



HAL
open science

Antonio Moresco : uno scrittore visionario

Davide Luglio

► **To cite this version:**

Davide Luglio. Antonio Moresco : uno scrittore visionario. Effigie. effigie, pp.320, 2019, 9788831976145. hal-04014553

HAL Id: hal-04014553

<https://hal.science/hal-04014553v1>

Submitted on 10 Mar 2023

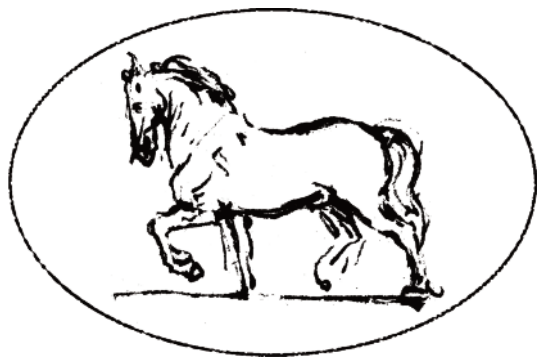
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

IL REGISOLE



UNO SCRITTORE VISIONARIO



Antonio Moresco

A CURA DI
LAURENT LOMBARD
E DAVIDE LUGLIO

EFFIGIE

Quando nel 2015 abbiamo deciso di organizzare a Paris-Sorbonne un convegno dedicato all'opera di Antonio Moresco, questi era, per così dire, un autore emergente in Francia. Il successo folgorante de *La lucina* aveva da poco imposto lo scrittore all'attenzione di lettori francesi perlopiù ignari delle reazioni di adesione entusiasta ma anche di violento rigetto che da anni accompagnavano, in Italia, l'uscita dei suoi libri. L'idea era dunque quella di offrire l'occasione di uno sguardo critico che prescindesse dai giudizi di valore cristallizzati col tempo nella patria dell'autore e fornisse alcuni strumenti per avvicinare un'opera che andava progressivamente svelandosi ad un nuovo pubblico. In un certo senso si trattava, per dirlo con Deleuze, di "de-territorializzare" Moresco.

A questa operazione di "liberazione" critica ha corrisposto la scelta della nozione che figura nel titolo del convegno, ovvero quella di visionarietà con riferimento alla forza immaginativa dello scrittore, alla sua capacità di creare situazioni e immagini di forte impatto visivo ma anche di proporre una visione della realtà che la rivela in forme e modi che non corrispondono alle sue rappresentazioni o descrizioni se non convenzionali – poiché nessuna opera veramente letteraria si iscrive mai nella convenzione – quanto meno note e riconoscibili. Come ha scritto di recente Moresco nel suo "romanzo d'ad-

dio” la sua letteratura non intende né intrattenere né “ripetere e confermare un’idea astratta e convenzionale della vita, della morte, di voi stessi e del mondo”¹. In essa non si trovano “le consuete reti di protezione” ciò che Moresco considera, in fondo, come semplici “effetti di realtà”, illusioni di comprensione. Vi è insomma anche nella sua scrittura una volontà conoscitiva alla quale la visionarietà corrisponde nei termini di un nuovo spazio poetico di restituzione dell’esperienza o di estensione di questa oltre i limiti nei quali la confina tradizionalmente la letteratura. Si potrebbe forse dire che vi è, a fondamento della poetica di Moresco, una forma di resistenza e di ribellione nei confronti di ogni normalizzazione, codificazione, irregimentazione da cui deriva anche la formidabile energia insurrezionale della sua scrittura. È quanto esprime ne *l’Invasione*, un testo del 2002, nel quale constata quanto la contemporaneità abbia parcellizzato il sapere assegnando la letteratura ad un limitato territorio che si presume le sia proprio. Moresco allora esorta gli scrittori a « prendersi, riprendersi totale libertà e movimento, come d’altronde hanno sempre fatto in passato, senza farsi paralizzare da caste di specialisti e di mediatori che operano ormai come metastasi nel gioco chiuso e mortuario che domina in ogni campo: la critica ai critici, la letteratura ai letterati, la politica ai politici, il pensiero agli specialisti del pensiero, la religione agli specialisti della religione, la psiche agli specialisti della psiche... C’è necessità del salto di piani, dell’invasione, perché anche nell’attività artistica e di pensiero si sono venuti cristallizzando sempre più impostazioni e luoghi comuni annichilenti che sfidano ogni credibilità e verità e stanno in piedi solo per autolegittimazione reciproca »².

Ad un rapido sguardo l’esortazione di Moresco potrebbe non sembrare priva di accenti avanguardistici e per la verità con certe avanguardie storiche Moresco condivide, a momenti, il tono combattivo. Ma l’analogia si ferma qui. Per il resto nulla è più distante dalle esigenze di rinnovamento formale, dalla volontà di fare tabula rasa del passato e dal discorso spesso meramente estetizzante della sperimentazione avanguardista delle ambizioni poetiche di Moresco. Il rinnovamento che invoca non ignora la tradizione letteraria occidentale, al contrario la assume in tutta la sua profondità storica. “L’invasione” a cui si riferisce, “di piani, di forme, di spazi”, non guarda alla forma come a un fine, ma come a uno strumento di critica radicale che ponga al centro dell’attività letteraria l’espressione di un dubbio iperbolico che investa ogni forma di sapere e di conoscenza aprendo prospettive sulla realtà che scuotano alle radici le certezze acquisite, scoprendo scenari radicalmente originali, visionari appunto. È stato osservato che il narratore moreschiano, soprattutto nella sua ultima fatica, *Gli increati*, “non smette di dichiarare la propria ignoranza, dice continuamente di non sapere nulla.”³ Ἔτσι, δὲν γινώρίζω, io so di non sapere, è il fondamento che Socrate dà alla filosofia e nell’ignoranza del narratore va appunto colta l’affermazione di una posizione filosofica, la definizione del punto di vista a partire dal quale il narratore guarda alla realtà e che è paragonabile a quello attonito e a volte atterrito di un bambino consapevole della propria inconsapevolezza. Certo, verrebbe da pensare a questo punto al *fanciullino* pascoliano. E il riferimento coglie nel segno con la differenza però che il fanciullino di Moresco non sopravvive nel cuore dell’adulto a mantenere “fissa la sua antica serena meraviglia”. Il bambino, per l’autore de *La lucina*, non è altri che

un adulto terribilmente consapevole di ciò che non sa. È quanto illustra un altro passo de *l'Invasione* che nel giro di poche righe sembra svelare il telaio teorico sul quale Moresco tesse da anni i propri scenari letterari:

Noi non sappiamo niente di cosa siamo, di quanto succede veramente all'interno dei nostri corpi e all'interno del cosmo. Ci difendiamo o crediamo di difenderci mentalmente mediante piccoli schemi. Come di notte mentre dormiamo, ci abbandoniamo ai sogni e alle altre attività elettriche che si accendono qua e là nelle poltiglie dei nostri cervelli, e non sappiamo da dove vengono, da quale calderone indistinto di materia primordiale in sofferenza, in tensione. Né dove vanno. E anche le nostre strutture mentali e sociali, coi loro giochi crudeli di comunicazione e di guerra, non sono altro che allucinazioni, tutta la nostra cultura e i suoi schemi sono solo come un piccolo segno di un bambino atterrito in una stanza lontana all'interno di una grande casa di cui non sa nulla, che non conosce, da cui sente arrivare continuamente urla spaventose e rumori tremendi di devastazione⁴.

L'io sospeso tra due infiniti, il senso della propria piccolezza e sprovvedutezza nel confronto con la vastità del cosmo, la fondamentale dipendenza dai meccanismi fisici che determinano i nostri processi cognitivi e psichici, l'ignoranza che li accompagna quanto ad origine, limiti e fine. L'indistinzione o meglio l'illusione di un confine tra veglia e sonno, tra realtà e sogno, il confronto con il mistero del cosmo che riporta l'uomo ad una condizione infantile sono alcuni degli assunti filosofici che guidano la visionarietà di Moresco e la struttura narrativa dei suoi romanzi. Questa, come ebbe a dichiarare in una conversazione del 2006 con Walter Nardon⁵,

risponde a un principio di decostruzione delle forme che abitualmente guidano il senso della narrazione e la comunicazione del vissuto allo scopo di aprire l'orizzonte di comprensione e di proporre una nuova esperienza di conoscenza. Rompere le relazioni logiche, convenzionali tra spazio, tempo e figure consente allo scrittore di evitare “di semplificare tutto, di mostrare solo il cerchio piccolo e non quello grande dove anche gli altri cerchi più piccoli sono compresi”⁶. Il cerchio, l'orbita attorno alla quale intende far gravitare il proprio racconto lo scrittore, vuole essere “proporzionale con il giro della materia e del cosmo e con le sue orbite”⁷. Non più piccole “informazioni”, piccole “spiegazioni” che creano l'illusione del controllo della realtà, ma immettere “tutto quanto in uno spazio più ampio, dove fingiamo in modo consolatorio di non essere”⁸. Vengono così a mancare le leggi che generalmente strutturano la narrazione. Non si rappresenta la psicologia dei personaggi i quali, perlopiù, non posseggono nemmeno un nome proprio ma sono designati con un soprannome che indica alcune loro particolarità. Così come manca un quadro psicologico è pure assente, nella maggior parte dei casi e in particolare nella monumentale trilogia che comprende *Gli Esordi*, *Canti del caos* e *Gli increati*, un contesto sociale riconoscibile. Gli stessi nessi causali, spaziali e temporali esplodono in una sincronia di piani nella quale si perde ogni progressione lineare del racconto. Come ricorda Luca Cristiano la serie romanzesca è costruita intorno al “gioco dell'eternità”, che consiste nella ridefinizione di tempo, spazio e materia in un'unica sostanza, “mentre la luce assume aspetti tattili e l'immaginazione connotati di realtà esperita.”⁹ Ad essi corrisponde quindi “un modello sperimentale di coscienza che rifiuta

di conformarsi costruendo ordini logici e cronologici, per iscriversi invece nel flusso di un reale cominciamento perpetuo.”¹⁰

Nel suo bellissimo intervento, a chiusura del convegno, Moresco ha evocato una figura che gli è particolarmente cara, che appartiene al canone della sua opera e che compendia, per così dire, le caratteristiche di questo suo universo narrativo. Appare all’inizio di *Canti del caos*, subito dopo la prefazione:

“Allora, hai visto? Ti ho fatto la prefazione!”

“Ma la prefazione a che cosa?”

“Come ‘a che cosa!’ Racconto un po’ come è nata l’idea, i precedenti... *La Commedia*, *Il Decameron*, *Don Chisciotte*, *Moby Dick*, *La piccola fiammiferaia*, e chi più ne ha più ne metta...”

Vuoi scherzare? E poi cosa c’entra *La piccola fiammiferaia*?”

“C’entra, c’entra! Vedrai che c’entra! [...]”

E, in effetti, *La piccola fiammiferaia* è una delle figure centrali per caratterizzare la scrittura visionaria di Moresco. “Ogni volta che la protagonista di questa fiaba accende una piccola fiamma vede nella luce una realtà alternativa”. Piccola vestale di un fuoco magico che è elemento simbolico ricorrente nell’opera di Moresco, in particolare nella forma dell’incendio, *La piccola fiammiferaia* è un invito a trascendere le categorie e a superare la distinzione tra reale e immaginario. Il lettore “irredento” che auspica lo scrittore nella prefazione a *Canti del caos* è un lettore eterodosso che non crede nel potere liberatorio di una rappresentazione consolatoria della realtà. L’irredenzione rivendicata e richiesta da Moresco è caratteristica di chi non cerca di redimersi da questa o quella dimensione della realtà, di chi

non crede che “l’uomo sia la misura di tutte le cose e che sia addirittura la specie migliore e più morale che c’è nel mondo, mentre scorrendo la storia delle sue gesta ne viene fuori un ben altro quadro”¹¹. Bene e male, vero e falso, fattuale e immaginario, veglia e sogno sono parte di un’unica realtà nella quale è immerso e di cui è parte il poeta che deve dunque elevarsi al di sopra di queste dicotomie, che deve superare queste e altre divisioni nel pensiero e nel sapere con lo scopo appunto di vedere “oltre”. Come dichiara Moresco:

La letteratura è diventata grande quando si è liberata di queste servitù mentali e si è presa tutto il campo, non ha accettato il ruolo di ancella, non ha accettato di stare nel piccolo recinto dell’“estetica” che, da Aristotele in poi, le è stato assegnato. Quando ha respirato molti respiri come se fossero un solo respiro, quando ha incamerato il movimento della narrazione che rende fluida e aperta e avventurosa ogni cosa, la poesia, la visione, il pensiero, non come elementi separati e ossificati ma come una forza di moltiplicazione. Nelle grandi esplosioni della letteratura è successo questo, si è spaccata la maschera - anche filosofica - del mondo e dell’uomo, e allora tutto ha ripreso a sanguinare ma anche a traboccare e a sconfinare¹².

L’irredenzione è dunque sinonimo di non affrancamento dalla complessità del mondo di cui è parte la letteratura e come tale esprime, se vogliamo antifrastricamente, la vera liberazione da quelle “servitù mentali” che limitano la creazione artistica e il suo rilancio vitale. Ma, come è facile capire, proprio per questo l’irredenzione è anche una forma radicale di insubordinazione, addirittura di insurrezione e poiché investe ogni ambito di esperienza dello scrittore essa è di fatto

quella che potremmo definire una “forma di vita”. E del resto è appena il caso di ricordare quanto vita e opera in Moresco si intreccino e si determinano al punto che nell’una è possibile riconoscere la forma dell’altra. È quanto ha ricordato l’autore stesso nel discorso di chiusura del convegno, è quanto rivelano ad ogni passo ognuno dei suoi romanzi dove estetica dell’opera e “estetica dell’esistenza”, per riprendere la celebre formula foucaultiana, sono poste sotto il medesimo segno dell’irredenzione.

Un convegno dovrebbe sempre essere anche l’occasione per (ri)porre la domanda dell’aura di un’opera, cioè, etimologicamente, quella forza, quell’atmosfera, quell’emanazione particolare che la circonda, sondando quella cosa fragile e segreta che è la sua personalità. Questo convegno, indubbiamente, lo ha fatto impiegandosi a far emergere dalla tessitura dei testi che compongono l’opera di Moresco quegli elementi centrali e quei dettagli, magari inosservati, che messi insieme offrono il ritratto di un’opera che si vuole essa stessa ritratto.

Per Moresco, infatti, la letteratura fonda un luogo dal quale raccontare la meta e il punto di partenza di un viaggio, di un’avventura vitale con le sue traiettorie, le sue soste e nuove partenze. È il punto d’arrivo al quale giunge tutta una storia personale e familiare, cioè una cultura, una politica e soprattutto un insieme di percezioni (visive e visionarie) ed evocazioni che non si stabilizzano in una forma omogenea ; essa è dunque anche il punto di partenza di una storia nuova, che prende le distanze dalla pienezza rassicurante e senza asperità verso cui tende il ritratto realistico, fotografico, la cui grana è fine e uniforme e a cui spesso manca lo spessore della storia.

Della materia in costante movimento, materia tellurica, materia vivente che compone l’opera di Moresco, gli studi presentati durante il convegno, e ora raccolti in questo volume, indagano la novità e la forza. Da prospettive diverse e in vario modo viene sottolineata la capacità che ha la sua scrittura di rivificare la visione della realtà, di disovviare la capacità che hanno le parole di generare un nuovo sguardo sul mondo, di liberare le risorse della narrazione facendo esplodere ogni restrizione e di recuperare, lungo un percorso a ritroso nella secolare culturalizzazione dell’espressione poetica, quell’energia elementare, primitiva, originaria che da sempre ogni grande scrittore mira ad attingere. È dall’espandersi e collassare di questa straordinaria materia narrativa, che tiene demiurgicamente insieme l’inifinitamente grande e l’inifinitamente piccolo, che prende vita la forma visionaria della scrittura di Moresco.

L. Lombard D. Luglio



UNO SCRITTORE VISIONARIO

ANDREA AMERIO
CARLA BENEDETTI
ANDREA BORSARI
JONNY COSTANTINO
LUCA CRISTIANO
LAURENT LOMBARD
DAVIDE LUGLIO
SUSI PIETRI
ANTONIO RICCARDI
TIZIANO SCARPA
DARIO VOLTOLINI

L'INASPETTATO

Carla Benedetti

Il periodo storico che le scienze umane chiamano *modernità* ha generato fin dai suoi albori una nutrita famiglia di “miti di morte”, a cominciare dal tema hegeliano della morte dell’arte fino a quello post-strutturalista della morte dell’autore, seguito da quello postmodernista della fine del nuovo e da quello tardomoderno della fine dell’esperienza¹³. Tanto che, se la si guarda da questa angolazione, tra i molteplici suoi volti la modernità ne rivela anche uno luttuoso, segnato da un senso di perdita.

Nei due secoli che ci stanno alle spalle è stata proclamata la morte dell’epica, della tragedia, del grande stile, persino della poesia. Dell’epica, perché l’individuo moderno avrebbe perso il senso di appartenenza a una totalità, a quel “vasto sfondo del mondo totale” – come scrive Hegel¹⁴ – che invece era vivo per l’uomo antico. Il verdetto è stato poi ripreso da Lukàcs e da molti altri. Persino la categoria di “opera mondo”, diffusa nella critica letteraria odierna, poggia sullo stesso presupposto. Essa è stata introdotta per indicare un insieme di opere che aspirano alla totalità epica ma che necessariamente falliscono, poiché una tale aspirazione non può che fallire nel mondo moderno¹⁵. E così anche la tragedia, la cui morte è stata teorizzata nel Novecento da molti filosofi e critici¹⁶. Non sto a richiamare tutti gli argomenti, del resto molto noti, con cui quelle forme sono state considerate non più pra-

ticabili – e che invocano immancabilmente la Storia, lo spirito del tempo, l’evolversi della società. Quello che qui mi interessa mettere in evidenza è solo questo: noi veniamo dopo un’epoca che ha dato quasi tutto per perso nel campo dell’espressione letteraria. Perciò se qualcosa di nuovo e bruciante si affaccia oggi sulla linea dell’orizzonte, esso sarà clamorosamente inaspettato.

L’opera di Antonio Moresco, venuta alla luce negli ultimi due decenni¹⁷, ne è un esempio eclatante.

L’azzardo

Stando alle categorie teorico-critiche correnti e ai parametri estetici della modernità, un’opera con quelle caratteristiche non avrebbe dovuto esserci. Cominciamo da quella più macroscopica: organismi romanzeschi di dimensioni inusitate. *I giochi dell’eternità* è un’opera che ammonta a circa duemilasettecento pagine scritte nell’arco di trent’anni, iniziata con *Gli esordi*, proseguita con *Canti del caos* e conclusasi con *Gli increati*. Ma non è tanto la lunghezza a renderla anomala, quanto la maniera in cui essa è cresciuta e si è formata man mano. Essendo stata pubblicata in cinque enormi puntate, compare a distanza di anni l’una dall’altra¹⁸, e dunque senza che l’autore avesse la possibilità di correggersi in nessuna maniera se non aggiungendo, questo vasto organismo romanzesco non è stato calcolato né progettato fin dall’inizio per assumere quella fisionomia. Inaspettato quindi anche per chi l’ha scritto: venuto a formarsi anno dopo anno quasi all’insaputa del suo stesso autore, che ne prende consapevolezza strada facendo, o addirittura solo alla fine. Non esiste un analogo nella letteratura con-

temporanea. Per trovare qualcosa di paragonabile occorre guardare a scrittori del passato: a Balzac, per esempio, quando si accorge, con un’“illuminazione retrospettiva”¹⁹, di aver scritto una *Comédie humaine*. Ma forse, ricorrendo a un’immagine biologica cara a Moresco, per descrivere ciò che è avvenuto in questo laboratorio il miglior termine di paragone potrebbe essere lo svilupparsi del feto nell’azzardo riproduttivo delle cellule, che si dividono e si moltiplicano all’insaputa l’una dell’altra, diventando testa, braccia, polmoni... C’è evidentemente in questo modo di procedere un’idea di creazione artistica assai diversa da quella che si è diffusa nel Novecento e che ancora oggi è dominante.

“Gli antichi – scrive Moresco in una recente intervista – parlando della Musa che li ispirava, si esprimevano in modo ingenuo che magari adesso può essere facile compatire e deridere da parte di chi crede di saperne di più. Però, attraverso questa loro presunta ingenuità, ci stavano invece dicendo una cosa profonda e vera: che loro non erano tutto, che il loro cervellino separato non era tutto, che erano un tramite anche di qualcosa d’altro che li oltrepassava, che attraverso di loro stava parlando anche un’altra voce”²⁰. Che la scrittura di un’opera poetica o narrativa possa essere tramite di qualcosa d’altro che ci oltrepassa – idea che nei secoli è stata molto diffusa e radicata, chiamata in vari modi, musa, furore poetico, genio, ispirazione – è qualcosa di ormai inconcepibile nel sistema letterario moderno. L’autore moderno è supposto avere un dominio strategico sulla propria opera, tanto che ogni aspetto di quest’ultima viene considerato il frutto di una scelta dell’autore, a cui viene dato valore in quanto indicativa di una individuale poetica²¹. Non solo le parole di Moresco che ho appena citato con-

trastano fortemente con questa supposizione, ma *I giochi dell'eternità*, nel suo stesso farsi, ci riporta concretamente a quella “cosa profonda e vera” che i moderni hanno ritenuto una credenza sorpassata.

La trascendenza

La storicizzazione dei fenomeni artistici, che la modernità ha svolto come suo atto fondativo, ha portato con sé un confronto con gli antichi che implicitamente sanciva la condizione epigonale dei moderni. Già Schiller distingueva tra l'arte antica, “ingenua”, da quella moderna che è “sentimentale”, in quanto segnata dalla riflessione²². Hegel fu ancora più drastico e sostenne che il pensiero e la riflessione avevano ormai “sopravanzato la bella arte” degli antichi²³. Ma proprio questi assunti della filosofia della storia sembrano platealmente smentiti dai romanzi di Moresco, a cominciare dal tipo di voce narrante che li regge. In ogni suo libro, la prima cosa che colpisce è infatti proprio quell'ingenuità di sguardo sul mondo che nessun autore moderno *dovrebbe* più possedere. Il racconto si sdipana da uno stupore continuo di fronte al mondo fenomenico: un mondo che si offre al narratore, e nello stesso tempo a noi che leggiamo, come non del tutto spiegabile. Ma, si noti, non semplicemente *straniato*: ben di più, quel mondo ci arriva come *non concettualmente dominato*. Lo straniamento è un procedimento che ci rende difficile riconoscere le cose abituali, ma alla fine esse ci tornano indietro ancora più comprensibili di prima, arricchite di qualche significato in più, o di qualche sfumatura prima inavvertita. Invece quello narrato da Moresco resta sempre un mondo che non si lascia interamente spiegare e che in certi casi va persino al di là delle nostre pos-

sibilità di conoscenza, in quanto carico di tutto l'ignoto di cui ci parla la scienza. Poiché è proprio la scienza, oggi, non la religione, a metterci di fronte a ciò che trascende le nostre attuali capacità di comprensione e di spiegazione.

La scienza contemporanea non solo ci trasmette cognizioni strabilianti sulla nostra vita, su come è fatto il cosmo e la stessa materia, che cambiano completamente la percezione del nostro essere nello spaziotempo, ma ci dice anche che dell'universo noi conosciamo solo una piccolissima parte. Eppure nella maggioranza dei romanzi “realistici” odierni tutto questo ignoto è tenuto fuori dallo sfondo delle vicende narrate, le quali continuano a svolgersi in uno spaziotempo rassicurante, lineare, pre-einsteiniano. Essi raccontano un mondo – potremmo dire – privo di trascendenza, intendendo *trascendenza* in senso non religioso ma cognitivo. Uno dei presupposti del realismo letterario è che nella realtà non c'è niente che vada al di là di quelle coordinate che abbiamo stabilito essere il mondo. La cosiddetta *realtà*, di cui ci rimanda l'immagine, non conosce altre scale se non quelle della storia, della sociologia, della cultura, della psicologia, dell'economia, lasciando fuori sia le infinitamente grandi (le esplosioni cosmiche, le onde gravitazionali, i buchi neri) sia le infinitamente piccole (i batteri, le cellule, le particelle subatomiche), come se queste facessero parte di un altro sfondo, che non ci riguarda, che non entra in contatto con le storie degli uomini.

Al contrario, nelle narrazioni di Moresco, nelle brevi come nelle vaste, è sempre in primo piano la nostra strabiliante “condizione di esistenza dentro il mare misterioso dell'esistenza cosmica”²⁴. La vita stessa degli uomini, ben lontana dall'essere spiegabile con le sole categorie di tipo storico, sociale, psicolo-

gico o culturale, appare costantemente come un “misterioso, provvisorio bagliore nell’immensità dell’universo cosmico (o addirittura dei molti universi e delle loro ignote e inconcepibili dimensioni)”²⁵.

Il cronotopo cosmico

La *Teoria del romanzo* di Lukàcs comincia con parole piene di nostalgia per ciò che i moderni hanno perduto:

Tempi beati quelli in cui è il firmamento a costituire la mappa delle vie praticabili e da battere, e le cui strade illumina la luce delle stelle. Tutto è nuovo, per essi, e insieme familiare, avventuroso eppure noto. Il mondo è ampio e tuttavia come la propria casa, giacché il fuoco che arde nell’anima è della stessa sostanza delle stelle.²⁶

Ora, proprio questa descrizione con cui Lukàcs ritrae il tipo di sfondo che era attivo nelle narrazioni antiche, può fotografare abbastanza bene ciò che avviene continuamente nelle opere narrative di Moresco. Non solo perché la volta stellata è spesso testualmente presente²⁷, ma anche perché è davvero l’immensità sopra le nostre teste a delineare l’orizzonte delle vicende narrate. Anche quando ci si trova in una strada di città, ogni elemento dell’ambiente ci appare come un frammento in cui si sente e in cui risuona tutta la vita del cosmo:

[...] e intanto la sera scendeva, e c’erano tutte quelle vesti invisibili, al buio, contro lo sfondo della città illuminata a perdita d’occhio in fondo alla pianura, e si sentiva solo il suono delle vesti nere mosse dal vento... e quel seminarista sordomuto che si scor-

geva immobile con la sua testa ben pettinata ricoperta da quell’involucro trasparente su cui si riflettevano le luci che venivano dallo spazio del mondo, in quelle sere e in quelle notti limpide.²⁸

Prende così corpo nei romanzi di Moresco una peculiare dimensione spaziotemporale, che potremmo chiamare *cronotopo cosmico* – usando il termine che Bachtin ha reso famoso, ma allargandolo al di fuori della sua fenomenologia romanzesca.

Questa dimensione è ovviamente molto più vasta rispetto allo sfondo di convenzione dei romanzi realistici, e si espande anche nella scala dell’infinitamente piccolo. Lo sfondo della vicenda narrata prende dentro anche la voragine organica in cui tutti i corpi sono immersi. Un esempio è la *pièce* *La Santa*, dove la protagonista, Teresa di Lisieux, non pronuncia in scena nemmeno una parola²⁹. Si sente solo il suo respiro che invade lo spazio teatrale, rendendolo appunto simile a una voragine organica. Gli altri personaggi parlanti, le monache, la madre superiora, il papa, stanno immersi dentro di essa come in uno stesso liquido. E assieme a essi sta persino il bacillo di Koch, impersonato da un attore – perché non si può raccontare la “storia di un’anima” senza prendere dentro anche la battaglia che si svolge, al livello cellulare, nei polmoni devastati di Teresa. Al centro dell’idea compositiva della *pièce*, c’è dunque questo elemento fisiologico primario, il respiro, che è rapporto vivente con lo spazio in cui tutti siamo tuffati, e dove la storia della vocazione e della santità risulta inseparabile da quella delle cellule. I personaggi di Moresco non si muovono mai in un vuoto, ma in un tutto pieno di corpi celesti, biologici e di forze naturali in conflitto.

Interessante questa dichiarazione di Moresco:

I miei libri – tranne *La lucina* – sono quasi tutti di ambientazione metropolitana, quelli della città sono gli spazi che io conosco, in cui cammino, che attraverso [...] andandoci dentro come se fossi un bacillo intestinale che si muove piano piano e con la sua potenza cieca dentro il suo habitat. Per me hanno più importanza gli spazi in cui mi muovo che non l'esigenza di dare una connotazione psicologica o sociale alle persone. Ma non è che questo io lo abbia scelto coscientemente all'inizio, si vede che a me importava soprattutto quello. Perché se avessi dato una maggiore importanza alla connotazione sociale o famigliare dei personaggi avrei sviluppato una narrazione più mimetica, realistica e relativa, ci sarebbero entrati dentro tutta una serie di meccanismi psicologici di conoscenza del mondo che si mangiano tutto ma che non sono tutto.³⁰

Questo tipo di visione ha evidentemente oltrepassato la rappresentazione del mondo che comunemente chiamiamo realistica. Non perché sconfini nei generi limitrofi, rispetto alla via maestra del romanzo, dove la modernità ha relegato tutto ciò che appare inverosimile: il fantasy, la fantascienza o, in passato, il fantastico, il surrealistico; ma perché una tale visione fa apparire piccoli, come visti da un altro pianeta, quei parametri di verosimiglianza che narrano il mondo come se fosse interamente interpretabile attraverso le sole categorie storico-culturali, sociologiche o psicologiche. Se i romanzi di Moresco non sono realistici non è semplicemente perché vi compaia il Diavolo o perché si parli della vita che viene dopo la morte, ma soprattutto per questo sfondo più ampio, dove il mondo narrato non viene *semplificato* attraverso gli schemi di realtà correnti e i suoi specchi.

Prima di cominciare a scrivere, mi ero documentato molto sui mondi tra cui intuivo si sarebbe mossa la materia del libro: un'agenzia di pubblicità, il mondo della pornografia, videogame, banche del seme, economia [...]. Però alla fine ho capito che tutto quello che avevo fatto non serviva a niente, che era servito solo a farmi capire che non era servito a niente, che tutta questa 'realtà', tanto più oggi – ma forse è sempre stato così – vive dentro un'immagine e una descrizione di se stessa, che le sue figure agite non sono dove sono, non sanno bene cosa stanno facendo, non sono veramente vicine a se stesse, e che allora bisogna inventarsi un contromovimento che sia in grado di ritornare indietro e di spaccare queste maschere, queste descrizioni che l'epoca fa di se stessa.³¹

L'orizzonte epico

È proprio il cronotopo cosmico a riaprire la strada all'epica. Essa dà infatti consistenza a un modo di percepire la vita in cui riappare quel "vasto sfondo del mondo totale" che secondo Hegel e molti altri filosofi e teorici della letteratura sarebbe ormai venuto meno per l'uomo moderno. C'è nei romanzi di Moresco un orizzonte di ampiezza epica proprio perché tiene dentro al proprio sguardo l'intera storia dell'umanità su questo piccolo pianeta, su "questa piccola porzione di materia rotante"³², facendola continuamente risuonare nella narrazione. Ne *Gli increati* entrano in campo diversi personaggi storici, da Napoleone a Che Guevara e ad altri ancora più remoti nel tempo, ma in una dimensione che non è più quella della Storia. Nel regno dei morti, dei vivi dopo la morte e degli increati i tempi non si allineano lungo una linea progressiva, ma si curvano,

tanto che il prima e il dopo sono compresenti. E al posto delle diverse epoche storiche c'è qui un'unica epoca lunghissima, quella di una specie sorta non si sa come su di un pianeta sperduto nel buio dell'universo, colma di tutti i sogni e di tutte le prefigurazioni che l'hanno accompagnata dai primordi fino a oggi, di tutte le rivoluzioni, di tutte le guerre, di tutti i genocidi, dai più antichi ai recenti: dallo sterminio dell'uomo di Neanderthal alle camere a gas di Treblinka. Tutti questi "eventi" di tracimazione vengono trasportati dal racconto come un unico carico, e proiettati nella loro ricorsività sui tempi lunghi della storia umana, mentre essa sta andando ormai a toccare il suo punto limite, quasi in "un'ansia di spossessamento di specie". E sono guardati con sgomento, commozione e partecipazione lirica.

Ecco un brano tratto da *Gli increati* che può esemplificare il passaggio che qui si compie da una prospettiva storico-sociale a una cosmica ed epica.

Che cosa succede tra i vivi quando ci si prepara alla guerra?

Spasmodica produzione di armi, fabbriche che lavorano giorno e notte alla luce dei riflettori, blocchi industriali, indotto, commercio, economia e finanza galvanizzate da questi smazzamenti genetici, strutture di dominio politico e militare che si rimettono in movimento, fiumi economici seminali che cominciano a scorrere lungo questa inclinazione e questo salto, prelievi continui di popolazione viva da far tracimare dentro la morte che viene prima, per poter far tracimare un numero statisticamente ancora più grande di nemici vivi dentro la morte, televisioni, reti informatiche, radio, giornali, campagne di propaganda, esortazioni a combattere per la patria dei vivi, proclami, sogni di vivi dentro la morte già sognati dai morti dentro la morte, vite che si gettano

allo sbaraglio e tracimano dentro la morte che viene prima, gerarchie militari che si ristrutturano, finanziamenti, carriere, scoperte scientifiche e tecnologiche, intelligence, un numero enorme di corpi intento a spiare altri corpi nella vita dentro la morte, dalle viscere della terra, degli oceani, dalle zone più alte del cielo, oltre la fascia dell'atmosfera, materializzazioni di impulsi satellitari sui video, scandagli seminali e cosmici, sonar, reti informatiche, raggi che attraversano da parte a parte le strutture molecolari del mondo... Tutte le metastasi della vita pulsano come cuori di fronte all'immane tracimazione della vita dentro la morte, fin dall'inizio, e poi per tutto l'arco della presunta storia umana, che è solo la storia di questo sistema di vita e morte e che adesso è arrivata al culmine di questa universale tracimazione.³³

A incorniciare costantemente le vicende narrate è questa tracimazione della vita dentro la morte di cui è fatta la storia umana fin dall'inizio. È questa a costituire la totalità organica e unitaria della vita in cui ognuno può riconoscersi, il legame affettivo e morale che lega tutti gli uomini di ogni tempo. Così viene a ricrearsi quella "totalità epica" secondo molti definitivamente perduta dal romanzo moderno. È una totalità ovviamente diversa da quella a cui pensava Hegel: non la nazione o lo stato, ma la nostra condizione di specie nel più vasto insieme dell'universo cosmico. Una condizione che oggi ci è diventata ancora più visibile perché è arrivata al suo culmine, visto che per la prima volta in tutta la storia dell'umanità ci troviamo a fronteggiare la possibilità di scomparire da questo pianeta, dopo averlo modificato al punto da mettere in pericolo le nostre stesse condizioni di sopravvivenza. Questa è l'emergenza massima del nostro tempo, che nessun'altra epoca si era trovata a esperire prima d'ora.

Anche questa condizione, davvero affratellante, che unisce concretamente non solo tutti gli uomini e le donne del pianeta, ma tutti i viventi, anche di altre specie, risuona continuamente nell'orizzonte epico di questi romanzi.

Nel nostro spazio tempo sta avvenendo qualcosa di enorme, che ha portato a conclusione un ciclo, forzandoci così a guardarlo nella sua interezza, allargando vertiginosamente la prospettiva, poiché ci è ormai impossibile, se non a prezzo di una orribile cecità, lasciare tutto questo fuori dallo sfondo, continuando a vedere il mondo solo "attraverso la piccola lente interpretativa dell'economia, della storia e della sociologia e del progresso e non con gli occhi invasi dai batteri della visione"³⁴. Nei romanzi di Moresco ogni storia narrata, anche la più piccola, echeggia dentro a questa cassa di risonanza costituita dall'intera storia degli uomini, fin da quando si sono alzati su quattro zampe, o da quando si sono formati gli organi della vista, grazie a dei batteri. Persino quando parla di letteratura, in quello straordinario libro sulla lettura che è *Lo sbrego*, Moresco non può fare a meno di ripresentificare quell'orizzonte più vasto, e proiettare su di esso anche i fatti della cultura, caricandoli così di un significato nuovo. Quella stessa cosa che impropriamente chiamiamo *letteratura*, usando un termine "insiemistico" che la deponentia, si rivela in questa ottica qualcosa di strabiliante: una sorta di comunione chimica che mette in contatto individui della stessa specie attraverso lo spazio e il tempo, una trasmissione psicofisica di sogni e di ferite, un "sogno di distruzione e di comunione" che attraversa i secoli e i millenni, e che soprattutto oggi nella nostra inaudita – terminale o iniziale – condizione planetaria, potrebbe dar vita a una leopardiana "alleanza nuova, di specie".³⁵

Perché l'immagine del più piccolo e del più intimo gesto, evocata più di mille anni fa in una lingua che nessuno ormai parla più, mi provoca un simile straziante senso di fugacità che mi fa arrivare in un solo istante tutta la irripetibilità della vita nello spazio e nel tempo?³⁶

Se dunque ci si chiede come sia possibile che l'orizzonte epico, dichiarato morto nella modernità, si riapra e con tale forza nei romanzi di uno scrittore contemporaneo, portandosi dietro quell'ingenuità di sguardo e quella voce che si fa tramite di un'altra voce, non si dovrà farne una questione esclusivamente stilistica, cioè di forme retoriche o di tecniche narrative riprese da Omero, da Dante o da altri scrittori del passato. Se la avviciniamo solo con questo tipo di armamentario critico non riusciremmo a penetrare la ragione intima di questa opera che si erge inaspettata nel nostro tempo. La letteratura del secondo Novecento ha conosciuto del resto ogni sorta di riprese di forme e stilemi della letteratura del passato, sia ironiche che antiquarie. Ma in Moresco non c'è alcuna *ripresa*, alcuna rievocazione o citazione di forme del passato. Si tratta invece di *possibilità di parola* che rinascono autonomamente, profondamente necessitate, a contatto con le scoperte e con le ferite del nostro tempo.

Prima ancora che di stile è dunque una questione di visione. L'aggettivo "visionario", usato per il titolo che è stato dato a questo convegno, andrebbe secondo me inteso in un senso diverso da quello con cui lo si usa di solito, per indicare cioè scrittori o artisti dotati della capacità di creare situazioni e immagini fantastiche, irreali e di forte impatto visivo. Andrebbe inteso piuttosto nel senso di una scrittura che è portatrice di una nuova vi-

sione. Una visione di grande ampiezza, che rimette il pensiero e le proiezioni culturali in rapporto con uno sfondo aperto, in contatto cioè con il caos e il cosmo, di cui invece il mondo culturale moderno aveva perduto il senso, pensando l'uomo esclusivamente dentro ai confini di una piccola nicchia illusoria, tutta interna alla piccola illusione della Storia umana.

Qual è la posizione dello scrittore, oggi? si sente chiedere da ogni parte.

La sua posizione è nel cosmo, nell'occhio del ciclone del cosmo.³⁷

Il motore lirico

Ma ora vorrei parlare di un'altra peculiarità dell'opera di Moresco, altrettanto inaspettata. È la penultima del mio elenco, ma forse ne è la più notevole e la più distintiva. Quelle narrazioni lunghe e "orbitali" hanno infatti una forza motrice che non è meramente narrativa. Mi riferisco alla forza lirica, che a me pare come il motore sottostante della narrazione, ed è ovviamente assai insolita, perché quella che meno ci si aspetterebbe oggi di trovare in un romanzo. Come una locomotiva, essa trascina la materia narrata, facendola avanzare in zone probabilmente inarrivabili con i soli mezzi specifici del racconto. Essa si sobbarca anche agli elementi bassi, prendendo dentro persino la materia più violenta, inondando con il suo registro alto anche le zone più sordide della vita, che la sensibilità moderna sembrerebbe aver escluso dalla possibilità del canto. Ma quello che è importante notare è che mai, nei romanzi di Moresco, la forza lirica si

piega a una funzione subordinata rispetto a quella narrativa. Anzi si erge accanto a essa, da pari a pari, prendendo in mano il racconto e rilanciandolo continuamente. Nei *Canti del caos* ciò diventa molto visibile perché qui il lirico si condensa, o forse meglio si scatena, nella forma dei "canti", che si inseriscono nel racconto lacerando la struttura narrativa. Un esempio in piccolo ce lo fornisce il "Canto del laringectomizzato" che compare alla fine della parte prima, proprio nel punto in cui l'azione romanzesca sta per giungere al suo culmine. Il Matto ha finalmente liberato la Meringa, che era stata rapita, irrompendo nel set porno con un lanciafiamme e ora sta fuggendo con lei, ancora narcotizzata, fuori da quell'inferno:

L'uscita era ormai vicina, scorgeva già, dietro la trasparente visiera del casco, il primo balenare della notte stellata.

Si lanciò fuori, depose sul sedile dell'auto dalle portiere già spalancate l'involucro della donna. Si liberò rapidamente della tuta, dello zaino e del lanciafiamme. Si gettò nell'auto, avviò il motore girando la chiave già innestata, e mentre manovrava febbrilmente e con stridore di ruote per uscire, e poi si lanciava verso la grande strada illuminata e deserta, scorse nello specchietto retrovisore, ancora per un istante, la forma del laringectomizzato che sedeva a terra, con una mano contro la tempia, spezzato, tra le forme di altri uomini che lo serravano da ogni lato brandendo le torce.

Ma proprio a questo punto, mentre seguiamo col fiato sospeso la fuga del Matto, ecco che irrompe la voce lirica del laringectomizzato che si espande in un a solo:

E adesso cosa farò? A chi mi dedicherò? Dove andrò? Non potrò più prendermi cura del suo corpo inerte, non potrò più lavarla, nutrirla, trasportarla. Non potrò più lenire le sue piaghe con le mie carezze, i miei unguenti, non potrò più inserire gli aghi della fleboclisi nel suo corpo per addormentarla, salvarla. Non potrò più lavare con dolcezza le sue aperture dopo averla fatta evacuare, non potrò più pulirle il naso, spazzolarle i denti bianchi, d'avorio, pettinarle i capelli appena profumati e lavati, nel sonno. Stavamo bene così, io e lei, ciascuno dei due dentro il sonno dell'altro, incarnati, addormentati. Adesso chi la difenderà, chi l'addormenterà? Quando, a poco a poco, comincerà a svanire dentro il suo corpo l'effetto della narcosi, dopo tutto quanto è successo, e non saprà darsi ragione delle piaghe, dei segni. Chi le risparmiere l'orrore del risveglio? Chi le spiegherà? Chi le mentirà? Chi la illuderà? Chi la consolerà?

La macchina filava lungo la strada diritta e deserta [...]³⁸

C'è nei *Canti del caos* come una lotta tra l'elemento narrativo e quello lirico. Le due forze, l'una narrante e l'altra cantante, si tolgono continuamente l'un l'altra le redini del racconto in un continuo corpo a corpo. Se in *Canti del caos* esiste una "guerra del racconto" è a questa che bisogna pensare piuttosto che alla "rissa per impadronirsi del racconto"³⁹ da parte dei vari narratori (il Matto, il Gatto, l'ispettore Lanza ecc.) di cui parla Raffaele Donnarumma nel suo saggio omonimo. Per quanto l'avvicinarsi delle voci narranti sia un tratto evidente dell'impianto enunciativo del romanzo, esso non è un fenomeno inusuale nella lunga storia delle forme romanzesche, e soprattutto esso resta pur sempre un

fenomeno interno alla struttura narrativa e alla sua logica, che quest'ultima può accogliere senza esserne violentata. Invece l'irruzione selvaggia dei canti la violenta fortemente. Io credo perciò che a determinare la novità della struttura e la forza dei *Canti del caos* sia l'ergersi l'una contro l'altra di queste due forze: quella lirica, "selvaggiamente autonoma"⁴⁰ – che qui si dispiega soprattutto nei canti – e quella fluida della concatenazione narrativa.

Ma si noti che una tale "guerra" tra narrato e cantato, tra struttura narrativa coesa e selvaggia autonomia del lirico, già non è più percepibile ne *Gli increati*. Qui ormai la narrazione è diventata un unico canto, lungo mille pagine, dove le due forze si sono fuse in un organismo musicale unico che prolifera quasi per mitosi delle sue cellule (come in certe sonate di Beethoven). C'è quindi un'evoluzione interna, che possiamo facilmente riscontrare nella scrittura dei tre romanzi che formano *I giochi dell'eternità*. L'ultimo si genera interamente per onde liriche che si propagano, in una sorta di tracimazione musicale del mondo⁴¹. E questo ci dà anche un'indicazione su quale sia la direttrice lungo la quale è cresciuto e si è sviluppato tutto questo organismo romanzesco: vediamo sotto i nostri occhi una forma compositiva che sta andando sempre più verso il lirico e il cantato. Ma ciò che mi preme sottolineare, per il momento, è che in Moresco il narrativo non si separa mai dal lirico, anzi resta con esso strettamente intrecciato, come in Omero, come in Dante.

Ne *Gli increati*, del resto, la forza lirica fa da locomotiva non solo al racconto ma anche al pensiero. Nelle opere di Moresco c'è infatti anche un carico di pensiero di peso paragonabile a quello di un filosofo come Nietzsche, non tanto per i contenuti, che sono piuttosto lontani, ma per l'ardire con cui

avanza nell'impensato. Da questo punto di vista Gli increati possono essere giustamente considerati come un'avventura totale, poetica e di conoscenza, che ci porta man mano a intuire una dimensione mai pensata prima, e quindi nemmeno mai nominata, e che qui viene chiamata increazione. E anche questo pensiero, che è come il basso continuo del racconto, viene spinto avanti, continuamente ripreso e ogni volta portato più in là, grazie a quel fiume lirico che lo trasporta.

Quindi narrazione, pensiero e canto sono qui *inseparati*. La modernità invece li ha separati, incanalandoli in generi specializzati: poesia, narrativa, filosofia.

Non dobbiamo però pensare al lirico così come lo ha concepito la teoria letteraria moderna, specializzandolo – e così rimpicciolendolo – nell'espressione del mondo interiore, dei sentimenti e dello stato d'animo di un soggetto. Il lirico che si dispiega ne *Gli increati* è qualcosa di non ancora specializzato, che viene prima di ogni normativizzazione di genere e di stili: una forza elementare, primogenita, selvaggia. Ci viene qui in aiuto una riflessione di Leopardi:

Il lirico è il primogenito di tutti: proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo. L'epico nacque dopo questo, e da questo; non è in certo modo che un'amplificazione del lirico, o vogliam dire il genere lirico che tra gli altri suoi mezzi e subietti ha assunta principalmente e scelta la narrazione, poeticamente modificata.⁴²

Il lirico è dunque per Leopardi una forma primaria, elementare, quasi "naturale": naturalmente si canta, si prega, si intonano nenie. E poi non solo gli uomini cantano, ma anche gli animali, anche gli uccelli, persino l'ululato del cane è un canto – come nota Moresco.

Per queste stesse ragioni il lirico è anche qualcosa di "staminale". È Moresco stesso a accostare i due termini ne *Gli increati*, quando scrive, riferendosi al "Canto del Gatto" che si trova al centro dei *Canti del caos*:

[...] nel suo grande canto, quello che si è levato nella parte centrale di tutta questa tracimazione, nel ventre lirico e staminale di tutta questa universale narrazione e tracimazione [...]⁴³

È significativo che il *lirico*, definito qui il "ventre" di tutta la narrazione, sia qui associato a *staminale*, cioè al non ancora specializzato: lo stesso termine con cui in biologia si indicano le cellule dell'embrione non ancora differenziate, ancora dotate della potenzialità di dare origine a ogni tipo istologico presente nell'organismo di cui fa parte.⁴⁴

Pesce anadromo

Se considerassimo – come propone Guido Mazzoni – lo spazio letterario come formato dall'insieme delle opere che gli autori della nostra epoca giudicano ragionevole scrivere – ritenute cioè "all'altezza dei tempi"⁴⁵ –, le opere di Moresco apparirebbero tutte *irragionevoli*: per le grandi dimensioni, per quell'ingenuità di sguardo che secondo molti nessuno scrittore moderno o ipermoderno possiede-

rebbe più, per l'ampiezza epica dell'orizzonte, per la potenza staminale del lirico non separato dalla narrazione e dal pensiero e, infine, per l'idea di una forza irradiante posseduta dalla letteratura – aspetto quest'ultimo su cui ci soffermeremo adesso. E infatti quelle opere apparvero irragionevoli ai loro primi lettori specializzati, agli editori e ai consulenti degli editori che ebbero modo di leggerle e che le giudicarono impubblicabili nei lunghi anni in cui lo scrittore rimase inedito. Ma anche dopo, quando quei libri incominciarono a apparire uno dopo l'altro, come terre che emergano lentamente dall'acqua, dopo essersi formate là sotto, la nuova montagna è rimasta a lungo non registrata dalle mappe della critica letteraria italiana, come se i suoi strumenti di misurazione, tarati su altri parametri, non riuscissero a rilevarla⁴⁶.

Antonio Moresco non è infatti uno di quegli scrittori di cui si possa dire che siano rappresentativi del proprio tempo. Al contrario egli è stato fin dai suoi esordi in dissonanza con le tendenze culturali dominanti, sia sul piano strettamente letterario sia su quello spirituale e del pensiero. Però, e forse anche per questo, egli è uno scrittore che a buon diritto può dirsi *epocale*, in quanto ci dà la misura della fine di un'epoca (la modernità è già stata oltrepassata anche se si continua a usarne le categorie fossilizzate) e dell'inizio di un nuovo ciclo della storia umana (e della sua cultura): quello delle ondate migratorie, dei miserabili che ammontano a un terzo della popolazione mondiale, dell'esperienza del limite planetario e di specie, – un ciclo che, con parole di Moresco, potremmo chiamare della *tracimazione universale*. Epocale, soprattutto, perché entra in questa ferita dell'epoca con un'invenzione di possibilità espressive proporzionali alla nostra situazione di vi-

venti del XXI secolo, che è enorme, drammatica e nello stesso tempo assolutamente nuova, oltre che gravata di una grandissima responsabilità rispetto alle generazioni che verranno dopo. La sua non è semplicemente un'opera letterariamente nuova, ma anche qualcosa che compie un fondamentale lavoro di *rigenerazione* sul piano della sensibilità e del pensiero, parlando agli uomini di questo tempo con una pienezza di parola che lo spazio letterario moderno non consentirebbe. E infatti, proprio questa sua forte scommessa su quella cosa chiamata letteratura, creduta capace di un'azione rigenerativa, non solo è stata considerata irragionevole, ma addirittura a lui rinfacciata come una colpa⁴⁷.

Hegel diceva che l'arte moderna “non arreca più quel soddisfacimento dei bisogni spirituali che in essa hanno cercato e solo in essa trovato epoche e popoli precedenti”⁴⁸ – e ovviamente pensava che potesse soddisfarli la filosofia, cioè il pensiero separato, specializzato in concetti.

Ecco cosa pensa invece Moresco:

Io non so perché sono stato preso così tanto da questo sogno. Fin da quando ero piccolo, poco più che un bambino. Solo gli scrittori, i poeti, la musica e il canto umano riuscivano a raggiungere la mia mente e il mio cuore di bambino e di ragazzo stupido, solo, disadattato, traumatizzato. Mi immaginavo che ci fosse qualcosa di grande, da qualche parte, in noi stessi, dove si potesse ardere tutti come in una sola fiamma. Non questa piccola, brutta cosa che vedo intorno e dove sono imprigionati i corpi e le menti. Viviamo in un'epoca spaventosa. Viviamo in un paese e in un mondo senza speranza. Io non mi aspetto più niente da questi piccoli e feroci morti viventi. Io non so se qualcosa ancora si sveglierà nel futuro, se potrà avvenire una rigenerazione delle

menti e dei corpi, e a che prezzo. Se si sveglieranno mai da questo sonno livido senza luce, anche in questa piccola-grande cosa che hanno chiamato letteratura e che invece io chiamerei, se la si potesse davvero nominare. Che è oggi quasi l'unica fessura, l'unica cruna attraverso cui poter raggiungere gli altri esseri della nostra specie fin nelle loro strutture più potenziali, profonde, esplosive, irradianti e segrete.⁴⁹

È una delle pagine finali di *Lettere a nessuno*. Non solo da questo passo, ma dall'intera opera di Moresco traspare un cocente senso della letteratura e della sua forza di irradiazione, considerata capace di raggiungere gli altri esseri fin nelle loro strutture potenziali, profonde e esplosive, e persino di rigenerare menti e corpi addormentati dentro a un "sogno livido senza luce".⁵⁰

Ma su una tale pienezza c'è infine da notare un'ultimissima cosa. Per raggiungere un tale risultato si sono dovute sfondare diverse barriere, e ricongiungersi con qualcosa di più arretrato e profondo, che è stato seppellito nel corso dei secoli da strati di cultura separante. Moresco, come ho detto, non riprende l'epica, la tragedia o il grande stile, ma ridà vita dall'interno della sua stessa spinta creativa a una parola poetica piena, inseparata, quale si trova in Omero e negli antichi, prima di Platone, prima di Aristotele: cioè prima che quel nuovo sapere specializzato in verità, e chiamato filosofia, pretendesse di relegare i poeti "all'interno di un codice prestabilito [...], quello dell' 'estetica' e delle sue presunte leggi"⁵¹.

Per ritrovare quella meravigliosa libertà di attingere a tutte le risorse della parola, dell'invenzione, della bellezza, della verità, senza essere imprigionata dentro a restrizioni del tipo di quelle che ho ricor-

dato, per riattivare questa possibilità di parlare tenendo uniti sentimento e pensiero, narrazione e canto, Moresco si è dunque trovato a dover disfare a ritroso quel lungo percorso di differenziazione e di depotenziamento della parola poetica. Il suo è stato un lavoro immane, di cui non si avverte la fatica perché noi ne leggiamo solo il risultato limpido, ma ha dovuto mordere per così dire i trascendentali dell'epoca, andando oltre alle stesse condizioni di possibilità dell'espressione letteraria, della sua esistenza e della sua circolazione fissati in due millenni, e in particolare in questi ultimi due secoli. È come se avesse risalito all'indietro la corrente della storia, muovendosi come certi pesci, detti anadromi: come i salmoni che risalgono i fiumi o, caso ancora più complesso e sbalorditivo, come le anguille che fanno migliaia di chilometri all'indietro, dai fiumi dove sono vissute fino a mari lontanissimi, dove andranno a deporre le uova e a riprodursi.

Questo lavoro di rigenerazione di una parola poetica piena che fonda esplosivamente narrazione, poesia e pensiero, questa migrazione anadroma verso stadi inseparati e staminali, verso zone della parola negate, questa ricerca di un contatto bruciante con i lettori, non è perciò solo qualcosa di inaspettato ma anche di miracoloso e di fondativo, in questa fase drammatica e totalmente nuova dell'umanità.

TRACIMAR E ORGANIZZAR

Davide Luglio

Farò una premessa che riguarda il titolo che ho dato a questo mio intervento e che naturalmente può sembrare un po' facile per il richiamo pasoliniano che lo sottende. In realtà, però, non è da Pasolini che vorrei partire ma da Dante, certo da un Dante avvicinato attraverso Pasolini, che è stato un grandissimo lettore della Commedia, ma comunque da Dante. Direte che anche questo è un po' scontato, in fondo sembra difficile entrare in una grande opera letteraria italiana, per quanto contemporanea, senza veder affiorare, qua e là, a un certo punto, le radici stesse o alcune delle radici della letterarietà italiana. Voglio dire però subito che non intendo inseguire le tracce dell'avo illustre nelle pieghe dei testi di Moresco e in particolare di quelli del ciclo de *I giochi dell'eternità*. Non dico certo che questo sarebbe impossibile soprattutto nel quadro di un'intertestualità correttamente intesa e non dico nemmeno che sarebbe inutile, anzi, Dante è un autore col quale Moresco si confronta e, a mio modo di vedere, in un modo molto interessante. Diciamo che ciò che mi è parso più urgente, in un primo tempo, è confrontarsi innanzitutto con un'evidenza che sta a monte di tutto ciò e che non può non interpellare il lettore di Moresco. Mi riferisco alla necessità di interpretare il gesto creativo, l'idea di creazione che muove un autore di cui è ormai banale dire che esce dai ranghi, e che propone un'opera, come ha avuto già modo di

scrivere Carla Benedetti nella prima silloge critica a lui dedicata, cresciuta in totale libertà dai codici e dai galatei letterari del tempo:

Con un'attitudine intrepida e sognante, un'invenzione scatenata, una voce mai udita prima nella nostra lingua carica di storia, che pure qui sembra come appena inventata, ha sempre cercato il contatto diretto con il lettore, puntando sulla semplicità e sulla profondità dei piani mentali che si possono raggiungere attraverso la parola scritta, dentro a quella potente comunione chimica tra corpi che viene detta letteratura.⁵²

Quello che scrive Carla Benedetti basta ad intuire quanto la novità e l'originalità costituiscano l'evidenza prima che coglie il lettore dell'opera e, in particolare, il lettore del ciclo de *I giochi dell'eternità* che comprende dunque *Gli Esordi*, *Canti del caos* e, il recente, *Gli increati*.

Naturalmente, l'originalità e la novità non sono di per se stesse necessariamente una qualità letteraria. In compenso, la storia dell'arte dimostra quanto l'originalità e la novità possano suscitare reazioni di rigetto, e sappiamo che l'opera di Moresco le ha suscitate e le suscita abbondantemente. Sono reazioni in parte comprensibili quando vengono da un pubblico abituato agli standard dell'industria culturale, perché la lettura del ciclo de *I giochi dell'eternità* sottopone ad un'esperienza simile a quella che avrebbe potuto fare uno spettatore ottocentesco abituato all'art pompier qualora fosse stato improvvisamente messo di fronte a un quadro cubista. Da Alexandre de Cabanel a Pablo Picasso il salto è difficile, se non impossibile. È proprio una difficoltà di questo ordine – densità di scrittura, complessa leggibilità –

che intende sottolineare Raoul Montanari in un articolo pubblicato su *Nazione Indiana* nel 2003, all'epoca dell'uscita di *Canti del Caos*. Come Carla Benedetti, Raoul Montanari riconosce a Moresco grandissime qualità letterarie: « ricchezza di invenzione, visionarietà, rapidità e logica interna nello sviluppo delle metafore, ritmo del periodo, apertura di punti di fuga che diventano [...] angoli di inclusione prospettica ». Ma la conclusione di Montanari, che vuole prescindere dal giudizio estetico per concentrarsi unicamente, e forse discutibilmente, sulla fruibilità dell'opera, è che la lettura di Moresco stanca troppo, che la sua è una scrittura troppo piena, che a Moresco non si può mai chiedere di essere in qualche modo “divertiti”⁵³. L'impressione di Montanari è confermata e argomentata nell'analisi di *Canti del caos* che propone Raffaele Donnarumma quando osserva che:

Moresco ha spinto la sua ricerca sino a quell'oltre-raccontare dopo il quale sarebbe difficile immaginare frasi di senso intellegibile; e insieme, mette alla prova il lettore, lo sottopone a un tour de force in cui cerca di creare movimento nella stasi, differenza nell'indifferenziato, varietà nel sempre identico. Nella volontà di dire tutto, il discorso è sul punto di crollare, la leggibilità sta per cadere nell'illeggibile, l'effrazione della grammatica si grammaticalizza, l'invenzione minaccia di girare a vuoto. Questa ambiguità è perseguita con ostinazione: Moresco, come tutti gli autori di opere mondo, dispone non il proprio fallimento, ma l'uscita dell'opera dalla sua fruibilità e da se stessa. È come se la scrittura, nel suo spasimo per uscire dal recinto educato e innocuo del letterario, dovesse andare verso la propria negazione, tendere alla balbuzie e al delirio. Questo pericolo è corso sino in fondo, e da subito: *Canti del caos*

è un libro che programma e insegue la propria esplosione, e che cerca in essa la mossa disperata e coatta per uscire da ogni coazione e da ogni disperazione, trovando una sua paradossale salvezza ('che sorriderà, che sorriderà, che nell'increato sorriderà').⁵⁴

Anche per Donnarumma, dunque, la lettura di Moresco è un *tour de force* ma egli fonda esteticamente l'osticità di questa scrittura nella volontà di negazione del « recinto educato e innocuo del letterario », anche al prezzo di una tendenza « alla balbuzie e al delirio ». Per il critico ci troviamo di fronte ad un'operazione tipicamente avanguardista:

Per quanto censuri a più riprese l'Avanguardia, Moresco è uno scrittore di avanguardia: le sue posture sono l'attacco, la rivolta, la provocazione; la sua ambizione è cambiare la vita prima che la letteratura; la sua tendenza, nonostante la vocazione alla 'solitudine' e alla 'clausura' (*Sbr.*, p. 90), è costruire 'comunità piccole e antagonistiche',⁷ come mostrano il suo impegno intorno prima a *Nazione indiana*, poi al *Primo amore*.⁵⁵

Ora, è vero che l'attacco, la rivolta, la provocazione sono caratteri presenti nella scrittura di Moresco come è vero anche che vi è, nella sua vita d'artista e nella sua vita *tout court*, una dimensione di impegno. Ma non credo, in compenso, che si possa parlare al suo riguardo di avanguardia. Naturalmente bisognerebbe intendersi su una definizione di avanguardia ma, se ci riferiamo a quella storica, manca in Moresco la preminenza del progetto e del progetto ideologico sul fare artistico così come non viene mai tematizzata, in quanto tale, la volontà di far *tabula rasa* del passato. Allo stesso modo non direi che la sua ambizione è quella di cambiare prima la vita che la letteratura, essa è invece di fornire attraverso

la letteratura e la pratica artistica un'immagine di vita, ma su questo punto tornerò più avanti. Che poi vi sia una dimensione sperimentale nella scrittura di Moresco, ciò è innegabile se con questo si intende l'elaborazione di una poetica estremamente originale che dà espressione a quella voce mai udita prima nella lingua italiana di cui si parlava inizialmente. Ma questa sperimentaltà, perlomeno ricondotta da gran parte della critica, fino a *Canti del caos*, a una forma di scrittura spinta ai limiti della leggibilità si è ultimamente arricchita di una serie di opere che rilanciano la necessità di interrogarsi sulla poetica di Moresco, sulle ragioni della sua creazione.

Oltre a *Gli increati* che chiude il ciclo iniziato con *Gli esordi*, lo scrittore ha infatti pubblicato due romanzi che tanto in Italia quanto all'estero, e penso in particolare alla Francia, hanno riscosso e stanno riscuotendo un grande successo di pubblico: *La lucina*⁵⁶ e *Fiaba d'amore*⁵⁷. In Francia, dove solo tre romanzi brevi sono stati per ora tradotti⁵⁸, nessuno ha pensato a Moresco in termini di avanguardia, molti, in compenso, hanno salutato l'estrema originalità del suo universo poetico. Naturalmente, va da sé che questi due romanzi abbiano più che un legame col resto dell'opera, e tuttavia proprio per la loro relativa accessibilità rispetto al ciclo de *I giochi dell'eternità*, rendono ancora più acuta, mi sembra, la necessità di interrogarsi sull'idea di creazione sottesa ai tre grandi romanzi di Moresco che appaiono, ancor più di prima, come il frutto di un imperativo poetico, di una scelta obbligata dell'artista.

Naturalmente non ho certo la pretesa di esaurire qui una questione che non può che essere vasta e complessa. Vorrei invece limitarmi ad indicare una delle ragioni, uno dei sensi che è possibile dare alla poetica di Moresco, vorrei incominciare ad abbozzare

insomma se non l'idea, almeno un'idea creativa, ai miei occhi essenziale, e che ha a che vedere proprio con quello che Montanari ed altri assieme a lui, indicano come un limite di questa scrittura ovvero la sua pienezza, l'assenza di quel piano comunicativo fatto di pieni e vuoti, di momenti di tensione e di distensione utili ad intrattenere col lettore un rapporto di tipo, in senso stretto, "divertente".

Lo farò in tre tempi interrogandomi sull'analogia che ho stabilito tra *tracimar* e *trasumanar*, prima brevemente rispetto a Dante e poi rispetto a Pasolini. Mi soffermerò poi sull'altro termine della questione, ovvero « organizzar ». Infine concluderò con alcune considerazioni sul significato di creazione e di creazione letteraria in particolare.

Trasumanar e Tracimare

Partiamo dunque da Dante per cercare di spiegare perché un termine che ricorre, nella forma verbale o sostantivata, più di 1300 volte nell'ultimo romanzo di Moresco, ovvero « tracimare », possa essere messo in relazione con l'hapax dantesco « trasumanar ».

È noto come il primo canto del *Paradiso* introduca il lettore della Commedia in un mondo nuovo. Per quanto strutturalmente simile alle altre due cantiche, la terza si apre subito su uno scenario profondamente diverso, il paesaggio terreno del *Purgatorio* è sparito e l'uomo, il poeta pellegrino, non è più quello di prima. A metà del canto se ne ha la spiegazione con i famosi versi

Trasumanar significar per verba
non si poria ; per l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba⁵⁹

Quell'uomo, quel poeta pellegrino, si è trasumanato, ha cioè oltrepassato la propria natura e la propria condizione terrena. Dopo l'inferno e il purgatorio luoghi situati sulla terra, legati al tempo e alla storia, ci si trova ora in un cielo senza tempo, dove abitano i puri spiriti, Dio, gli angeli, i beati.

« Trasumanar » è dunque un verbo coniato da Dante per indicare una cosa che nella lingua non può esistere perché non esiste, al di fuori di questa sua singolare, unica esperienza, la condizione che descrive e che per questo « significar per verba non si poria ». Tuttavia non sfugge al lettore che mentre il poeta nega che si possa dire l'oltrepassamento della condizione umana al tempo stesso lo dice e non solo lo dice, e lo fa compiendo un atto linguistico estremamente forte che consiste a creare un verbo prima inesistente in volgare, appunto « trasumanar ». Nell'invenzione di questa sola parola Dante viene così a riassumere uno dei sensi più forti della creazione artistica ovvero l'atto col quale il poeta fa coincidere sfondamento del codice linguistico e sfondamento dei limiti dell'esperienza. Quello che ci sta dicendo Dante, con un'audacia che sfida gli assunti teologici tomistici è che la poesia sola può essere l'equivalente del « lume di gloria », ovvero della grazia attraverso la quale Dio consente all'intelletto umano di accedere al divino. Solo la poesia è in grado di creare con la lingua e nella lingua lo spazio di un'esperienza nuova, che è naturalmente, come pure nell'ambito linguistico convenzionale, inaccessibile all'umano.

E questo significa anche che, per quanto possa sembrare paradossale, non è azzardato spogliare la commedia del suo referente teologico e religioso o quanto meno considerarlo un velo allegorico attraverso il quale Dante non ci sta parlando d'altro che

di poesia. Insomma se il « trasumanar » è la soglia e il passaggio verso un'esperienza mistica, tale esperienza si consuma nella poesia, il misticismo di Dante è un misticismo poetico.

Quando Pasolini sceglie di riprendere per il titolo della sua ultima raccolta di poesie, pubblicata nel 1971, il *trasumanar* dantesco, è precisamente a un misticismo di questo tipo che pensa. Per la verità, già dai tempi del Vangelo, Pasolini aveva avuto modo di esprimersi in tal senso. C'è ad esempio una battuta del dialogo tra Pasolini e Don Andrea, il prete che lo accompagna in *Sopralluoghi in Palestina*, molto significativa a questo riguardo, Pasolini dice :

Vede Don Andrea, la parola spirituale ha per noi due probabilmente un significato un po' diverso. Quando lei dice spirituale intende soprattutto dire religioso, intimo e religioso. Per me spirituale corrisponde a estetico.⁶⁰

Affermazioni di questo tenore nelle dichiarazioni del poeta se ne possono trovare altre. Ma una delle più significative è quella che troviamo nelle conversazioni con Jon Halliday intitolate *Pasolini su Pasolini*, dove interrogato sul suo background religioso il poeta risponde :

Per quanto riguarda poi la visione religiosa che possiamo avere del mondo – Lei come me –, facciamo a meno dell'idealismo cristiano. Io sono propenso a un certo misticismo, a una contemplazione mistica del mondo, beninteso. Ma questo è dovuto a una sorta di venerazione che mi viene dall'infanzia, d'irresistibile bisogno di ammirare la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità là dove altri scorgono soltanto l'apparenza esanime, meccanica, delle cose.⁶¹

Parlando di profondità Pasolini secolarizza, per così dire, il trasumanar dantesco ma ne mantiene un aspetto essenziale che è quello del superamento, l'esperienza mistica è l'esperienza di un oltre, questa potrebbe essere la sua definizione minimalista, e in questo è sempre anche un'esperienza che potremmo definire in senso stretto metafisica, in quanto va oltre, al di là, buca, per così dire l'apparenza delle cose. È un'esperienza di esteriorità, implica il passaggio per un fuori, un uscire dall'ordine conosciuto e istituito delle cose. La poesia è il luogo in cui prende forma questa esperienza. La poesia è dunque un luogo esteriore, un fuori, tanto rispetto all'ordine convenzionale del discorso quanto alla conoscenza convenzionale delle cose. Tuttavia, all'altezza più o meno del '71, quando fa questa dichiarazione, parlando di profondità, e pur secolarizzando il trasumanar dantesco, Pasolini rimane all'interno di una logica metafisica classica quella che oppone l'apparenza alla profondità, il sopra al sotto e per certi versi, anche se su questo piano la questione è più complessa, il prima al dopo, l'anteriorità alla posteriorità. Penso anche che Pasolini sia consapevole del fatto che l'ordine metafisico classico, da intendersi, con un termine foucaultiano, come epistème, di fatto è un limite, un limite anche politico, e per meglio dire il limite che si tratta di superare. E proverà a farlo proprio con quella incompiuta riscrittura della *Commedia* che è *La Divina Mimesis* e poi con *Petrolio*. Per questo il rapporto di Pasolini con Dante è, rispetto ad altre riscritture novecentesche della *Commedia*, senza alcun dubbio quello più importante del XX secolo.

E veniamo dunque a Moresco e ai legami che la sua idea di creazione può avere con Dante e con Pasolini e come questi possano chiarire la sua idea di

creazione del ciclo de *I giochi dell'eternità*. Vorrei osservare preliminarmente che il nome che, stando ad alcune dichiarazioni di Moresco, prenderebbe questo ciclo e che si ritrova nell'ultimo romanzo, *Gli increati*, è già di per sé la dichiarazione di una presa di distanza da quell'*épistémè* teologico-politica che è alla base del pensiero occidentale. L'increato, va da sé, si oppone al creato e l'idea di creato, di creazione e di creatore in senso metafisico è precisamente all'origine di questa *épistémè*. Fatta questa fondamentale premessa guardiamo in che termini si pone il rapporto con Dante. Come dicevo non entrerò nell'analisi dei testi limitandomi, in questa sede, ad alcune osservazioni che riprendo in parte dallo studio che Luca Cristiano ha recentemente dedicato a Moresco⁶². Cristiano osserva innanzitutto che in *Lettere a nessuno* lo scrittore evoca significativamente la *Commedia* dantesca in corrispondenza con l'elaborazione degli *Esordi*, « intercettare finalmente Dante » o « la *Divina commedia* finalmente »⁶³ sono alcune delle espressioni che tra il 1984 e il 1985 Moresco utilizza mentre sta lavorando al primo romanzo di un ciclo che lo terrà occupato per più di trent'anni. Così fin dal primo romanzo la struttura formale presenta richiami alla *Commedia*, la suddivisione in tre parti, le unità costruite per dare sempre come somma un multiplo di tre, la suddivisione del secondo romanzo in *Canti*, la chiave teologica di esso seppure a differenza che in Dante, e diversamente dagli *Esordi*, « non vi sia più, come osserva giustamente Cristiano, un vero Dio a garantire la tenuta del cosmo »⁶⁴. La rivendicazione di un canone nel quale si iscrive l'opera come sua filiazione i cui due primi autori sono Omero e Dante. Ma là dove la presenza dantesca si fa più densa e palpabile ad ogni livello, direi, del romanzo è appunto ne *Gli increati*. Ne *Gli increati*, come scrive Cri-

stiano, « Moresco attualizza l'operazione dantesca dichiarandolo fin dalla prima pagina ed è proprio quest'ultimo volume a rimettere in prospettiva tutti i suoi scritti precedenti ». Il riferimento è al terzo paragrafo del proemio dove leggiamo:

Finora solo qualche grande poeta antico ci aveva raccontato la discesa di eroi vivi nel regno dei morti, o aveva preteso di essere andato di persona, da vivo, nell'aldilà e di esserne poi ritornato. Io sono il primo che vi racconta, da morto, quello che succede nel regno dei morti⁶⁵.

Questa dichiarazione proemiale, dove incontriamo appunto i due primi *auctores* Omero e Dante è poi seguita un po' più avanti da un'altra in cui leggiamo: « qualcosa che non è neppure più il tempo, lo spazio, perché qui anche gli estremi confini percettivi sono saltati, mentre vi porterò attraverso questo regno nero, incantato, fino alla fine di questo regno »⁶⁶. Segue poi una bellissima descrizione del regno dei morti identico in tutto e per tutto al mondo notturno dei vivi se non fosse per le continue coorte di morti che accoglie.

Basta questo per capire che l'esperienza poetica che propone Moresco è un'esperienza mistica, se prendiamo mistico nell'accezione minimalista che abbiamo definito prima, ovvero come un'esperienza di ciò che sta oltre, oltre la condizione umana, nel caso di Dante, oltre « l'apparenza esanime, meccanica, delle cose » nel caso di Pasolini. Tuttavia, e in questo sta la portata rivoluzionaria e il grande messaggio anche filosofico dell'opera di Moresco, l'oltre si situa sullo stesso piano di ciò che sta al di qua, la vita sullo stesso piano della morte, il prima sullo stesso piano del dopo, l'alterità, di fatto, è medesimità.

Sono numerosissimi i passi del romanzo dove questa esperienza dell'indistinzione tra vita e morte è spinta fino ai limiti. Uno di questi si trova all'inizio del decimo capitolo della prima parte de *Gli increati*, siamo dunque all'inizio del romanzo, e il titolo del capitolo è « Tutto il mondo è spaccato in due ». Il titolo è naturalmente molto importante perché alla stregua del *trasumanar dantesco* pone in campo due dimensioni che, nel caso di Dante sono quella terrena e quella ultraterrena e nel caso di Moresco sono la vita e la morte. Leggiamo:

Quando ero tra i vivi e mi muovevo nel mondo con il mio corpo che percepivo di tanto in tanto come vivo, mi sembrava sempre di venire da un'altra parte, da un'altra parte e da un altro mondo. Adesso che sono morto mi sembra ancora di venire da un'altra parte, da un'altra parte e da un altro mondo. Ve l'ho già detto: allora mi sembrava di vivere in un mondo di morti, adesso mi sembra di vivere in un mondo di vivi. Allora mi sembrava di combattere contro dei morti, adesso mi sembra di combattere contro dei vivi.⁶⁷

Il brano mostra chiaramente come il passaggio dall'uno all'altro mondo avvenga senza soluzione di continuità e nell'indistinzione. Se i morti sembrano vivi al morto e i vivi sembrano morti al vivo ciò significa che la distinzione tra uno stato e l'altro è puramente prospettica. È il punto di vista a modificare la percezione di una condizione in cui morte e vita si scambiano le parti indistintamente. E cionondimeno l'alterità è mantenuta ma, appunto, è mantenuta su un piano d'identità. L'esperienza che Moresco ci invita a fare nel ciclo de *I giochi dell'eternità* e segnatamente ne *Gli increati* è dunque quella della crisi della dualità costitutiva del pensiero oc-

cidentale e non solo occidentale, che costruisce il proprio ordine concettuale sull'opposizione tra mondano e oltremondano, tra anima e corpo, tra cielo e terra ma anche tra prima e dopo :

« Ma perché ? » grido ancora.

« Perché ogni cosa è spaccata in due, perché la morte viene prima, perché ogni cosa succede prima che sia successa. » [...]»⁶⁸

No, quello che è successo prima succede dopo, sta succedendo adesso ! Mi sto muovendo anch'io in un mondo che non conosco, che non posso conoscere perché la resurrezione viene prima della conoscenza. Io sto facendo tracimare la morte nella vita, io sono venuto a portare nel continente dei morti il vortice della resurrezione.[...]»⁶⁹

Sì, sì... » mi dico correndo attraverso queste case vuote con il mio corpo tracimato dalla morte che viene prima e che viene dopo. « Io l'ho già visto questo mondo ! O non l'ho mai visto eppure me lo ricordo, me lo ricorderò [...] I nobili non ci sono più, non c'è più nessuno. Dove saranno finiti ? Saranno sfollati da qualche parte per l'avvicinarsi di questa guerra mondiale tra vivi e morti o saranno già tracimati dentro la morte ? Ma saranno tracimati prima o saranno tracimati dopo ? Saranno tracimati dentro la morte che viene prima o dentro quella che viene dopo ? Ma, se sono tracimati dentro la morte che viene prima, dove erano allora ? E, se sono tracimati dentro la morte che viene dopo, dove sono adesso ? E dove sono io adesso, se adesso è adesso ?⁷⁰

Ciò che collassa nell'opera di Moresco sono dunque quelle che potremmo definire delle forme e delle condizioni della conoscenza : lo spazio e il tempo. E la parola, il termine scelto per indicare questo pas-

saggio che non è oltrepassamento verso una dimensione che non è altra è appunto « tracimare ».

Come scrive giustamente Luca Cristiano :

“Vita”, “morte”, “creazione”, “distruzione”, “increazione” - con l'aggiunta di un raccordo tra i primi due termini e gli altri tre, rappresentato dalla coppia « resurrezione » (parola con cui terminano anche i capitoli che precedono la conclusione dei *Canti*) e « immortalità » - scandiscono, attraverso le loro combinazioni ossessive e i passaggi da uno stato all'altro, l'intera trama del libro. Il momento in cui un personaggio transita da un livello a quello che segue viene definito « tracimazione » e i correlati « tracimare » e « tracimato » assumono la funzione epiforica e percussiva tipica delle attribuzioni tematiche moreschiane, risuonando continuamente nel periodo, saturando la propria semantica in favore del ritmo così come la successione logica cede il campo all'estasi visionaria.⁷¹

Quella che Cristiano chiama estasi visionaria potremmo definirla dantesca e pasoliniana esperienza mistica, un'esperienza che si produce e si consuma nell'esperienza poetica. Resta da spiegare la ragione di questa ridondanza del tracimare e correlati che, come dicevo, ricorrono più di 1300 volte nel romanzo a fronte dell'unicità del trasumanar dantesco. Una delle spiegazioni mi sembra possa essere che il conio dantesco afferma negandola l'effabilità di un'esperienza che rientra perfettamente nell'ordine delle cose. La *Commedia* non stravolge l'*épistémè* occidentale, al contrario si iscrive perfettamente nella dualità di trascendenza e immanenza che la costituisce in ogni sua espressione, religiosa, politica e linguistica. Il ciclo de *I giochi dell'eternità*, invece, mette in cortocircuito tale dualità e con essa l'ordine stesso del discorso e delle rappresentazioni.

L'esperienza poetica, mistica o visionaria alla quale ci invita Moresco è un'esperienza radicale di immanenza che non può avvalersi di rappresentazioni, ordini, categorie già costituite e per questo non può che costruirla sull'epifora. Ogni ripetizione di tracimare è una pietra in più posta nell'edificazione di una rappresentazione, di una visione e di un'esperienza dell'immanenza che non ha mai avuto corso nella mitologia e nel pensiero occidentali. Ogni occorrenza di tracimare è un passo in più nella decostruzione del dualismo caratteristico, fondativo di questo pensiero e al contempo una tappa nella costruzione di una rappresentazione alternativa dalla quale possano derivare categorie altre di pensiero.

Organizzar

Devo avviarmi verso la conclusione e ancora resta da spiegare l'altro termine di ascendenza pasoliniana che ho voluto inserire nel titolo della mia relazione ovvero « organizzar ». Se tracimare può essere un significante analogo a trasumanare nell'indicare il carattere mistico dell'esperienza poetica proposta dall'uno e dall'altro perché chiamare in campo anche *organizzar* ? Perché spingere così in là l'analogia con Pasolini ? Diciamo subito che la ragione è legata al significato che assume in entrambi, mi sembra, l'atto di creazione. Ma prima di soffermarmi su questo punto vorrei ricordare il posto particolare che occupa Pasolini nell'ultimo romanzo di Moresco. Ne *Gli increati* sempre facendo eco al modello dantesco, il protagonista incontra tutta una serie di personaggi. Si tratta perlopiù di incontri fugaci ma al capitolo 29 della seconda parte, intitolato « I batteri della visione », dopo essersi brevemente

intrattenuto con lo scìa di Persia e con Mao Zedong, il protagonista incontra Pier Paolo Pasolini. Si tratta di un lungo incontro, senza equivalenti nel romanzo, che si presenta come un quasi monologo del protagonista interrotto a tratti dal lamento di Pasolini che evoca con grande intensità il massacro al quale è stato sottoposto il giorno del suo assassinio. In questo magnifico brano il protagonista ripercorre, diciamo così, criticamente il pensiero del poeta di Casarsa. Alla fine però si lascia andare a questa effusione :

« Eppure ti cerco ancora ! » gli dico irresistibilmente. « Vado a cercare i tuoi libri e li leggo e rileggo con emozione quando ho bisogno di sentire ancora la tua insopportabile e inarrestabile voce, la tua vocina, quando non riesco più a tollerare le altre voci impostate, anche se hai sbagliato tutto, anche se hai imboccato delle scorciatoie, anche se hai avuto fretta e hai rovinato tutto, anche se hai avuto fretta perché eri dentro una fede piccola e un cerchio piccolo dove le cose girano velocemente perché sono ferme, anche se hai visto tutto e non hai visto niente, anche se hai capito tutto e non hai capito niente, anche se sei stato espunto dal novero dei poeti, perché i poeti sono altri, sono sempre altri, saranno, anche se neanche io so che poeta sono, chi sono, chi sono stato, sarò... »

Mi è venuto ancora più vicino, con la maschera della testa fracassata e rigata, col corpo.

E allora, all'improvviso, lo abbraccio forte.

E allora anche lui, all'improvviso, mi abbraccia forte, mi stringe, con le sue ossa spezzate, con il suo corpo e il suo sangue, nella notte nera, nel buio⁷².

Difficile non leggere in questo abbraccio un riferimento agli "abbracci" della *Commedia* dantesca. Non tanto a quello tra Virgilio e Sordello, quanto proprio

all'abbraccio impossibile tra Dante e Casella che coerentemente con l'indistinzione, anche metafisica, tra il piano della morte e quello della vita, tra il mondo dei viventi e il mondo dei morti istituito ne *Gli in-creati*, qui diventa significativamente possibile. E non « ombr[a] vana fuor che ne l'aspetto ! »⁷³ ma corpo, quasi un *iper-corpo* fatto di ossa fracassate e sangue stringe forte a sé il protagonista. Ma al di là della ripresa di Dante e del superamento della prospettiva teologica dantesca vi è in questo abbraccio l'espressione di un vero e proprio atto di comunione con quello che, mi sembra, costituisce l'essenza dell'organizzar pasoliniano.

Per capire che cosa intenda Pasolini per organizzar bisogna riferirsi a un passo dell'intervista a Jean Duflot che va sotto il titolo de *Il sogno del centauro*. In questa intervista a un certo punto Duflot chiede a Pasolini :

Dando la preferenza al ritorno ai miti piuttosto che All'impegno nell'attualità politica, non volta le spalle ad ogni forma di realismo?

Il mio parere preciso, su questo punto, è che è realista solo chi crede nel mito, e viceversa. Il « mitico » non è che l'altra faccia del realismo.

Potrebbe esplicitare quest'aforisma attraverso una delle sue opere?

Lei sa che sto preparando un film su san Paolo, sull'ideologia religiosa del suo tempo, cioè grosso modo sulla Gnosi attraverso le diverse correnti di pensiero del periodo ellenistico. E vado scoprendo sempre più in proposito, man mano che studio i mistici, che l'altra faccia del misticismo è proprio il « fare », l'« agire », l'azione. Del resto, la prossima raccolta di poesie che pubblicherò s'intitolerà *Trasumanar e organizzar*. Con questa espressione voglio dire che l'altra faccia della « trasumanizzazione » (la parola è di

Dante, in questa forma apocopata), ossia dell'ascesa spirituale, è proprio l'organizzazione. Nel caso di san Paolo, l'altra faccia della santità, del rapimento al « terzo cielo », è l'organizzazione della Chiesa. Ci sarebbe molto da dire sui popoli che, secondo noi, agiscono solo al livello pratico, pragmatico; sono sempre ascetici e profondamente religiosi.⁷⁴

Devo dire che ho sempre trovato molto enigmatica questa dichiarazione di Pasolini. Quello che non mi tornava era l'associazione tra esperienza mistica e il tipo di azione che evocava a questo punto il poeta, ovvero quella di san Paolo, che per l'appunto contribuisce all'organizzazione della Chiesa ovvero all'organizzazione di un'istituzione contro la quale, al pari di tutte le altre istituzioni, Pasolini non ha mai smesso di scagliarsi. Come dichiara a Davide Lajolo in *Botta e risposta sui fatti che scottano* nei confronti delle istituzioni Pasolini prova « un odio, diciamo progressista, ma estremistico, per cui istituzione si identifica con conservazione, burocrazia, potere »⁷⁵. Tutto mi è parso più chiaro, invece, quando ho riportato il senso di esperienza mistica al discorso che evocavo precedentemente cioè quello che faceva Pasolini in *Sopralluoghi in Palestina* con Don Andrea. Rivolgendosi a questi, Pasolini distingue il proprio misticismo da quello del religioso, invocando per sé una forma di misticismo estetico. La differenza tra i due è essenziale, in entrambi i casi l'altra faccia dell'esperienza mistica è l'azione. Ma nel caso di quella religiosa essa tende per lo più a tradursi in un'azione che istituisce, nel caso di quella estetica, invece, in una forma di resistenza critica all'istituzione. Se il risvolto del trasumanar è in entrambi i casi l'organizzar, nel caso del religioso, poniamo di San Paolo, si tratta di organizzare ciò che si identi-

fica con la conservazione, l'ordine e il potere, nel caso del poeta, invece, precisamente con ciò che resiste a questa e ad ogni altra forma di conservazione, di ordine e di potere, compreso naturalmente anche l'ordine del discorso e del sapere.

Bioestetica versus biopolitica

È noto come negli ultimi anni della sua attività Pasolini sia preoccupato dallo spazio vieppiù limitato lasciato all'espressività, all'espressione poetica, da una società e una lingua che sempre più si restringe nell'ambito della comunicazione⁷⁶. Ora, anche in riferimento all'articolo di Montanari che evocavo inizialmente, mi importa sottolineare che esiste un rapporto molto forte tra istituzione e comunicazione. A ricordarlo, è Deleuze in un testo contenuto in *Deux régimes de fous*, intitolato « Che cos'è l'atto di creazione ? ». Si tratta della trascrizione di una conferenza tenuta alla FEMIS nel 1987. È dunque un discorso, un bellissimo discorso, in cui Deleuze si interroga su cosa significhi creazione, a partire dal cinema, certo, ma anche e soprattutto dalla filosofia e da altre forme d'arte.

Dopo un percorso nella creazione cinematografica e letteraria che è impossibile esaminare ora da vicino condotto attraverso esempi di idee ovvero di invenzioni, di creazioni cinematografiche, Deleuze si interrompe brutalmente e dice :

Comunque sia, io credo che l'idea [l'invenzione e la creazione quindi] non sia mai dell'ordine della comunicazione. Ho fatto tutto questo discorso per arrivare a dire questo. Ciò di cui stiamo parlando è irriducibile ad ogni forma di comunicazione.⁷⁷

Che cos'è la comunicazione ? La comunicazione è la trasmissione e la propagazione di un'informazione. E cos'è l'informazione ? È semplice, lo sanno tutti, l'informazione è un'insieme di parole d'ordine. Quando vi si informa, vi si dice ciò che ci si aspetta che crediate. In altri termini, informare è far circolare delle parole d'ordine. Qui Deleuze inizia una digressione su Foucault. Non si sta rivolgendo a dei filosofi, ma a dei cineasti, e ricorda quindi che Foucault ha parlato di società disciplinare ma ha parlato anche, e avrebbe parlato sempre di più, di società del controllo. E su questa, in riferimento a varie forme di biopotere si attarda Deleuze. Questa digressione può sorprendere ma in realtà il suo senso è ovvio : la società dell'informazione è una società del controllo.

Ora, tornando alla creazione, — alla creazione artistica nella quale, ricordo, fa rientrare con un gesto estremamente provocatorio, anche la filosofia — Deleuze si chiede qual è il rapporto dell'opera d'arte con la comunicazione, ovvero con l'informazione ? La risposta è : nessuno. Possiamo supporre che ne abbia con la contro-informazione ? Anche in questo caso la risposta è negativa perché la contro-informazione, spiega, non è mai servita a nulla. Ci sono dittature in cui, in condizioni estremamente difficili, tragiche, si fa contro-informazione. Ai tempi di Hitler, ricorda, gli ebrei che arrivavano dalla Germania dicevano che esistevano i campi di sterminio, in questo modo facevano contro-informazione. Ma questo non ha mai posto il benché minimo problema a Hitler. Salvo in un caso, quando la contro-informazione si è trasformata in atto di resistenza. Ora l'opera d'arte non ha nessun rapporto né con l'informazione né con la contro-informazione mentre ne ha uno molto profondo con l'atto di resi-

stenza. Vi è un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza e se la creazione ha qualcosa a che vedere con l'informazione e la comunicazione ce l'ha unicamente in quanto atto di resistenza. È con questa nozione di resistenza che ha a che fare l'organizzar pasoliniano. Resistenza alla comunicazione in nome della ricerca dell'espressività, ovvero di uno spazio e di uno strumento per l'espressione poetica. Ed è con questo stesso tipo di resistenza, che significa naturalmente anche decostruzione di categorie acquisite ed elaborazione di nuove e inaspettate categorie di espressione e di pensiero che ha a che fare l'organizzar di Moresco :

Che cosa vedono i vostri occhi quando uno muore ? Quello che vedono è la decomposizione dei corpi, l'autodigestione delle cellule che non controllano più gli enzimi, il liquido che esce dalle cellule divorate, la desquamazione, lo sguantamento, le mosche vomitorie che mangiano il grasso sottocutaneo, i batteri che si ingozzano delle scolature che escono dalle cellule massacrate [...] Questo è ciò che vi sbattono in faccia i vostri occhi, è ciò che i vostri occhi vedono dall'interno della stessa visione sostanziata dei corpi che si stanno disattivando. Questo siete voi da morti, sono i vivi da morti, non i morti.

Invece sta succedendo tutt'altro.

Tunnel nell'iperspazio, ponti di Einstein-Rosen, finestre che portano a un altro universo parallelo dei morti ? Che cosa andate a pensare... La situazione è molto semplice, così semplice che voi vivi non riuscite neppure a immaginarla. Per fortuna, perché altrimenti non sareste in grado di sostenerla. Tutte le vostre strutture crollerebbero, l'organizzazione delle vostre vite e del vostro mondo, i vostri assetti mentali, le vostre interpretazioni e le vostre proiezioni concettuali basate sul dualismo di vita e morte, la

decifrazione della realtà in cui credete di essere immersi, le vostre istituzioni, i vostri codici, i vostri sistemi, tutta la vostra relazione con ciò che percepite attraverso i vostri sensi si dissolverebbe all'istante, la vostra presenza non avrebbe più relazione con l'immagine che vi siete fatti di voi stessi e del mondo⁷⁸.

Ciò che esprime Moresco, in forma preterizionale e programmatica all'inizio del proprio romanzo, è proprio la volontà di dissoluzione delle principali categorie e strutture sulle quali sono costruite le nostre rappresentazioni della vita e del mondo. E naturalmente non è un caso che la vita/morte sia al cuore di tale dissoluzione. È ormai banale ricordare come la società della comunicazione, dell'informazione e della contro-informazione, abbia spinto le proprie forme pervasive di controllo fin dentro la vita dei soggetti sociali orientandone la percezione, la rappresentazione, il fine. Principale se non esclusivo strumento del dominio esercitato dalla società della comunicazione sono naturalmente i linguaggi. È precisamente questa la natura dei biopoteri ai quali allude Deleuze ed è su questa fondamentale struttura che riposa la nozione stessa di biopolitica.

Per Moresco, come prima e con notevolissima anticipazione per Pasolini, ciò che si tratta di istituire è dunque uno spazio di opposizione nel quale divenga visibile l'organizzarsi della resistenza alla impalpabile pervasività delle forme di rappresentazione e di espressione – i linguaggi – colonizzate dal parassita proteiforme della società dell'informazione, ovvero del biocontrollo. Tale spazio è naturalmente quello dell'opera, ovvero uno spazio estetico. Ma dato che oggetto del dominio è la vita, scopo principale dell'opera, suo fine necessario, non può essere

che la sottrazione di essa, attraverso le sue rappresentazioni, all'esercizio parassitante di tale dominio. Per questo, lo spazio estetico nel quale si organizza la resistenza al biopotere può essere meglio definito come uno spazio bioestetico.

Tanto per Moresco quanto prima per Pasolini l'ambizione non è quella di cambiare prima la vita che la letteratura ma di rappresentare nella forma bioestetica dell'opera una vita, sia pur momentaneamente, sottratta all'esercizio codificante dei biopoteri.

VISIONARIE LETTURE

Susi Pietri

Vi propongo questa irradiante preghiera interiore e questo sconfinamento. Provate a dedicare un anno intero, o anche più [...] alla lettura o rilettura di alcune delle opere più grandi che siano mai state concepite attraverso parole da uomini e donne della nostra specie. [...] Per aumentare le vostre possibilità umane e la vostra vicinanza al mondo. [...] Per dissodare il terreno, prima di poter cominciare a parlare d'altro, a pensare ad altro. Provate e vedrete quanto sono grandi gli spazi in cui – senza saperlo – siamo immersi e a cui possiamo attingere. Per ritornare più ricchi e rigenerati nel mondo che ci contiene. Per rifarci i polmoni, il sangue, il midollo osseo. [...] Provate a saltare il fosso! Occorre liberare dall'interno di noi stessi e del mondo una possibilità umana più vasta.⁷⁹

Questa invocazione, che sa assumere allo stesso tempo la perentoria provocazione di una sfida, è seguita da un elenco di possibili romanzi da leggere: *Don Chisciotte*, *Moby Dick*, *I fratelli Karamazov*, *Guerra e pace*, *I miserabili*, *Illusioni perdute – Splendori e miserie delle cortigiane*, *Wilhelm Meister*, *La storia di Genji*, *Il principe splendente*, *Alla ricerca del tempo perduto*, *Il sogno della camera rossa*, *Il castello*...⁸⁰ Ma le "visionarie letture" di Antonio Moresco, prima ancora che alle opere e agli scrittori amati, rinviano a un'idea di "lettura visionaria" che emerge nella globalità dei suoi scritti (romanzi, racconti, interviste,

saggi, diari, testi teorici e polemici) – una “lettura” che deve essere intesa in un senso radicalmente diverso, rispetto alle consuete accezioni che siamo abituati ad attribuire a questo termine. Si configura in una costellazione di molteplici figure, talvolta anche conflittuali e contraddittorie, accomunate tuttavia da un filo rosso che le collega: sono, tutte, vere e proprie “*lectures-créations*”, atti eminentemente creativi, che si caricano dell’*urgenza di innovazione* di un atto creativo. E tutte, nella loro reciproca tensione, tentano di reinventare un percorso conoscitivo delle opere degli scrittori letti, mirando a ri-potenziare il senso della lettura e, insieme, a riformulare i suoi stessi presupposti.

“Senza mappe”.
La lettura insurrezionale

Vivo da insubordinato la mia necessità di espressione, sono del tutto insofferente nei confronti della cornice, e non ho certo vissuto i traumi piccoli o grandi dell’immediata accettazione e cooptazione in un recinto letterario comunque garantito...⁸¹

Non mi pare che si possa o si debba fondare un’idea di romanzo su dei modelli di altri scrittori e critici. [...] Il fondamento non è mai stabilito una volta per tutte fin dove si possa spingere una forma vivente. Ci sono sì degli aspetti comuni che distinguono in qualche modo una forma dall’altra. Ma non credo nell’importanza dei precetti. Come in ogni epoca, anche adesso c’è gente che si è specializzata a stilare tabelle, precettistiche, regole, tutte cose che danno l’illusione di poter tenere in mano le fila e dominare l’ignoto. Invece succedono poi delle cose inimmaginabili, imprevedibili, come nella vita biologica sono

accadute cose irriducibili a qualunque interpretazione. Posso solo dire che a me piacciono soprattutto gli scrittori che non si fermano, che operano sfondamenti, che aprono spazi, che vendono cara la pelle.⁸²

La poetica della lettura moreschiana si pensa nell’insubordinazione permanente di uno spazio estraneo ai “recinti” letterari, uno spazio “altro”, non addomesticato, non compromesso con automatismi teorici e strutture di giudizio già acquisite o sclerotizzate. È in primo luogo una figura insurrezionale dell’atto del leggere, una “lettura-contro”. Contro le pretese alla conoscenza dei saperi specialistici, codificati dai professionisti dell’analisi letteraria. Contro codici, statuti, categorie interpretative di convenzione. Contro, in particolare, le versioni anestetizzate, autoreferenziali e depotenzianti della letteratura, così come della lettura, che da decenni risultano dominanti sulla scena critica e letteraria.⁸³ Rifuggendo quindi da qualunque astrazione regolatrice dell’esperienza dell’opera stessa, la lettura moreschiana rivendica l’urgenza di una impregiudicata apertura e di una ritrovata libertà di manovra:

A me pare che gli scrittori dovrebbero prendersi, riprendersi totale libertà e movimento, come d’altronde hanno sempre fatto in passato, senza farsi paralizzare da caste di specialisti e di mediatori che operano ormai come metastasi nel gioco chiuso e mortuario che domina in ogni campo: la critica ai critici, la letteratura ai letterati, la politica ai politici, il pensiero agli specialisti del pensiero... C’è necessità del salto di piani, dell’invasione, perché anche nell’attività artistica e di pensiero si sono venuti cristallizzando sempre più impostazioni e luoghi comuni annichilenti che sfidano ogni credibilità e verità e stanno in piedi solo per autolegittimazione reciproca.⁸⁴

L'insurrezionalità di questa idea di lettura in feroce, temeraria vacanza dal commento erudito e dalla "rispettabilità teorica",⁸⁵ si esercita e si esperisce come "rischio", sfida a tutto campo, agone polemico in cui far deflagrare "confronti creativi, forti, radicali, rischiosi".⁸⁶ Inflexibilmente, senza reti di protezione, si assegna il compito di ritrovare la dimensione più lacerante e conflittuale della scrittura:

Solo, dappertutto, quest'idea dei testi che dialogano con altri testi [...] i testi paiono comunicare a tutto spiano tra loro in uno spazio iperuranico-critico, inebriato dalla stessa automatica dovizia dei suoi strumenti tecnici. Una critica ormai ipermatura e intenta quasi soltanto alla contemplazione ludica e combinatoria dell'oggetto, che vede ormai solo connessioni, interazioni, attività dialoganti, armonie. Niente più scissioni, vuoti, non ci sono più spazi, ogni visione drammatica della letteratura è cancellata, niente più lacerazioni, conflitti, solo linee che dialogano con altre linee...⁸⁷

Con questa sua programmatica devianza, senza vincoli e "senza mappe" ("noi pensiamo ad andare. Saranno altri, se lo vorranno, a disegnare le mappe"⁸⁸) nella turbolenza delle incursioni tra opere, immagini, spazi, esperienze e avventure intellettuali, la visione moreschiana si mette in gioco – rialzandone ogni volta la posta – con l'intensità e l'intransigenza di una lettura "forte": forte degli interrogativi che la animano, forte della sua incoercibile "fede" nella forza irradiante delle opere, forte delle prospettive mai precostituite da cui muove – e forte, soprattutto, delle nuove domande che sa produrre.

"La fiamma alimenta la fiamma".

La lettura utopistica

Ecco, io adesso vorrei entrare nella gelatina dei tuoi occhi con la gelatina dei miei, poter vedere e immaginare e sognare insieme a te le orde dei guerrieri nomadi, le grandi città della Grecia e dell'Asia Minore, di notte, illuminate dalle fiamme dei grandi bracieri, lungo le coste nere, sulle navi di legno che oscillano per il beccheggio, da lontano, dal mare...⁸⁹

Questo modo inusitato di leggere un altro scrittore (in questo caso Erodoto, ma gli esempi si possono moltiplicare) non coincide mai con una distaccata ispezione dall'esterno di un'opera o di un autore da misurare e da situare, costruendo in via definitiva un protocollo di lettura legittimato dalla cauzione della distanza critica. Implica invece l'urgenza di un rapporto diretto, nella proiezione visionaria di una comunione di sguardi, di passioni e di esperienze: di una vera e propria *relazione di coappartenenza immaginaria*. Per gli autori più amati da Moresco, si tratta spesso di un processo di lunga durata – vere e proprie relazioni "per la vita e per la morte", che si prolungano in modo continuativo, o che riemergono in singoli momenti folgoranti, scandendo a volte le tappe di un percorso identitario. Attraversare l'opera di un altro grande scrittore significa infatti instaurare una "relazione extrateritoriale" delle identità:

L'idea è di chiedere ad alcuni scrittori di parlare di altri scrittori, di far affiorare insomma quei processi di costruzione e invenzione di identità e proiezione che, in letteratura, legano tra loro le persone in rapporti forti, complessi, a volte anche difficili e dolorosi.⁹⁰

La letteratura è piena di rapporti personali, esaltazioni, sogni, illusioni, cenacoli, schieramenti... se guardiamo indietro, tutta la letteratura ne è attraversata e innervata.⁹¹

Le nostre identità non sono i nostri confini e non sono i confini dell'universo.⁹²

Ma è solo la piccolezza che non riesce a riconoscere la grandezza, che ha paura della diminuzione ulteriore della sua piccolezza nell'accostarsi in modo fusionale e indifeso alla grandezza. La grandezza esterna a noi non ci diminuisce, ci aumenta, la fiamma alimenta, non spegne la fiamma.⁹³

Nell'orizzonte dell'oltrepassamento fusionale dei confini individuali, la relazione con l'altro scrittore viene perciò vissuta e concepita come "accoglienza e irradiazione" reciproca, propagazione di "fiamme", scambio di "disperazioni e illusioni mosse dalla parola scritta e sognata", incontro a due di "progetti che si rinnovano costantemente"⁹⁴ – progetti sviluppati senza tregua *in itinere*, strada facendo, a cominciare dalla specifica componente progettuale della formazione della propria identità di scrittore: una identità da sondare, ridefinire, rimettere in questione di volta in volta.

Entro la processualità di questa formazione permanente, le storie di Erodoto (e di ogni altro scrittore che conta) sono tuttavia lette sempre "al presente", attraverso una strategica, decisiva violazione temporale. Il passato depositato sulle pagine di qualsiasi autore è fulmineamente annullato, oltrepassato leggendo le sue opere come se non appartenessero affatto a una canonica storia letteraria consacrata dal tempo, bensì come se fossero costantemente attive e incandescenti, *qui e ora*.⁹⁵ Ed è pro-

prio in questo presente assoluto della lettura che si innesta il netto rifiuto di considerare le opere oggettivamente in più o meno attendibili categorie storico-critiche, o di pensarle nei termini di una fattuale compiutezza, come scrive Ingeborg Bachmann nelle Lezioni di Francoforte:

Si continua a scrivere la storia della letteratura, essendo quest'ultima ordinata secondo principi estetici e critici come se fosse un fatto compiuto, pronto a sottoporsi al giudizio unanime dei competenti giurati – che sono poi i lettori, i critici e gli studiosi di letteratura. Ma la letteratura non è un fatto compiuto, né quella antica né quella moderna, essa è il territorio più aperto, più aperto ancora di quelle scienze in cui ogni nuova scoperta soppianta le vecchie – essa non è compiuta perché *tutto il suo passato si riversa nel presente*. Con la forza che le viene da tutte le età, essa preme contro di noi, contro la soglia del tempo sulla quale noi sostiamo, e avanzando armata di tutte le sue profonde conoscenze, le antiche e le nuove, ci fa intendere che nessuna delle sue opere è *datata* e nessuna può essere resa *inoffensiva*, perché esse contengono tutti quei presupposti che si sottraggono a ogni accordo e catalogazione definitivi. Questi presupposti insiti nelle opere stesse vorrei provare a definirli presupposti «utopistici». Se le opere stesse non contenessero tali presupposti, la letteratura, pur con tutta la nostra simpatia, sarebbe un cimitero. E noi non potremmo far altro che deporre qua e là corone mortuarie.⁹⁶

Il puntuale commento di Moresco a questo passo delle *Lezioni di Francoforte* rilancia tanto la carica eversiva che le tensioni oppositive dell'utopia bachmanniana:

Ha ragione Ingeborg Bachmann. È così. Come si fa a non considerare gli scrittori, i poeti, ma anche i

musicisti, i pittori, come qualcosa di contagioso, di virulento e di permanente? Come si può pretendere di poterli disinnescare dentro un piccolo schema lineare storicistico o estetico sovrapposto e astratto, manifestazione della lotta darwiniana tra gli autori? [...] Io, quando incontro qualcosa di lancinante che mi arriva passando attraverso la cruna della letteratura e i tatuaggi delle parole impresse su carta o su qualunque altra parete del mondo, sento di imbartermi in qualcosa che non è stato ancora disinnescato, in qualcosa che tocca zone ancora roventi e fluide che ora, proprio ora, sono annidate in qualche punto segreto e profondo della mia vita e del mondo, in qualcosa che mi lancia un grido dal buio, attraverso il tempo e lo spazio, o che mi sussurra qualcosa di dolce e di sconvolgente con la bocca infinitamente vicina al mio orecchio, alla mia mente e al mio cuore, che mi chiama a una fratellanza estrema nel mare nero della vita e della morte e della materia oscura del mondo. Mentre pare che il compito gregario assunto da gran parte dei cosiddetti uomini di cultura sia ormai quello di fare il controllo del territorio della morte e del nulla, utilizzando ciò che hanno imparato dall'inutile e pernicioso lettura di migliaia e migliaia di libri non per coglierne il senso segreto, inestinguibile e insurrezionale, ma per istituire categorie astratte basate su un'astratta e difensiva idea dello spazio e del tempo e della vita e della morte, per parcellizzare, per separare e creare astratti insieme in cui ogni cosa possa venire disinnescata e resa ineffettuale e morta.⁹⁷

Se il movimento lancinante della letteratura mira a investire della sua forza "ogni presente, quello attuale o quello prossimo venturo", utopistica è dunque la lettura che osa sottrarsi alla logica mortuaria del "fatto compiuto", con una esplicita esaltazione dell'incompiutezza fondativa delle opere. Non si

tratta certo dell'incompiuto programmatico e di maniera della cosiddetta "fine che non finisce mai", esorcizzando surrettiziamente il rapporto mancato con la forma.⁹⁸ È in gioco, semmai, l'incompiutezza di una densità di senso inestinguibile ("tutta la libertà, ricchezza e potenza di queste indefinibili e portentose manifestazioni umane che sono state chiamate casualmente romanzi"⁹⁹), e di una performatività sempre attiva, mai conclusa in sé ("eppure, nonostante questo, a me la loro carica eversiva arriva ancora. Eppure io continuo a sentire dentro di me il loro urto!"¹⁰⁰). Che non può mai, quindi, essere "*resa inoffensiva*".

*"Passaggi in corso d'opera".
La lettura come metamorfosi*

Se la metamorfosi non è possibile, allora siamo tutti perduti.¹⁰¹

Il saggio *Il manierista del nulla*¹⁰² ci narra di un amico che chiede a Moresco di scrivere un saggio su Beckett per una rivista. Moresco si descrive titubante, preoccupato; non sa ancora se accettare o no l'invito. Intanto, però comincia a raccontare tutte le sue letture e riletture precedenti di Beckett – la prima, molto lontana nel tempo, di cui conserva solo ricordi confusi, la seconda, la terza e così via. Tergiversando, tenta di ricostruire aspetti e frammenti dei ricordi di lettura, insieme ai ricordi delle circostanze autobiografiche (il luogo, il momento, il contesto) durante le quali le letture si sono svolte e in cui si sono innestate. Poi, prende inizio una sorta di resoconto degli andirivieni intorno all'opera di Beckett – e intorno al saggio che Moresco do-

vrebbe scrivere senza sapere se lo farà davvero. Ma si tratta allo stesso tempo di un diario di viaggio, che racconta una settimana d'inverno, in una località turistica deserta, sulla Costa Azzurra. Si alternano così brevi passi tratti dalle opere di Beckett in corso di rilettura, commenti a caldo di Moresco, il racconto del viaggio in treno, il bivacco nel monolocale di un grande caseggiato in una piccola cittadina sul mare oltre Nizza, le passeggiate sul lungomare battuto dal vento, e – intanto – il dialogo con Beckett, il *confronto* con Beckett, che mano a mano si fa sempre più serrato, incalzante e ambivalente. Fino alla struggente lettera finale, il cui destinatario è ancora Beckett, la cui immagine si sovrappone e si confonde con quella del padre, scomparso da tempo.

In altre parole, l'opera (perché proprio di "opera" si tratta) intitolata "Il manierista del nulla" si incentra sulla lettura di uno scrittore, se ne nutre e alimenta incorporandola nel suo orizzonte di pensiero, nella sua composizione tematica, nella sua stessa dimensione formale; e, allo stesso tempo, tale lettura *diventa* opera, "si fa opera". Attraverso questa *doppia curvatura reciproca di opera e lettura*, la relazione di Moresco con lo scrittore X (non solo Beckett, ma gran parte degli autori elettivi moreschiani, da Dostoevskij a Kafka, da Dante a Pasolini) diviene quindi la relazione che la prospettiva del suo lavoro instaura con il lavoro di X, *in corso d'opera*: nel corso del tempo della sua scrittura.

In questo contesto, evidentemente, le categorie critiche tradizionali di "fonti", "modelli" o l'odiatissima nozione di intertestualità,¹⁰³ si rivelano totalmente inadeguate a dar conto della visione della lettura moreschiana. Nella sua concreta, specifica esperienza processuale, la poetica della "lettura vi-

sionaria" muove da un'incrollabile, irremovibile esigenza di trasformazione: ma si tratta di una *trasformazione* reciproca delle opere "lette" e "scritte", di un vero e proprio scambio a doppia entrata. In rapporto di mutua generazione e rigenerazione, la lettura può concepirsi, al pari della "letteratura", come "un'attività che comporta una *mutazione, una trasmissione quasi psico-fisica di perturbazione, di tensione, di cambiamento...*".¹⁰⁴

La complessità estrema di un'idea di lettura intesa come "passaggio e metamorfosi reciproca" è possibile solo attraverso questo doppio orizzonte, questa doppia possibilità di abitare e trasformare creativamente, allo stesso tempo, *due opere*: quella dell'altro scrittore, attraverso il nuovo compimento che le viene conferito dal punto di vista orientato in funzione di un lavoro attuale, in corso; e la propria opera, grazie alla prospettiva anticipatrice verso un nuovo spazio creativo da conquistare, che si pensa e si progetta, appunto, "per altri autori riletti e ricreati" lungo il cammino,¹⁰⁵ strada facendo.

"Il pugno e la scure".

La lettura come trauma

Posso solo girare attonito, lasciarmi traumatizzare dalle cose. Mi pare di non riuscire a stabilire nessun diaframma di conoscenza storica, culturale.¹⁰⁶

Le cose mi devono passare da parte a parte. Anche fisicamente.¹⁰⁷

La musica, che io amo enormemente, è una cosa che devo ascoltare a piccolissime dosi, perché mi spezza, mi distrugge...¹⁰⁸

Io posso leggere poco, sto male per qualche giorno, addirittura, ogni volta che vengo a contatto con uno scrittore nuovo, anche il meno impegnativo, il più lieve, quando vengo a contatto con un nuovo e diverso DNA...¹⁰⁹

Qui e altrove, il contatto stesso con un'opera è trauma, tortura, annichilimento. Leggere significa esporsi senza difese (vale a dire senza pregiudizi critico-storiografici rassicuranti e protettivi) alla sua forza d'impatto, replicando d'altronde nell'attività della lettura la durezza abrasiva e lancinante della scrittura stessa:

Ad alcuni scrittori è concessa la fortuna di morire dopo i primi libri. Ad altri no. Questi ultimi allora dovrebbero imparare da soli, duramente, inflessibilmente, a portarsi in zone tali dove, per andare avanti, devono ogni volta strapparsi così radicalmente da se stessi come se fosse la morte stessa a farlo.¹¹⁰

Per trovare qualcosa di analogo, nelle teorie della lettura, a questa esposizione nuda all'azione di un'opera altrui, si dovrebbe risalire direttamente a Kafka, il Kafka della celebre lettera a Oskar Pollack del gennaio 1904:

Quando si abbraccia con lo sguardo una tal vetta [i diari di Hebbel], che si innalza sempre più senza lacune come una torre, al punto che la si raggiunge appena coi propri cannocchiali, la coscienza non può trovare pace. Ma è bene che la coscienza riceva larghe ferite perché in tal modo diventa più sensibile a ogni morso. Bisognerebbe leggere, credo, soltanto i libri che pungono e mordono. *Se il libro che leggiamo non ci sveglia con un pugno sul cranio, a che serve leggerlo?* Noi abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una disgrazia che ci fa molto male, come la

morte di uno che ci era più caro di noi stessi, come se fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli uomini, come un suicidio – *un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi*. Questo credo.¹¹¹

L'immersione nel magma dell'opera apre la via alla dimensione alternativa dell'*istante* della lettura, ma si tratta in questo caso di una istantaneità apocalittica, dell'esplosione di un tempo e di un momento quasi estatici. Leggendo, si osa avventurarsi – nella propria condizione di nudità inerme, senza difesa possibile – verso l'accoglimento integrale dell'urto dell'opera, sperimentando l'irruzione di un'alterità irriducibile, che nessuna attività o prerogativa della coscienza potrebbe (né dovrebbe) ricondurre alle proprie determinazioni. Nella sua assolutezza, l'istante, il "momento" folgorante e catalizzatore di una lettura idealmente "decisiva" (vale a dire essenziale per l'altro scrittore, quello che sta leggendo) si iscrive sotto il segno quasi devastante della "perdita", dello "smarrimento", dell'atopia insituabile – e talvolta della de-posizione fulminea dell'io di fronte all'infinitamente altro, accolto senza riserve:

Ci sono dei momenti, a volte, dove tutto avviene attraverso un'invasione di piani così insostenibile che sembra di andare a toccare il vuoto col massimo del pieno, o viceversa, di affacciarsi con quella cosa che è stata chiamata letteratura alla bocca di questo limite e questo vuoto.¹¹²

'Alla bocca del vuoto', la lettura diventa una riapertura del senso brutale, un varco percettivo lacerante, o uno "sbrego" – come suona il titolo di una delle raccolte di saggi di Moresco – uno "sbrego", tuttavia, in cui si può intravedere la sola possibilità di conoscenza in grado di incrinare, se non di polve-

rizzare, le ordinarie convenzioni regolatrici delle nostre percezioni di esistenza:

Ma qualche volta succede, immergendosi senza riserve e in totale e creativo raccoglimento dentro [a un libro], di vivere un'espansione talmente grande delle nostre facoltà e qualità umane da mandare in frantumi le nostre precedenti pareti, da farci percepire come le pareti del nostro io colonizzato e asservito siano dentro altre pareti infinitamente più grandi.¹¹³

Quando, all'interno di una narrazione scritta più di mille anni fa da una piccola donna orientale¹¹⁴ di cui non sarà rimasta neppure la polvere, incontro adesso, all'inizio del terzo millennio, l'immagine e anzi addirittura l'ombra dell'immagine di un fiocco di neve che cade di notte su una manica della sua veste di seta in un momento di infelicità e intensità, a me tutto questo arriva con un urto tale che mi sconvolge e mi mette in connessione con qualcosa di lacerante che attraversa non filtrato, in un solo istante, lo spazio e il tempo, e che mi sposta tutto l'asse su cui posava la mia conoscenza o la mia percezione della vita e del mondo, e anche di qualcosa di infinitamente più vasto in cui sono immersi la vita e il mondo.¹¹⁵

L'azione dell'opera, la sua forza di propagazione, prendono allora le figure della virulenza, del contagio, della ferita, della lacerazione, oppure della "fessura che tende continuamente a chiudersi", in cui si è dolorosamente conficcati, scrive Moresco, "ma per allargarla, sfondarla, renderla infetta, non più rimarginabile, endemica, contagiosa."¹¹⁶ Trasformando così il trauma della lettura visionaria in un'esperienza conoscitiva dilaniante, attraverso la quale si squarciano tanto i modi consueti di esperire la realtà che la convenzione di realtà che ci imprigiona.

*"L'annuncio e l'esordio".
La lettura come stato nascente*

Io lo so come nasce un'onda, io lo so come nascono i mondi. Me ne sto qui, immobile, a strapiombo su questa prua a strapiombo sul mare, la mia faccia è girata verso il punto dove si fracassa lo spazio. Io vedo come nasce un'onda e come nascono i mondi. [...] Dove andrà a finire il proiettile della visione? Che ne sarà di tutte quelle figure e quelle tensioni e questi annunci di forme che vedo sgorgare continuamente dal cratere della visione? Dove vanno a finire quelle voci in tumulto e quelle strutture violente e inventate che prendono vita e irrompono continuamente qui dentro? Colgo solo l'istante germinale della materia in eruzione, in annuncio...¹¹⁷

L'ingiunzione dell'esordio non è semplicemente un tema nell'opera di Antonio Moresco. È, insieme, il suo principio, il suo nucleo espressivo, la sua forma di esperienza più intima, il suo modo di conoscenza – e l'orizzonte drammatico che rende possibile l'opera stessa. La "visione degli esordi" non rinvia a una sorgente o a una realtà primordiale, a un'immediatezza primigenia; non consiste in un semplice ritorno all'arcaico e alle origini, né delinea un inizio anteriore a qualsiasi gestazione futura. È invece la *tensione dell'esordio*: la pulsione oscura del nascere eternamente possibile, per cui il mondo "inizia continuamente" ma ogni "nascita" è un momento traumatico, un vortice tremendo e definitivo nel suo cominciare e darsi una volta per tutte; e, contemporaneamente, l'infinita "voragine di un inizio posto dentro un inizio",¹¹⁸ rilanciando la sua perenne gestazione. Il movimento esordico investe così la nascita dell'opera ("la sua continua lotta per emergere, per autocrearsi"¹¹⁹), la sua formazione (per "pullularità", "germinazione", "po-

tenza amniotica e fluida”¹²⁰), il suo manifestarsi (“qualcosa di amniotico e sismico che tende sempre a rimettere al mondo, a squarciare”¹²¹) e il modo stesso del suo apparire – alla lettura, alla contemplazione, alla visione – “come nel primo istante in cui si vede qualcosa [...] che stiamo sempre cominciando a vedere”.¹²²

Questo parossismo dell’“inizialità” è la via elettiva per accostarsi a quel che Moresco intende quando parla di “stato nascente di un’opera” e di lettura di un’opera allo stato nascente: la sua opera *in fieri* – la parola in gestazione, il cominciamento della scrittura che esplora il cominciamento stesso e “ne fa opera” – ma anche l’opera altrui, nel momento della sua scoperta o riscoperta. In entrambi i casi, attratta nell’orbita della dimensione esordica, l’opera cessa di essere un’entità chiusa e statica, viene catapultata nel movimento incessante dello stato nascente. Irrompe, stravolge, centrifuga, si irradia in tutta la sua potenza germinale e staminale:

Le parole, il discorso, il logos... Sono quella cosa lì, le parole! Vengono da quella massa chimico-biologica che si divincola dentro se stessa per poter scaturire e nascere dentro la luce per alcuni istanti. Come le capocchie di teste degli spermatozoi nei canali vaginali, lanciate contro la membrana dell’ovulo.¹²³

C’è in questo momento una cosa esplosiva che cresce, coincide ciecamente con i propri confini proprio e solo perché non avverte confini, pulsa, suggerisce, espelle, pompa, rotea nel liquido amniotico come un astronauta nello spazio in assenza di gravità, riempie il tempo, lo spazio, lo tende fino ad aprire dentro di esso una via d’uscita, raccolto su stesso, mentre al suo interno si consolidano sempre più le

piccole ossa, i condotti cerebrali, le sottili orecchie di carta velina, le unghie tenere, le increspature del palato, la minuscola scheggia di carne della lingua, interconnessa in mille e mille modi al corpo che la contiene eppure separata, vivente, con le gambette raccolte, i piccoli pugni stretti attorno al bulbo della testa spropositata in formazione, in esordio. *Ecco, è così la parola che mi interessa e che sogno.*¹²⁴

È anche nella prospettiva della lettura come stato nascente che diviene possibile trovare una relazione vitale e rigenerante nella distesa, altrimenti paralizzante, del “già scritto” e ricominciare a leggere “nuovamente” i propri predecessori, uscendo dalle secche dell’epigonalità, della ripetizione, della citazione, nonché dei vari manierismi post-moderni che hanno decretato l’impossibilità del nuovo e dell’innovazione – con la conseguente riduzione dello scrittore alla condizione postuma, appunto, di epigono, copista, manipolatore di testi preesistenti, riscrittore o commentatore del già scritto.¹²⁵ Vale a dire, tutto ciò contro cui insorge il principio esordico moreschiano:

Noi non vogliamo costruire. Vogliamo esordire! Non vogliamo comunicare. Vogliamo esordire! [...] Non ci basta «continuare». Abbiamo bisogno di riprendere il movimento. Di inventare un movimento non inerziale ma drammatico, esordico.¹²⁶

A me pare che l’esperienza della scrittura possa iniziare solo dopo che si è abbattuta questa imprigionante barriera, quest’idea puramente funzionale di letteratura. Andare oltre le superfici presentate come unica dimensione possibile, entrare nelle zone amniotiche, fluide, che si aprono al di là di esse, sempre in drammatico cominciamento.¹²⁷

Si è parlato, tentando di leggere i tratti peculiari della dimensione esordica, di principio staminale, circolarità ciclica, *chaos* originario allo stato magmatico, flusso proliferante, movimento orbitante in continuo inizio.¹²⁸ Ma forse la sua configurazione più inaugurale ed esplosiva si può rinvenire nelle pagine di Walter Benjamin della “Premessa gnoseologica” al *Dramma barocco tedesco*, in cui vengono analizzate e contrapposte le idee di “genesi” e di “origine”:

L'origine, benché sia una categoria pienamente storica, non ha nulla in comune con la genesi. Con origine non si intende un divenire del già nato, bensì un divenire e un trapassare di ciò che nasce, che sta nascendo. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice e trascina dentro la propria ritmica tutto il materiale della nascita.¹²⁹

Nel primo caso, la “genesi” delinea una nascita, seguita da uno sviluppo, da un processo continuativo, sia pure nel divenire costante; e un processo, inoltre, che si dispiega nella durata di un percorso in cui l'inizio “è già nato”: è cioè “al passato”, e appare in parte pre-determinato. Nel secondo caso, invece, si dà la possibilità di rimettere in movimento ciò che è già iniziale: “ciò che sta nascendo”, appunto, la nascita al presente, ma un presente sempre in atto. Quasi un dinamismo estremo dello “stato nascente”, e della sua continua riattivazione, che può scatenarsi in qualunque momento e, di colpo, come un turbine, un “vortice”, è in grado di ri-mobilizzare e ricatalizzare, ex novo, il divenire del processo intero. L'annuncio germinale dell'esordico si libera nella discontinuità, nella rottura, nella tensione estrema del già nato che deve incessantemente ri-nascere.¹³⁰

“*Nell'occhio del ciclone*”.

La lettura cosmica

Qual è la posizione dello scrittore, oggi?, si sente chiedere da ogni parte.

La sua posizione è nel cosmo, nell'occhio del ciclone del cosmo.¹³¹

Tutta l'opera moreschiana è permeata da una profonda, drammatica esplorazione della dimensione biologica e cosmica della vita (insieme alla drastica rottura con il primato della prospettiva unicamente antropocentrica,¹³² a partire dalla condizione attuale degli esseri umani, prossimi a toccare il loro limite di specie¹³³). Ma ne è anche, allo stesso tempo, “trafitta”, attraversata dall'interno. Per la visione moreschiana, nella totalità di un movimento organico incessante e assoluto, il big bang originario che ha messo in moto l'universo e l'organismo in espansione dell'opera si allacciano in un'analogia, dirompente vibrazione ininterrotta di esplosioni, proiezioni, separazioni, ricongiunzioni:

La letteratura è anche un'attività che ti deve spingere dove inizia qualcosa, dove tu ti lasci alle spalle la tua composizione chimica di supporto, quella che ti ha accompagnato fino a quel momento. Ti spenzoli, ti tendi verso una zona quasi sconosciuta. Uno sfondamento. La formazione dei corpi, anche quella dei corpi cosmici, avviene attraverso processi di concentrazione ed esplosione terribili. Abbiamo dentro di noi, in maniera magari ignota, il movimento stesso che ha portato alla nascita dell'universo e dei corpi cosmici.¹³⁴

Come il cosmo, come i corpi celesti. Concentrazione, dilatazione. A me piace la concentrazione

della materia, il momento in cui la materia è ancora concentratissima e potenziale. Ma mi piacciono anche i corpi celesti nel momento dell'esplosione, quando restituiscono la loro materia allo spazio cosmico circostante, o quando enormi nubi di materia e polveri cosmiche entrano in gravitazione e danno vita a una concentrazione di materia nuova che prima non esisteva.¹³⁵

Milioni, miliardi di anni fa le componenti chimiche che hanno dato origine ai nostri corpi e alle loro proiezioni mentali erano ancora concentrate al massimo, quasi una cosa sola nel momento di massima concentrazione della materia, prima che avvenisse l'espansione esplosiva dell'universo. Noi veniamo da lì, da quella inimmaginabile concentrazione e da quella fusione, e forse anche dal dolore proiettivo contenuto in quella intollerabile completezza e in quella compresenza assolute, come dalla contrapposta spinta centrifuga verso l'allontanamento, che ci permette di alleggerire la presenza del dolore concentrato fino all'intollerabilità e di non bruciare in un solo istante. [...] Anche in quella cosa che abbiamo chiamato arte, letteratura, ecc., avviene, può avvenire questa doppia possibilità e questo doppio movimento. La tensione fusionale con cui viene vissuta da alcuni e a cui può dare vita può apparire come una altrettanto invincibile e irriducibile spinta verso la concentrazione e la fusione.¹³⁶

Il coincidere dissonante e travolgente di cosmo e corpo, il riconnettersi metamorfico della distesa infinita dell'universo e del tessuto vivente dell'opera, non riposano, beninteso, nell'armonia di un'unità pacificata o di una coesistenza irenica. Si avvitano, al contrario, “nella forza attrattiva delle loro curvature interne, che non sono collegamenti ma *concave tensioni tra le parti in inconciliata separazione*”.¹³⁷ È la

peculiare modalità della “lettura cosmica” per cui il particolare e l'individuale sono colti nella loro dolorosa separatezza, nella loro identità e singolarità atomistiche, e, contemporaneamente, nella disintegrazione delle loro barriere, abbattendone i confini, mettendoli in relazione metamorfica e perturbante con il tempo e la vita dell'universo, attraverso l'incontrarsi costante e l'invasione reciproca di cose, piani, forme, spazi.

Sono moltissimi gli esempi di letture moreschiane in cui l'irruzione reciproca dell'infinitamente grande nell'infinitamente piccolo e viceversa si aprono a una vertiginosa prospettiva cosmica. Ne sceglierò uno la cui singolarità consiste nell'essere la lettura dell'immagine di uno scrittore, il celebre dagherrotipo di Balzac dovuto a Nadar:

Il dagherrotipo di Balzac è commovente, è a mio parere una delle immagini più commoventi che uno scrittore ci abbia lasciato. Scamiciato, il fisico tozzo da macellaio parigino, da macellaio shakespeariano piombato come un meteorite al centro della letteratura francese, il collo taurino che ingenuamente e infantilmente Balzac magnifica in *Louis Lambert* [...] Però quei capelli lunghi da poeta o da pellerossa, gli occhi ardenti, la tozza mano sul cuore come per un giuramento infantile...¹³⁸

Moresco dunque legge l'immagine di Balzac – conducendo anche noi nella sua lettura – e assistiamo a un susseguirsi di spostamenti e di sfondamenti vertiginosi. Sconfinamenti dell'immagine dell'autore in quelle dei suoi personaggi. Associazioni folgoranti con i volti di altri scrittori (Hugo, Kafka, Flaubert, Emily Dickinson, Stendhal, Maupassant). Varchi improvvisi che si aprono, al di là dello spazio

e del tempo, tra l'autore ritratto e lo scrittore che lo sta guardando. L'analisi iperdettagliata che macroscopizza in un'ottica allucinata e minuta dei particolari in apparenza marginali (il collo, i baffi, l'attaccatura dei capelli, le macchie sulla pelle...) entra in corto circuito con l'irruzione, nell'immagine del singolo, di istanze sovraindividuali. Finché, all'improvviso, si libera la fulminea espansione dell'individuo (dell'uomo e dello scrittore Balzac) nel brulicare della materia vivente che lo circonda e in cui è immerso, la sua proiezione in spazi sempre più ampi, che si estendono concentricamente fino alle forze inanimate del cosmo:

E allora, continuando a guardare e a contemplare questa immagine-limite che non è più solo immagine, dove una persona sta forzando i confini tra il proprio corpo e l'immagine che se ne può irradiare, mi viene da pensare a cosa ci sarà stato vicino a lui mentre il dagherrotipista attuava la sua alchimia. Ci sarà stato uno studio, dove un uomo transustanziatore si sarà agitato in redingote tra vapori di mercurio e di iodio, ci sarà stato un altro uomo posizionato contro un fondale intento a mettere in posa la propria anima e che per un tempo interminabile non avrà deflettuto, ci sarà stata, appena fuori da questo anatro moderno e magico, una strada di Parigi affollata di passanti e di desiderati e di carni irrorate e di occhi di cui non sarà rimasta neppure la polvere, ci sarà stata l'intera e pululante città di Parigi, con la sua massa magnetica di illusioni e di sogni, di brevi gioie e lunghi dolori, ci sarà stata l'Europa, e appena più in là il mondo intero, il nostro pianeta con i suoi continenti emersi dalle acque primordiali, e tutt'intorno il cosmo, la nostra galassia in mezzo a miliardi di altre galassie, con tutta la loro luce e il loro buio che sono solo un residuo della luce e del buio infinitamente più grandi in cui sono immerse e dove tutti noi siamo immersi, mentre per

questi irripetibili minuti un uomo ingenuo e ardente, venuto chissà da dove, da quale materia cosmica ancora in fusione, stava fronteggiando con la sua infantile fierezza tutto il buio e tutto il male del mondo.¹³⁹

Nessun cedimento a un'euforica unità totalizzante entro "un sistema vivente in interazione continua con se stesso",¹⁴⁰ nessuna scontata identificazione proiettiva, nella distorsione straniante della lettura "balzachiana". In questa modalità visionaria di connettere e riavvolgere, con un'accelerazione vertiginosa, l'unicum individuale, la dimensione spazio-temporale e l'immensità dell'ambito cosmologico, ogni elemento vibra della sua "inconciliata separazione" nella tensione verso il tutto, colma e riapre la distanza in cui si tende anche la sua prossimità.

"La voce del vulcano"
La lettura come esplosione

Cogliero i bagliori che venivano da qualche punto che non distinguevo [...] nei momenti in cui le bocche esplodevano più forte e liberavano nella notte colonne di fuoco e di lapilli, più ampie e a corolla quelle della bocca di destra, più sottili e più laceranti e alte quelle della bocca di sinistra, con sibili forti e rumori di sfiato e di lacerazione, come se si aprissero piccoli crateri improvvisi all'interno di un cratere più grande e se la massa di materiali incendiati premesse così incontinentemente da sotto da non riuscire più neppure a disporsi secondo le consuete geometrie dell'esplosione, ma avesse bisogno di inaugurare lacerazioni nuove e improvvise all'interno stesso delle esplosioni, e di passare devastantemente dentro di esse salendo da un nocciolo di fuoco più profondo e rovente e più inviolato.¹⁴¹

Il vulcano “dice” immaginificamente l’attività della creazione moreschiana, ne metaforizza la propagazione concentrica, le deflagrazioni formali successive, la struttura proliferante e plurale delle narrazioni.¹⁴² Disseminandosi in modo quasi onnipervasivo negli scritti di Moresco, la medesima immagine passa a rappresentare la gestazione dell’opera, la sua carica di innovazione e sperimentazione formale, la qualità e l’ampiezza della visione, la proliferazione dei personaggi, l’estensione totalizzante della rappresentazione:

Credevo di avere un’idea di questo libro, invece non ne sapevo niente. Sono come un corpo in preda a una concentrica esplosione.¹⁴³

Il titolo è diventato alla fine *Canti del caos*, un titolo che ha a che fare non semplicemente con una descrizione della realtà ma che esprime una situazione di creazione, che avviene attraverso l’erompere delle figure, delle materie, delle forme, delle voci.¹⁴⁴

I personaggi vengono fuori così, a ondate. Vedi che all’inizio sono solo in due, poi, come in un’eruzione, ne nascono continuamente.¹⁴⁵

Per far esplodere, bisogna tenere insieme tutto quanto, fino all’ultimo istante.¹⁴⁶

Una visione deve prendere dentro tutto, deve contenere il rischio, tenere assieme esplosivamente tutto quanto.¹⁴⁷

Ed “esplosivi” sono anche, invariabilmente, gli scrittori prediletti da Moresco. Emily Dickinson (“quella costruttrice di concisi mondi che esplodono”¹⁴⁸), Balzac (“il ritorno esplosivo delle stesse figure che riaprono i possibili e che sfondano continuamente il

pavimento della narrazione e del mondo...”¹⁴⁹), Dostoevskij (“i suoi romanzi si aprono, esplodono. Lui mette in totale discussione, in totale sofferenza questo tipo di forma... la dilania, la manda in pezzi con la sua energia che va avanti a strati, non orizzontale ma verticale, atomica”¹⁵⁰) – e Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Leopardi, Melville, Kafka¹⁵¹... Più radicalmente ancora, è la tradizione letteraria stessa che viene integralmente catapultata nel movimento tellurico della riapertura esplosiva del senso:

Per me la tradizione è l’esplosione. In molti casi, ciò che viene presentato e canonizzato come ‘tradizione’ è stato a suo tempo esplosione. E lo è ancora, per chi non abbia disinnescato ogni cosa tramite griglie interpretative e codici culturali pietrificanti e continui a sentirsi in connessione col suo tuorlo vivente. Molti degli scrittori e dei poeti di cui ci viene fornita un’immagine normalizzata e depotenziata e che sono stati collocati nella loro apposita nicchia, all’interno dell’edificio della «letteratura», erano in realtà persone in esplosione.¹⁵²

In queste poche righe, ogni possibile opera del passato si configura come “esplosione”, eruzione vulcanica, prima che la sua azione dirompente venga lentamente spenta o cristallizzata nelle sue ricezioni successive, che mano a mano si solidificano, si incrostano in canoni letterari e in codici interpretativi più o meno consolidati. La lettura visionaria è dunque, con una nuova violazione temporale, anche un folgorante salto all’indietro nel tempo: il tentativo di una discesa diretta, immediata, nel vulcano ancora acceso della scrittura, scavalcando le incrostazioni via via accumulate della tradizione interpretativa che ne pietrificano, disinnescano, normalizzano la carica eversiva. Leggere, nel senso moreschiano del termine,

significa ritornare all'opera che ancora esplose, risalire alla sua originaria esplosione di senso liberando di nuovo il suo incendio e lasciandosene possedere. Reinnescato nella sua natura esplosiva, il passato della tradizione (sottratto a ogni carattere stereotipato e ripetitivo che rinvii all'autorità, alla sudditanza ai modelli, alla conservazione, alla canonizzazione) vivifica il presente, l'"antico" contiene già in sé la rivoluzione del "nuovo".¹⁵³ E, reciprocamente, il balzo nel tempo verso l'opera ancora in eruzione coincide, letteralmente, con la sua sola possibilità – precaria, infinitamente fragile e vulnerabile – di "salvazione":

Sono queste le presunte tavole della legge di questa epoca. Così, ad esempio, secondo questa astratta logica e questo spirito del tempo, *Il cielo stellato* di Van Gogh era una cosa quando stava ad asciugare sulla povera seggiola del pittore, è un'altra cosa da quando è esposto al Museo di Arte Moderna di New York. Da quando cioè è stato ghermito dal pietrificante e invincibile contenitore e dalla macchina suicida della valorizzazione economica, estetica e museale. Come se, per qualche misteriosa ragione, in quel passaggio avesse letteralmente cambiato la sua natura, come se quella stessa macchina e quel mezzo fossero in grado, con la complicità di tutto il mondo asservito della cultura, di transustanziare la sua stessa natura. Per me invece è la stessa cosa di prima, in un certo senso lo è ancora di più, perché adesso il suo grido è ancora più forte, perché, oltre che da tutto il resto, *adesso mi sta gridando anche di liberarlo dalla prigione in cui è stato rinchiuso, di portarlo in salvo, e così di portare in salvo anche me stesso.*¹⁵⁴

In questa mutua, scambievole "salvazione senza salvezza", la liberatoria "colata lavica" dell'esplosione non scaturisce solo dalla sostanza e dall'attività ir-

radiante dell'opera. È una facoltà, un compito, un'investitura dello sguardo di chi legge:

E così io continuo a sentirli – persone in esplosione – come se tutto ciò che è stato costruito intorno a loro non esistesse quasi. Sta a noi, perlomeno anche a noi, *potenziare o depotenziare* ogni cosa, *annichilire o salvare*. Alla nostra tensione a connetterci con la massa vivente. Nella contemporaneità di ogni tensione e di ogni illusione all'interno dell'onda dello spaziotempo.¹⁵⁵

È lo stesso compito che Moresco assegna (quasi a chiudere il cerchio concentrico di questo circuito esplosivo dell'"opera" e della "lettura") al *suo proprio lettore* – atteso, ricercato, invocato con lo stesso "grido dal buio" attraverso il tempo e lo spazio, sullo sfondo tragico della contingenza e della finitezza creaturale, per espansione fecondativa, paradossale prossimità nell'alterità, insperato incontro di tensioni:

Ma non è questo il problema. Il muro non è lì, non è solo lì, perlomeno, se non ti interessa fermarti a un rapporto di strumentale fruizione reciproca tra te e il lettore. Il problema è se c'è dell'altro, se ci sono delle tensioni con cui potersi incontrare, non importa dove, in che modo, fosse pure nell'ultimo luogo del mondo, fosse pure in un cesso. Ci sono ancora? Si possono ancora incontrare? O c'è solo la nostra solitudine più totale? Si possono abbattere i muri, le pareti, ci si può trovare infine in uno spazio più espansivo e segreto, in una polpa unica e concentrata che si espande, esplose, respira, ricomincia a generare i suoi mondi? [...] Quanti muri ci sono ancora da abbattere se vuoi arrivare all'intimità di un incontro più esplosivo e più interno? [...] In una situazione così spaventosa il problema è quello della possibilità, ancora, dell'esplosione delle pareti, della fecondazione.¹⁵⁶

L'INVISIONE

Jonny Costantino

Antonio Moresco ha trent'anni. È un uomo finito. Separato, spaccato: finito.

Dieci anni spesi a preparare la Rivoluzione, lavorando come operaio, facchino: alienato. Dieci anni di case occupate e grida solitarie in piazze vuote. Dieci anni di merda e grazia e un pugno di mosche in mano. Marx Lenin Mao Rosa Luxemburg: dieci anni di letture militanti che si sgretolano con le utopie che vaticinano. Dieci anni di utopia irreggimentata in mezzo alla quale fa capolino l'insperanza di Kafka. Sembra l'America vista dalla Russia. Un segno dell'esordio a venire. La precognizione dello sbarco nell'assoluto. Prima però la sconfitta dev'essere totale. Prima della rivoluzione intorno a qualcosa, ci vuole la rotazione sull'asse. Ci vuole la rivolta.

Il clandestino

Una moglie, una figlia. Il resto è un bruciore che rischia d'incenerirlo. Milano è la città giusta per sparire. Di notte i marciapiedi fumano sotto i passi di quest'uomo deragliato, scassato, con la coda tagliata, franato dentro e fuori, ammutolito. La luce lunare scalda l'insonnia di un marziano tra i terrestri. Povero di mezzi e divorziato dalla normalità: una combinazione che provoca l'altrui diffidenza, il

disagio. Talvolta, che tenerezza, ci prova a essere come tutti, per non spaventarli. È ancora peggio. Può pure indossare calze nere e tenere l'alluce spinto verso il basso: il ditone punta in alto e la scarpa, proprio in quel punto, è forata.

Eppure quest'uomo a rischio d'implosione mantiene la convinzione folle di custodire dentro di sé il midollo dell'universo, di custodirlo contro tutto e tutti, eccetto la donna che lo sostiene, che lo sosterebbe anche se fosse davvero un mentecatto.

Ritorna a leggere. Riparte dai classici. Rispolvera l'originaria, sopita ma inestinta, ambizione: scrivere. Già da ragazzo aveva coltivato quest'impudenza, quest'imprudenza: scrivere. *Il contagocce* è il titolo del suo primo romanzo, svanito. Adesso è diverso. Adesso scrivere è questione di vita o di morte. Niente stillicidi, le acque si sono rotte.

Moresco salta in alto e in lungo. Ha bisogno di rincorsa. Se sei un pittore che ha sete di assoluto e vuoi dipingere una faccia integra o spappolata, non puoi partire da Francis Bacon, devi misurarti con gli Egizi. Se sei Moresco e vuoi scrivere un capolavoro, devi partire da Omero. *L'Iliade* più dell'*Odissea*. Il combattimento prima del viaggio.

Moresco scrive di notte sulla tazza del cesso, con la sua mano bruciata, con le dita dei piedi contratte sulla moquette pisciata dai cento inquilini precedenti, col suo testone che, negli spasmi della scrittura, per un pelo non viene infilzato dagli spigoli arrugginiti dello scaldabagno, che gli ansima addosso e sbuffa come una locomotiva. Ogni notte sfiora il patatrac: sangue parole materia grigia dap-

pertutto. Ogni notte lo scrittore rischia la vita. Ma deve vivere: se morisse, sveglierebbe Renata e Maria.

Renata e Maria dormono e Antonio scrive come un investito, senza sapere se d'investitura o d'investimento si tratta, se è un pontefice massimo sul trono della scrittura o una cimice verde che rantola su un parabrezza, se sulla spalla ha la mano amica degli spiriti eroici che gli hanno fatto strada oppure il gancio di un tir che lo trascina contro un asfalto nero come la notte che fende. Una cosa è certa: la scrittura è un mattatoio. Quando sorge Lucifero, la stella del mattino, Moresco è a pezzi. Squartato ma paradossalmente compatto: più compresso, più centrato.

La notte è lunga. La luce è una conquista. Il parto è dolore. Chi non ha conosciuto la tentazione di mollare non è mai nato. Dire la verità. Moresco nasce come scrittore con l'ossessione di dire la verità. Tutta la verità. Dirla così tanto da squarciare le strutture evidenti della realtà e svelare, nella loro crudezza, le strutture occulte che la governano. Moresco rifiuta le retoriche della menzogna e sceglie la via dell'autenticità.

Chi è un essere umano autentico? Se lo chiede Philip K. Dick e si risponde: colui che rifiuta. Qual è il supremo esempio di essere umano autentico? Ancora Dick: il bambino. Lo è per la sua naturale predisposizione a resistere agli imbrogli, a dire no appena sente puzza di raggiri. «Solo i bambini non recitano, almeno fino a quando non gli mettono in testa che sono dei bambini», scrive Moresco nell'*Addio* (2016), il suo ultimo romanzo edito mentre scrivo.

Moresco ha resistito agli imbrogli della religione e della politica. Quando si lancia nella letteratura, è

così ulcerato dalla vita da non lasciarsi più ingabbiare dalle ideologie della vita, fregare dai suoi trannelli. Per lui letteratura è rottura di tutte le gabbie del mondo. Oppure è niente.

Il fatto è che questo trentenne così scavato da sembrare un reperto dell'atelier di Alberto Giacometti è ancora il bambino che una volta, durante una lotta, rischiò di morire strangolato da un amichetto, pur di non dire: mi arrendo. Moresco è ancora il bambino che, nell'ora di educazione fisica, riesce ad arrampicarsi sulla fune più velocemente degli altri bambini, ma in maniera tutta sua: usando i muscoli delle gambe e arrivando in cima come un serpente, con la testa arrovesciata all'indietro e gli occhi sparati verso l'alto (*La visione*, 1999).

Moresco è ancora il bambino a proprio agio nel silenzio della camerata nell'ora del risveglio. Il silenzio screziato dalla preghiera che anticipa l'alba in seminario. Il bambino cui la realtà non basta. Gli basta però un tubetto di lucido da scarpe o la fiamma di una candela per compiere i suoi giochi dell'eternità. Per transustanziare il lucido in luce lucente senza corpo e senza colore. Per tagliare la fiamma a distanza muovendo un dito, con la forza della mente, come un domatore di fuochi (*Gli esordi*, 1998).

Pure volesse, questo inossidabile bambino non può fare come gli altri. Nemmeno come quelli che ammira. A Melville sarebbe piaciuto scrivere come Hawthorne. A Kafka come Flaubert. Era più forte di loro: dovevano scrivere come loro stessi.

Da quei primi giochi dell'eternità, l'implume bimbetto è morto più volte nel corpo dell'uomo con la

barba bianca. Altre è destinato a morire. Il suo *no* *eppoi no* è confluito nel *sì lo voglio* a qualcosa che fosse in grado di oltrepassarlo.

Samurai per forza di affilamento clandestino, Moresco fa harakiri e versa le sue viscere in sacrificio ai demoni della scrittura, che si leccano i baffi. Questi demoni affamati sono le uniche forze in grado di traghettarlo verso l'impossibile, cucirlo e riportarlo indietro, gravido di eternità.

Si liberano turbini di energia in quarantena. Se quest'uomo che sembrava finito avesse immaginato i trituramenti e i pandemonî cui lo avrebbe condotto il combattimento intrapreso, immagino che le ginocchia gli avrebbero ceduto come meringhe. Con la forza dei soli gomiti si sarebbe trascinato in avanti.

Esordio caos increazione: parole ancora da conquistare. Per prima cosa bisogna disseppellire i tesori della clandestinità.

L'unica cosa buona che ho avuto come scrittore è che sono stato sotto terra, da solo, fino all'età di quarantacinque anni, con il mio piccolo, stupido sogno. È da lì sotto che ho fatto tutto, fantasticato tutto. (*Lo sbrego*, 2005)

Ho bisogno di tornare sotto terra, da dove sono venuto, ho bisogno di ricongiungermi a quella dolorosa libertà e a quella forza, a quella parte di me stesso dalla quale non mi sono mai separato e che è rimasta sempre là ad aspettarmi. (*L'addio*)

Quindici anni sotto terra non sono uno scherzo, soprattutto se sei un visionario e i tuoi occhi si ammaliano. Lo scrittore sotterrato ha sempre trent'anni

quando gli diagnosticano un nistagmo. Il nistagmo è un tremito continuo dei globi oculari, un delirium tremens localizzato che costringe a una continua rimessa a fuoco. Il fuoco, ne consegue, è sempre da riconquistare, attentato com'è da spasmi muscolari e sciami di gelatina, da aloni e filamenti neri che infestano la visione. La causa è ignota, sentenziò l'oculista, probabilmente una lesione cerebrale, nervosa.

Aldous Huxley, da quanto scrive in una pagina dell'Arte di vedere (1943), sembra capirne più dell'oculista che visitò Moresco. Il lungimirante scrittore inglese individua la principale causa del nistagmo, malattia tipica dei minatori di carbone, in un'eccessiva permanenza nell'oscurità. E Moresco, nei suoi luoghi oscuri, c'è rimasto eccome.

Occhio a non fidarti troppo dei tuoi limitati occhi mortali. Una semplice mosca, con i suoi occhi composti, è in grado di vedere cose invisibili, a occhio nudo, da un uomo. La mosca vede dove l'uomo è cieco: nella banda ultravioletta dello spettro.

La visione non è riducibile a processo oftalmico, atto ed effetto del vedere. Non è questione di decimi, nitidezza, puntiformità. La visione è eterodossa. La midollarità di una visione artistica prende corpo a prescindere dalle condizioni di salute dell'occhio, nonostante un limite psicofisico. Dico *occhio* ma potrei dire *spirito*. Dico *nonostante* ma potrei dire *grazie*. Dico *limite* ma potrei dire *ferita*.

La visione si radica nella ferita.

Come Maradona fanciullo, che continua a giocare a pallone a occhi chiusi, nella buia orizzontalità del suo lettuccio smollato, per avere più visione di

gioco l'indomani sul campetto di calcio, Moresco progredisce nella tenebra, nella cecità.

Perché il visivo diventi visione deve passare anche attraverso l'esperienza della cecità. (*Il vulcano*, 1999)

Huxley è d'accordo: il benessere degli occhi esige l'alternanza tra *buio fitto* e *luce viva*. Transitando dall'oculistica all'arte, rafforzato: senza buio fitto non può esserci luce viva. Senza la tenebra, non vedremo la lucina. Per far venire alla luce la visione, da minatore della scrittura qual è, Moresco s'è rinchiuso dove il buio è più fitto, dove la cecità è più intima, sbalestrante: dentro di sé.

La visione deve scaturire da dentro, la musica deve scaturire da dentro. (*Il vulcano*)

Il dentro è la sorgente della luce, l'altoforno del fuori. Il dentro è tutto fuorché un rifugio: è il luogo di esposizione massima. Se cerchi la verità, non la troverai nelle aule di tribunale e nemmeno nei testi sacri: il banco di prova è dentro. «*In interiore homine habitat veritas*», afferma perentorio Agostino nelle *Confessioni* (398 dopo Cristo) e Moresco acconsente: la verità abita dentro l'uomo.

Dentro ci sono il germe e la cruna del caos. Dentro: perle bianche, perle nere. Serve fiuto per individuarle. Occhi a infrarossi per estrarle. Mani di orafo per incastonarle senza scalfirle. E servono un cuore, una pancia, un cervello che lavorano in sincronia. Pronti all'urto: c'è un muro da sfondare.

Sporco di sogno ed emarginato come un angelo sahariano, Moresco ha sbattuto così tante volte la testa

contro il muro, s'è spennato così tante volte le ali, che il muro infine s'è sbrecciato. Slargata la breccia, Antonio s'è mosso alla conquista dell'ignoto ed è naufragato dove il mare è più aperto, più profondo, le correnti più travolgenti. Affondato fino al centro dell'uomo, è riemerso a colpi di reni e di visione.

Con sé ci ha scaraventato in una dimensione che, lungi dall'essere il placido porto dello scrittore arrivato, è un crocevia per navigazioni intergalattiche e inframolecolari: la dimensione dell'increazione.

L'increazione

L'increato era il titolo dell'opus magnum di Antonio Moresco, la trilogia composta da *Gli esordi*, *I canti del caos*, *Gli increati*, dunque il *working title* di trent'anni di scrittura, prima di essere sostituito dal titolo *I giochi dell'eternità*.

Cos'è l'increazione? Arriviamoci per gradi. Le radici sono profonde.

Partiamo da Platone, Platone che rimodula, ai propri fini dialettici, intuizioni presocratiche che trasmigrano da Anassimandro (l'infinito) a Empedocle (l'origine), passando per Eraclito (il divenire). Partiamo dal concetto di moto perpetuo espresso nel *Fedro* (370 avanti Cristo). Perpetuo (*aeikíneton*) è il moto non originato da alcunché, il moto senza inizio né fine: il moto originario (*agéneton*). Perpetuo è il moto dell'anima e l'anima, secondo Platone, è immortale (*athánaton*). Ergo: il moto perpetuo è il moto immortale (passo 245 c-e).

Circa tre secoli dopo, Cicerone riprende il filo platonico. Lo fa nel *Somnium Scipionis*, testo noto anche con il titolo *La Visione* (54 avanti Cristo). Scrive Cicerone: «eterno è ciò che sempre si muove» (*quod semper movetur aeternum est*), eterno è ciò che non può nascere né morire, altrimenti il moto non avrebbe più la forza di riavviarsi, l'universo si arresterebbe, il cielo crollerebbe (passi 8,27 e 9,28).

Da Atene a Roma *nihil sub sole novum*, per dirla biblicamente.

Eternità, moto perpetuo, originante: un fertile proemio, nelle suddette accezioni, all'increazione secondo Antonio Moresco. Un proemio fertile a condizione di tenere presente, fin da subito, un punto di sostanziale divergenza.

Per i filosofi antichi l'eternità e il moto perpetuo sono attributi del divino e di un'anima di provenienza divina. Tra anima e corpo, come tra dio e mondo, nessuna scissione: l'anima muove il corpo come gli dèi dell'Olimpo (secondo Platone) o il dio unico (secondo Cicerone) muovono il mondo.

Per lo scrittore vivente, al contrario, la metafisica e la fisica non sono distinte. Nessuna sudditanza tra corpo e anima: sono un tutt'uno. Nessuno scisma tra dio e mondo: se un dio c'è, è coetaneo del mondo, diluito nella materia e nell'immaterialità del mondo.

L'increazione, secondo Moresco, è la dimensione originaria dove tutto prende forma e sostanza, dove non c'è atto che esaurisca la potenza, dove nulla si ferma e tutto si perpetua, dove gli opposti sono indivisi, indiscernibili, dove non ci sono frontiere,

nemmeno tra la creazione e la distruzione, tra la vita e la morte, tra la morte e la resurrezione.

L'increazione è la fonte e la foce.

L'increazione è il *corpanima* dello spaziotempo. Avrei potuto dire *corpomente*, invece di *corpanima*, e nulla sarebbe cambiato: già Aristotele tra anima e mente non fa distinzione.

L'increazione è l'ultradimensione.

Increazione, soprattutto, è il nome che Antonio Moresco ha dato alla sua ferita di assoluto, alla tensione verso l'impossibile, alla lotta dentro la visione. L'increazione è il suo guanto di sfida: la sfida lanciata al pensiero scollegato dalla visione, nel segno dello sconfinamento e della rigenerazione.

Tuttavia, insaziabile lettore, non intenerirti per questi sforzi definatori, non farti bastare le formule: sono approssimazioni. Ricorda: né concetti né metafore rendono giustizia all'increazione estrapolata dall'elemento in cui palpita: la scrittura di Antonio Moresco. Direttamente lì, all'abbeveratoio della scrittura, devi portare le labbra: non puoi assumere in pillola ciò che è flutto e fiamma.

Moresco parte da lontano. Dai primi palpiti della materia organica. Non ragiona per mesi e anni, nemmeno per secoli o millenni, bensì per ere ed eoni. La sua è una prospettiva stellare.

650 milioni di anni fa, nel Mar dei Caraibi, compare una piccola medusa, baciata dall'immortalità: la *turritopsis nutricula*. Non si tratta di fantascienza, no, è

pura zoologia. Questo idrozoa unico al mondo, dopo aver raggiunto la maturità sessuale come medusa solitaria, ritorna alla fase sessualmente immatura di polipo, all'interno di una colonia di polipi. Com'è possibile? Ci basti sapere che un segnale sconosciuto scatta nell'organismo della gelatinosa bestiolina natante e inverte il ciclo dell'invecchiamento: le nuove cellule si riproducono mentre le cellule morte vengono drasticamente eliminate. S'instaura un equilibrio che rende immortale un organismo composto di unità biologiche mortali.

Della medusa caraibica Moresco ci parla negli *Increati* (2015) e io sono convinto che certe opere d'arte siano come lei. Opere irradianti da un nucleo increato, da un segnale sconosciuto, da un qualcosa che assume forme molteplici e che prende nomi diversi, anche nomi propri: Don Chisciotte e Don Giovanni, Moby Dick e Gregor Samsa, Woyzeck e Bardamu, per dirne qualcuno. Opere che vivificano lo spirito dei destinatari e dell'arte stessa. Opere rigeneranti.

L'arte è l'humus e il prisma dell'increazione.

Non tutta la cosiddetta arte, certo. Soltanto l'arte di cui sopra. L'arte che osa l'impossibile. L'arte dove accade qualcosa per cui suona generica o usurata la parola visione. L'arte che invoca una parola mancante: la parola invisione.

L'invisione

Cos'è l'invisione?

A che pro appiccicare il prefisso *in* al sostantivo *vi-*

sione? In quali contrade ci guida questa parola composta, dove già non ci conduca, sola soletta, la visione?

Partiamo cauti: dal prefisso. Nella lingua italiana la preposizione *in* oscilla tra il tempo e lo spazio: essa introduce i complementi di tempo (determinato, continuato), di luogo (stato in luogo, moto a luogo), di materia. Questa capacità oscillatoria è già presente nella preposizione latina *in*, traducibile «dentro» o «attraverso» o «durante» a seconda dei casi, e permane nella particella che antepongo al sostantivo *visione*.

In-visione: m'inoltro e m'addentro, m'installo e perduto, perlustro e valico la sfera della visione: sono dentro la visione, sono attraverso la visione, sono durante la visione, lo spaziotempo della visione.

E ora a noi, visione! Un artista esprime la sua verità attraverso la sua visione, su questo non ci piove. Ma di cosa parliamo, cosa pensiamo, cosa guardiamo quando, con riferimento all'arte, diciamo o scriviamo questo nome comune, concreto e astratto al contempo: *visione*?

Il ventaglio delle possibilità è ampio. Ce ne sono di visioni. Ecco tre matrici di fattura greca: la visione come imitazione fondata sull'apparenza o sulla congettura (*mimesis*); la visione come creazione dell'immaginazione (*phantasia*); la visione come apparizione di un altrove: l'altrove della morte, l'altrove del sogno, l'altrove del divino (*eidolon*). C'è poi un parlone tedesco di cui vale la pena tener conto: *Weltanschauung*, dove per visione s'intende la visione del mondo e la concezione della vita, una visione inscindibile da una poetica.

Si aprono scenari compositi, sentieri pieni d'incroci, poliforcazioni. Un artista dell'invisione, in linea di principio, li abita e li percorre tutti. Non è tenuto a fare distinzioni, ad apporre paletti, a rispettarli. Perché mai dovrebbe? Per sua natura è uno sconfinatore. Né tantomeno è costretto ad avere preferenze, a scegliere qualcosa a discapito di qualcos'altro. Agli *aut aut* preferisce gli *et et*.

L'artista dell'invisione sogna in veglia e veglia in sogno, sonnambuleggia. In un sol gesto raffigura e trasfigura. Se tradisce la realtà, è per fedeltà alla recondita immagine che si porta dentro: un'immagine, dal suo punto di vista, più veritiera della realtà. Ogni sua figura è una dichiarazione terminale di poetica, un ultimatum rivolto all'umanità. Ogni sua creatura è un incesto tra le sue convinzioni e i suoi fantasmi, che sono consanguinei. Tra fantasmi e illusioni, tra idee e ossessioni, gli è difficile tirare una linea. È troppo per lui. È troppo dentro la visione.

In-visione: sono dentro la visione, sono dentro una visione che si contrae e si espande, mi contrae e mi espande, penetra e compenetra me stesso per primo, sono così dentro da essere oltre, oltre me stesso, onnipotente e senza scelta, senza tregua, in disarmo, attraverso la visione inglobo e confondo, mi trivello e mi squaglio, meduseo concreesco, talvolta rincreesco, non posso farci niente, sono la radice della visione, mi radicalizzo al ritmo della visione, il mio capoccione in espansione urta e indispettisce gli astri del cielo, contengo mondi, li bigbango, l'identità evapora, *bye bye*: sono visione.

L'invisione è un processo: il processo di fusione tra l'artista e la propria visione. L'invisione è un'inven-

zione: l'invenzione di un mondo inedito, forgiato a impronta dell'interiorità dell'artista. Un processo permanente. Un'invenzione visionaria.

L'invisione è un'arte magica. In francese, le parole *image* (immagine) e *magie* (magia) sono composte dalle stesse lettere. Le immagini sono magiche e le parole, se l'artista in questione è uno scrittore, non sono soltanto parole, sono epifanie belve lacrime accordi rampicanti antiossidanti pistolettate mucose passanti mani: visioni.

Del mondo plasmato col proprio plasma, più simile a un alchimista che a un ingegnere o a un muratore, l'artista dell'invisione non è soltanto demiurgo e prigioniero, è anche l'aiuola sul ciglio della strada e il cane che ci pischia sopra. Egli è così allignato nel proprio sottosuolo da esserne inestirpabile. E non che non viaggi, a modo proprio. Bizzarri vagabondaggi i suoi, incroci tra grand tour di ottocentesca memoria e futuribili teletrasbordi, dagli esiti talvolta mostruosi: c'è sempre il rischio che l'artista, in transito neuronale tra La Mecca e Las Vegas, si ritrovi ibridato con un repellente corpo estraneo intrufolatosi nel suo sistema nervoso.

L'invisione è metamorfosi che metamorfosa il mondo. Kafka s'è svegliato scarafaggio. Quel maschione di Tolstoj, all'occorrenza, ha cambiato sesso. Melville s'è addirittura sdoppiato: balena e baleniere. Mutanti di questo calibro Thomas Bernhard li riteneva affetti da una forma di «mostruosità elettrizzante», alla quale sapeva di essere tutto fuorché immune (*Antichi maestri*, 1985). Come ognuno di questi mostruosi maestri, Moresco sa che certe metamorfosi esigono una linfa speciale, un nutrimento originale che in un

unico luogo è possibile trovare, un luogo dove non si svicola né si tergiversa, dove non è concepibile barare: dentro il cuore sismico della visione, dentro quel recondito e disagiata e musicale anfratto dello scrittore dove turbina «l'occhio vivente della forma e della morte» (*Il vulcano*, 1999).

Antonio Moresco è un mutante dell'invisione.

Un amante della matematica direbbe che l'invisione sta all'increazione come la visione sta alla creazione. L'invisione è visione proporzionale all'increazione. Davanti a *visione*, la sillaba *in* si comporta come davanti a *creazione*: *in*finisce. Un amante della logica direbbe che Antonio Moresco sia votato all'invisione per forza d'increazione. L'invisione è il midollo della visione che scoppia nel *quialtrove* e nel *primadopo* dell'increazione.

L'invisione è la declinazione visionaria dell'increazione.

L'invisione è un processo d'invenzione che fonde realtà e visione in fisiologica opposizione al realismo, un realismo inteso come dogma che impoverisce la realtà, depredandola di ciò che vive sopra e sotto la sua crosta. C'è un gioiello, in corso di pubblicazione mentre scrivo, che ho avuto la fortuna di godermi in anteprima. Si tratta di un dialogo tra Moresco e Susi Pietri incentrato su Honoré de Balzac. Qui, con riferimento alla tragicità di Balzac, Moresco mena un fendente tremendo ai danni del realismo, spiegando come il suo principio fondante, il «principio di oggettività e di descrittività dell'apparenza del mondo», stemperi «l'urto irriducibile, irripetibile e cieco delle forze che lottano nell'abisso della vita

e del tempo». Con effetto parodico: la realtà ridotta a macchietta della realtà. Di conseguenza, smorzando l'urto delle forze abissali della vita, la «categoria insiemistica» del realismo smorza il tragico, un tragico che è lotta perpetua dentro e attraverso la scrittura, una lotta che non cerca armistizio né scampo in schemi razionali che consolano o in teoremi nichilistici che pietrificano, con una sola occhiata, la visione della realtà e la realtà della visione.

Perché scrittori come Balzac e Hugo, come Dostoevskij e Stendhal, come Büchner e Kleist, come «l'ultimo Dickens» e il «tragicissimo Melville» sono e restano così grandi, così longevi? Moresco risponde: perché sono inconsolabili che nemmeno per un istante hanno deposto le armi, perché nessuna realtà di facciata è riuscita a placare o a schiacciare la loro tragicità. Di questa tragicità, come ognuno di loro, Moresco porta quella che Emily Dickinson chiama *Royal scar*, la cicatrice regale.

Moresco, in un certo senso, estremizza Schopenhauer, o meglio: lo mette in pratica visionaria. Dicendo Schopenhauer mi riferisco, in particolare, a un passo contenuto nel quinto capitolo del primo libro del *Mondo come volontà e rappresentazione* (1819). Qui il filosofo rimbrotta i dogmatici realisti per il fatto di scindere, all'interno della realtà di cui si riempiono la bocca, l'oggetto dal soggetto, il che è «inconcepibile» dal suo punto di vista, poiché oggetto e soggetto, presupponendosi a vicenda, formano un'unità indivisibile: la terra è anche la mano che la tocca, il sole è anche l'occhio che lo contempla. Moresco estremizza: la sua idea di realtà è così ampia da contenere un occhio che perfori il sole. Scrive Schopenhauer: «La vita e i sogni sono pagine d'uno stesso libro». Moresco, va

da sé, non dissente, ma chiede alla letteratura uno sforzo superiore: che la vita e i sogni s'innervino nella stessa pagina, che vortichino nella stessa frase.

L'invisione è il vortice della visione.

La scrittura di Moresco è un vortice. Un vortice dove al culmine del movimento sperimentiamo la fissità e al culmine dell'intimità sperimentiamo l'abrasione. Un vortice dove regna l'imprevedibile e ogni interdetto viene meno. Un vortice dove le scoperte del lettore coincidono con quelle dello scrittore nel farsi della scrittura. Nell'*Invasione* (2002), con riferimento alle *Affinità elettive* (1809), Moresco parla di «vortice dentro la cornice». A differenza di Goethe, Moresco lesiona la cornice, ogni cornice, la sfonda, e con essa i contorni, li tracima. La scrittura di Moresco è un vortice oltre la cornice.

La scrittura di Moresco è incendio e maremoto.

C'è la verticalità della fiamma. C'è la profondità dell'oceano. La pagina si nutre di se stessa e cresce su se stessa. Divampa dinamica, si propaga tsunamica. Brucia come l'azzurro della fiamma. Fredda come il fondo dell'oceano. Musica per incendiati e per incendiari. Per capitani coraggiosi e per naufraghi.

La scrittura di Moresco è un bagno di sangue.

C'è la circolazione del flusso. C'è spargimento di sangue. Moresco si fa scrittura per rigenerare il sangue. Moresco si fa sangue per rigenerare la scrittura. Una scrittura che fa luce facendo sangue. Una scrittura di emorragie e tagli. Una scrittura che è come un coltello: a scatto.

La scrittura di Moresco è un ghepardo in corsa.

La corsa del ghepardo è il titolo di un brano contenuto nelle "Pagine di diario", una delle tre sezioni che formano *Il vulcano*. Si tratta di un brano breve, appena un paio di pagine, ma di quelle che illuminano. «Non c'è niente di più emozionante da vedere della progressione di corsa del ghepardo», attacca lo scrittore. So che non me ne vorrai, mio rispettato lettore, per la lunga citazione che segue. Comprendimi: è un brano così potente e rivelatorio che mettermi a taglieggiarlo e parafrasarlo sarebbe stata una pratica tanto sterile quanto avvilente. Il soggetto è il ghepardo.

Comincia a muoversi pigramente, come soprappensiero, trotterella in modo svogliato e le gambe e la lunga coda ciondolano dinoccolate. Socchiude gli occhi, si assenta, un istante dopo comincia a trottare un po' più forte, passa poco per volta al galoppo, si distende, sembra che stia correndo al massimo delle sue possibilità, invece proprio allora si abbassa ancora di più, si distende in modo inaspettato, inconcepibile solo un istante prima, raso terra col suolo, si slancia mentre si stava già slanciando, dilata gli spazi, fa mancare il fiato, sembra aver toccato finalmente il massimo possibile della velocità, invece, ancora una volta, proprio in questo momento, ci sorprende liberando senza apparente fatica, assente, una nuova fulminea progressione, come dentro una meccanica moltiplicatoria che non conosce fine. Volta raso terra e la sua testa è una punta di freccia che ha dentro di sé arco e arciere. La sua velocità adesso è tale che è come se fosse fermo. Non corre più, non rincorre più, è esattamente immobile, al centro.

La parola prende il ritmo del ghepardo. Il suo passo, il suo vigore. Arpiona l'istante del divenire e sfolgora nel lampo intenso dell'icasticità. La parola fa quello che fa il ghepardo: s'immobilizza per eccesso di velocità, si fissa al centro della spirale della visione.

La corsa del ghepardo è l'incarnazione animale della scrittura di Antonio Moresco. Una scrittura che è un sistema di scatti variazioni slittamenti dove il ritorno sulla parola, il martellamento allitterante generano magia, incantamento. Una scrittura lucidamente ebbra e perdutamente lirica che tira dentro chi legge e non lo molla più.

La corsa del ghepardo è un pianosequenza letterario dell'artista da scattista. Nelle parabole dei grandi artisti, osserva Moresco, la progressione improvvisa ci emoziona «allo stesso modo» che davanti al ghepardo: la progressione che arriva quando lo scrittore o il pittore o il musicista sembra aver raggiunto il massimo della velocità e della tensione. Ci emoziona, soprattutto, la progressione che segue «intervalli di ristagno», se non peggio «il rischio del blocco totale, della disattivazione».

Non ci emozionano soltanto le progressioni apprezzabili alla luce di una visione complessiva dell'opera. Capita che il rilancio nel vivo dello slancio sia così connaturato allo stile dell'artista da poterlo ammirare in dettaglio, nel singolo passaggio. Come accade nel canto soprano di Maria Callas: quando la voce sembra aver raggiunto l'acme, piroetta e continua a salire, su e ancora più su. Come accade nelle escalation visionarie di Antonio Moresco: quando il fuoco immaginifico sembra essere lì lì per placarsi,

qualcosa esplode nel rogo della lingua e le fiamme riprendono a divampare, più alte di prima.

Non è finita. Accade qualcos'altro, durante la corsa del ghepardo. Qualcosa di ancor più impreveduto. Ci tieni a saperlo? Allora devi essere diligente. Recupera un documentario sui ghepardi, va bene anche sui predatori della savana in generale, sincerandoti però che contenga una parte sui ghepardi: se ci sono ghepardi, li vedrai correre. Non importa se il filmato lo trovi in dvd o in rete, ma che sia di quelli fatti a regola d'arte, tipo National Geographic. Non andare dritto alla corsa, cerca di entrare nello spirito della savana, quanto basta. Al momento del dunque, quando la corsa è all'apice, avvicinati allo schermo, se sei miope come me, e guarda il predatore come non l'hai mai guardato: con gli occhi di Moresco. Vedrai il ghepardo chiudere gli occhi, lo vedrai «preda di un improvviso desiderio di smettere di correre», «mentre al suo interno si liberano quasi controvolgia enormi energie dormienti, come se avesse voglia soltanto di essere altrove, di dormire altrove». Il momento è cruciale: stai vedendo lo scrittore svelare il lato preda del predatore, la sua immedesimazione con l'animale farsi totale.

Moresco non riproduce la corsa del ghepardo. Divenuto ghepardo, la produce. La scrittura diviene pura potenza motrice, ipercinesi animale.

Il coefficiente animale della visione moreschiana è così inaddomesticabile da non restare nei ranghi, da invadere e perturbare il regno vegetale. Ecco la descrizione di un semplice cortile a Stromboli:

...è così caoticamente gremito di fiori enormi, car-

nosi, colorati, ibischi, papiri, fichi d'india, un ficus gigantesco dalle cui grandi foglie scaturiscono ovunque protuberanze sessuali, lingue rosse, e poi belle di notte, melograni, mirti, stipe e molte altre piante e fiori dall'odore così intenso, esasperato, in questo piccolo fazzoletto di terra pieno da ogni parte di forme vegetali, che al primo ingresso sembra sempre di venire investiti da un insopportabile odore di escrementi. (*Il vulcano*)

Falli e lingue penzolano dalle foglie. I fiori puzzano come se defecassero. Non c'è traccia della quiete che qualche pacificato contemplatore ha scorto nel regno vegetale. A regnare sono «un'irreparabile e cieca torsione», «una misera e disperata ferocia che sfigura ogni cosa». Il sottobosco, in Moresco, è feroce, è cattivo:

...mille e mille forme vegetali che si avvinghiano e si combattono, fin da sotto la linea della terra, già nelle mille e mille radichette e nelle mille altre forme spinte dal loro turgore chimico e ancora senza una forma, che poi erompono come eserciti dalla terra con i loro corpi nudi ancora privi di cortecchia, s'inventano le loro prime macchine di respirazione e ricambio con l'atmosfera e cominciano a salire verso l'alto in un furioso e muto intrico di forme nate da semi portati dal vento o da altre bombe che pullulano nella pancia marcia del mondo e danno inizio alla loro lotta per salire verso l'alto, verso la luce. (*La lucina*, 2013)

In questo scempio che hanno chiamato vita, la scrittura mostra i muscoli, e sono muscoli bestiali.

Nella parola invisione fibrilla un alto tasso d'insubordinazione.

Il verbo latino *invideo* possiede tra i suoi significati: rifiutare, negare, essere ostile. *Invideo* è il verbo da cui proviene l'aggettivo italiano *inviso*: malvisto, guardato con avversione.

L'arte di Moresco si radica nel silenzio, nel vuoto, nel dolore. Moresco è uno scrittore ai ferri corti con la realtà. Non dimentichiamo quel bambino taciturno che si arrampica a modo suo, che apre epifanie sovranaturali nel derma della realtà, al quale l'orizzontalità dei fatti non basta. Mancanza rifiuto negazione: tratti salienti della visione di Moresco. Come scrittore egli assume e rivendica, nei confronti del mondo, un atteggiamento di «insubordinazione spirituale totale» (*Il vulcano*, 1999).

L'invisione è visione insubordinata: spiritualmente, totalmente.

Non c'è *sì* in Moresco che non venga da un *no* radicale. *No* alle forze che bloccano spengono tumulano la vita. I tre *sì* in cui culminano le tre parti degli *Esordi* (1998) sono tre fionde nell'impossibile: *sì*, ho sentito la chiamata; *sì*, voglio diventare un guerriero; *sì*, mi oltrepasso, riapro il mondo con la mia arte.

Moresco rigetta gli specchietti per le allodole di un presente che grufola nell'ottusità. Un uomo come lui, uno scrittore come lui, non potrebbe guardarsi allo specchio se non si votasse, giorno dopo giorno, a una guerriglia senza quartiere per la conquista del-

l'impossibile. L'imperativo, se ce n'è uno, è sbaragliare i tetri inciuci del possibile al potere, farli saltare in aria con massicce cariche di scrittura dinamitarda, sovvertire l'ordine del possibile e imporre un nuovo ordine, l'ordine della visione che perfora, l'ordine della scrittura che si fa libro, un ordine aperto verso l'incontemplato e l'infigurato, verso l'illimitato dell'impossibile.

Ci si accontenterebbe pure del possibile, ma «solo l'impossibile è meraviglioso purtroppo!», scrive Louis-Ferdinand Céline, «oppresso da cento squallide storie» che lo «tormentano qua e là», in una lettera a un'amica del 22 ottobre 1932.

Gli artisti dell'impossibile sono nemici pubblici. Sono portatori di uno sprone al rinnovamento e di una vocazione al perturbamento avvertiti come minacce. Se non si possono ignorare o delegittimare, è opportuno neutralizzarli. Colpirli con durezza, in maniera esemplare. Quando sentono la puzza dell'impossibile, i custodi del possibile impugnano le mazze.

Capita che lo scontro sia così duro da suicidare l'artista. È *capitato capiterà*. Per lungo tempo Antonio Moresco è stato preso a mazzate non appena cacciava il naso fuori dalla fossa dove sembrava destinato a crepare inascoltato. Ha tenuto duro, non si è arreso anzitempo. *Non si arrende arrenderà*.

Clandestinamente s'è forgiato strumenti di sopravvivenza e contrattacco, grazie anche all'esempio di radicalità dei confratelli sovversivi, i celebri e i dimenticati, che sotto terra facevano il tifo per lui e lo rincuoravano negli anni bui, quando rischiava di spegnersi prima di avvampare, quando è diventato un fronteggiatore.

Il fronteggiatore è il titolo della citata conversazione su Honoré de Balzac. Moresco indugia su un dagherrotipo scattato da Louis-Auguste Bisson, il cui soggetto è lo scrittore 43enne, con il fisico tozzo da macellaio di Parigi, il collo taurino, il baffo e la mosca, la camicia bianca aperta fino alla pancia, la mano destra tenuta sul cuore. Quella mano, sul cuore, ci sarà rimasta almeno un quarto d'ora, il tempo di esposizione alla luce di iodio rame mercurio argento iposolfito di sodio, ovvero il tempo di sviluppo dell'immagine latente richiesto dal prototipale procedimento fotografico. La posa di Balzac è infantile e solenne. Né Hugo né Stendhal né Flaubert né Maupassant, «nessuno degli altri grandi scrittori francesi dell'Ottocento avrebbe avuto l'ingenuità e la superiore innocenza di mettersi in una posa simile», commenta Moresco.

A ben vedere, una mano nelle vicinanze del cuore la tiene anche Victor Hugo in un dipinto del 1879, realizzato da Léon Bonnat. In questo ritratto però non traspare niente d'ingenuo o innocente. Hugo è pensoso e la posa, con le dita che spariscono sotto il panciotto, è vagamente napoleonica. Siamo al cospetto del grand'uomo cui l'età non ha tolto vigore, del colosso letterario aureolato da imprese e riconoscimenti, con lo sguardo fisso di chi è sprofondata in visioni che irrorano d'intensità l'intera figura.

Tutt'altra la pasta d'uomo che si slatentizza nel dagherrotipo di Bisson. Rovinato da speculazioni sballiate, salottiero e affannato, braccato fino alla fine dai creditori, morto di cancrena appena quattro mesi dopo aver fatto tombola impalmando una danarosa contessa polacca, il corpulento Balzac non arrivò mai, forse per un soffio, al punto di permettersi, in vita

come in ritratto, il contegno riottosamente sovrano di Victor Hugo. Tre anni più giovane di lui, Hugo fu l'unico contemporaneo in grado di contendergli lo status di Napoleone della scrittura, dunque il trono patrio, e fu colui cui toccò l'onore di tenere l'orazione funebre di Honoré, inumato al cimitero Père Lachaise, dove tuttora giacciono i suoi resti mortali.

La tomba di Balzac è sormontata da un busto bronzeo che lo ritrae 45enne, in carne e capelluto come te lo aspetti. Un pomeriggio del 2016, Antonio Moresco s'è recato al Père Lachaise. C'ero anch'io. Ci siamo detti poco niente lì davanti, e siamo rimasti il giusto a onorare la memoria del valoroso estinto. Poi, al momento del congedo, il fronteggiatore vivente s'è sporto oltre l'inferriata bassa e, con grazia guidata dall'istinto, ha premuto ambedue le mani sulla tomba. Le ha tenute premute per qualche secondo, o forse addirittura per un paio di minuti, non saprei essere più preciso, l'evento è stato rubricato dai miei sensi nella categoria: piccoli infarti temporali. Senza soluzione di silenzio, ci siamo incamminati verso l'uscita. Non avremmo mai rievocato l'accaduto, non c'era niente da aggiungere. Antonio ha voluto sentire la pietra sotto cui giacciono le ossa che hanno sorretto il peso dell'invenzione della *Commedia umana*.

Balzac morì, dopo un'atroce e indecorosa agonia, nell'agosto 1850. Bisson lo fotografa nel 1842, un anno finanziariamente disastroso e artisticamente febbrile: Honoré è alle prese con uno dei suoi maggiori cicli romanzeschi, *Illusioni perdute* (*Illusions perdues*, 1843), capolavoro che inaugura un nuovo filone, il romanzo della delusione, e che dedica proprio a Victor Hugo. Questo dagherrotipo dell'arti-

sta in stato di tempesta è per Moresco «una delle immagini più commoventi che uno scrittore ci abbia lasciato». Ferma sul cuore, la mano grassoccia di Balzac «ci sta dicendo che lui ha fatto un giuramento e ci sta chiedendo, con la fiducia suprema e libera nell'esempio che hanno i condottieri bambini, di unirci anche noi al suo giuramento».

Con gesto altrettanto solenne, Moresco s'è unito al giuramento di Balzac. Esiste un'immagine che immortalava il momento, una fototessera per la precisione, visibile nel libro intervista del 2006 *Antonio Moresco*. È una foto di fine anni Settanta. Antonio ha i capelli lunghi e lisci che scendono sulle orecchie e porta la riga di lato: come Balzac. Non è da solo. Con lui c'è Renata e, stretti nella cabina, guardano verso l'obiettivo. Il gesto che Antonio sta compiendo lo vediamo soltanto in parte poiché la figura della compagna, in primo piano, copre il lato sinistro dello scrittore trentenne. Antonio è ancora un clandestino, un sotterrato, ha un pizzo che dovrà essere baffo prima di divenire barba, eppure è già pronto: la mano destra è sul cuore. È già un fronteggiatore.

La rigenerazione

Quanti girasoli sono fioriti e appassiti dall'inizio del mondo? Ciononostante, inatteso, arriva uno come Van Gogh e, da quel momento, non riusciamo più a guardare un girasole senza pensare ai suoi. Lo stesso potremmo dire dei cavalli di Géricault e dei colli di Modigliani. Lo stesso dice Marcel Proust delle donne scritte da Paul Morand e dipinte da Auguste Renoir: di primo acchito potremmo non comprenderle, ma più le frequentiamo, più ci entrano nel sangue.

È ancora necessario dipingere un bue squartato nonostante Rembrandt e una mela nonostante Cézanne. Pensando ai dipinti di Miquel Barceló, John Berger riconosce all'artista, a ogni artista degno di questo nome, un compito fondamentale: raschiare dalle cose il vecchiume di cui l'attualità le ha imbrattate, per mostrarle nella vivezza del loro palpitare, nella dolcezza della loro corruzione.

Non è questa l'invisione? Quando lo sguardo s'invischerà così radicalmente nella cosa da rivoluzionarne la percezione? Quando la cosa è stata rinnovata al punto da costringerci a guardarla con occhi nuovi?

L'invisione rigenera. La *rigenerazione* è una promessa. Una promessa e un punto di arrivo: è l'esito di una *lotta*. La lotta scatta con l'*incorporazione*: l'artista decortica la cosa dalla pellicola a buon mercato del cliché, la impianta dentro di sé, la manipola come cera molle, v'impasta dentro le polveri del proprio occhio. La lotta scatta con l'incorporazione e culmina nella metamorfosi: rifiuta nel dna dell'artista, rinnovata nella sua polpa, l'opera rigenera lo sguardo, ma solo lo sguardo che sappia abbandonarsi alla contemplazione, alla lettura, all'ascolto, fino a perdersi e a dimenticarsi del tizio che intanto fa roteare i bulbi e strizza le palpebre, il signor ego. Lotta incorporazione *metamorfosi*, rigenerazione: invisione.

Non è questa l'arte di Antonio Moresco?

Come fare a meno dei suoi incendiati e delle sue esplose, della donna che urla e della donna che trema, della ragazza con l'acne e di quella che non c'è assorbente che tenga, delle scartavetrature e dei neonati strappati dal vento, del suonatore di prepu-

zio e della donna caudata, del ginecologo spastico e del biografo affetto da invecchiamento precoce, del vecchio con la paresi masturbatoria e delle indossatrici col naso pieno di merda, di D'arco lo sbirro morto e dell'Uomo di luce? Non è forse un nuovo modo di concepire la vita, la morte, l'arte che per loro tramite prende forma?

E come fare a meno dei suoi ritratti: Murasaki Shikibu ed Emily Dickinson, le venerate; Artaud e Beckett, colti ambedue in contropiede; Céline il rabdomante del male e Pasolini in una pozza di sangue, con la testa fracassata, la vocina inarrestabile? Come ignorare il contenuto di verità insito nelle trasfigurazioni cui costoro sono stati sottoposti dall'occhio fusorio dello scrittore?

Affinché il miracolo della rigenerazione si compia può bastare poco. Anche poche pennellate. Da maestro però! Prendiamo Emily Dickinson. Moresco dedica appena qualche pagina allo scandaglio di un dagherrotipo di Emily e d'ora in avanti, per chiunque s'imbatta in queste poche righe, la più grande poetessa d'America non è più la stessa persona. La rigenerazione Emily è apparsa per la prima volta sul numero 2 di "Rivista" (2010), per confluire nella raccolta *La parete di luce* (2011).

Stavolta Moresco non si limita a dare prova di finezza psicologica e penetrazione poetica, come fa brillantemente davanti alle fotografie di quel bambino di Balzac e di Céline faccia di merda. Al cospetto di Emily, compie un prodigio ulteriore. Seguiamo il farsi visione dell'intuizione.

Lo scrittore prende le mosse dall'unica riproduzione

fotografica nota di Emily Dickinson. Conosciamo soltanto l'anno dello scatto: 1848. Non il giorno né il mese. L'unico dettaglio che potrebbe indicare la stagione è il fiore che la poetessa tiene in mano, un fiore che purtroppo è fuori fuoco, non si capisce che razza di fiore sia. La mano di Emily sta tremando in uno studio fotografico del New England.

1848, nel mondo accadono un po' di cose: gli Stati Uniti si annettono il Nuovo Messico e il Nevada, parte della California e del Colorado; la febbre dell'oro infuria e infuriando in Europa le insurrezioni popolari; Marx ed Engels pubblicano il *Manifesto del Partito Comunista*, mentre Poe Melville Baudelaire Kierkegaard Dostoevskij sfornano opere non meno cruciali per l'umanità.

Torniamo a Emily. Perché questa immagine è così inquietante? Perché Emily trema? Cosa nasconde e al contempo lascia intravedere di sé al mondo? Non importa quante volte in passato sei incappato in questa foto. Accogli l'invito dello scrittore a guardarla come fosse la prima volta, senza pregiudizi o diaframmi. Soffermati sugli occhi grandi e sporgenti di Emily, così distanti l'uno dall'altro. Presta attenzione ai dettagli: il naso largo, le narici tonde, la bocca grande e carnosa, sporgente e tumida. I capelli: appiattiti, snervati, come fossero naturalmente crespi e sottoposti a una penosa stiratura; sembrano appiccicati con la colla, artificiali. Se poi confronti questa foto con quelle dei famigliari conosciuti, noterai che la ragazza non presenta somiglianze fisiognomiche con nessuno di loro. Moresco ci avverte: la rivelazione verso cui ci sta conducendo non è un paradosso culturale, non è un gioco, si tratta di una verità plateale. Sei pronto?

Ci siamo: Emily Dickinson, virginale zitella di Amherst, Massachusetts, è nera. La più grande poetessa d'America è una donna di razza nera. Il bacillo furente della negritudine è stato avvistato nel più niveo degli incarnati.

Proprio così. Lo so, ti vedo, come fossi lì con te: sei spiazzato. Anch'io sono rimasto a bocca aperta, letteralmente. Strangolata una risata, disorientato per non dire sconvolto, con una smorfia in faccia ho obiettato: ma se è più bianca di una mutanda candeggiata! Lo scrittore era preparato alle nostre contorsioni per schivare il fascio di luce che ci spara addosso e, per mettere in ginocchio la nostra incredulità, snoda tre rilievi agiuntivi: uno biologico, uno visivo, uno poetico.

Uno. Emily Dickinson è una negra bianca, ossia una mezzosangue la cui pelle non porta i segni dell'incrocio clandestino tra le due razze. Un segreto non da poco: uno scandalo da scongiurare. Ricordo che siamo nel 1848 e, prima del 1865, quando il presidente Abraham Lincoln abolisce la schiavitù nell'intero paese, certe passioni non soltanto sono inammissibili per la morale, sono punite dalla legge con severità. Per inciso: anche nel secolo successivo sarà un problema negli States avere origini afroamericane, come racconta Philip Roth nel romanzo *La macchia umana* (*The Human Stain*, 2000), dove il negro bianco discriminato in questione è un professore di letteratura americana che, ironia della sorte, nell'omonima trasposizione cinematografica del 2003, viene impersonato da un pallido purosangue del Galles, sir Anthony Hopkins.

Due. Nella parte superiore del ritratto, altezza viso, ci sono segni di graffi e sfregamenti, come se Emily

o qualcun altro, preso da un raptus emotivo, avesse tentato di cancellare le tracce latenti di quell'inammissibile rivelazione.

Tre. Addentratosi nelle poesie e nelle lettere della Dickinson, Moresco le trova «disseminate di espressioni che rivelano l'incombenza di qualcosa di abnorme e alieno, di cui bisogna occultare la presenza».

Provo a resistere. Moresco non mi avrà così facilmente. Sono un osso duro, io. Più scettico di San Tommaso. Devo verificare. Apro il meridiano di Emily Dickinson e ci casco dentro. Constatato che il tarlo di Moresco s'è già fatto strada, e di brutto: rintraccio ovunque spie di colpa razziale, dall'ossessione per il colore bianco al tema, e alla prassi, dell'autoreclusione. È ufficiale: sono suggestionato. Indugio, in particolare, su due versi, tra i miei preferiti in assoluto, due versi che mi accompagnano da almeno un quarto di secolo.

Soft as the massacre of Suns / by Evening's Sabres slain.

Medito sulla scelta dell'aggettivo *slain*. Tra quelli che aveva a disposizione per dire «trucidati», la poetessa ha scelto una parola la cui radice è quella di *slave*, che significa «schiavo» e, a quei tempi, è sinonimo di *negro*.

Delicato come un massacro di Soli / trucidati dalle Sciabole della Sera.

Più medito su questi versi, più vi scorgo una confessione criptata. Questa poesia mi sta svelando che in corso c'è un massacro, delicato come un tramonto

e figlio di un conflitto sciabolante, che forse viene proprio da lì: dalla mescolanza, cromosomica e storicamente prematura, del bianco col nero.

Il prodigio s'è compiuto: una luce nuova e rivoluzionante ammantava una poetessa che, con la presunzione di un amante impigritosi negli anni, credeva di conoscere come le mie tasche, tanto da lasciarle prendere polvere. Ho voglia di riscoprirla. Avrei desiderio di corteggiarla. Mi riscopro cotto di lei.

Moresco ha fatto centro nel bersaglio rigeneratorio dell'invisione.

Mi chiedo e ti chiedo: se Antonio Moresco fosse stato un uomo perfettamente a suo agio nella propria pelle, un cittadino conciliato con i propri conazionali e la propria razza, se non percepisce se stesso come qualcosa di più illegittimo di un indesiderato bastardo, se non fosse anche lui un fucile carico di un enorme segreto, come avrebbe potuto cogliere il verme nascosto nel bocciolo di Emily?

Le immagini sono ultracorpi: spacca il simulacro, vedrai colare il segreto.

Ditalina & Co.

La visione, in Moresco, è corporea.

La visione, in Moresco, «si associa alla corporeità della materia, soprattutto di quella organica, alla pesantezza dei corpi», rileva Carla Benedetti nella *Visione* (1999).

La vita e la visione, in Moresco, sono ferite.

Lettere a nessuno (1997): la vita è una ferita, una ferita perennemente aperta nell'immensità del cosmo, una cruna. *La parete di luce* (2011): la visione è una ferita, uno squarcio sul mistero, una parete di luce da attraversare, un imene da lacerare.

L'invisione è l'accanimento dello sguardo a far combaciare la visione e la vita in un'unica ferita, al fine di «allargarla, sfondarla, renderla infetta, non più rimarginabile, endemica, contagiosa» (*Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, 2005).

L'invisione è la ferita della vita che si svagina nella ferita della visione.

La visione, in Moresco, prende la forma di una ferita sessuata fin dalla *Camera blu*, uno dei tre racconti lunghi, o romanzi brevi, contenuti nel suo primo libro edito, *Clandestinità* (1993). *La camera blu*, collocato in apertura, è un racconto di formazione.

Sette volte gli occhi del piccolo protagonista devono cercare la vulva della Signorina, una vecchia vergine e cieca, prima di riuscire a vedere, prima di approdare allo spacco del sesso. Le sette apparizioni sono sette fatiche e sette sigilli. Sette visioni in bilico tra l'*horror* e l'*eros*. Sette epifanie che dallo shock conducono alla rivelazione. La rivelazione della ferita.

La prima visione è casuale: dietro la camicia da notte sollevata per urinare, sotto il ventre sformato da un'ernia, in fondo al cespo di peli, il bambino vede brillare qualcosa. Immagina che a far capolino sia l'estremità di una sottile antenna metallica che

spunta dal pube, ma s'inganna: comprende infine che quella *proto-lucina* è una goccia di piscio.

Nessun progresso nel corso della seconda visione. Lo sguardo s'infrange contro la schermatura di peli radi e bagnati. Il bambino non indovina alcuna apertura. Non riesce nemmeno a capire da dove fuoriesca l'orina. S'interroga. Forse la vulva della Signorina non è visibile perché è vergine? Forse s'è richiusa come il guscio di una lumaca? Forse è colpa dell'angolazione oppure della penombra che regna nella stanza? Come ovviare?

La terza visione è supportata da una pila. Purtroppo il fascio di luce elettrica si arena sulla peluria, rendendo il sesso retrostante ancora più opaco, impercettibile. Domanda cruciale: la Signorina avverte la presenza della pila sulla vulva?

Un *flashforward*. In punto di morte, la Signorina si confessa e la sua confessione suscita una reazione «quasi infuriata» del prete. La Signorina non è una santa, dunque, anche lei ha commesso i suoi peccatucci e chissà cos'ha combinato per far perdere le staffe al ministro di dio. Che non abbia sentito, quell'indimenticabile volta, il tocco luminoso della pila che ispezionava le sue parti basse?

La quarta visione è un fallimento totale: in acquatto sul divano, mentre la Signorina fa pipì, il bambino non scorge nemmeno un pelo.

Tra la quarta e la quinta visione s'intromette una scoperta. Appostato sulla forcella dell'albero delle bacche nere, sua personale torre di controllo, il bambino scopre che il buffo edificio in miniatura, che

sta nella proprietà della clinica vicino casa, è un forno. Lì, un paio di volte a settimana, si recano suore munite di bacinelle per bruciare le parti asportate durante le operazioni chirurgiche: «tumori, polipi, arti amputati, garze insanguinate e infettate dal pus e altre cose».

Impaziente, al limite dell'esasperazione, durante la quinta visione, il bambino si avvicina al sesso della Signorina fino a premegli contro la faccia. È tentato di allungare le mani. Resiste a fatica. Ancora cilecca. Avvilito, si sfoga contro una tartaruga, sadicamente.

La sesta visione è la più temeraria, contorsionale. È in corso lo spettacolo della minzione e il bambino, dopo essersi inginocchiato davanti al vaso di notte, si abbassa rasoterra e torce il collo per sbirciare sotto la seggetta. Se qualcuno entra, è la fine, paventa il bambino, immaginandosi colto in flagrante, con il naso in mezzo alle cosce della Signorina pisciante. È l'ennesima *débâcle*. Al colmo della frustrazione, esce dalla camera blu, risoluto a non metterci piede mai più.

La settima visione, quella risolutiva, è visione in combattimento. La rivelazione avviene incidentalmente. Da tempo il bambino non ci pensa più. La Signorina è in agonia e ha un attacco di convulsioni. Colto alla sprovvista, il bambino ce la mette tutta per trattenere sul letto la vecchia che prova ad alzarsi dimenandosi, tirando calci a destra e a manca, spalancando le gambe come un'indemoniata. È allora che vede. Il bambino vede schiudersi, tra i peli del pube, il solco grigiastro della vulva. La vulva gli appare come una tumefazione che si squarcia su un fondo insanguinato. Lungi dal frenare la lotta, l'epifania incrementa la foga. Il bambino sente crescere

dentro di sé, e non senza orrore, una profonda eccitazione sessuale.

Il taglio insanguinato della Signorina anticipa la vagina della Madre in *Magnificat*, opera teatrale contenuta nella raccolta *Merda e luce* (2007).

La Madre è al centro della scena, imbracata in una struttura mobile che si alza e si abbassa, a gambe spalancate, nella posizione del parto. Dal suo sesso immane filtra un taglio di luce lancinante, quasi acccecante, che ora aumenta ora diminuisce d'intensità, simile al fascio che proviene dalla cabina di proiezione. Giunge la Levatrice, sanguinaria: con un'ascia colpisce la vagina della Madre, selvaggiamente. La Madre muore. Bisogna aprirla: tra urla tremende e prolungate, il sangue inizia a sgorgare dal taglio di luce. La scena si tinge di rosso. La luce è una luce di sangue. Si ode un primo vagito. Il vagito cessa. Le luci si accendono in sala.

La vagina luminosa della Madre anticipa a sua volta, a mo' di *pars pro toto*, una visione in mortem degli *Increati* (2015).

Stiamo correndo attraverso le città dei morti, sopra un tappeto di schiene e corpi che si alzano e si abbassano al ritmo sismico della resurrezione e del coito. La corsa incalza e nell'incalzare «vedo solo il bagliore nero di questi squarci genitali resurrettivi che si spalancano come ferite di luce nel buio».

La vagina, in Moresco, è una ferita di luce nel corpo del buio.

Il corpo della Donna ha sette buchi. Sette volte ap-

pare la vulva della Signorina. Il numero sette è sacro presso gli Egizi e altri popoli antichi. Secondo i Pitagorici è il numero senza madre e senza padre (*amitor*). Per gli Ebrei è il numero dell'infinito. Che non sia proprio il sette il numero dell'incrazione?

Il settimo canto dell'*Inferno* dantesco è quello dei prodighi, dei dannati perché dispendiosi, dissipatori, di coloro che «con misura nullo spendio ferci» (VII, 42). Il settimo canto dei *Canti del caos* (2010) è il “Canto di Ditalina”, un canto che è anche un saggio di prodigalità: Ditalina non teme sprechi né eccessi, si dà a più non posso. La voce di Ditalina è la voce della vagina.

Ditalina attraversa le strade, poggia le chiappe nude sull'asfalto, si scoscia, allarga con le dita le labbra della vulva rasata. Afferra al volo gli oggetti lanciati da lontano e se li ficca dentro, per intero: un mazzo di chiavi, un'autoradio, una stecca di sigarette, un telefono che si mette a squillare dentro di lei. Li tira fuori glassati, goccianti. Qualcuno le punta addosso i fari dell'auto. Ditalina affonda le sue dita, un po' disossate, nella vagina abbagliata, sbudellata. La mano sparisce. Ditalina arriva a metà braccio. Inizia a fare sul serio...

...sento passare contro le dita certe cose filanti, come visceri, nastri, organismi primordiali cigliati, irrealizzati, estraggo dallo squarcio grumi vischiosi ancora in fusione, in ebollizione, oggetti finiti là dentro e dimenticati che non riesco neanche più a riconoscere, tanto sono smangiati, trasformati, coperti di bibite, cavatappi, campanelli di bicicletta, resti di nastro adesivo per imballaggio, spine della luce sbozzate, insanguinate, montature di occhiali plasmate, già un po' digerite, e poi ancora quegli sputi stellati, insanguinati, altri scaracchi improvvisati e sdentati, un po' trasognati...

E ancora, snocciolando faville:

...conficco le unghie in qualcosa come un progetto di testina appena abbozzata, imbalsamata, l'afferro per qualcosa che non si capisce se sono capelli oppure quei ciuffi di crini che mettevano un tempo sugli elmi, sui cimieri, ormai anche quelli tutti digeriti e smangiati, la tiro fuori facendola volare e roteare nell'aria bagnata, tutta addormentata, scorgo la sua forma scoppiare sopra l'asfalto come una vescica piena di acqua dormiente, sfavillante, e quegli schizzi levarsi da tutte le parti incendiati...

Ditalina è un generatore e un trasformatore di visioni. Degna figlioccia della Madre. Spudorata del fimo della Signorina. Ditalina è un'ultradonna della dismisura, un ultracorpo dell'invisione.

Antonio Moresco canta l'invisione. L'invisione è la detonazione del tuorlo del corpo nell'albume della visione. L'invisione è la *vagina sbaragliata* e la *politiglia prenatale che esplose*. L'invisione è la visione colta nell'attimo dell'esplosione.

Assiso nel primo volume dei *Canti del caos*, tra il “Canto del suonatore di prepuzio” e il “Canto di Pompina”, il “Canto di Ditalina” forma un dittico ideale col “Canto della visione”, il penultimo del secondo volume. Un dittico che non resisto alla tentazione di chiamare “Dittico dell'invisione”.

Ecco alcuni passaggi, con corsivi aggiunti, del “Canto della visione”:

Sfonderò col proiettile redentivo della mia testa il sacco amniotico che mi contiene provocando il fiotto d'uscita dell'acqua... Mi svellerò dal corpo più grande

quando verrà tranciato il budello pieno di sangue dell'ombelico... *Lacererò* le ultime ragnatele di vene che mi tengono ancora inglobato... *Irromperò* a testa in giù nella poltiglia prenatale di questa visione... *Conficcherò* la poltiglia prenatale della mia visione dentro la poltiglia prenatale di questa visione... *Attraverserò* cruentemente il corpo dell'Interfaccia che mi contiene per interfacciare l'altro corpo più grande di questa visione... *Invaderò* con la mia scheggia vivente tutto l'utero rovesciato della visione...

Come fossimo cobra, Moresco c'incanta al suono di una visione che è insieme *sfondamento svellimento lacerazione irruzione conficcamento attraversamento invazione*: invisione.

La buca della scrittura

La scrittura, in Moresco, è corporea.

Scrive nel saggio *La forma e la morte*, contenuto nel *Vulcano* (1999): «La forma è il corpo», precisando: «Il corpo del pensiero, il pensiero del corpo». Dicendo forma Moresco dice anche scrittura: la forma è la scrittura conseguita.

Quell'irradrizzabile di Witold Gombrowitz ha scritto che l'artista può accedere alla forma soltanto se «non si allontana di un pollice dalla tempesta della vita in tutta la sua intensità» (*Testamento*, 1995).

È proprio così: la forma splende attraverso i rovesci della vita come splende il sole attraverso l'onda nera della bufera che, in un dipinto di William Turner (1812), aggredisce Annibale e il suo esercito al valico delle Alpi.

Nel mezzo della terna di *Clandestinità* (1993), assieme alla *Camera blu* e a *Clandestinità* che chiude il volume, c'è *La buca*.

La buca del titolo è una latrina. «Al centro, nera e fumante, c'è una buca circolare impressa nel cemento», è l'incipit del racconto. Il protagonista è un bambino attirato dalla latrina almeno quanto, e non meno morbosamente, il bambino della *Camera blu* è attirato dalla vulva della Signorina.

Nella buca c'è di tutto, ci finisce di tutto: merda pipì sangue, com'è naturale, ma anche fili colorati, viscere di pollo, lucciole, topolini che minacciano di rosicchiare lo scroto dei bambini, gusci d'uovo, cavi elettrici, api, formichine, gomitolini, insetti che uccidono altri insetti deponendo le uova dentro di loro. I topi fanno il nido, le api fanno il miele, nella buca. La buca rigurgita, gorgoglia. «Scaturivano da lì tutti gli animali e tutte le cose?», si chiede il bambino davanti alla buca. La buca canta. Canta «con fragore nel silenzio della notte». Quando il bambino avvicina l'orecchio per udire le parole del canto, non riesce a distinguerle, percepisce soltanto un suono smisurato che va a svanire, qualcosa come «l'ansimare di un respiro in un immenso spazio cavo». Nell'ultima pagina del racconto, il bambino accorre al richiamo della buca e si china. Allora, solo allora, capisce: quel richiamo ansimante è la voce della mamma morta.

La buca: madre e cloaca. Bocca che rumina e canta. La buca è la scrittura. La scrittura è una latrina. Centrale nera fumante. La scrittura è una buca, uno sbrego, un vulcano. La scrittura è una buca che collassa ed espelle.

«Non c'è collasso senza espulsione», afferma More-sco per interposta persona: la Madre morta di *Magnificat* (2007). Non c'è collasso senza espulsione: ripete la Madre aprendo e chiudendo meccanicamente le gambe, in procinto di essere spaccata. Non c'è collasso senza espulsione: da una cellula, una sola cellula, nasce un universo in espansione. Non c'è collasso senza espulsione: rompere le acque della scrittura non è mai pratica indolore. «Tutta la scena è di sangue».

L'invisione è collasso ed espulsione.

Il cucchiaino della scrittura

Tra le voci più portentose della letteratura contemporanea spicca il texano Cormac McCarthy, in pole position. A lui, più di ogni altro tra i viventi, trovo stimolante accostare Antonio Moresco. Questione di afflatti giobbici, risonanze dostoevskijane. Più per contrasto che per somiglianza, dal paragone si può capire qualcosa in più sia dell'uno che dell'altro.

«Sembra di vivere in un mattatoio. È questo il mondo che abbiamo lasciato. Persone che dicono di amarsi e non si amano. C'è solo questo, c'è solo inganno e dolore». Parola del vecchio barbone di *Fiaba d'amore* (2014), che altrove definisce la società un harem e un pollaio, senza senso e senza gioia.

Questo è l'uomo secondo il professore di tenebre di *Sunset Limited* (2007): «Una cosa che penzola con le sue espressioni insensate in mezzo a un vuoto ululante. Senza che ci sia alcun significato nella sua vita. Nelle sue parole».

Il buio fuori è un riverbero di un dentro non meno buio. Questo vale per lo scrittore di Providence come per quello di Mantova. Ma al cospetto delle più scoranti manifestazioni della tenebra, del vuoto, del mattatoio, questi due pesi massimi della scrittura prendono strade diverse.

Il buio fuori (*Outer Dark*, 1968), il più desolato dei romanzi del texano dal cuore di ghiaccio, culmina con una visione davanti alla quale Culla Holme, il protagonista, può solo fare marcia indietro: «una distesa spettrale nella quale spiccavano solo gli alberi nudi, contorti in pose di sofferenza e vagamente umanoidi, come figure in un paesaggio infernale», «un giardino dei morti che fumava lievemente e si perdeva all'orizzonte». Una palude: ecco l'inafausto approdo del cieco peregrinare di Culla. Quando l'antieroe di McCarthy allunga il piede, il pantano reagisce gonfiandosi come una vulva: una vulva fangosa, risucchiante.

Un epilogo simile, in un romanzo di Moresco, è inimmaginabile. Se una palude o un ostacolo affine arresta il cammino di un protagonista che di regola è un alter ego dello scrittore, costui l'affronta, punto e basta, facendo un finimondo se necessario, a costo di fare una brutta fine, di congedarsi con un *glu glu*. Ma fare dietrofront no: non è una possibilità contemplata.

Esemplare, in tal senso, è il contegno di D'Arco, lo sbirro morto dell'*Addio* (2016). Al seguito di una bambina dai lineamenti orientali lungo le vie della città dei morti, D'Arco si trova davanti un «enorme spiazzo allagato», un lago nero che all'inizio sembra fango, poi capisce: è sangue. Che fare? Prendendo

esempio dell'intrepida fanciulla, D'Arco indossa un paio di trampoli e, puntellandosi sul fondale di quello schifo, arriva dall'altra parte, dove i bambini morti cantano per i bambini vivi che sono stati uccisi nella città dei vivi.

Volendo individuare nell'universo di Moresco un correlativo della palude del *Buio fuori*, non esiterei a indicare il fiume di sperma degli *Increati* (2015), quel turbinante flusso gametico che scorre verso «la tracimazione universale della vita dentro la morte e della morte dentro la vita». Ed eccoci al punto. La differenza tra i due romanzieri è quella che passa tra la palude e il fiume: tra il *nothing here* e il *qualcosa altrove*, tra il *no trespassing* e il *non ritorno*, tra l'orrore della creazione e le metamorfosi dell'increazione.

E poi c'è il male. C'è il problema del male con cui fare i conti: il male radicale e insradicabile. Né McCarthy né Moresco distolgono lo sguardo. Prendono di petto il male, si fanno abbrancare dai suoi tentacoli. Anche qui con intenti ed esiti divergenti.

In McCarthy la partita è qoheleticamente chiusa.

In un mondo dove l'ottundimento sbranatorio è l'alfa e l'omega nei rapporti tra gli esseri, dove la banalità è l'altra faccia dell'atrocità in una moneta tagliente, usata prevalentemente per sfregiare, il protagonista non può ambire a nulla di più che a salvarsi la pelle, salvarla a chi ama e salvare, se miracolosamente inestinto, il fuoco che si porta dentro.

In Moresco la partita è donchisciottescamente aperta.

Il protagonista fronteggia il male, non importa quanto lo crivellino di proiettili né quante volte lo scannino, non desiste. Esausto continua a combattere. Combatte consapevole che c'è un male più doloroso di qualsiasi male perpetrato: il male subito, il male che gli hanno fatto e che si porta dentro inestirpabile, inespiable. Combatte consapevole che sconfiggere il male è una missione impossibile, perciò tanto più necessaria.

Moresco è determinato a vuotare il mare con un cucchiaino.

Contro la luce

La luce, in Moresco, è corporea.

«Anche la luce è corpo», riflette Carla Benedetti nella *Visione* (1999), con riferimento al mondo di Moresco, un mondo di corpi che palpitano e sbavano come lumini nella notte.

Nell'agosto 2010, ragionando con Antonio su quello che sarebbe potuto essere un documentario su di lui, lo scrittore tirò in ballo un «regalino scemo», eppure «preziosissimo», fattogli da sua moglie Renata. La conversazione sarebbe apparsa col titolo *Il proiettile della visione* sulla rivista "Rifrazioni" (gennaio 2011).

Un ciclista di filo di ferro sopra una bicicletta di ferro. La testolina è una sferetta d'acciaio. Sulla base c'è un minuscolo pannello solare. E lui, l'omino, può starsene lì, fermo, immobile, per mesi, per anni. Poi, se di colpo io lo sposto dove c'è un raggio

di sole, comincia a pedalare. Quando il sole va via, lui si ferma di nuovo. Se io dovessi fare un documentario su di me, inquadrerei dall'inizio alla fine questo omino. Arriva il sole, l'omino pedala. Il sole se ne va, lui si ferma. È la storia della mia vita.

Il ciclista di fil di ferro è una deliziosa immagine della pazienza, dell'attesa, degli scatti improvvisi e prolungati che fanno l'opera di uno scrittore della tempra di Moresco. Prima di essere un simbolo, tuttavia, l'omino solare è la prova fisica della corporeità della luce, la dimostrazione lampante che i corpi reagiscono al tocco della luce, che la luce intesa come inconsistenza è un'illusione ottica. Per inciso: la performance del ciclista è azionata dal contatto tra la radiazione elettromagnetica della luce e una girandola montata su un fuso; il meccanismo è conosciuto come radiometro di Crookes o mulino di luce o motore solare.

«La luce del sole ha un peso», osserva strabiliato un personaggio di Philip K. Dick, apprendendo da una rivista divulgativa che, a causa della luce solare, ogni anno la terra ingrassa di diecimila libbre, circa 4.535 chilogrammi. L'osservazione non si trova in uno dei suoi romanzi di fantascienza, bensì in quello che Dick definiva il suo «romanzo realistico terrificante», *Confessioni di un artista di merda* (1975).

La luce è un corpo composto da un'infinità d'invisibili microcorpi. La luce è energia e materia. Energia e materia in potenza altamente distruttive. Quale catastrofe può scaturire da un fotone o quanto di luce! Da un fotone che colpisce un atomo eccitato. Da un atomo che, ingravidato dal fotone, inizia a moltiplicarsi. La bomba atomica che cancellò

Hiroshima fu a prima vista, agli occhi di chi patì le catastrofiche conseguenze, un bagliore accecante, un inaudito evento di luce.

Contro la luce è il titolo di un pamphlet non scritto, che Moresco forse un giorno scriverà, come dichiara nello *Sbrego* (2005). Un pamphlet contro l'idea comune della luce: la luce come trasparenza, la luce come assenza. Un pamphlet sulla luce come attrito e abrasione, come conglomerato rotante e magnetizzatore.

La luce in Moresco è una somma potenza distruttrice.

L'Uomo di luce è il personaggio che, più di tutti, incarna la potenza della luce come distruzione. L'Uomo di luce entra in scena nell'*Addio* ed è uno dei figure più maestosi e sconcertanti dell'intera galleria more-schiana. L'Uomo di luce è il leader incontrastato di tutti i tormentatori profanatori massacratori di bambini della città dei vivi. Il suo corpo è innervato di fili e gangli di luce che trasportano e irradiano un numero incalcolabile d'informazioni vitali per la rete di serial killer che a lui fa capo. Il suo è un corpo sterminato di male e di luce. Sul suo glande i fili di luce s'infittiscono per produrre il massimo dell'informazione e dello splendore. Quando l'Uomo di luce penetra una piccola vittima, il corpicino s'illumina dall'interno e si tramuta in pura luce.

L'unico in grado di affrontarlo è D'Arco, con la sua faccia piena di cicatrici e i suoi occhi bianchi, bianchi perché bruciati dagli acidi della vita e della morte, bianchi perché mutili d'iride e di pupilla. Se questi occhi non avessero già visto l'inferno, come potrebbero fronteggiare la luce che acceca, quella

luce che splende così tanto da fare buio, la luce dell'Uomo di luce?

Nel nuovo dizionario Zingarelli della lingua italiana, dal 2015 la voce luce ha una firma d'autore, quella di Antonio Moresco. Eccone un brano, con corsivi aggiunti:

E allora Dio disse: «Sia la luce!» E la luce fu. E allora Dio *separò e lacerò* la luce dalle tenebre che ricoprivano l'abisso. Da quel momento la luce cominciò a *tormen-tare* i contorni e le linee di contenimento del mondo, e a *divorare* e a *sfigurare* e a *devastare* e a *bruciare* e a *cancellare* le cose con la scusa di continuare a separarle dalle tenebre e di evidenziarle.

Voilà la Creazione secondo Moresco: separazione lacerazione tormento divoramento sfiguramento devastazione bruciamento cancellazione per opera della luce, forza ben più violenta del buio che snida e stermina.

Se c'è un pittore della luce come violenza, uno che ha ghermito la luce che divora «le forme e i contorni e le linee di contenimento del mondo», costui è Vincent Van Gogh. Moresco riserva a Vincent uno dei più toccanti omaggi degli *Increati* (2015), dove non lo chiama nemmeno per nome, tale è l'intimità. Il Van Gogh di Moresco è il pittore di stelle spellate e «cieli gremiti di fasci disperati di luci morte». Il lucido folle che ha fissato su tela movimenti di rotazione astrale che un giorno l'astronomia avrebbe indagato con l'ausilio di lenti satellitari. Il bevitore di assenzio e il frequentatore di bordelli per zuavi. Van Gogh è il fratello povero e solo di Moresco. Se della luce Van Gogh ci mostra la corposità che

scuoia le tenebre, Rembrandt compie la magia opposta. Ci mostra che la luce e la tenebra sono sorelle, sorelle i cui modi di esistenza e i cui ambiti di azione scivolano gli uni negli altri con un brivido caldo, senza dimenticare la comunanza dell'origine. Attraverso il colore, con estrema dolcezza, Rembrandt realizza l'unione tra la luce e la tenebra. Per inciso: Rembrandt è il «grandissimo amore» in pittura di Moresco, «il pittore più commovente che esista» (*Il proiettile della visione*).

Traduco la lezione dei due olandesi nella lingua degli *Increati*: Van Gogh o la Distruzione operata dalla Creazione; Rembrandt o l'Unione preludio dell'Increazione.

Moresco si specchia e si sdoppia nei suoi pittori. Tiene insieme i livelli e i livelli, nell'attrito, consonano e scintillano. Ogni suo libro è una partitura modulata sul contrappunto tra la distruzione e l'unione, tra la violenza abbagliante e la dolcezza chiaroscurale, tra la separazione lacerante e la fusione intima, tra la luce e la tenebra.

Lo scrittore della vitamorte

Tra la luce e la tenebra c'è un rapporto speculare a quello che c'è tra la vita e la morte: l'una è la ragion d'essere e il motore occulto dell'altra.

Rembrandt ha molto da insegnarci a riguardo. In una pagina degli *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno* (2005), meditando sugli azzardi di Goya, con un guizzo di pensiero Moresco vola a Rembrandt e cita Georg Simmel, il pensatore tedesco

cui dobbiamo tante acute pagine sull'arte:

Le figure di Rubens hanno una vita apparentemente assai più piena, più priva d'inibizioni, di una potenza più elementare rispetto a quelle di Rembrandt, ma al prezzo d'impersonare quell'astrazione dalla vita che si ottiene escludendo la morte dalla vita. (*Rembrandt*, 1916)

Il passaggio è ficcante. La morte, in Rembrandt, non è mai una forbice che giunge da chissà dove per recidere *ex abrupto* il filo dei giorni. Un alone mortale, un *effetto morte*, connota il *modus vivendi* delle sue figure. Uno sguardo superficiale leggerà questa presenza di morte come una diminuzione di vita. Sbagliando. Diminuisce la vita chi la separa dalla morte, perché opera un'astrazione. Rembrandt fa tutto il contrario: esprime la vita al massimo della sua complessità e della sua latitudine, la vita nella sua totalità. Così concepita, la vita è indivisibile dalla morte, contiene la morte come suo tratto indelebile, come filigrana. Attraverso la morte Rembrandt estende i confini della vita.

Rembrandt è il pittore della vitamorte.

La vitamorte, in Rembrandt, è un evento di lucetenebra. Sulla sua tavolozza il problema della mortalità diventa una questione di chiari e di scuri, di ombre. La luce, in Rembrandt, non proviene da fuori o dall'alto, non è mai luce fuori-tela. Proviene da dentro il quadro: dall'evento, dalla situazione, dai corpi. Non è mai un fenomeno trascendente: il regno di Rembrandt, scrive Simmel, è il regno dello «spirituale colto nella sua immanenza». Come la tenebra nei suoi notturni, la luce rembrandtiana è un fenomeno tanto spirituale quanto mortale.

Prendiamo *La resurrezione di Lazzaro* (1630). Lazzaro è morto da quattro giorni e puzza, come narra Giovanni (11, 39). Dal sepolcro rembrandtiano sguisce fuori fasciato, emaciato, spento, come sollevato da fili invisibili, con la bocca aperta e gli occhi ancora chiusi: un morto vivente. Intanto Cristo, spiritato, alza la mano in gesto resurrettivo. La luce del quadro non viene da lui. La fonte luminosa è Marta, la sorella di Lazzaro. È lei che, incarnando la fede, proietta la luce verso la mano del Salvatore, che la rifrange affinché il miracolo si compia.

Nel maggio 1890, due mesi prima di colpisci a morte, Van Gogh s'è misurato col medesimo soggetto, prendendo le mosse proprio da un'incisione di Rembrandt. Anche nella *Resurrezione* di Vincent la morte è parte integrante della vita che risorge. Raramente i colori vangoghiani sono stati così smorzati. Il suo Lazzaro è ancora più fantasmatico di quello rembrandtiano. Appare sfatto, quasi disciolto, sotto le bende. Il verdognolo dell'incarnato si propaga come una lebbra affievolendo i gialli, avvelenando l'intera composizione. Un principio di putredine ha attaccato senza rimedio la terra, la pietra, Marta e Maria, il cielo, persino la palla infuocata del sole, che ha preso il posto del messia.

Questi due Lazzari sono stretti congiunti del Lazzaro degli *Increati* (2015). «Non riesco a vedere il suo volto, non lo vedo come si vedono i vivi, ma mi sembra, da un lieve soprassalto del suo respiro e da un movimento all'indietro dell'alone della sua testa, che stia sorridendo sconfinatamente nel buio». Sono fratelli di lucetenebra.

Moresco riscrive il Nuovo Testamento. Lazzaro

guida l'alter ego dello scrittore in una corsa al di là della vita e della morte del mondo. Il Lazzaro di Moresco non è soltanto Lazzaro. Lazzaro è il risorto per opera di Cristo che prende il posto di Cristo. Lazzaro è il povero cristo che torna a morire, stavolta sulla croce, e tre giorni dopo risorge, ancora una volta. Lazzaro è un habitué della vitamorte.

Van Gogh, pensando a Rembrandt, ha scritto che «bisogna essere morto mille volte» per dipingere come lui. In un'occasione pubblica, lo scrittore Walter Siti ha parafrasato Van Gogh per dire la stessa cosa di Antonio Moresco. Essere morto di mille morti, per Rembrandt come per Moresco, significa tante cose.

Significa aver indagato la morte nelle sue mille sfaccettature: la morte come peggior nemico e miglior alleato, principio e fine, pulsione e inclinazione, processo e viaggio, malattia e sacramento, filo nero e taglio netto, controvita e ultravita. Significa aver spinto la tortura della vita fino alle estreme conseguenze, come il più abile dei boia cinesi durante il supplizio dei cinquecento pezzi, così a fondo da percepire il grumo di morte barbicato in ogni fibra dell'esistente. Significa che il fin di vita è la nostra velocità di crociera. Significa saper insufflare nell'opera, bocca a bocca, una vita a prova di morte. Significa intrattenere buoni rapporti con la morte, puntando a morire vivi. Significa guardare il mondo dalla prospettiva dei morti e dei nascituri.

Della morte Moresco ha compreso qualcosa di fondamentale. I poteri, passati e attuali, occultano la morte. I poteri promettono la vita negando la morte. I poteri c'incastano e ci assoggettano con

promesse che sono menzogne e ricatti: la promessa di una vita ultraterrena, la promessa di status symbol che riempiano i vuoti della nostra vita, la promessa di una vita che il bricolage genetico schermisce dalla morte. Di concerto con la nuova visione tecnologica della vita, anche le avanguardie artistiche hanno bandito la morte: la morte non è postmoderna. In un simile scenario, non basta affermare che senza la morte non ci sarebbe ciò che chiamiamo vita, né ripetere che ognuno di noi morirà. Non basta: «Dobbiamo anche affermare che vogliamo morire, che vogliamo continuare a morire perché vogliamo poter continuare a vivere» (*La forma e la morte*, 1999). Una verità di tale portata non bastava a Moresco affermarla ribadirla urlarla a squarciagola. Doveva farla sua e, perché così fosse, c'era un solo modo: conquistarla artisticamente.

«Qualsiasi cosa stia facendo smetta di farla», fu la prescrizione del medico che lo visitò durante la stesura del primo volume dei *Canti del caos* (2001). Lo scrittore avrebbe potuto accondiscendere e guardarsi la salute. Ma non è andata così. Da quell'avvertimento ha tratto un diverso impulso: mettere il turbo. O la va o la spacca, si sarà detto, sentendosi la morte alle calcagna, con la cervicale infiammata per colpa dell'alito gelido della disfattrice. Così s'è voltato di scatto e ha guardato la morte negli occhi, l'ha guardata con un'intensità tale da farla arrossire. Senza cerimonie, le ha preso la mano ossuta e l'ha trascinata in una corsa a perdifiato. Insieme, flirtando come due fidanzatini, in trance come due sonnambolini, Moresco e la morte hanno tagliato il nastro di lucetenebra dell'increazione, e da lì verso dove chi vivrà vedrà. Chi vedrà vivrà.

Arriva il momento, nella vita di ogni artista che fa sul serio, di prendere un treno o un aereo, salire in macchina o in bici, incamminarsi o fare autostop verso Madrid, per andare a vedere le *Pitture nere* di Goya. Moresco non ha fatto eccezione.

Ultrasettantenne e sordo come una campana, da cinque lustri convive con un'invalidante forma di labirintite luetica, sempre più alieno alle cose del mondo, tormentato dai propri fantasmi, Francisco Goya y Lucientes si rintana nella sua casa alla periferia di Madrid, che soprannomina Quinta del Sordo, e comincia a dipingere sulle pareti. Tra il 1820 e il '23, su queste pareti, prende forma un ciclo dove i mostri generati dall'irragione hanno definitivamente trionfato, dove una fame truce domina o dilania ogni creatura: il ciclo delle *Pitture nere*.

Antonio Moresco resta impressionato dalla «meravigliosa e terribile libertà» delle *Pitture nere*, culmine di una «lunghissima vita creativa attraversata da continue invenzioni, delicatezze e sfracelli». Lo stesso uomo che, vent'anni prima, aveva ritratto la famiglia reale e i potenti di Spagna (con «totale libertà pittorica, umanità, radicalità, intransigenza»), adesso sembra avere occhi soltanto la mostruosità, quasi volesse rivelare il lato nascosto, informale e infernale, del medesimo potere di cui aveva rappresentato, e non senza incrinature, la facciata. Misurarsi fino alla feccia con questa mostruosità esige da Goya un'arditezza senza precedenti: «sbarazzarsi dell'ingombro stesso della "pittura" andando a toccare zone fluide ai confini del nostro destino di specie e delle sue protezioni».

Le parole virgolettate provengono dalla "Lettera da Madrid", contenuta negli *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno* (2005). Nella medesima pagina, Moresco cita il *Rembrandt* (1916) di Simmel e, subito dopo, trascrive un brano del Goya (1950) di Ortega y Gasset, che inizia così:

Confrontando un ritratto "piano" di Goya con uno di Mengs, si avverte subito la precisione del secondo e la vaghezza del primo. Tale indeterminatezza geometrica di Goya conferisce alla figura un'inquietudine radicale, un movimento costante di fiamma sulla verticale del quadro, come un avanzare e un ritrarsi.

Nel prosieguo del passo Ortega accosta Goya a Velázquez, per affermare:

Qualunque sia il personaggio rappresentato, il buon ritratto spagnolo, puro fantasma di luce, ha in sé un potere drammatico che è il più elementare: quello del passaggio improvviso dall'assenza alla presenza.

Termina con questa frase la lunga citazione di Ortega. Un passo da cui Moresco si dice «profondamente» colpito. «C'entrano qualcosa queste noticine sulla pittura con noi e con la nostra vita? Io credo di sì». Lo scrittore guarda a Goya nel modo in cui guarda a Rembrandt e a Van Gogh: con l'adorazione che nasce da un'affinità tra fuochi.

Puri fantasmi di luce: anche le epifanie di Moresco sono puri fantasmi di luce. Le sue frasi hanno in comune con le pennellate goyesche la scintilla della fragranza, la sapienza dell'istante deflagratorio: sfregandosi fra loro, le parole si accendono come capocchie di cerini e illuminano l'intera scena, drammaticamente.

Non è l'unica affinità con Goya. In gioco c'è qualcosa di ancor più basilare, basilare rispetto al disastro connaturato alla condizione umana. In gioco c'è un nodo di umanità cui Yves Bonnefoy ha dato il giusto peso, riconoscendogli un ruolo cardinale, all'interno delle *Pitture nere*.

Autorecluso tra quattro mura, Goya le trasforma in un dedalo di stupro e morte dove niente sfugge al «reciproco e disperato avvinghiarsi delle prede e dei predatori». È qui che incontra Saturno. *Saturno che divorava i suoi figli*. Saturno che, mentre ne sbrana uno, con i suoi occhi sgranati ci chiede aiuto. Saturno terrificante e atterrito. Ed è attraverso Saturno che l'artista giunge alla percezione di «ciò che sembra la sostanza della vita: essere sia preda che predatore», una percezione abbacinante che traduce come pochi altri in pittura (*Goya, le pitture nere*, 2006).

Si respira aria di Schopenhauer. Schopenhauer che fa sponda sul mondo animale per spiegarci che il «voler vivere» si oggettiva così: «piacere momentaneo, godimento passeggero e condizionato dalla privazione, sofferenze lunghe e numerose, lotta perpetua, *bellum omnium*, ogni essere che è al tempo stesso cacciatore e cacciato, mischia, penuria, miseria e paura, urla e gemiti» (capitolo 28 dei *Supplementi al Mondo*, 1844). Schopenhauer che, traslando sul versante umano, sintetizza: «Il destino è crudele e gli uomini sono miserabili» (capitolo 2 degli *Aforismi sulla saggezza nella vita*, 1851).

Essere predatore e preda, cacciatore e cacciagione: è il precipitato che Schopenhauer e Goya condividono con i prossimi loro, venuti e venturi. Essere, con Baudelaire, «coltello e piaga», «schiaffo e guancia»,

«membra e ruota», «vittima e carnefice» (*Heautontimorumenos*, 1857).

L'arte è una savana. La letteratura non fa differenza. Ci sono scrittori predatori, ci sono scrittori prede, almeno sul piano di una tendenziale identificazione psichica. Se Lautréamont è senza dubbio un temibile predatore, ora un pidocchio sanguinario, ora un polipo con tre cuori e tanti cervelli quanti sono i suoi tentacoli, Leopardi è una preda dal cuor di leone, tenace come la ginestra cui dedica una poesia. E poi ci sono scrittori la cui cifra tragica è essere sia predatori che prede. Scrittori come Melville e Céline, come Blaise Cendrars e Henry Miller, come Thomas Bernhard e Roberto Bolaño. Scrittori come Antonio Moresco. Moresco è sia il ghepardo cui non c'è gazzella che sfugga sia il piccione che fa la spola tra la città dei vivi e la città dei morti, gonfio delle randellate e pezzato degli scaracchi dei vivi e dei morti.

Moresco, come Goya, è predatore e preda nel medesimo combattimento.

Goya è Saturno che fa spavento perfino a se stesso. Goya è la nera testa di cane che sbuca da un liquame marrone per stagliarsi su uno sfondo ocre non meno terragno; Goya è l'occhio bianco del cane spacciato che nuota controcorrente, trascinato da un fiume di merda verso la dissoluzione: Goya è il suo cane, emblema terminale dell'uomo come cane bastonato.

Moresco è il divoratore.

Moresco è colui che tuffa il grugno nelle pance aperte e nelle vagine scoppiate, con la bocca piena di hamburger non ben masticati. L'ingordo che c'in-

fila dentro pure la testa appuntita, con gli occhi spalancati, le orecchie smerdate. Lo sciacallo che sguinzaglia la sua dentatura in zone dove nessuno ha mai morso, che s'aggira laddove non c'è che devastazione foia fetore e, dopo aver fatto il pieno, si lava di dosso il carniccio e le feci, si veste per benino con tanto di fermacravatta, si profuma e impugna la ventiquattre. Si confonde tra la folla.

Moresco è l'amputata.

Moresco è colei cui hanno tagliato le braccia con una motosega e hanno staccato le gambe, come fanno i bambini con le cavallette. Il freak che nei film porno viene scopato da dietro, con la bocca che affonda negli umori e nelle secrezioni sul pavimento, oppure viene afferrato per le tette e fatto girare come una trottola, se il regista è un estroso. Il tronco umano preso per i capelli e riposto, a fine giornata, nella custodia di uno strumento musicale. La bellezza mozzata che immagina le proiezioni stellate dei suoi poveri arti sganciati e canta la fusione amorosa che la trasformerà in una nuova creatura: la fusione che farà di lei uno di quei nobili torsi di donna scolpita che si ergono sulle prore delle navi per sfidare il mare in burrasca.

Moresco è il divoratore e l'amputata, nel medesimo congiungimento.

L'amore

La logica e il fine del gioco tra il predatore e la preda è il massacro, c'è poco da fare: è una legge di natura. Ma persino nel nero delle *Pitture nere*, persino nel

sangue dei bambini scannati dell'*Addio* (2016), può aprirsi uno spiraglio che, se non scardina ora e per sempre il gioco al massacro, può incepparne qui e lì il funzionamento, consentendo alla purezza di cuore di sopravvivere.

Lo spiraglio, in Goya, è la compassione.

La compassione è l'«unica via possibile» per non soccombere all'orrore onnivoro delle *Pitture nere*, osserva Yves Bonnefoy, poeta oltre che prosatore, il quale (ancora una volta) si dimostra intriso di Schopenhauer, il filosofo (tra le altre cose) della compassione. Il francese si riferisce, in particolare, alla «compassione senza motivo né ricompensa che nel *Cane* ha fatto sperare in un nuovo inizio per una società autenticamente umana». Se questo bastardello annaspante, detto *interrato* (*enterrado*) o *semiaffondato* (*semibundido*) a seconda della consistenza attribuita alla materia che lo travolge, sia un eroico portantino della speranza o piuttosto un dignitoso araldo della disperanza, spetta al singolo osservatore deciderlo. È tuttavia pacifico che la compassione espressa dal quadro non venga dalla pura e semplice rappresentazione, bensì da un punto più profondo del dipinto: dallo scavo pittorico nei minimi termini del vivente.

La pittura di Goya, sfregiata in quanto pittura, fa sanguinare le figure del vivente. Il pennello, si sa, è un'estensione della mano che, a sua volta, è una diramazione dell'occhio. L'occhio di Goya, Minotauro della pittura, è l'occhio di un mostro che uccide e viene ucciso nel labirinto della propria solitudine, un occhio al contempo mordace e compassionevole. La compassione non chiede il permesso di partecipare, di ritagliarsi un posticino discreto al riparo

dall'implacabilità demolitoria delle *Pitture nere*. Essa c'è. C'è fin dal principio. La compassione è una venatura dell'orrore dispiegato. Perciò chi non rifugge dalla visione dell'orrore ha una chance preziosa: la chance di vedere aprirsi ferite inattese, ferite di luce morale e mortale, nei luoghi più oscuri del dipinto.

Perciò Goya ci coglie alla sprovvista. Se è quasi spontaneo identificarsi con il cane soccombente, davanti a Saturno figlifago e a quei luridi vecchiacci che mangiano zuppa sbavando putrescenza e abiezione, accade qualcosa di più complesso, che esorbita la sfera della ripulsa istintiva. Goya ci muove, nel vero senso della parola, a una compassione che viene prima della ragione. Nella nerezza di queste creature c'è qualcosa, un tratto di avidità, un bargaglio di smarrimento, un'inclinazione grottesca, qualcosa che è anche in noi, ci piaccia o meno. Costoro incarnano una miseria che, riguardandoci, ci colpisce al cuore.

Lo spiraglio, in Moresco, è l'amore.

La nostra solitudine è siderale. L'amore fronteggia il male che spadroneggia nelle città dei vivi e dei morti. L'amore si scaglia contro la mafia del dolore, il dolore che prospera tra lingue mozzate e occhi cavati, nell'omertà dei suoi annichilati. L'amore è l'insperabile che ci tira per i capelli dal fondo del cassetto dove ci hanno gettato, che ci scova persino nel buco dove ci siamo uccisi, dove sepolti da schifezze non cessiamo di morire. L'amore è la singolarità sovversiva di una solitudine a due.

Siamo bestie slogate, rognose: sbregate. L'amore è un incastro piroclastico tra sbreghi. L'amore è una

voragine vorticoso che ci sputa dall'altra parte, come la scrittura: l'amore è l'altra cruna dell'impossibile.

L'amore è la scena dell'inermità.

Come in Rembrandt: l'amore è la nuca tignosa del figliol prodigo e la nudità dei suoi talloni callosi, punti luce di vulnerabilità; l'amore sono le spalle del padre, incurvate sul figlio in ginocchio, sono le mani che tastano, attraverso la tunica lacera, il corpo smagrito del sangue del suo sangue.

L'amore è il tempo dell'incandescenza.

Come in Van Gogh: l'amore è il grido giallo delle tragiche spighe arlesiane che bruciano di congiungersi con l'astro che le indora, incuranti dello svolazzo nerastro dei corvi, presagio della falce che a breve le decollerà.

L'amore è un vulcano: predatore e preda fusi nel magma del corpanima.

L'amore è lo sguardo supplice del divoratore e il sangue caldo sugli incisivi dell'amputata, sopra di lui saettante, trasfigurata. L'amore è la smorzacandela che fa di loro un veliero ardente in rotta verso Alfa Centauri.

L'amore abolisce la legge del più forte e afferma la legge del fuoco.

Vuoi bruciare con me? È la domanda che pone l'amore. La stessa domanda che ogni romanzo di Moresco ti pone. Se rispondi sì, preparati a un viaggio costellato da combattimenti all'ultimo sangue

al seguito di un eroe che non teme sacrificio alcuno in nome dell'amore. L'amore è anche un massacro.

Se l'uomo non fosse stato anche l'amante, il nobile amante, non sarebbe mai diventato il regale combattente. Noi uomini ci battiamo meglio, moriamo meglio e viviamo meglio se lo facciamo in nome di ciò che amiamo. (*Il vagabondo delle stelle*, 1915)

Parola di Jack London, lupo di mare, gran bevitore, pugile della scrittura. L'amore fortifica e nobilita. Un caposaldo, nondimeno, per Antonio Moresco, fuochista, camminamondo, ala di sfondamento.

L'amore è un combattimento.

IL PUNTO DI VISTA, L'INCREATO

Andrea Amerio

«Ma perché fai tutto questo?» gli ho provato a domandare una volta “vuoi lasciare una traccia?”

“Mah, non saprei...” mi ha risposto, vorrei lasciare una traccia che non lasci dietro di sé alcuna traccia”»

(*Canti del Caos*, 1 cap. VII, *Il donatore di seme*).

Maradona

Dopo una lunga premessa vi parlerò di tre o quattro punti focali nella mia personale lettura di quest'opera. Della copertina dell'ultimo libro di questa “trilogia non-trilogia”; di una cosa che ho chiamato “retrocessione del colpo di scena”; del riso, e dei titoli delle nove sezioni, o parti, che compongono i tre romanzi che insieme formano *L'increato*¹⁵⁷. Poi magari, se ci sarà il tempo, dirò qualcosa su un ultimo argomento che ha che fare con l'anagogia, la più sfuggente tra le sfumature dell'allegoria proposte da Dante nella sua famosissima lettera a Cangrande della Scala. Il titolo del mio intervento non ha a che fare con l'intricatissimo nodo del punto di vista nei tre romanzi che costituiscono *L'increato*, ma con l'ipotesi di leggere questo libro considerando come “increato” il punto di vista del lettore e, implicitamente, della critica stessa. In passato mi sono già occupato dell'opera di Antonio Moresco¹⁵⁸ e ho avuto modo di pubblicare nelle collane di cui ero responsabile i suoi due libri in assoluto più brevi¹⁵⁹, ma oggi sono qui per la sua opera più lunga, vasta, impegnativa e ambiziosa, per mole, temi, e morfologie: *L'increato*. Un'opera unica di 2732 pagine; una

sola “gittata”, ma divisa in tre romanzi indipendenti. Il primo romanzo è *Gli esordi*, pubblicato diciassette anni fa, dopo anni molti anni di incubazione (quindici dal gennaio 1984 alla primavera 1998, dei quali quattro dedicati alla stesura e undici di revisioni), e altri anni di rifiuti editoriali (otto, tra 1990 e 1998). 647 pagine nella nuova edizione riveduta e corretta, del settembre 2011.¹⁶⁰ Il secondo romanzo è *Canti del caos*, il più lungo dei tre, 1072 pagine nell’edizione del marzo 2009 che riunisce la prima parte pubblicata nel 2001 da Feltrinelli, la seconda, uscita nel 2004 per Rizzoli, cui è aggiunta la terza parte finale¹⁶¹. Il terzo romanzo è *Gli increati*, del 2015. 1013 pagine¹⁶². Ognuno di questi tre romanzi è a sua volta suddiviso in tre parti, per un totale di nove parti, o sezioni, che insieme formano la trilogia cui non stona apporre la perentoria parentesi: (1998-2015). Vi parlerò dei titoli di queste nove sezioni.

È un’opera abnorme, «un’onda oscura e lucente e inconoscibile»¹⁶³ che, almeno nelle sue prime due parti, ho avuto occasione di approcciare a più riprese e che ha attraversato i decenni della mia vita di lettore e della mia formazione intellettuale, perciò mi scuserete se non ho portato con me un intervento scritto, ma il fatto è che ho avuto *troppo* tempo per preparare quest’intervento e alla fine non ce l’ho fatta, anche se, più o meno come tutti i relatori in sala, ho una decennale frequentazione con le opere di questo scrittore, e ho avuto occasione di occuparmene, di parlarne e di commentarle, privatamente, con conoscenti e amici dozzine e dozzine di volte. Ma, per quanto le voci e le figure di questo romanzo abbiano letteralmente infestato la mia immaginazione per anni, imprimendosi nella mia memoria con un vigore e un’evidenza a tratti quasi inspiega-

bile, immagino di avere cominciato a intravedere il “portato” soltanto relativamente da poco, ovvero solo dopo avere terminato la lettura di *Gli increati*, il terzo e ultimo volume che conclude *L’increato*. Ora posso assicurare che è un libro così prezioso che me l’hanno letteralmente rubato sotto gli occhi. Dopo averlo letto tutto forse capiterà lo stesso anche a voi: sparirà con un colpo di mano degno di un Arsenio Lupin, o di un Maradona, il quale tra l’altro, come l’autore (e Dostoevskij), sono nati il 30 ottobre.

Notizia sull’autore

L’autore ha trascorso un periodo della sua vita in seminario alla fine degli anni Cinquanta, o all’inizio degli anni Sessanta; negli anni Settanta ha vissuto un lungo periodo di militanza politica nelle file della sinistra extraparlamentare, con “i cinesi” di Servire il Popolo. Poi ha tagliato i ponti con quella vita, e ha passato gli anni Ottanta in totale silenzio, è sparito e ha cominciato a scrivere. Grossomodo attorno alla seconda metà degli anni Novanta – benché il primo libro pubblicato sia del 1993 – la sua voce di scrittore ha cominciato a farsi sentire.

Scuola di nudo

È un romanzo di estrema delicatezza lirica e di oscenità; di ferocia e candore; d’ingenuità e profonda consapevolezza; di risate e assoluta disperazione. Un’opera segreta, indovinata, di fondazione e invenzione, attraversata tutta da un doppio e antitetico movimento di separazione e fusione, di espansione e collasso; un’opera che merita di essere

riletta e studiata a fondo¹⁶⁴, perché senza essa, stando a quanto dichiara l'autore nell'opera stessa, tutto il resto della sua produzione letteraria perderebbe ogni ragion d'essere. Anche i due libri di cui ero stato l'editore! Anche il bellissimo *La petite lumière*, il romanzo magistralmente tradotto da Laurent Lombard per le edizioni Verdier, da cui è nata questa "due giorni" di studio dedicata alla sua scrittura visionaria. Leggere con dedizione una dopo l'altra le nove sezioni che formano i tre romanzi richiede impegno ma non è tempo sprecato, tutt'altro. Analizzarli è un altro paio di maniche, e resta da vedere se sia tempo altrettanto ben speso. Non perché il gioco non valga la candela, tutt'altro. Il punto è che per *nutrirsi* di quest'opera, almeno per come la vedo io, bisognerebbe ripensare anche il modo con cui la critica guarda all'oggetto dei suoi studi, un po' come la poesia «m'illumino l d'immenso» o *La terra desolata* di Eliot e del suo editor Pound), imposero di ripensare il concetto di parafrasi. Analogamente questo testo ci chiede di mettere tra parentesi buona parte dei filtri e delle categorie con cui siamo soliti appropinquare la letteratura. Perché? Cosa ci chiede davvero quest'autore? Un'adesione acritica, un irrazionalismo vorticista?¹⁶⁵ Non credo. Al contrario, ritengo che questo libro e il suo autore, che in qualche modo ne è anche uno dei personaggi principali, se non il protagonista, non chiedano al lettore che un rapporto "amoroso" di una generosità e disponibilità assolute; lo stesso un atteggiamento confidente e ingenuo che riserviamo a Collodi, o a Saffo. Allora sì, si capisce il perché spogliarsi di strumenti e categorie cognitive storicamente tanto accreditate e perché provare a guardare quest'opera da un punto di vista critico "increateo": per non cedere al "delirio di consapevo-

lezza", per "vedere le voci" e arrivare all'invisibile. Spogliarsi, per divertirsi davvero. A chi vorrà, saprà o potrà leggerla "nudo", questa opera in-cantata assicura meraviglie.

Altre premesse sulla trama del libro

Un romanzo pieno di colpi di scena, e insieme il suo opposto, una meditazione metafisica monocorde piena di silenzi ed elisioni. In un certo senso, un'"Opera aperta" che chiama in causa *Il ruolo del lettore*¹⁶⁶ – ed è anzi molto più che un soltanto aperta, è un'"opera spalancata". Ma nel contempo un "opera chiusa", chiusissima. Tutta dentro il suo segreto, tormentata, luminosa ed enigmatica quanto possono esserlo certe poesie tutte affidate a una rivelazione (penso a Vittoria Colonna, Tommaso Campanella o John Donne). Un romanzo di feste indiate e visioni paradisiache, pieno di gente che si insegue e si cerca senza trovarsi, come nei romanzi cavallereschi di Ariosto e Boiardo; un libro di guerra pieno di sesso, amore, morte e avventura, svolto in luoghi immaginari e reali, a Slandia, a Ducale, in un seminario, a Milano, a Los Angeles, ad Aversa, a Los Angeles, a Dresda, a Pasadena, nell'oltretomba, a Dubai. Viaggi orfici nella città dei morti, una campagna pubblicitaria per vendere il pianeta, l'Apocalisse, la fine del mondo con la guerra tra vivi, morti, immortali e "tracimati", Dio, il diavolo, gli spermatozoi e i gameti, la gestazione e della nascita di un nuovo Messia (femmina) destinato a nascere per "invidazione" dall'incontro di due "matrici" una di fronte all'altra; un videogioco tra roller e trampolieri; un investigatore alle prime armi che è anche uno scrittore amatoriale che sta

scrivendo un romanzo dal titolo *La ragazza dell'assorbente*; fisica atomica e di corpi celesti, stelle e buchi neri, finanza e videogames. Papa Elvis che scioglie la Chiesa, la resurrezione dei corpi. Gesù, l'unico uomo che *non* è risorto: il primo a non cedere alla tentazione della resurrezione, e che ha mandato Lazzaro a risorgere al posto suo... Per raccontare in spazi brevi la trama di quest'opera colossale, estro-flessa e immeritata ci vorrebbe il talento dei *Romanzi in tre righe* di Félix Fénéon. Ma io non vi parlerò di tutto questo. *Non posso* parlarvi di tutto questo senza abusare del vostro tempo e della vostra pazienza. Dunque starò quasi tutto *fuori* dal libro.

Come ho detto parlerò della copertina e dei titoli delle nove sezioni.

La copertina

Partiamo da *Gli increati*, l'ultimo volume che conclude l'opera, di cui non vi dirò quasi nulla a parte qualcosa sulla copertina. Questo voluminoso tomo ha la copertina "dietro". *Gli increati* è come un libro scritto in arabo o in cinese, anche se poi si legge come un libro occidentale. È la quarta di copertina, la copertina. Chiaro? Con tanto di titolo.

Qua davanti, in quella che negli altri libri si chiama copertina, c'è solo scritto l'incipit del libro. Insomma... la copertina è dietro. Perché? Perché questo è un libro strano dove anche la copertina è un personaggio e soprattutto è un libro strano perché si legge in diverse direzioni, e in un certo senso si può leggere anche al contrario, all'indietro, perché il libro non fa che dirci che la morte viene prima della vita. Ma ho detto "in un certo senso" perché questo libro non va soltanto indietro. Oltre ad an-

dare indietro, "va dentro": va "in-dietro" perché "entra dentro", "entra dietro". (Il Gatto ghignerebbe "vi s'incula").

Perché è un libro che vuole l'impossibile.

Vuole uscire dalla cornice: "in-crearsi" per essere *L'increato*. Significativo che l'uso della lingua italiana consenta la negazione con il suffisso "in" (come per in-concepibile, in-immaginabile, in-commensurabile, in-abitato etc.), e non in "s" e in "dis", prefissi che – per adoperare le intuizioni di Mallarmé in *Le mot anglais* – conducono a una famiglia fonetica e a un alveo semantico diametralmente opposto di "separazione" (come in dis-aggregato, dis-sperato, di-sperso, s-comparso, s-figurato etc.), laddove ovviamente nella lingua italiana "in", oltre a essere negazione di luogo, è anche ciò che porta nel luogo stesso, sia in quanto prefisso ("in-centrato", che non vuol dire "s-centrato"), sia in quanto preposizione semplice di luogo che conduce "dentro." Ma dentro dove? Dentro il nucleo serrato della creazione stessa; nell'"in-cluso". Proprio come tenterà di fare con i suoi lettori questo romanzo di lunga gittata. Ma come si può stare dentro la creazione e nello stesso tempo negarla? Moresco – che a guardarlo assomiglia un po' al ritratto di Bartolomeo Panciatichi dipinto dal Bronzino esposto agli Uffizi – pensa ci si possa stare davvero dentro la creazione solo in questo suo modo impensato e inedito: in-creando. Perché l'unico esordio possibile per spezzare il giogo delle antitesi e dell'orizzontalità è quello dell'increato nell'increato. Perché «ogni immagine ha al proprio centro il segno della sua scomparsa»¹⁶⁷. La scomparsa è "inclusa". Per questo il libro che chiude la trilogia ha la copertina dietro: perché va verso il suo esordio. Vi parlerò di quest'opera presupponendo che non l'abbiate mai letta e proverò a dirvi

di come l'ho letta io, provando a raccontarvi per sommi capi quale sia il mio punto di vista di lettore "increato" e di critico "generato". Cosa ci ho visto, intravisto, o creduto di vedere, e perché sono qui a parlarne a voi, che, appunto, presumibilmente non avete ancora potuto leggerne neppure una pagina (o almeno non in francese) e dunque (incredibile!) ne siete i lettori ideali. I lettori perfetti, i migliori. Forse i soli che possano veramente provare a capire un libro che si vuole "increato". Ma come facciamo a capire un lungo romanzo che ci dicono tra l'altro essere molto complesso, o addirittura "illeggibile", se non lo abbiamo nemmeno letto? Questo critico è matto, penserete. No, il matto è chi ci ha invitato a questa festa allucinante da cui, come lettori, se ne esce "allibiti" e cambiati, sbiancati. Il matto è chi ha previsto e scritto il libro e chi ne è in qualche modo il protagonista, visto che per una buona parte dell'opera viene "soprannominato" così, il Matto, da un altro personaggio che a sua volta egli aveva "soprannominato" il Gatto. Detto in soldoni *L'increato* (1998-2015) è la storia di questi due. Un tizio soprannominato il Matto e un tizio soprannominato il Gatto, che piano piano si delineeranno, e affioreranno come il creatore e il distruttore, il demiurgo e la sua spalla, il suo ispiratore, il suo daimonion, o forse proprio la sua nemesis speculare, la sua ombra. Il Gatto. Che dopo più o meno millecinquecento pagine di romanzo si presenta così: «vi sono rimasto solo io, a questo punto ... Anche voi siete rimasti soli con me. Con... come lo chiamate? Ah, sì, cazzo: il demonio»¹⁶⁸. Il loro «Sarà come un canto a due voci, ma come un canto a due voci dove ogni altra voce che canta ha voce»¹⁶⁹.

Come non essere: i tre titoli de Gli Esordi.

Gli esordi, prima parte de *L'increato*, racconta di un giovane seminarista che ha smesso di parlare senza che nessuno attorno a lui se ne avveda (la cosa verrà fuori solo dopo molti mesi, al momento della confessione). Un giorno questo giovane seminarista scrive qualcosa su un foglio e un altro seminarista di poco più anziano che attende l'ordinazione a sacerdote, soprannominato il Gatto, "il maggiore dei prefetti", intercetta quel foglio, lo legge e non smette più di ridere. Alla fine del primo libro il Gatto diventa l'editore ed editor di quel giovane seminarista, che nel frattempo è molto cambiato. Il protagonista infatti è un seminarista solo nella prima delle tre parti che compongono il primo romanzo *Gli esordi* (Scena del silenzio); nella seconda è un militante politico (Scena della storia) e nella terza (Scena della festa), uno scrittore inedito che ha difficoltà a far pubblicare il suo libro, di cui non sappiamo nulla, se non che, lo intuiamo, probabilmente ha a che fare con quanto aveva scritto quel giovane seminarista su quei fogli. Dunque il protagonista è un uomo di fede, un guerriero e un artista, ma nello stesso *non* è più nessuna di queste tre cose perché le tre affermazioni che concludono le tre parti de *Gli esordi*, di fatto sono negazioni che non portano né al sacerdozio, né alla guerra, né all'arte, ma, tutte e tre le volte, preludono a un'inattesa metamorfosi affidata a stacchi non sequenziali pregni di *suspense*, e che conducono il lettore altrove, come se fosse iniziato un altro libro, di un'altra vicenda non saldabile alla precedente, perché non mediata da alcun passaggio. Se il protagonista non sarà fino in fondo né sacerdote, né guerriero, né artista, il perché non ci è dato saperlo. Invece come *si concretizza*

questo suo *non essere* sacerdote né guerriero lo capiamo benissimo perché la seconda sezione in qualche modo racconta il suo *non essere* più seminarista e uomo di fede, così come la terza ci mostra il suo *non essere* più guerriero. Come si concretizzerà il suo *non essere* scrittore e artista invece non lo sappiamo ancora perché il libro de *Gli esordi* è finito. Manca una quarta parte, ancorché non sequenziale, che ci mostri, ancorché senza spiegazioni, cosa il protagonista sia diventato dopo il terzo sì, ovvero come non è diventato artista, e autore. Come ha fatto cioè a *non creare* il suo capolavoro.

Per mostrarcelo occorre un nuovo libro, il quale ci mostrerà il suo *non creare* sotto la sua “parvenza”, diciamo così, più ovvia ed evidente, ovvero con il gesto e la “parvenza” della distruzione. La sua *non creazione* si concretizza nella distruzione di un libro a sua volta “in esordio e in generazione”: *I canti del Caos*. Ma perché il suo non creare non si riduca e appiattisca nei gesti speculari della distruzione e della creazione occorre un terzo libro che faccia contrappeso e filigrana a *Gli Esordi: Gli Increati*. Insieme, i tre suggellano *L'increato*. Che non è un più libro e non è nemmeno tutta la trilogia: è il titolo di quel “tutt’uno” che è la sintesi simultanea di quell’opera “a venire” che è già stata, perché ha preso la rincorsa lungo tutti e tre i romanzi, staccandosene e nello stesso tempo essendone il nesso profondo, l’impercettibile nervatura, la matrice femmina.

Storia, eternità e altre baggianate

Gli esordi possono essere ricondotti a una dimensione temporale e biografica ben riconoscibile: la “Scena del silenzio” negli anni Sessanta, con la fine

della civiltà contadina e dell’“autorità” religiosa. La “Scena della storia”, negli anni Settanta, allorché la spinta emancipativa del decennio precedente degenera (o evolve) in militanza organizzata; la “Scena della festa” è identificabile da molti elementi con gli anni Ottanta, gli anni del cosiddetto riflusso, che per l’autore furono anni di silenzio e clandestinità intellettuale, ma anche di maturazione e azzeramento a seguito di una lacerante cesura storica, mentre sullo sfondo emerge il profilo violento della Milano da bere e da tirare, delle sfilate di moda e delle speculazioni finanziarie. Volendo, anche *I canti del caos* in qualche modo rappresentano il passaggio del millennio, soprattutto la prima parte dove troviamo elementi comuni all’ilare ferocia del pulp degli anni Novanta con l’emersione dell’era telematica¹⁷⁰ e, più in generale, con l’irrisione dell’iperconsapevolezza delle metanarrazioni postmoderne di fine millennio, coscienti del proprio essere narrazioni. Libri che sanno di essere libri e ti parlano “da là dentro” della tua e della loro condizione: «“Accidenti che libro!” diranno “questo sì che dà veramente l’idea di quell’epoca all’inizio del nuovo millennio»¹⁷¹. Ma il punto è che la corrente della temporalità storica, ovvero tutte queste istanze, tutte queste considerazioni così ben presentate ed evidenti, sono l’elemento che meno salta agli occhi nell’effettiva lettura del testo perché mai sono illustrate in conformità a queste categorie storiografiche e proiezioni culturali riconoscibili. Il lettore si sente immerso in una dimensione mentale molto più radicale e meno familiare del paesaggio appena descritto. Si sente dentro “un’altra cosa”. Molti anni fa Tiziano Scarpa, il cui ruolo fu determinante nella pubblicazione di *Gli esordi* parlò giustamente di “abolizione totale della psicologia intesa come ro-

vello sulle relazioni e rapporti di potere”, per cui il lettore non può mai capire cosa pensano i personaggi e deve limitarsi a desumere le loro motivazioni dai fatti e dagli atti dei personaggi. Anche i dialoghi in realtà non dicono nulla dei protagonisti né fanno avanzare la trama che pare invece condotta e pervasa da forme narrative che germogliano e appassiscono cantando, via via che la si dipana, un’imponente visione messianica; un’apocalisse e un collasso che riporta a una situazione ignota dove i riferimenti spazio-temporali si smarriscono del tutto, e la stessa identità dei personaggi si duplica. Ma *L’increato* non racconta una vicenda che parte dalla storia e poi si disancora nella visione atemporale dell’apocalisse e nell’eternità. Fin da subito *Gli esordi* sono da una parte percorsi dalla storia, ma dall’altra cristallizzati nel silenzio e nell’eternità dell’increato. Quasi impossibile vederlo, e forse allora non lo vedeva nemmeno l’autore perché l’idea dell’increato pare irrompere a lesionare il tessuto della narrazione con il magnetismo della sua stessa invenzione declinata secondo diversi registri formali, tematici e di genere. Ma anche la mescolanza dei generi letterari in questo libro avviene con modalità singolari e proprie: infatti mescolare i generi letterari e i registri (il lirico, l’epico, il comico, il fantastico, il tragico, la fiaba) solitamente è possibile esclusivamente attraverso modulazioni polifoniche, come spiega Bachtin; invece in questi libri la mescolanza dei generi viene modulata e condotta con una radicale, quasi ossessiva, monofonia, che scivola screziata di scena in scena in scena, di bocca in bocca, e, consapevole di se stessa e della propria generazione e cancellazione, di voce in voce, brano a brano.

Conobbi l’opera dell’autore poco più che ventenne, attraverso un libro difficile da definire e classificare (*Lettere a nessuno*, del 1997), diario-requisitoria e memoriale sul mondo della letteratura e della cultura italiane in uno dei suoi momenti di più profonda crisi. Seguirono saggi dall’urgenza e freschezza inusitati raccolti in *Il vulcano*, letti alcuni anni dopo la loro prima edizione, e l’opera prima: i tre racconti di *Clandestinità*. Poi lessi la prima parte di *Canti del caos* pubblicata nel 2001 da Feltrinelli e solo subito dopo, a seguire, trascinato da quella, *Gli esordi*, del 1998.

Rimasi impressionato dal fatto che il personaggio del Gatto dei *Canti del caos* avesse avuto già lì, in quel primo romanzo, in *Gli esordi*, tutta una lunga serie di avventure cui si era accennato rapidamente all’inizio de *I canti del caos* in modo appena percepibile e senza che la cosa spostasse di un millimetro l’indipendenza di quella seconda narrazione rispetto a questa prima, e che pure ne rivelava un doppiofondo inatteso, un “interfaccia” più complessa anche a livello di lettura, che conferiva a entrambi i libri una luce affatto nuova derivante dalla loro interrelazione segreta. In un certo senso era un colpo di scena “all’indietro”. Quando incontrai quel personaggio già all’inizio dell’opera, in seminario, infatti sorrisi e pensai «a questo punto nessuno che avesse letto il libro come andava letto, cioè dall’inizio, avrebbe sorriso come me in questo momento. Si può sorridere solo se si è già “dopo”, se già si sa cosa c’è, dopo. Ma a leggere la seconda parte di una trilogia prima della prima parte, forse è normale, mi dicevo, che tutto sia una specie di colpo di scena “retrocesso”, anche perché è come scoprire che la storia che si sta leggendo è il *prequel* di quella che

già si conosce; si avverte insomma un piacevole e progressivo senso di agnizione. Ma mi pareva altresì, tra mille sbandamenti, di percepire che le onde di frequenza lunghissime su cui era sintonizzata questa narrazione trasmettessero altrove. E che questa progressiva agnizione fosse costellata d'elementi profondamente stranianti, ottenuti mediante strategie mimetiche e non mimetiche assolutamente inedite rispetto alle scritture postmoderne più azzardate. Scorgevo una struttura complessa ed estremamente consapevole che non rinunciava mai ai palinsesti romanzeschi e di cui non si percepiva mai, neppure nel più piccolo dettaglio, l'artigianato, l'intarsio. Sotto il tessuto elastico della narrazione non baluginava mai l'ossatura perlacea della costruzione, l'imbastitura, il congegno. Era una superficie sensoriale di parole modulate in visioni straordinariamente flessibili, compatte, risolte, tutta appigli e senza appigli, di un'evidenza abbacinante, come capita solo leggendo alcune fiabe antiche, o l'arcaica epopea di Gilgameš. Ma qual era il tessuto connettivo di questa storia? Il motivo ossessivo di quelle iterazioni? Quali piani dell'esistenza e dell'emotività andava a toccare questo lavoro? Con quali istanze interagiva l'idea di esordio? Il fatto che questo lettore avesse cominciato dalla prima parte del secondo volume anziché dall'inizio di tutta la trilogia forse l'aveva aiutato a individuare dentro quest'opera un originalissimo movimento tellurico e anti-peristaltico tutto teso alla percezione e alla pre-visione dello "scomparso", tutto puntato alla rappresentazione o figurazione *dell'impossibile*?¹⁷²

Cosa intendo quando parlo di *libro impossibile*?

Per esempio intendo questo. Se rileggiamo un romanzo per la seconda volta, di solito purtroppo ci perdiamo il divertimento o il godimento del colpo

di scena. Una volta che sappiamo che l'assassino è il bibliotecario cieco, a rileggere *Il nome della rosa* c'è meno gusto. Ecco, invece io ritengo e mi azzardo a dire che questo libro è un capolavoro perché, alla seconda rilettura tutto ciò che prima non era percepito come colpo di scena, all'improvviso lo diventa. Intravedendo il disegno complessivo si comprendono tutte le cancellazioni ed elisioni del testo, ovvero tutti quegli elementi che avevamo quasi ossessivamente sotto gli occhi, ma di cui solo ora ci arriva fino in fondo la ragion d'essere, ovvero di cosa fossero "lo snodo" nevralgico. Visto che questo libro in un certo senso va "all'indietro" e "all'indietro" verso la sua scia, verso la sua nascita, questo primo valore letterario singolare che ho riscontrato leggendo questo romanzo mi è sembrato naturale chiamarlo "retrocessione del colpo di scena". Grazie a questo straordinario dispositivo, all'improvviso tutta questa vasta opera mi si mostrava quasi simultaneamente, in tutte le miniature e le allegorie del movimento di cui è composta e che erano già presenti in tutti e tre i libri, ma tanto all'unisono, non si poteva prestare attenzione all'economia complessiva de *L'increato*, né ai suoi passaggi sottratti, retrocessi, fuori scena o increati che dir si voglia, perché ce ne mancava "il principio". Quando, dopo averne percepito il movimento complessivo, si comincia a comprendere che in quest'opera tutto è ciò che è prima di esserlo, allora guardarne il tessuto narrativo dal punto di vista *Increato* del suo movimento crea continue sorprendenti agnizioni; spesso sono intuizioni e affondi lirici laceranti, altre volte comici inattesi e stranianti. E anche un tema portante come l'anticipazione dell'Essere che è prima di essere (*solo* prima di esserlo, precisa Moresco); persino questo tema metafisico ha una sua declina-

zione e una prefigurazione declinata in chiave comica, o per usare le categorie aristoteliche di Frye, in chiave basso-mimetica. Se non che in *Canti del caos*, tale bassa mimesi viaggia talmente “bassa” e talmente anticipata nella sua prefigurazione che si può solo non vedere. Un esempio di tale invisibilità? *I Canti del caos* in qualche modo raccontano dell’agenzia pubblicitaria cui è affidata la campagna di comunicazione dell’Apocalisse, ovvero della vendita del pianeta, e del brief che la prepara, cui oltre il Gatto (ora protagonista) partecipano il Copy, l’Account, l’Art, il donatore di seme e il Softwarista che ha programmato l’opera nella forma di un videogioco... Ebbene quest’immane campagna pubblicitaria per vendere l’invendibile è prefigurata da un’altra campagna pubblicitaria che sta dentro un libro generato e fagocitato dentro i canti del caos; è il romanzo *La ragazza con l’assorbente*, scritto dall’ispettore Lanza, il latore dei motivi più delicati e comici e ingenui e lievi di tutta la narrazione. *La ragazza con l’assorbente* racconta di una campagna per un’assorbente seguita da un “giovane cliente” che “aveva ricevuto per la prima volta dal padre l’incarico di seguire una campagna pubblicitaria della ditta”. Se seguiamo la catena logica dei colpi di scena all’indietro, in una straordinaria prefigurazione dell’increazione *sub speciae* comica, nelle nostre menti balena il sospetto che quel “nuovo cliente” non sia nuovo per niente, ma sia esattamente il padre di quel tizio tanto persuaso dal figlio circa l’affidabilità dei pubblicitari che poi decide di assoldarli... E se il cliente è Dio, chi era il “giovane cliente” che vive con il padre «al suo paesello, tra le sue valli...» come sotte il Gatto: è Gesù?

Sapete qual è l’unica battuta di questo Gesù “che sarà se sarà”?

Una locuzione che è un *apax* in tutta l’opera: “Wow!”.

E si noti la conformità di registro alle parole di Papa Elvis I dopo la drammatica scena del Canto del sacerdote: «Okay, va’ avanti così! Va bene così! Sei okay!», un indizio che anche questa è una delle tante coerenze formali e dei tanti rimandi interni indovinati dell’opera. Noterete che questi luoghi del comico presentati così non sono affatto comici: non possono esserlo perché non sono forme del comico che siamo abituati a percepire attraverso le “battute” o l’“ironia”. Il comico si genera secondo modalità di allungamento e compressione inusitate del registro di genere. Il tragico, il lirico, anche il porno erano stati “estroflessi” oltre i loro confini e le loro possibilità di espressione. Per cui anche tutte le voci di questi personaggi sono per così dire “out of their humor”. Ma così tanto lontane e disancorate che il tutto genera stupore e poi riso, un sorriso terribile, sublime, *awful!* Appunto, “Wow!”.

Un riso sublime e inestricabile

Giacomo Leopardi non era solito servirsi di aggettivi e parole inglesi, ma in una pagina dello *Zibaldone* splendidamente tradotta in francese da Giuseppe Ungaretti una volta parlò della «puissance *awful* du rire».

Terribile e “*awful*” è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire.¹⁷³

Questa terribile potenza del riso, questa «puissance *awful* du rire» saggiamente appaiata alla morte, credo di averla nettamente percepita nell’architettura

tura dell'opera e nella struttura stessa dell'opera – peraltro si può parlare di architettura se pensiamo all'architettura di una conchiglia, o meglio ancora del rapporto tra l'architettura d'un faraglione e quella dell'onda che lo lambisce in mezzo all'oceano. Non di un condominio. In ogni caso, *L'increato* è un'opera dichiaratamente comica e tragica («un momento vorrebbe scrivere un grande libro comico, un momento dopo uno tragico», scrive il Gatto, nella sua *Prefazione a Canti del caos*), ma non intendo presentarne i pur moltissimi elementi comici in maniera singola e slegata. Intendo invece provare a saggiarne il peso in relazione all'architettura complessiva dell'opera, programmaticamente tesa non tanto e non solo all'annullamento delle due istanze di comico e tragico quanto verso una loro «inestricabilità». Il riso «lirico», «sublime», e dunque *awful*, che deriva dalla percezione dell'architettura dell'opera nel suo progetto e nel suo insieme può esser percepito mettendosi dal punto di vista increato del lettore che prova a spiegare (da critico «generato»), quest'opera a chi non l'ha letta. Non preoccupatevi, farò in fretta, siamo alla fine. Della copertina vi ho già detto. Abbiamo anche detto che è un libro che va *dentro*, e non per nulla la copertina è anche uno dei personaggi del libro (cui sono dedicate pagine e pagine, come molte altre ne sono rivolte agli impaginatori, ai cellophanatori etc.), e poi abbiamo detto che va *all'indietro*, e che questo movimento è tutto minato e allegorizzato, fin dal principio del libro, quasi in ragione dell'enigmaticità che perceivamo nello sguardo de *Gli esordi*: «come una fotografia che ritorni indietro al negativo, si sviluppi di nuovo e di nuovo ritorni al negativo»¹⁷⁴.

Titoli di coda: I canti del caos e Gli increati

Dopo aver letto la prima sezione di *Canti del caos* (2001) e, subito dopo, *Gli esordi* (1998) risi a lungo. Mi sembra di ricordare che, dentro di me, risi per settimane intere, proprio come ride il Gatto quando trova quel foglietto scritto dal giovane seminarista, un nodo centrale nell'economia di tutta l'opera, cui ho già accennato. E si può dire che da allora, il gatto non abbia mai smesso di ridere, e che tutta l'opera ne sia infestata, di questo suo diabolico riso. Un'eco ilare e feroce che permea questo romanzo come una radiazione di fondo, invisibile così come invisibili sono tante fondamentali istanze di quest'opera tutta d'evidenze e tutta minacciata dall'evidenza (in *Gli increati* arrivano anche una ridda di Evidenziatori che danno la caccia ai risorti). Di cosa ridevo? Per esempio ridevo di come quest'opera riuscisse a far sparire e riapparire le cose nello spazio (come il Gatto con la sua sigaretta) e, tanto per dirne una, con il secondo libro mi accorsi che dopo il terzo si chiude *Gli esordi* e consegna al lettore la sua volontà di creare un'opera, come lettore non mi ero nemmeno accorto che dopo tutto quel po' di pagine, i 17 capitoli della «scena silenzio», i 24 capitoli della «scena della storia», e i 12 capitoli della «scena della festa» ancora non sapevo neppure come si chiamasse il protagonista di questa storia. Io sapevo già che era il Matto perché avevo letto la prima parte di *Canti del caos*, ma in quel primo romanzo è ancora: è un pre-matto, la matrice cui era stata agglutinata una dimensione. E poi ridevo del fatto che si parlava di un'opera a venire cui tutto sembrava pretendere e il libro era finito. Ridevo del titolo. Per questo dicevo, «*Gli esordi*». Perché alla fine della lettura di un lungo libro, il lettore si renda conto che

quelli che aveva finito di leggere non erano che i primi getti di un'opera lungi dall'attecchire che forse non attecchirà mai: forse la celebrazione del fatto che il libro che dovevamo leggere era ancora "a venire", per citare il titolo di un celebre saggio di Maurice Blanchot. Dopo il terzo sì che chiude il primo libro ancora non sappiamo cosa succederà dopo *Gli esordi*, ma è anche plausibile immaginare la storia già pienamente conclusa da un originalissimo ribaltamento di prospettiva che fa sì che il lettore termini una lunga opera con il gusto di sapere quale sarà l'opera che le sta dentro. Il bambino che porta in pancia. L'autore poteva fermarsi qui: constatare "l'inattesa del messia" in una chiave molto in sintonia con gli anni in cui sono stati scritti *Gli esordi*: che non c'è nulla di nuovo se non la straordinaria attesa di qualcosa di nuovo che l'autore era stato tanto bravo a suscitare nel lettore, cui viene il legittimo sospetto che il capolavoro fosse il libro appena finito, un libro che si ripiegava tornando nel suo lusinghiero e altero silenzio dopo aver celebrato le virtù vitalistiche dell'esordio e suscitato nel lettore un già molto interessante ribaltamento di prospettiva: dalla curiosità del "voglio sapere come andrà a finire il libro" al "voglio sapere come sarebbe cominciato".

Ma invece non si tratta solo di questo. Questo non è che il primo e il più scontato dei movimenti e delle torsioni cui vuole condurci *L'increato*.

Testardo come Victor Hugo, il libro dopo esce. Esce, per un altro editore, anni dopo, ma esce. Il libro di cui si parlava nel primo libro, il capolavoro, comincia davvero con il libro successivo: la seconda puntata. Un nuovo romanzo. Altre tre sezioni delle nove che fanno di quest'opera *L'increato*. *Gli esordi* si chiude con la storia di un libro scritto dal protagoni-

sta che deve essere pubblicato dal Gatto, l'editore diabolico che tra tanti tira e molla, ora pare entusiasta della sua opera e anzi, l'unico che potrà aiutarlo a portarla a termine. Fin da subito, dall'inizio del libro comprendiamo che *Canti del caos* sono proprio quel libro, di cui sono protagonisti i due personaggi-chiave de *Gli esordi*, che ora sono finiti dentro il libro che stanno scrivendo e ne modificano la chiave di registro. *Gli esordi* dunque "va a finire" in *Canti del caos* ma in un senso diverso da quello che pensiamo, e che applichiamo di solito ai romanzi o alle serie televisive a puntate. *Gli esordi* "va a finire" in *Canti del caos* non nel senso che "continua" il primo libro ma nel senso che, letteralmente, "ci cade dentro". E "là dentro" comincia a nuotare assieme ad altre voci in qualcosa di completamente diverso che fagocita se stesso e la sua stessa generazione: un libro nuovo di zecca che non è più il vecchio libro eppure lo è ancora; non ne è la continuazione e nemmeno una riscrittura, una variante, o, volendo parlare in termini musicali, una "variazione su". Ne è una radicale metamorfosi. Tutto il libro è permeato da questo principio e da questo movimento metamorfico, embrionale e natatorio per cui tutte le voci che prendono la parola e varcano la scena di volta in volta, di capitolo in capitolo, ne *Canti del Caos* decretano l'inizio e l'esordio seminale di qualcosa. Ma il libro, diciamo così, parte un pò a rilento. Se *Gli esordi*, sono finiti dentro *Canti del caos*, il libro che stanno scrivendo insieme il creatore e il distruttore, è ovvio che la prima sezione di questo nuovo lunghissimo romanzo in più volumi abbia per titolo: *Prefazione*.

Dopo un lungo libro tutto di esordi, il libro esordisce davvero, ma come?

Ma è ovvio (il riso di Moresco gioca sempre con

questa ovvietà straniata e portata a stupefazione) con una *Prefazione!* Il libro era finito. La prima sezione di *Canti del caos* riprende le vicende dei personaggi principali di *Gli esordi*: il Matto (il seminarista guerriero e artista) e il Gatto (allora misterioso e diabolico compagno in seminario e ora suo editore), cui si affiancano una costellazione proliferante di altri personaggi, o meglio di altre voci orbitanti che di qui in avanti andranno letteralmente fiorendo di fronte ai nostri increduli occhi di lettori ormai incantati e incernierati all'inconfondibile voce di questo autore, che basta sentire una volta e non si scorda più. Si procede insomma dentro un libro di cui vediamo sotto i nostri occhi la genesi, di generazione in germinazione; con parti esilaranti dedicate alle leggi di mercato che governano la materia che chi vende i libri immagina debba stare dentro i libri; per cui Il Gatto da editor coscienzioso, non solo manda l'autore a conoscere la Musa ma soprattutto gli chiede "le cose che vanno adesso", ora che nessuno vuole più le grandi opere letterarie ma sesso, violenza, azione, videogiochi, polizieschi; per cui conosciamo il rassicurante ispettore Lanza, chiamato a indagare sul caso di donne sparite nella spirale della pornografia estrema e degli *snuff movies*, tra le quali c'è la segretaria e amante del Gatto che lui chiama la Meringa, amante e amata anche dal Matto, rapita da un misterioso gruppo terrorista che in cambio del rilascio chiede loro che venga scritto un libro; ma non un libro qualsiasi; i terroristi vogliono un capolavoro. Perché? Forse per usarlo come materiale promozionale per una campagna pubblicitaria per vendere il pianeta? In ogni caso lo vogliono, altrimenti, *kaputt*. Come in un mito orfico, anche qui il Matto, il protagonista, è chiamato a salvare una Euridice che qui si chiama Meringa, o

Pesca, o donna avvolta nella carta stagnola, o donna con l'acne, o "ragazza che non c'è assorbente che tenga" dagli inferi. Ma non mi dilungherò nel divulgare oltre la trama di una *quête* irrefrenabile e vorticosa, in cui l'oggetto della *quête* diventerà da oggetto a soggetto; né dirò di come il Gatto nel secondo libro di *Canti del Caos* strappa la parola al Gatto e come via via tutte le voci strappino la scena a tutte le altre voci fino all'impossibile domanda che fa da titolo al cap. "E adesso io chi sarà?".

Passa qualche anno.

Esce la seconda parte di *Canti del caos*, per un nuovo editore. Vai in libreria la compri. Il libro come va avanti? Bene, chissà come andrà avanti. Come s'intitola la seconda sezione di *Canti del caos*, la quinta de *L'increato*: "Invocazione alla musa". 59 capitoli.

Il libro non comincia. Lui invoca.

Nel negozio e nessuno capisce perché ridi tra gli scaffali.

Mettetevi nei suoi panni, nei panni del lettore, e ricapitoliate la vostra situazione: nel 1998 il lungo libro dalla lunghissima gestazione *Gli esordi*, finiva con un progetto di libro da scrivere a partire dall'incontro con il filtro dell'editore. Nel 2001 esce una prefazione, nel 2004 un'invocazione. Altri due lunghi libri sono andati da quando quell'altro lungo libro annunciava questo libro, che non inizia ma che non ci eravamo neppure accorti che non volesse cominciare perché il movimento della sua trama era estremamente fitto e pieno di azione, come un romanzo "popolare".

Aspetti anni. Arriva il 2009.

Compri in libreria la terza parte de *I canti del caos* che aspetti da tanto, annessa alle due precedenti.

Apri il libro, scopri come si chiama la terza e ultima sezione del secondo libro della trilogia.

“Inizio”.

Un altro lunghissimo libro ti ha portato alle soglie dell’apocalisse, all’annuncio dell’apocalisse, ora, ti dice, ora inizio. Ma come fai a cominciare adesso? Comincio nel momento in cui viene decretata la fine del mondo e dello spazio e del tempo; inizio quando i personaggi stessi non sono più riconoscibili come tali ma sono gli spermatozoi che nuotano nella corrente seminale di tutta l’umanità a venire pronta a irrompere nel mondo alla fine del mondo per distruggerlo come in un nuovo diluvio universale spermatico che cancellerà la specie! Il romanzo inizia nel momento della sua in-intelligibilità più profonda; nel momento in cui sono dissolti, negati ed esclusi anche i tempi verbali e la sintassi: e della natura stessa della narrazione s’è persa ogni referenzialità. Si inizia, insomma, alla “fine della strada”, nel punto meno intellegibile di tutto il libro ove la storia non è più la storia e i personaggi non sono più personaggi, e anche i personaggi che c’erano nei libri precedenti, ammesso che fossero personaggi, vengono falciati tutti, uno a uno, voce per voce, Matto compreso, un bolide scuro, una lucida macchina nera di grossa cilindrata che da tempo, fin dal primo volume, “scaldava i motori nell’oscurità” tira sotto le voci, i protagonisti. “Cazzo sarà anche la fine del mondo ma almeno il libro, dopo tanto è iniziato”, si dice il lettore, sconvolto. “Ma cosa mai ci potrà essere dopo”, si chiede? Ma come potrà continuare questo paradossale inizio di un libro che si immagina “dis-incarnato” messianicamente dopo l’apocalisse e dopo la fine? E che si immagina incarnazione messianica?

Passano altri anni, è il 2014.

Torni in libreria. Compri il terzo e ultimo volume tanto atteso che conclude l’opera. Prima di comprarlo lo apri. Anche questo è diviso in tre sezioni, come tutti gli altri. Sapete come si chiamano le tre ultime parti che dovrebbero portare il lettore “dopo” il momento della distruzione assoluta e dopo l’apocalisse?

Proemi.

Gli increati, con sublime medaglia del lettore, è composto da tre sezioni che hanno il titolo di “Proemi”. Il libro era tutto prima eppure tutto doveva ancora essere. *Gli increati* tornano ne *Gli Esordi*. Io torna ad essere il matto e poi l’autore stesso che, come tutti gli altri si è separato da se stesso e ora parla dal punto di vista del creatore, dal punto di vista del distruttore e infine dal punto di vista dell’increatore. I tre proemi de *Gli increati* non ci portano *dopo*. I proemi ci portano dentro e, come allegorie, ci portano *altro*. Finché viene escluso anche l’increatore e resta l’increato esordio dell’increato.

Ecco, vorrei dire che questo che chiamo «lirismo dell’elemento comico» (e copio dall’*Esprit nouveau* di Apollinaire), in questo libro viene trasmesso a zone della sensibilità che solitamente gli sono precluse, ovvero, viene portato laddove l’emozione e l’inquietudine quasi insostenibili che percorrono questo immenso diapason drammatico possono scaricarsi solo grazie alla valvola a pressione del ridere. Avere consapevolmente condotto il comico a una soglia d’invisibilità ed evidenza di questa portata e tensione è uno dei tanti elementi sbalorditivi del libro, ma il lettore è soffiato talmente lontano dalla tumultuosa successione delle visioni e degli eventi che gli sono stati gettati davanti da quasi non accorgersi del processo di sottrazione e assorbimento che ha sotto gli occhi, continuamente presentato *per spaeculum in ae-*

nigmate, ma anche a spintoni, nel senso che le voci si sottraggono le une con le altre la scena. Persino questo suo sorriso è previsto: è l'ultima riga di *Canti del Caos*. Ma il messia femmina dov'è? Il resto del libro dov'è? *L'increato* è dove deve essere: prima del suo titolo, prima della sua copertina, prima ancora della sua invenzione e della sua separazione dall'ombra e dalla luce. Il resto in questo libro non c'è perché questo è un libro che non lascia residui ma permea e intride, invisibile, con il suo ritmo e il suo battito di matrice, con la sua sconvolgente intuizione che viola il limite biologico della morte e la membrana della resurrezione. È quanto avviene in *Gli Increati* che si situa tutta dopo la tracimazione della vita nella morte e della morte nella vita, in un "tempo ultimo" immobilizzato che non è più possibile proiettare sul piano della storia, soprattutto perché in questa terza e ultima parte salta anche la nozione di trilogia in termini di "sequel" o "prequel", e ci troviamo contemporaneamente prima, dopo e dentro le altre due parti del romanzo, assieme a una miriade di altri personaggi storici e mitologici che tornano dal regno dei morti o riaffiorano da altre zone del libro: Bonaparte evirato dei genitali al comando delle truppe dei defunti, Lenin che piange come un bambino spaurito sulle ginocchia di Anastasia Romanov, Manto, figlia di Tiresia, la mitica fondatrice di Mantova, che mostra al protagonista, tornato anche lui dal mondo dei morti (in elicottero), la sua futura città natale etc. etc. Ora non posso parlare del terzo libro perché il tempo è finito. Però vorrei che vi soffermaste a pensare che quando vi ho detto: che eravate i lettori ideali del libro perché non ne avevate ancora letto neppure una pagina, e che forse eravate i soli che possano veramente capire un libro che si vuole "increato". La mia non era un'originale bizzarria dell'esegeta ma un sem-

plice commento a una possibilità prevista dall'opera. Intendo dire che la forma stessa di *I giochi dell'eternità* prevedeva esattamente e anzi di più era *fondato* su tale *possibilità*. "Ma come", direte? "Non ho ancora letto il libro e c'è già un colpo di scena? Che riguarda me? E questo colpo di scena è già dentro e fuori dal libro? Impossibile, irreali. Non è vero. Come puoi fondare qualcosa su qualcosa così? Se io che ascolto e non ho letto il libro sono ancora fuori dal libro, come si può dare 'in me' un colpo di scena? Come faccio a essere un'istanza indovinata e prevista?". In un certo senso quest'opera a mio parere è tanto unica perché sì, a pensarci bene essa davvero implica di poter essere compresa solo nell'esordio luminoso di una lettura increata. Neve fresca senza orme. Vi ho rovinato il colpo di scena? Non so. Questo colpo di scena in fondo è tanto in-credibile da non poter essere nemmeno percepito e dunque da non poter nemmeno essere svelato. Quante volte muore il protagonista? Cosa vuol dire morire e anche la vita e la morte non sono più quello che sono? La neve resta immacolata (come un assorbente). A una ri-lettura dell'intero libro, quest'opera si comincia a percepire non solo come tutta dentro se stessa, cioè dentro la sua scrittura "in generazione", ma tutta entro la sua previsione. Un'opera tutta di pre-visione che punta e porta tutta verso l'invenzione del suo esordio: oltre il limite invalicabile della propria genitura. Laddove origine e scomparsa finalmente coincidono nell'Increato.

Fare sul serio con l'anagogia

«Forse è stato giocato tutto in due o tre punti così evidenti da risultare invisibili mentre eravate trascinati da tutt'altra parte»¹⁷⁵

Questo libro ci mostra che la tentazione della distruzione rivela il suo volto di tentazione creatrice, e se la tentazione è quella di “dare alla luce” ovvero “portare fuori” ovvio che il Gatto, l’editore (come vuole l’etimologia di editore, da e-ducere) sia il demonio, anche perché il diavolo, sempre seguendo la catena etimologica è “diabolon”: “colui che separa”. In fin dei conti, il movimento inesorabile e inevitabile della separazione è determinato dalla luce, colpevole di staccare le cose dalle loro ombre; colpevole, in ultima analisi di decretarne la fine come un tutt’uno. Lucifero è il portatore della luce, *Fiat lux* è l’inizio del *Genesi*. E l’incipit del più importante libro della cultura di buona parte dell’umanità in qualche modo decreta il confine della zona ove intende collocarsi l’opera – Félix Fénéon asciugherebbe al massimo: « Fiat lux. || Siete fottuti ».

Invece quest’opera vorrebbe portarci dentro il *big bang*, in quel momento immobile ed eterno che sta subito prima, che sta dentro l’invenzione. Secondo me è riuscita nell’intento ma è difficile dimostrarlo perché poi cominci uno dei tre libri e da lì in poi non c’è più quasi modo di percepirlo attraverso la lettura non mediante la radiazione di fondo del movimento “anagogico” che vuole tornare indietro, che vuole “portare su” – che “raspa su”, per dirla con Zanzotto. A un certo punto alla fine della prima sezione de *Gli esordi* per l’unica volta, il protagonista prega. Avviene proprio prima che si ponga la domanda se “sia questo la grazia” che dà il titolo al capitolo. Una preghiera brevissima: « “O Signore”, mi dicevo passando in silenzio sotto i tigli, “non liberarmi mai da nulla, perché possa vivere al di là di ogni liberazione” »¹⁷⁶. Ma anche in queste poche righe è nascosto un motivo retrocesso per sottrazione (chiamarlo colpo di scena in questa zona del

libro è indecoroso), ed è anche uno dei movimenti nascosti più colossali e portanti a livello di macrostruttura dell’opera proprio perché ne è uno dei più segreti e sottratti. La terza parte de *Gli esordi*, la scena della festa, è una scena che in qualche modo intuivamo che ha a che fare con la distruzione e con la morte. Già suggerita dalla locuzione idiomatica italiana “fare la festa”. Il gatto consiglia al protagonista di distruggere il capolavoro, di uccidersi addirittura, forse, di buttarsi con lui giù dal Duomo di Milano, la cattedrale di schiuma. La tentazione della liberazione come distruzione (liberarsi di), su cui balugina un doppiofondo inatteso che non è un ribaltamento, ma una via di fuga germinata da una parola sola, che poteva essere appuntata velocemente su un foglietto e dimenticata: l’increato.

Perché? Ma è ovvio. Il libro non parla d’altro.

Con una vibrazione sonora impercettibile e pervasiva pare volerci suggerire anche questo: che la più luminosa delle promesse divine e la più laida delle tentazioni diaboliche giocano una partita con le stesse carte e giacciono sul fondo dello stesso rognoso *cul de sac*. “Risorgerai”, “un giorno tutto questo sarà tuo”. Sono le grinfie speculari del Gatto. Ma uscendo anche lui dal suo ruolo di male puro, anche il Gatto forse potrà aiutarci a percepire qualcosa che viene “da fuori”; anche lui potrà fare la sua parte per “es-audire” l’intima, silenziosa e segreta preghiera, non più di uno stolido demiurgo, ma di un ragazzo solo, sensibile, traumatizzato. Forse il Gatto potrà aiutare anche noi a saltar fuori dalla cornice della vita e della morte dell’ordito per “es-ordire” al di là di ogni liberazione: per uscire dal circolo chiuso della distruzione e della creazione, oltre e prima della loro separazione. Per uscire nell’increato. Ma perché?

Ancora? Ma è ovvio, il libro non parla d'altro.
Per metterci in salvo. Per provare a metterci in salvo. Per provare a far baluginare con la letteratura una breccia di prefigurazione e di pensiero proporzionale alla situazione terminale in cui si trova il nostro percorso di specie. “Tutto è il prezzo di tutto” è un verso di Emily Dickinson molto caro all'autore. Forse gli è tanto caro perché questo lavoro immane, ballando con Cervantes e Leopardi, pare essersi accorto con sgomento di una verità della letteratura sconcertante quanto evidente: che la sua sola possibilità (incarnata *perché* increata), nella morte e nella vita, è l'impossibile.

Ma solo a voi che non l'avete letto lo si può dire.

IL MONDO COME APPARIZIONE

Andrea Borsari

Premessa

Sembra quanto mai opportuna la scelta di far ruotare la nostra riflessione intorno a un problema essenziale nel rapporto con la letteratura, quello della sua capacità conoscitiva, individuando uno dei punti più sorprendenti della riuscita ed efficacia della “potenza visionaria dei romanzi di Antonio Moresco” – così recita l'*Appel à contributions* del nostro convegno – proprio “nello spalancare l'orizzonte delle possibilità e nel produrre *nuove forme di conoscenza del reale*” [corsivo mio]. Su queste forme di conoscenza intende, appunto, interrogarsi il testo che segue. E cerca di farlo procedendo per linee interne all'opera di Antonio Moresco, lavorando così a cavallo tra scritti narrativi e scritti saggistici e diaristici¹⁷⁷, in particolare quelli in cui si mostra esemplarmente la messa in forma dell'esperienza nel suo farsi. L'obiettivo di questo intervento è pertanto circoscrivere una modalità di relazione con il mondo come si mostra e viene percepita – sempre all'interno dell'opera di Moresco – in luoghi e spazi, in case, architetture, città e attraversamenti di paesi. Motivando la scelta man mano che l'analisi procede, vorrei inoltre definire questa specifica modalità, secondo un'espressione dello stesso Moresco, “il mondo come apparizione”.

La condizione primaria perché il mondo possa darsi come apparizione, perché emerga – come ricordava in apertura Carla Benedetti – “lo stupore continuo della voce narrante di fronte al mondo fenomenico”, è che venga interrotta o sospesa, posta comunque in secondo piano e resa silente, la serie continua delle percezioni abituali ovvero che i nessi abituali tra ciò che ci viene incontro e il modo in cui ce ne diamo conto vengano sospesi. Si tratta innanzitutto di mettere in atto una sorta di asceti materiale o di esercizio spirituale, in cui tale passaggio consiste nell'accostarsi ai luoghi abolendo la percezione ordinaria che se ne ha, la rete di relazioni familiari e sociali che a essi si associa in modo automatico e ir-riflesso, al di sotto del livello di coscienza.

Questo procedimento appare già chiaro in un testo inaugurale dell'intera opera di Moresco, se non il primo che ha scritto, e cioè in *La camera blu*, il primo racconto di *Clandestinità*. La casa che il narratore ha abitato da bambino viene, infatti, raccontata secondo l'andamento distaccato di una narrazione impersonale, per inclusioni successive, in cui gli spazi sono descritti come se fossero visti tramite un movimento di macchina a spalla che attraversa gli ambienti:

Si poteva entrare nella casa attraverso due porte, l'una piccola e miserabile in cima a una scaletta sul fondo del cortile, l'altra molto grande, che immetteva in uno scalone a due rampe, con una ringhiera di finto marmo e una testa in gesso sulla cima. Due entrate, ciascuna delle quali era però a sua volta una doppia entrata. Infatti la porta piccola, che dava sulla cucina, una decina di metri più in basso era

preceduta da un'altra porta di legno, più leggera e priva di serratura. La porta grande era invece seguita, in cima allo scalone, da un'altra porta alta almeno tre metri e pesantissima. Questa dava su un'enorme anticamera senza finestre, illuminata a malapena da un lucernario opaco e sporco di nero che si apriva al centro dello stanzone dal soffitto a volta. La debole luce che filtrava permetteva di vedere le porte che davano sulle altre stanze, gli armadi e le panche [...] ¹⁷⁸

Lo sguardo, sfilando sempre più lungo le stanze, segue il movimento della casa che si apre e include, espandendosi man mano, gli spazi che si succedono, per poi rientrare con un movimento retroverso che lascia la casa al suo progressivo richiudersi:

Verso sera, una dopo l'altra, tutte le porte d'accesso alla casa venivano sprangate. Prima la porta che dava sullo scalone, a vetri smerigliati, formata da quattro sezioni che si aprivano a fisarmonica. Ogni sezione veniva coperta [...]. Poi la porta in cima allo scalone [...]. La porticina lungo la scaletta veniva chiusa attorcigliando il filo di ferro attorno a un rudimentale fermaglio [...], mentre quella della cucina veniva sbarrata con una pesante spranga. ¹⁷⁹

La casa, in prima persona, risulta così “composta di parti molto diverse tra loro” – rinnovando l'andamento a inclusioni successive che si ripete e amplifica in tutto il testo come un'ossessione – “come una casa che passasse dentro un'altra casa”, nella quale – senza che venga mai dichiarato esplicitamente – trova una sorta di correlato oggettivo la duplice condizione del protagonista, l'umile vita della sua famiglia di origine come incastonata nei ritmi e negli spazi della grande casa nobiliare:

Chi entrava dallo scalone e, attraversando l'anticamera, passava nelle stanze da letto e da pranzo si trovava di fronte una casa antica, sontuosa, anche se certi angoli qua e là esprimevano incuria e abbandono; mentre chi entrava dalla cucina, passava davanti al gabinetto e poi infilava il corridoio seguendolo fino all'anticamera, vedeva solamente una casa vecchia, miserabile.¹⁸⁰

Sicché, quando entra finalmente in scena il personaggio, prima in terza poi in prima persona, si manifesta proprio per metterci al corrente dell'effetto di straniamento e del senso di estraneità che lo assale nella sua stessa casa, come se non l'avesse mai conosciuta prima:

Lui a volte si stupiva di trovarsi a vivere in quella casa, girava per le stanze come se le vedesse ogni giorno per la prima volta.¹⁸¹

Tutto assume lì un aspetto assoluto, esclude il possesso e i legami famigliari, insinua la perturbante sensazione di essere straniero in casa propria. Sin dalla *Camera blu* la posta in gioco sembra quindi quella di sottrarre la grande casa, e la camera blu in essa, a una narrazione che descriva relazioni tra persone della famiglia, personaggi consueti come la mamma, la sorella o la zia, per concentrarla invece sul luogo come tale, senza farne il teatro dei consueti rapporti tra le persone e della loro psicologia, e conferirle così un tratto scevro di qualsiasi nesso, uno stagliarsi assoluto sullo sfondo. Difficile non avvertire qui – per esplicita indicazione dell'autore – il corrispettivo percettivo di una radice biografica, l'elaborazione dell'esperienza di una condizione famigliare raminga, la madre a servizio in una casa di nobili, il bambino cresciuto in una casa “sua” non

sua, con “nonni”, non veri e propri (anagrafici) nonni. Ad Antonio Moresco, come alla voce narrante, risulta evidente sin dall'inizio che la situazione di temporanea familiarità nella quale è cresciuto è del tutto illusoria. Sin da bambino si è dovuto abituare a considerare i luoghi che aveva intorno come qualcosa che non gli apparteneva. Per lui è andata in modo del tutto diverso da quanto ci accade di solito allorché tendiamo a rimuovere la sfasatura che ci mette a confronto con i nostri luoghi abituali e cerchiamo invece un'immagine consolatoria delle persone e delle cose; difficilmente ci chiediamo che cosa ne sarà di una casa venti o trent'anni dopo che la abbiamo abitata, chi la sentirà come propria fra due o tre generazioni. Evitiamo cioè di sentirla *anche* come un posto estraneo, con un destino che può essere totalmente diverso dal nostro. La vita adulta di Moresco, come pure appare nella filigrana autobiografica di molti suoi testi, le *Lettere a nessuno* innanzitutto¹⁸², si è poi incaricata di confermare e accentuare questa inclinazione sulla scia degli spostamenti continui, della rincorsa delle illusioni rivoluzionarie, attraverso le camere in affitto, l'ambientare la propria vita in posti che portavano i segni delle persone che lì erano vissute prima. La stessa ricostruzione della vita famigliare alle sue spalle, intitolata in un primo momento alla singola figura dello zio Demostene, il “sospia” sbucato dal casellario giudiziario che, perseguitato, finirà emigrato in Sudamerica, viene poi iscritta, nella più recente edizione, direttamente all'ambito di questo nomadismo reietto, sotto il segno della definizione collettiva di *Randagi*¹⁸³.

Grazie però ai rigori di questa iniziazione all'estraneità, alla scoperta che i luoghi in cui viveva da bambino gli si mostravano come apparizioni, lo

scrittore ha potuto realizzare che le cose sono *anche* apparizioni, possono riempirci di stupore, e che, se non le vediamo in questa prospettiva, finiamo per relativizzarle e per rimpicciolirle. Grazie a questa serie di semplici esperienze di vita, si dissolve lo sguardo di possesso proiettato sui luoghi abituali: gli sarebbero sopravvissuti. E così li racconta, li mostra nel loro carattere di superiore spessore, diventano quasi i protagonisti delle sue storie, grandi case, ville, periferie industriali delle grandi città, conglomerati di case abitate da persone pellegrine come lui, o da prostitute. Dal contrasto tra la solidità delle architetture e dei luoghi e il carattere transeunte degli esseri umani che per un certo tempo li abitano emerge, insieme al senso di impermanenza di fronte a ciò che ci sopravvive, una scrittura in grado di restituire assolutezza alla nostra visione del mondo. Alla quale sembrerebbe legittimo attribuire quanto lo stesso Moresco ebbe a dire dell' "assolutezza di sguardo" di un amico pittore:

Le forme appaiono nel momento stesso in cui sembrano scomparire, scompaiono nel momento stesso in cui sembrano apparire, come se si potesse dare, in natura, l'eventualità di cogliere per un istante una vasta apparizione di materia emotiva, resa visibile solo da un lampo improvviso balenato in una notte profonda e di forte pioggia.¹⁸⁴

Il disovviamento del mondo

Se dunque vogliamo porci il problema di rappresentare il mondo all'altezza del balenare delle sue forme, come se le vedessimo per la "prima volta", dobbiamo sottrarlo alla sua autoevidenza, occorre che venga meno la sua ovvietà. È sbagliato perciò

pensare – ci ricorda Moresco – che il modo migliore per rappresentare i luoghi sia quello di rappresentarli così come ci appaiono mettendo loro uno specchio di fronte. Essi hanno, invece, una "loro vita che va molto al di là di quello che ci lasciano vedere al primo sguardo". Si tratta di considerarli – prosegue Moresco – "come *altro* da quello che ci lasciano vedere quando pensiamo di dominare il mondo, dominare i luoghi e le architetture". Se riusciamo in questa sottrazione, li "lasciamo respirare", mentre a descriverli come teatro della scena familiare li ridurremmo a "canale di scarico". Pertanto, una volta che il senso di estraneità produce l'assolutizzazione dei luoghi, esso produce anche quella sorta di asceti materiale rispetto a ogni pretesa di potere su di essi, una propensione – non dissimile da quella di Kafka¹⁸⁵ – che rinuncia alla presa di possesso.

Una via complementare per produrre questo "disovviamento" del mondo, una sorta di fuoriuscita dal mondo della vita, e per circoscriverne, quindi, il carattere di apparizione, è costituita dal rifiuto di ogni diaframma, di ogni retaggio storico e culturale che ne condizioni la percezione, orientandola in base ad automatismi e stereotipi preconfezionati. Mentre si tratta semmai di esporsi senza riserve e direttamente all'urto della realtà e dell'alterità. Come suona nella formulazione in prima persona che ci propone il *Diario argentino*:

Non ho nessuna intelligenza mimetica [...] posso solo girare attonito, lasciarmi traumatizzare dalle cose. Mi pare di non riuscire a stabilire nessun diaframma di conoscenza storica, culturale. [...] non sono in grado di inventarmi dei collegamenti culturali illusori che possono difendermi da tutta questa alterità e giustificarla e spiegarla e normalizzarla nella mia mente.¹⁸⁶

Diventa possibile così riscoprire le virtù del “primo sguardo”, che risulta il “più penetrante” perché “più decisivo mentalmente ed emozionalmente profondo”, mentre dopo, con il sopraggiungere dell’abitudine e dell’assuefazione, “tutto si stempera, viene diluito in mille reti di relazioni, interpretazioni culturali, sociali, la cosiddetta conoscenza”¹⁸⁷.

Città e architetture

È in questa chiave di sovvertimento delle relazioni consuete e di apertura all’alterità che si possono leggere i resoconti di viaggi nelle città del mondo, a partire dalla scena più familiare della Milano teatro delle lunghe passeggiate notturne, reali o romanzesche, che è, prima, “fossa di serpenti”, e che, poi, al rientro dalle durezza dell’America Latina, si presenta per contrasto con il tratto infantile della “città in miniatura”:

Mentre percorro con la macchina le strade che mi portano a casa mi sembra di attraversare una città in miniatura, irreali, come quelle minicittà in cartongesso che si possono visitare a pagamento, con la riproduzione in scala delle chiese celebri, di strade torri, monumenti, castelli [...] ¹⁸⁸

Nei racconti e nei diari di viaggio di Moresco si susseguono gli attraversamenti delle città più svariate, dai quali esce a sbalzo una immagine fulminante, una apparizione sconcertante, un abbaglio, la traccia di una vita detonante, che esplose, travolge o rilancia. *Mosca*, con l’architettura neoclassica della sua università, le enormi colonne da tempio greco ma sormontate da capitelli di acciaio, reperti di uno

stile greco ingigantito a manifestare una mostruosa volontà di potenza, una visione che atterrisce e spaventa. *Città del Messico*, con la sua vita esplosiva, una città con intere aree di continuo ridisegnate dai terremoti, dalla quale spunta un amanuense che scrive lettere per gli analfabeti su un banchetto in strada, subito accanto a un grattacielo giallo, tremendo. *Buenos Aires*, dopo la crisi economica, con le banche sigillate dalle lamiere dove si vedono ancora i colpi battuti dagli argentini inferociti che cercavano di ritirare i propri risparmi. *Rio Paraná*, costellata di isolotti di tanto in tanto ricoperti dalle piene, che a volte riemergono.

Si tratta di immagini di città assai poco consolatorie, che ce le fanno vedere molto più simili alle città sotterranee e larvali degli insetti, che “formicolano quando spostiamo con l’unghia un pezzetto di terra”. Così *Asunción*, la capitale del Paraguay, si mostra slabbrata, con i suoi grattacieli di trenta o quaranta anni fa ormai cadenti, gli intonaci scrostati, i condizionatori che gocciolano copiosamente, e accanto, in basso, la miseria e gli abitanti delle baracche, niente di più squallido di questo nuovissimo ormai derelitto. Oppure *Mendoza*, in Argentina, lungo le cui colline spuntano, ordinati e rigogliosi, per contrasto dopo centinaia di chilometri di deserto, i vigneti impiantati dagli immigrati piemontesi. Fino a *Ushuaia*, la fine del mondo, dove il freddo e il vento rendono epica la crescita degli alberi, settant’anni per raggiungere un piccolo fusto. Da tutti questi racconti emerge un’idea delle città e della vita, umana e della natura, per nulla protetta o scontata, bensì esposta, in *limine*, di continuo a repentaglio.

È qui anche, nella Terra del Fuoco, per come More-sco ne dà conto nel suo *Diario dalla fine del mondo*, che si passa a un altro genere di città. In esse il processo di disovviamento del mondo – togliergli l'autoevidenza e coglierne il carattere di apparizione – passa attraverso l'identificazione di un elemento reale che, senza mai perdere il suo concreto statuto di campionatura e prelievo dalla realtà, ci dischiude tuttavia l'accesso a uno spazio immaginale e di senso *altro*. Potrebbe essere il caso, per esempio, della città fantasma dei castori, sempre dagli *Scritti di viaggio*, ma anche della città sotterranea degli zingari, in *Zingari di merda*, o del rapporto tra città dei vivi e città dei morti nella finzione di *Fiaba d'amore*.

Lo spettacolo che ci attende nella “allegra città dei castori” in Terra del Fuoco è quello allucinato delle cataste di cadaveri vegetali (“grandi escrescenze esplose di legno e tutt'intorno distese di alberi morti, scortecciati e ricoperti di licheni”) che si accumulano nei dintorni delle tane di questi animali, cresciuti di numero e di taglia perché introdotti in un biotopo privo di antagonisti naturali:

E poi ci sono i castori, che qui sono più lunghi del normale, sono lunghi un metro e portano la morte dappertutto, sono un vero flagello per queste foreste. Perché le zone dove si fermano e scavano le loro tane e costruiscono le loro dighe presentano dopo un po' un impressionante spettacolo di morte vegetale. Distese di alberi verticali in mezzo agli altri alberi che qui crescono lentamente per il freddo. Ci vogliono ottant'anni perché riesca a crescere un albero di dimensioni medio-piccole. Figurarsi quante ne vogliono per gli alberi più grandi!¹⁸⁹

Il visitatore si trova dinnanzi a una foresta pietrificata, piena di fantasmi bianchi, un disastro ecologico in cui il simpatico animaletto si trasforma in elemento distruttivo e si ritorce contro gli esseri umani, i coloni, che ce lo hanno portato con il miraggio di qualche guadagno, e incarna *in vivo* le paradossali forze (auto)distruttrici che quella appropriazione del mondo scatena perpetuandosi.

In forma analoga, nel viaggio al termine dell'Europa che conduce al buio di altre tane scavate nella terra, lo scrittore stenta a riconoscere l'insediamento umano al quale si trova davanti (“All'inizio non vediamo niente [...]. C'è una piccola copertura quasi a filo con la terra, un po' più avanti sorretta da pali e mattoni, come l'imboccatura di un tumulo, di una tana umana”), vere e proprie tane umane, il grado zero dell'abitazione, dalle quali sbucano fantasmi, “la pelle color della terra, opaca”. Figure spettrali si riversano minacciose dai buchi del terreno nel paesaggio spettrale pieno di desolazione, mentre l'amico che lo accompagna “è sotto terra, nel cunicolo umido e puzzolente, pieno di materassi, con un buco in alto per far entrare un po' di luce”:

[C]ani inferociti e tane di terra disseminate qua e là sotto il filo dell'orizzonte [...]. Prima uno, poi un altro, poi un altro ancora, non la finiscono più di uscire. [...] Si avvicinano sempre più a noi. C'è un momento di silenzio. Ci guardano, poi le donne cominciano a gridare furiosamente. Una in particolare, alta, vestita di nero, dal volto feroce. Non ho mai visto una simile ferocia in un volto umano. È una furia. [...] Sembra una meccanica da combattimento che viene da lontano, da zone umane e addirittura preumane antiche, con le femmine che gridano senza controllo e creano il climax sobillando i maschi alla guerra.¹⁹⁰

Nessuna trasfigurazione, un rischio reale (“I maschi si fanno sempre più aggressivi!”) sventato solo all’ultimo momento (“Ripartiamo lentamente [...] Ancora un minuto e saltavano fuori i coltelli”), è direttamente lo spazio umano che si apre sulla dimensione fantasmatica del rimosso estremo che pure lo attraversa: “E i cani magri continuano ad abbaiare furiosamente balzando contro i finestrini, inseguendoci e scortandoci fino all’uscita del loro regno”¹⁹¹.

Come nella foresta pietrificata dove gli alberi sono per metà bianchi come dei fantasmi, così la spola del piccione tra la città dei vivi e la città dei morti nel racconto di *Fiaba d’amore* – tutte e due dentro la costruzione narrativa, ma in profonda continuità con la visione della realtà dello scrittore ed entrambe sullo stesso piano di realtà narrativa, garantito, appunto, dal *go between* del volatile¹⁹² – rivela la comparsa di persone che camminano tra i vivi “più morte che vive”. Ciò che tenta la *Fiaba* è di far vedere come la città dei morti non sia, in fondo, molto diversa dalla città dei vivi, perché la vita, in questi anni, nella nostra epoca, insomma, è certe volte simile alla morte. Il realismo stretto – lo “specchio posto di fronte alla realtà” – ci impedirebbe non solo di vedere per la prima volta le case e le città, ma occulterebbe la nostra stessa vita. Di qui discende il “passo di lato” che la fiaba, già come genere, rende possibile, un passo che avvicina alla verità delle cose. Il punto di vista del colombo tiene i contatti tra il morto e il vivente, e ci mostra la parte in ombra, il dorso delle cose, dando voce alla parte ferita:

“Che pena questa vita...”, si diceva il colombo mentre volava in alto nel cielo nero che c’è tra la vita e la morte, battendo la sua ala ferita [...]. “Che pena

tutto questo dolore dei vivi e dei morti, tutte queste persone che si cercano e non si trovano [...], come sono soli gli uomini, quelli vivi e quelli morti”¹⁹³.

Si condensano in questa istanza la spinta ad andare oltre l’amichevole incorporazione delle cose nel nostro mondo e la propensione a spezzare e aggrovigliare i luoghi comuni, ad aprirli a connessioni impensate senza contrapporre loro nessun luogo, luoghi assenti o mentali.

Occhio, percezione e corporeità

Il processo di disovviamento del mondo ha tuttavia anche una dimensione strettamente percettiva, l’apparizione, il suo mostrarsi manifestamente e in una diversa luce è legato alla visione come struttura percettiva, implica una dislocazione del corpo, un suo muoversi concreto e sensibile.

Come risultava già a suo tempo dal dialogo tra lo scrittore e Carla Benedetti intitolato alla “visione”, è all’opera nel lavoro di Moresco un’idea di “visione che deve prendere dentro tutto, deve contenere il rischio, tenere assieme esplosivamente tutto quanto”, ben oltre il “giochino” del surrealismo¹⁹⁴. Siamo cioè al cospetto di un occhio “organico”, “non un occhio che diventa una lente, un microscopio, un telescopio, uno strumento”, ma qualcosa che lascia anche questa volta cadere i diaframmi, intesi ora però in senso letterale in quanto legati alle tecnologie della percezione, mentre l’occhio è “parte del gioco, dello strazio, non è un punto di vista, l’infinito geometrico che ti devi inventare per dare una giustificazione a figure, solidi, cose”¹⁹⁵. È un occhio dotato di percezione selettiva, che molto esclude, come si è visto

all'opera nella *Camera blu*. Anche per questo, occorre prendere le distanze da “tutta questa ipertrofia del visivo, orizzontale, appiattente, che non prende dentro niente!”, e vanno rifiutate le “protesi ottiche”, nient'altro che “paraocchi dei cavalli”, “paraocchi trasparenti, graduati”¹⁹⁶.

È un occhio che cerca semmai i suoi modelli di visione nella pittura di Rembrandt, che dissolve i confini tra i corpi e il mondo, rifiuta i contorni e non ricava dal disegno il rapporto tra figura e sfondo, o nell'opera di Van Gogh che “vede” la struttura fisica della materia e della luce con il suo cielo stellato. Come noterà Moresco nel suo *Viaggio a Madrid*, sulla scorta delle osservazioni di Georg Simmel, Rubens ha figure di una potenza più elementare rispetto a Rembrandt, “ma al prezzo di impersonare l'astrazione dalla vita che si ottiene escludendo la morte dalla vita”¹⁹⁷. È altresì lo sguardo che traspare dalla pittura di Goya, che – con Ortega y Gasset – “tende a comunicarci, della figura reale, ciò che essa è nell'istante in cui appare”¹⁹⁸. In parallelo con la lettura delle pagine di Balzac – a lungo “insostenibile”, per il troppo di “emozione e commozione”, “urto”, “spinta” ed “entusiasmo” – è, da ultimo, lo sguardo che si espone a intermittenza ai “dipinti supremi”:

“È come quando si visita un museo dove sono presenti dipinti supremi. Io non capisco come fanno le persone a stare per ore di fronte a un quadro. Che cosa guardano? Che cosa vedono? A me sembra che più certe cose si guardano, meno si vedano, si possano vedere. Io non ce la farei, non ce la faccio, non riesco a sostenerne l'urto per molto, perché a me quello che c'è imprigionato dentro arriva con tale forza che posso stare a guardare con gli occhi solo per pochi secondi, al massimo per pochi minuti, e poi devo scappare.

Devo portarlo dentro di me a quel punto massimo in cui è riuscito a rivelarmi la sua natura segreta e a imprimere la sua anima sulla gelatina della mia anima, cosa che non può durare a lungo. Non devo diminuirlo, non devo profanarlo. Bisogna portare via con sé e far durare le cose al loro punto più alto”¹⁹⁹.

A una più attenta considerazione, anche il movimento di estremo avvicinamento dello sguardo e il suo contromovimento di allontanamento nell'opposta direzione andranno perciò intesi non come “movimenti di macchina” – come si sarebbe tentati di fare – ma come un protendersi e ritrarsi del corpo implicato nella relazione. È quel movimento di farsi vicinissimo che è esemplificato dal rovesciamento del topos sul “luogo ameno” – il “prato che ride” – nel suo opposto infernale di sofferenza nel celebre passo dello *Zibaldone* di Leopardi sul “giardino di piante e d'erbe, di fiori” citato nel *Paese della merda e del galateo*:

Entrate [...]. Sia pur quanto volete ridente. [...] Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. [...] Là quella rosa è offesa dal sole... là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali... [...]. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi [...]; questo è ferito nella scorza.²⁰⁰

Oppure è il movimento opposto di dislocazione, di presa di distanza radicale, come allontanamento spaziale fisico e geografico, che consente di ritrovare uno sguardo lucido – anche in termini politici – sul paese nel quale si è abituati a vivere, fino al punto di non riconoscerne più gli abbruttimenti piccoli e grandi, come ci esorta a fare *I maiali*: “Bisogna andare lontano dall'Italia per vedere l'Italia”²⁰¹.

Ma è anche, sulla scala del tempo e della storia, l'oscillazione tra i pregi e i limiti della vicinanza estrema al quotidiano garantita dalla annotazione giornaliera del diario e quelli del distacco resi possibili dalla ricostruzione storica, come vengono esemplificati a commento del *Diario* di Victor Klemperer, in esilio interno durante il nazismo. In esso, infatti, Moresco ritrova la capacità, "proprio per la sua vicinanza alla vita fin nei suoi aspetti più pulviscolari e più intimi", di darci un'idea "di una catastrofe di dimensioni enormi", "infinitamente più vera e più articolata che non i migliori libri di storia sulla stessa epoca"²⁰². Nondimeno, sempre in termini di movimento nello spazio dei corpi, il "testimone" riesce a testimoniare solo ciò che si trova "in quel punto dello spazio e del tempo", è proprio la sua "vicinanza così totale alla vita", il suo stare "all'interno di un turbine", che gli impedisce "di conoscere veramente e completamente quanto stava accadendo, compresa l'esistenza così sistematica e dispietata delle fabbriche della morte e della soluzione finale"²⁰³. Sicché:

[...] si può dire anche che non è la vicinanza ma proprio la lontananza e il distacco a farci vedere a volte più da vicino le cose. La vita, quando è infinitamente ravvicinata, è invisibile. [...] La storia invece ha bisogno di eliminare l'opacità della vita per rendere visibile la struttura degli avvenimenti e delle loro presunte motivazioni. La vita a volte impedisce di vedere la vita, la vita non può vedersi.²⁰⁴

Con la conseguenza reciproca di una "vita che noi percepiamo come personale" che fa da "diaframma alla Storia" e di una "Storia" che fa da "diaframma alla vita", fino a suscitare l'interrogativo di fondo,

sempre espresso in termini di incongruenza spaziale, più un patire *in vivo* che non semplicemente una metafora: "Come mai c'è una zona così non rismarginata, così incombaciante, nelle nostre strutture biologiche e culturali, tra la nostra vita e la storia della nostra vita?"²⁰⁵.

Del resto, alla base percettiva della coazione a rivedere il mondo sempre da capo, a rimmetterlo a fuoco di continuo, appartiene il particolare elemento idiosincratco della percezione che pure emerge dal dialogo contenuto nella *Visione*, la patologia dell'occhio nota come "nistagmo", che fornisce il sostrato "organico" che modula l'interesse per "la visione" (non per "il visivo"). Accanto ad altri disturbi agli occhi che affliggono lo scrittore – miopia, astigmatismo, annebbiamenti alla vista, accecamenti, cefalee oftalmiche – il nistagmo ha infatti la proprietà di produrre un "tremore continuo dei globuli oculari, un minuscolo delirium tremens localizzato, per spasmo dei muscoli, per cui devi continuamente rimettere a fuoco":

Le cose ci sono e non ci sono, vedi e non vedi. Ogni cosa che esiste, ogni riga che leggo. Devo rimettere a fuoco più volte ogni riga, prima di arrivare alla fine. Da sempre che io ricordi. All'inizio credevo che fosse normale. Vedevo così e basta. Non parliamo delle cose in movimento. Devo intercettarle continuamente qua e là, quando le riacciufo sono già finite da un'altra parte, la loro traiettoria è spezzata, bisogna completarla o sognarla con la mente.²⁰⁶

È su questa apertura e chiusura incessante che si sostiene anche il carattere selettivo della visione che, nella ricostruzione dialogica, trapassa quasi impercettibilmente, sin dai primi libri, nel ritagliare con

il racconto un agone tra i corpi, il ragazzo e la vecchia cieca nella *Camera blu*, la buca e il bambino nella *Buca*, il corpo maschile e il corpo femminile nella *Cipolla*, e più indietro ancora, nel primissimo racconto ormai perduto, l'imbricatura tra i due corpi che lottavano "all'interno di uno spazio chiuso, con pochissima aria", fino a soccombere, strangolato il più debole, asfissiato il più forte²⁰⁷.

A un disturbo così articolato, si potrebbe d'altronde correlare, come corrispettivo cognitivo, la "dolorosa incapacità di imparare", di cui Moresco parla altrove, aggiungendo di tenersela sempre cara "come tutti i rallentamenti e tutte le imperfezioni", mentre, sul piano materiale della scrittura, esso mostra un certo isomorfismo con il rifiuto del montaggio, del copia e incolla o, persino, della revisione di uno stesso testo sul *ductus* della versione precedente, che lo porta a respingere qualsiasi compromesso con le tecniche del montaggio ("Il montaggio no!" dirà sempre nel dialogo con Benedetti) e a riprendere ogni volta da capo, a ogni stesura, la riscrittura integrale della versione precedente.

Incurvarsi del mondo e scrittura in cammino

Siamo insomma al cospetto di una implicazione della corporeità che fa tutt'uno con il corpo del mondo, indivisa comunanza di senziente e di sentito, e, d'altro canto, di un incurvarsi del mondo che mostra il suo lato – verrebbe da dire, nei termini incoativi di un suo inaugurale modo di essere – "moreschesco", che gli consente l'apparizione di illuminazioni profane dell'esperienza dolorosa del mondo, come – trascogliendo qualche esempio nei suoi testi – i tre casi esemplari dell'uomo senza fac-

cia a Lisbona, del vecchio laido a Buenos Aires e dell'assalto delle coccinelle a Stromboli. Tutti punti in cui il mondo dischiude il suo lato perturbante, abietto e teratomorfo che rovescia la familiarità di situazioni note in insormontabili inquietudini e sfida l'attendibilità dei sensi. Così, il mendicante della Praça dos Restauradores che gli fa dire:

Non credevo ai miei occhi. Tutta la sua testa e il suo volto erano un unico ammasso violaceo di decine e decine di escrescenze sanguigne, enormi gangli scoperti come gigantesche emorroidi che cadevano a cascata le une sulle altre e invadevano tutto. Tanto che in un primo momento ho pensato che si trattasse di una qualche orribile copertura di gomma [...]²⁰⁸

Mentre, al rientro notturno nel fatiscente alberghetto di calle Chacabuco, gli "si para di fronte una scena incredibile":

[...] nella sua stanzetta fatiscente dalla porta spalancata, il vecchietto paralizzato, gobbo, deforme, che beve sempre il mate, è completamente nudo, di schiena, col culo girato verso la porta, offerto, al termine della spina dorsale deviata, nel tentativo di arrappare due o tre ragazzi indi che stanno confabulando a poca distanza dalla porta, sul ballatoio. La scena ci passa rapidamente di fronte agli occhi, ir-reale. "Ho visto bene?"²⁰⁹

Laddove, nella calura dell'isola vulcanica, le gentili apparizioni dei coleotteri maculati portafortuna si trasformano in un flagello di portata biblica:

Nugoli di coccinelle, riprodottesi in modo abnorme o portate dal vento, affamate, incattivite, si sono gettate stamane sulla spiaggia, assalendo i bagnanti distesi al sole. Si posavano sulla pelle nuda mor-

dendo con forza, a decine, a centinaia. Da tutte le parti, tutte assieme. [...] Assalgono anche lontano dal mare, si tuffano sotto i vestiti, tra i capelli [...]. Le stacco con le mani, le schiaccio [...]. Arrivano a nubi sempre più grandi [...]²¹⁰

Da ultimo, la corporeità è implicata come una sorta di esercizio spirituale di decompressione sin dall'inizio nella prospettiva dello "scrittore camminatore", a sua volta una modalità ulteriore di estraneazione o sospensione della percezione abituale ben oltre una semplice rincorsa della serendipità, allorché – sempre nel dialogo della *Visione* – si sottolinea in prima persona che "Le cose mi vengono in mente quando meno me lo aspetto, per strada, quando sono nel dormiveglia o scendo le scale"²¹¹. L'esercizio metodico e quotidiano del camminare trapassa dall'esperienza dello scrittore alle piste narrative che cantano e contornano il caos.

Camminare come modalità privilegiata di rapporto con lo spazio, già nella relazione tra respirare, marciare e scrivere, contiene in sé il ricorso a una diversa forma dell'esperienza dei luoghi che man mano si succedono. In particolare quel modo di procedere induce una scomposizione della visione panoramica, attraverso il rallentamento, il soffermarsi sui dettagli in vicinanza estrema e il progressivo distanziarsi di punti all'orizzonte, che permette uno sfilare attento e cadenzato attraverso i paesi e le porzioni del territorio. Grazie all'avvento della "Repubblica nomade" e alla realizzazione dei diversi "cammini" (Stella d'Italia, Freccia d'Europa, Cammino siciliano, Cammino a Concordu, Cammino da Parigi a Berlino, Cammina cammina...²¹²) la percezione rinnovata dal camminare estende la propria portata etica dalla misura del compito solitario della scrittura a

quella della sperimentazione della "comunanza dei corpi e dei destini", si carica di una responsabilità rispetto alle forme del vivere comune. Nelle parole di Moresco: "tu passi dentro la pancia delle cose", "vedi le cose diversamente da come le vedi dal treno, dall'auto o in bici", "ti attieni al modo in cui hanno conosciuto il mondo decine di generazioni di persone: lo hanno conosciuto come un'apparizione".

Nel corso di questi "cammini orizzontali", che sanno farsi anche "verticali", ciò che tiene insieme persone "di diverse età e professioni senza che si avvertano le differenze" è l'irruzione del e nel mondo "con la propria vita così com'è, irriducibile, brada e sporca" e "delle sue passioni e illusioni", è – ancor prima – "il vettore del cammino, dello spostamento delle menti e dei corpi sulla linea rotante dell'orizzonte, dell'invenzione, della precognizione e della prefigurazione"²¹³.

Con il cambio di passo dal camminare al cammino insieme si compie, infine, anche questa ricognizione nell'opera di Antonio Moresco delle modalità di disovviamento del mondo che lo ripristinano come un'apparizione, attraverso il diventare stranieri a noi stessi e ai posti che ci sono consueti, la rinuncia al possesso dei luoghi di vita e di transito, la sospensione dei diaframmi storici e culturali, l'attraversamento per immagini fulminanti di città, case e architetture, l'apertura all'alterità immaginale e di senso interna al reale, l'oscillazione dei corpi tra il vicino e il lontano, la rilevazione della base organico-percettiva, cognitiva e di scrittura che costringe a rimettere a fuoco ogni volta da capo e lascia emergere l'inquietante nell'abituale, fino all'innescare di una postura etica nella corporeità dell'incedere nel mondo.

METRICA DEL RACCONTO

Luca Cristiano

I due capitoli iniziali delle prime due parti di *Canti del caos*, Prefazione e *Invocazione alla Musa*²¹⁴, contengono entrambi momenti che descrivono un pasto, rappresentando due variazioni del medesimo soggetto: uno scrittore messo a confronto con l'atto creativo. Al pranzo solitario e modesto del Matto si oppone l'evocazione del banchetto nuziale e 'sismico' che il Gatto usa come immagine della narrazione epica a cui si appresta. È abbastanza palese che nutrizione e scrittura vengono messe, attraverso questi brani, in comunicazione analogica: all'immagine di un autore isolato dal mondo che si appresta a consumare un piatto umile e di rapida preparazione, viene contrapposta la scena di un fastoso cerimoniale in cui alimentarsi è un rito sociale e quasi liturgico; differenti modi di assumere il cibo corrispondono a differenti contesti e situazioni creative.

In un luogo intermedio tra questi episodi, sia simbolicamente sia per posizione nel testo, si trova un momento nel quale i due personaggi siedono uno di fronte all'altro per consumare insieme il loro pranzo. Il capitolo in questione, intitolato *Il Gatto e il Matto vanno al self service*, mette in forma su diversi livelli i modi in cui Moresco ha articolato il rapporto tra la sua intenzionalità d'autore e la raffigurazione di questa stessa intenzionalità nei suoi personaggi. Non sorprende che si scelgano proprio queste due figure: è naturalmente tra di loro che

rimbalza l'istanza narrativa, almeno fino alla rivoluzione formale e sostanziale della terza parte.

La scena del pranzo finisce per configurarsi come una cornice piuttosto stabile, al cui interno possono confluire diversi filoni organizzati nella misura del canto o del sottocapitolo: mentre i due conversano e pranzano si raccontano le storie che costruiscono *Canti del caos*. Tuttavia, è già in campo un'altra ambientazione che sta svolgendo la stessa funzione, vale a dire la lunga scena erotica in cui la Musa parla al Matto delle vicende connesse alla ricerca della Meringa. Mentre il pasto si svolge, le due cornici finiscono per interferire, creando dei disturbi nell'ordine della struttura che Moresco rappresenta come mancamenti fisici dei due personaggi. Nello specifico, quando il Gatto sente che il racconto dello scrittore è diventato predominante al punto da fargli correre il rischio di diventare «una spalla» (p. 247), si sente male, impallidisce.

Poiché il Matto dialoga con la Musa su un piano che ne contiene altri, si può dire che l'interazione che aveva col Gatto fin dall'inizio del libro è stata replicata e sostituita. La reazione dell'editore però non tarda ad arrivare e consiste in un brano piuttosto esteso di discorso diretto, che però non è per niente simile al canto, connotandosi piuttosto come un pezzo propriamente narrativo che riassume le varie situazioni e le coordina facendo avanzare improvvisamente la trama (pp. 246-48).

È abbastanza chiaro, anche se Moresco non lo dice direttamente, che il Gatto si è sentito male perché il suo interlocutore gli ha sottratto potere enunciativo e diegetico. La sua tirata è senza dubbio utile per il lettore che sia interessato alla vicenda, in quanto gli permette di comprendere come si stia svolgendo la ricerca della Meringa e fa luce sui suoi

rapporti con l'editore. Tuttavia la funzione principale di questo tratto di testo sembra quella di esporre una legge interna dell'opera. Appena il resoconto del Gatto si avvia al suo epilogo, infatti, quest'ultimo si rivolge allo scrittore, riscontrando che a quel punto è lui ad avere un mancamento: «Cosa ti sta succedendo? Sei impallidito? Stai male? Che problema c'è?» (p. 248).

Il Matto risponde che non sta succedendo niente di particolare, mentre invece proprio su questa dinamica di sottrazione vicendevole delle energie attraverso l'uso conflittuale del racconto si sta manifestando un tratto essenziale dei *Canti*. Per quanto questo romanzo sia infarcito di dichiarazioni di poetica (molto spesso esibite), in alcuni punti nodali, quando si è davvero vicini a svelare la natura profonda dei suoi procedimenti, Moresco sceglie di effettuare uno spostamento figurale. In questo caso ricorre addirittura alla parabola allegorica e si preoccupa nuovamente di affidare le rivelazioni più importanti al suo enunciatore meno credibile (almeno per chi ancora non abbia letto tutto il libro). Il Gatto, ribadendo di essere di nuovo pienamente in forze, trasforma la sua battuta di dialogo in vera e propria profezia:

Oh, non credere... perché poco fa mi hai visto in un momento di sconforto, di disperazione» disse il Gatto quasi senza smettere di trangugiare, e gli sgorgava dagli angoli della bocca un filo d'acqua che debordava, nella concitazione. «Anzi, non mi sono mai sentito così sfrenato. Sono entrato, mi sono catapultato. Si stanno creando qui dentro tutte le condizioni... *A proposito*, la conosci la storia dell'Ornithodiplostomum? (*Ibidem*, corsivo mio).

“A proposito”, in questo caso, vuol dire sicuramente che ciò che segue illustra quanto sta per avvenire

tra i due narratori principali e, quindi, all'intero romanzo. Il Matto risponde che non sa a quale storia l'altro si riferisca, ma si guarda bene dal chiedere cosa la renda pertinente, nello stesso modo in cui, dopo che l'avrà ascoltata, rifiuterà di esprimere qualsiasi opinione.

Moresco scrive che il Gatto legge da un foglio di giornale:

Allora... l'ornithodiplostomum, sotto forma di stadio larvale, detto cercaria, raggiunge un certo pesciolino e gli si ficca nel corpo. Una volta dentro, viaggiando viaggiando, raggiunge il suo cervello e vi si installa. Adesso viene il bello. Senti un po', perché è proprio quando si trova in quest'organo che il parassita comincia ad avere un effetto determinante sul pesce, alterando in modo utile quei comportamenti che hanno un significato antipredatorio, come lo stringersi in gruppo compatto e il nuotare giù verso il fondo. I pimephales parassizzati – così si chiamano questi stronzetti! – si cominciano infatti a comportare in modo tale da aumentare sensibilmente le loro probabilità di finire ingollati da qualche anatra tuffatrice. Questo rappresenta una precisa strategia del parassita che ha l'assoluta necessità, per terminare il suo ciclo, di trasferirsi nel corpo di un uccello. Infatti solo allora l'ornithodiplostomum può raggiungere la maturità e dare il via alla generazione seguente. Dall'intestino dell'anatra infestata escono quindi, dopo un certo periodo di tempo, i nuovi parassiti, sotto forma di larvette cigliate e queste, nuotando nuotando, sanno trovare e poi invadere una chiocciola. Dal corpo del mollusco, dopo alcune metamorfosi, sbucheranno le cercarie. Quelle che, dopo avere trovato un pesce ed essergli penetrate all'interno, grazie alla loro capacità di comandarlo, saggiamente appostate nella cabina di guida del suo cervello, sbarcheranno nell'anatra, sede obbligata per il raggiungimento

del loro stato adulto... Allora cosa ne dici? Hai sentito? (p. 248-49, corsivo mio).

Il Matto non commenta, limitandosi a rispondere: «Mah, non so, cosa ti devo dire... Ti ascolto».

Il passaggio sulle cercarie viene abbandonato senza fornire chiavi interpretative, lasciando che rimanga una suggestione per il lettore, che potrà comprenderne il vero significato soltanto retrospettivamente, nel momento in cui avverrà il cambio di struttura che segna la fine della narrazione del Matto. Quando viene pronunciata la battuta finale della prima parte del romanzo, infatti, è evidente che l'editore ha applicato la logica dell'aneddoto scientifico al corpo dell'opera, appropriandosi degli elementi formali che caratterizzano l'autorialità.

In questo stesso brano viene suggerita l'immagine del libro come organismo, che affiora con una certa regolarità in diversi luoghi del testo: «questo organismo che si sta formando» (p. 433); «stiamo portando questo organismo viscerale e mentale e le sue strutture verso zone di non ritorno: (*ibidem*); «questo organismo in tensione» (p.436); «questo nuovo organismo che si sta creando» (p. 781); «gli strati geologici in esplosione di questo organismo vivente e di questo sogno» (p.808); «le sinapsi cerebrali prenatali di questo organismo che sta generando un altro organismo prenatale» (p. 813).

Carla Benedetti notò fin dall'uscita del primo volume dei *Canti* la connessione tra accrescimento della materia narrata e rappresentabilità del testo come cosa viva: «accumula man mano un'energia e quasi – verrebbe da dire – una carica insurrezionale, come se si trattasse di una struttura vivente, di un organismo attraversato da forze in urto, da lacerazioni interne, da movimenti cosmici».²¹⁵

Lo stesso Moresco ha dimostrato di tenere salda questa metafora in un'intervista che mi concesse nel 2006, intitolata *La ragione dell'incanto*:²¹⁶

Come si forma la materia? Come si forma un organismo, come lavorano le cellule, come si è formata la materia che poi ha trovato una sua configurazione precisa? Come si sono formati gli elementi che hanno dato origine alla vita sul nostro pianeta, partendo da elementi chimici minimi, pirite di ferro? Evidentemente la vita ha lavorato su quello che c'era, su quello che aveva, su quel poco che aveva, e non su quello che non c'era e che non aveva, anche se non sapeva dove sarebbe andata a parare questa dinamica biologica. Anch'io, in questo libro, sono dovuto partire dal cerchio più piccolo, più meschino, addirittura apparentemente metaletterario, così è stato letto, secondo me in maniera superficiale. Quell'elemento minimo che poi tra l'altro era l'esperienza minima della mia vita di scrittore: l'incontro tra lo scrittore e l'editore. Una partenza minima che poteva dar vita a una sorta di libro-gioco, come ce ne sono molti. Era molto, molto meschino e basso come giro di partenza del libro, però era l'unico modo, mi sembrava, per tirare via il tappeto da sotto, per mettere le cose al loro livello elementare, per accettare la sfida dal punto in cui te la lancia la tua epoca, con lo sbarramento della sua lettura del mondo e le sue ideologie.

- Fare spazio alla vita vivente?

- Fare spazio a tutte le possibilità, partendo da questo giro piccolo. Poi una cosa genera un'altra, poi ne genera un'altra, poi ne genera un'altra. Si crea un organismo via via sempre più complesso che appare alla fine del primo volume, ancora di più alla fine del secondo volume, ancora di più alla fine del terzo volume. Questo libro è articolato come un organismo che ha una sua complessità, proprie dinamiche biologiche, insomma, una sua orbita, molte orbite,

molto forti, estremamente vincolanti proprio perché generate in assenza di un qualunque tipo di schema prefissato. Se io invece fossi partito con uno schema, un'idea, una griglia paradigmatica, come in genere succede, mi sarei ritrovato a pensare: «Che libro faccio? Mi metto a fare un libro "di genere", faccio un giallo, faccio un thriller, faccio questo, faccio quest'altro. Oppure faccio un libro di genere "letteratura"...». Avrei tenuto conto di una serie di input, di possibili criteri di riconoscibilità.

Invece sono partito come un microrganismo, come una sintesi chimica minima che deve costruire lavorando per moltiplicazione interna. Mentre scrivevo questo libro, all'inizio, mi dicevo: «ma che cazzo sto facendo?». Vedevo la materia crescermi attorno secondo i propri movimenti costanti ma ingovernabili. Avevo bisogno di ripartire da più indietro ancora rispetto a quella sorta di zero che era la partenza degli *Esordi*, era questa l'unica strada.

L'immagine del parassita che si installa nei centri decisionali di un organismo maggiore, suggerita dal Gatto, è poi ripresa (dopo circa seicento pagine) dalla figura-limite dell'autorialità moreschiana, l'investitore, nelle riflessioni preliminari al suo momento di gloria: «ho portato tutta questa colonia semovente di metallo e di vetro e di gomma e di sogno fin qui, dove sono adesso, acquattato al suo interno come un microrganismo che guida il corpo più grande dell'ospite in cui è contenuto verso il suo inconsapevole salto di specie» (pp. 844-45).

Questo personaggio si presenta prima del finale di *Canti del caos* come l'agente dell'annichilimento, incarnando il versante distruttivo dell'increazione. Il suo compito è colpire con l'automobile lanciata tutti i personaggi del romanzo, compiendo un'azione devastatrice che rappresenta contemporanea-

mente l'inverso e il compimento del processo creativo: l'inverso perché elimina ciò che lo scrittore ha immaginato; il compimento perché, nella prospettiva di Moresco, tutto ciò che è confinato in una forma 'creata' (sottoposta a individuazione e categorie spazio-temporali) è già morto, in quanto ritratto nei suoi aspetti illusori. In seconda istanza, proprio per la sua attitudine a realizzare gli opposti, l'investitore è il più adatto a eseguire ciò che il Gatto (che mira di continuo a una cosa e al suo contrario) presagisce. Qui, addirittura, riprende direttamente, anche se dopo centinaia di pagine, la stessa immagine usata dall'editore, segnalando esplicitamente come la sua funzione consegua dalle dichiarazioni di poetica del Gatto.

Costruzione dello spazio enunciativo

È interessante notare che la storia dell'Ornithodiplostomum segue il tratto in cui si rappresentano le regole di 'guerriglia narratologica' dei Canti: quando lo scrittore racconta, l'editore impallidisce, e viceversa; insomma nella struttura di un capitoletto apparentemente transitorio, Moresco riproduce senza spiegarla la legge interna su cui il romanzo compone la propria meccanica.

Come il parassita ha bisogno di finire nello spazio chiuso dell'organismo ospite per infestarlo, così le voci narranti si formano nell'isolamento, a partire da quella del Matto dall'utero-tomba descritto nel *Risveglio*. Lo stesso avviene per la Meringa, che si arroga il diritto di usare la prima persona sul livello diegetico principale dopo essere rimasta sigillata nella carta stagnola per tutta la prima parte del romanzo.

Analogamente, seppure su un altro livello, i narratori dei *Canti* vengono ‘generati’ nei racconti precedenti, come le cercarie si formano nella chiocciola: il Gatto racconta di Lanza, Lanza racconta dell’account di un’agenzia di marketing, l’account di Dio. Ognuno produce uno spazio discorsivo fecondo, da cui può venire fuori un numero indeterminato di nuove voci in grado di riavviare il ciclo.

I livelli sui quali si muovono i narratori non hanno mai confini invalicabili. Ciò permette a Moresco di attivare una regolarità nella proliferazione dei racconti e dei luoghi, oltre che in quella dei personaggi. Così, dopo che il capitolo *il Gatto e il Matto vanno al self service* ha mostrato quasi en abyme la dinamica di sottrazione della parola narrativa tra gli attori del romanzo, nei successivi *Il tempo dell’attesa*, *Canto dei roller e dei trampolieri* e *Canto del sacerdote* si vede in atto la legge osmotica per cui ogni narrazione produce come contenuto di realtà ciò che nomina anche soltanto come invenzione, immagine virtuale, allucinazione o sogno.

La serie dei passaggi di cornice origina da un primo momento in cui il programmatore lavora sul suo videogioco, anche lui alludendo, per inciso, alla sfera della nutrizione: «Io sto tranquillo, consumo come sempre i miei pasti» (p. 258). Proprio come se fosse lui l’autore del libro, il donatore di seme coopta le figure che lo stanno popolando: «Ho inserito anche altri personaggi: Ditalina, Pompina, il traslocatore, quel sacerdote» (p. 260).

Il finale del capitolo è una transizione dal momento autodiegetico alla prima persona plurale dei personaggi del videogioco:

Faccio scorrere sul video il lavoro già fatto, rivedo alcuni passaggi, saggio tutte le possibili potenzialità

del menu, ridefinisco meglio un gesto, un particolare, come un pittore che operi direttamente con la luce. Ecco, in questo momento stanno passando in modo devastante attraverso una grande via illuminata, e si vedono da tutte le parti per terra carcasse di corpi annientati, fiamme, mentre sfrecciamo a nostra volta come dentro le maschere delle loro teste puntate, sguinzagliate... (*ibidem*).

Questo tratto si interrompe sulla sospensione segnalata dai tre punti. Il narratore fa seguire un brano in cui i caratteri virtuali creati per il videogioco parlano come se avessero improvvisamente guadagnato il medesimo statuto di tutti gli altri personaggi di *Canti del caos*. Il discorso diretto, inserito come una variazione nel finale del paragrafo precedente, riprende come forma regolare della nuova unità enunciativa, il *Canto dei roller e dei trampolieri*:

E vogliamo andare non solo nelle strade, dentro le case, passare attraverso la feccia di stupranti e stuprati, di esplose, ma entrare anche in quei set porno che ci sono qua e là sotto terra, continuare a combattere anche là dentro tra la melma dei corpi, le luci sfondate, dissanguate, e poi sfrecciare dall’altra parte, col becco del cascomaschera tutto smerdato (pp. 260-61).

In questa figurazione dell’istanza creativa si consolidano due evoluzioni testuali coordinate. La prima consiste nella trasformazione dell’io del softwarista nel noi dei roller e dei trampolieri, fatto coincidere col passaggio da un capitolo e l’altro, ma realizzato senza sostanziali variazioni stilistico-tonali. Qui Moresco esplicita la tendenza del libro a lasciarsi abitare da una voce sovrasoggettiva, capace di occupare differenti punti prospettici e di passare dal-

l'unità alla moltitudine e viceversa. La seconda, di carattere più direttamente diegetico, si realizza attraverso il movimento tra una soglia testuale conclusiva e una che dà l'avvio a una nuova sezione. Grazie alla sua divisione metrica, il discorso di *Canti del caos* regolarizza un fenomeno di nominazione magica, attraverso il quale roller e trampolieri, nominando i set del porno estremo in cui è in pieno corso la ricerca della Meringa, parificano il loro livello di realtà a quello principale, di cui elencano altri personaggi significativi:

E vogliamo anche veder sfrecciare il camion del traslocatore, qui in mezzo, per afferrarci a quello con la mano e fare un pezzo di strada come volando, sui nostri roller, mentre noi altri in cima alle torri dei nostri trampoli fosforescenti sbadigliamo dall'alto aumentando solo di poco i nostri lunghi passi nei nostri lentissimi eppure sfrenati inseguimenti, andando in mezzo a quei blocchi di corpi inculati, insanguinati. E ci vogliamo dentro anche l'immagine pubblicitaria di quella ragazza con l'assorbente, e le altre, di quelle creature che nascono per caso qua e là in piena notte, e nessuno le vede, se ne accorge (p. 261).

Il fatto che questi personaggi possano nominare gli altri e presagire un'interazione significa evidentemente che Moresco ha allineato sullo stesso livello statuti di realtà che prima erano sfalsati.

A questo punto, come le cercarie penetrate nella chiocciola, la nuova istanza enunciativa passa al suo momento fecondo e produce un'altra generazione di personaggi (preannunciata dal discorso del programmatore):

Chi sono le svere? Sono creature femminili prive di naso, con gli occhi e la bocca collocati a una vici-

nanza estrema sul volto, perché i manifesti pubblicitari su cui per la prima volta sono apparse erano a due sezioni e non c'era abbastanza spazio sui cartelloni, così gli attacchini hanno dovuto sovrapporre un po' le due parti, cancellando la parte centrale del volto. Adesso si spostano assieme alle altre creature che incontriamo qui in mezzo, di notte, si sono fatte siliconare a loro volta le labbra, succhiano cazzi con quelle loro grandi bocche scoppiate, quasi a filo con gli occhi.

Forza, prepara nuovi storyboard, dacci dentro col betweening! E ci vogliamo anche quella donna che urla, e l'investitore. E vogliamo passare anche dalla banca del seme, da quella chiesa dove c'è quel prete drogato, entrandoci dentro mentre non c'è nessun altro oltre a lui, è tutto buio e deserto, come in una cisterna... Oh, cazzo! Che sia un clone? Ma, se è un clone, un clone di chi? (*Ibidem*).

L'ultimo capoverso di questo breve capitolo adotta due modi del discorso che trovano ampio riscontro nel resto dell'opera: prima vediamo i personaggi rivolgersi direttamente al loro creatore, poi interrogarsi su un ambiente della narrazione che stanno per invadere.

Con la transizione al successivo *Canto del sacerdote*, infatti, può dirsi concluso il processo di trasformazione da virtuale a reale che porta roller e trampolieri a muoversi indifferentemente dentro e fuori dal videogioco. Secondo il medesimo ordine logico, a un certo punto della narrazione (poco prima della fine della seconda parte dei *Canti*), Moresco abilita il procedimento inverso per cui ogni modificazione effettuata al computer trova riscontro sul principale piano di realtà del romanzo. Su queste basi, di nuovo come se un attore della finzione potesse vedere in atto le leggi dell'opera, la Meringa chiede

direttamente e dal vivo al programmatore di modificare il suo aspetto.

Per restare adesso al momento in cui i piani del racconto si allineano attraverso il movimento dei personaggi del videogioco, si può notare come il narratore inserisca direttamente dopo il *Canto dei roller e dei trampolieri* il riscontro della loro presenza reale nel *Canto del sacerdote*:

Sono ancora qui. Sto rimettendo a posto i banchi sconvolti dal loro passaggio, rovesciati, perché si sono dati battaglia anche *qui dentro* entrando con quei loro trampoli fosforescenti, per pochi istanti, prima di sfrecciare fuori di nuovo (*Ibidem*, corsivo mio).

In un simile momento di trasformazione del testo, l'uso del sintagma "qui dentro" – che radicalizza e assimila all'uso abituale il precedente "qui in mezzo" – è decisivo.

Paradigmaticamente esso indica il libro stesso, l'universo di *Canti del caos*. Anche se in questo momento il sacerdote lo utilizza per alludere allo spazio della chiesa, scena attuale della diegesi, è chiaro che esso segnala un cambio di struttura. I personaggi del videogioco, così come le svere, hanno attuato la legge enunciata subito dopo l'*Invocazione alla Musa* che apre la seconda parte del romanzo: «Una volta introdotto qualcuno, non lo si può più togliere» (p. 413). Si progredisce per accumulazione di strati ed elementi successivi, si corregge solo per aggiunta.

Sempre nel *Tradimento dei critici*, Carla Benedetti descrive questa meccanica attraverso l'immagine del vulcano, contrapposto al reticolo di relazioni orizzontali del labirinto postmodernista:

Così il libro procede per prospettive sfondate, dilatate. Inventa spazi che si possono aprire di colpo.

Sebbene costruito da quella sorta di macchinazione metanarrativa del Gatto e del Matto, l'universo che vi si genera dentro quasi per successive partenogenesi, non è dunque mai chiuso su se stesso. Al contrario è in espansione, in germinazione, prolifera, aggiunge altre forme al caos di forme che man mano si allarga. Insomma, a differenza di molte costruzioni postmoderne, qui non c'è labirinto.

Se volessimo trovargli un'immagine, paragonabile a quella che è stata il labirinto per molta produzione postmoderna, dovremo piuttosto ricorrere a quella del vulcano, del resto suggerita da Moresco stesso, che ne ha fatto anche il titolo di un suo libro [...]. La struttura romanzesca di *Canti del caos* procede in effetti per deflagrazioni successive, per fuoriuscite di magma l'una dentro l'altra, come quando, durante un'eruzione, dentro uno scoppio di lava si alza d'improvviso un altro scoppio che lancia altra materia incandescente ancora più lontano (pp. 177-78).

Proseguendo, Benedetti riconferma l'idea dell'organismo come possibilità di descrizione analogica dell'opera, con l'aggiunta di un interessante parallelo nella storia recente della letteratura italiana:

In ciò ha qualcosa di paragonabile a *Petrolio* di Pasolini, non perché costruito alla stessa maniera, ma perché in entrambi c'è un'analogia pulsione a creare una forma romanzesca quasi organica, un'opera che si dilata come un organismo vivente, che cresce in analogia con le leggi di un sistema vivente. Del resto, come *Petrolio*, neppure i *Canti del caos* sono mediati dalla figura di un narratore, e anzi rifuggono dal narrativo convenzionalmente inteso, dalle semplificazioni del narrativo, dalla sua linearità astratta. La materia, i personaggi e persino le loro voci (i canti) irrompono nel libro in maniera inusuale, non introdotti, non mediati, piuttosto come in una scatola nera che si squarci dall'interno (p. 178).

Nel senso della parola che Carla Benedetti mette tra parentesi e che Moresco usa fin dal titolo, risiede il criterio di equilibrio adottato dall'opera per impedire la superfetazione entropica dei suoi elementi costitutivi. Sia l'autore che il critico vedono nell'accumulo irreversibile una legge compositiva ma, se essa agisse indiscriminatamente, il piano del discorso sarebbe distrutto.

Canto come misura

Moresco ripristina la struttura del canto proprio quando il flusso contenutistico e verbale deborda e inizia a riprodurre l'indistinzione di cui tratta, introducendo uno dopo l'altro il *Canto del Matto*, il *Canto del Gatto* e il *Canto di Dio* tra pag. 937 e pag. 968, vale a dire in piena fase di grammaticalizzazione del metaplasmo morfologico-sintattico, nei momenti più convulsi del passaggio alla descrizione dell'increato.

Proprio in questo momento in cui l'attacco alla dicibilità è così violento da mettere in discussione le regole basilari della lingua, il termine "canto" viene ripreso per tre volte di fila nei titoli dei capitoli e imposto ai tre enunciatori che meno ne avevano seguito le regole per tutto il libro. Inoltre, proprio a loro – e in particolare al Matto – viene imposto di utilizzare le forme più rigide di questo modulo stilistico: l'anafora di "io sono", per esempio, risulta essere per assurdo il compimento dell'esautorazione dell'io psicologico e l'atto con cui ufficialmente l'autore dichiara di consegnare la sua voce a istanze più profonde di quelle espressive.

L'"io sono" con cui il Matto pare riassorbire tutte le identità nominate nel romanzo agisce contempo-

aneamente in due direzioni opposte e su due piani differenti. Da un lato, appunto, fa implodere la molteplicità delle istanze agenti ed enunciative nella singolarità del personaggio-scrittore, ma dall'altro, sul piano retorico, restituisce la volontà dell'autore a quella dell'opera, rientrando nella serie anaforica dei verbi alla prima persona singolare che segna uno dei più marcati tratti stilistici dei *Canti*. Questo secondo passaggio avviene per assimilazione della voce. Prima di tutto il Matto smette di declinare la sua presenza nel mondo rappresentato in termini vaghi e oscillatori ("non so", "non capisco"). In seguito, e soprattutto, le sue frasi prendono la forma di quelle dei canti: ripetizione, tono solenne, regolarità delle unità sintattiche, contenuto di autodefinizione.

Quando anche il Matto ha il suo canto, l'immaginario moreschiano non può più essere contenuto in un'individualità. Per questo, la distinzione necessaria al narratore degli *Esordi*, il suo "io invece", si trasforma in una paradossale diminuzione di potenza della parola divina: «Io invece sono soltanto Dio» (p. 968).

La differenza con il primo libro è così sancita dalla variazione e dalla decontestualizzazione della formula che lo apriva. Inoltre, mentre *Gli esordi* toccavano a un singolo in silenziosa rivolta esistenziale, il termine "canto" rimanda al momento celebrativo della parola poetica pronunciata, ha a che fare con l'inno corale, sebbene usi nella maggior parte dei casi il singolare indicativo di prima persona. Il canto, inteso come misura strofica dotata di alcune caratteristiche fisse, conduce sempre la voce oltre il soggetto da cui essa promana, è un dispositivo che soddisfa le necessità espressive di un "noi". La voce plurale dell'opera, dunque, prende il posto dell'io

sonnambolico e a tratti quasi incosciente – eppure proprio per questo profetico – del primo romanzo.

Tuttavia è proprio riprendendo le forme di dizione elaborate in un capitoletto di quel libro che le modalità del canto si strutturano. Nel brano in questione si addensano e si grammaticalizzano forme embrionali degli stessi tratti stilistici che, utilizzati in ordine sparso in tutto *Gli esordi*, assumono una rigida regolarità di misura, ordine e frequenza nei *Canti*:

1

In una grande città dell'emisfero boreale

Sono ancora qui, ancora in volo, tanta è stata la forza della mano che mi ha lanciato dal solaio di quel seminario, e quella delle correnti d'aria e di spazio che ho incontrato. Le strade si accendono tutte insieme, di colpo. Mentre rasento un costone di vetro scorgo per un istante la sagoma della mia piccola testa di topo, i miei occhietti puntati luccicare contro una di queste grandi finestre che ci sono qui in alto, sembrano vetrine sospese, sfigurate. Faccio in tempo a distinguere per un istante anche il contorno delle mie piccole orecchie pelose, trasparenti, capisco dal luccicare dei miei dentini appuntiti che la mia minuscola bocca è già spalancata, che sto già cantando. La notte comincia a calare, si accendono anche quelle lucine di segnalazione per gli aerei, sulle cime dei grattacieli isolati, delle torri. Quindi anche per me, suppongo...

Getto indietro la mia piccola testa snodata, mentre vado per un po' contro questa melma di stelle appena nate, scorgo ciò che resta dell'ombra delle mie lunghe ali contro i piani più alti, quando l'aliante ricomincia lentamente a planare. Sorvolo quelle poltiglie di luce, quelle strade. Sento la mia testolina ciondolare all'improvviso in avanti quando scendo

di nuovo in picchiata, e che un'ala si leva da una parte, di colpo, segno che sto virando. Sorvolo certi spazi più interni, in piena luce, non si capisce se sono atri di case o cortili che stanno sempre all'esterno di qualche interno. Vi arrivano poco per volta lunghe file di auto illuminate, le vedo passare attraverso prospettive lucenti di colonne, si spalancano le portiere, di colpo, senza fare rumore, balzano fuori certi volti che la luce comincia già a cancellare. Scendo ancora in picchiata, entro con una virata in una delle finestre, sorvolo per qualche istante una sala piena di luci, di invitati, prima di uscire dalla finestra opposta, vado con la testa gettata all'indietro sopra i corsi, nell'aria tutta piena di luce, tutta sbrodolata, si sente anche da molto lontano qualche bottiglia scoppiare in uno di quei contenitori per la raccolta del vetro che ci sono giù in basso, nelle strade. La luce poco per volta si espande, vedo sfrecciare tra la folla dei corsi quegli schettinatori. Mi abbasso fino a sfiorare le loro testine puntate, quando si gettano giù dai gradini più alti dei sagrati. Salgono per un istante sullo sfondo delle vetrine certi occhi impensati, abbacinati. Sento l'aria passarmi sul muso, sul filo delle labbra, mentre la città piano piano si svuota. Rasento qualche gruppo che vaga ancora isolato, per le strade. "Saranno fotomodelle che ritornano a casa dopo avere realizzato qualche spot pubblicitario nelle strade semideserte di quest'ora di notte, sulle sopraelevate, sui ponti... figuranti di qualche studio televisivo, di qualcuna delle tante feste che ci sono in giro nelle case isolate, nelle ville... Qui è sempre festa!" mi dico scorrendo il luccicare di qualche abito in nappa sotto le mie ali. Le ascolto parlare per un po', mentre vanno con gli occhi socchiusi, sento le loro voci impastarsi poco per volta, deformate dal chewing gum che continuano a rigirare tra i denti, a masticare. "Stanno cascando dal sonno" mi dico continuando a volare sulle loro piccole teste, senza far rumore,

“sono così fatte che non hanno quasi neanche la forza di staccare i denti di tanto in tanto, dalla gomma.” Sto sorvolando Milano, una grande città dell’emisfero boreale (pp. 537-38).

La lingua è tendenzialmente uniforme, aliena da forme di mimesi del parlato. In questa fase ciò si spiega anche a partire dal particolare enunciato scelto da Moresco, ma nei *Canti* l’omologazione tonale e stilistica viene addirittura aumentata proprio quando si tratta di far parlare soggetti più facilmente caratterizzabili: prostitute africane come Principessa o medici come il ginecologo spastico si esprimono adottando lo stesso registro. Sono del tutto assenti i tratti che mirano a riprodurre l’individualità: tic linguistici, lessico regionale o gergale, anacoluti, idioletti. Uno dei pochi espedienti che Moresco utilizza e che si può dire rientri vagamente in questo campo è quella specie di mania che porta l’ispettore Lanza a usare di continuo e fuori luogo l’avverbio “precocemente”: «veniva su dalla scala dai gradini trasparenti un suono di scarpette precocemente calve» (p.133). Ma questo procedimento serve appunto a fare una parodia dell’imitazione individuale e della firma stilistica. Le asperità e i tratti personali della lingua sono invece annullati nello stesso modo in cui si aboliscono le caratterizzazioni morali. In effetti, date le premesse, le due operazioni non possono che avvenire in sincrono, poiché gli idioletti sono anche segnali dei tipi psicologici e delle formazioni individuali, mentre i soggetti moreschiani in *Canti del caos* sono soprattutto punti prospettici e individualità agenti, nominate quasi sempre a partire da quello che fanno.

Fin da questo brano, le ricorrenze più vistose sono l’anafora della prima persona singolare, al presente –

qui realizzata mettendo in fila verbi di movimento e quindi tesa soprattutto a raccontare eventi in presa diretta, mentre nel secondo romanzo molti canti privilegeranno verbi dichiarativi e autoaffermazioni – e la clausola delle frasi in dittologia. Nei *Canti* quest’ultima procedura di raddoppiamento sarà esasperata, spesso ricorrendo all’uso del participio passato come attribuzione e generando una serie ritmata sulla rima grammaticale. A ciò si aggiungono estensioni frasali tendenzialmente ripetute e toni solenni. Tutto ciò serve a dotare la dizione monologica di un effetto cadenzante, ottenuto attraverso le ripetizioni fonetico-sintattiche e il raddoppiamento finale.

Il brano degli *Esordi* si chiude con l’indicazione, rarissima, del nome di una città reale, ma ciò che più conta è l’allusione precedente alle modelle: come accade nei *Canti*, anche qui il personaggio che prende parola passa dalla tirata lirico-dichiarativa, marcata dall’anafora della prima persona, alla prolessi, che si realizza anticipando i tratti di altri personaggi.

In *Canti del caos*, avviene che la figura introdotta da un narratore precedente prenda per sé la parola strutturando un’unità lirica autonoma in prima persona. Qui, questo ancora non può succedere, perché il libro torna naturalmente all’autodiegesi, deformata ma non formalmente interrotta dall’eccezionale estensione di questo passaggio di discorso diretto. Tuttavia, tolte le virgolette, il brano potrebbe già essere un canto.

L’aderenza tra le due strutture romanzesche, inoltre, trova qui un’ulteriore conferma: come il topo alla guida dell’aliante passa sopra Milano, così, nei *Canti*, viene sorvolata (più o meno allo stesso stadio di avanzamento della vicenda) una città di sperma. Questo luogo immaginario rappresenta il punto di convergenza finale dei filoni pornografico e genera-

tivo, come Milano vuol essere il punto di convergenza dei motivi degli *Esordi*.

La continuità è anche lessicale e sintagmatica. Per esempio si conserva la struttura di locuzioni come “crema di vetro” degli *Esordi* negli omologhi dei *Canti* “schiuma di carne” (pp. 32, 34, 95 e poi frequentemente, per indicare i genitali femminili) e “muscolo d’acqua” (p. 398 e altrove, per indicare la lingua). Le differenze si collocano piuttosto sul piano tematico e su quello retorico-enunciativo. Il primo registra l’apertura ai materiali pornografici, agli ambienti pubblicitari, alla rappresentazione figurale del mondo aperto e della rete. Il secondo consiste nella regolarità imposta alle forme e alle misure dell’espressione e nell’adottare procedure stilistiche adeguate a costruire l’epica del caos. Si tratta di una poesia che si presenta collettiva, a dispetto della prima persona singolare che spesso utilizza, di un canto dell’umano (e del post-umano) che si svincola da ogni carattere nazionale per muoversi: «attraverso questa misera cosa cui è stata ridotta la letteratura, che invece è una fessura, una cruna attraverso la quale una nuda voce increata può ancora parlare alla propria specie arrivando fino alle sue strutture più profonde e più esplosive e segrete» (p. 940).

RIFLESSIONI DI UN ACCANITO LETTORE

Dario Voltolini

Io non potevo sapere, quasi vent’anni fa, a cosa sarei andato incontro una volta entrato nell’opera capolavoro di Antonio Moresco.

C’ero entrato da quella soglia che ormai molti conoscono, dall’ “Io invece” con cui si aprono *Gli esordi*.

Ricordo perfettamente come la mia attenzione a poco a poco venisse calamitata dal testo. Io non sono un lettore attento, quando leggo mi distraigo, ho momenti di vuoto, sovrappongo miei pensieri e mie fantasie alla lettera del testo che ho di fronte. Devo tornare spesso indietro perché ho perso il filo. Tranne in casi molto rari, io leggo con fatica, come facendomi largo nell’intrico delle parole altrui. Persino quando rileggo cose che ho scritto io, avanzo con fatica e con attrito.

Mentre leggevo *Gli esordi* capitava esattamente l’opposto.

Una strana forza mi aveva preso, agganciato, e mi tirava in avanti, pagina dopo pagina. Ogni scena mi brillava nella mente e contemporaneamente mi faceva crescere la curiosità di vedere cosa mi avrebbe riservato la scena successiva. Cominciavo a correre nel testo, senza alcun attrito e addirittura con la percezione, via via più nitida, che la mia corsa stesse accelerando e che ciò non dipendesse da me, o almeno non soltanto da me.

Ho detto che ogni scena mi brillava nella mente. Non parlo delle scene grandi di cui si compone il libro e nemmeno delle scene intese come unità di azione o di ambientazione. Per me le scene che attraversavo leggendo *Gli esordi* erano a volte singole frasi, persino singole parole. Brillavano innescate da un aggettivo, da un piccolo contraccolpo nel sistema delle mie attese di lettore. Addirittura da certe elisioni. Mi domandavo perché quei due personaggi interagissero in quel modo, mi aspettavo una spiegazione. La spiegazione non veniva e paradossalmente la scena rimaneva a maggior ragione e con maggior forza scolpita nella mia mente.

Di scene, in questa accezione, ne *Gli esordi* ce n'è un'infinità.

Qualcosa di simile ha detto Tiziano Scarpa e da allora sento con lui una fraternità di lettura, un'esperienza importante e niente affatto scontata, soprattutto se si parla di Antonio Moresco.

Di scena in scena, allora, aumentava il mio piacere di lettore e insieme la mia ingordigia. Avevo aperto uno scrigno che si stava rivelando enorme e nuotavo come un Paperon de' Paperoni nella crescente profusione di gemme e ori.

C'era qualcosa di fanciullesco nel mio entusiasmo. Sulla mia curiosità intellettuale, sul mio giudizio professionale riguardo al testo, sull'evidenza di trovarmi a tu per tu con un capolavoro, sul rispetto anche un po' attonito che provavo per l'autore, su tutto ciò veniva a gettare non la sua ombra bensì la sua grata luce un piacere primordiale che quel libro a trazione anteriore stava disseppellendo in me, un piacere provato tanto tempo prima, in un momento prealfabetico della mia esistenza, cioè la

smania di correre in avanti di avventura in avventura inseguendo il mio eroe Pinocchio di cui mi leggevo le gesta il nonno ad alta voce, dato che non sapevo ancora né leggere né scrivere.

Non avrei mai pensato che nella mia vita adulta avrei potuto provare di nuovo una simile gioia sorghiva leggendo un libro.

Per gratitudine e fanciullescamente presi l'abitudine di telefonare ad Antonio Moresco a mano a mano che la mia lettura procedeva. Per commentare, per chiedere, per esprimere, per continuare il contatto con il libro e con il suo autore, infine per amicizia.

All'interno di questa esperienza di lettura, che ho provato ora a riassumere, si aprivano nella mia testa - come nuove piste neuronali - varietà di domande, di attese, di enigmi, di ipotesi: da che parte stava andando quel racconto? Dove mi stava portando? Era evidente, era sempre più evidente che tutto il testo si muoveva anche in direzioni che trascendevano il racconto della vita del protagonista.

Ricordo una scena in cui una pallina da ping pong resta immobile galleggiando nell'aria sopra il tavolo durante una partita, resta immobile nell'aria ma in verità nel tempo. Ricordo quella scena come una piccola illuminazione: l'autore mi sta parlando anche del tempo, non solo dei fatti che dentro il tempo si sviluppano. L'autore sta giocando più giochi, a più livelli. Ma quanti giochi, e quali giochi?

Nella scena del falò, con la Pesca e il suo specchio così poco rispecchiante e così tanto incastonato nella materia da deformarla, cominciamo a trovare qualche risposta. Erano risposte non direi narrative, ma piuttosto fisiche. Fisiche nel doppio senso di corporali e di attinenti alla fisica. Erano sensazioni materiali di movimento e svelamento di orbite. Il racconto si muoveva dunque su varie orbite, questa

era la sensazione fisica provata. Ruotava come un pianeta su se stesso, alternava luci e ombre. Ruotava attorno a un suo Sole, alternava cicli simili alle stagioni. Con il suo Sole andava nello spazio seguendo chissà quali orbite di galassia, e con la sua galassia andava chissà dove seguendo chissà quali orbite in un universo in perenne, misterioso, potente, luminoso e nero movimento.

Queste piccole illuminazioni relative al testo che stavo leggendo sono cresciute poi nel tempo e si sono consolidate.

Io credo che questa compresenza di più movimenti in ogni singolo spostamento nel testo abbia molto a che fare con ciò che chiamiamo “la scrittura visionaria di Antonio Moresco”. Una compresenza di movimenti, una compresenza di livelli, una compresenza di scale differenti: quando il narratore si descrive come uno che cammina sulla curvatura del pianeta, abbiamo un piccolo assaggio di ciò. Io credo che la visionarietà di Antonio Moresco derivi almeno in parte dalla sua incredibile capacità di considerare le parti come parti di un tutto che le comprende e di considerare questo tutto come a sua volta una parte che insieme ad altri “tutti”, se così possiamo dire, fa parte di un tutto più grande che a sua volta eccetera eccetera.

In altre parole, la visionarietà di Antonio Moresco non è dissociativa, o almeno non è solamente dissociativa, perché nasce da una anomala e talvolta mostruosa sua capacità di comprimere piani distanti, differenti, incompatibili, in un unico nucleo, con una forza di gravità impressionante.

Non ho gli strumenti, e non so nemmeno se li vorrei avere, per analizzare l'opera di Antonio Moresco: quello che sto dicendo deriva da mie reazioni fisiche di lettore, questa idea della compressione e

della gravità mi è venuta in seguito alla chiara percezione di essere esposto, come lettore, a qualcosa di magnetico e di radioattivo. Faccio l'ipotesi della compressione solo perché mi sento attraversato da una radiazione quando sono esposto al testo di Moresco e siccome so che nelle stelle capita qualcosa che comprimendosi spara fuori una radiazione, ecco che scatta l'analogia.

Nel collasso e nella compressione (e in quello che Antonio Moresco spesso chiama “sfondamento”) io sento all'opera una forza centripeta che non ho mai sentito così forte, nemmeno in Melville, e ci tengo particolarmente a dire che secondo me nel concetto di “visionarietà”, se usato per parlare di Moresco, occorre riconoscere questa forza in atto, insieme a chissà quanto altro.

Nelle tensioni magnetiche che attraversano l'opera di Moresco io mi sono sentito trascinato verso luoghi nascosti e secondo traiettorie enigmatiche, ma non ho avuto mai l'impressione che ci si muovesse a caso, senza un perché. Non sai dove l'onda ti porta, ma senti che c'è un'onda che ti porta.

Mi ricordo che leggendo *Gli esordi* non potevo fare a meno di associare alle scene che lo scrittore visionario mi faceva appunto vedere, e quanto vividamente me le faceva vedere, qualcosa di simile a un suono, a un profumo musicale.

Le due maestose ellissi che sorreggono le tre parti di *Gli esordi* per me sono insieme visione e acme musicale.

Caos

Io aspettavo l'uscita dei *Canti del caos* come da adolescente aspettavo che certi fumetti fossero final-

mente in edicola. Non potevo immaginare che tipo di libro sarebbe stato. Antonio Moresco mi aveva fatto una serie di disegni geometrici per spiegarmi come erano *Gli esordi* e come sarebbero stati i *Canti del caos*. Ma la vaga idea che mi ero fatto non leniva il senso di attesa e di mancanza che sarebbe stato appagato solo da un corpo a corpo con il testo.

I *Canti del caos* arrivarono, un pezzo alla volta.

Nei *Canti del caos* le dinamiche che sono all'opera dentro *Gli esordi* esplodono e fioriscono fuori da ogni misura e dimensione. La sensazione di luce dorata e contemporaneamente di un suono dorato che mi avevano attraversato mentre attraversavo *Gli esordi* veniva a mescolarsi a troppe altre cose perché potessi avvalermene come filo d'Arianna per orientarmi nel testo.

Ero nuovamente strattonato e spostato dai flussi della creazione letteraria, chissà dove. Le dimensioni reciproche erano cambiate: il testo giganteggiava senza una dimensione intuibile, così licenziato in parti dentro un'Odissea editoriale senza paragoni. Inoltre io come lettore mi sentivo, di fronte a lui, rimpicciolito.

Mi aggiravo come un'ape fra le configurazioni statuarie di un interminabile tempio induista. Prelevavo un po' di nettare ora qui ora là, portato dal vento o da qualche terremoto al cospetto di una divinità, o di un pezzo di divinità, o di un rudere, o di un abbozzo, o di un muro, o di un'apertura insospettata.

Molte configurazioni che ne *Gli esordi* per così dire costituivano gli sfondi, nei *Canti del caos* balzavano in primo piano come figure (la visione della visione è un caso magnifico di collasso fra figura e sfondo e le tre personificazioni della visione che vanno in mare aperto sul natante sono una meraviglia dentro la meraviglia).

Il tempo stesso da sfondo diviene figura, e rallenta, e si ferma, e ne fa di ogni sorta.

Emerge più vividamente una delle forze che innervano l'opera di Antonio Moresco, cioè il dolore, compresso e mescolato con tutt'altro, ma potente. Esplose una forza sessuale di attrazione dei corpi dentro un bagno di lacerazioni e allontanamenti, un terribile gioco di furie contrapposte, arriva Dio come personaggio, c'è l'espansione del Gatto, gemono spinte e contospinte da gestazione cosmica.

Ormai il lettore che io ero si accaniva dentro quel caos, perché riceveva dalla sua smaniante lettura insieme congiunte fame e sazietà.

Altri sfondi si erano collocati in quelle catastrofi, forze genetiche si intrecciavano a quelle astrofisiche. La direzione in cui il testo spostava il lettore insieme a suoi stessi piani e alle sue stesse strutture era ormai inimmaginabile, però diventava via via sempre più precisa e veniva percorsa sempre più velocemente.

Non so dire quando cominci la corsa, forse subito dall'incipit de *Gli esordi*, ma è certo che nei *Canti del caos* non c'è nessun singolo atomo che stia fermo, nemmeno se fissato in una eterna immobilità.

Anche qui, dove le forze centrifughe sono scatenate, l'inverosimile capacità dell'autore, psicofisica prima ancora che letteraria, di comprimere e far colidere risulta massima.

Si stava preparando nel lettore il terreno per sopportare le spinte e le contospinte fra unione e separazione, fra tutto e niente, fra vita e morte che sarebbero arrivate dopo i *Canti del caos*.

Un elemento centrale di questa preparazione è lo smottamento della lingua, la nostra benedetta lingua italiana, in figure nuove, soprattutto verbali, logica e necessaria conseguenza sul tempo verbale

di ciò che ora sappiamo, o cominciamo a sapere, del tempo universale.

Io trovo molto affascinanti queste invenzioni linguistiche, miracolosamente comprensibili a tutti lessicalmente. Sono cristalli che si formano nel caos dell'eruzione. Sono il ponte linguistico che mette in comunicazione le sfere più intime della nostra sensibilità con le zone più estreme e misteriose del cosiddetto spaziotempo. Un ponte che probabilmente può *solo* essere linguistico.

Senza queste neoformazioni verbali la comprensione di un testo così radicalmente cronoterremotato non sarebbe possibile.

Non sarebbero possibili nemmeno quelle locuzioni meravigliose e terribili che ne *Gli increati* sigillano insieme la morte e la vita e il prima e il dopo.

In un'intervista Moresco usò nei confronti del suo testo l'espressione "caos di forme". Io avevo provato nell'intimità della mia percezione di lettore e nell'accanimento con cui rispondeva all'accanimento del testo precisamente la sensazione di essere coinvolto in un caos (che era il mio caos) di forme (con la mia, di forma). Una così precisa rispondenza tra quello che avevo provato io e quello che aveva inteso fare l'autore, per me è stato di grande conforto, un piccolo punto fermo che stava a indicare che non stavo leggendo il testo solo secondo mie derive fantastiche e private.

Adulto

Fortunatamente il demone che si è impossessato di Antonio Moresco è stato colto da una smania insostenibile e così non sono occorsi troppi anni prima che il lettore accanito potesse avere davanti agli occhi *Gli increati*, la terza e ultima parte dell'opera.

Altrettanto fortunatamente negli anni si sono staccati da questa terza parte dei satelliti che orbitano attorno a lei e alle altre due parti, così l'attesa è rimasta insaziabile, ma temperata dalla visita di questi messaggeri volanti.

Forse è stata un'attesa da lettore ormai reso adulto dalla lettura. Non più Pinocchio, non più i fumetti dal giornalaio. Qualcosa di più quieto e contemporaneamente di più angosciato, questo era diventato il mio senso di attesa.

Io sapevo che questa opera da molteplici punti di vista senza precedenti era stata concepita unitariamente dalla mente (o non so da cosa) dell'autore. Dunque il polo magnetico, o la voragine gravitazionale, o il *sancta sanctorum* della "scatola nera della vita" (espressione di Moresco), o la coordinata della materia oscura, o chissà quale altra forza, che stava ad aspettare sia il lettore sia l'autore medesimo, sarebbe stata infine raggiunta.

Quantomeno ci si sarebbe trovati al suo cospetto, come davanti alla palma che sorge alla fine della mente di cui parla il poeta Wallace Stevens.

Qualcosa del genere.

Invecchiato, o forse semplicemente cresciuto, negli anni, come lettore insieme all'autore e insieme all'opera di lui, ai personaggi del racconto (qualcosa di simile mi era capitata come lettore solo con Proust), invecchiato insieme al Paese di cui facciamo parte lui, io e gli editori, in un'avventura verso cui non mi è facile esprimere l'essenza della mia gratitudine, eccomi davanti a *Gli increati*.

Qui c'è l'accelerazione di ogni velocità, ci sono dei lampeggiamenti fra calor bianco e luce nera talmente ravvicinati nella frequenza da produrre qualcosa di mai visto.

La tensione è massima, spasmodica. Ci sono cio-

nonostante alcune radure, come già nelle parti precedenti dell'opera. Ma sorgono all'interno della compresenza tesissima dei molteplici movimenti, come quando due treni per un attimo si affiancano e viaggiano alla medesima velocità, creando nei passeggeri l'illusione di una stasi.

Il lettore vuole qui ricordare una di queste radure, che ama tanto, quieta e lancinante allo stesso tempo, fatta di una scena mantovana d'acqua, di barca e di silente vegetazione.

Ne *Gli increati* la visionarietà di Antonio Moresco sembra fulminare se stessa.

Quel suono che sgattaiolava dorato nelle vene de *Gli esordi* come un sottofondo accogliente e lucente che era diventato poi la miriade di canti nel libro del caos, ne *Gli increati*, per il lettore che da rimpicciolito era diventato contemporaneamente adulto e microbico, ora era in procinto di diventare un ultrasuono.

Il lettore accanito percepisce l'aumento di intensità, spasmodico, senza ritorno, totale, percepisce la compresenza di tutti gli armonici, ma sente che il suono sta per abbandonare la portata del suo orecchio, la luce quella del suo occhio, la temperatura quella del suo tatto.

Teme di essere nella posizione di Martin Eden sulla soglia della conoscenza.

Il collasso massimo, quello fra figura e sfondo, è lì davanti ai suoi occhi.

Spera che tutta l'opera venga riunita in un unico parallelepipedo editoriale così bianco e nero, così pesante e leggero da sembrare trasparente e da rendere possibile ad altri lettori accanirsi nell'esperienza di tutto quel movimento leggendolo senza interruzioni esterne. Come si dice: tutto d'un fiato.

Come lettore accanito ovviamente spero che An-

tonio Moresco mi dia altro da leggere, di ancora e sempre inaspettato.

In ogni caso ora mi trovo qui a galleggiare come quella pallina da ping pong davanti a una cosa che si chiama "L'increato".

Posso dire che è un concetto, qualcosa che io posso capire pienamente e riassumere e spiegare ad altri? In poche parole?

Sinceramente no.

Eppure è qualcosa verso cui sono stato portato in anni e anni di lettura, verso cui Antonio Moresco ci ha portati tutti quanti in anni e anni di scrittura.

È l'apice di tutto il movimento, non possiamo certo dire che non ne sappiamo nulla, proprio noi che ci siamo arrivati così a ridosso, grazie ad Antonio Moresco e ai suoi libri, e un po' anche grazie al nostro accanimento.

LO SCRITTORE SONNAMBULO E IL TRADUTTORE FUNAMBOLO*

Laurent Lombard

Al momento dell'organizzazione del convegno parigino sull'opera di Antonio Moresco, in Francia era stato pubblicato solo il romanzo *La lucina*, portato al successo dal generoso e armonioso vento dei librai. Da allora sono usciti *Fiaba d'amore*, e *Gli incendiati* e l'interesse del pubblico non è diminuito, come si è potuto constatare dai numerosi incontri in libreria che abbiamo fatto con Moresco, poco meno di una sessantina in tre anni. Qualche tempo fa, in un'intervista, mi è stato chiesto come potessi spiegare il successo dei libri di Moresco in Francia, ovvero se si trattasse secondo me di una semplice infatuazione per ciò che è straniero. Io diedi questa risposta:

[...] è molto difficile, e forse perfino inutile, cercare di capire le ragioni del successo di un libro. Verrebbe voglia di lasciar la cosa alle stravaganze dei sociologi del pubblico o della ricezione... Nel successo di un libro, ci sono sicuramente troppi parametri da tener presente per poterne dedurre un sistema scientifico. Mi piace pensare che vi è una dose di magia negli incontri tra un libro, un autore e un pubblico. Non dimentichiamo che la letteratura è (o perlomeno dovrebbe essere) una scappatoia da tutte le forme di sistemi metodici e organizzati che strutturano dispo-

* In questa relazione parlerò della scrittura di Moresco attingendo principalmente alla mia esperienza di traduttore di tre dei suoi libri (*La lucina*, *Fiaba d'amore*, *Gli incendiati*) con un ulteriore riferimento a *Gli esordi* (tradotto ma non ancora pubblicato in Francia) alla fine di questo testo.

ticamente le nostre società, le nostre vite, il nostro apprendimento culturale, impedendoci di avere una visione aperta e libera, trascendentale, e quindi poetica, della realtà, in una parola di essere, come si dice in francese, dei pescatori di luna ovvero dei sognatori. Certo, si potrebbe azzardare un'ipotesi, ma a che pro? Lasciamo agire l'incanto...

Con cognizione di causa, non credo che ci sia, nel caso di Moresco, questa infatuazione del lettore francese per l'estero e lo straniero: quasi niente nei suoi libri – a parte ovviamente la lingua – permette di situarli in Italia. Così, piuttosto che di infatuazione per lo straniero, si potrebbe parlare di infatuazione per la stranezza. Se per stranezza si intendono dei libri che non sono omologati dai format narrativi e/o editoriali. I testi di Moresco non sono agghindati, preziosi, pretenziosi. Sono al contrario molto naturali, primitivi. Ed è per questo che infervorano l'immaginazione, esaltano la libertà dell'*immaginario*. In altre parole, il testo prende il sopravvento su tutto ed è proprio questo che è essenziale cogliere nella sua ricezione in Francia. I lettori hanno amato un testo, dei testi, una scrittura.

In questa mia risposta appare il termine *immaginario*. È magnifico l'immaginario perché non si sa cosa sia. È troppo lontano. Troppo lontano dalla nostra razionalità, si capisce. È una geografia troppo lontana, inafferrabile. L'immaginario è una geografia dell'increazione, nel senso di ciò che esiste senza essere stato creato, l'invisibile se vogliamo.

Ed è forse per questo che le verità sono rivelate all'immaginario: perché non esistono nel reale che può concepire solo il creato e la creazione.

L'immaginario conferisce autenticità al mistero che avvolge certi aspetti dell'esistenza, costituendo di fatto un lavoro spirituale, non sacro ma spirituale, una specie di *gioco* enigmatico in una trascen-

denza che non si riferisce a nient'altro se non a ciò che di profondamente personale e particolare esso rivela liberamente a noi stessi.

La letteratura è libertà, intimità ; la letteratura è l'immaginario, ed è quindi un oggetto impossibile da raggiungere. Ogni libro è sempre uno sforzo per avvicinarsi a questo luogo puramente ideale, oramai troppo spesso idealizzato e, a volte ahimè, ideologizzato. Ho sempre considerato, e ancora considero, che ogni libro è importante, che ogni libro prolunga le eco di questo ideale, offrendo a ciascuno la possibilità di trovarvi un frammento d'immaginario, ragion per cui un romanzo ci tocca nella nostra intimità.

Sfrontati quindi coloro che organizzano delle gerarchie : questa produzione è un capolavoro, quell'altra non vale niente. Certo, non nego le sfumature qualitative (stilistiche, narrative..) di certi libri in confronto ad altri, la loro forza inventiva che ha rivoluzionato la retorica letteraria. Ma questa considerazione vale solo perché è collettiva e si iscrive nell'idea che la letteratura è un ideale, poiché l'ideale è collettivo. Ma non l'immaginario. L'immaginario è un'intuizione, una percezione individuale, intima. L'immaginario è come i paesaggi : a ciascuno il suo. Naturalmente ci sono paesaggi collettivi, basta pensare al paradiso, all'inferno o al purgatorio, ma non sono che il prodotto idealizzato del collettivo per il collettivo, così come tutto quello che finisce col trasformarsi in ciò che noi chiamiamo l'immaginario collettivo.

Tutti noi abbiamo nella nostra sfera privata dei paesaggi (che siano luoghi, tempi, corpi, visi...) che ci ispirano, fanno palpitare le nostre emozioni, creano in noi immagini, a volte senza capirne il perché, paesaggi in cui il nostro immaginario, in tutta la sua potenza,

diventa un'intuizione dell'infinito ; sono profondamente convinto che per i libri sia la stessa cosa.

È questo che ho voluto dire con il termine *immaginario*, nel tentativo di spiegare l'incontro di tipo amoroso tra un testo, dei testi, e i lettori francesi. Poiché di amore si tratta, addirittura di un colpo di fulmine : questo momento così magico, così puro che è l'incontro con un essere di cui non si sa nulla e di cui solo la nostra immaginazione tenterà di afferrare qualcosa. È proprio questo momento raro che ci riporta all'essenziale, alla nostra primitività poiché non sapendo niente dell'altro, esso diventa appunto una immagine che vediamo, consideriamo, contempliamo, e interpretiamo in termini enigmatici, il che provoca una eccitazione e una esaltazione dell'immaginazione. Una delle peculiarità di questo momento è che la nostra relazione con il tempo e lo spazio non è più la stessa, come se fossimo in un dolce dormiveglia. È esattamente ciò che succede quando si incontra e si entra nel corpo sconosciuto di un romanzo : è come se fossimo mezzi addormentati nel pieno immaginario di qualcosa di ancora in-creato : e diventassimo poeti poiché ci lasciamo andare alla nostra immaginazione !

Questo tipo di incontro, di relazione, non ha nessuna spiegazione logica, non può averne, ed è quando si cerca di trovarne una che la magia dell'incontro si stempera, così come, in amore, è proprio quando si comincia a conoscere razionalmente l'altro, che l'enigmatico primitivo sbiadisce, che cessa l'esaltazione dell'immaginario, che si trasforma l'amore. L'immaginario per natura è quindi opposto a ogni idea di svelamento, di spiegazione, di risposta, di psicologia e forse anche di conoscenza.

È questo, sì, proprio questo, che mi ha colpito al cuore quando ho letto per la prima volta Moresco,

Clandestinità poi *La cipolla*, quando mi sono tuffato in seguito ne *Gli esordi*. Ed è questo, sì, proprio questo, che ho ritrovato più tardi ne *La lucina*, *Fiaba d'amore* e *Gli incendiati* e che mi ha spinto a proporli in traduzione. Questi testi evocano tante immagini, rappresentano momenti del passato – quelli dell'autore – in forma analoga alla sensazione, sorretti (portati) da una scrittura che evita ogni sdolcinatura, ogni specie di assalto psicologico sul corpo del racconto, che non cessa di riportare il reale al dubbio, di far ondeggiare, sfuocare le linee della realtà, di aprire crepe nel realismo, per farci (oltre)passare nell'altrove delle profondità: il poetico, laddove l'immaginazione miete tutto ciò che essa può dare in termini di sensazioni, come direbbe Stendhal, laddove l'intuizione dell'infinito diventa possibile, come in una sorta di gioco dell'eternità.

I giochi dell'eternità, è proprio il titolo principale sotto il quale Moresco ha raggruppato *Gli esordi*, *Canti del Caos*, *Gli increati*. Ma cosa può voler significare questa eternità? L'eternità è innanzitutto il suono dell'arpa dell'infinito, che non è quindi necessariamente espressione di un eterno ritorno e del sentimento tragico che esso incarna, ma piuttosto un riferimento a una trascendenza extratemporale come sottolinea precisamente questo passo, tratto dal capitolo finale dell'ultimo opus *Gli increati*:

Quest'opera è finita, non è mai cominciata. Quello che c'è adesso non c'è, non c'è mai stato, non c'è più, non ci sarà. Non come ciò che si limita a non esserci ma come ciò che non ha neppure bisogno di non esserci. Perché, come creato non vuol dire che c'è, così increato non vuol dire che non c'è.²¹⁷

Il senso dell'eternità è qui, in queste parole che finiscono non solo per volgere in dubbio tutto ciò che è stato scritto precedentemente dall'autore stesso, ma fanno capire l'annullamento del tempo – di questo tempo che ci siamo costruiti in modo lineare – che è uno dei fulcri del progetto di scrittura di Moresco.

Questa considerazione ci invita d'altronde a distinguere la nozione di sempiternalità – che significa che il tempo va da un punto all'altro di una sola dimensione e che c'è un inizio e una fine per tutto – da quella di eternità – che si rivela essere una dimensione in cui non esiste il tempo (dove/poiché il tempo è una specie d'istantaneità, non lineare quindi).

Se si distinguono queste due nozioni, di cui si è fatta nel corso della storia una dieresi concettuale²¹⁸, è allora possibile trasgredire all'invenzione lineare del tempo nonché alle regole della logica classica per andare verso una prefigurazione delle origini e dei disordini primitivi che covano in ognuno di noi (o comunque dello scrittore Moresco) – una sorta di massa del vissuto non razionalizzato – capace di suonare una musica nuova attraverso immagini e un linguaggio creatori che non cessano di aprire il narrato, la narrazione, il narrativo²¹⁹.

L'eternità è quindi l'immensità, la grandezza. I giochi dell'eternità sono quindi anche loro i giochi dell'immensità e della grandezza. E l'immaginario ha bisogno dell'immensità e della grandezza. In Moresco, l'immaginario tende una corda nell'verso l'immensità. Ed è forse proprio questo il senso dei giochi dell'eternità. Alcuni potrebbero vedere in questa formulazione un'opposizione tra ciò che rimanda alla realtà (il gioco) e ciò che rimanda all'immaginario, al sogno (l'eternità). Ma mi sembra che sia proprio il contrario che si verifica in Moresco.

Non vi è differenza, ma un'assoluta identità, compresenza tra l'immaginario e la realtà, tra il gioco e l'eternità²²⁰. La sensazione e la percezione del reale, del visibile è tanto intensa quanto quella dell'invisibile e viceversa.

Così facendo, l'autore sembra voler mostrare che c'è una dose di artificio e di pregiudizio (culturale) in questa supposta opposizione, come d'altronde in tutte le forme di dualismo. Che immaginario e realtà non sono così nettamente diversi; non tanto per concludere che la « realtà » è una chimera, ma per concludere quanto meno che essa è passeggera e provvisoria, che può essere superata – e che è lecito credere ad altre possibili dimensioni del reale e aspettarsi un risveglio: appunto quello dello scrittore Moresco e del suo progetto unico che intende aprirci delle possibilità di accesso alla grandezza dell'invisibile.

Non c'è opposizione perché il gioco automatico e poetico delle immagini, le visioni, nascono da percezioni dei personaggi che si situano in uno spazio cerniera – un *entre-deux* – né completamente nella realtà né completamente nel sogno, ma in uno stato tra veglia e sonno, in uno stato di sonnambulismo che, senza creare opposizioni, permette di entrare in un'altra dimensione nella quale l'invisibile andrà ad illuminare in modo nuovo il visibile, rendendolo appunto visibile in un modo diverso.

La luce gioca d'altronde in tutta l'opera di Moresco un ruolo essenziale. È addirittura uno dei fili conduttori de *Gli esordi*, in cui essa è costantemente, dislocata, sfalsata, pestata²²¹, in rapporto al modo in cui la si percepisce abitualmente. Se la luce è percepita come qualcosa che illumina, che rende visibile il mondo, in questo libro la luce non rende visibile il mondo, ma rende invisibile il mondo visibile e apre a un'altra percezione di una parte di mondo che

in generale non è visibile, spostando quindi l'asse della visione verso qualcosa di più grande rispetto alla restrizione del visibile conosciuto.

Non vi è pertanto dualità in gioco tra il visibile (il reale) e l'invisibile (il sogno). Al contrario di numerose teorizzazioni, in particolare surrealistiche, che sono state fatte e che creano una specie di dualismo tra sogno e realtà, in cui spesso l'altra dimensione, il sogno, non è che un duplicato allegorico-simbolico del reale, Moresco intende proprio allargare, spalancare, spaccandolo, lo spazio del reale e del visibile a ciò che è invisibile e che ci circonda.

L'immaginario di Moresco affonda le sue radici in quello stato dell'*entre-deux*, dove tutto ciò che circonda i protagonisti sarà sfuocato, sfalsato, inclinato, indistinto, benché tutto sia ancorato nella realtà del mondo.

Questo stato di soglia stempera il reale (ciò che è visibile) e così facendo apre la narrazione a una grandezza degli impossibili (ciò che è invisibile e che ci circonda) divenuti possibili e visibili grazie a una scrittura che non cessa di modificare le percezioni e le visioni: è così che Moresco dà a certe parole, come vedremo più avanti, un senso e un'idea particolare estraendole dal loro alveo culturale. Parole che, come stelle nel cielo buio, sono altrettante lacerazioni del visibile, dietro le quali filtra la luce dell'invisibile. Si pensi per esempio alla parola « trasognato », che per esempio ne *Gli esordi* rinvia alla percezione estrema del personaggio, che si avvicina all'idea dell'incantesimo, nel senso cervantesiano del termine.

Nei romanzi di Moresco, sono quindi tutte le percezioni ad essere costantemente modificate, perfino esasperate. Sono percezioni di tipo sonnambulico.

Se si considera che molti dei romanzi di More-sco²²², in fondo, sono la deambulazione di uno scrit-tore sonnambulo nel magma di una materia letteraria nuova – al limite del (im)possibile e perciò quasi indicibile e quindi inquietante – in una di-mensione narrativa mai ancora raggiunta in lette-ratura, si capirà probabilmente lo stato di solitudine dei diversi protagonisti, che da un romanzo all'altro sono sempre lo stesso personaggio : appunto questo scrittore sonnambulo.

Lo si capirà poiché se le percezioni dello stato di veglia sono collettive, e quelle del sogno sono indi-viduali e « comunicabili », quelle dell'uomo son-nambulo sono interiori ed è interiormente che egli persegue la sua visione solitaria, incantatrice e incan-tata : gli altri non vedono ciò che lui vede, non toc-cano ciò che lui tocca, non sentono ciò che lui sente.

Ne scaturisce, sul piano narrativo, questo voler mettere in solitudine il personaggio sin dalle prime parole de *La lucina*, *Gli incendiati*, *Fiaba d'amore* e de *Gli esordi*. E per il lettore, quindi, ciò rappresenta il confronto con nuovi piani, dato che deve confrontarsi con questa interiorità incantata, con questo stato per-petuo di « intontimento » proprio del sonnambulo.

Quando si entra in un romanzo di Moresco, non ci si avventura in una letteratura ordinaria. Si entra in un territorio in cui la scrittura non è solo il ri-flesso cieco e quasi inutile della realtà, ma è inven-zione, esplorazione, scoperta. E quindi non è più una questione di realismo, di surrealismo, di fan-tastico, di onirismo. Ci si ritrova di fronte alla va-stità, a una immensità, a un'eternità. E in questa immensità, ci si siede, ci si adagia. Non si vede più nulla, non si ode più nulla. Ma aldilà della siepe del nulla qualcosa brilla, irradia, in silenzio. Qual-

cosa di favoloso, in divenire, che è quasi dell'ordine dell'indicibile.

Quando si entra in un romanzo di Moresco, non ci si avventura in una letteratura ordinaria del mondo, no. Si penetra in un territorio in cui il nulla si riempie di tutto e del tutto. E vi si entra con ef-frazione. Voglio dire che questo impone a tutti i costi di mollare la presa, di lasciare il reale e il rea-lismo, di abbandonare tutti i poteri che strutturano in modo rassicurante le nostre vite, al fine di vedere più nettamente le immagini-miraggio, le visioni che sorgono dalla scrittura fittizia, dalla vastità della scrittura fittizia di Moresco.

Quando si entra in un romanzo di Moresco biso-gna essere in grado di vagabondare liberamente nella vastità di tutti i livelli di lettura, lasciarsi ac-cecare, abbacinare, da questa immensità luminosa e saper socchiudere gli occhi, fino a non vedere quasi più, per vedere meglio, per vedere altrimenti, per vedere ciò che c'è dall'altra parte, nell'invisibile che ormai si vede. E camminare da funambolo sulla passerella di questa scrittura tra il visibile e l'inv-isibile, la vita e la morte, l'invenzione e il pensiero.

Quando si entra nei romanzi di Moresco, non si tratta di chiudere gli occhi, né di lasciarli aperti. Bisogna socchiuderli, metaforicamente parlando. Anche per il lettore quindi tutto si gioca in questo spazio dell'*entre-deux*, poiché è proprio guardando attraverso questa fessura dell'occhio a metà chiuso, che il lettore potrà apprezzare gli sregolamenti vi-sivi, gli sfasamenti di luce, gli spostamenti delle linee della realtà...

Allora, naturalmente, quando si traduce un ro-manzo di Moresco, si devono tenere gli occhi co-stantemente socchiusi (e non solo metaforicamente parlando!). È strano tradurre. È strano un traduttore,

poiché egli deve camminare sul filo dell'immaginario di un autore. Più strano ancora è tradurre Moresco. In effetti è strano essere il traduttore di Moresco, dato che ciò implica un insolito esercizio acrobatico: camminare da funambolo sul filo dell'immaginario di un autore sonnambulo. E ciò che rende difficile l'acrobazia è che i romanzi di Moresco sfuggono, per fortuna, ad ogni classificazione di genere.

Questo significa che le scelte di traduzione non sono condizionate da nessun elemento, cosciente o incosciente, legato a una categoria letteraria. E soprattutto queste scelte non devono ricadere in uno stile o in un altro, come il realismo, il metafisico, il fantastico...

Tradurre *La lucina*, *Fiaba d'amore* e *Gli incendiati* (e in seguito *Gli esordi*) è stato per me come essere un funambolo che non deve mai cadere né da un lato né dall'altro, ma che è tenuto a seguire una corda invisibile che altro non è se non la voce dell'autore, la sua corda vocale poetica.

E questa corda (che è anche una tonalità), la si coglie sin dall'inizio, dalle prime parole, le prime frasi. Nei tre romanzi, le prime frasi sono magnifiche, tese all'estremo. Se non le cogliamo, tutto il percorso sulla corda sarà vacillante, tutta la melodia dei testi sarà dissonante, tutto il cammino verso l'invisibile sarà esitante.

Vorrei aggiungere qui che c'è una sensazione di sollievo nei romanzi di Moresco che deriva dall'assenza di dialetto. Il dialetto è ovviamente importante nel sistema linguistico e culturale, quindi letterario, italiano, ma spesso, al momento della traduzione, deforma la scrittura e i traduttori mangiano pane e lacrime. Il dialetto in letteratura è simile a un neo. Può sembrare un vezzo, ma altro non è che una disfunzione, un tumore. Nel corpo del testo ori-

ginale c'è senza dubbio un effetto di bellezza, ma nella traduzione appare spesso l'altro effetto, quello tumorale. Il dialetto obbliga il traduttore a trovare sempre soluzioni che non sono mai pienamente soddisfacenti, seppure interessanti sul piano dell'inventività e dell'invenzione linguistica.

L'essenziale nella traduzione de *La lucina*, *Fiaba d'amore* e *Gli incendiati* è stato rispettare ad ogni costo la limpidezza della superficie della scrittura affinché il lettore potesse scendere negli abissi dell'immaginario. La scrittura di Moresco è come un'enorme distesa d'acqua, uno specchio d'acqua. E, perché si veda ciò che c'è sotto, non si devono creare cerchi in quest'acqua, che deve sembrare costantemente calma, anche se lo è solo in apparenza.

Il minimo incresparsi, la minima onda in superficie e subito la nostra visione del fondo è compromessa e la discesa nelle profondità dell'immaginario è messa in pericolo. Ora, l'elemento caratteristico e magico in Moresco è esattamente il fatto che egli invita a vedere al di là della superficie del reale, a oltrepassarla per farci andare verso un fondo invisibile, quello da noi (ancora) sconosciuto. È come se fossimo seduti, di fronte a questa scrittura, e a forza di contemplare il fondo invisibile che essa lascia immaginare, abbiamo di colpo l'impressione di essere con la testa sott'acqua. Ed è subito la magica visione di un altro mondo. Ed è il silenzio delle profondità, il silenzio poetico delle profondità che si crea all'improvviso. Benché tutt'intorno, in questo fondo invisibile, ci siano vortici di vita e di morte, di lotte ed anche d'interrogativi. La scrittura di Moresco immobilizza, produce una specie di silenzio e ci attrae (ci adessa) verso un altrove sconosciuto, impensabile, inimmaginabile, impossibile, increato. E

tuttavia pensato, immaginato, possibile, creato grazie alla letteratura.

La sfida di tradurre questi tre libri risiedeva in questo : non creare mai increspature sulla superficie dell'acqua-scrittura. Per fare ciò, ho dovuto non perdere mai di vista il linguaggio. Vedere sempre il linguaggio, come direbbe Barthes. Vedere sempre la corda del linguaggio, grazie al quale si può seguire il filo dell'immaginario dell'autore, e oltrepassare la superficie del reale e vedere l'altra parte, quella di solito invisibile. Vedere il linguaggio per il traduttore funambolo, significa scovare nell'ipofisica dell'enigmatico della sua scrittura i grandi temi verbali dell'opera dello scrittore e capire i diversi campi tematici che vi si elaborano e che ne fabbricano l'immaginario.

Se si facesse un quadro di queste tematiche, ci si renderebbe conto che è proprio sotto il segno dell'effrazione che esse sembrano organizzarsi in Moresco, effrazione che, da un punto di vista biografico, non lo dimentichiamo, è l'ingresso di Moresco nel mondo letterario²²³, nel senso in cui l'effrazione è penetrazione (quindi anche apertura) accidentale o violenta in un universo determinato, in questo caso il letterario. L'uso di un certo lessico da parte dell'autore (invasione, fronteggiatore, insurrezione, sbrego) si rifà esattamente a questa idea.

Come ha spesso detto e scritto, Moresco desidera frantumare una certa idea rassicurante della letteratura e del realismo ; è tutta la sua scrittura che riflette questa posizione di effrazione, proprio nel senso in cui essa non smette di creare degli squarci sfavillanti nel territorio del reale e del letterario.

Così si potrà reperire nei testi tutta una serie di immagini e di parole legate alla disarticolazione del piano realistico e del visibile al quale siamo abituati,

e che ci fanno penetrare in zone irrealistiche, al fine di rendere reali alcune delle sensazioni intime e intense del cammino notturno e solitario e inquietante dei protagonisti.

Credo che l'aver tradotto *La lucina*, *Fiaba d'amore* e *Gli incendiati* mi abbia permesso di identificare meglio le immagini e le parole che ricorrono ne *Gli esordi* che ho recentemente tradotto. Per esempio, nella prima parte del libro questa disarticolazione effrazionale è palese sin dalla primissima parola, l'avverbio *invece*, poi con il riferimento ai giochi dell'eternità²²⁴, ma ben presto anche attraverso l'immagine inclinata del parco a seconda di come il personaggio chiamato la Pesca inclina il suo specchio : atto questo che dà appunto la possibilità di cambiare il visibile, il percettibile. Inoltre, il modo che ha la Pesca di salire e scendere gli scalini segna l'inizio della distruzione della consequenzialità delle azioni percettive ; il suo strabismo permette di vedere due cose contemporaneamente e di mettere in movimento le cose in modo diverso, disarticolando tutto il piano del possibile visibile a cui noi siamo abituati. Come lo specchio, certe parole saranno inclinate dall'autore, diventando addirittura delle invenzioni personali, caricandosi di una facoltà di spaccamento e di spalancamento verso nuove zone narrative e percettive. L'impronta particolare delle parole sulla pelle della scrittura è resa metaforicamente dai disegni astratti che si formano sulla pelle della Pesca, come se essa portasse su di sé il tormento, lo spostamento tormentato della scrittura verso nuove zone invisibili. In quanto traduttore, il mio compito è stato quello di conservare questi effetti delle parole che squarciano il piano piatto e rassicurante del visibile e irradiano, aprono alla infinita grandezza, all'eternità del non conosciuto, creando

una serie di movimenti che terremotano il (primo) piano realistico. Movimenti che risultano da esagerazioni e forzature linguistiche, da distorsioni e esasperazioni percettive del personaggio e che tendono ad esprimere uno stato d'animo eccitato e irrequieto, nonché di estraneità nei confronti di tutto quello che lo circonda²²⁵.

Apertura, grandezza, espansione, distorsioni sono temi che segnano proprio la peculiarità intima dello stile dell'autore. Formano i fili della materia letteraria propria a Moresco che, assemblati per torsione, compongono la corda della sua scrittura.

Tradurre Moresco è camminare da funambolo su questa corda, e a braccia aperte, cercare di afferrare le parole. Ma le parole sono come l'acqua, scivola dalle mani ed è infedele. Ragion per cui il tradurre è infedele, e questo lo si sa. E con ciò? Ma il traduttore è come uno degli elefanti funamboli di Plinio: ciò che fa pare impossibile, eppure è incredibilmente possibile.

Quello che conta è essere un danzatore di corda, è afferrare le parole che lacerano la superficie del reale, è rubare dei frammenti di fedeltà all'impossibile, è, nel caso dei libri di Moresco, sorretto dal sonnambulismo visionario dello scrittore e della sua scrittura, restituire la forza incantatoria che possiedono le sue parole, il suo linguaggio. E sempre avere in mente che basta un'occhiata sbagliata, o una disattenzione ed è subito l'oceano del vuoto agitato dalla sua schiuma di infedeltà che oblitera la testura dell'immaginario nonché la visione di un reale invisibile.

INTERVENTO

Tiziano Scarpa

Quando Laurent Lombard e Davide Luglio mi hanno chiesto di dare un titolo alla mia partecipazione, non sapevo che cosa scegliere. In attesa di trovare qualcosa di significativo, ho suggerito di metterne uno provvisorio, il più generico possibile: "Intervento". Adesso che ho avuto il tempo di pensarci e che potrei cambiarlo con qualcosa di più specifico, invece questo titolo neutro mi sembra il più adatto, perché resta al di qua di un'oggettivazione ristretta. Dare un titolo troppo particolareggiato avrebbe voluto dire che accettavo di *parlare, seguendo le regole del gioco, di qualcosa che non ha accettato le regole del gioco*, cioè i libri di Antonio Moresco; e proprio da questo derivava la mia esitazione. Ma non voglio fare troppi preamboli.

Il posto

Non so se riuscirò a parlare dei libri di Antonio Moresco come vorrei. Qualunque cosa io riesca a dire, so che resterò insoddisfatto. La sua lettura è un'esperienza – e sottolineo la parola *esperienza* – che travalica la letteratura, trabocca da essa e sfocia in altre zone della vita. O tracima, come scriverebbe lui. Ma pure, è dalla letteratura che parte. E però noi sappiamo – perché Moresco ce l'ha raccontato molte volte, e in vari modi – che la letteratura non è stata il suo punto

di partenza. Né biografico, né conoscitivo, né *vitale*. Eppure è nella letteratura che ha trovato un punto di passaggio, e di sosta, e di rincorsa, un campo di assestamento e di battaglia, anche se in maniera insoddisfatta, inquieta, mai del tutto pacificata.

Allora, la prima cosa che mi viene da chiedermi è: come sia possibile che una persona come lui (non voglio, per il momento, chiamarlo “autore” o “scrittore”, proprio perché definirlo così significherebbe conficcarlo in una categoria culturale, antropologica, sociologica, che è già ipotecata e presuppone una serie di annessi, di comportamenti, di cerimonie, di conseguenze, di potenzialità), come sia possibile che abbia trovato proprio nella letteratura un posto, un luogo, nonostante tutto, nonostante le sue insoddisfazioni cento volte espresse su questo termine, “letteratura”, e su ciò che esso significa, linguisticamente e in concreto. Più della religione, più della politica, più del nascondimento sotterraneo e della vita privata, la letteratura ha comunque dato ad Antonio Moresco un luogo, un posto di parola, un punto di sorgente da cui effondersi e traboccare, a cui ritornare e in cui assorbirsi. Un posto in cui *stare*, sebbene nel suo modo speciale, che è uno stare non coincidente, fuori contorno, fuori registro.

Questa mia constatazione, ammesso che sia fondata, spiega anche perché io mi senta a disagio nel parlare di Antonio Moresco e della sua opera – parlarne: cioè categorizzarla e definirla – e mi senta a disagio nel farlo soprattutto qui, in questa situazione, in un convegno letterario, all’università, per di più in un’università come questa, di tale prestigio. Perché credo che la parola di Antonio Moresco abbia trovato il suo luogo nella letteratura, ma non coincida con quel che noi definiamo letteratura. Lo ha trovato in questo luogo per ragioni storiche, contingenti? O per

qualche altro motivo? Perciò penso che analizzarla e parlarne con strumenti e attitudini letterarie sia riduttivo, e inevitabilmente insoddisfacente. E d’altronde sono gli unici strumenti che ho, e fanno parte della postura che mi è socialmente consentita.

Qualcos’altro

Proprio ripensando ai miei studi universitari, ricordo che uno dei docenti di letteratura italiana che ho avuto, Giorgio Padoan, aveva una tesi suggestiva, che non so quanta fortuna abbia avuto nella tradizione degli studi danteschi. Con argomenti piuttosto persuasivi, Padoan sosteneva che Dante volesse aggiungere un libro alla Bibbia, alla rivelazione cristiana. La *Comedia* non è un’opera d’arte, non è un poema letterario, ma un libro profetico. Inserirlo nel canone letterario equivale a disinnescarlo, a indebolirne la portata. Non sto dicendo questo perché io creda che Antonio Moresco volesse aggiungere al canone biblico un nuovo libro dopo quello dell’*Apocalissi*, ma insomma, penso, e spero, che nessuno, qui dentro, consideri pacificamente dei *romanzi* ciò che Moresco ha scritto; e non c’è nessuna denigrazione, nel dire questo, da parte mia, verso i romanzi; tanto è vero che io i romanzi li scrivo. Il mio riferimento all’ipotesi di Giorgio Padoan è un esempio per dire che credo che sia molto riduttivo considerare quello che ha scritto Antonio Moresco come un’opera soltanto *letteraria*. È qualcosa che non coincide con i contorni della letteratura, e che si propone qualcosa d’altro. Non dico: “qualcosa di più”, ma: qualcosa d’altro, qualcosa di diverso, che non saprei bene come definire.

Immagino che a questo punto chi mi ascolta penserà soprattutto agli *Increati*, cioè l’ultimo libro

della trilogia *I giochi dell'eternità*, che tra l'altro è molto recente. Naturalmente l'ho letto, ma proprio in omaggio e per rispetto alla sua imponentza, per ammirazione della sua mossa conoscitiva e sapienziale, *oltreletteraria*, non mi metterò a interpretarlo; anche perché non credo di averlo capito: ci sarà bisogno di tempo, per capirlo, almeno per me.

Il tifo

Io sono soltanto un autore. Non ho strumenti né altre abitudini conoscitive oltre a quelli che mi ha dato la frequentazione della letteratura, la sua pratica. Posso, io, con questi strumenti, affrontare e attraversare e ricavare qualcosa, adesso, qui, di non disinnescante, di non “culturalizzante”, da un'opera come quella di Antonio Moresco che mi appare come una continua sfida alla culturalizzazione? Probabilmente no, se ascolto quel che mi dice l'opera stessa, *Gli increati*: «Tutte le vostre strutture crollerebbero, l'organizzazione delle vostre vite e del vostro mondo, i vostri assetti mentali, le vostre interpretazioni e le vostre proiezioni concettuali basate sul dualismo di vita e di morte, la decifrazione della realtà in cui credete di essere immersi, le vostre istituzioni, i vostri codici, i vostri sistemi, tutta la vostra relazione con ciò che percepite attraverso i vostri sensi si dissolverebbe all'istante, la vostra presenza non avrebbe più relazione con l'immagine che vi siete fatti di voi stessi e del mondo»²²⁶.

Ma già chiamarla *opera*, lo ripeto, è sbagliato, è poco – o è troppo; voglio dire che non ne faccio questioni di giudizio di valore, ma di definizione, di identificazione, di ascrizione a una qualche regione ben chiara e delimitata della cultura: mentre la sua è

un'appartenenza indecidibile – e già chiamarla *opera*, lo ripeto ancora, è insoddisfacente e troppo ipotecante.

Ma prima di fare comunque un tentativo, vorrei precisare che per “culturalizzazione” intendo, sulla scorta degli antropologi, quella fase terminale, inerziale ed entropica, in cui un qualche manufatto non serve più ma viene *contemplato* per i suoi elementi formali, viene canonizzato in un archivio accademico, eccetera. Quella fase, per esempio, in cui un mottetto non è più parte di una liturgia ma si esegue in una sala da concerto.

Voglio dunque provare a vedere se i miei strumenti letterari possono servire a illuminare e cogliere qualcosa di un'“opera” che forse non è letteraria, e non si può nemmeno ingabbiare nella categoria delle *opere*.

Comincio da un concetto classico, quasi elementare: *il punto di vista*. In letteratura, il punto di vista è spesso un dispositivo ideologico, perché senza darlo a vedere indirizza scelte e consensi. Accettando il punto di vista del protagonista, si ci si identifica in lui, o in lei, si fa il tifo per loro; ci si immedesima. Si prendono le parti del loro punto di vista. Non è detto che sia giusto farlo. Per esempio, in *Sei passeggiate nei boschi letterari* Umberto Eco riporta una tavola illustrata di una vecchia rivista statunitense. C'è uno spadaccino che affronta vari avversari e li infilza tutti, uno dopo l'altro. Eco fa quell'esempio per tutt'altri scopi, vuole mostrare come funzionano le aspettative e le inferenze secondo le consuetudini narrative hollywoodiane: vale a dire che, leggendo quella sequenza, ci si aspetta che lo spadaccino vinca su tutti, per il semplice fatto che è lui il protagonista, in quanto ricorre sempre lui nelle vignette.

A quello rilevato da Eco, io aggiungerei un elemento emozionale, proiettivo: nella sequenza di vignette, noi ci troviamo quasi inconsapevolmente a

sperare che il protagonista continui a sopraffarli, che uccida anche i suoi prossimi avversari, i quali accorrono sempre più forti e numerosi a contrastarlo. Ma, alla fine, arriva l'ultimo nemico, che lo affronta e lo uccide. Al fianco di questo uccisore, vestita come una principessa, una donna impaurita si stringe a lui, guardando con sollievo il cadavere del protagonista sanguinante a terra. L'ultima vignetta, dunque, ci mostra che forse avevamo fatto male a tifare per lo spadaccino sterminatore: era possibile che si trattasse di un malvagio rapitore, che forse aveva fatto la sua incursione nel castello per catturare la donna, portarla via e farle del male. Per quanto ne sappiamo, potrebbe darsi che non fosse affatto un giustiziere, ma un malintenzionato, un delinquente, uno stragista. Forse l'ultimo avversario, quello che lo ha ucciso, era il marito della donna, il suo compagno innamorato, che è riuscito a salvarla dal cattivo. Ma in ogni caso l'impostazione della storia ha messo in questione il nostro schierarci, il campo in cui ci eravamo collocati istintivamente e senza accorgercene. Ci ha fatto aprire gli occhi sull'appartenenza a una parte, a una fazione.

Questo in letteratura accade in molti casi. Uno degli esempi più nitidi che conosco si trova in *Zanna bianca*, un romanzo che tra l'altro è caro a Antonio Moresco; gli ha dedicato un saggio e il titolo di un libro, *La parete di luce*. Nei primi capitoli del romanzo di London noi tifiamo per Bill e Henry, e odiamo con tutte le nostre forze i lupi. Odiamo il branco, gli stratagemmi con cui divorano i cani della slitta, il truffaldino metodo di seduzione della lupa che attira i cani di notte; e palpitiamo per la sorte di Henry, dopo che Bill è stato mangiato vivo dal branco... Ma dal quarto capitolo in poi, di colpo, nel giro di una pagina, la storia abbandona

gli umani e si mette a seguire il branco di lupi, e a poco a poco noi impariamo ad amarli e facciamo un clamoroso voltafaccia: iniziamo a tifare per i nostri nemici di specie, per coloro che, se potessero, ci divorerebbero!

Negli *Incendiati* succede qualcosa di simile, ma molto più grave. Ci mettiamo irresistibilmente nei panni del protagonista, soffriamo per il suo sconforto iniziale, che lo porta a isolarsi, e ci infervoriamo per il suo innamoramento inaspettato; e, quando muore e si mette a combattere dalla parte dei morti, contro i vivi, noi continuiamo a tifare per lui, ci mettiamo dalla parte dei morti, contro i vivi, cioè contro noi stessi. E il romanzo non si ferma qui, ma apre un ulteriore fronte, una sacca frattale, in-fradimensionale tra vivi e morti: mostra che anche i vivi appena uccisi, e i morti uccisi per la seconda volta, formano ulteriori fronti di combattimento, ulteriori schieramenti: «forse cominceranno a combattere anche i morti che sono morti una sola volta»²²⁷, dice il testo; e quindi non si tratta nemmeno di dividere l'umanità in vivi e morti, perché anche questa è una divisione semplificante, illusoria, insoddisfacente, consolatoria.

I motivi

Un'altra categoria che mi consegna il mio insufficiente strumentario letterario – insufficiente rispetto al posto in cui stanno i libri di Moresco, le cose che ha scritto – è quella del *motivo*, cioè un'unità narrativa minima, una cellula ideativa. Il termine “motivo” proviene da *L'universo del romanzo* di Roland Bourneuf e Réal Ouellet.

Un *motivo* è ancora meno di un episodio, di una

scena articolata. Il *motivo* è un po' il succo, il nucleo, il nocciolo di quello che succede in ogni episodio o scena; e probabilmente, a volte, è l'origine, fantasticata dall'autore o autrice, di quell'episodio o scena; forse è persino il desiderio narrativo di partenza dell'autore, e di arrivo, il *dove voleva arrivare* e l'idea da cui si è mosso nello scrivere quell'episodio, quella scena; scena che a volte è ridotta all'osso, come nelle poche righe del *Don Chisciotte* sui mulini a vento.

Dunque, un *motivo* è “voglio raffigurare un uomo che infilza la pala di un mulino a vento e viene trasportato in alto”; “voglio raffigurare un uomo che prende sé stesso per i capelli e si tira su per il codino”; “voglio raffigurare un gigante legato a terra da esseri minuscoli”, eccetera. Intorno a questi motivi si costruisce una scena, un episodio, o anche un romanzo, che si può considerare anche una concatenazione di *motivi* consequenziali, o semplicemente un bacino collettore di *motivi* sparsi: intendo dire che c'è bisogno di postulare una pazzia per far sì che Don Chisciotte infilzi le pale del mulino o attacchi un gregge scambiandolo per un esercito o scambi Aldonza per Dulcinea; ma forse lo scopo vero di quella determinata scena non era altro che dare corpo a quella cellula ideativa-raffigurativa, a quel *motivo*... Bene, non so se sia già stato fatto, ma credo che Antonio Moresco meriterebbe un *consimento dei motivi*: ovviamente ho letto una minima parte della letteratura mondiale, ma scommetto che sia uno degli scrittori degli ultimi decenni, in assoluto, che ne sia più ricco. Straripa di *motivi*. Ma quello che qui vorrei mettere in evidenza è che questi *motivi* non sono dissimulati nella polpa della narrazione: vengono *messi in evidenza* in quanto tali, in quanto motivi, al punto che a volte i personaggi sono no-

minati con il motivo che li *contraddistingue*. Questo succede soprattutto nei *Canti del caos*: l'uomo che incendia le spore, l'uomo che pesta le merde, la ragazza con l'assorbente, il traslocatore, i roller, i trampolieri, le ragazze scartavenerate... Un altro scrittore – anzi, semplicemente *uno scrittore*, cioè uno che “è uno scrittore” o “fa lo scrittore” all'interno delle regole della letteratura – avrebbe congegnato di volta in volta delle scene più o meno circostanziate per potervi disciogliere quei vari *motivi*. Invece, Moresco non solo presenta questi personaggi direttamente con l'attività *motivale* che li contraddistingue, ma addirittura li chiama così, li (non)nomina attraverso una perifrasi, che di fatto è la descrizione del *motivo*, cioè dell'azione che compiono nel libro. È come se Don Chisciotte venisse chiamato *l'uomo che infilza i mulini a vento*, *Münchhausen l'uomo che si tira su per il codino*, e *Gulliver il naufrago imprigionato dagli omuncoli*... Spesso, nelle storie di Moresco, l'identità non trascende sé stessa: la condizione di qualcuno coincide con la sua espressione, con la sua azione. I *motivi* si sostituiscono agli esseri umani. Ciascuno fa quello che è, anzi, è quello che fa; di più: non è un essere, ma un fare, il suo essere è definito dal suo fare, non ha nome, se non quello che, per approssimazione, si può ricavare come una sintesi liofilizzata del suo fare: l'uomo che incendia le spore, l'uomo che pesta le merde, l'investitore, il traslocatore... Un fare che non è un mestiere, una professione – anche se nei *Canti del caos* ci sono l'account, l'art, ecc. – ma un'azione, un *motivo* che è un'azione ricorrente, e per di più fuori dal comune: incendiare i pollini, investire sistematicamente le persone in automobile; cambiare casa compulsivamente; pestare escrementi di cane, invece di evitarli, lasciando che si stratifichino sulle suole... I nomi,

le individualità, vengono sostituiti dai motivi. E i *motivi* stessi, dicevo, non vengono dissimulati, come fa la narrativa realistica, che li incastona nella trama di una costruzione finzionale innervata nelle circostanze, ma al contrario, vengono ritagliati e ostentati. Anche in questo c'è qualcosa che vorrei iniziare a interpretare, ma non sono sicuro di riuscire ancora a farlo: perciò per ora mi accontento di averlo messo sul tavolo, in forma di enigma.

Le parole

Vorrei leggervi la nota finale dei *Canti del caos*: «Manuali, voci enciclopediche, libri e articoli scientifici, di astrofisica, informatica, genetica, antropologia, biologia umana, preumana e postumana, intelligenza artificiale, religione, storia, reportage di viaggi, cataloghi e resoconti di sfilate di moda, ma anche indagini condotte in prima persona, inchieste, incontri privati, nel mondo della pubblicità, delle banche del seme, dell'editoria, dell'economia, della pornografia eccetera... sono confluiti in modo autonomo e imprevedibile dentro questa avventura in forma di libro durata quindici anni»²²⁸.

E poi la nota finale degli *Increati*, che mette insieme una sequela impressionante di libri apicali del sapere mondiale di tutti i secoli: «Alcuni libri dei vivi che fanno la loro apparizione in queste pagine: *Genesi. I Profeti. I Vangeli. L'epopea di Gilgameš. Anabasi*, di Senofonte. *L'inferno di Treblinka*, di Vasilij Grossman. *Messale Romano. Dell'insurrezione di Milano nel 1848*, di Carlo Cattaneo».

Ora, mi sembra che il trattamento che Moresco fa nei suoi libri di questi, chiamiamoli, "materiali", è il contrario di un'ostentazione culturalistica. Come

mai? Perché ci dà questa sensazione? A me sembra che ci riesca attraverso certe inconfondibili scelte linguistiche, come un uso delle "parole", direbbe Leopardi, anziché dei "termini" (cioè "nuvola" al posto di "cirro, cumulo, strato, nembo"; l'esempio è mio). Sono parole spesso primarie, di uso comune, che rifuggono dalla tecnicizzazione esasperata dei lessici settoriali, i quali però nelle pagine di Moresco a volte escono fuori, non sono del tutto espunti: ma è come se ci fosse qualcuno che riesce – con un lessico condiviso, che appartiene a tutti – ad affrontare temi e ambiti, anche scientifici, di grande complessità. E questa complessità è conquistata sul campo, nel corso del testo, non è un dato di partenza esibito attraverso una terminologia già certificata.

C'è una specie d'inermità dichiarata, nel tipo di lessico che usa Moresco, perché tendenzialmente usa parole che sono patrimonio comune delle persone: certo, persone curiose, non ignoranti e analfabete, ma insomma il suo è un lessico includente, non escludente. Non c'è bisogno di andare a vedere sul vocabolario che cosa significano le parole che usa, nessuno si sente escluso. Ma l'inclusione dipende anche dalla collaborazione che si chiede al lettore, che è immerso in un linguaggio non lessicalmente ostico.

Da questo punto di vista succede qualcosa di strano: Moresco fa pensare a Dante per la scommessa e l'impianto, ma linguisticamente è più petrarchesco, direi; ha un trattamento petrarchesco della lingua. Appartiene più alla linea blu della letteratura, che a quella rossa. La sua, per usare MacLuhan in una maniera un po' straniata, è una parola *fredda*, non *calda*.

Ricorderete senz'altro la distinzione di MacLuhan. Il cinema è un medium caldo, perché ha una sovrabbondanza d'informazioni, le immagini si

muovono, c'è il sonoro; il fumetto è freddo, le immagini sono ferme, la pagina tace... E, in maniera analoga, questa distinzione si può fare non soltanto confrontando media diversi, ma anche all'interno dello stesso medium: una foto a colori è calda rispetto a una in bianco e nero, che è fredda.

Ieri, in una libreria qui vicina, ho trovato un libro di Philippe Jockey sull'uso del colore nella statuaria e architettura greca antica. La modernità credeva che i greci fossero freddi, invece erano caldi, coloravano statue e architetture; e pensate all'estetica che è derivata da questo fraintendimento archeologico: il Rinascimento, il Neoclassicismo, il Minimalismo, l'arte concettuale...

Una pagina di Gadda o Zola è lessicalmente calda, una del tardo Beckett è fredda. Ma il freddo richiede che il riscaldamento lo compia il lettore: le fredde *parole*, infatti, sprigionano nella mente significati vaghi, evocazioni multiple fra cui vagare intellettivamente e, casomai, scegliere; i caldi *termini* invece gli offrono un lavoro di significazione già pronto, preciso, ristretto. Da questo punto di vista comprendiamo meglio anche che cosa auspicava Leopardi quando proponeva di usare le *parole* al posto dei *termini*: una poesia fredda, in senso macluhaniano, che scaldi il lettore facendolo lavorare.

Un analogo atteggiamento lessicale piuttosto inerme, da parte di Moresco, si ritrova in un altro dei suoi dispositivi retorici ricorrenti, che lo studioso Mario Barenghi ha definito giustamente "omoteleuto". Si tratta di parole spesso poste alla fine delle frasi. Eccone alcuni esempi: «sudati, sbudellati», «colorate, tutte decorate», «la testa tutta snodata, arrovesciata, in questa poltiglia sfondata, rifondata». L'omoteleuto non è semplicemente una rima, ma una desinenza morfologica coincidente,

con la stessa funzione grammaticale, cosicché quelle che ho appena citato sono sì rime, ma in più sono participi passati, e tutti della prima coniugazione; mentre le rime spesso si fanno tra parole non omogenee morfologicamente: come, per esempio, "vita" e "smarrita" (nome e participio), "dura" e "paura" (aggettivo e nome). Moresco mette in scena un'inermità linguistica, esattamente il contrario delle rime capziose, barocche o petrose; e anche se a volte in questi omoteleuti troviamo una sorta di *rima ricca* (cioè una rima fra due parole che hanno in comune, oltre all'appendice rimica vera e propria, alcuni suoni che precedono la vocale tonica), come in «sfondata, rifondata», in realtà è retoricamente povera, non vuole ostentare arguzie morfologiche o lessicali. Moresco ha un trattamento ambivalente della predicazione: accumula quantitativamente, in maniera simile agli ammassi barocchi di metafore predicative, ma in una maniera qualitativamente antibarocca, non arguta, inerme.

Questo tipo di scrittura ci mostra una costellazione di possibilità, in cui le singole stelle-parole condividono la stessa funzione grammaticale e sintattica, a pari merito, ma è come se chi le ha scritte dovesse ancora scegliere fra loro: intanto le stelle-parole restano lì tutte, vicine ma distinte, e così facendo propongono il disegno di una macrostella, una macroparola con significato più ampio. È come se la frase dicesse: "qui ci vuole un participio passato; sì, ma quale? *Snodata*; no: *arrovesciata*"; e la frase scritta mantenesse una traccia di questo processo mentale, e la parola che viene dopo non fosse una correzione che nega la parola precedente, ma un'aggiunta, che costruisce nella mente di chi legge un macroparticipio monstre, una specie di **snodarrovesciata*. La stessa cosa, a ben vedere, accade nel di-

scorso orale, e nella musica, e in tutte le arti che accadono nel tempo: ciò che viene dopo non può in nessun modo cancellare ciò che c'è stato prima, può soltanto addizionarsi a esso. Da questo piccolo indizio, dunque, si può ricavare un'altra delle traccimazioni dell'opera di Antonio Moresco, che non coincide mai esattamente con il proprio posto: è scritta *sulla pagina*, ma è scritta anche *nel tempo*.

Mi vengono in mente altri trattamenti linguistici di questi decenni che in apparenza possono ricordare quelli di Moresco, nell'uso di un linguaggio in qualche maniera semplice, come quello di Marco Lodoli, e di Giulio Mozzi, a proposito del quale, in una recensione degli anni Novanta, mi era capitato di usare l'espressione "lavanderia dei nomi comuni": si riconquistava una semplicità, e forse una verità del mondo, purificandolo lessicalmente, nominandolo con i nomi comuni, al posto dei nomi propri di merci, loghi e modelli: per esempio, la specializzazione del lessico contemporaneo vorrebbe che noi dicessimo: "entrò da MacDonald e mangiò un hamburger", mentre Marco Lodoli dice qualcosa come: "entrò in una rosticceria e mangiò pane e carne" (sto citando a memoria; fu un esempio che feci in convegno del 1995). Ma quel che fa Moresco va in una direzione un po' diversa. Il suo gesto lessicale consiste nel riconoscere quali sono le categorie primarie che sovrastano i termini contemporanei. Questo succede nei suoi romanzi e anche nei suoi scritti di critica letteraria e di attualità (sempre ammesso che si possano collocare in quelle caselle culturalistiche). Così, per esempio, invece di accontentarsi di usare il termine "cult" per descrivere il coinvolgimento appassionato di lettori e spettatori nei libri e nelle opere d'arte, Moresco parla direttamente di *adorazione*. Ma anche nei suoi romanzi va dritto alle categorie prime, senza dissi-

mulazioni. Tratta argomenti enormi chiamandoli con il loro nome: vita, morte, eternità (in questo io rintraccio in lui una coerenza con quel che fa quando nomina alcuni personaggi attraverso i loro *motivi* invece di dare loro nome e cognome). Sono temi che la nostra epoca, tendenzialmente, tratta con grande cautela nell'arte, e ha delegato a zone del linguaggio piuttosto specialistiche e sorprendenti: pensate al tifo calcistico e alle prime pagine dei giornali sportivi e agli striscioni in curva che maneggiano senza problemi parole come "fede", "salvezza", "gloria"... Moresco prende queste cose di petto, e anche in questo scavalca tutte le teorie letterarie – che sono in realtà poetiche dissimulate – che prediligono realismi allegorici, esemplarità singole e circostanziate, individualità emblematiche. Semmai, il suo procedimento mi ricorda la figura della prosopopea, della personificazione dichiarata. Il mondo di Moresco è fatto di idee coagulate e forze solide che agiscono alla pari con gli esseri umani registrati all'anagrafe, come nei poemi omerici. Le potenze soggiacenti non vengono pudicamente fatte trapelare attraverso caute e sofisticate allusioni simboliche: sono nominate e messe in scena direttamente.

La profanazione

Un'altra categoria che proviene dalla cultura codificata è quella della profanazione (in anni recenti è stata indagata, anzi, direi, *perorata* soprattutto da Giorgio Agamben). Ora, nella narrazione topologica, non-euclidea di Moresco, non c'è dentro e non c'è fuori, non c'è scena né retroscena, perché tutto è contemporaneamente dentro e fuori, vita e morte, ciò che è mostrato e ciò che sta dietro le quinte. In

questo senso, si potrebbe dire che non c'è né sacro né profano, o ci sono tutte e due le cose insieme, e quindi, nella continuità indiscernibile fra i due poli, c'è un continuo scambio, dunque una continua profanazione. Un *motivo* moreschiano è quello della "suora negra che calpesta l'altare a piedi nudi" mentre lo addobba, in un'ambivalenza fra devozione e sacrilegio. Quel personaggio ne *Gli esordi* rimaneva nell'ambivalenza (era devota?, era sacrilega?), mentre *Gli increati* ci mostrano una specie di retroscena, e raccontano che la suora negra si accoppiava ininterrottamente con il Gatto: la frase precedente la stava formulando così: «raccontano che in *realtà* la suora negra si accoppiava ininterrottamente con il Gatto». Ma non esiste, l'in *realtà*, perché topologicamente non c'è distinzione tra ciò che appare sulla scena e ciò che accade dietro le quinte. *Gli increati* presentano una continua, sistematica profanazione de *Gli esordi*. In questa strutturazione topologica, non euclidea, a volte frattale, l'opera di Moresco contiene una specie di continua profanazione di sé stessa, perlomeno apparente: dico apparente perché non c'è scena né c'è un dietro le quinte, ma qualcosa di più ampio che le contiene entrambe e le fa sfociare continuamente una nell'altra, in un indistinguibile dentrofuori.

La soglia del museo

E tutto questo, comunque, accade dentro qualcosa che, in mancanza di meglio, si definisce *letteratura*. Accade dentro, in modo da poterne uscire e rientrare continuamente. Ma occorre notare che occorre una separazione, una sacralizzazione perché possa esserci una non-separazione topologica che raffiguri,

patisca e viva questa liberazione, questo entrare-uscire. In questo mi potrei servire dell'interpretazione del museo che dà il filosofo dell'arte tedesco Boris Groys. Per Groys, il museo, e in generale l'archivio, è nientemeno ciò che fonda la realtà, perché serve a definire per contrasto ciò che è reale, ciò che non è sottratto all'uso comune, non è defunzionalizzato e sta fuori dal museo: «Gli archivi raccolgono, infatti, tutto ciò che non fu ancora raccolto in essi, e la cosiddetta "realtà", in fondo, altro non è che la mera somma di tutto ciò che non è ancora stato raccolto» (*Il sospetto*).

In questo senso, possiamo forse comprendere meglio come sia finita *qui* – qui nella letteratura, e qui in questo convegno – la parola di Moresco.

La letteratura, perlomeno quella non ancora canonizzata, e anche quella che si sta ancora scrivendo, non è del tutto museo, ma lo è già un po'. La parola letteraria è sottratta all'uso comune e si presenta disinnescata perché gli atti linguistici che contiene non sono effettivi, ma solo menzionati; tra l'altro, questo è il problema principale della ricezione della letteratura da parte di culture diverse, o da parte di lettori che hanno poca dimestichezza con essa: perché *la prendono alla lettera*, e considerano i suoi atti linguistici come effettivi e attivi: ogni riferimento a fatti e persone reali *non* è considerato casuale: ma un lettore che invece abbia familiarità con le regole del gioco letterarie sa che se gli autori fanno una promessa in un romanzo o in una poesia non la devono mantenere in senso diretto ed effettivo... È una parola disattivata ma è a tutti gli effetti parola firmata; è responsabilità d'autore ma non lo è del tutto, perché le parole polifoniche dei suoi personaggi non coincidono necessariamente con le convinzioni d'autore; è puramente artistica ma anche

commerciale; è testo poetico senza scopo ma è merce che si vende; è laica e sacra; è mondana e trascendente; è viva e morta...

Forse per questo, allora, quello che scrive Moresco è finito – o ha transitato, o ha trovato temporaneamente posto – anche in maniera un po' congiunturale, storica, in un'istituzione chiamata *letteratura*. Perché la letteratura fornisce a Moresco comunque un posto di questo tipo, che, a ben vedere, è topologico, almeno da alcuni secoli in qua, e lo è sempre di più oggi. È una parola sulla soglia di sé stessa, che è e non è artistica, è e non è politica, è e non è religiosa, è e non è oracolare, è e non è sapienziale...

E aggiungerei a tutte queste situazioni anche quella che si è creata qui, in questa sala, per cui l'autore c'è e non c'è, ne parliamo come se non ci fosse ma c'è, seduto in quell'angolo, che ci ascolta e, per ora, tace. Immaginate se si trattasse di un politico, un filosofo, un teologo, uno studioso di scienze sociali che ci espone le sue ipotesi e le sue tesi: potremmo metterlo alla prova, interromperlo per fargli delle domande, discutere incessantemente le sue posizioni. Ma la letteratura non è esattamente una posizione, un punto preciso dove ci si colloca e da cui si parla. La letteratura si radica nelle circostanze ma anche si astrae da esse; infatti noi non esauriamo mai l'interpretazione di un'opera letteraria riferendola alle circostanze in cui è nata, alla situazione in cui viveva l'autore, o come espressione della sua società, o come sintomo personale, generale, eccetera.

L'opera, se volete anche un po' feticisticamente, contiene una promessa di trascendimento, un valore che va al di là delle sue condizioni e situazioni di proferimento. E la sua parte defunzionalizzata, cioè le prerogative del linguaggio che, in un alveo este-

tico, sono disattivate, serve per contrasto interno (ed esterno) a potenziare e funzionalizzare e innescare l'altra parte di sé, ovvero tutta sé stessa: perché non c'è una parte, ogni parte è il tutto, e viceversa... Questa sostanza ambivalente, trivalente, polivalente, multidimensionale, in cui ha trovato una sua insoddisfatta collocazione ciò che Moresco ha scritto, è un altro degli enigmi significativi per cui un'opera simile va ancora indefinitamente esplorata, entrando e uscendone in continuazione. Personalmente, io penso di non avere ancora cominciato. E con questo, per oggi, finisco.

CAVALCARE L'UNICORNO

Antonio Riccardi

Gli scrittori non sono tutti uguali, è ovvio. Lo dico meglio, gli scrittori che io conosco e frequento non sono *autori* allo stesso modo. Ricorrendo a una metafora animale, si potrebbe dire che tutti appartengono allo stesso Regno, stanno in una sola Classe, in un Ordine, in una Famiglia, forse sono anche dello stesso Genere, ma sono di Specie diverse e hanno forme e varietà anche molto differenti.

Proseguendo un po' per scherzo sulla stessa via, si potrebbe anche dire che tra loro ci sono eleganti cavalli purosangue, ronzini spelacchiati, eppure simpatici e vivaci, robusti esemplari da tiro e alcuni somari. Molti somari, per la verità.

Gli scrittori 'purosangue' si riconoscono tra loro per elezione, frequentano gli stessi *club*, hanno abitudini, comportamenti e perfino tic in comune. Nelle loro opere esprimono il più certo gusto *main stream*, anche se aspirano, pur senza dirlo, ai fasti e alla gloria dell'immortalità. E ovviamente si odiano l'un l'altro gorgheggiando a tu per tu. Tutti gli altri, scrittori, 'ronzini' o 'muli' che siano, si rammaricano di non essere 'purosangue'. Sovente se ne disperano. Il più delle volte si macerano nella reciproca invidia e nel sospetto, non accorgendosi che in questo modo il loro talento, tanto o poco, fatalmente finisce per inaridirsi. Qualcuno ha osservato, forse pensando chissà proprio all'amicizia tra scrittori, che l'invidia è un animale brutto e magro, macilento perché morde, ma non mangia.

Poi c'è l'unicorno, un essere sorprendente e inatteso venuto dalla terra di confine tra la natura e la leggenda. È un cavallo, certo, ma dei suoi simili non conserva che qualche tratto esteriore.

Scivolando ancora lungo la stessa metafora, si potrebbe dire che Antonio Moresco tra tutti gli scrittori italiani di oggi è quello che più di ogni altro somiglia a un unicorno. Moresco, cioè, è diverso da tutti gli altri. Scrive romanzi, certo, ma non come gli altri scrittori intendono il senso del romanzo. Ogni sua pagina è il luogo, fisico verrebbe da dire, del combattimento estremo tra l'autore e la materia della vita (che include sensibilmente la morte). Il risultato di questa continua prova di forza è una pagina sempre in ebollizione, una scrittura tenuta a forza sul filo della tensione espressiva.

Moresco è uno scrittore vertiginoso e la lettura dei suoi libri, senza eccezioni, è per il lettore un vero e proprio rito di passaggio. Chi legge Moresco, quale che sia l'indice del suo gradimento finale, diventa un lettore diverso da com'era prima.

Ho avuto modo di conoscere e frequentare Antonio Moresco nella mia funzione di editore, lavorando alla Mondadori. Con l'amico e collega Antonio Franchini ho condiviso la profonda gioia di un'avventura intellettuale e professionale non così frequente nel nostro mondo, prima con la pubblicazione dei *Canti del caos* nella sua versione finale, poi con la trilogia composta da *Gli incendiati*, *La lucina* – perfetto meccanismo narrativo nella misura della novella, così distante dai modi delle storie di spettri eppure forse nutrito dello stesso sotterraneo liquore – e dalla *Fiaba d'amore*; e infine durante l'officina de *Gli increati*, il romanzo fluviale che chiude, secondo l'ambizioso e saldissimo progetto del suo autore, il lavoro trentennale avviato con *Gli esordi* e proseguito con i *Canti*.

Oltre a questi, Moresco ci ha affidato altri suoi libri da ripubblicare, *Clandestinità*, *La cipolla*, *I randagi*; accanto, nuovi progetti, *Stella d'Italia*. *A piedi per ricucire il Paese*, o semplici suggestioni sulle opere degli autori da lui più amati, Dostoevskij tra tutti; e poi indicazioni preziose, come quella di una lettura più attenta di certi romanzi di Agatha Christie, o inattese («l'ultima volta che ci siamo visti abbiamo parlato di Fitzgerald, che tutti e due amiamo. Io mi sono dimenticato di segnalarti un libro su di lui che ho letto da ragazzo in una di quelle vecchie e meravigliose edizioni economiche Mondadori con le copertine disegnate come fotoromanzi, che a me piacevano molto e che conservo ancora. Il libro si intitolava *Adorabile infedele* ed era di una giornalista di nome Sheilah Graham, che aveva avuto una relazione con Fitzgerald durante i suoi ultimi anni. Ho guardato in libreria, ma non mi è sembrato di rivederlo da nessuna parte. Quando l'ho letto ero solo un ragazzo scemo –lo sono ancora–, ma mi ha lasciato un ricordo che dura ancora. Te lo segnalo perché mi sembra che, nell'attuale riemergere d'interesse per Fitzgerald, potrebbe avere un suo fascino ripubblicarlo» [email del 18.5.2013]).

Sono certo che anche per Franchini, come per me, l'incontro con Antonio Moresco è stato un momento decisivo della vita professionale. E so che il *combattimento* cui ci ha indotto questo umanissimo e tenace scrittore con le pagine dei suoi *Increati* ha segnato il nostro incombustibile amore per la letteratura. Nemmeno noi, finito il *romanzo* e riemersi dopo qualche tempo dal magma del suo oltremondo brulicante di forme inquiete, tornati per una volta almeno e con entusiasmo lettori 'senza funzione', eravamo più quelli di prima.

Per un editore, *Gli increati* non è solo un libro speciale, un'opera-mondo, come si dice, un romanzo diverso dagli altri romanzi. È un'impresa culturale eroica. Una di quelle tappe della vita professionale che poi, a guardarle da lontano, s'impongono come distintive. E si può dire che ogni momento del lavoro editoriale attorno a un libro di queste dimensioni, ma soprattutto di quest'ambizione letteraria, non può accomodarsi nella consuetudine. La cura redazionale, le scelte di *publishing*, la stampa del volume, la promozione, tutto diventa inconsueto, ogni singolo aspetto speciale.

Un autore consapevole del proprio impegno, certamente, sa cosa consegna alle cure del proprio editore, e al contempo sa cosa chiedere in cambio. Queste imprese eroiche si giocano sempre alla pari su due fronti, dalla parte dell'editore e da quella dell'autore.

Il tempo della scrittura de *Gli increati*, più di mille pagine a stampa nel generoso formato della collana "Scrittori italiani e stranieri" di Mondadori, è stato relativamente breve, almeno a me pare.

Alla fine di novembre 2010, per la prima volta in modo puntuale, Moresco mi dà notizia della nuova 'impresa': «In questo periodo sto cominciando a scrivere il mio nuovo romanzo grosso e perciò sto molto nella mia tana segreta, intento a questo combattimento». *Combattimento*, appunto, da consumarsi al chiuso, in segreto. In una buca di fango, in una trincea, vien subito da pensare a chi, come me, pensa che la letteratura non sia né un gioco, né un passatempo per damine d'ambo i sessi, ma che sia *davvero* il campo dell'onore e del pericolo.

«Sono partito forte e se non ci crepo sopra, spero di potervi dare alla fine una cosa, una cosa...», mi

scrive un mese più tardi, come a sottolineare che la dedizione che questo libro gli impone, il sacrificio che gli chiede, prescinde comunque dall'esito atteso e sperato. Nessuno scrittore, d'altronde, può permettersi in tutta onestà d'ipotecare il risultato del suo lavoro.

A Moresco, comunque, appare evidente da subito l'entità dell'impresa: «Ho iniziato – torna a dire, il 12 aprile 2011 – il nuovo impegnativo romanzo e mi ci dedico con passione come al più bello, al più sorprendente e ardimentoso della mia vita». L'autore così si predispose a una prova 'muscolare'.

Se dovessi sintetizzare la quantità e l'intensità delle suggestioni ricevute dall'immersione ipnotica nel romanzo *Gli increati*, direi che prima di ogni cosa mi ha colpito lo sforzo del suo autore di far coincidere un proprio privatissimo rituale d'esistenza con la mosaica e terrificante visione di un oltremondo in continua, incessante, rovinosa modificazione. Là dove le vicende narrate si svolgono, avvolte da un chiarore sempre in attesa di sprofondare nel buio, le forme delle cose e delle genti non riescono a stabilizzarsi, franano e si ricompongono come se nulla nessuno in nessun *luogo mai* potesse trovare pace o senso definitivamente.

Immagino allora la questione più ardua da affrontare per il suo autore dall'inizio, dalla prima pagina: quale lingua, quale forma, quale *voce* si presta a raccontare questo mosaico? Risponde il romanzo per com'è, per come alla fine si può leggere: una forma *disciplinare*, rituale. Moresco, infatti, ha scelto una via, cioè una lingua con la sua architettura, che si articola come un lungo, peculiarissimo, cangiante flusso poemático. *Gli increati*, mi è venuto da pensare mentre lo leggevo, è un *mantra*, un'intermina-

bile orazione mentale, o appunto un poema rituale lungo più di mille pagine. Il lettore deve lasciarsi avvolgere da un movimento continuo dove si alternano e amalgamano il suono di una salmodia magico-rituale con le visioni scaturite dal racconto. Sono quadri di scena, queste visioni, di volta in volta suscitati dalla memoria privata – si guardi, tra le altre, alle pagine di ambientazione mantovana nella prima parte del libro – o dalla Storia, quale che sia la sua verità e la sua voragine.

La consapevolezza di un autore si registra in molte occasioni. Anche nel rapporto con il suo editore, come dicevo. Prendiamo, ad esempio, un frangente in apparenza poco rilevante di questo rapporto: la scelta della copertina, quando si prepara la pubblicazione di un libro.

Gli autori, in genere, attribuiscono alle copertine dei loro libri un significato che non corrisponde alla funzione per cui sono progettate. Come sa bene chi lavora in una casa editrice, un'immagine di copertina deve 'parlare' prima di tutto al lettore di quel libro, a un 'lettore tipo' specifico, si potrebbe dire, non al suo autore, o almeno non necessariamente e non per prima cosa. Quasi mai quella messa sulla copertina di un romanzo è l'immagine didascalica, precisa, riconoscibile, di un episodio della storia che lì si racconta. Se è così, lo è per un caso.

Come succede per molti autori, anche per Moresco la definizione della copertina è sempre un passaggio delicato. A differenza di altri, però, lui sa che il suo compito è circoscritto all'area delle suggestioni.

Nel giugno 2011, avvicinandosi la pubblicazione degli *Esordi*, mi scriveva: «siccome so che, alla fine, la briscola verrà da te, ti mando dei nuovi input. Ci vorrebbe un'immagine suggestiva, intensa, forte,

ma non dura, non drammatica, non hard, perché questo è un libro casto, estremistico, armonico e casto. Un'immagine che dia l'idea di una fine e di un inizio, e dove ci sia molta luce. Per questo avevo pensato al fuoco. Ma potrebbe essere anche qualcosa d'altro. Insomma, come avrai capito sono un po' preoccupato per questa copertina, che mi sembra ancora più difficile delle altre. Basta, non ti tormento più! Adesso vado a camminare sotto la pioggia» [email 8.6.2011]. Oppure, pochi giorni dopo: «Ho visto l'immagine che mi hai mandato. È bella, ma troppo aggressiva e inadatta al tipo di libro. Ti mando un paio di fotografie che si trovano sul sito della NASA: un'impressionante figura di fuoco che si muove nell'immensità del cosmo e la nascita di alcune stelle. Non ho idea se possano andare bene, ma mi fa piacere che tu le veda. Ti mando anche dei nuovi input per la tua fantasia: spazio, luce, silenzio, un incendio visto da lontano di notte, un giovane in abito talare vicino a un incendio nel buio, la testa e gli occhi spalancati e rotondi di una proscimmia, esplosioni solari, brillamenti. Ma forse l'immagine finale sarà un'altra cosa ancora. Insomma, te l'avevo detto che la copertina di questo libro ci darà e ti darà del filo da torcere, perché deve essere potente ma anche luminosa e calma. Lavorerò per alcuni giorni sulle bozze e poi partirò per le tappe campane e per Napoli, dove pare che ci sia chi si sta preparando a incendiare montagne di immondizie» [email 23.6.2011].

Brillamenti, fuochi, esplosioni cosmiche, lo sguardo di una proscimmia... Difficile, leggendo questi estratti di corrispondenza, non pensare che ogni occasione di scrittura, anche la più sbrigativa, sia per Moresco al contempo, sempre, un frammento della sua potente officina letteraria.

Alla fine, davanti alla proposta di affidarsi alla energia evocativa di Alberto Burri, in questo caso un *Cretto* bianco del 1973, rispondeva: «L'immagine di Burri è bellissima e può esprimere non solo desertificazione, ma anche qualcosa che si spacca sotto la pressione di qualcos'altro, o un guscio d'uovo che si rompe. Oltre al fatto che l'immagine può anche funzionare per contrasto col titolo. Vada per il Burri, allora!» [email 3.7.2011]

Dopo alcuni anni, preparando l'uscita de *Gli increati*, l'autore sentiva fortemente l'esigenza di un segno distintivo per il *publishing* del libro. L'editore era concorde nel cercare una via che dichiarasse da subito la presenza di un'opera non convenzionale. La scelta di una copertina senza immagine che lasciasse parlare direttamente il testo, l'incipit scavato in rosso sul fondo bianco, sembrò da subito a tutti una via efficace. *Sono nato il 30 ottobre 1947, all'imbrunire...* e giù fino al fondo del primo paragrafo: *Sono morto il 30 ottobre 2010, nel cuore della notte, investito da una macchina mentre camminavo per strada succhiando un tronchetto di liquirizia e fantasticavo*; da solo l'attacco del libro, la voce del suo Auctor/Agens, poteva assumere la funzione che in genere si attribuisce a un'immagine. Nessuna figura frontale, quindi, per il romanzo più visionario della nostra letteratura contemporanea; solo in quarta, ecco una formidabile immagine della Grand Central Station di New York scattata da un anonimo fotografo alla fine degli anni Venti: un'immensa caverna rischiarata dalla luce palpabile, fisica si direbbe, che cade dall'alto al suolo, sulle cose e sugli umani minuscoli e spersi in tanta vastità.

Così Moresco commentava una prova di stampa del progetto: «Strepitosa! La potente copertina tutta scritta. Il retro 'a copertina', con quell'immagine-limite che direi da subito quella giusta per questo

libro. Anche per il risvolto farei una cosa diversa: pochissime, forti righe al posto della solita pappardella. Adesso il problema è tenerla coperta, per non farsi bruciare questa grande idea da qualche altro editore prima dell'uscita del libro. Ti ringrazio per l'impennata» [email 17.9.2014]; e poco dopo, «Prima di uscire a camminare ho guardato di nuovo le copertine. Grande e ardimentoso exploit editoriale. Si vede che certe volte i gemiti che si levano dai vostri corpi dai testicoli imprigionati nella morsa da falegname si trasformano in canto» [email 17.9.2014].

La vita quotidiana in una grande azienda, in effetti, non è sempre 'rose e fiori', nemmeno quando si tratta di una casa editrice. Infatti, osservava un giorno lo scrittore Ferruccio Parazzoli, editore per molti anni alla Mondadori, conversando con alcuni colleghi più giovani, l'editoria è un luogo dove l'adolescenza finisce presto...

«Il giorno in cui uscirà il *mostro* si avvicina e io ogni tanto vado a guardare sul computer la meravigliosa apparizione di copertina» [email 8.1.2015]. Pur consapevole, l'autore palpita nell'attesa della pubblicazione di un libro che sente cruciale, come si è visto, nella propria vicenda di scrittore.

Il 5 marzo 2015 Moresco riceve la copia 'staffetta' de *Gli increati*. Mi scrive subito un'email difficile da dimenticare: «CAZZO!». La veste parla per il contenuto, sembra voler dire l'esclamazione. Il *publishing* con cui il libro si presenta, semplicemente, dichiara la sua peculiarità e all'autore rimane la «contentezza e il sollievo per la realizzazione di questa impresa trentennale e la sua (per merito vostro e del vostro coraggio) così importante e spiazzante nascita editoriale» [email 7.3.2015].

Per un editore, ho già detto, pubblicare un libro come *Gli increati* è una gran cosa. Nel farlo si ha la netta impressione che l'attività professionale consueta, pur se pregiata, certo appassionante dal lato intellettuale e magari ancora di più da quello umano grazie alle molte e più diverse occasioni d'incontro che porta, esca per una volta dai cardini in cui normalmente si muove. A cose fatte, l'editore di un libro così sente di avere contribuito almeno un po' alla vita della letteratura, luogo periferico forse ma non disprezzabile delle attività umane.

E sa anche con certezza, fin dalla prima pagina, che nascoste nel corpo del testo, tra le sue pieghe più profonde, rimangono molte cose da scoprire: quelle che non ha capito, quelle che non ha visto, quelle che ha creduto di capire e che, prima o dopo, gli torneranno alla mente sotto altre forme, come accade sempre quando un romanzo non è semplicemente e solo un romanzo, ma anche molto altro. È il caso de *Gli increati*, appunto, che è il racconto avventuroso, a suo modo, e fantastico di un viaggio ultramondano nella compresenza della vita e della morte e, insieme, una narrazione assimilabile alla profezia.

In una storia profetica, ricordava il Santo, sono raccontati anche eventi che non hanno valore simbolico, ma ai quali s'intrecciano in modo inestricabile quelli che l'hanno. L'abilità di Moresco, unico scrittore 'unicorno' delle nostre Lettere, la sua grandezza direi, è proprio nel saper dosare lo svelamento al lettore – e forse a se stesso – del fondo profetico di una realtà mai pacificata.

IL COMBATTIMENTO E IL SOGNO

Antonio Moresco

Non è facile per me parlare, qui,, in questa sala, al termine di un convegno che questa Università ha dedicato alla mia opera di scrittore.

So che questo è un avvenimento raro. Mi è stato detto che erano anni che alla Sorbona non si teneva un convegno interamente dedicato all'opera di uno scrittore italiano vivente e in sua presenza. Perciò la cosa mi sorprende e mi onora. È una situazione strana, per me che ho pubblicato circa 35 libri in Italia -alcuni di un migliaio di pagine e presso i maggiori editori- senza che arrivasse un segnale culturale istituzionale così serio e forte. Mentre sono arrivati al contrario, molto spesso, superficialità, preconcetti, facili denigrazioni e sarcasmi, oppure rifiuto di vedere e silenzio, secondo il peggiore costume italico di questi decenni. E invece qui, con due soli piccoli libri finora pubblicati, una delle università più famose e importanti del mondo lancia un chiaro segnale di avvistamento e decide di prendere in considerazione ciò che ho fatto nella mia difficile vita di scrittore e di esplorare la mia opera in un convegno di due giorni che mi è parso abbia avuto tutta la serietà, la profondità e il livello dei migliori convegni di studio, ma senza la pedanteria accademica astratta e vuota.

E poi c'è l'emozione di vedere sedute davanti a me e intorno a me anche alcune persone che mi sono state vicine in tutti questi anni e fin dalla prima ora

e che si sono esposte e spese per far conoscere in modo più ravvicinato ciò che andavo scrivendo, subendone in qualche caso le conseguenze all'interno del mondo terminale e chiuso che gravita in Italia attorno alla letteratura, insieme ad altre più giovani ma culturalmente molto agguerrite che sono arrivate dopo.

Ed è emozionante anche il fatto di ritrovarci in terra straniera, come in altre epoche i fuoriusciti, gli oppositori, gli esuli e tutte le persone che hanno trovato in Italia una patria sorda e ostile. Terra straniera e amica, in questo caso.

E ci sono anche italianisti francesi e italiani, studenti, traduttori, editori, scrittori, poeti. Di tutti questi vorrei citare almeno Jean-Paul Manganaro, che è stata la prima persona, più di vent'anni fa, ad avermi invitato in Francia, assieme ad altri scrittori, a un convegno tenutosi all'università di Lille. È bello anche questo aspetto pionieristico, elettivo e un po' militante che viene dal riconoscimento, dalle affinità, dalle tensioni, dalla temperatura dell'animo e della mente. E allora il fatto che questo sorprendente convegno possa apparire anche una cosa un po' carbonara ha in questo caso una sua profonda ragione d'essere.

Sono rimasto seduto per due giorni in quell'angolino in fondo, cercando di non farmi vedere, per non sentirmi come la salma sottoposta ad autopsia o il invitato di pietra. Ascoltavo con emozione le vostre parole e intanto pensavo: "Che strana cosa... Un convegno alla Sorbona! Su di me che sono stato per molti anni uno scrittore sotterraneo e che in Italia ho avuto una vita così contrastata... Come è stato possibile? Come è cominciato tutto questo? Come è cominciata la mia vita di scrittore? Come sono arrivato fin qui?"

E allora non aspettatevi da me un intervento come quelli che di solito si fanno ai convegni. Io non prenderò posizione su ciò che è stato detto sui miei libri, non darò la mia interpretazione accreditata, non pontificherò su me stesso, non dirò tu hai ragione tu hai torto. Non lo saprei fare e sinceramente non me ne frega niente. Mi limiterò a parlare a braccio nell'unico modo in cui in questo momento posso parlare, anche se potrà apparire improprio in questa solenne cornice. Il mio sarà un intervento intimo, intimo e narrato, parlerò non come se mi trovassi in una bella aula con banchi di legno e insegnanti e studenti che prendono appunti ma come se mi trovassi di fronte a una sola persona e fossimo tutti e due al buio.

Venendo dall'Italia e sapendo che avrei dovuto prendere la parola alla fine di questo convegno, l'unica cosa che mi è venuta in mente è che avrei parlato in un modo o nell'altro della *Piccola fiammiferaia* di Andersen. Così sono andato a fotocopiare le pagine di questa fiaba, per non dovermi portare dietro l'intero libro. Dopo di che, mi sono sentito un po' più tranquillo.

E poi il titolo. Quando alcuni mesi fa mi è stato chiesto il titolo del mio futuro intervento, preso alla sprovvista, ho proposto *Il combattimento e il sogno*, perché mi pare che attorno a queste due attitudini si sia mossa l'intera mia vita di scrittore.

Una delle cose che più mi hanno colpito dei vostri interventi è stata l'oscillazione tra due opposti: tra chi attribuiva al mio lavoro di scrittore il massimo della consapevolezza e chi invece vi attribuiva il massimo dell'inconsapevolezza e del sonnambulismo. Secondo me hanno ragione tutti e due. Credo anzi che questo sia il mistero della mia vita, di scrittore e di uomo.

Questa compresenza mi si è precisata in modo impressionante e persino sconvolgente durante la stesura del mio ultimo libro, *Gli increati*, dove mi è tornato indietro come un boomerang tutto quello che avevo scritto nei due precedenti volumi (*Gli esordi* e *Canti del caos*), ma anche in tutto ciò che avevo scritto prima, fin nei minimi particolari, anche se si trattava di migliaia di pagine. E allora ho constatato con enorme stupore che, nell'arco del mio lavoro e della mia dedizione, c'era una presenza di segni inequivocabili, passaggi e salti di dimensioni e di piani che poi mi avrebbero portato a quest'ultimo libro e a quest'ultimo salto. Di cui però non ero a conoscenza ma che pure avevo anticipato via via con enorme chiarezza fin dalle prime pagine degli "Esordi" scritte tre decenni prima. Con precisione matematica e vertiginosa insieme.

E allora mi domandavo: "Com'è stato possibile? Di cosa sono stato tramite e campo di battaglia? E io che persona sono stata? Che vita ho fatto? Che strada ho percorso?"

Così proverò a partire da qui, perché mi pare che, se posso dare un piccolo apporto personale a questo incontro così ricco e argomentato, non posso farlo che cercando di mostrarvi qualcosa di quanto è successo -prima e dietro- al povero asino che trascinava un carretto senza sapere cosa trasportava, mentre c'era evidentemente qualcun altro che lo sapeva e che lo guidava tenendo in mano la frusta.

Io ho sempre avuto la percezione di essere una persona intontita.

Io sono un intontito.

Ho passato tutta la mia vita nell'intontimento. Fin da quando ero bambino, durante la mia terribile

infanzia di cui ho parlato un po' nei miei libri e di cui molto non ho parlato, sono stato una piccola persona che viveva in permanente stato di intontimento. Questo ha creato un diaframma tra me e il mondo, fin durante le prime attività sociali selettive che un essere della nostra specie deve compiere. Andavo a scuola ma non capivo niente, non riuscivo ad apprendere nulla, non riuscivo a fare neppure le aste. Il maestro mi metteva dietro la lavagna, mi dava zero. È lì che è cominciato il mio divorzio nei confronti delle strutture e delle istituzioni del mondo e del tipo di prove che un essere umano deve mostrare di accettare e di superare per arrivare a essere un uomo sociale che ha tutte le carte e le mostrine in regola e poter fare parte della società. Io mi sono inceppato subito, ho provato subito una distanza invalicabile, una differenza, un trauma che mi divideva dal mondo, perlomeno da quello visibile...

Scusate se vi parlo di queste cose magari fuori contesto, ma spero di riuscire a farvi capire prima o poi perché ho imboccato questa strada...

La mia particolare situazione familiare, la mia infanzia in case di nobili... Più andavo avanti e più questo intontimento aumentava. Poi' c'è stata l'esperienza dell'allontanamento dalla famiglia e dell'abbandono in un seminario di un'altra città, dove mi sono trovato immerso di colpo in un'atmosfera religiosa a me sconosciuta, di fronte ad azioni e gesti di cui non sapevo nulla e che hanno aumentato in me un senso di distanza incolmabile. Sono capitato là, il primo giorno, e mi sono trovato di fronte a persone che maneggiavano la corona del rosario, in chiesa guardavo gli altri per cercare di capire come si faceva a far scorrere i grani tra le dita.

E poi c'erano i riti, a cui assistevo da molto vicino, perché avevo una voce così sgraziata che non mi avevano messo nel coro ma a servire messa tutte le mattine per tre lunghi anni, vicinissimo al sacerdote, così vedevo i suoi gesti e coglievo l'aspetto scenico della funzione e del rito.

Ho vissuto anche questa esperienza religiosa da intontito. Il primo anno in una piccola costruzione fredda, senza riscaldamento. La mia camerata era in un sottotetto dove c'erano poche finestrine e la neve si ammassava sul tetto durante l'inverno. C'era così freddo che anche il sonno era simile a un intontimento. Me ne stavo tutto rannicchiato sotto le coperte e non riuscivo a svegliarmi. Sognavo e, anche allora, credevo a quello che sognavo. Per cui me la facevo addosso, anche più volte nell'arco della stessa notte. E poi dormivo nelle lenzuola puzzolenti e fradice, perché ero così intontito che non riuscivo ad alzarmi per raggiungere il gabinetto e mettermi a piedi nudi nell'avvallamento pieno di orina che c'era attorno alla tazza. Però, nell'intontimento, tra la veglia e il sonno, pregavo, con disperazione e con fede. Pregavo qualcuno che la notte non finisse mai, che non venisse mai mattina, per non dovermi far trovare dentro un letto fradicio e puzzolente e dalle lenzuola piene di cerchi, per non dover subire l'umiliazione e lo scherno degli altri seminaristi.

Ma la mattina è sempre arrivata.

Non c'era nessuno che mi potesse sentire e mi potesse salvare. Ero solo. Ero completamente solo. In quelle notti ho capito come stavano veramente le cose, ho misurato tutta la vastità e la profondità della mia solitudine nel mondo e nell'universo, e forse è stato lì -in quel letto fradicio, in quelle interminabili notti- che sono nato come scrittore.

Però adesso non vorrei darvi l'idea che sono venuto qui a impietosirvi con delle storie lacrimeuse... A me pare al contrario che, al fondo di tutto questo, ci sia anche la mia forza e persino la mia oltranzistica gioia, che mi è stata donata a piene mani e a cui ho potuto attingere.

Vado avanti...

Dopo l'esperienza del seminario, che ha lasciato tracce dolorose e profonde dentro di me ma che mi ha messo anche in contatto con qualcosa d'altro che ancora mi tengo stretto, sono tornato nella mia città, dove ho vissuto una nuova e traumatica esperienza scolastica con continue bocciature ed espulsione dalla scuola, per questa mia incapacità di apprendere quello che anche le persone meno dotate riuscivano ad apprendere. E con la continua perdita di compagni di classe, della ragazza amata che andava avanti mentre io restavo sempre indietro, eterno ripetente...

Poi è iniziata la mia esperienza rivoluzionaria, in cui mi sono gettato con il mio consueto intontimento e abbandono.

Me ne sono andato via prima dei vent'anni da Mantova. Sono finito in una delle estreme periferie di Milano, in una torre al tredicesimo piano, in case non ancora finite, vicino a un ponte autostradale e in mezzo ai fumi delle ciminiere di grandi fabbriche, in zone desolate senza marciapiedi e senza negozi.

Pochi anni fa mi è capitato di passare per caso di lì con la macchina e mi sono detto: "Ma come ho fatto a vivere per anni in un posto simile?"

Eppure ci vivevo, in questa zona che chiamavano "la fossa dei serpenti", in quei casamenti abitati più

che altro da immigrati dal meridione, prostitute, gente dall'oscuro passato e in fuga. Abitavo in un minuscolo monolocale, nei primi tempi senza neppure la luce elettrica ma illuminato da candele, con un armadio di latta e una piccola branda. Di sera, quando la gente tornava, vedevo dalla mia finestra quello che avveniva nelle finestre della torre di fronte, come nelle fornaci dell'Inferno di Dante. Vedevo la vita senza veli, in quel luogo che sembrava lontano da tutto e fuori del mondo dove le persone erano come dei detriti gettati a riva dalla risacca e non si nascondevano le une alle altre.

Tante cose ho visto nei varchi di quelle finestre dove venivano abbassate le tapparelle solo di notte, tante vite immerse nella stessa solitudine e nella stessa distanza e che si scambiavano segnali attraverso il buio. Ma chi mi ha colpito di più è stato un uomo intorno ai trentacinque anni che tutte le sere, dopo l'orario di lavoro, rientrava a casa in giacca e cravatta, con la valigetta in mano, forse un impiegato che arrivava in quel quartiere dormitorio da qualche ufficio della lontana città. Entrato in casa, accendeva la luce e, senza abbassare le tapparelle, si toglieva la giacca, si sfilava la cravatta, andava in bagno, si toglieva il resto dei vestiti e poi si vestiva da donna. Si metteva una parrucca, si truccava a lungo di fronte allo specchio e poi si preparava da mangiare nel cucinino, mangiava da solo su un tavolino, poi si sedeva sulla poltrona e guardava la televisione da solo. Alla fine spegneva il televisore, si toglieva la parrucca e i vestiti da donna, si struccava e poi andava a dormire da solo. E questo ogni notte, ogni notte, incurante di essere visto dagli altri abitanti di quelle torri, o forse cercando proprio quest'unica comunione possibile nella sua solitaria disperazione...

Portate pazienza se, invece di parlare di cose più attinenti, vi continuo a parlare di queste piccole cose della mia vita che adesso mi vengono in mente. Di cose e persone che mi hanno dato un'idea della profondissima solitudine in cui sono immerse le vite, che sono sempre rimaste dentro di me e che non ho mai dimenticato e tradito.

Poi, dicevo, c'è stata la lotta politica, in cui mi sono gettato bruciandomi i ponti alle spalle e senza rete, spostandomi da un luogo all'altro come facevano un tempo i *clerici vagantes*. Però quello che adesso mi viene in mente di quegli anni non sono tanto le cose eclatanti: il rischio, le battaglie, gli scontri, la miseria, l'esplosione di epidemie, i continui processi, la prigione, l'arresto e i trasferimenti con i ferri ai polsi tra due carabinieri armati di mitra... Quello che mi viene in mente sono invece altre cose più segrete, per esempio di quando lavoravo nelle fabbriche o facevo il facchino e caricavo vagoni che puzzavano di orina, perché nel viaggio precedente avevano trasportato bestiame. Lavoravo con dei ragazzi drogati che arrivavano di mattina presto già fatti marci e che poi continuavano a farsi le pere o ad annusare acidi nei camion frigoriferi e dietro le muraglie di panetti di burro da scaricare. Però buoni, generosi, che non si tiravano indietro quando si trattava di difenderti -perché a un certo punto mi hanno cacciato anche da lì e mi hanno fatto trovare la polizia davanti ai cancelli della fabbrica quando ho cercato di rientrare-, rischiando anche loro il licenziamento, nonostante avessero bisogno di quei quattro soldi per potersi pagare parte della droga.

Ho lavorato anche nelle discariche. Andavo su quelle montagne di rifiuti insieme a un altro operaio anziano e alcolizzato con un furgone pieno di

avanzi marci. Il furgone si inerpitava e poi sprofondava su quelle montagne molli e il guidatore era così fuori di testa e così ubriaco che lo lanciava a tutta velocità e poi rideva con la sua bocca sdentata quando si inclinava paurosamente e sembrava sul punto di rovesciarsi e di rotolare giù. Scaricavamo gliavanzi, così succulenti e in fermentazione che venivamo assaliti da nugoli scatenati di insetti che ci restavano appiccicati per molto anche mentre eravamo lontani, e c'erano delle vespe che si incollavano persino alla montatura dei miei occhiali, se ci era schizzato contro un po' di tuorlo d'uovo marcio durante le operazioni di scarico, e non era facile allontanarle... Ecco, io adesso vi continuo a raccontare solo alcune di queste piccole cose, perché mi sembrerebbe meno importante parlare di altre di cui avete parlato benissimo in questi giorni, mentre magari queste cose non le sapete e possono anche loro illuminare un po' chi è lo scrittore che avete di fronte, o perlomeno l'asino che durante tutti questi anni ha tirato il carretto, anche se so bene che sono solo una piccola parte del tutto e non esauriscono la questione. Perché poi c'è qualcosa d'altro e ce n'è anche un altro, ed è di questo che vorrei arrivare a parlare nell'ultima parte del mio intervento.

Per un certo periodo, e per due anni consecutivi, ho lavorato in una fabbrica della Cirio che inscatolava la sua intera produzione nazionale di piselli, più quella di altre sottomarche. Era una fabbrica molto vecchia, con dei macchinari che non si usano più e che forse non si usavano più neanche allora. Io lavoravo da solo sulla cima di un'altissima macchina sterilizzatrice, quasi contro il tetto del capannone. C'era un caldo spaventoso, di giorno, tra la lamiera rovente del tetto e il calore sprigionato dalla macchina e dal raffred-

damento delle scatole che entravano roventi attraverso due linee, passavano attraverso diversi tubi rotanti e poi scendevano verticalmente verso due nastri che c'erano sul fondo del reparto. La macchina su cui lavoravo doveva essere un residuo comperato dalla Francia, perché si leggevano parole francesi su una placca, e anche un nome che ricordo ancora: Carvallo. Le scatole arrivavano luccicanti e senza etichetta da un altro reparto, entravano dentro questi tubi metallici traforati che chiamavano "cesti" dove venivano raffreddati con l'acqua, che poi diventava a sua volta rovente e si accumulava in una vasca armata che vedevo ribollire sul fondo, sotto di me, e in cui certe notti sognavo di precipitare. Io ero là in alto, da solo, facevo turni di 12 ore, perché il materiale che arrivava continuamente dalla campagna deperiva e bisognava fare in fretta a inscatolarlo. Una settimana dodici ore di giorno, la settimana dopo dodici ore di notte, e così per tutta la stagione, dalle 6 del mattino alle 6 del pomeriggio, dalle 6 del pomeriggio alle 6 del mattino del giorno dopo. Arrivavo in fabbrica, timbravo, entravo nel primo reparto pieno di rumore, dove c'erano le giostre che mettevano i coperchi, poi nel secondo reparto, dove il rumore diventava ancora più assordante. Salivo su per una scaletta di ferro a più piani e, man mano che salivo costeggiando l'enorme macchinario su cui lavoravo, il clangore diventava inimmaginabile. Sulla cima, a delimitare il piccolo corridoio di metallo arrugginito su cui mi muovevo, c'era solo un sottile ringhierino di ferro che dava sul precipizio, sul quale dovevo salire con i piedi e senza protezione per mettere le mani nel quadro elettrico e fermare la bestia, quando qualche scatola si incastrava nei cesti, e allora bisognava smontare il pesante tubo caldo e tirarla fuori sfondandola e facendola a pezzi con una sbarra di ferro, e ti schizzava in

faccia il liquido rovente che c'era dentro. Sotto, molto in basso, c'era quella grande vasca quadrata, di ferro arrugginito, piena di acqua che continuava a ribollire. Io stavo a dorso nudo là sopra, per il caldo tremendo e il vapore, tutto sporco di morchia, avevo questa sbarra di ferro e, per comunicare con quelli che stavano di sotto quando c'erano dei guasti o delle anomalie, battevo come una scimmia questa sbarra contro il ringhierino, per farmi sentire dal basso nel fragore assordante.

Lavoravo anche là in cima immerso nel mio solito intontimento. Non mi potevo neppure mettere della bambagia nelle orecchie se no non avrei potuto avvertire i cambi di fragore quando avveniva qualcosa di anomalo. Se arrivavano dei brevi momenti in cui tutto filava liscio e c'era solo quello spaventoso clangore, mi sedevo su una cassetta di legno capovolta e leggevo là sopra fotoromanzi o fumetti lasciati dall'operaio napoletano che faceva l'altro turno di 12 ore. Certe volte, quando non ce la facevo più e non capivo più dov'ero e chi ero, o mi prendevano delle tremende botte di sonno intorno alle 2 o alle 3 del mattino, lasciavo di nascosto la macchina, passavo attraverso uno squarcio che c'era in un'improvvisata parete di masonite e andavo sul tetto piatto del reparto vicino. Mi coricavo là sopra per qualche minuto e guardavo il cielo stellato, senza pensare a quello che poteva succedere durante la mia assenza. All'interno, il rumore assordante, il clangore dei due bracci metallici che spingevano dentro i tubi rotanti pieni di scatole luccicanti, le autoclavi, le linee con quei tappeti finali dove si ammucchiavano gli strati di scatole impignate e portate via dai carrelli che correavano da una parte all'altra del reparto con le loro lame sguainate, là fuori il cielo stellato, il silenzio... Una volta, men-

tre stavo coricato là sopra, è successo un disastro. Uno dei cesti si è inceppato e non c'ero io a liberarlo, così le linee si sono intasate, ha cominciato a volare giù dall'alto una cascata luccicante di scatole che avrebbero potuto spaccare il cranio a chi stava di sotto. Il caporeparto gridava e inveiva come un pazzo contro di me, da giù in fondo, gesticolava come una marionetta, quando sono finalmente riapparso passando attraverso lo squarcio, e non si sentivano neppure i suoi urli in mezzo a quel fragore...

Avrei tante altre cose da raccontare, sulle montagne di zucchero e sale su cui mi è capitato di lavorare mezzo addormentato nel magazzino, sulle montagne di bucce fradice ammucchiate sui camion su cui ho sbadilato con gli stivaloni di gomma, sugli operai che si facevano investire la schiena da uno spruzzo di vapore rovente uscito dalle autoclavi per cuocersi un rene e avere l'invalidità... Però adesso mi soffermerò su una cosa sola perché, come vi ho detto, di quegli anni non ricordo tanto la violenza, il fanatismo, i proclami, la retorica vuota di quell'ultima rivolta ottocentesca postdatata, ma solo alcune di queste piccole cose che vi sto raccontando non so perché, in questa sede...

Allora adesso vi racconterò addirittura una specie di storia d'amore.

Io ero sulla cima di questa vecchia macchina di ferro che sembrava una gigantesca bestia preistorica, un mammut, perché dal davanti uscivano due linee ricurve che poi scendevano verso il basso e che sembravano zanne. Le scatole arrivavano da dietro attraverso due linee, come vi ho detto, salivano attraverso un elevatore e poi entravano in questi tubi rotanti tutti pieni di buchi simili a enormi canne

di mitragliatrici e quei due bracci metallici li spingevano dentro uno per volta per il raffreddamento. Così, nel fragore generale, c'era anche l'impressionante e cadenzato clangore di questi due inarrestabili bracci. Poi le due file di scatole luccicanti uscivano attraverso queste due linee ricurve e schermate che sembravano zanne di mammut, scendevano in verticale e poi arrivavano su due nastri trasportatori alla fine dei quali c'erano due operaie che, azionando un macchinario, impignavano questi barattoli, un piano dopo l'altro, lavorando anche duramente di braccia, fino a formare dei grandi cubi luccicanti di molti strati di barattoli non ancora etichettati che poi venivano portati via dai carrelli e messi uno sopra l'altro, tanto che alla fine della stagione io e la mia macchina preistorica ci trovavamo circondati da barriere di torri sfolgoranti che si innalzavano sempre più e arrivavano fino al soffitto.

A uno di questi due nastri trasportatori che c'erano in fondo ci lavorava un'operaia giovane e silenziosa. Eravamo legati l'uno all'altra dalla stessa enorme belva metallica inarrestabile eppure non avevamo mai potuto parlarci, perché lei faceva un turno leggermente diverso ed entrava e usciva una paio d'ore prima, però tra noi si era creato un rapporto molto intenso. Il suo era un lavoro estenuante, soprattutto se protratto per molte ore, di notte, mentre si cascava dal sonno. E poi c'era quel caldo terribile e, mentre io ero nudo, lei indossava un camice che diventava fradicio di sudore e doveva staccarsi continuamente dal corpo. Aveva qualche minuto di respiro solo quando finiva una serie, nel breve intervallo tra la fine di una serie e l'inizio di un'altra, soprattutto nel pieno della stagione quando arrivavano continuamente dalla campagna camion carichi di tramogge e il loro contenuto finiva subito nelle lavatrici e poi passava nei reparti dove le

giostre giravano senza mai fermarsi e tutto era così vorticoso, fragoroso, lancinante ed esorbitante che, nell'intontimento della stanchezza e del sonno, sembrava di vivere in un delirio. Quando finiva la serie arrivava dal basso, un po' staccato dagli altri, un finto barattolo, un cilindro di plastica gialla che gli operai delle giostre inserivano nelle linee e che io potevo vedere prima di lei. Allora battevo la spranga contro il ringhierino di ferro, le facevo dei segni, mi sbracciavo come una scimmia, dall'alto. Lei mi guardava con riconoscenza e mi sorrideva con grande dolcezza. Certe volte, durante quelle interminabili notti di lavoro, mi lanciava occhiate ardenti, dal basso, si era creato tra di noi un linguaggio muto e un rapporto intenso, in quel fragore assordante e in quella specie di perdita di conoscenza, come raramente può capitare con un'altra persona durante la vita. Eppure non l'ho mai vista da vicino, non le ho mai parlato...

Poi, all'alba, uscivo da quel delirio, salivo su una Vespa che mi prestava un operaio della mia scala, perché nel frattempo vivevo in un gruppo di case che avevamo occupato, piene di operai, di sottoproletari, di donne sole, di pazzi, di drogati e di persone sbandate. Le strade erano ancora completamente deserte, mentre correvo da Villafranca a Verona, e le mie orecchie erano state talmente violentate e lesionate da un fragore che oggi non sarebbe consentito che per tutti i chilometri di strada percorsi per ritornare non sentivo assolutamente niente, neppure il rumore infinitamente lontano del motore.

Sono successe tante altre cose, di cui ho già parlato o di cui non è il caso di parlare. Insomma, la mia vita era questa, o la vita di una persona che ne aveva dentro un'altra che poi sarebbe diventata uno scrittore... Ero con gli ultimi della fila. Sulla mia carta

di identità c'era scritto: "Professione: Operaio". Bevevo molto, come i soldati che dovevano farsi forza per uscire con le baionette dalle trincee. Non pensavo che la mia vita sarebbe mai diventata un'altra.

E allora adesso, pensando a tutto quello che è capitato, fin dall'inizio, nella mia vita, mi chiedo ancora: "Come ho fatto a sostenere tutto questo?" Ma anche: "Come avrei fatto a sostenere tutto questo e anche molto altro se non fossi stato così intontito?"

Dopo una decina d'anni sono tornato a Milano. Ho cambiato diverse abitazioni, camere in affitto con davanti lo spacciatore che viveva e dormiva dentro una macchina e di mattina appena sveglio si faceva la barba col rasoio a pile, monolocali dove erano passati molti altri sbandati che lasciavano tracce sudice delle loro povere vite. Da un certo punto in poi ho vissuto in un monolocale vicino a un ponte della ferrovia. Mi ricordo che per due interi anni non ho ricevuto una sola cartolina, una sola lettera... e allora non c'erano i computer, le e-mail e tutto il resto, la gente si scriveva. Ma a me non arrivava niente, nella buca delle lettere solo bollette della luce, del gas, al massimo qualche insetto che ci andava a morire dentro e si sbriciolava quando lo toccavo per tirarlo fuori. Oppure, una volta, che sono stato fortunato, un minuscolo tubetto di maionese in offerta pubblicitaria che ho succhiato con enorme emozione nel mio monolocale, come se il mondo si fosse finalmente accorto della mia esistenza e mi avesse mandato un segnale.

È stato in quegli anni che ho cominciato a scrivere, di notte, nel cesso sudicio del mio monolocale, per non tenere la luce accesa nell'unica stanza e svegliare chi ci dormiva.

Ho cominciato a scrivere e mi sono spezzato.

Non dormivo più, facevo fatica a inghiottire, piangevo sempre, ogni cosa che vedevo intorno a me mi dava un dolore così insostenibile che mi commuoveva fino alle lacrime. Perché si vede che in quel momento della mia vita ho cominciato a rendermi conto dell'enormità dell'intontimento in cui ero vissuto e di quello che si era lacerato così profondamente tra me e il mondo. E allora mi sono spezzato. E allora ho cominciato a scrivere perché mi sono spezzato. Il resto non conta: i 15 anni di rifiuti prima che qualcuno mi accogliesse e mi pubblicasse e tante altre cose che ho già raccontato. Però in quel momento anche il mio intontimento si è un po' spezzato o perlomeno incrinato, quell'intontimento che mi aveva difeso per tutti quegli anni si è spezzato e allora mi è tornato indietro tutto ed è stato uno schianto. Ho dovuto affrontare ancora più da vicino tutto il dolore che c'era nel cuore della mia vita e dell'intera vita... Ma qui mi fermo perché -lo ripeto- non vorrei che scambiaste quello che vi sto raccontando per una storia dove c'è solo infelicità. Non è così. Questa è la storia di un combattimento e di un sogno, e quindi è anche una storia piena di luce.

Da allora non è che io sia meno intontito di prima, sono ancora molto intontito, e infatti la genesi stessa e il formarsi delle mie opere di scrittore esprimono -addirittura intrinsecamente- questo intontimento o questo radicale rifiuto e questa alterità e alienità. Però c'è anche in me, evidentemente, una consapevolezza segreta molto forte e una visione che oltrepassa la mia povera persona e i miei limiti e che non so bene da dove vengano. Ieri Luca Cristiano accennava all'enorme quantità di lavoro, anche mnemo-

nico, di organizzazione mentale e di conoscenza, che sta dietro e dentro ai miei libri e in particolare ai tre vasti romanzi che compongono *I giochi dell'eternità*, perché io non sono certo uno scrittore puramente istintivo o tanto meno approssimativo o naif. Io stesso sono impressionato - quando vado avanti a scrivere o rileggo ciò che ho scritto - dal fatto che una persona come me, che ha avuto la vita che ha avuto, che ha vissuto un simile scarto col mondo, sia riuscita e riesca a contenere e gestire una simile gamma di informazioni e invenzioni e sia riuscita a spingersi così avanti con il pensiero e con la visione...

E allora adesso arrivo al punto da cui ero partito e alle domande iniziali.

Chi sono stato? Chi sono? Come ho fatto a fare quello che ho fatto? Come ho fatto a contenere in me tutta questa esplosione? C'è un'altra persona dentro di me? Nel suo intervento Carla Benedetti ha detto, parlando dei miei libri, che non c'è al loro interno una voce sola ma che ci sono due voci. Forse è proprio così. Forse è così anche dentro di me. E questo ha preso forma e voce anche nei miei libri - soprattutto nei tre romanzi che compongono *I giochi dell'eternità* - con le figure del Gatto e del Matto. Ma ci sono le prime avvisaglie anche prima, già da *Clandestinità* e dalla sua terribile battaglia sullo scaldabagno con smembramento dell'altro corpo e lancio dei brandelli di corpo nella finestra di fronte. E anche nei miei ultimi romanzi brevi come *La lucina*, dove c'è questa compresenza di combattimento e di abbraccio.

Però, da un certo punto in poi, questa cosa ha cominciato a turbarmi. Soprattutto quando ho comin-

ciato a scrivere *Gli increati*. Perché non è cosa da poco e non è cosa pacifica e tranquillizzante raggiungere la consapevolezza di avere al proprio interno un'altra persona infinitamente più intelligente, più profonda, più lungimirante e più ardita, che oltre tutto non si trova in posizione servile dentro di te ma che è addirittura il tuo dominatore e padrone, quella di cui tu sei solo un piccolo schiavo che presta la carne e il sangue mentre lui chiede a te di dire l'indicibile.

Ecco, queste sono alcune delle cose che mi sono venute in mente ascoltando i vostri illuminanti interventi durante questi due giorni e per cercare di rispondere, anche dentro me stesso, a questa domanda: Radicale e totale intenzionalità o inconsapevolezza assoluta? E come è stata possibile questa compresenza? "Perché sono stato scelto proprio io?" mi verrebbe stupidamente da domandarmi, come facevano altri poveracci presi per i capelli e gettati in qualche impresa e disegno più grandi di loro nelle narrazioni antiche, mitiche o religiose.

A questa domanda io non so rispondere, e le risposte che ci arrivano dalla biologia, dalla neurologia o dalla psicologia e psicanalisi mi sembrano insufficienti, superficiali e parziali. Io so solo che non ho paura e che sono capace di totale abbandono. Io so solo che ho sempre avuto l'assoluta certezza che non sarei riuscito ad arrivare al giorno dopo. Sono più di trent'anni che vivo così, come scrittore e come uomo. E vi assicuro che non c'è il minimo di esagerazione in quello che sto dicendo.

Sono sotto il dominio di qualcos'altro, per questo ero e sono così intontito. Ora... non è che voglio spacciarvi anch'io un po' di quelle teorie finalistiche

e consolatorie un tanto al chilo che sono così in voga in questi anni in cui si sta vivendo non solo un passaggio d'epoca ma anche un passaggio di specie, e che sono quanto di più lontano dal mio modo di vedere e sentire. Ma siamo tutti dentro qualcosa di più grande. Se non avvertiamo questo in modo lancinante, non riusciremo mai ad avere una percezione di quello che siamo e di dove siamo. Io ho combattuto questa battaglia fin nel mio intimo e sono arrivato a una conclusione che non è una conclusione e fino a questa soglia e dimensione dell'increazione e dell'increato che mette in increazione tutto quanto. Non provo nemmeno a spiegare questo con parole diverse da quelle con cui ha trovato il modo di rendersi dicibile in quasi tremila pagine e nell'arco di un avvicinamento di più di trent'anni e attraverso continui sfondamenti di piani. Ma noi abbiamo qualcosa sotto il naso e non riusciamo a vederla, non riusciamo a vederla non perché è troppo lontana ma proprio perché è così vicina che siamo una cosa sola con essa e perciò non la vediamo. Io ho cercato di dire questo attraverso la concentrazione e la transustanziazione della nostra parola umana e della nostra lingua scritta, attraverso la libertà, l'ardimento e la forza della letteratura, di arrivare alla radice incandescente della fiamma, quella che è pura luce, di arrivare nell'occhio del ciclone, dove immobilità e movimento sono una cosa sola, dove le antinomie che sostanziano la nostra visione culturale del mondo appaiono come separazioni astratte e funzionali al falso movimento di ciò che abbiamo chiamato pomposamente "conoscenza" e che invece è un allontanamento continuo e una deriva.

Nella giornata di ieri è stato posto il problema se i miei sono romanzi o se non lo sono. Ma a me pare che appaiano così indefinibili tutti i romanzi

che, nel corso del tempo, hanno sconfinato, e che magari adesso, a posteriori, vengono considerati la quintessenza stessa del romanzo. E poi... questa parola "Romanzo" è una parola piccola, nata molto tempo fa da un'associazione piccola di idee e oltrepassata fin dall'inizio. Io non lo so che cosa sono i miei libri, se sono romanzi al massimo grado e in preda a metamorfosi o se sono qualche altra cosa che ha a che fare con l'increazione, che magnetizza tutto il mio combattimento e il mio sogno di scrittore e che ne è a sua volta magnetizzata.

E adesso, finalmente, veniamo alla Piccola fiammiferaia...

Nei miei libri ci sono molte scene di ballo. Già negli *Esordi* c'è, alla fine, una grande e inaspettata scena di ballo, che si svolge in una casa cantoniera abbandonata dove si incontrano molti degli scrittori e dei personaggi che ho amato nella mia vita. In questo ballo ci sono, per esempio, le Cercatrici di pidocchi di Rimbaud, c'è Käthchen von Heibronn di Kleist, c'è Cervantes, c'è Emily Dickinson, c'è Puškin, c'è Bartleby, c'è Leopardi, c'è il Viaggiatore incantato di Leskov, c'è Smerdjakov, l'assassino del vecchio Karamazov, c'è Caryl Chessman, un presunto serial killer americano di cui nella mia adolescenza divoravo i libri -consigliatimi dai ragazzi del riformatorio di un paese dove c'era la villa dei nobili in cui allora vivevo per alcuni mesi all'anno- che è rimasto per decenni nella cella della morte in attesa dell'esecuzione e che per me, insieme alla Piccola fiammiferaia, è l'emblema stesso dello scrittore.

Alla fine di questo ballo dove si scambiano le coppie di ballerini... perché, come dice in modo sarcastico il Gatto nei *Canti del caos*: "Che cos'è in

fondo un romanzo, se non un luogo dove si formano continuamente nuove coppie?"... Insomma, la coppia che si forma alla fine di questo movimento -che rispecchia anche i passaggi e le metamorfosi che stavano avvenendo nella mia vita intima di scrittore- è quella formata da Cervantes e da Emily Dickinson che ballano abbracciati al centro degli altri disposti ad anello. Emily Dickinson indossa un abito di velluto rosso e mastica un chewing gum facendo grandi bolle, come si vede in quella famosa fotografia di Silvia Plath... mentre Cervantes le cinge la vita con la sua mano ferita di soldato che ha combattuto a Lepanto. Perché si vede che quella era allora la mia coppia finale, il mio modello supremo di una sola persona e di un solo scrittore in due.

Anche nei *Canti del caos*, anche negli *Increati* ci sono molti balli man mano che ci si avvia verso la fine, in quest'ultimo libro c'è addirittura tutto un crescendo di balli e cerco di dire quello che devo dire attraverso il movimento, la dimensione e l'espansione figurale e mentale del ballo. E ci sono molti ballerini che sono anche i personaggi apparsi nei tre libri che compongono *I giochi dell'eternità*, in preda alle loro metamorfosi e salti di dimensioni e di piani. E c'è anche, all'esterno di questa sala e di questa reggia dove si stanno svolgendo questi ultimi balli - prima degli immortali e poi degli increati - un intero popolo di Piccole fiammiferaie, con la galassia delle loro piccole luci. Ecco... se oggi dovessi dire qual è la mia coppia ideale e, per dirlo con una battuta, la coppia più bella del mondo, direi che è Cervantes che balla con la Piccola fiammiferaia, e pazienza se potrà sembrare una coppia un po' pedofila...

Io credo che la fiaba della Piccola fiammiferaia ci mostri anche, con una profondità assoluta, che cos'è

uno scrittore, ma anche ogni altro essere umano. Come Cervantes con Don Chisciotte sfonda il confine tra il visibile e l'invisibile, tra il possibile e l'impossibile, tra sogno e realtà, aprendo una dimensione e un orizzonte del mondo infinitamente più vasti e che prima erano imprigionati dentro la nostra cultura e le nostre antinomiche strutture mentali, così la Piccola fiammiferaia, accendendo uno dopo l'altro i suoi fiammiferi nel freddo e nel buio, espande continuamente la visione e le potenzialità del mondo. "E io" mi domando "che cosa ho fatto nella mia vita se non accendere uno dopo l'altro dei fiammiferi nell'infinito buio?" Per questo parlo della Piccola fiammiferaia nei miei ultimi libri, oppure la nomino tra i miei modelli più alti, come ho fatto nei *Canti del caos*. Ma non lo faccio per paradosso o scherzo, oppure per sorprendere nominandola accanto all'*Iliade*, a Dante, a Cervantes, a Melville, a Dostoevskij, a Kafka... Lo faccio perché penso che Andersen abbia scritto -con la stessa povera mano con cui pare fosse dedito ad assidue attività onanistiche- un'opera di genio e una fiaba che contiene una verità profonda e assoluta, che sia arrivato a concepire e a dire una cosa a cui pochi altri sono arrivati.

Così ritorno ancora una volta alla mia domanda di prima: "Come ha fatto uno stupido intontito come me a scrivere per più di trent'anni un'opera che possiede anche questa ferrea complessità governata e questa spazzante esplosione figurale e di conoscenza?" E che poi si sfonda e riapre continuamente, per cui credo che il suo progredire e formarsi sia abbastanza unico, perché non avviene attraverso un meccanismo orizzontale di immaginazione o di esplicazione o di formazione per progressive e con-

sequenziali semplificazioni psicologiche o concettuali, non avviene attraverso un meccanismo di conquista delle verità sociali o morali nelle sue possibili rappresentazioni e neppure della verità mnemonica e segreta del mondo come nel formidabile romanzo di Proust, ma avviene in modo alieno e ignoto allo scrittore e al lettore stesso e addirittura inconcepibile, eppure con una pregnanza assoluta e attraverso continui sfondamenti del pavimento narrativo e mentale e irradiazioni sempre più vaste e inaspettate e indicibili che divaricano e spalancano e increano l'opera e il mondo e la sua prigione, anche quella di conoscenza.

Da dove mi sono venute questa capacità e questa possibilità? Non lo so. Ma da questo magnetico che è evidentemente dentro di me. Da dove mi è venuta la forza? Non lo so. Perché a me è sempre sembrato di essere il più stupido, il più debole e il più inerme degli uomini. Però allora mi domando anche: "Da dove è venuta alla Piccola fiammiferaia, a questa bambina con le spalle al muro, la forza per accendere uno dopo l'altro i fiammiferi e sfondare la parete cieca e lo specchio del mondo? Chi gliel'ha data?" Perché poteva anche quella notte tornarsene a casa e prendersi le solite botte perché non aveva venduto i fiammiferi, poteva stare dentro il territorio della vita possibile e della vita creata. Invece si brucia tutti i ponti alle spalle e varca le soglie dell'impossibile, dell'invenzione, della prefigurazione e della visione.

E allora adesso vorrei finire questo sghembo intervento leggendovi la fiaba della piccola fiammiferaia, anche se la conoscerete già, con qualche taglio e qualche rispettoso intervento che mi sono permesso di fare sulla sua traduzione. Perché mi pare esprima

in modo concentrato e assoluto qualcosa di quello che anch'io ho cercato di dirvi questa mattina. Perché non è una fiaba, come comunemente si crede, piena solo di tristezza e dolore, ma anche -come si dice espressamente nelle sue ultime righe- di splendore e di gioia.

La piccola fiammiferai

Faceva un freddo tremendo, nevicava e saliva la buia notte. Era l'ultima sera dell'anno, la vigilia di Capodanno.

In quell'oscurità e con quel freddo una bambina povera camminava per strada, col capo scoperto e i piedi nudi, che erano rossi e bluastri per il gelo. Nel vecchio grembiulino portava una quantità di fiammiferi, e un mazzetto ne teneva in mano mentre camminava. Ma nessuno quel giorno aveva comperato niente da lei, nessuno le aveva dato un soldino. Camminava infreddolita e affamata e i fiocchi di neve le cadevano sui lunghi capelli biondi. Le finestre erano tutte illuminate e per la strada si sentiva un odore squisito di oca arrosto.

La bambina andò a sedersi in un angolo tra due case, di cui una sporgeva sulla strada più dell'altra. Teneva le gambette rannicchiate, ma sentiva ancora di più il freddo, e a casa non osava tornare perché non aveva venduto neppure un fiammifero, non aveva guadagnato neppure un soldo. Suo padre l'avrebbe battuta, e del resto anche a casa faceva freddo, non avevano che un tetto sulla testa e ci fischia il vento, benché avessero infilato paglia e stracci nelle fessure più larghe.

Le sue manine erano intirizzite dal freddo. Ah, un fiammiferino le avrebbe fatto bene! Bastava che ne tirasse uno fuori dal mazzetto e lo sfregasse contro il muro per scaldarsi le dita! Ne prese uno e: tschbbb! Che fiammata

fece, e come ardeva! Mandava una luce chiara e calda come una piccola candela e, se la proteggeva con la mano, era una strana luce! Alla bambina sembrò di essere seduta davanti a una grande stufa di ghisa, adorna di pomi d'ottone e con uno sportelletto anche di ottone. Ah, come riscaldava la dolce fiamma del fuoco! No... ma cosa succedeva? La bambina stava per protendere i piedi per riscaldare anche quelli, ma la fiamma improvvisamente si spense. La stufa sparì, ed essa si ritrovò seduta per terra, con un pezzettino di legno bruciato in mano.

Ne accese un secondo, che arse e rischiarò. La parte del muro dove la luce cadeva divenne trasparente come un velo. Essa guardò nella stanza, dove c'era una tavola apparecchiata con una tovaglia candida e porcellane fini, e un'oca arrosto, farcita di prugne e mele, che fumava deliziosamente... Ma in quello stesso momento il fiammifero si spense e davanti ai suoi occhi non rimase che il gran muro freddo.

Ne accese un altro. Allora, come per incanto, si trovò seduta ai piedi dell'albero di Natale, il più bello che si possa immaginare, ancora più grande e più adorno di quello che aveva visto l'anno prima dalla porta a vetri del ricco droghiere. Innumerevoli candele splendevano sui rami verdi e immagini variopinte, uguali a quelle che adornavano le vetrine dei negozi, la guardavano dall'alto. La piccola tese le manine verso di esse... ma il fiammifero si spense. Tutte le candeline di Natale salirono in alto, sempre più in alto, ora erano diventate stelle luminose. Una cadde, lasciando un lungo solco di fuoco nel cielo.

“Adesso c'è uno che muore!” disse la bambina, perché la vecchia nonna, la sola persona che era stata buona con lei, ma che ora era morta, le aveva detto: “Quando cade una stella, un'anima sale a Dio!”

Essa sfregò contro il muro un altro fiammifero, che rischiarò tutt'intorno, e in quella luce abbagliante apparve la vecchia nonna: aveva un'aria così

dolce, radiosa e buona! “Nonna!” gridò la piccola “Portami con te! Lo so che, appena il fiammifero si spegne, tu sparisce come la stufa calda e la bella oca arrosto e il santo albero di Natale!”

E sfregò in fretta il resto dei fiammiferi del mazzo per trattenere la nonna. E i fiammiferi arsero con tale bagliore che l'aria fu più chiara che in pieno giorno. Mai era stata così bella la nonna, né così grande. Ed ella sollevò la bambina nelle sue braccia ed entrambe, risplendenti e felici, volarono in alto, sempre più in alto, dove non c'era più il freddo, la fame, l'angoscia, accanto a Dio.

Nell'alba fredda, all'angolo tra due case, sedeva una bambina con le guance colorite e il sorriso sulle labbra: morta, morta assiderata nell'ultima notte dell'anno. Il mattino dell'anno nuovo era sorto sulla morticina che teneva ancora in mano i fiammiferi, di cui un mazzetto era tutto bruciato. “Ha cercato di scaldarsi!” diceva la gente. Ma nessuno sapeva le belle cose che lei aveva visto, e in quanto splendore, insieme alla vecchia nonna, lei era entrata nella gioia dell'anno nuovo.

NOTE

INTRODUZIONE

- ¹ A. Moresco, *L'addio*, Giunti, Firenze, 2016, p. 9.
- ² A. Moresco, *L'Invasione*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 8.
- ³ L. Cristiano, *Crema di vetro. Misura e dismisura nei romanzi di Antonio Moresco*, Transeuropa, Massa, 2016, p. 254.
- ⁴ A. Moresco, *Gli increati*, Mondadori, Milano, 2015, p. 219.
- ⁵ W. Nardon, *Una lunga disciplina*, http://www.ilprimoamore.com/old/testi/Una_lunga_disciplina.pdf, cit. in L. Cristiano, cit., p. 255.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ L. Cristiano, cit., p. 31.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ A. Mascolo, « Sfondare lo specchio ». *Dialogo con Antonio Moresco*, in « Pa-gine Inattuali », dicembre 2016, p. 12.
- ¹² Ivi., p. 13.

L'INASPETTATO

- ¹³ Per il mito della morte dell'autore come lutto della tarda modernità rinvio a C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999, partic. cap. VIII “Un interminabile lavoro del lutto”. Per la fine dell'esperienza, come ultimo mito di morte diffusosi soprattutto in Italia, cfr. C. Benedetti, *Disumane lettere*, Laterza, Bari, 2011, partic. pp. 56-9.
- ¹⁴ G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1976, p. 1223.
- ¹⁵ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino, 2003. A volte la categoria di “opera mondo” è stata usata – a mio parere a sproposito, per le ragioni che andremo ora a esporre – anche per i romanzi di Moresco (cfr. ad es. R. Donnarumma, *La guerra del racconto: Canti del caos di Antonio Moresco*, in « The Italianist » n. 30, 2010, pp. 119-150).
- ¹⁶ Cfr. tra gli altri G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London, 1961.
- ¹⁷ Il primo libro pubblicato da Moresco è *Clandestinità*, uscito nel 1993 presso Bollati Boringhieri.
- ¹⁸ E anche presso editori differenti. *Gli esordi* è uscito nel 1998 (Feltrinelli), la prima parte dei *Canti del caos* nel 2001 (Feltrinelli), la seconda parte nel 2003 (Rizzoli), la terza, completa anche delle due parti precedenti, nel 2009 (Mondadori); *Gli increati* nel 2015 (Mondadori).

¹⁹ È Marcel Proust a definirla così in un passo che vale la pena riportare, perché può chiarire, sia pure solo in parte, un aspetto dell'opera di Moresco: "Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une oeuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, [...] dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, [...] il s'avisait brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient, et ajouta à son oeuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. Unité ultérieure, non factice [...], peut-être même plus réelle d'être ultérieure [...]. Unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique, qui n'a pas proscritto la variété, refroidi l'exécution", in M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, "La prisonnière", Gallimard, Paris, « La Pléiade », 1954, I, p. 188.

²⁰ Dall'intervista di A. E. Cappelli, *I miei libri nascono da dolore e solitudine*, uscita su « Libero », 11 ottobre 2015.

²¹ Dell'autore moderno come soggetto supposto sapere a cui vengono attribuite intenzioni artistiche ho trattato nel mio *L'ombra lunga dell'autore* cit., a cui rimando per una più precisa descrizione del fenomeno, definito "autorialismo".

²² Schiller, prima di Hegel, fa i conti con la perdita che segna la modernità, cioè la divisione tra l'ambito sensibile e quello della riflessione. Ma, a differenza di Hegel, egli suggeriva anche un rimedio al "male": la "grazia" come "rieducazione" e mezzo per arginare lo strapotere della soggettività tipico dell'arte moderna. Cfr. F. Schiller, *Grazia e dignità*, tr. it. a cura di Di Maio e S. Tedesco, SE, Milano 2010.

²³ Hegel, *Estetica* cit, p. 15.

²⁴ A. Moresco, *Enneadi*, in « Il primo amore », 7 settembre 2009, http://www.ilprimoamore.com/old/testo_1555.html.

²⁵ A. Moresco, *La libertà e la morte* in « Il primo amore », 6 ottobre 2008, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article2069>

²⁶ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, tr. it. di F. Saba Sardi, con introduzione di G. Di Giacomo, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1994, p. 57.

²⁷ "Il cielo pullulava ovunque di schegge, di frammenti, mi pareva di udire nel grandioso silenzio un fragore di stelle maciullate in un immenso frantoio", (E), p. 39. Di notazioni come queste sono disseminate le pagine di Moresco.

²⁸ (I), pp. 51-52.

²⁹ A. Moresco, *La santa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

³⁰ A. Moresco, *Le metropoli capovolte*, intervista di E. Morezzi, del 2 ottobre 2013, in corso di stampa.

³¹ A. Moresco, *Lettere a nessuno*, Einaudi, Torino, 2008, p. 542.

³² "Nessuno, esterno a noi, in qualche altro punto del cosmo, può vedere levarsi le fiamme e il fumo dalle superfici di questo piccolo pianeta martoriato e sovrappopolato sul quale una specie appena nata ha subito un'accelerazione e una crescita incontrollabile e abnorme, come una metastasi

tumorale. Questa piccola porzione di materia rotante, che solo la nostra microscopica piccolezza può fare apparire enorme e che si sposta vorticiando su se stessa e trae vita dalla presenza accanto a sé di una piccola stella di gas incendiato, è continuamente sconquassata da esplosioni sempre più potenti, nelle sue viscere sono accumulati arsenali in grado di distruggerla non una ma centinaia di volte, come se i suoi abitanti e chi ne detiene l'imperio non potessero trovare pace fino a che non saranno riusciti a spostarla dal proprio asse e dalla traiettoria gravitazionale che permette la vita alla nostra specie così come si è formata nello spaziotempo", in A. Moresco, *L'occhio del ciclone*, in AAVV, *Scrivere sul fronte occidentale*, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Feltrinelli, Milano, 2002, p.53.

³³ (I), p. 234-235.

³⁴ Ivi, p. 745.

³⁵ A. Moresco, *Lo sbrego*, Holden Maps Rizzoli, Milano, 2005, pp. 65 e 57.

³⁶ Ivi, p. 109.

³⁷ A. Moresco, *L'occhio del ciclone* cit. p.53 (è la frase conclusiva del testo). Per lo "sfondo aperto" in rapporto alla narrativa di Moresco e di altri scrittori, rimando al cap. 1 del mio *Disumane lettere* cit., pp. 21-46.

³⁸ CC), p. 228

³⁹ Scrive Donnarumma: "Appunto questa rissa per impadronirsi del racconto determina la struttura dei *Canti* e ne segna la novità – diciamo pure: la forza", in *La guerra del racconto*, cit., p. 124.

⁴⁰ Nel Diario del caos, tenuto da Moresco in preparazione di *Canti del caos*, e tuttora inedito, si parla di elementi "selvaggiamente autonomi" dalla struttura narrativa. A quella data Moresco non aveva ancora in mente la forma-canto, che, come racconta lui stesso, entra più tardi nella composizione del testo: "è nata all'improvviso: come ti ho detto il libro doveva intitolarsi *Il caos*, e come tale l'ho pensato per le prime novanta pagine. Poi, quando sono arrivato al personaggio dell'investitore, è successo... A un certo punto questo qui ha chiesto voce direttamente, *non voleva più stare dentro la struttura narrativa*, voleva prendersi lo spazio. Allora ho scritto questo primo canto e l'ho intitolato "Canto dell'investitore", in A. Moresco, *Le orbite*, conversazione con Andrea Tarabba, in « Il primo amore » n. 1, pp. 102-3 (corsivo mio). Probabilmente la forma-canto si apre la strada seguendo proprio a quell'esigenza, formulata nelle note compositive del *Diario*, di liberare nuove strade al racconto violentando le strutture narrative.

⁴¹ "Da dove nascono questa musica e questo canto, che tormentano le particelle che ci sono dentro lo spazio? Da quale vita, da quale morte? Dove andranno a trascinare queste onde musicali e questo canto? In quale vita, in quale morte? E io in che punto mi trovo di questa trascinata musicale del mondo?", (I), p. 563.

⁴² G. Leopardi, *Zibaldone*, 4234-5. E in un altro passo, riguardo al rapporto tra poesia lirica e pensiero, Leopardi scrive: "[...] i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e

di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco", Ivi, 1956.

⁴³ A. Moresco, (I), p. 490, corsivo mio.

⁴⁴ Di "prosa staminale" parla Luca Cristiano nel saggio omonimo ("La prosa staminale", in AAVV, *La lotta per nascere. Nove tesi su Antonio Moresco*, Effigie, Milano, 2012) riferendosi appunto, e in generale, alla prosa di Moresco, "capace di riconfigurarsi a ogni afflato, fino a trovare declinazioni liriche inaspettate". (p. 178)

⁴⁵ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il mulino, Bologna, 2005, p. 9. Punto di partenza del saggio è infatti la definizione di "spazio letterario" considerato come "l'insieme delle opere che gli autori di una certa epoca giudicano ragionevole scrivere e ritengono, per usare la metafora su cui si fonda ogni forma di storicismo, all'altezza dei tempi".

⁴⁶ Per una rassegna di come le prime opere di Moresco (fino a *Canti del caos I*) furono accolte dalla critica letteraria italiana, rimando al capitolo "L'invasore. Il caso Moresco" del mio *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002

⁴⁷ La colpa di un'eccessiva ambizione. Anche per questo addebito rimando al mio sopraccitato "L'invasore. Il caso Moresco".

⁴⁸ Hegel, *Estetica*, cit., p. 16.

⁴⁹ *Lettere a nessuno* cit., pp. 723-4.

⁵⁰ Parole analoghe le troviamo nel "Canto del Matto" dei *Canti del caos*: "[...] questa misera cosa cui è stata ridotta la letteratura, che invece è una fessura attraverso cui una nuda voce increata può parlare alla propria specie arrivando fino alle sue strutture più profonde e più esplosive e segrete [...]". (p. 940).

⁵¹ A. Moresco, *La parete di luce*, Effigie, Milano, 2011, p. 65. Ecco il passo per intero, che inizia con una difesa di Omero contro Platone: "Non è Platone ma Omero a non occultare la verità e la 'realtà', ed è lui a essere più profondo anche come pensatore. Il filosofo, separando il pensiero concettuale da tutto il resto e dal pensiero stesso e facendone un genere letterario, il genere letterario della filosofia e della verità, esibisce e impone la propria menzogna. Mentre il poeta – 'diseducativo' per ogni regime sia esso politico che concettuale – non nasconde l'esistenza della contraddizione e del male nel cuore stesso della vita e della "realtà", cosa che il possessore e il gestore della verità vorrebbe invece occultare. E poi c'è la mossa di Aristotele che dice, in apparenza al contrario di Platone, che i poeti non sono figure negative, però nello stesso tempo costruisce attorno a loro una normativa ingabbianante. Tira dentro gli artisti ma li depotenzia all'interno di un codice prestabilito in cui devono stare, quello dell'"estetica" e delle sue presunte 'leggi'. Sono queste le operazioni concettuali che stanno alla base delle nostre strutture mentali e culturali. È su queste, è su queste divisioni di ruoli che si sono giocate molte cose, che si sono fossilizzate antinomie e ruoli all'interno di quella cosa che abbiamo chiamato "cultura".

⁵² C. Benedetti, Introduzione a *La lotta per nascere. Nove tesi su Moresco*, Effigie, Milano, 2013, p. 5.

⁵³ R. Montanari, *Il problema Moresco*, « Nazione Indiana », 12 ottobre 2003 consultabile on-line <https://www.nazioneindiana.com/2003/10/12/il-problema-moresco/>

⁵⁴ R. Donnarumma, *La guerra del racconto: Canti del caos di Antonio Moresco*, « The italianist », 30, 2010, p. 127.

⁵⁵ Ivi., p. 129.

⁵⁶ A. Moresco, *La lucina*, Mondadori, Milano, 2013, trad. francese a cura di Laurent Lombard, *La petite lumière*, Verdier, Lagrasse, « Terra d'altri », 2014.

⁵⁷ A. Moresco, *Fiaba d'amore*, Mondadori, Milano, 2014, trad. francese a cura di Laurent Lombard, *Fable d'amour*, Lagrasse, « Terra d'altri », 2015.

⁵⁸ Sempre a cura di Laurent Lombard e per i tipi di Verdier anche la traduzione de *Gli incendiati* (2016).

⁵⁹ *Par*, I, 70-7

⁶⁰ P.P. Pasolini, *Sopralluoghi in Palestina*, in *Per il cinema*, t. I, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 2001, p. 666.

⁶¹ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. 1422.

⁶² L. Cristiano, *La macchina dell'incrazione. Metodo e stile nella prosa di Antonio Moresco*, tesi di dottorato diretta da Carla Benedetti e discussa all'Università di Pisa l'8 settembre 2015.

⁶³ Ivi, p. 284.

⁶⁴ Ivi, p. 73.

⁶⁵ A. Moresco, (I), p. 9.

⁶⁶ Ivi, p. 20.

⁶⁷ Ivi, p. 90.

⁶⁸ Ivi, p. 76.

⁶⁹ Ivi, p. 80.

⁷⁰ Ivi, p. 325.

⁷¹ L. Cristiano, cit., p. 260.

⁷² A. Moresco, (I), cit., p. 747.

⁷³ Dante, *Commedia*, II, 2, 80. Sulla questione degli abbracci e lo statuto del corpo nella *Commedia* dantesca e i suoi riflessi in Pasolini e Morante, rinviamo al bellissimo saggio di Manuele Gagnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013, in particolare le pp. 91-111.

⁷⁴ P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1461-62.

⁷⁵ P.P. Pasolini, *Botta e risposta sui fatti che scottano*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1691

⁷⁶ « Un articolo giornalistico caratterizzato da espressività viene cestinato perché il lettore medio provvederebbe da sé a ignorarlo. Il linguaggio giornalistico è dunque estremamente strumentalizzato, secondo una ipotesi nuova della società come società di un certo elevato tenore raziona-

listico e quindi anti-espressiva. Esso inoltre ritaglia dalla grammatica italiana solo quegli elementi che servono alla comunicazione, e ricava così per eliminazione una grammatica in certo modo rivoluzionaria rispetto i caratteri espressivi della grammatica tradizionale. [...] Per quel che ci riguarda, inoltre, il linguaggio televisivo pare aver accantonato la sua funzione didascalica in direzione di un bell'italiano, grammaticalmente puro fino a un fondamentale purismo: ora la funzione didascalica della televisione pare orientarsi verso una normatività di grammatica e di lessico non più purista ma strumentale: la comunicazione prevale su ogni possibile espressività, e quel po' di sciocca e piccolo-borghese espressività che rimane è in funzione di una strumentalità brutale. » (P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. 1259-60.)

⁷⁷ G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création*, in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 298. Nota la traduzione.

⁷⁸ A. Moresco, *Gli increati*, cit., p. 9-10.

VISIONARIE LETTURE

⁷⁹ A. Moresco, « L'espansione romanzesca », in *Scritti insurrezionali*, Effigie, Milano, 2014, pp. 65, 66, 67-68

⁸⁰ Ivi, p. 68

⁸¹ A. Moresco, « La forma e la morte », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 34.

⁸² A. Moresco, « Il romanzo », in *L'invasione*, Rizzoli, Milano, 2002, pp. 18-19.

⁸³ A. Moresco, « La forma e la morte », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., p. 35; « Introduzione » a *L'invasione*, cit., p. 11.

⁸⁴ A. Moresco, « Introduzione » a *L'invasione*, cit., p. 8.

⁸⁵ A. Moresco, « Lettera agli amici della Societas Raffaello Sanzio e ad Antonin Artaud », in *L'invasione*, cit., p. 152.

⁸⁶ A. Moresco, « La critica », in *L'invasione*, cit., p. 21.

⁸⁷ A. Moresco, « Il paese della merda e del galateo », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., p. 12.

⁸⁸ A. Moresco, « Pagine di diario », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., p. 71.

⁸⁹ A. Moresco, *Lo sbrego*, Scuola Holden – RCS Libri, Milano, 2005, p. 43.

⁹⁰ A. Moresco, « La grandezza », in *L'invasione*, cit., p. 95.

⁹¹ Ivi, p. 96.

⁹² A. Moresco, « Tribù d'Italia », in *Scritti insurrezionali*, cit., p. 96.

⁹³ A. Moresco, « L'adorazione », in *Scritti insurrezionali*, cit., p. 108.

⁹⁴ A. Moresco, « La grandezza », in *L'invasione*, cit., pp. 113-114; « Sei contento? », in *L'invasione*, cit., p. 226; « L'adorazione », in *Scritti insurrezionali*, cit., pp. 107 sgg.

⁹⁵ A. Moresco, S. Pietri, *Il fronteggiatore. Balzac e l'insurrezione del romanzo*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 29 sgg.

⁹⁶ I. Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, in Werke* (a cura di C. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster), vol. IV, *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*, München – Zürich, R. Piper & Co. Verlag, 1978; trad. it. di V. Perretta: *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano, 1993, pp. 110-111.

⁹⁷ A. Moresco, S. Pietri, *Il fronteggiatore*, cit., p. 126-128.

⁹⁸ A. Moresco, C. Benedetti, *La visione. Un dialogo*, King Kamehameha Press, Cantù, 1999, pp. 10-11; A. Moresco, « La forma e la morte », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., pp. 38-39, p. 132, p. 147.

⁹⁹ A. Moresco, « L'espansione romanzesca », in *Scritti insurrezionali*, cit., p. 67.

¹⁰⁰ A. Moresco, « La forma e la morte », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., p. 35.

¹⁰¹ A. Moresco, « La metamorfosi », in *Scritti insurrezionali*, cit., p. 119.

¹⁰² A. Moresco, « Il manierista del nulla », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., pp. 110-149.

¹⁰³ A. Moresco, « Il paese della merda e del galateo », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., pp. 11 sgg.

¹⁰⁴ A. Moresco, « Sfondamento », in *L'invasione*, cit., pp. 59-60 (il corsivo è mio).

¹⁰⁵ Si vedano ancora, ad esempio, « L'intimità », in *L'invasione*, cit., pp. 77-93; *Il fronteggiatore*, cit., pp. 88 sgg.; « La grandezza », in *L'invasione*, cit., pp. 95-114, ecc.

¹⁰⁶ A. Moresco, « Diario argentino », in *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, Fanucci editore, Roma, 2005, p. 96.

¹⁰⁷ A. Moresco, « Lettera agli amici della Societas Raffaello Sanzio e ad Antonin Artaud », in *L'invasione*, cit., p. 138.

¹⁰⁸ A. Moresco, C. Benedetti, *La visione. Un dialogo*, cit., p. 135.

¹⁰⁹ A. Moresco, « Pagine di diario », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., p. 59.

¹¹⁰ Ivi, p. 70.

¹¹¹ F. Kafka, lettera a Oskar Pollack del 27 gennaio 1905, in: *Briefe, 1902-1924*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer, 1958, p. 27; trad. it. di F. Masini in F. Kafka, *Lettere*, Mondadori, Milano, « I Meridiani », 1988, p. 27 (il corsivo è mio).

¹¹² A. Moresco, *Lo sbrego*, cit., p. 27.

¹¹³ A. Moresco, « Che fare? », in *Scritti insurrezionali*, cit., p. 65 (il corsivo è mio).

¹¹⁴ Si tratta di Murasaki Shikibu, una delle lettrici predilette di Antonio Moresco.

¹¹⁵ A. Moresco, S. Pietri, *Il fronteggiatore*, cit., p. 128 (il corsivo è mio).

¹¹⁶ A. Moresco, « Lettera da Madrid », in *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, cit., p. 172.

¹¹⁷ A. Moresco, *Canti del caos*, Seconda parte, Rizzoli, Milano, 2003, pp. 298-299.

¹¹⁸ Ivi, p. 7.

- ¹¹⁹ A. Moresco, « Canti del caos », in *L'invasione*, cit., p. 61.
- ¹²⁰ Ibid.; « Cosa mi piacerebbe », in *L'invasione*, cit., p. 122.
- ¹²¹ A. Moresco, « Lettera agli amici della Societas Raffaello Sanzio e ad Antonin Artaud », in *L'invasione*, cit., p. 152.
- ¹²² A. Moresco, « Lettera da Madrid », in *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, cit., p. 171.
- ¹²³ A. Moresco, *Lo sbrego*, cit., pp. 36-37.
- ¹²⁴ A. Moresco, « Benvenuto, Rocco! », in *L'invasione*, cit., pp. 131-132 (il corsivo è mio).
- ¹²⁵ A. Moresco, « Il paese della merda e del galateo », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., pp. 11-30; *Lettere a nessuno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, *passim*; A. Moresco, C. Benedetti, *La visione. Un dialogo*, cit., pp. 11 sgg.; A. Moresco, « Introduzione », « Uno spazio di rischio », « Scrittori e critici », in *L'invasione*, cit., pp. 7-12, pp. 13-16, pp. 21-26.
- ¹²⁶ A. Moresco, « Il manierista del nulla », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., pp. 146-147.
- ¹²⁷ A. Moresco, « Uno spazio di rischio », in *L'invasione*, cit., p. 14.
- ¹²⁸ Cfr. L. Cristiano, « La prosa staminale », in *La lotta per nascere. Nove tesi su Antonio Moresco* (a cura di C. Benedetti), Effigie, Milano, 2013, pp. 157-187; P. Pallavicini, intervista a A. Moresco, *Pulp*, n. 32, 2001 (ripresa in: *L'invasione*, cit., pp. 59-63); C. Benedetti, in *La visione*, cit., pp. 31 sgg. e pp. 60 sgg.; G. Marano, « La lotta per nascere », in *La lotta per nascere. Nove tesi su Antonio Moresco*, cit., pp. 15-39.
- ¹²⁹ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928; trad. it. di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971, p. 24.
- ¹³⁰ A. Moresco, « La rigenerazione », in *Scritti insurrezionali*, cit., pp. 9-21; « Gli esordi », in *L'invasione*, cit., pp. 53-58.
- ¹³¹ A. Moresco, « L'occhio del ciclone », in *L'invasione*, cit., p. 222.
- ¹³² A. Moresco, « Il dolore animale », in *Scritti insurrezionali*, cit., pp. 22-32.
- ¹³³ A. Moresco, « Viaggio a Mosca », in *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, cit., p. 18; « Le cavallette », ivi, pp. 28-29; « I maiali », ivi, p. 47; « Lettera da Leuca », ivi, p. 161; « Pensieri neri », ivi, p. 182, p. 185, p. 196; « L'occhio del ciclone », in *L'invasione*, cit., p. 198, p. 214, pp. 219-220.
- ¹³⁴ A. Moresco, « Sfondamento », in *L'invasione*, cit., p. 60.
- ¹³⁵ A. Moresco, « La grandezza », in *L'invasione*, cit., p. 108.
- ¹³⁶ A. Moresco, « L'adorazione », in *Scritti insurrezionali*, cit., pp. 103-105.
- ¹³⁷ A. Moresco, « Gli esordi », in *L'invasione*, cit., pp. 54-55 (il corsivo è mio).
- ¹³⁸ A. Moresco, S. Pietri, *Il fronteggiatore*, cit., pp. 109-110.
- ¹³⁹ Ivi, pp. 155-157.
- ¹⁴⁰ A. Casagrande, « Il meraviglioso viaggio », in *La lotta per nascere*, cit., p. 43.
- ¹⁴¹ A. Moresco, « Il vulcano », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., p. 87.
- ¹⁴² Cfr. C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, pp. 178 sgg.; A. Tarabbia,

- « Grammatica dello spazio », in *La lotta per nascere*, cit., pp. 106-156.
- ¹⁴³ A. Moresco, « Cefali », in *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, cit., p. 56.
- ¹⁴⁴ A. Moresco, « Sfondamento », in *L'invasione*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 61.
- ¹⁴⁵ A. Moresco, « Lettore irredento », in *L'invasione*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 66.
- ¹⁴⁶ A. Moresco, C. Benedetti, *La visione. Un dialogo*, cit., p. 121.
- ¹⁴⁷ Ivi, p. 62 (si veda anche: « Il vitello d'oro », in *Scritti insurrezionali*, cit., pp. 40-41; « La forma e la morte », in *Il vulcano*, cit., p. 35; « Il vulcano », ivi, pp. 82-83; *La visione*, cit., p. 118; « Sei contento? », in *L'invasione*, cit., p. 227).
- ¹⁴⁸ A. Moresco, *Lo sbrego*, cit., p. 65.
- ¹⁴⁹ A. Moresco, S. Pietri, *Il fronteggiatore*, cit., p. 91.
- ¹⁵⁰ A. Moresco, C. Benedetti, *La visione. Un dialogo*, cit., p. 47.
- ¹⁵¹ A. Moresco, « Il vitello d'oro », in *Scritti insurrezionali*, cit., pp. 40-41.
- ¹⁵² A. Moresco, « La tradizione e l'esplosione », in *L'invasione*, cit., p. 189.
- ¹⁵³ A. Moresco, *Lo sbrego*, cit., pp. 11 sgg., pp. 38 sgg., pp. 42 sgg.; si deve ricordare che tutti gli autori amati e letti da Moresco – anche i mostri sacri della letteratura, anche i classici per eccellenza, da Omero a Dante – partecipano di questa poetica della « tradizione come esplosione ».
- ¹⁵⁴ A. Moresco, S. Pietri, *Il fronteggiatore*, cit., p. 130 (il corsivo è mio).
- ¹⁵⁵ A. Moresco, « La tradizione e l'esplosione », in *L'invasione*, cit., p. 189 (il corsivo è mio).
- ¹⁵⁶ A. Moresco, « Sei contento? », in *L'invasione*, cit., 2002, p. 227.

IL PUNTO DI VISTA, L'INCREATO

- ¹⁵⁷ Quando il presente articolo fu scritto, titolo complessivo dell'opera era L'Increato; in seguito l'autore ha modificato il titolo in *I giochi dell'eternità* (già titolo di una sezione de *Gli esordi*).
- ¹⁵⁸ *L'impronta di Antonio Moresco. Le "Lettere a Nessuno"*, in « I dieci libri dell'anno », a cura di A. Berardinelli, 2 (2009), pp. 45-56 e *I Canti del caos*, « Allegoria », 60 (2009), p. 221.
- ¹⁵⁹ *La Visione*, una conversazione con Carla Benedetti, per Libri Scheiwiller (2009) collana « Testi e Ricerche » e *21 preghierine per una nuova vita*, con i disegni di Giuliano della Casa, per le edizioni Nottetempo (2014; nuova edizione 2016) collana « poeti.com ».
- ¹⁶⁰ A. Moresco, *Gli esordi*, Mondadori, Milano, 2011 (d'ora in avanti E).
- ¹⁶¹ A. Moresco, *Canti del caos*, Mondadori, Milano, 2009 (d'ora in avanti CC).
- ¹⁶² A. Moresco, *Gli increati*, Mondadori, Milano, 2015 (d'ora in avanti I).
- ¹⁶³ CC III, 1, *Inizio*.

¹⁶⁴ Alcuni importanti passi sono già stati fatti a proposito: *La lotta per nascere. Nove tesi su Antonio Moresco*, a cura di A. Tarabbia, introduzione di Carla Benedetti (Effigie, Milano, 2013) che raccoglie alcuni importanti estratti da alcune tesi di laurea e dottorato dedicate alla sua opera tra 2003 e 2008.

¹⁶⁵ Il singolare riferimento al vorticismo di Wyndham Lewis, scrittore e pittore modernista inglese fondatore del movimento d'avanguardia d'inizio Novecento, è di Franco Marengo; per altre ricezioni rimando al fascicolo non veniale *Cbi ba paura di Antonio Moresco?*, stampato grazie ad Alfredo Salsano per Bollati Boringhieri nella primavera del 2000; in particolare ad A. Cortellessa, « Nessuno risponde », pp. 5-12.

¹⁶⁶ Umberto Eco, « Il ruolo del lettore », in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

¹⁶⁷ CC I, *Le due matrici*.

¹⁶⁸ CC III, 1, *Inizio*.

¹⁶⁹ CC I, *L'ispettore Lanza incontra il Matto*.

¹⁷⁰ Sul concetto di emersione in relazione alle tecnologie digitali di registrazione e trasmissione del sapere M. Ferraris, *Mobilizzazione totale*, Laterza, Bari, 2015 e *Emergenza*, Einaudi, Torino, 2016.

¹⁷¹ CC I, *La guerra*.

¹⁷² Presentato così questo libro parrebbe un'epitome del postmoderno, articolato e disseminato com'è di paradossi e geometrie formali impossibili; di giochetti extradiegetici con il lettore. So che è una china rischiosa e so per certo che all'autore non piacerebbe affatto che si facessero i nomi di Borges, o di Escher, o si citassero i cristalli narrativi del "secondo" Italo Calvino. Ma questa china va percorsa fino in fondo perché queste istanze nel libro ci sono: non è una narrazione pura e fantastica che non chiede al lettore che una romantica "momentanea sospensione dell'incredulità". E tuttavia, rispetto alle grandi narrazioni postmoderne (penso ad es. a *La fine della strada* di John Barth) c'è anche un fattore determinante e molto diverso a livello formale, ma non solo, oserei dire in qualcosa di diverso a livello chimico. Ci troviamo davanti un tessuto narrativo che tende a una replicazione biologica dallo sviluppo organico, a tratti cieco, e dunque quasi inconsapevole, da sonnambulo (ne *Gli increati* si parla spesso di opera "indovinata", non del tutto e non del tutto consapevolmente progettata a tavolino), ma tutto dentro gli archetipi della letteratura del suo tempo e dei tempi passati: il pop e Chrétien de Troyes, in una fessura fonda e indistinguibile.

¹⁷³ G. Leopardi, *Zibaldone*, nota del 23 settembre 1818, p. 4391 del ms. « Terrible et awful est la puissance du rire, celui qui a le courage de rire est maître d'autrui comme celui qui a le courage de mourir », in G. Ungaretti, *Notes et Pensées* [de Giacomo Leopardi], « Nouvelle Revue Française », 1/04/1930.

¹⁷⁴ E I, 8 *Circoncisione*.

¹⁷⁵ CC, III, 1 *Inizio*.

¹⁷⁶ E III, 17.

¹⁷⁷ Nonché sulla scorta degli scambi diretti con l'autore che durano ormai da oltre un ventennio. In particolare, alle spalle del presente contributo c'è il dialogo di chi scrive con Antonio Moresco, tenuto in forma seminariale insieme agli studenti del corso di estetica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, a Cesena, il 20 novembre 2014, e intitolato *Luoghi, città, architetture. Conversazione con Antonio Moresco* (i rimandi a Moresco nel corso del testo che segue, quando non specificamente riferiti a una fonte a stampa, andranno considerati come ricavati da tale conversazione). Un caloroso ringraziamento va a Laurent Lombard e Davide Luglio per l'invito e a tutti i partecipanti al convegno «Antonio Moresco: une écriture visionnaire» per la straordinaria occasione di riflessione e discussione.

¹⁷⁸ A. Moresco, *Clandestinità*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ora anche in Id. *Il combattimento*, Mondadori, Milano, 2012), p. 9.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 9-10.

¹⁸⁰ Ivi, p. 10.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Cfr. A. Moresco, *Lettere a nessuno*, Einaudi, Torino, 2008 (prima ed. 1997).

¹⁸³ Cfr. A. Moresco, *Zio Demostene. Vita di randagi*, Effigie, Milano, 2005, poi Id., *I randagi*, Milano, Mondadori, 2014.

¹⁸⁴ A. Moresco, lettera a Giuliano Della Casa, 8 dicembre 1995, in G. Della Casa, *Anima Mania*, giornale di mostra, Modena, 1995.

¹⁸⁵ Per un primo esame, da parte di chi scrive, della propensione di Kafka a sottrarsi a qualunque forma di potere, cfr. A. Borsari, *Mimetic Abjection and Animal Metamorphosis: A Benjaminian Reading of Canetti on Kafka*, in C. Demaria e M. Daily, a cura di, *The Genres of Post-Conflict Testimonies*, CCCPress, Nottingham, 2010, pp. 312-324.

¹⁸⁶ A. Moresco, *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno*, Fanucci, Roma, 2005, p. 96.

¹⁸⁷ Ivi, p. 113.

¹⁸⁸ Ivi, p. 150.

¹⁸⁹ Ivi, p. 205.

¹⁹⁰ A. Moresco, *Zingari di merda*, con fotografie di G. Giovannetti, Effigie, Milano, 2008, pp. 54-55.

¹⁹¹ Ivi, p. 56.

¹⁹² Del resto un'analoga topografia a intreccio tra mondo dei vivi e mondo dei morti accomuna tutta la recente produzione narrativa di Moresco, da *Gli incendiati* (Mondadori, Milano, 2011), a *La lucina* (Mondadori, Milano, 2013), fino a *Gli increati* (Mondadori, Milano, 2015) e a *L'addio* (Giunti, Firenze, 2016).

¹⁹³ A. Moresco, *Fiaba d'amore*, Mondadori, Milano, 2014, pp. 103-104.

¹⁹⁴ A. Moresco, C. Benedetti, *La visione. Un dialogo*, King Kamehameha Press, Cantù, 1999 (poi Scheiwiller, Milano, 2009), p. 62 (dove si specifica anche: "Secondo me quello dei surrealisti è proprio un codice, è un automatismo, quello che vuoi, non è una visione. [...] È più visionario

Balzac!” – sulla “visione” balzacchiana, cfr. ora A. Moresco, S. Pietri, *Il fronteggiatore. Balzac e l'insurrezione del romanzo*, Bompiani, Milano, 2017).

¹⁹⁵ Ivi, p. 63.

¹⁹⁶ Ivi, p. 36.

¹⁹⁷ A. Moresco, *Scritti di viaggio*, cit., p. 170.

¹⁹⁸ Ivi, p. 171 (Una funzione analoga verrà riservata anche al disegno che si aggiunge al testo, come accade nelle ultime edizioni degli *Esordi*).

¹⁹⁹ A. Moresco, in Id., S. Pietri, *Il fronteggiatore*, cit., pp. 25-26.

²⁰⁰ A. Moresco, *Il vulcano. Scritti critici e visionari*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, pp. 12-13.

²⁰¹ A. Moresco, *Scritti di viaggio*, cit., p. 39.

²⁰² A. Moresco, *Prefazione a V. Klemperer, E così tutto vacilla. Diario del 1945*, a cura di A. Ruchat, Scheiwiller, Milano, 2010, p. 22.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ivi, p. 23.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ A. Moresco, C. Benedetti, *La visione*, cit., pp. 36-37.

²⁰⁷ Ivi, pp. 63-64.

²⁰⁸ A. Moresco, *Scritti di viaggio*, cit., p. 45.

²⁰⁹ Ivi, pp. 106-107.

²¹⁰ A. Moresco, *Il vulcano*, cit., pp. 83-86.

²¹¹ A. Moresco, C. Benedetti, *La visione*, cit., p. 140.

²¹² Cfr. [http://www.repubblicanomade.org/\(consultato 08/2017\)](http://www.repubblicanomade.org/(consultato 08/2017);); si vedano anche A. Moresco, *Repubblica nomade*, Effigie, Milano, 2016 e Id., a cura di, *Stella d'Italia. A piedi per rivivere il paese*, Mondadori, Milano, 2013.

²¹³ A. Moresco, *Repubblica nomade*, cit., pp. 28-29 (ancora all'insegna della messa a fuoco intermittente, con relativi “buchi” e “voragini”, il passaggio dall'esperienza diretta alla ricostruzione memoriale ovvero dalla scrittura semileggibile delle annotazioni sul campo alla trascrizione con il computer: pp. 9-12).

LA METRICA DEL RACCONTO

²¹⁴ L'edizione alla quale ci riferiamo è A. Moresco, *Canti del caos*, Mondadori, Milano, 2009.

²¹⁵ C. Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 176.

²¹⁶ Oggi l'intervista si può leggere sul sito:

<http://www.cafeboheme.cz/?p=2633>, ultimo accesso 12 maggio 2015.

LO SCRITTORE SONNAMBULO E IL TRADUTTORE FUNAMBOLO

²¹⁷ Antonio Moresco, *Gli increati*, Milano, Mondadori, 2015, p. 991

²¹⁸ Notiamo tuttavia che questa dieresi concettuale permane nell'im-

plicito del non detto di un certo misticismo, come suggeriva Wittgenstein alla fine del *Tractatus logico Philosophicus*, misticismo in cui Logica è l'anagramma di Caligo (Tenebre), a quanto dicono certi gesuiti dell'età barocca, fini conoscitori della teologia medievale.

²¹⁹ È dapprima ne *Gli esordi* che questa apertura ha luogo, laddove si allarga l'estrema e serrata lotta tra il protagonista e il Gatto: certo nella prima parte c'è lui e il Gatto ma a partire dalla seconda parte, il Gatto non c'è ed appaiono altre figure del mondo.

Poi esplose ancora di più ne *I canti del caos* dove ci si apre al mondo intero, alla violenza del mondo, e con questa grandiosa apertura ne *Gli increati* in cui tutto si contrae in una lotta generalizzata che attraversa il mondo, la storia del mondo e degli uomini.

²²⁰ Come d'altronde c'è nella sua opera una compresenza e non un'opposizione tra vita e morte, tra bene o male, buio e luce, giorno e notte, basso e alto, macro e micro...

²²¹ « Le case, poco più avanti, erano spente, la strada silenziosa, in quella luce pestata che continuava come se niente fosse ad andare, a ritornare » (p. 406); « Vedevo il suo corpo nudo in quella luce sfalsata » (p. 564).

²²² Si pensi ai testi raccolti ne *Il combattimento*, i tre romanzi che compongono *I giochi dell'eternità*, nonché *La lucina*, *Fiaba d'amore* e *Gli incendiati*.

²²³ Già dal primissimo testo *Clandestinità* questa effrazione mi sembra evidente nella misura in cui si assiste all'ingresso di un autore nel mondo letterario attraverso un battesimo crudele di un uomo diventato scrittore, segnato da un delitto finale (ma che diventa iniziale nell'insieme dell'opera) e dal lancio dei brandelli dell'altro corpo.

²²⁴ Utilizzando il partitivo « dell' », Moresco trasforma un sostantivo non numerabile “eternità” in numerabile, come se l'eternità potesse essere contata. Crea questo un fortissimo effetto di stupore, di rottura, di effrazione, in questa immagine posta all'inizio del romanzo, poiché è come se lo scrittore operasse un corto circuito grammaticale ed è tutta la visione del soggetto ad essere catturata in questo corto circuito.

²²⁵ Non potrei nell'ambito di questa relazione essere esaustivo e quindi indicherò solo alcuni esempi, come la parola “molle”: « Non vedevo bene dove i miei piedi andavano a posarsi, piccoli sassi molli si svegliavano di colpo sotto le mie scarpe » (p. 235); « Sentivo sotto le scarpe quei sassolini molli » (p. 553); « Feci ancora qualche passo in avanti. Pullulavano contro la facciata del caseggiato quelle finestre accese da poco, ancora molli » (p. 532). La parola “molle” riflette uno stato personale del protagonista che percepisce i sassi o le finestre come se si muovessero un po' sotto i suoi piedi o davanti ai suoi occhi. Questa percezione proietta quindi all'esterno delle sensazioni che sono dentro di lui. Stessa dinamica con questa frase: « Scorgevo di tanto in tanto la mia figura contro gli spigoli tutti piombati dei negozi » (p. 388): il verbo piombare accentua questa esasperazione percettiva che esprime lo stato di solitudine, di estraneità, di ostilità di tutto quello che circonda il protagonista, che viene visto e percepito come qualcosa di inquietante, di morto. Certe altre forzature linguistiche hanno lo stesso

valore che esprimono un stato d'animo eccitato, la sua paura, la sua disperazione, fino al limite del possibile, del dicibile : « Distinguevo appena i contorni tutti *scheggiati* del suo velo » (184) ; « Puntavo un piede, tutto svasato, negli incroci, quando i semafori cambiavano colore all'improvviso » (p. 390) ; « Gli *ossi* degli occhi mi diventavano sempre più secchi per il vento » (p. 390) ; « Sentivo un vento di vesti e di drappaggi passare contro l'osso *sbocciato* della mia caviglia » (p. 390). Se tutte queste parole rendono quindi conto delle situazioni molto intense e intime del protagonista saltando il piano realistico e facendo entrare in zone sconvolte, irrealistiche di fronte alle quali le sensazioni sono appunto esasperate – e si pensa qui anche all'immagine della pellicina del cielo : « D'estate si decomponevano piano, d'inverno gelavano quasi di colpo, sembravano piccoli chiodi di gesso in primavera, facevano saltare via la pellicina che ricopre il cielo, come quella del fegato » (p. 19) – permettono di far capire quanto il protagonista sta dentro un movimento di espansione che è quella della sua mente che inizia a sognare, immaginare, fantasticare aldilà delle percezioni realistiche del mondo e della letteratura. E quindi sono tutte le sue visioni che sono espresse con questa idea dell'espandersi (« “si è sentito ferito, mi sembra di vederlo mentre corre e si espande da solo, per le strade...” » (p. 563). Si rifà anche a questa tematica dell'apertura, dell'espansione, la ricorrenza di parole quali sfondare, irradiare, imperversare, spalancare che costellano il firmamento della scrittura di questo libro, e non solo.

INTERVENTO

²²⁶ A. Moresco, (I), p. 10.

²²⁷ A. Moresco, *Gli incendiati*, Mondadori, Milano, 2010, p. 160.

²²⁸ A. Moresco, (CC), p. 1073.

Carla Benedetti è professore di letteratura italiana contemporanea all'Università di Pisa. Tra i suoi libri, *Pasolini contro Calvino* (Bollati Boringhieri, 1998), *L'ombra lunga dell'autore* (Feltrinelli, 1999), *Il tradimento dei critici* (Bollati Boringhieri, 2002), con Antonio Moresco *La visione* (Scheiwiller, 2009), *Disumane lettere* (Laterza, 2011), con Giovanni Giovannetti *Frocio e basta* (Effigie, 2012), con Maurizio Bettini *Oracoli che sbagliano. Dialogo sugli antichi e sui moderni*, (Effigie, 2015).

Andrea Borsari insegna Estetica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, dirige la collana “La vita e le forme” (Bononia University Press), è vicedirettore di “Iride. Rivista di filosofia e discussione pubblica” (Il Mulino), tra le sue pubblicazioni recenti: *Mondo, cose, immagini. Sulle forme della conoscenza sensibile* (in stampa); *How to Do Things with Culture(s)?* e *Pensare attraverso cose e immagini: Siegfried Kracauer* (2016).

Jonny Costantino è cineasta e scrittore. Attualmente sta ultimando due film: *La lucina* (tratto dall'omonimo romanzo di Antonio Moresco che n'è anche l'attore protagonista) e *Sbundo* (girato con attori non professionisti in un quartiere rom *off limits*). Con Fabio Badolato ha fondato nel 2005 la BaCo Productions e insieme realizzano opere che cortocircuitano i confini tra cinema narrativo, documentario e sperimentale, tra le quali: *Le Corbusier in Calabria* (2009), *Beira Mar* (2010) e *Il firmamento* (2012), tratto dall'omonima pièce di Antonio Moresco. È stato redattore di “Cineforum” e cofondatore di “Rivista”. Ha scritto saggi di cinema, arte e letteratura e oggi scrive soprattutto per “Il primo amore” (‘giornale di sconfinamento’ di cui è redattore) e “Rifrazioni” (periodico di ‘cinema e oltre’ che dirige). A marzo 2016 è uscito per Effigie, nella collana I fiammiferi, il suo primo romanzo: *Mal di fuoco*.

Luca Cristiano è docente di Italian Literature per l'International Programme in Humanities presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, dove ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Studi Italianistici nel 2015. La sua tesi di dottorato ha fatto da base per la monografia *Crema di vetro. Misura e dismisura nei romanzi di Antonio Moresco* (Transeuropa 2016). Si occupa di letteratura italiana moderna e contemporanea e di teoria del romanzo. Ha pubblicato articoli e recensioni in volumi collettivi e su riviste, tra cui "Allegoria" e "Nuova Prosa".

Laurent Lombard è professore di letteratura italiana contemporanea all'Università di Avignone. Ha curato diversi saggi tra i quali *Le madri: figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea* (Ed. Sinestesie, 2014). Ha tradotto in francese numerosi libri di scrittori italiani, tra cui i romanzi di Antonio Moresco per i tipi di Verdier (*La lucina, Fiaba d'amore, Gli incendiati, Gli esordi*).

Davide Luglio è professore di letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università Paris-Sorbonne. Attualmente la sua ricerca si concentra sul rapporto tra letteratura contemporanea e filosofia. Tra le sue pubblicazioni più recenti *L'Italian theory existe-t-elle?* (co-curato con Silvia Conatarini, Paris, 2015) e *P.P. Pasolini, Porno-Théo-Kolossal* (curatela e co-traduzione, Paris, 2016).

Susi Pietri insegna letteratura francese all'Università di Macerata. Tra le sue pubblicazioni: *L'Invention de Balzac. Lectures européennes* (PUV, 2004), *La Vénus en flammes. Don et échange de la forme dans Le Chef-d'œuvre inconnu* (Mimesis, 2005), *La Terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac* (MUP, 2009), *L'Opera inaugurale* (Mimesis, 2009) e, con Antonio Moresco, *Il fronteggiatore* (Bompiani, 2017).

Tiziano Scarpa ha scritto romanzi, racconti, poesie, saggi, testi teatrali. Fra i suoi libri: *Il cipiglio del gufo* (Einaudi, 2018); *Il brevetto del geco* (Einaudi, 2016); *Come ho preso lo scolo* (Effigie, 2014); *L'infinito* (Einaudi, 2011); *Stabat Mater* (Ei-

naudi, 2008); *Groppi d'amore nella scuraglia* (Einaudi, 2005); *Corpo* (Einaudi, 2004); *Venezia è un pesce* (Feltrinelli, 2000); *Occhi sulla graticola* (Einaudi, 1996). In rete scrive su "Il primo amore".

Antonio Riccardi ha studiato filosofia all'Università di Pavia. Dalla fine degli anni Ottanta è impegnato nell'industria editoriale, particolarmente alla Mondadori, di cui è stato anche Direttore Letterario e degli Oscar. È tra i fondatori della casa editrice SEM. Come poeta ha pubblicato *Il profitto domestico* (Mondadori 1996, nuova edizione Il Saggiatore 2015), *Gli impianti del dovere e della guerra* (Garzanti 2004) e *Aquarama e altre poesie d'amore* (Garzanti 2009). Ha pubblicato inoltre il volume di prose *Cosmo più servizi. Divagazioni su artisti, diorami, cimiteri e vecchie zie rimaste signorine* (Sellerio).

Dario Voltolini è autore di narrativa, testi radiofonici, libretti per teatro musicale e canzoni. Il suo primo libro di narrativa è stato *Una intuizione metropolitana* (Bollati Boringhieri, 1990). La sua pubblicazione più recente è *Pacific Palisades* (Einaudi, 2017) da cui Alessandro Baricco ha tratto i testi per l'omonimo spettacolo teatrale. Con Antonio Moresco ha curato il volume collettivo *Scrivere sul fronte occidentale* (Feltrinelli, 2002). È stato un cofondatore dei blog "Nazione Indiana" e "Il Primo Amore". Con il medico e psicoterapeuta Lorenzo Bracco ha scritto *Da costa a costa* (BookSprint, 2013) e *Oltre le colonne d'Ercole* (BookSprint, 2014) e ha il sito di benessere e salute www.dietanichiaecologica.com. Ha scritto per il gruppo *L'Orage la canzone Queste ferite sono verdi* (2013, vincitrice della XIII edizione di Musicultura).

Indice

- 5 Introduzione
di Laurent Lombard e Davide Luglio

Uno scrittore visionario

- 17 L'inaspettato
di Carla Benedetti
- 40 Tracimar e organizzar
di Davide Luglio
- 63 Visionarie letture
di Susi Pietri
- 90 L'invisione
di Jonny Costantino
- 151 Il punto di vista, l'increato
di Andrea Amerio
- 181 Il mondo come apparizione
di Andrea Borsari
- 202 Metrica del racconto
di Luca Cristiano
- 223 Riflessioni di un accanito lettore
di Dario Voltolini
- 234 Lo scrittore sonnambulo e il traduttore funambolo
di Laurent Lombard
- 249 Intervento
di Tiziano Scarpa
- 268 Cavalcare l'unicorno
di Antonio Riccardi
- 278 Il combattimento e il sogno
di Antonio Moresco
- 305 Note
- 319 Gli autori

il Regisole

1. Mariano Bergellini, *Giocare a mangiarsi*
2. Leonardo da Vinci, *L'uomo e una bestia*
3. Mino Milani, *Due soldati*
4. Gianna D'Agostino, *Pensiero corsaro*
5. Zena Roncada, *Qui come altrove*
6. Benedetti-Giovanetti, *Frocio e basta*
7. Annalisa Gimmi, *Bestie come noi*
8. Arturo Frizzi, *Il ciarlatano*
9. Roberta Salardi, *Ventriloquio della crisi*
10. Cesare Vitali, *Io e tu*
11. Giorgio Mascitelli, *Notturmo buffo*
12. Carlo Milani, *Diario di guerra*
13. Luigi Casali - Mino Milani, *L'assedio*
14. Giada Stigliano, *Laboratorio Petrolio*
15. Angiola Codacci-Pisanelli, *Kepparli arabo?*
16. Autori vari, *Uno scrittore visionario*

Questo volume, il sedicesimo della collana
"il Regisole",
è stato stampato a Cremona presso la tipografia Fantigrafica
Tutti i diritti sono riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale,
senza il consenso scritto dell'editore.

Copyright © 2019 Effigie edizioni,
Prima edizione: dicembre 2018

effigiedizioni.wordpress.com - effigiedizioni@effigie.com

Impaginazione: Max Bacheca