

Durare altrove #1

Dare forma, custodire, trasmettere, affidare

Una vita, un oggetto, un'opera: che cosa consente loro di durare quando il luogo che li ha accolti si allontana, quando la voce tace, quando viene meno chi ne custodiva il segreto? Durare altrove raccoglie quattro saggi di Rita Selvaggio intorno ad altrettanti gesti: dare forma, custodire, trasmettere, affidare. Il diario dà figura ai giorni attraverso parole, immagini, suoni; la casa-museo trattiene negli oggetti la trama di un'esistenza; la radio consegna l'opera alla distanza e all'ascolto; le istruzioni ne depongono il ritorno nelle mani di altri. Ogni gesto chiede una fedeltà diversa: a ciò che è stato vissuto, all'eloquenza delle cose, a una voce senza corpo, a una forma che attende di essere nuovamente compiuta. Il tempo dell'arte si rivela allora nella cura che la rende possibile, nelle materie che la sostengono, nelle presenze che la ricevono.

Durare è anche separarsi dall'origine: trovare dimora in un diverso ascolto, in un gesto, nella cura di chi accoglie ciò che il tempo gli ha consegnato.



Da sinistra a destra. Chantal Akerman, *News from Home*, 1977. Collections CINEMATEK © Chantal Akerman Foundation

La forma dei giorni

Il diario oltre il genere

Rita Selvaggio

I. Una soglia, non un documento

Il vento a Dungeness non smette mai di soffiare. Solleva la ghiaia, piega gli steli, porta con sé il sale del mare e la sagoma della centrale nucleare che domina l'orizzonte. È un paesaggio che sembrerebbe negare ogni possibilità di giardino. Eppure è proprio qui che, dalla fine degli anni Ottanta, Derek Jarman pianta papaveri, santoline, cavoli marini, finocchi di mare, iris. Ogni pietra viene spostata a mano. Ogni pianta è un esperimento di resistenza.

Le pagine di *Modern Nature*¹ seguono lo stesso ritmo del giardino. Non raccontano ciò che è accaduto: accadono insieme ai giorni che registrano. Le stagioni, le maree, la luce, le visite degli amici, l'avanzare della malattia, la crescita delle piante si succedono senza gerarchie, come se ogni annotazione appartenesse allo stesso respiro del paesaggio. Un giorno Jarman descrive la fioritura di un papavero; il successivo annota una seduta in ospedale, il ricordo di un amante, una lettura di John Donne, il passaggio di uno stormo sopra la costa del Kent. Nulla viene presentato come un evento eccezionale. Nulla viene isolato dal flusso della vita quotidiana.

È proprio questa apparente assenza di gerarchie a rendere *Modern Nature* un testo difficile da collocare. Non è un'autobiografia, benché racconti una vita. Non è un libro di memorie, benché custodisca ricordi. Non è nemmeno un taccuino di lavoro destinato a preparare altre opere. Le sue pagine non rinviando altrove. Costituiscono esse stesse uno spazio di elaborazione estetica.

La critica ha spesso guardato al diario come a un genere minore. Un luogo privato da cui ricavare informazioni biografiche, verificare intenzioni autoriali o ricostruire la genesi di un'opera. In questa prospettiva il diario rimane inevitabilmente subordinato a qualcos'altro: il romanzo, il film, la fotografia, il dipinto. È un documento, mai un'opera; una soglia, mai un approdo.

Eppure, di fronte a testi come *Modern Nature*, questa distinzione inizia a incrinarsi.

Che cosa accade se il diario smette di essere considerato il retroterra dell'opera, per diventare una delle sue forme? Se la scrittura quotidiana non prepara il lavoro artistico, bensì coincide con esso? Se annotare il mutare della luce, la crescita di una pianta o il progressivo trasformarsi del proprio corpo non significa registrare un'esperienza già compiuta, ma costruire una particolare modalità di abitarla?

È da qui che occorre partire. O forse tornare, perché il diario, prima ancora di essere una forma, è stato un gesto: il gesto di chi si rivolge verso di sé senza sapere ancora che cosa troverà. La sua storia è lunga. Attraversa la modernità europea, cambia volto, assume fisionomie diverse, e ogni volta sembra domandare alla scrittura qualcosa che la scrittura non è mai certa di poter dare.

Montaigne², nei *Saggi*, non tiene propriamente un diario. E tuttavia compie il gesto senza il quale il diario forse non sarebbe nato: fa di sé stesso la materia del proprio libro. Non espone un pensiero già concluso; lo segue mentre prende forma, mentre esita, devia, si contraddice. Come se il pensiero non fosse qualcosa che si possiede, ma qualcosa che accade. È questo principio compositivo — l'attenzione al movimento più che al risultato — che il diario eredita e porterà alle estreme conseguenze.

Nell'Ottocento questo principio si precisa, quasi si chiude intorno a un io. Henri-Frédéric Amiel³ affida a un diario di diciassettemila pagine, scritto senza alcuna intenzione di pubblicazione, un'esplorazione instancabile della propria interiorità. È un dialogo dell'io con sé stesso, protratto per una vita, come se la scrittura quotidiana potesse finalmente raggiungere quel punto in cui una coscienza coincide con ciò che sa di sé. Ma diciassettemila pagine non concludono un io. Ne mostrano, semmai, l'inesauribilità. Solo dopo la morte di Amiel la critica potrà leggere quelle pagine come uno dei documenti più esaustivi dell'introspezione moderna. Il diario, qui, resta privato per definizione: tanto più autentico quanto meno destinato allo sguardo altrui.

Con Kafka⁴ questa privatezza entra fin dentro il laboratorio della scrittura. I suoi quaderni mescolano annotazioni quotidiane, frammenti narrativi, sogni, dubbi sulla propria vocazione. Non è più soltanto la vita a essere messa alla prova sulla pagina: è la scrittura stessa. Il diario diventa il luogo in cui il lavoro letterario si prepara, tenta di cominciare, si interroga, spesso si rinnega. Ogni frase sembra chiedere alla successiva il permesso di esistere. E tuttavia il diario resta subordinato a un'opera che gli sta accanto e che, almeno in linea di principio, dovrebbe un giorno assorbirlo.

Virginia Woolf⁵ porta questa subordinazione a un grado di consapevolezza nuovo. Nel diario annota il progresso dei romanzi, le crisi della scrittura, le percezioni improvvise che chiamerà *moments of being*. Sa che esistono istanti che nessuna forma può prevedere e li accoglie prima che scompaiano. Ma anche qui il diario rimane un'officina, un luogo di allenamento per un'opera che continua a collocarsi altrove. È lo spazio in cui il tempo arriva prima della forma, mentre la forma definitiva appartiene ancora al romanzo.

È con Anaïs Nin⁶ che questa gerarchia comincia a vacillare. Nin scrive e riscrive il proprio diario per decenni, lo cura, lo pubblica in vita, ne fa la propria opera principale. Il diario non accompagna più l'opera: chiede di essere l'opera. Diventa il luogo in cui Nin costruisce e mette in scena un'immagine di sé, come davanti a uno specchio che, più che restituire un volto, lentamente lo inventa.

Per la prima volta con questa evidenza, il diario acquista lo statuto di opera a pieno titolo. Ma rimane un'opera costruita intorno a un personaggio. La pagina non rinuncia alla coerenza di un io che si racconta, si mitizza, organizza la propria vita in una forma riconoscibile. Il soggetto non si limita a comparire: si compone. Diventa la figura centrale di una narrazione che, pur procedendo giorno dopo giorno, continua a volere una fisionomia.

È proprio questa costruzione a incrinarsi nelle opere di autori e artisti come Jarman, Guibert, Akerman, Giorno, Mekas e Wojnarowicz, che qui non esauriscono il campo, ma ne rendono visibile con particolare chiarezza la trasformazione.

Non ereditano da Nin soltanto l'ambizione di fare del diario un'opera. Ereditano, radicalizzandola, l'idea che il diario possa essere un'opera, ma senza conservarne l'io costruito, il personaggio coerente, la mitologia autoriale. L'immagine di sé, a un certo punto, non basta più. La pagina non deve necessariamente ricomporre chi la scrive. Può accompagnarne la presenza senza trasformarla in personaggio.

La cesura non riguarda dunque soltanto lo statuto del diario, il suo passaggio da documento a forma. Riguarda anche il destino del soggetto che lo scrive, che cessa di essere un personaggio da comporre per diventare una presenza che si limita ad attraversare la pagina. Un io che non pretende di coincidere con la propria immagine, che non chiede alla scrittura di renderlo intero.

Tra la seconda metà del Novecento e i primi decenni del XXI secolo emerge così una costellazione

di artisti e scrittori che sottrae il diario alla tradizione autobiografica e lo trasforma in una pratica estetica autonoma. La scrittura quotidiana non serve più a raccontare una vita. Serve a dare forma a un modo di percepire il tempo, il corpo, la memoria, l'amicizia e la perdita.

Il diario non registra un'esistenza. La mette continuamente al lavoro.

Parlare di diario, in questi casi, significa parlare di una diversa idea di opera. Un'opera che rinuncia alla compiutezza, che non si organizza intorno a un inizio e a una fine, ma assume il ritmo discontinuo dell'esperienza. Una forma aperta, processuale, capace di attraversare la letteratura, il cinema, la fotografia, la performance e le arti visive senza appartenere definitivamente a nessuno di questi linguaggi.

È per questo che il diario può essere pensato come un dispositivo critico. Non si limita a commentare il mondo: modifica le condizioni attraverso cui il mondo diventa percepibile. La sua materia è l'attenzione, non la confessione. Esercita il presente invece di ricostruire il passato. È il lento, quotidiano lavoro attraverso cui una vita prende forma, non il racconto di una vita già compiuta.



Da sinistra a destra. Chantal Akerman, *News from Home*, 1977. Collections CINEMATEK © Chantal Akerman Foundation

II. Oltre l'autobiografia

Questa ipotesi richiede ora un fondamento teorico più esplicito. Perché la marginalità che la critica ha a lungo attribuito al diario non è stata soltanto il risultato di un pregiudizio diffuso. È stata anche, paradossalmente, teorizzata.

Quando Philippe Lejeune⁷ ha cercato di includere il diario nel proprio lavoro sull'autobiografia, ha dovuto riconoscere che quel genere resisteva alla definizione che egli stesso aveva elaborato per il racconto di sé. Il patto autobiografico presuppone una voce retrospettiva, capace di ricomporre un'esistenza in una forma coerente e conclusa. Chi racconta conosce già, almeno in parte, il senso della storia che sta raccontando.

Il diario, invece, si scrive nel presente: annota la fioritura di un papavero senza sapere se il giorno dopo dovrà registrare l'esito di un esame del sangue. Non sa ancora come finirà la storia che registra. Non conosce l'ultima pagina e proprio per questo non può ordinare le precedenti in funzione di una conclusione. Si sottrae strutturalmente al patto autobiografico, perché non possiede quella distanza da cui un'esistenza può essere ricomposta.

Non è un caso che lo stesso Lejeune abbia descritto il diario come una scrittura priva di una casa teorica stabile: tollerata più che studiata, relegata ai margini di una disciplina costruita sul modello del racconto compiuto. Come se il suo non sapere dove sta andando costituisse, per la teoria, un difetto anziché la sua condizione più propria.

Negli stessi anni Béatrice Didier⁸ ha mostrato che questa marginalità formale nasconde una funzione precisa. Il diario, per Didier, non si limita a registrare un soggetto già dato. È lo spazio in cui il soggetto si guarda formarsi. Un rifugio in cui l'io si scopre e, in un certo senso, si inventa attraverso il lavoro quotidiano della scrittura.

L'io, allora, non precede necessariamente la pagina: come il giardino di Jarman, che prende forma pianta dopo pianta, può apparire dentro di essa e riconoscersi soltanto dopo essersi scritto. È una funzione che la critica letteraria ha spesso trascurato, preferendo considerare il diario un semplice deposito di materiali biografici piuttosto che un dispositivo capace di produrre soggettività.

Se si sposta lo sguardo dalla teoria letteraria a quella della narrazione identitaria, la distanza fra diario e racconto di sé diventa ancora più netta. Paul John Eakin⁹ ha sostenuto che l'identità personale non preesiste alla narrazione, ma si costituisce attraverso di essa. Raccontarsi significa fabbricarsi, non semplicemente riferire un'esistenza già compiuta.

È una tesi potente, perché sottrae l'identità all'illusione di una sostanza immobile. Eppure presuppone ancora un arco narrativo, per quanto provvisorio: una forma capace di riunire

l'esperienza e di renderla, almeno temporaneamente, leggibile come una storia.

Il diario di Jarman, così come quelli di Guibert, Akerman, Giorno, Mekas e Wojnarowicz, mette in crisi anche questo presupposto. Non rifiuta soltanto la retrospezione del racconto compiuto. Rifiuta la stessa idea che la scrittura debba consolidarsi in una storia.

Se per Eakin ci si fa raccontandosi, per questi autori ci si fa restando nel presente della scrittura. Senza abbandonarlo. Senza lasciare che si sedimenti definitivamente in narrazione. Come se il soggetto potesse esistere proprio nella sospensione che precede il racconto di ciò che è stato.

Questa resistenza alla forma diventa ancora più leggibile alla luce del lavoro di Leigh Gilmore¹⁰ sui limiti dell'autobiografia. Gilmore ha osservato che, quando la rappresentazione di sé si scontra con un'esperienza che eccede le categorie disponibili — la malattia, la violenza, il trauma —, la scrittura tende a deviare dai vincoli formali dell'autobiografia, ibridandosi con altri linguaggi e altre discipline.

È esattamente ciò che accade nei diari qui esaminati. Di fronte alla malattia, alla perdita, alla violenza istituzionale, questi autori non cercano un genere più adatto a contenerle. Non tentano di ricondurre ciò che eccede l'esperienza entro una forma più capiente. Lo abitano dentro una forma che si rifiuta di stabilizzarsi.

Che non può stabilizzarsi.

Ed è proprio in questa instabilità che trova la propria necessità.

Resta, infine, un ulteriore passaggio da compiere. Lo indica il lavoro di Sidonie Smith e Julia Watson, che hanno esteso il campo della narrazione di sé ben oltre il testo scritto, fino a comprendere il corpo, lo spazio, l'immagine e la voce. È un allargamento che riguarda da vicino anche queste pagine, perché obbliga a domandarsi dove finisca davvero il diario. O se finisca.

È qui che il termine "diario" richiede una precisazione. Eccede ormai un genere letterario definito — pagine private, datate, affidate a un quaderno — per indicare qualcosa di più ampio, che si potrebbe chiamare forma diaristica¹¹.

Una forma diaristica è un principio compositivo fondato sulla scansione temporale, sull'accumulo discontinuo e sulla rinuncia alla sintesi retrospettiva. Può attraversare la scrittura, il cinema, la fotografia, la performance e la registrazione sonora, senza identificarsi definitivamente con nessuno di questi linguaggi.

Ciò che accomuna *Modern Nature* di Jarman, i quaderni fotografici di Guibert, i diari filmati di Akerman e Mekas, i nastri e le performance di Giorno, gli scritti e i collage di Wojnarowicz non è dunque l'appartenenza a un unico medium. È la condivisione di una stessa logica: annotare senza concludere, accumulare senza narrare, restare fedeli alla scansione dei giorni anche quando il supporto cambia.

Sidonie Smith e Julia Watson¹² offrono, in questo senso, uno strumento decisivo. Le due studiose hanno mostrato come la narrazione di sé, nel corso del Novecento, si sia progressivamente sganciata dalla pagina scritta per abitare il corpo, lo spazio, l'immagine e la voce: dal memoir grafico alla performance, dal film autobiografico alle pratiche più recenti.

Il sé non parla più soltanto attraverso una frase. Può apparire in un gesto, in una sequenza di immagini, in una voce registrata, in un corpo che occupa uno spazio. Il diario, in questa prospettiva, non è più un genere, ma un dispositivo trasversale: una logica compositiva che può realizzarsi tanto in un quaderno quanto in una pellicola.

Adottare questa categoria allargata non significa diluire la specificità del diario. Significa restituirgli la sua vera estensione storica. Il quaderno di appunti, il taccuino di lavoro, la registrazione vocale, la sequenza fotografica quotidiana, il film girato giorno dopo giorno: tutte queste pratiche condividono lo stesso principio costitutivo che anima *Modern Nature*.

Per questo possono essere lette all'interno di una sola costellazione critica, senza dover forzare la nozione di diario oltre i propri confini e senza rinunciare, per prudenza filologica, alla loro comunanza più profonda.

III. Derek Jarman — Il giardino come principio compositivo

In *Modern Nature*, questa trasformazione riguarda innanzitutto il tempo.

Nel diario tradizionale il tempo è spesso il principio che organizza il racconto. La successione dei giorni garantisce una continuità narrativa: ogni annotazione aggiunge un tassello alla storia di un'esistenza. In *Modern Nature*, invece, la cronologia perde progressivamente questa funzione. I giorni si susseguono, ma non costruiscono una trama. Costruiscono una sensibilità.

Ciò che ritorna non sono gli eventi, bensì alcuni gesti elementari: osservare, piantare, camminare, leggere, aspettare. La scrittura si muove per ricorrenze, non per sviluppo. Le stagioni modificano il

giardino, la malattia modifica il corpo, la luce modifica il paesaggio, ma nessuna di queste trasformazioni viene interpretata come una tappa verso una conclusione. Tutto rimane esposto a un presente che non smette di ridefinirsi.

Per questo il giardino di *Prospect Cottage* non rappresenta soltanto uno dei temi del libro. Ne costituisce il principio compositivo. Un giardino non si conclude mai. Richiede cure continue, accetta la perdita, incorpora il fallimento, ricomincia ogni stagione senza cancellare le tracce di quelle precedenti. Anche il diario procede secondo questa logica. Ogni pagina è autonoma, ma nessuna è autosufficiente. Il senso emerge dall'accumulo, dalle ripetizioni, dalle variazioni quasi impercettibili che il tempo deposita sulla scrittura.

In questo senso *Modern Nature* non è semplicemente il racconto di un giardino. È un giardino costruito attraverso la scrittura. Le annotazioni non descrivono un paesaggio già dato: lo fanno esistere come forma estetica. Leggere il diario significa attraversare quello spazio, sostare nelle sue pause, riconoscere che il ritmo delle pagine coincide con il ritmo della coltivazione. Scrivere e coltivare diventano così due gesti inseparabili, fondati sulla stessa pratica di attenzione.

Non è casuale che, nelle pagine di Jarman, la parola "cura" assuma un significato che eccede il corpo. Curare una pianta, curare un luogo, curare una frase appartengono allo stesso esercizio quotidiano. Nessuno di questi gesti promette una salvezza. Tutti, invece, producono una forma di resistenza rivolta meno alla morte che all'idea che la vita possa essere ridotta ai suoi eventi eccezionali.

Michel Foucault¹³ avrebbe riconosciuto in questo gesto una forma antica. Negli ultimi corsi al Collège de France, Foucault torna sugli hypomnemata: i taccuini con cui gli antichi raccoglievano letture, pensieri, massime ascoltate, non per confessarsi ma per costituirsi. Scrivere, in questa tradizione, non significa esporre un'interiorità già data, ma esercitarsi a diventare ciò che si scrive, un'attività di formazione più che di rivelazione. Curare un giardino, curare una frase, appartengono allo stesso governo di sé che Foucault chiama cura di sé: una pratica quotidiana, mai conclusa, indifferente alla distinzione fra vita e opera.

Il diario smette qui, definitivamente, di essere un documento: non registra il reale, gli offre una forma; non conserva il tempo, lo rende abitabile. È questa la sua funzione critica più profonda, non spiegare l'opera ma mostrare come un'opera possa coincidere con una pratica quotidiana di attenzione, senza mai separarsi dal fluire della vita che la genera.

Anche la scrittura, in *Modern Nature*, sembra obbedire a questa legge.

Le pagine non accumulano certezze. Si limitano a restare accanto alle cose abbastanza a lungo perché esse possano lentamente rivelare la propria presenza. Una pietra raccolta sulla spiaggia, un papavero sopravvissuto al vento, il volo improvviso di un gabbiano, una frase letta prima di addormentarsi, una visita inattesa, il silenzio che segue una diagnosi. Nulla viene trasformato in simbolo. Nulla pretende di rappresentare altro da sé. La scrittura rimane ostinatamente fedele alla superficie del mondo, come se proprio lì, nell'evidenza fragile delle cose, fosse custodita una forma di verità.

È forse questa fedeltà al presente a rendere impossibile distinguere il diario dall'opera.

Ogni annotazione nasce per rispondere a una necessità immediata: trattenere una luce prima che cambi, fissare il nome di una pianta, registrare una conversazione, ricordare un sogno destinato a dissolversi poche ore dopo. Ma, proprio perché non cercano di costruire un racconto compiuto, queste pagine finiscono per comporre qualcosa di più duraturo di una narrazione. Costruiscono una maniera di abitare il tempo.

Il tempo, in Jarman, non scorre. Respira.

Si contrae intorno alla fioritura improvvisa di un iris, si dilata durante una notte insonne, rallenta mentre una pianta mette radici nella ghiaia, accelera davanti all'evidenza della malattia. Ogni giornata possiede un ritmo diverso, e il diario rinuncia a uniformarli. Li accoglie così come arrivano, con le loro interruzioni, le loro sospensioni, le loro riprese inattese.

Come il giardiniere, chi tiene un diario lavora senza sapere quale immagine assumerà il proprio lavoro nel tempo: semina, attende, elimina, ricomincia. Ogni pagina, come ogni pianta, rimane esposta agli elementi, e nessuna può dirsi definitiva. Da questa fragilità, lontana da ogni monumentalità, nasce ogni diario: un gesto infinitamente semplice, fermarsi, non per interrompere il tempo ma per concedergli una diversa densità. Scrivere ogni giorno significa sottrarre un frammento del vivere al consumo ininterrotto delle ore, per permettergli di continuare a esistere sotto un'altra forma, più che per trasformarlo in memoria. È un atto di attenzione prima ancora che un atto di scrittura.

In *Modern Nature* questa attenzione assume la forma dell'ascolto.

Jarman sembra osservare il paesaggio come se fosse continuamente sul punto di parlargli. Le piante non sono oggetti da descrivere, ma presenze con cui entrare in relazione. La luce non illumina semplicemente le cose: ne modifica il carattere. Perfino il vento, che attraversa ogni pagina senza mai essere nominato ossessivamente, diventa una forza che organizza il ritmo del giardino e quello della scrittura. Tutto si muove. Nulla rimane identico a sé stesso.

Questa fedeltà al quotidiano non coincide, però, con il culto dell'intimità. Sarebbe un errore leggere questi testi come il semplice racconto di una vita privata. Più che il luogo dell'interiorità, il diario è il punto in cui il mondo entra continuamente in contatto con una coscienza che lo attraversa. La soggettività non precede la scrittura. Si modifica insieme a essa. Ogni pagina registra meno un'identità che una relazione: con un paesaggio, un corpo, una voce, una perdita, una presenza inattesa.

Jarman lo comprende con una naturalezza quasi disarmante. Il suo giardino non è un rifugio dalla storia. È un modo di attraversarla senza rinunciare alla possibilità della cura. Anche quando la malattia rende il futuro sempre più incerto, ogni nuova pianta continua a essere affidata alla terra come se il tempo potesse ancora aprirsi. Non c'è ingenuità in questo gesto. C'è la consapevolezza che ogni forma di creazione nasce dalla decisione di continuare, anche quando nulla garantisce che ciò che oggi viene seminato riuscirà davvero a fiorire.

Molti anni dopo *La camera chiara*, Roland Barthes¹⁴ dedica il proprio insegnamento al Collège de France a una domanda affine: come può una vita trovare una forma senza ridursi a racconto? Al centro de *La préparation du roman* non c'è il romanzo in senso tradizionale, ma l'annotazione quotidiana, il frammento, la nota presa quasi distrattamente: la scrittura che nasce non da una costruzione narrativa, ma dalla fedeltà ostinata a ciò che ogni giorno si offre allo sguardo. Quella riflessione resta volutamente incompiuta. Barthes non scriverà mai il romanzo immaginato, e rimane sulla soglia, in quello spazio intermedio fra appunto e opera.

È in questo intervallo, più che nelle singole pagine, che il diario trova il proprio linguaggio: non nella continuità di una trama, ma nel ritmo di ritorni, sospensioni e riprese che separa un giorno dall'altro. Il frammento cessa così di essere una forma incompleta e diventa un'unità sufficiente, aperta alla pagina successiva come ogni giornata resta aperta a quella che verrà: non esiste un ultimo capitolo capace di organizzare definitivamente il senso di una vita.

Per questo il diario non appartiene soltanto alla letteratura. Appartiene a tutte quelle pratiche artistiche che hanno rinunciato all'idea di un'opera chiusa per assumere la forma di una durata. Cinema, fotografia, performance, poesia, giardino: linguaggi diversi che condividono una stessa fiducia nel processo, nella ripetizione, nella trasformazione lenta delle cose.



Da sinistra a destra. Chantal Akerman, *News from Home*, 1977. Collections CINEMATEK © Chantal Akerman Foundation

IV. Hervé Guibert — Lo sguardo che espone

Quando Hervé Guibert inizia a scrivere, il paesaggio cambia radicalmente. Non c'è più l'orizzonte aperto di Dungeness. Lo spazio si restringe. La pagina si avvicina al corpo. Ma la domanda rimane la stessa: come dare una forma all'esperienza senza trasformarla immediatamente in racconto?

Se in Jarman la scrittura nasce dall'incontro con un paesaggio, in Hervé Guibert nasce dall'urgenza di guardare.

Guardare non significa semplicemente vedere. Significa esporsi. Accettare che ogni immagine restituisca qualcosa che sfugge al controllo di chi osserva. Per questo, nelle sue pagine, la fotografia e la scrittura cessano molto presto di appartenere a due linguaggi distinti. Entrambe cercano di trattenere ciò che, proprio nel momento in cui appare, sta già scomparendo.

Guibert scrive come un fotografo.

Ogni frase sembra interrogare, più che descrivere, la distanza che separa il corpo dal suo apparire. Un volto osservato nello specchio, la pelle che cambia, un'ombra sul muro, il gesto di una mano,

una stanza improvvisamente vuota. Nulla viene trasformato in allegoria. Ogni dettaglio conserva la propria opacità, come se la scrittura rinunciassse deliberatamente a spiegare ciò che può soltanto continuare a guardare.

Anche il corpo, nelle sue pagine, rifiuta qualsiasi fissità.

Il tempo lo intacca come la luce intacca una pellicola: la malattia vi lascia una macchia, il desiderio una sovraesposizione, la paura un'ombra che non si lascia più cancellare — più che il luogo stabile di un'identità. Guibert non racconta il corpo. Lo osserva mentre cambia. Ogni annotazione coincide con una nuova distanza da sé, con una nuova immagine che la scrittura tenta di avvicinare senza mai possederla completamente.

Nella sua opera il diario perde, per questo, ogni residuo di introspezione.

L'interiorità gli interessa poco. Ciò che conta è il punto in cui il mondo lascia una traccia sul corpo e il corpo, a sua volta, modifica il modo in cui il mondo viene percepito. La pagina diventa il luogo di questo attraversamento reciproco. Non raccoglie confessioni. Registra trasformazioni.

Anche la malattia, che tanta parte della critica ha assunto come chiave esclusiva della sua opera, non occupa mai una posizione assoluta. Essa modifica lo sguardo, certamente, ma non lo esaurisce. Continua a convivere con una finestra aperta, con un pomeriggio di luce, con una fotografia ritrovata, con il volto di un amico, con la memoria di un viaggio. Nessuna esperienza reclama il privilegio di spiegare tutte le altre.

C'è, in questo modo di trattare la malattia, qualcosa che anticipa una distinzione elaborata anni dopo da Eve Kosofsky Sedgwick¹⁵. Sedgwick oppone una lettura paranoica, che smaschera, diagnostica, riconduce ogni immagine al proprio sintomo, a una lettura riparativa, capace di accogliere un testo senza pretendere di risolverlo in una spiegazione definitiva. Guibert scrive la propria malattia con questa stessa cautela: non la smaschera, non la eleva a chiave interpretativa unica. La lascia convivere, come si è visto, con una finestra aperta, un amico, una fotografia ritrovata.

Forse è qui che Jarman e Guibert, pur così diversi, finiscono per incontrarsi.

L'uno attraversa il paesaggio per comprendere il tempo; l'altro attraversa il corpo per comprendere lo sguardo. Ma entrambi rinunciano a trasformare il diario in un racconto della propria vita. Preferiscono farne il luogo in cui la vita continua a esporsi, senza mai chiudersi nella forma rassicurante di una narrazione conclusa.

Anche per questo Guibert diffida della trasparenza.

Le sue fotografie non spiegano le sue pagine. Le sue pagine non illustrano le fotografie. Fra le due rimane sempre uno scarto, un residuo, qualcosa che resiste a ogni tentativo di coincidenza. È proprio in quella distanza che la scrittura continua a lavorare.

Il diario assume allora una funzione inattesa. Non conserva le immagini. Ne prolunga l'instabilità.

Ogni annotazione rimette in movimento ciò che sembrava ormai fissato: un ritratto, una memoria, un incontro. Nulla rimane definitivamente acquisito. Perfino il ricordo cambia consistenza ogni volta che ritorna sulla pagina. La scrittura non recupera il passato. Lo espone nuovamente all'incertezza del presente.

È una differenza sottile, ma decisiva. La memoria, in Guibert, non assomiglia a un archivio. Assomiglia piuttosto a una camera oscura. Le immagini vi emergono lentamente, acquistano intensità, poi ricominciano a svanire. Nessuna si offre come una prova definitiva. Ognuna conserva la fragilità della propria apparizione.

Per questo la sua scrittura sembra continuamente oscillare fra prossimità e distanza. Si avvicina ai corpi fino a sfiorarli, ma nello stesso istante riconosce l'impossibilità di possederli davvero. È una scrittura che rinuncia alla padronanza. Preferisce abitare l'intervallo che separa l'esperienza dalla sua rappresentazione.

Non è un caso che, nelle sue pagine, l'amicizia occupi un posto tanto importante quanto l'amore. Gli amici non sono personaggi secondari. Sono coloro attraverso i quali lo sguardo impara continuamente a decentrarsi. Ogni volto costringe la scrittura a uscire da sé stessa, a misurarsi con un'alterità che non può essere assorbita né spiegata.

Il diario smette così di essere il luogo privilegiato dell'io. Diventa uno spazio attraversato dagli altri. Le voci entrano, escono, ritornano. I corpi lasciano tracce. Le fotografie interrompono il corso dei ricordi. Ogni presenza modifica l'equilibrio della pagina. La scrittura non raccoglie queste apparizioni per ordinarle. Accetta di esserne continuamente trasformata.

Da questa disponibilità a lasciarsi cambiare nasce una delle qualità più rare dell'opera di Guibert: la capacità di rendere visibile non ciò che siamo, ma ciò che diventiamo nell'incontro con gli altri.

V. Chantal Akerman — Gli spazi dell'assenza

Con Chantal Akerman il diario cambia ancora una volta natura.

Non è più il paesaggio a organizzare la scrittura, né il corpo a misurarne le trasformazioni. È la distanza.

Una stanza, un corridoio, una finestra, il tavolo di una cucina, il rumore di un ascensore, una strada percorsa ogni mattina. Luoghi apparentemente anonimi che, nella sua opera, acquistano una densità inattesa. Trattengono, semmai, il tempo di chi li attraversa, più che un significato nascosto. Ogni spazio conserva una memoria.

Non una memoria monumentale, fatta di eventi eccezionali, ma quella quasi impercettibile dei gesti ripetuti. Una sedia spostata ogni giorno nello stesso punto. Una tazza lasciata sul lavello. Il movimento delle tende quando una finestra rimane aperta. La luce che attraversa sempre la stessa parete, ma non è mai identica a quella del giorno precedente.

Akerman guarda questi minimi scarti con un'ostinazione che appartiene tanto al cinema quanto alla scrittura. Nei suoi diari, come nei suoi film, non accade quasi nulla. O forse accade ciò che il racconto tradizionale ha sempre considerato irrilevante: il tempo necessario perché un corpo attraversi una stanza, l'attesa di una telefonata, il silenzio che segue una conversazione, la permanenza di qualcuno in un luogo dopo che tutti gli altri se ne sono andati.

È in questa sospensione che la pagina trova il proprio respiro.

La scrittura non accompagna gli spostamenti. Li misura. Ogni frase sembra chiedersi quanto spazio esista fra un corpo e il mondo che lo circonda. Quanto tempo occorra perché una casa diventi un luogo. Quanto silenzio sia necessario perché un'assenza acquisti consistenza.

L'assenza, in Akerman, non coincide mai con il vuoto. È una presenza che ha cambiato forma.

Continua ad abitare le stanze, a modificare il ritmo delle giornate, a ridisegnare i percorsi più abituali. Per questo i suoi interni non appaiono mai semplicemente domestici. Sono luoghi attraversati da presenze che il tempo ha reso invisibili, eppure ancora capaci di esercitare una forza sulle cose rimaste.

Nessun'opera rende più esplicito questo principio di *News from Home*¹⁶, girato nel 1976 a partire dalle lettere che la madre le aveva inviato a New York alcuni anni prima.

Le immagini mostrano solo la città: strade, vagoni della metropolitana, vetrine di tavole calde deserte, lunghe inquadrature fisse in cui quasi nulla accade. Sulla colonna sonora, la voce di Akerman legge le lettere della madre, spesso sovrastata dal rumore del traffico o dallo sferragliare dei convogli sotterranei, come se la città stessa lottasse per zittire quella voce venuta da altrove. Non si vede mai Akerman scrivere una risposta, né leggere quelle lettere nell'intimità di una stanza: la si vede soltanto, per interposta camera, abitare gli spazi che quelle lettere non possono raggiungere.

Il film mette in scena, con una letteralità quasi didascalica, la struttura stessa di un diario doppio: quello scritto di una madre a Bruxelles e quello filmato di una figlia a New York, che non si incontrano mai se non nell'attrito fra un'immagine e una voce che le è estranea. L'assenza della madre non è colmata dalla lettura delle sue parole. Si materializza, semmai, nella distanza fra ciò che si vede e ciò che si ascolta, fra il presente della città e il passato di una corrispondenza che continua ad arrivare in ritardo.

È una logica che Avery Gordon¹⁷ ha teorizzato con precisione parlando di *haunting*: il fantasma non è ciò che manca, ma una presenza reale che rivendica attenzione, che si fa sentire proprio perché non può più essere vista. Conoscere un'assenza, per Gordon, richiede meno uno sguardo che un ascolto: un'attenzione ai mormorii, alle tracce, a ciò che continua a reclamare la propria parte di realtà. La voce della madre di Akerman, sovrastata dal traffico ma mai cancellata, è esattamente questo: un fantasma che rivendica il proprio diritto a essere ascoltato.

Non stupisce che, in quegli stessi anni newyorkesi, Akerman avesse stretto amicizia con Jonas Mekas. La stessa fiducia nell'inquadratura fissa come strumento di ascolto del tempo, la stessa idea che la durata del piano possa fare emergere relazioni che la narrazione tradizionale lascerebbe invisibili, accomuna i due autori al di là delle loro differenze di linguaggio.

Anche la scrittura si comporta così.

Non cerca di colmare ciò che manca. Gli lascia spazio.

Ogni pagina rinuncia alla tentazione di spiegare. Preferisce sostare accanto a ciò che resiste alle parole, come se il compito del diario non fosse rendere il mondo più trasparente, ma preservarne l'opacità.

Akerman introduce, a questo punto, una possibilità ulteriore.

Il diario non è soltanto il luogo in cui un vissuto prende forma. Diventa il luogo in cui anche ciò che

si è sottratto a quel vissuto continua, ostinatamente, a esercitare la propria presenza. La scrittura non restituisce ciò che è perduto. Costruisce lo spazio in cui quella perdita può ancora essere abitata.

Leggendo Akerman, si ha spesso l'impressione che ogni pagina assomigli a una stanza lasciata aperta. Non invita il lettore a entrarvi per trovare una risposta. Gli chiede soltanto di rimanervi abbastanza a lungo perché il silenzio cominci lentamente a parlare.

VI. John Giorno — La voce che circola

La pagina, con John Giorno, sembra quasi perdere peso.

Le parole non cercano più di costruire una superficie da leggere lentamente. Chiedono di essere pronunciate, respirate, attraversate dal fiato. La scrittura conserva ancora la propria forma, ma vive già nella possibilità della voce. Rimane in attesa di qualcuno che la faccia risuonare.

È una trasformazione sottile.

Per secoli il diario è appartenuto al dominio del silenzio. Era il luogo della pagina chiusa, della nota privata, della frase affidata alla carta perché nessun altro la ascoltasse. Giorno rovescia questa eredità. La parola quotidiana non viene custodita. Circola. Si espone. Passa da un corpo all'altro senza perdere la propria intensità.

Anche quando scrive di sé, ciò che emerge non è una vicenda individuale.

Ogni esperienza viene immediatamente restituita a una dimensione collettiva, come se la lingua possedesse una capacità naturale di eccedere chi la pronuncia. La pagina non trattiene la voce. La mette in viaggio.

È probabilmente questa una delle eredità meno riconosciute della poesia performativa del secondo Novecento.

L'opera si sposta dal testo stampato alla continua migrazione fra supporti diversi: il foglio, il registratore, il telefono, il palco, il disco, la memoria di chi ascolta. Ogni passaggio modifica leggermente le parole, senza mai interromperne la continuità. La scrittura accetta di esistere in molte forme contemporaneamente.

*Dial-A-Poem*¹⁸ nasce da un episodio preciso, che Giorno stesso ha raccontato più volte: una telefonata noiosa, una conversazione qualunque a cui, per stanchezza o insofferenza, si sovrappone all'improvviso una domanda: perché questo non può essere una poesia? Da lì l'idea di collegare una serie di linee telefoniche a registratori a bobina, così che chiunque componesse un numero potesse ascoltare, gratuitamente, una poesia scelta a caso tra le centinaia registrate. Il sistema, attivato stabilmente dal gennaio 1969 con dieci apparecchi installati nella sede della Architectural League di New York, non permetteva né di scegliere il testo né di controllarne la durata: ogni telefonata esponeva l'ascoltatore a una poesia diversa, affidata interamente al caso.

L'archivio che si accumulò nel tempo restituisce bene l'ampiezza di questa idea di poesia. Accanto ai testi di poeti in senso stretto trovavano posto mantra buddhisti, interventi politici dei militanti delle Black Panthers, persino una registrazione dei quattro minuti e trentatré secondi di silenzio composti da John Cage. Quando nel 1970 il progetto entrò a far parte della mostra *Information* al MoMA, la sua popolarità aveva già superato ogni previsione: nei primi mesi di attività le chiamate avevano raggiunto il milione, al punto che un articolo del New York Times ne provocò il collasso temporaneo per sovraccarico delle linee.

Col passare degli anni l'archivio di *Dial-A-Poem* si è trasformato in qualcosa di più simile a un diario collettivo che a una semplice antologia. Tra le voci raccolte compare, in una delle registrazioni più tarde, quella di Joe Brainard che legge un frammento del proprio *I Remember*¹⁹: un testo che Brainard, poi scomparso per una polmonite legata all'AIDS, aveva costruito accumulando ricordi minimi uno via l'altro, secondo un principio compositivo non troppo lontano da quello dei diari qui esaminati. Ascoltarne oggi la voce attraverso l'archivio telefonico di Giorno significa imbattersi in un doppio diario: quello della memoria di Brainard, e quello della memoria sonora che Giorno ha costruito attorno a essa, poesia dopo poesia, chiamata dopo chiamata.

È questo intreccio, più che una semplice affinità tematica, a rendere *Dial-A-Poem* un caso esemplare: non un'opera che parla del tempo, ma un dispositivo che esiste soltanto nel tempo della sua fruizione, sempre diverso, mai interamente posseduto da chi lo ascolta.

In questo archivio si riconosce una forma di evidenza che José Esteban Muñoz²⁰ ha chiamato propriamente *queer*. Per Muñoz l'effimero, un gesto, una voce registrata, una performance che non lascia altro segno che il proprio accadere, costituisce spesso l'unica prova disponibile di esistenze che gli archivi ufficiali hanno ignorato o rimosso: una prova fragile, difficile da trattenere, ma per questo più fedele a ciò che vuole documentare. *Dial-A-Poem*, con la sua voce che si concede solo

per una chiamata e poi si ritira, appartiene a questa genealogia: non conserva, testimonia attraverso la propria sparizione.

Non è più soltanto ciò che viene annotato. È ciò che continua a circolare. Una frase ricordata durante una conversazione, un verso ripetuto mentalmente mentre si cammina, un frammento riaffiorato mesi dopo in un'altra città. La pagina non rappresenta più il punto d'arrivo della scrittura. Diventa una delle sue numerose soste.

In questo continuo passaggio da un mezzo all'altro, il tempo assume una qualità inattesa.

Procede secondo il ritorno delle parole, non secondo una successione di giorni. Alcune frasi ricompaiono dopo anni, pronunciate da una voce diversa, ascoltate in un contesto nuovo, improvvisamente cariche di un significato che prima sembrava assente. La scrittura non conserva il tempo. Lo riattiva.

È questo, più di ogni altra cosa, a distinguere *Giorno* dagli autori che lo precedono.

Jarman affida il proprio pensiero al paesaggio. Guibert lo misura attraverso la vulnerabilità dello sguardo. Akerman ne ascolta la risonanza negli spazi dell'assenza. *Giorno*, invece, lo consegna alla circolazione della voce. La parola non cerca una dimora definitiva. Esiste soltanto finché continua a essere pronunciata.

In questa prospettiva il diario cessa definitivamente di appartenere al libro.

Diventa un gesto che attraversa media differenti, modificandosi ogni volta senza perdere la propria identità. La sua forma non coincide più con un oggetto, ma con una pratica che continua a rinnovarsi ogni volta che qualcuno legge, ascolta, ricorda o ripete una frase.

È questa disponibilità alla trasformazione a permettere al diario di oltrepassare i confini della letteratura, di cui non rinnega la scrittura: ne riconosce piuttosto la natura mobile, capace di abitare simultaneamente la pagina, la voce e la memoria.



Da sinistra a destra. Chantal Akerman, *News from Home*, 1977. Collections CINEMATEK © Chantal Akerman Foundation

VII. Jonas Mekas — Montare il tempo

Un ritmo, prima ancora di un avvenimento: ecco che cosa cerca Jonas Mekas quando prende in mano la cinepresa.

Un respiro da seguire, immagine dopo immagine.

Le immagini arrivano prima del loro significato. Un volto che ride per pochi secondi. Il sole che attraversa i rami di un albero. Una tavola apparecchiata dopo una cena. Un bambino che corre. Il riflesso della neve su un vetro. Frammenti brevissimi, spesso instabili, apparentemente incapaci di sostenere il peso di un racconto. Eppure, rivedendoli, ci si accorge che nulla è casuale. Ogni immagine attende le altre.

Quel ritmo ha un'origine precisa. Mekas arriva a New York alla fine del 1949, profugo lituano passato attraverso un campo di lavoro forzato in Germania e anni di campi per sfollati: si stabilisce a Williamsburg, e due settimane dopo l'arrivo, con un prestito, compra la sua prima cinepresa Bolex. Comincia a filmare per abitare l'esilio, più che per documentarlo: fissare frammenti di una vita che l'esilio aveva reso improvvisamente priva di continuità. Filmare diventa, fin da questo primo gesto, un modo di restare a galla nel presente, più che un modo di conservarlo.

È il montaggio a trasformare la contingenza in forma.

Permette alle immagini di continuare a risuonare fra loro molto tempo dopo essere state registrate, più che organizzare una narrazione. Due inquadrature separate da anni possono improvvisamente riconoscersi. Un gesto ritorna. Una luce ricompare. Un volto, creduto perduto, riaffiora accanto a un altro volto che ancora non esisteva quando il primo era stato filmato.

Questa capacità del montaggio di far riconoscere immagini distanti nel tempo trova la sua prova più commovente in *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, il film che Mekas costruisce nel 1972 intorno al proprio ritorno nel villaggio natale di Semeniškiai, ventisette anni dopo la fuga. Le riprese del viaggio si intrecciano con il materiale filmato a Williamsburg nei primi anni dell'esilio, decenni prima: due tempi che non si erano mai incontrati si incontrano ora sul montaggio, e l'esilio

smette per un momento di essere una ferita senza risposta per diventare una forma, sia pure provvisoria, di riconciliazione.

È in questo intervallo, e non nel momento della ripresa, che nasce precisamente il diario cinematografico.

Filmare significa affidare il presente alla possibilità di un futuro montaggio. Ogni immagine rimane incompleta finché non incontra un'altra immagine capace di modificarne il senso.

Per questo i film-diario di Mekas sembrano continuamente oscillare fra immediatezza e distanza.

Sono costruiti con materiali raccolti nell'urgenza dell'istante, ma acquistano la loro forma soltanto attraverso una pazienza quasi archeologica. Il montaggio non ricostruisce una biografia. Fa emergere relazioni invisibili, affinità che nessuna memoria avrebbe potuto prevedere.

In questa prospettiva anche il caso assume un valore inatteso.

Ciò che sembrava accidentale rivela lentamente una propria necessità: ritmica, prima ancora che narrativa. Le immagini imparano a respirare insieme. Si cercano. Si rispondono. Producono una continuità che non appartiene né alla cronologia né al racconto, ma alla persistenza di alcune intensità.

È forse qui che il diario incontra una delle intuizioni più profonde del cinema.

La memoria non è una sequenza ordinata di fatti. È un montaggio incessante. Ogni ricordo cambia posizione ogni volta che un'altra immagine gli si avvicina. Nessun frammento conserva per sempre lo stesso significato. Tutto rimane disponibile a nuove connessioni.

Mekas sembra aver compreso che vivere significa anche questo: lasciare che il tempo continui silenziosamente a rimontare la nostra esperienza. Il diario non si limita allora a seguire il corso dei giorni. Ne ricompone continuamente la costellazione. Ogni ritorno modifica l'insieme. Ogni nuova immagine costringe tutte le precedenti a ridefinire il proprio posto.

È questa disponibilità al rimontaggio a impedire al diario di diventare un archivio. L'archivio conserva. Il diario, invece, continua a spostare le proprie immagini, accettando che nessuna di esse occupi una posizione definitiva. La sua forma coincide con questo movimento incessante, in cui il passato non smette mai di riorganizzarsi alla luce di ciò che continua ad accadere.

Nel 2000 Mekas porta questo principio alle sue estreme conseguenze con *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, quasi cinque ore costruite da un trentennio di pellicola assemblata senza alcuna preoccupazione cronologica. Mekas stesso, in voce fuori campo, rifiuta la qualifica di regista: dice di limitarsi a filmare, di essere posseduto dalla necessità di farlo, di attraversare la vita con la propria Bolex per fissare ciò che accade nel momento in cui accade. Non è modestia. È la dichiarazione più precisa possibile di una logica che appartiene, nel profondo, alla forma diaristica: non un mestiere esercitato su un materiale dato, ma un modo di abitare il tempo che si confonde con il tempo stesso.

Il lavoro di Mekas rende concreto, in questo, ciò che nelle pagine dedicate ai fondamenti teorici restava affidato all'immagine di Tim Ingold: una vita che procede come un cammino generato dal camminare, non come una sequenza di destinazioni già fissate. Pochi diari, fra quelli qui esaminati, mostrano con altrettanta evidenza che cosa significhi, in pratica, procedere senza una meta: filmare ogni giorno per trent'anni, senza sapere quale forma tutto quel materiale avrebbe infine assunto.

VIII. David Wojnarowicz — Il corpo attraversato

David Wojnarowicz porta il diario davanti a un'altra soglia.

Che cosa resta di un diario quando smette di proteggere chi scrive?

Non è più il luogo in cui un'esperienza cerca una forma. Diventa il punto in cui esperienze differenti, spesso incompatibili, entrano violentemente in contatto. Il ricordo personale convive con la cronaca, il desiderio con la rabbia, la tenerezza con l'indignazione, l'infanzia con la distruzione. Nessun elemento riesce a occupare definitivamente il centro della pagina. Tutto rimane esposto alla pressione esercitata dagli altri.

È una scrittura attraversata da forze centrifughe.

Ogni frase sembra allargarsi oltre la propria origine, come se l'esperienza individuale fosse incapace di esistere senza essere continuamente investita dalla storia. Il diario non protegge l'intimità. Ne mostra la vulnerabilità.

Per questo Wojnarowicz rifiuta ogni distinzione rassicurante fra ciò che appartiene alla sfera privata e ciò che riguarda lo spazio pubblico.

Il corpo porta impresse le tracce delle istituzioni che lo governano. Le città che lo attraversano. Le immagini, pubblicità, film, manuali di anatomia, che lo hanno educato a guardarsi in un certo modo — e poi le violenze, quelle che costringono a ridefinire, ogni volta, dove ci si può ancora

mettere in piedi nel mondo. Scrivere significa rendere percepibile questa stratificazione. Non semplificarla.

Questa stratificazione corrisponde a una condizione che Judith Butler²¹ ha chiamato precarietà. Per Butler ogni vita è costitutivamente esposta, dipendente da altri, mai in grado di proteggersi da sola; ma questa precarietà comune viene distribuita in modo diseguale, e alcune vite, alcuni corpi, vengono resi meno visibili, meno piangibili, quasi non contati come vite. Il corpo di Wojnarowicz, attraversato dalle istituzioni e dalle politiche del silenzio che negli anni Ottanta hanno lasciato morire una generazione, è precisamente uno di questi corpi: la sua scrittura non chiede protezione, rivendica visibilità.

Anche il paesaggio urbano cambia consistenza.

Le strade di New York non fanno da sfondo agli avvenimenti. Assorbono desideri, paure, incontri, esclusioni. I muri, i ponti, le metropolitane, i moli abbandonati trattengono le vite che li hanno attraversati. Ogni luogo appare come una superficie di sedimentazione, dove le storie individuali continuano a depositarsi senza mai coincidere completamente con la memoria ufficiale della città.

La scrittura si muove allora come un'incisione.

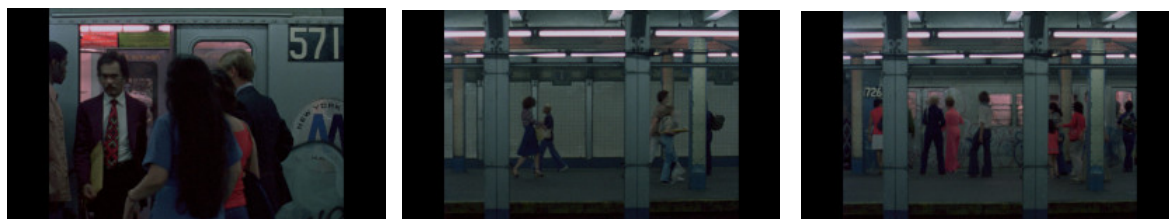
Non aggiunge significati. Li scopre sotto quelli già esistenti, riportando alla luce connessioni che il discorso dominante tende continuamente a cancellare. Ogni pagina lavora contro l'oblio, ma non nel senso monumentale della commemorazione. Lavora perché ciò che è stato escluso possa ancora esercitare una forza sul presente.

È questa la qualità più sorprendente della sua opera.

Il diario non custodisce soltanto una voce. Custodisce un conflitto. Rimane il luogo in cui linguaggi differenti, immagini incompatibili, tempi eterogenei continuano a urtarsi senza essere ricondotti a un ordine superiore. La scrittura non cerca una sintesi. Accetta la frizione come propria condizione di esistenza.

Leo Bersani²² direbbe che questo rifiuto della sintesi non è un limite, ma una scelta radicale. Scrivendo nel pieno dell'epidemia di AIDS, Bersani aveva sostenuto che l'urgenza di redimere la sessualità, di ricondurla a un racconto rassicurante di identità e appartenenza, tradisce proprio ciò che di più dirompente essa custodisce: la possibilità di un soggetto che si lascia scuotere, disfare, senza pretendere di ricomporsi. La pagina di Wojnarowicz, che rinuncia a ogni ordine superiore, appartiene a questa stessa genealogia del rifiuto: non offre consolazione, ma la registrazione onesta di ciò che rifiuta di guarire.

Leggere Wojnarowicz, alla fine, significa fare esperienza di una pagina che non chiede consenso, ma disponibilità. Disponibilità a rimanere dentro l'inquietudine, a riconoscere che alcune fratture non possono essere ricomposte e che proprio da quella impossibilità nasce una diversa forma di verità.



Da sinistra a destra. Chantal Akerman, *News from Home*, 1977. Collections CINEMATEK © Chantal Akerman Foundation

IX. L'opera che continua

Giunti a questo punto, il diario appare molto lontano dalla definizione con cui la tradizione lo ha identificato. Non è il luogo appartato dell'interiorità, né il semplice deposito del vissuto quotidiano. È uno spazio in cui tempi, corpi, immagini, luoghi e linguaggi entrano continuamente in relazione, trasformandosi reciprocamente. La sua materia non è l'identità. È il movimento.

Forse la domanda da cui siamo partiti era formulata in modo impreciso.

Non si trattava, in fondo, di capire che cosa sia un diario.

Si trattava di comprendere che cosa possa diventare un'opera quando rinuncia a separarsi dall'esperienza che la genera.

Che cosa significa, allora, che un'opera non si separi mai dal proprio farsi? La tradizione estetica ha pensato l'opera come un ergon: un prodotto compiuto, separabile dal processo che l'ha generata. I diari qui esaminati la avvicinano invece a un'attività che esiste solo finché si esercita, non un residuo del farsi ma il farsi stesso: per questo *Modern Nature* non ha, a rigore, un compimento, ma

soltanto un'interruzione, coincisa con la morte di Jarman. La domanda cambia di conseguenza: non più che cosa un diario rappresenti, ma come esista.

Quel fondamento può essere cercato in almeno cinque direzioni, ciascuna delle quali illumina un aspetto diverso dello stesso spostamento.

Maurice Blanchot²³ ha dedicato pagine decisive all'idea che lo scrittore non sappia mai, propriamente, se un'opera sia compiuta: ciò che chiama *désœuvrement*, il disfarsi dell'opera nel momento stesso in cui si fa, non è un incidente che minaccia la scrittura dall'esterno, ma la sua stessa legge. L'opera, per Blanchot, non possiede mai la stabilità che le viene attribuita: si ritira continuamente dal libro che dovrebbe contenerla. I diari qui esaminati rendono visibile, quasi con un candore che la letteratura teorica non concede a sé stessa, questo disfarsi: non tentano di nascondere l'assenza di compimento, la espongono come principio compositivo.

Che cosa accada, in questa esposizione, al corpo e al soggetto che scrive, lo precisa Jean-Luc Nancy²⁴: per lui il corpo non è mai un interno da rappresentare, ma una superficie che si scrive sempre a partire da un fuori: esistere significa essere esposti, toccarsi, entrare in relazione con altri corpi, altre voci, altre scritture, in un'esistenza che è singolare soltanto perché è già plurale. È una descrizione che si attaglia con precisione al Guibert che osserva il proprio corpo cambiare senza mai possederlo, e al Wojnarowicz che rifiuta ogni confine fra la sfera privata e lo spazio pubblico: in entrambi i casi la pagina non custodisce un'interiorità, ma registra un'esposizione.

Osservare, camminare, aspettare: sono i gesti minimi che il saggio ha più volte definito elementari, e a cui Michel de Certeau²⁵ restituisce dignità teorica. Nella sua analisi delle pratiche quotidiane, de Certeau mostra come l'uomo comune, apparentemente passivo, eserciti in realtà una creatività silenziosa fatta di tattiche che eludono l'ordine imposto: camminare in una città significa già riscriverla, sottrarla alla mappa che la vorrebbe leggibile da un unico sguardo. È un modello che chiarisce perché i diari di Jarman e di Akerman, così concentrati su gesti ripetuti e stanze attraversate, non siano affatto minori rispetto a una scrittura più esplicitamente ambiziosa: la loro ambizione si gioca proprio nel dettaglio quotidiano.

Giorgio Agamben²⁶, con la sua nozione di gesto, aggiunge un'ultima precisazione, utile a non confondere questa attenzione al quotidiano con un semplice inventario di azioni. Il gesto, per Agamben, non è un'azione compiuta per raggiungere un fine né un evento da comunicare: è pura medialità, un mezzo che non si esaurisce nello scopo che persegue. Piantare un fiore, attraversare una stanza, filmare una tavola apparecchiata: nessuno di questi gesti chiede di essere giustificato da un fine ulteriore, ciascuno vale per la propria pura esecuzione.

Tim Ingold²⁷, infine, offre l'immagine più adatta a tenere insieme questi diversi fili. Distinguendo il *wayfaring*, il procedere lungo una linea che si genera camminando, dal *transport*, lo spostamento tra due punti già dati, Ingold descrive la vita stessa come una linea di crescita, non come una sequenza di destinazioni. È l'immagine che meglio restituisce il principio compositivo di questi diari: un procedere che genera la propria forma passo dopo passo, pagina dopo pagina, fotogramma dopo fotogramma, più che un tragitto verso una meta già data.

Prospettive diverse, dunque, ma convergenti: tutte spostano l'attenzione dal risultato al processo, dalla rappresentazione all'esposizione, dall'azione compiuta al gesto sospeso. È in questo spazio teorico che prende forma l'ipotesi qui proposta.

Una pietra spostata a mano, a Dungeness. Una pellicola che la luce vela lentamente. Una voce che il traffico di New York quasi cancella. Un numero che si può comporre una volta sola. Una cinepresa comprata due settimane dopo l'esilio. Un corpo che porta i segni di chi lo ha attraversato. Sei immagini. Una sola domanda, posta sei volte: che cosa resta, di un giorno, se nessuno lo racconta?

Per lungo tempo la modernità ha pensato l'opera come un oggetto capace di sottrarsi al tempo. Anche quando raccontava il presente, aspirava a una forma stabile, riconoscibile, destinata a durare oltre le circostanze della propria nascita. Il diario sembrava appartenere all'estremo opposto: provvisorio, incompleto, esposto alle contingenze del vivere quotidiano.

È proprio questa opposizione che gli artisti attraversati in queste pagine rendono progressivamente inservibile.

Le loro opere non cercano di vincere il tempo. Ne assumono il ritmo. Accettano che ogni forma rimanga aperta alle trasformazioni che l'hanno resa possibile. La durata diventa la materia stessa della creazione: il limite si rovescia in condizione.

In questa prospettiva cambia anche il significato dell'incompiutezza.

Ciò che per la tradizione appariva come un difetto — il frammento, la nota, l'appunto, la registrazione, il ritorno ossessivo di un'immagine, la persistenza di un gesto — diventa il luogo in cui l'opera manifesta la propria disponibilità a continuare. Non esiste una conclusione capace di

arrestarne definitivamente il movimento. Ogni forma rimane permeabile al tempo che verrà. Da questa prospettiva il diario non è un'eccezione: rende visibile un processo che attraversa molte delle esperienze artistiche più radicali degli ultimi decenni, non l'abolizione dell'opera, come spesso si è sostenuto, ma la sua progressiva trasformazione da oggetto delimitato in pratica capace di prolungare i propri effetti oltre i confini in cui, provvisoriamente, si è resa visibile. Accompagna il lavoro mentre accade, non al suo termine; il pensiero cresce dentro l'esperienza, prima ancora di seguirla; la creazione abita il proprio movimento, senza fermarlo per tradurlo in rappresentazione. È forse per questo che il diario continua a esercitare una forza tanto discreta quanto persistente.

Non promette rivelazioni.

Non pretende di consegnare una verità definitiva.

Ci ricorda, piuttosto, che alcune opere non chiedono di essere concluse. Chiedono di essere attraversate, come si attraversa un giardino, una città, una voce, un'immagine o una giornata qualsiasi: sapendo che ogni passaggio le modificherà ancora una volta, e che proprio in questa possibilità di trasformazione continua risiede la loro forma più profonda.

Per scelta editoriale, l'apparato iconografico del testo è interamente costituito da immagini tratte da *News from Home* (1977) di Chantal Akerman.

Ottobre 2026

Note

¹ Derek Jarman, *Modern Nature*, Londra, Century, 1991.

² Michel de Montaigne, *Essais*, 1580-1595; edizione di riferimento a cura di Pierre Villey, Parigi, PUF, 1965.

³ Henri-Frédéric Amiel, "Journal intime", redatto tra il 1839 e il 1881; pubblicato postumo con il titolo *Fragments d'un journal intime*, Ginevra-Parigi, Georg / Sandoz et Thuillier, 1883-1884.

⁴ Franz Kafka, *Tagebücher* (Diari), redatti tra il 1909 e il 1923; pubblicati postumi a cura di Max Brod, Praga, Heinrich Mercy Verlag, 1937.

⁵ Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, a cura di Leonard Woolf, Londra, Hogarth Press, 1953.

⁶ Anaïs Nin, *The Diary of Anaïs Nin*, 7 voll., New York, Harcourt Brace, 1966-1980.

⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Parigi, Seuil, 1975.

⁸ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Parigi, PUF, coll. "Littératures modernes", 1976.

⁹ Paul John Eakin, *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

¹⁰ Leigh Gilmore, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

¹¹ Margaret Iversen, "The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes", in *Art History*, vol. 44, n. 4, 2021, pp. 798-822. Pur condividendo l'idea che il diario ecceda la semplice funzione autobiografica, il presente saggio sviluppa una prospettiva differente, concentrandosi sulla forma diaristica come principio compositivo e temporale capace di attraversare media differenti.

¹² Sidonie Smith e Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

¹³ Michel Foucault, "L'écriture de soi", in *Corps écrit*, n. 5, 1983; poi in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Parigi, Gallimard, 1994.

¹⁴ Roland Barthes, *La Préparation du roman: cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 e 1979-1980*, Parigi, Seuil/IMEC, 2003.

¹⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003, in particolare il saggio "Paranoid Reading and Reparative Reading".

¹⁶ Chantal Akerman, *News from Home*, film, 1977 (uscita; girato nel 1976).

¹⁷ Avery F. Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

¹⁸ John Giorno, *Dial-A-Poem*, progetto e archivio, Giorno Poetry Systems, dal 1968.

¹⁹ Joe Brainard, *I Remember*, New York, Angel Hair Books, 1970.

²⁰ José Esteban Muñoz, "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts", in *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 8, n. 2, 1996; poi *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009.

²¹ Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londra, Verso, 2004; *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Londra, Verso, 2009.

²² Leo Bersani, "Is the Rectum a Grave?", in *October*, vol. 43, 1987, pp. 197-222.

²³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Parigi, Gallimard, 1955.

²⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Parigi, Métailié, 1992; nuova edizione ampliata 2000.

²⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1: Arts de faire*, Parigi, Union Générale d'Éditions, 1980.

²⁶ Giorgio Agamben, "Note sul gesto", in *Mezzi senza fine: Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

²⁷ Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, Londra, Routledge, 2007.

