisibile, come doni votivi. È l'esperienza reiterata della perdita - che talvolta sfiora la grazia trasparente del dono -, di cui la respirazione è forse l'archetipo per eccellenza (ogni respiro emesso è un respiro perduto), a caratterizzare lo stile e l'economia di questo libro.

Un diario duplice, scritto a quattro mani, o, per dir meglio «a due teste», come *Furto d'anima*, e come *Furto d'anima*, anch'esso si muove sulla soglia mobile tra veglia e sonno, realtà e finzione, opacità e trasparenza, parola e silenzio. Reale, storica e non fittizia, è ad esempio, l'identità di cui l'io narrante del primo diario, sceglie di rivestirsi, lo scrittore giapponese Yasunari Kawabata. Ma è chiaro sin dall'inizio che indossare quest'abito è anche un modo di denudarsi, secondo una regola inflessibile, propriamente onirica (ma all'opera anche nelle fiabe), in base alla quale ogni azione, ogni gesto, è figurato attraverso il suo contrario. Come nella fiaba, anche nel sogno, vince «il folle che ragiona a rovescio» (Cristina Campo, op. cit, p. 41), sicché la lunga fedeltà all'oblio di cui fa professione Yasunari, la rinuncia quasi ascetica a tutto, persino all'essenziale - la gioia,

l'ascolto della musica, il suono del proprio nome -, pur di non incrinare la perfezione del silenzio e l'incanto del sogno, sono le tappe di un gioco in cui la perdita si risolve in profitto, l'assenza in gioiosa acquisizione. Anche se il silenzio perfetto a cui si vota Yasunari, non ha – giova rimarcarlo - alcunché di protettivo; al contrario, lo *espone* ai dardi dell'invisibile, nell'istante in cui sembra fasciarlo coi suoi veli (lo mette a nudo coprendo, come la creatura al momento della nascita). «Ingenua, le creature umane. Pensano di proteggere la loro vita mantenendo un silenzio assoluto. Ma è proprio attraverso quel silenzio che certi gesti possono insinuarsi come spine là, dove vorresti erigere un'impenetrabile barriera» (*Diario doppio*, p. 16). È a questo punto, sfiorata l'ultima soglia della solitudine (da intendersi anche nel senso del latino *solitudo*, luogo deserto, abbandonato) che le frontiere fra i mondi si rendono permeabili, come nell'esperienza descritta da Cristina Campo, in *Carte segrete*, e la realtà, auspice il sogno, si dissemina di segni e di presagi. «La scorsa notte ho sognato che una donna cadeva da un dirupo», quasi l'invisibile non potesse scriversi altrimenti – comunicarsi -, se non assumendo una sembianza femminile, figura simbolica di quel destino di inerzia (l'essere esposti) inscritto nella parola originaria, la parola creativa, *lucente di una sua singolare bianchezza* che andrebbe accolta in passività e custodita, secondo Maria Zambrano.

Mi chiedo se non sia forse questo – accogliere in passività e custodire (per far nascere) - l'obiettivo inconsapevole di Yasunari/Ercolani. Se il suo vegliare sul sonno della giovane addormentata, prima, e su quello della donna sconosciuta, inerte nel suo letto d'ospedale, poi, non possa leggersi anche come cifra simbolica (o allegorica) della scrittura, della sua lenta, silenziosa gestazione, a somiglianza di quella degli astri e delle altre cose naturali. Così Teresa d'Avila veglia, in preghiera, «immersa nel buio »; china sul «vuoto profondo» (materno) in cui, d'un tratto, «qualcosa palpita: il fuoco di una stella *si muove*

nel cielo, si sposta da un punto all'altro, lasciando dietro di sé una scia luminosa» (*Furto d'anima*, p. 26).

«Che qualcosa, finalmente, *si muova* dentro di me!» (*Diario doppio*, p. 64), è l'auspicio che l'innominata bella donna, a cui dà voce Lucetta Frisa, autrice della seconda parte di questi *secreti*, formula nell'istante in cui si accinge a scrivere il suo "giornale". Si apre così, quasi all'insegna di un desiderio di maternità e di nascita (dare alla luce/venire alla luce *nella scrittura*), *Ritorno a T.*, il diario che è, insieme, resoconto di un ritorno (quello al *locus amoenus* a cui si lega un felice ricordo d'infanzia), e di una ricerca. Oggetto di questa *quête* è un vecchio sentiero, ormai irrintracciabile, metafora, scrive Morasso nella sua densa postfazione, «del tentativo di riappropriazione di un paesaggio abitabile nell'aura luttuosa di un amore filiale che le pagine del *journal* intime tentano di riconoscere ed "elaborare" per via di anamnesi» (*Diario doppio*, p. 120). Ma basta inoltrarsi appena nella lettura del testo, per sentire addensarsi, su questo *reditus*, su questa ricerca, l'ombra tangibile di un'essenziale ambiguità. Come se la donna avesse intrapreso quel viaggio - quel ritorno all'origine -, non al fine di ritrovare, ma allo scopo di perdere, o di trovare/ perdendosi: di assicurare cioè, una volta per tutte, alla memoria dell'invisibile (al segreto), l'antico sentiero dei suoi ricordi di bambina.

«Non scrivo per ricordare o lasciare memoria/ ma scrivo quasi a occhi chiusi/ al posto di una sigaretta/ per impiegare il tempo/ vado fumandomi via/ da me.// Scrivo/ per proseguire il sonno». Il simbolismo è fin troppo scoperto: il sonno è allusivo a un ritorno nel grembo. È regressione a quello stadio pre-natale in cui si è custoditi nell'acqua del segreto, come la parola della poesia è fatta segno della veglia amorosa del poeta che la custodisce, immerso nel suo medesimo buio. Viene il sospetto che questo sia il desiderio della donna: partecipare al destino della parola, condividere la sorte del poeta che è insieme vegliante e custodito, colui che scrive e colui che *si scrive*. Sotto

questa luce, la *quête* meravigliosa di cui si dà conto in questo secondo diario non può che intrecciarsi con quella testimoniata nel primo, di Yasunari Kawabata, di cui, non per nulla, la donna sceglie di portare con sé un libro, *Il paese delle nevi*, come viatico nel suo viaggio di ritorno. Le due ricerche, che sin qui erano corse parallele, si uniscono alla fine come gli estremi di un cerchio; i desideri dell'uno e dell'altra si realizzano, come in un epilogo fiabesco. La donna-parola, perduta/ritrovata nel sonno incosciente del coma, immersa nel grembo a cui aspirava a regredire, viene finalmente vegliata da Yasunari. *Fille mal aimée* ovvero, nello specchio allegorico che ci restituisce l'immagine reale, parola mai nata perché mai vegliata dallo sguardo amorevole del padre, essa viene, infine (forse) consegnata alla vita dallo scrittore che ne ha custodito paternamente il sonno. Questo è, almeno, il voto che formuliamo; il destino che ogni scrittore/ lettore, si auspica per la parola, dopo averne vegliato, e forse in parte condiviso, il sonno: una nascita, un venire alla luce.

Daniela Bisagno è nata a Genova dove vive e lavora. Saggista e critica letteraria. Si è occupata, in particolare, di Elsa Morante, Furio Jesi, Cesare Pavese, Enrico Testa, Giancarlo Pontiggia, Roberto Mussapi, Massimo Morasso e Cesare Viviani, ai quali ha dedicato diversi saggi. Ha scritto due monografie critiche: "La parola della madre. Traduzione e commento dei "Poemata Christiana" di Giovanni Pascoli" (Jaca book, 1998) e "L'orma dell'angelo. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani" (Interlinea, 2010). Una sua scelta di versi è stata pubblicata sull'almanacco di poesia "Punto" (marzo 2016).



“Quaderno” numero 6 – LA FOCE E LA SORGENTE seconda serie -
La dimora del Tempo sospeso, 15 maggio 2019