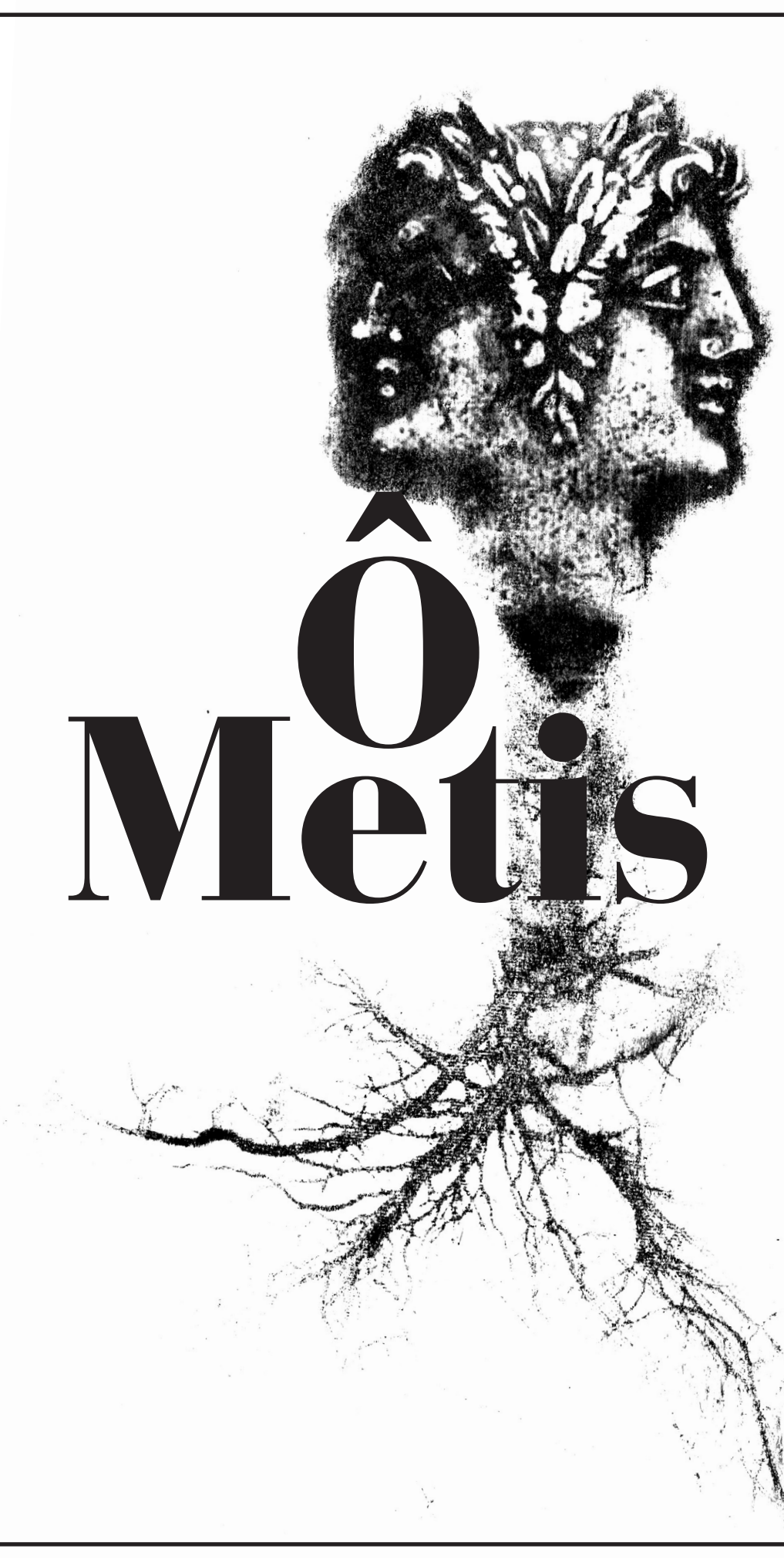




Ô Metis

Che
Lei è ***Strano!***
agrimensore
e non fa lavori di
agrimensura?

INTRO

Vogliamo essere più evidenti. Per ottenere evidenza bisogna esporsi, e prima ancora farsi alcune domande. Ci siamo chiesti se il modo in cui ci siamo già presentati riuscisse a parlare a pieno del nostro progetto. Ci siamo chiesti se la suddivisione in rubriche e l'uso di nomi fittizi fosse il nostro obiettivo, la meta, o soltanto un punto di passaggio. D'altronde questa rivista nasce da un sito internet (www.crapula.it), e possiamo dire che in questo numero se ne distanzi in modo significativo. Così, in Ô Metis 3 abbiamo fatto due scelte strutturali: l'eliminazione delle rubriche tematiche e l'uso di dati anagrafici.

Il primo passo è stato quello di toglierci la maschera di Fharidi, di Agathe, di Quijano eccetera, e presentare la carta d'identità. I nomi anagrafici assicurano diretta attribuzione: vogliamo proteggere il lavoro di tutti quelli che collaborano con noi.

L'eliminazione delle rubriche tematiche, che scandiscono il sito e che hanno suddiviso i primi due numeri della rivista in quattro sezioni (testi inediti, traduzioni, discorsi sulla letteratura e sulla filosofia), ha un altro motivo. Il tema del terzo numero di Ô Metis è «Raggiro/Ritorno». Dietro questa formula c'è il *nastro di Moebius*, una figura matematica e poi narratologica che dice come un segno si apra, torcendosi, per far apparire l'altro. Il punto focale di questa figura non è tanto il percorso nel suo insieme, quanto il punto di passaggio, lo snodo – è qui infatti che accade la cosa, l'apparizione dell'altro, mentre inizio e fine *coincidono*.

Il fatto, però, è che inizio e fine, seppure si possono nominare, non coincidono mai. Allora, per conservare l'unicità del nastro, quello svincolo dove accade ciò che forse non dovrebbe mai accadere, e allo stesso tempo dare al percorso un orizzonte più potente – più *veritiero* – che il mero circolo, abbiamo dato ai testi una disposizione più elastica e insieme più necessaria. Per fare questo, abbiamo rimosso le barriere delle categorie tematiche. Forti di due epigrafi provenienti da un libro che non ha fine, possiamo dire che «Raggiro/Ritorno» è una probabilità.

Ed è qui che entri in gioco tu, lettore. Di fatto la lettura è un ulteriore svincolo, forse quello più lucido e libero di tutti. La lettura è l'azione che apre e torce chi legge, lo sfida a snodarsi, a capire l'altro. Abbiamo spogliato la rivista di ogni barriera superflua – per te, per metterti più a tuo agio. Ora ti sfidiamo a far apparire questa probabilità.





Raggiro / Ritorno

INDICE

Le donne al Parlamento, Aristofane, p.10

E se invece - Una riflessione all'ombra di Dio p.13

Pedro Paramo e la maniera quantistica p.18

Jakob il pianista p.26

Notturmo p.36

Travelling on the Oak p.44

Un uomo felice come un cane
che si morde la coda p.47

L'ipotesi fisiologica p.53

Reversione p.58

Malattia, testamento e morte di don Chisciotte p.61

Crediti p.65

LE DONNE AL PARLAMENTO

- ARISTOFANE -

vv. 57 – 123 traduzione di Luca Mignola.

PRASSAGORA E allora sedete, affinché vi chieda, ora che vi vedo riunite, se avete fatto quanto fu deciso alle Scee.

PRIMA DONNA Io sì. Innanzitutto ho le ascelle più folte di un bosco, come era stato stabilito. Poi, ogni volta che mio marito andava al mercato, spalmata d'olio per tutto il corpo, mi sono abbronzata durante il giorno, ferma sotto il sole.

SECONDA DONNA Anch'io! Prima ho gettato fuori di casa il rasoio, per diventare tutta pelosa e in niente più simile a una donna.

PRASSAGORA Avete anche le barbe, che avevamo concordato di mettere tutte noi, quando ci saremmo riunite in assemblea?

PRIMA DONNA Per Ecate! La mia è veramente bella.

SECONDA DONNA E la mia non è di poco più bella di quella di Epicrate.

PRASSAGORA E voi, che cosa dite?

PRIMA DONNA Sì, annuiscono.

PRASSAGORA Vedo inoltre le altre cose architettate per il raggiro.

Infatti avete scarpe spartane, bastoni e mantelli maschili, come dicemmo.

PRIMA DONNA Io ho portato via, di nascosto, questo bastone a Lamio, mentre dormiva.

PRASSAGORA È uno di quei bastoni su cui si scorreggia.

SECONDA DONNA Per Zeus Salvatore, neppure se qualcuno fosse vestito della pelle di Argo centocchi, sarebbe capace di portare al pascolo il popolo.

PRASSAGORA Ma vediamo come possiamo agire in questi momenti, finché le stelle sono ancora in cielo. L'assemblea, verso la quale ci apprestiamo a procedere, inizierà all'alba.

PRIMA DONNA Per Zeus, è necessario che tu occupi un posto sotto le tribune, di fronte ai pritani.

SECONDA DONNA Per Zeus, mi sarei portata dietro un po' di lana da cardare, in attesa che si riempia l'assemblea.

PRASSAGORA In attesa che si riempia, miserabile!

SECONDA DONNA Per Artemide, sì! Mentre cardo, non presterò meno attenzione per questo! E i miei figli sono nudi.

PRASSAGORA Ecco, tu che cardì la lana, pur non dovendo mostrare niente del tuo corpo ai presenti! E certo sarebbe bello, se l'assemblea fosse affollata, e se una di noi che scavalca un uomo, mentre si solleva la veste, mettesse in mostra la fica pelosa. Ma noi sediamoci per prime, passeremo inosservate coperte sotto i mantelli. E quando facciamo cadere sul petto le barbe che ci siamo legate, chi guardandoci non crederebbe che siamo uomini? In verità, indossando la barba di Pronomo, Agirrio è passato inosservato. Una volta costui era davvero una femmina. Ora invece, vedi, si occupa

di importanti questioni di stato. E perciò, in nome di questo giorno che sopraggiunge, osiamo un'impresa grandissima: come possiamo prendere in mano il governo della città, per fare qualcosa di buono per lo stato. Perché ora non ci muoviamo né avanziamo.

PRIMA DONNA E come un consesso molle di donne parlerà in pubblico?

PRASSAGORA Molto meglio di chiunque! Infatti dicono che quelli che tra i giovani più si fanno fottare, sono anche i più abili a parlare. E questa per fortuna è la nostra arte.

PRIMA DONNA Non so. È terribile l'inesperienza.

PRASSAGORA Ci siamo riunite di proposito qui, per esercitarci con cura su che cosa bisogna dire. E quindi sbrigati a legare la barba tu e tutte le altre che si sono esercitate a parlare.

SECONDA DONNA Chi di noi, avanti, non è capace di parlare?

PRASSAGORA Coraggio, legatela e diventi subito un uomo. Anche io posando le corone vestirò la barba come voi, se mi sembrerà opportuno parlare.

Aristofane, *Le donne al parlamento*, Rizzoli 2001

«E SE INVECE...» UNA RIFLESSIONE ALL'OMBRA DI DIO

di Carolina Crespi

C'è un concetto che corrompe ed altera tutti gli altri.
Non parlo del Male, il cui limitato impero è l'etica;
parlo dell'infinito.

J. L. Borges, « Metamorfosi della tartaruga », *Altre Inquisizioni*.

Da che mondo è mondo, l'ipotesi è l'escamotage dei furbi, dei sognatori e dei disperati. Si provoca con i *se invece*, si farnetica con i *se potessi*, con i *se solo ci avessi pensato* ci si dispera. Non fanno eccezione quei pensatori che a cavallo tra XIII e XIV secolo presero parte alla controversia sull'eternità del mondo utilizzando il ragionamento ipotetico per aggirare la censura e raggiungere possibilità argomentative impensabili su un piano meramente reale. Ciò che alcuni di loro tentano di

sostenere non è l'esistenza di un mondo eterno (ricordiamo che il contesto in cui tale disputa ha luogo è quello universitario parigino di fine Duecento, scosso da condanne e censure, e che tutti i protagonisti si muovono all'interno di un orizzonte che difende la dottrina cristiana secondo la quale il mondo è stato creato da Dio *ab initio temporis*), bensì il fatto che la creazione, proprio in quanto verità rivelata, non sia un fatto razionalmente dimostrabile.

Che poi la creazione sia avvenuta nel tempo non è un'argomentazione che segue necessariamente la verità (rivelata) di un mondo creato dal nulla. Per coloro che non respingono la *possibilità* di un mondo creato e allo stesso tempo eterno (si pensi a Boezio di Dacia, Sigieri di Brabante e prima di loro lo stesso Tommaso d'Aquino), la creazione diviene un fatto puramente ontologico, privo di qualsiasi implicazione temporale. Affermando che il mondo non è eterno (verità di fede), si riconosce tuttavia la possibilità di un mondo eterno (ipotesi razionale): il problema della durata dell'universo, infatti, pur restando non decidibile (la posizione di Tommaso e Boezio in merito è agnostica), resta quantomeno ipotizzabile.

Tali dispute divengono un luogo classico dove si applica in modo sistematico quello strumento concettuale tardo-scolastico che è la distinzione tra *potentia Dei ordinata* e *potentia Dei absoluta*, ossia tra quanto Dio ha preordinato che avvenga e quanto, invece, avrebbe potuto ordinare che avvenisse. Oggi tale problema è identificabile con quello dello scarto teorico sussistente tra il mondo realmente esistente e i modelli degli infiniti mondi possibili. L'attenzione è dunque rivolta all'orizzonte del possibile (preferibile in periodo di inquisizione) che, paragonato al dato di fatto (coincidente col dato di fede), porta

a domandarsi non più se il mondo sia o meno eterno, quanto se avrebbe potuto esserlo. Resta che l'iscrizione nel tempo in ambito di potenza ordinata evidenzia la contingenza di questo mondo, ma la non derivabilità logica di tale temporalità legittima l'ipotesi eternalista in ambito di potenza assoluta.

Tutti coloro che partecipano alla disputa sull'eternità del mondo utilizzano argomentazioni che chiamano in causa il concetto di infinito e le sue definizioni. La discussione della possibile eternità del mondo coincide, infatti, con quella sui generi di infinito leciti in virtù di onnipotenza divina: questo è il contesto normale in cui a cavallo tra XIII e XIV secolo si esprime il problema di mettere in relazione insiemi e sottoinsiemi infiniti.

A partire dalla tesi aristotelica che vede l'illimitato non rappresentabile all'interno del pensiero umano e per questo inconoscibile, la percezione sensibile di ogni oggetto risulta limitata da un principio formale che fa di esso un essere individuale e irripetibile. Proprio come ci ricorda Borges descrivendo le successive metamorfosi del secondo paradosso di Zenone, ogni oggetto percepito racchiude in sé una potenzialità indefinita, immaginabile come l'infinita divisibilità di un tutto limitato. Tale disgregazione, se portata all'estremo, causava per Aristotele l'irriconscibilità della forma finale e la potenziale trasformabilità in altro

della forma originale, ritornando così alla pura potenza iniziale, principio sostanziale di ogni esistenza successiva. È qui che si inserisce la nozione di limite, inteso come condizione necessaria perché l'avvicinarsi di generazione e corruzione si mantenga all'interno di un tutto tale da non implicare un infinito in atto (Arist., *Phys.*, III, 8, 208a 9, p. 71). Molte delle ipotesi che la scienza aristotelica ritenne assurde divengono nel XIII e nel XIV sec., grazie all'esercizio del ragionamento ipotetico, semplicemente probabili. Gli Scolastici sostituiscono alle impossibilità aristoteliche un certo numero di possibilità *de potentia Dei absoluta*, considerandole semplicemente incompatibili col nostro universo.

La trasformazione di questioni di fatto in questioni di possibilità equivale a spostare su un piano teologico qualsivoglia problema fisico, poiché qualificare come *impossibile* un dato è avvertito come un tentativo di porre limiti alle capacità dell'Onnipotente. Affrontato *de potentia Dei*, ogni quesito acquista valenza teologica.

L'intera cultura del tempo è investita da questo atteggiamento che muta in profondità il modo stesso di concepire gli obiettivi del sapere: più che scoprire se nell'universo esistente vi siano uno o più mondi, i filosofi del XIV sec. sono interessati a studiare in astratto le condizioni di realizzabilità, le conseguenze di

tali alternative. Lo scopo non è la conoscenza reale né la verifica di ipotesi, ma la produzione di nuove regole. E ciò, ci fa notare ancora una volta Borges, è applicabile in ogni disciplina, matematica, estetica o epistemologica che sia. Il progetto di descrivere e classificare le infinite possibili forme della variabilità dunque si scontra nel Trecento con la passione per le eccezioni, per i dettagli, le sfumature, riducendosi spesso a un anarchismo metodologico che non riesce a sviluppare un unico e versatile linguaggio analitico. Borges si chiedeva: «Come giudicare codesta dialettica? È un legittimo strumento di indagine o soltanto una cattiva abitudine?». Certo è che l'assenza di unità, coerenza e generalità distinguono la *matematizzazione* dei pensatori tardo-scolastici da quella realizzatasi con Galileo un paio di secoli più tardi.

La fisica moderna, dunque, eredita dalla Scolastica alcune tecniche di ragionamento ipotetico che, nel campo della meccanica, aprono la strada a una nuova tecnica matematica e sono interpretate e applicate in modo più sistematico alla realtà e ai suoi processi. Tali applicazioni rappresentano la conseguenza potente di un diverso e nuovo modo di intendere il sapere scientifico che diviene uno strumento efficace per descrivere il mondo.

Quello di Galileo e Leibniz però non è più il mondo dei secoli XIII e XIV: le esigenze e gli obiettivi sono cambiati. Se è utile rintracciare una sorta di continuità tra tematiche dibattute e strumenti utilizzati, per comprendere come il pensiero di ogni epoca si evolva e muti, è però necessario considerare come spesso l'intervento di un accadimento eccezionale, e quindi discontinuo, possa ridefinire in termini radicalmente nuovi il rapporto tra teorie e realtà. Sarebbe dunque incompleto non considerare il ruolo fondamentale della matematica e il suo incontro decisivo con le teorie speculative e teologiche tardo-scolastiche.

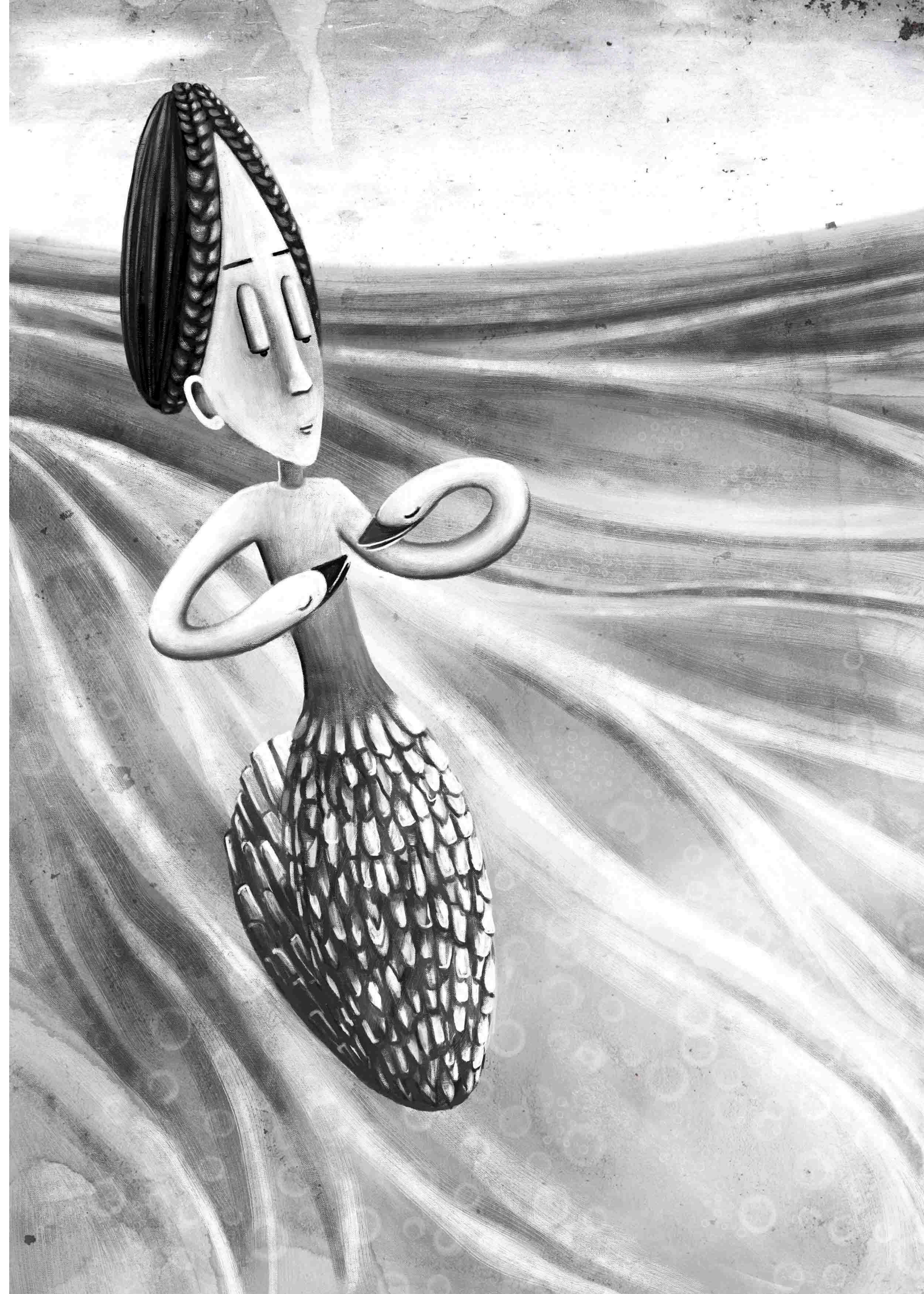
Se, con Borges, «è arrischiato pensare che una coordinazione di parole possa somigliare all'universo; è anche arrischiato pensare che di tali coordinazioni illustri qualcuna – sia pure in modo infinitesimale – non rassomigli (all'universo) un poco più delle altre». Può dunque ricredersi il lettore che cominci a scorgere in uno dei tanti ragionamenti che utilizzano il regresso all'infinito, la semplice sfida all'indefinibile varietà delle eccezioni e all'ampiezza incalcolabile della *potentia Dei absoluta*. I diversi significati del concetto di infinito, i numerosi postulati, l'abbondanza degli argomenti, dei dubbi, delle

obiezioni e, soprattutto, le antinomie di un concetto polarizzato di per sé rendono l'insieme di problemi legati a questo concetto uno dei più difficili e complessi non solo per la Scolastica, ma per l'intera storia del pensiero filosofico.

Bibliografia

Bianchi, E. Randi, *Le verità dissonanti*, Laterza, Roma-Bari, 1990

J.L. Borges, «Metamorfosi della tartaruga», in *Altre Inquisizioni*, 1952, Feltrinelli, Milano, 1986



PEDRO PÁRAMO E LA MANIERA QUANTISTICA

di Alfredo Zucchi

Col pretesto di affrontare quell'oggetto letterario sconosciuto e sconcertante che è il *Pedro Páramo*, voglio dare sfogo a una serie di pensieri, che da qualche tempo mi ossessionano, nella forma di ipotesi narratologiche. Prima di tutto, devo affermare che non rivendico l'opposizione realtà-finzione, opposizione che persino i più fini critici di Borges utilizzano incessantemente. In un certo senso, infatti, uno potrebbe considerare la realtà *realizzata* dall'occhio umano come la più sofisticata delle finzioni. Al contrario, per parlare qui di *Pedro Páramo*, voglio usare modello oppositivo diverso (*modello*, dico: sia chiaro fin dall'inizio il carattere non definitivo, ipotetico, tendente all'unione più che al disaccordo, di ogni opposizione). Questo modello, non certo l'unico possibile, né tantomeno l'unico che utilizzerò, ha a che vedere con due

maniere della rappresentazione letteraria: la prima fa capo al realismo, il suo fondamento filosofico è, da che mondo è mondo, la mimesi o verosimiglianza, e nella seconda metà del XIX secolo trova una sistemazione teorica nelle correnti del realismo francese e del verismo italiano – tale maniera, specialmente in Italia, col peso e il successo del cinema del dopoguerra, diventa oggi una sorta di mantra inaggirabile, un totem metodologico maneggiato dall'industria editoriale come il feticcio della verità – ma divago e non dovrei: tale maniera, dicevo, uno potrebbe definirla *newtoniana* (nel senso della fisica classica). L'altra maniera, in generale, tenderebbe a mettere insieme tutto ciò che eccede o travalica le mura (alte e lisce e a tratti insuperabili) del realismo. L'insieme, infatti, l'imbuto, è piuttosto

largo: Borges, ad esempio, definisce i suoi racconti "letteratura fantastica"; Ricardo Piglia, uno dei più acuti lettori di Borges, corregge il tiro e dice: "finzione speculativa" o "letteratura non-empirica". Ma quello di cui si tratta qui ha un nome più preciso: è quella letteratura che mette in scena cose che, per la loro stessa natura (o, per estensione, per il modo in cui sono disposte insieme e raccontate, scritte) sembrano mettere in discussione le leggi del mondo umano, newtoniano: quelle rappresentazioni i cui eventi accadono sfidando i principi della continuità della materia, della causalità spazio-temporale, della possibilità della definizione e della misurazione. In un certo senso, si potrebbe definire questa maniera *quantistica* (nel senso della scienza del mondo microscopico, la meccanica quantistica).

Chiarite le premesse – le *maniere* – mi viene da dire, per cominciare, che *Pedro Páramo* è un libro scritto *quantisticamente* a partire da una tradizione tematica fortemente realista (certi temi di carattere sociale: la povertà, la campagna e il deserto, la rilettura della rivoluzione messicana, la scala sociale e il sopruso, la roba per dirla con Verga). La cosa, è chiaro, si fa complicata fin dai primi passi. Cos'è infatti che accade nel libro di Rulfo che giustifica la sua categorizzazione nella maniera quantistica? La risposta è semplice: è la comunicazione tra il passato

e il presente; e questa comunicazione, questo passaggio discontinuo e sporadico eppure efficiente, avviene attraverso le voci, i mormorii, dei morti.

Il testo prima di tutto. Juan Preciado (narratore in prima persona) è un uomo che, non sapendo niente, spinto dalle parole di una donna appena morta (sua madre), si mette sulle tracce di suo padre, Pedro Páramo – uomo ricco, pieno di roba: tutta la terra intorno a Comala è sua. Per questo, per fargli pagare "l'abbandono a cui ci ha costretto e in cui ci ha tenuto", e chiedere indietro quanto gli spetta, Juan Preciado comincia a scavare nel passato. Ed è questo il trucco, lo svincolo: l'atto di scavare nel passato scoperchia la morte, le anime in pena dei morti di Comala e della Mezza Luna. Di più: nell'atto di scoperchiarli, Juan Preciado genera una seconda voce narrante, in terza persona, e lui stesso comincia una lenta eclissi, fino a scomparire:

–Vuoi farmi credere che sei morto per soffocamento, Juan Preciado? Ti ho trovato io, in piazza, molto lontano dalla casa di Donis, e vicino a me c'era anche lui: diceva che stavi *facendo* il morto. [...] –Hai ragione, Dorotea. Mi hanno ammazzato i mormorii.

Il mormorio uccide il narratore per prenderne il posto: da questo

omicidio si genera (viene fuori) la voce del morto per eccellenza, la morte fatta presenza (e soggetto parlante).

Si potrebbe opinare che la figura dell'anima in pena non sia molto quantistica – e nemmeno newtoniana, per dirla tutta; piuttosto *tolemaica*. E la cosa sarebbe giusta, giustificata. Tuttavia, Rulfo scrive dall'interno di una tradizione fortemente caratterizzata, in cui la vergine, l'anima, l'inferno e il rosario sono elementi contestuali necessari, puri *vettori*. Così, attraverso una sintassi maniacale (si dice che l'intreccio delle voci narranti del Pedro Paramo, disposto secondo una logica frammentaria decrescente, sia stata divina opera del caso, o del vento che mise insieme foglio sparso su foglio sparso), la rappresentazione si stacca dalla sua variante classica, newtoniana, devia da quella maniera – un salto che non è né verosimile né fantastico, un salto impossibile eppure necessario e palpabile; e la rappresentazione religiosa, è ancora più chiaro ora, non è altro che un mezzo, un trampolino. Il risultato di questo metodo è non solo una voce *più* forte, ma una voce del passato e del ricordo del tutto indipendente dal presente. Come dire: non c'è un soggetto che ricordi, né propriamente un narratore onnisciente ed esterno che parli. Quella che parla è la somma delle voci morte – una voce la

cui chimica e la cui posizione è impensabile, impossibile in un'ottica newtoniana.

Di nuovo al testo. Juan Preciado, dicevamo, torna al villaggio di Comala e non vi trova che morti e voci di morti. Da queste voci debolissime (*piano soffiato come l'alito di una notte di fuoco*, avrebbe appuntato Erik Satie sul pentagramma tra le note di dinamica) si genera, si rappresenta, la storia che Rulfo vuol fare venire fuori, nel modo quantistico in cui vuole farla venire fuori: la storia di Pedro Páramo e di un passato che parla con una voce impossibile, che viene fuori da un luogo impossibile. Ci sono dunque *due* storie.

Si apre, qui, un altro buco – una voragine a tutto dire. Il dualismo newtoniano-quantistico non è l'unico modello oppositivo che intendo usare per spiegare il procedimento narrativo alla base del *Pedro Páramo*; ce n'è un altro, infatti, che fa al caso nostro, ed è quello che vede in opposizione le forme letterarie, e più precisamente narrative, brevi a quelle lunghe – più specificamente, la forma racconto e la forma romanzo, secondo una tradizione estremamente ricca, tanto negli autori che si sono cimentati con entrambe (Cortázar, ad esempio, il cui carteggio di fine anni '50, dell'epoca della prima

stesura del progetto *Rayuela*, è ricco di spunti in questo senso), come quelli che invece si sono concentrati su una soltanto delle due, e hanno riflettuto sull'altra per opposizione o per esperienza di lettura piuttosto che di scrittura (Borges resta uno dei casi più illustri in questo senso). Eccoci: non perda fiducia chi vede in questo passaggio da un modello all'altro una pecca del metodo. Di fatto, se pure è vero che i due modelli non si negano a vicenda, è ugualmente vero che non è detto che si lascino integrare facilmente. Abituamoci, allora, a procedere a scatti e per salti, per gesti discontinui. L'illusione di chiudere il cerchio resti nelle nostre tasche come il ricordo affettuoso di una superstizione; ci guidi sola la metonimia davanti, dea crudele e succosa.

La forma breve e la forma lunga (estesa, d'ora in poi, nonostante l'imprecisione, per evitare ogni inutile richiamo fallico). La più grande difficoltà nell'integrare questo modello dualistico con quello utilizzato in precedenza risiede nel fatto che non esiste una relazione biunivoca tra le categorie dei due modelli – ma torneremo su questo punto, nello specifico, più avanti. Dicevamo che nel *Pedro Páramo* ci sono due storie – teniamo a mente questa affermazione, poiché

rappresenta il punto di passaggio, o svincolo, da un modello oppositivo all'altro. Ricardo Piglia, infatti, in “Tesis sobre el cuento” suggerisce che un racconto (e con ciò intende il racconto nella sua forma moderna, canonizzata a partire da *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe) si fa sempre di due storie: una segreta e una enunciata – che dunque questa biforcazione rappresenta *l'essenza* del racconto moderno. In questo senso, la progressione, il cammino (per non usare la parola Storia che confonderebbe tanto il lettore quanto me, a questo punto) del racconto moderno diventerebbe il resoconto del come e del perché le relazioni tra storia segreta e storia enunciata cambino nel tempo (e nello spazio).

Una domanda, a questo punto, è lecita: cosa c'entra *Pedro Páramo* con le forme brevi? *Pedro Páramo* è, secondo categorie editoriali discutibili, legate più a questioni di marketing che ad altra cosa, un romanzo. Da ogni altro punto vista (e soprattutto da quello narratologico) invece è ciò che si può definire romanzo breve o *nouvelle* – una forma breve, in definitiva.

Facciamo un altro passo contiguo. Poe definisce il racconto come quella forma letteraria che, dal punto di vista della lettura, si caratterizza come un'unità di fruizione indivisibile: un

testo che il lettore legge per intero senza interruzioni. Non importa, qui, che tale definizione fosse specialmente valida a inizio XIX secolo e che ora non lo sia se non in parte (e in una parte quasi del tutto irrilevante); ciò che conta, ora, è il passo ulteriore che tale figura ci permette: qual è, infatti, l'unità di fruizione indivisibile per eccellenza lungo tutto il XX secolo (fino a oggi, con alterazione più materiale che formale) se non il film, il lungometraggio (non certo l'episodio della serie televisiva, sulla cui fenomenologia rimando a *Teleshakespeare* di Jorge Carrión).

Torniamo al testo, e lasciamo la metonimia svolgersi libera. La mia esperienza di lettore del *Pedro Páramo* mi ha visto collegare, al primo punto d'incrocio nel romanzo in cui certa logica quantistica emergeva in modo sconcertante, il testo di Rulfo a tre lungometraggi di David Lynch: *Strade Perdute* (il più imperfetto della lista), *Mulholland Drive* (il più conchiuso e perfetto, nonostante le condizioni materiali decisamente precarie in cui fu portato a termine) e infine *Inland Empire* (il più estremo, e nonostante tutto il più vicino all'opera in questione per il meccanismo a scatola cinese del mormorio, della voce morta, che ne apre un'altra, e un'altra ancora). La natura di questo collegamento, all'inizio, è stata del tutto improvvisata, e provocata, come lettore/fruitori, da

una prima, intransigente, sconvolta e immediata reazione *newtoniana*: non solo “com'è possibile che accada tutto ciò, in quest'opera?” ma soprattutto “come fa *l'impossibile* rappresentato in quest'opera a mutarsi d'un colpo semplicemente in *probabile*?” Come fa ciò che sfida, come tale, la coscienza newtoniana, realista e mimetica, a perforarla e persuaderla, a rendersi accettabile oltre la comprensibilità? C'è infatti un argomento che non abbiamo ancora toccato – ed è un argomento essenziale: è la traccia emotiva, lo strascico che un'opera è in grado di lasciare sul fruitore al di là dell'interpretazione razionale che quest'ultimo riesce (o non riesce) a fare dell'opera in questione. Non si parla, qui, del gusto e della soggettività del fruitore – ma del fatto che un'opera riesca a trasmettere un messaggio forte senza che il fruitore l'abbia *capita*. Quando uno spettatore, alla fine di *Mulholland Drive*, comincia a chiedersi cosa sia accaduto esattamente, come abbia potuto prodursi questo scambio, questa inversione, questa dannata confusione intersoggettiva – a quel punto, provvidenziale, arriva la colonna sonora di chiusura, un tema d'amore perduto, e tutto è chiaro. Cioè niente è *chiaro*, ma attraversa il cranio del fruitore ugualmente, se non con maggior vigore.

Non c'è dubbio, dal mio punto di

vista, che la logica newtoniana, in letteratura così come nella scienza, resti ingiustamente sopravvalutata. Di fatto, l'emergenza nel mondo della scienza, da ormai un secolo a questa parte, della meccanica quantistica come disciplina *rigorosa* in termini metodologici, ha del tutto sdoganato il *fatto* che il mondo microscopico, il mondo delle particelle subatomiche ed elementari, si comporti in un modo che il mondo macroscopico (la maniera newtoniana, l'occhio umano, in ultima analisi) rigetta completamente – che nel mondo dell'infinitamente piccolo vigano delle regole che, nel mondo macroscopico umano, sono assurde, impossibili, *inverosimili*. Proprio qui, di fatto, si nasconde un elemento che fa della letteratura una disciplina unica: nella dimensione scientifica le leggi del mondo microscopico, i suoi comportamenti inverosimili, scompaiono nel mondo macroscopico, schiacciati dal peso, dalla *grandezza* di quest'ultimo; in letteratura, al contrario, queste leggi inverosimili (la discontinuità della materia, si diceva, l'impossibilità della misurazione e della definizione, la non-causalità spazio-temporale se non addirittura l'irrilevanza *tout court* del tempo come variabile o categoria fondamentale dell'estetica) non solo hanno la capacità di perpetrarsi nel mondo

macroscopico (l'occhio e il cervello del lettore), ma lo fanno in modo da lasciare una traccia forte e, in qualche modo, incomprensibile allo stesso tempo.

Il succo di questo lungo intervento, dunque, è duplice. Da un lato, quasi come una tautologia, mi viene da dire che le opere costruite alla maniera quantistica (come *Pedro Páramo*, *Inland Empire* e *Il Castello* di Franz Kafka) non direbbero ciò che dicono se fossero costruite alla maniera newtoniana – ovvero che ciò che dicono non è riconducibile a una definizione non-contraddittoria; e il messaggio, l'impatto che ne viene fuori, sprigiona una forza capace, con un solo libro, di mettere in discussione l'operato millenario della specie umana (tutte le sottospecie considerate). In questo senso, Juan Rulfo si pone, insieme a Kafka (e molto più che James Joyce) come un precursore e un modello della maniera quantistica (non a caso aggiungerei, come una postilla doverosa ma prosaica, che Rulfo è indicato come padre putativo dagli autori latinoamericani del “realismo magico”, il cui capofila è Gabriel Garcia Marquez, uno scrittore che, pare, abbia imparato a scrivere dopo aver letto *Pedro Páramo*). In questo senso, bisogna forse aggiungere che il cervello umano,

insieme con i sistemi nervosi, non andrebbe studiato come un insieme macroscopico.

D'altra parte Piglia, in "Tesis sobre el cuento" sembra indicare che la traiettoria "naturale" del racconto nella sua forma compiuta (il racconto moderno, come detto sopra) tenda a ciò che qui si definisce maniera quantistica come a una meta. Diffidiamo dalle teleologie. Di fatto, ho già detto sopra che non c'è, tra le categorie dei due modelli, alcuna corrispondenza biunivoca (non è detto, in altre parole, che la forma breve corrisponda alla maniera quantistica, mentre la forma estesa a quella newtoniana) – consideriamo questo limite come tale, come un punto di demarcazione positiva, una barriera da superare.

Chiediamo allora: come può una forma, sia essa breve o estesa, riuscire a superare le mura – alte e lisce, se non a tratti insuperabili – del realismo newtoniano? Come si scrive alla maniera quantistica?

Non è semplice rispondere a questioni del genere. La difficoltà principale consiste nel dare un nome preciso al meccanismo, allo stratagemma che definisce un'opera nel suo costruirsi e venire fuori: non solo un'opera letteraria, dunque, ma qualunque opera; per questo, la categoria o figura della *finzione* risulta riduttiva e fuorviante.

Chiediamo dunque ai greci antichi e a Martin Heidegger una breve intercessione e chiamiamo questo meccanismo *tecnica* (se non artificio o fabbricazione).

Torniamo solo per un momento alla definizione – orientativa e funzionale – di Poe: la forma breve (il racconto, il film, il romanzo breve) come una sorta di unità di fruizione indipendente. In questo senso, la forma breve, in generale, ha probabilmente un unico modo di accedere alla maniera quantistica e ai suoi esplosivi, impossibili effetti, ed è quello di cercare in ogni modo di nascondere la tecnica, l'artificio e la fabbricazione di base; ancora più precisamente, nascondere l'artificio per non interrompere la fruizione, evitare che il fruitore si chieda, interrompendo il getto, cosa mai stia accadendo nel testo: con questa domanda infatti, con questa interruzione, il fruitore/lettore frantuma l'opera, impedendole di raggiungere *quel luogo o stato della materia in cui l'impossibile diventa probabile*. In altre parole, la forma breve dovrebbe agire come un'unità conchiusa, coesa e aggressiva, per trasportare, veicolare *l'impossibile come una certezza* (non è detto, va da sé, che un tale nascondimento non possa dare luogo a forme brevi di maniera newtoniana).

Dall'altro lato dello spettro, la forma

estesa (il romanzo nello specifico, in particolare quella forma romanzo introdotta per la prima volta all'inizio del XX secolo: il romanzo-fiume, il romanzo-tutto o mondo, ogni declinazione *aperta* della forma-romanzo) ha un modo del tutto opposto di accedere a quel luogo: per farlo, deve istigare in ogni momento il lettore a interrompere, frantumare, svelare la tecnica, l'artificio alla base dell'opera, rivelando il carattere ambiguo, biforcuto e circolare di ogni fondazione (un'attitudine o metodo del genere, inaugurato dal *Quijote*, ha come risultato, quasi inesorabilmente, un'opera alla maniera quantistica, o meglio ancora un'opera che si pone come la disgregazione della maniera newtoniana, un tumore nel suo organismo).

Ecco: mi occorre proprio ora, alla fine, una migliore definizione per la coppia forma breve-forma estesa, ed è forma chiusa-forma aperta; così come mi occorre, come un lapsus, il fatto che lungo tutto il percorso non si sono fatti se non sporadici cenni al *perché* uno debba volere una forma piuttosto che l'altra, che viene poi a essere il perché della letteratura, il suo ruolo nel mondo umano. Ma entrambe le cose richiedono un altro spazio per essere sviscerate.

Questo è tutto, in definitiva, il mio contributo allo stato dell'arte, il

resoconto delle mie ossessioni – le quali, lo ammetto fin da subito e senza vergogna, sono figlie illegittime della parte sesta di *Al di là del bene e del male*, «Noi dotti», di Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Bibliografia

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, 2009.

Borges por Piglia (video), Tv Pública Argentina, https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8

Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, 2013.

Jordi Carrión, *Teleshakespeare*, Barcellona, 2011.

Franz Kafka, *Il Castello*, Milano, 1948.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Roma, 1996.

JAKOB IL PIANISTA

di **Ciro Monacella**

L'ultima volta che suonò lo fece in braccio agli dei. Percorse in successione, fra pezzi neri e bianchi, tutte le possibili indoli umane. E si arrestò inatteso sulla nota. Perché gli parve il miglior ponte verso gli inferi. Lo tenne dentro, il tasto, fermo e dimenticato come un coito distante. Mentre nel teatro vibrava il suono che afferra dio per i peli delle narici, mentre gli altri musicisti accoglievano l'estro come il pugno a nocche dure dell'imponderabile. Lo zigomo si rompe. Il frantumato libera materie sconosciute.

Jakob il pianista era metodico e perfetto. La sua arte era quella dell'animale che tinge squame a gusto della terra su cui striscia. E lo spartito, e i tempi e i modi, smettevano il senso della norma per farsi squama, tinta, riflesso e gioco d'ombra.

Dunque l'ultimo gesto non poté essere compreso. Le dita che fino a quell'istante avevano segnato

perimetri d'evanescenza lungo lo strumento, di colpo s'erano arrestate. E l'anulare, l'osso dedicato al giuramento, rimase fermo sul tasto che mandò l'ultima nota. Prolungata. Agonizzante o sublime.

L'orchestra si fermò. Gli archi tesero ai fiati, i fiati si persero negli archi. E il pubblico, colto ed educato ai tempi, in un istante comprese che il pianista disobbediva alle regole del tempo. O che fosse rintanato altrove, in una curvatura dello stesso.

E infatti ai pochi che potevano guardargli il viso, sembrò che si firmasse lì lo spasmo dell'estasi. Di quanto il corpo del pianista s'orientasse in forza all'ultima nota, tutto il teatro ne ebbe segno. E i mormorii, e timide proteste, e sciarpe svolazzanti verso il collo in via d'uscire.

Una donna d'età non irrilevante, impeccabile negli accessori e nell'igiene intima, lentamente si

aprì in un sorriso svelando denti marcescenti. E al vicino di poltrona che aveva appena detto: «ma questa è una buffonata!», rispose:

«Questa è semplicemente una nota. Forse l'ultima. Forse la forma corporea di un disagio».

«No signora», fece il tizio, «questo è al massimo il rumore della malattia mentale».

La donna smise di sorridere. Lentamente voltò il capo verso l'uomo, quasi cigolando le vertebre, mentre le carni modulavano risacche fra collo e sterno. Disse:

«Il rumore è suono, la malattia è guarigione. La natura ha regole più flessibili di quelle dell'intelletto umano, signore. La natura è programmata per esistere finché ci sarà esistenza, e non per un secolo scarso con l'aiuto della chimica. L'opportunità e la convenienza di certe anomalie sfuggono all'essere umano».

E lentamente come aveva mosso, tornò a rivolgere lo sguardo al palco.

La platea fluttuò. Un manto di formiche. Uno strato di petrolio mosso da pendenze contrastanti. Si distinsero figure umane introdotte in pellicce sintetiche. I rumori delle stoffe e del cuoio delle scarpe, con sopra la medesima, eterna nota di pianoforte. Una nebbiolina. La scia elettrica delle luci si infrange contro lo spazio. Il tasto dentro la tastiera,

il flusso del tempo paralizzato sull'onda fissa della nota. Nota. Uno scherzo della percezione: è nota solo quando conosciuta. Se non lo fosse, pensava Jakob, sarebbe una banale espressione del caos.

Il pensiero. Laggiù, su rotaie distanti sibila il metallo. Il suono si assottiglia fino a recidere dei cordoni nel cervello di chi ascolta. E libero come vapore va l'impulso nervoso. Della scarica si sa l'origine, non certo la destinazione.

All'angolo blu il pugile Jakob si faceva medicare lo zigomo destro. L'allenatore gli suggeriva furbizie, schivate, passaggi sotterranei. Cunicoli.

«Entra nella sua guardia col montante! Devi mostrargli il mento, deve sentirlo lì. E appena allunga il sinistro, tu schivi verso destra e gli entri di montante». Ma Jakob non riusciva a vedere il suo avversario. Dal lato dello zigomo ferito, l'occhio gli lacrimava. E l'altro non era messo meglio.

«Non lo vedo! Non so dov'è!», diceva il pugile.

«Lo sentirai. C'è momento per vedere e momento per sentire. Tu lo saprai perché lo sentirai».

Le ombre. Jakob non distingue. Le linee convesse lungo il bordo chiuso della lacrima. Le persone sono sagome illogiche, e i loro gesti rallentati hanno guizzi imprevedibili quando entrano dentro la goccia, giusto al centro.

La nota di pianoforte come coperchio del mondo, al soffitto si impiccano le voci del pubblico. Pioggia che non sa cadere. Galassia senza centro.

«Ci siamo quasi. È prossimo alla resa», diceva uno dal pubblico.

«Credevo fosse più capace. Non capisco cosa stia facendo», rispondeva un altro.

«Non sa neanche chi sia il suo nemico», chiudeva un terzo, «non vede, non sa, è perso».

Poi, Jakob partì. Senza il gong. Un orecchino, forse, contro un bracciale in rame. Le vibrazioni si accodarono alla lunga nota che percorreva ogni tempo, e il pugile si alzò. Scansò l'allenatore e si diresse verso l'angolo opposto.

A mezzo ring, l'arbitro fu il primo a cadere. Il pugno gli aprì la mandibola. Jakob il pugile proseguì varcando litri di buio. In piedi balzò la folla, punta al culo dalle gesta fuori geometria.

Una vecchia baldracca che accompagnava un poeta, in prima fila, ebbe l'ardire e strinse le parole: «La notte... quel ragazzo è entrato in una piega della notte».

«Stronzate», contestò il poeta, «sta solo iniziando a ricordare cosa sia l'essere umano».

Jakob spostò l'allenatore dell'avversario. Quest'altro era sullo sgabello. Il tempo di alzare lo sguardo.

Inebetito dal frastuono. Dalla sete rumorosa della folla.

«E cos'è l'essere umano?», chiese la baldracca.

Jakob caricò. Tutta la vita fino ad allora vissuta si contrasse fra deltoide e bicipite. Il gomito indietro. Gli occhi dell'avversario, increduli e desiderosi. «L'essere umano è egoismo. Feroce egoismo».

Il colpo entrò al centro del volto. Il naso del pugile all'angolo rosso sprofondò verso le orecchie, e la dentatura giù in gola. Il cervello non mandò segnali di pericolo perché voleva, in fondo, oltre gli arabeschi di fosforo e gelatina, un'esperienza della fine. Senza impulsi nervosi il collo non fu sorretto dai muscoli della schiena. E si ruppe. Mentre la nota resse.

L'avversario di Jakob rimase sullo sgabello alcuni istanti. Un semplice equilibrio di pesi permise alla testa di compiere una rotazione. Poi, piegando in avanti, trascinò il corpo e cadde.

Jakob in strada. Sangue dalla gamba. Un taglio verticale, simmetrico, da vetro, nel lato del polpaccio. A ogni passo un fiotto. E i passi erano svelti. Quelli della fuga. S'era rintanato negli spogliatoi, ma la folla era andata a reclamarne il cuore, e il pugile aveva dovuto sfondare la finestra del bagno.

Il luogo era ora sconosciuto. La periferia di una città. Le buche

nell'asfalto, i marciapiedi larghi e scontornati. Quasi mai visti esseri umani. E a ogni passo un fiotto.

Davanti a sé poche forme in emersione dalla notte. Apnea, ricordi d'utero. La torre di un vecchio bruciatore, il profilo scoliotico di una fabbrica dismessa. Ma dietro, in qualche posto, dietro un palazzo ad angolo e oltre qualche incrocio, il vocio della folla, le zampate delle bestie. Al branco che vide sangue, ne scattò insaziabile nostalgia. Gli erano addosso. Ne fiutavano la paura.

Dal lato opposto del marciapiede avanzava uno zingarello. Le carni brune, bagnate del buio che le aveva impastate. Caracollando, col cesto delle robe raccolte ai cassonetti. Conosce il posto e ha confidenza col bilico, ma venderebbe sua madre, pensò Jakob. E decise di non chiedergli aiuto. Però proprio mentre stava per incrociarlo, una delle auto che sfrecciavano in strada frenò brusca. Leggera retromarcia. Il finestrino si abbassò, e dall'interno una voce senza volto fece: «È lui! È Jakob il pugile!».

Altre auto accostarono vomitando persone. Dagli angoli bui della strada affioravano figure minacciose. Dai coni d'ombra dell'asfalto salivano a galla uno a uno gli

spettatori dell'incontro. Inferociti. Scrollando di dosso pelli secche di tenebre. E tutti convergevano verso Jakob, inciampando, con scarsa coordinazione. Vivendo di febbre.

Il pugile afferrò lo zingarello e, sotto un braccio, lo portò lontano dal ciglio fino a sbattere contro una saracinesca:

«Mi serve il tuo aiuto», disse, «se mi prendono mi strappano gambe e braccia».

Il ragazzo, occhi enormi e bianchi sotto due palle di pupille nere come necrosi:

«Seguimi», e sgattaiolò sotto la saracinesca.

Erano in un magazzino. Pavimento soffice di polvere. Sugli scaffali alle pareti pochi e insignificanti oggetti. Tutto superfluo.

«Che mi dai?», chiedeva il ragazzo agilmente verso l'uscita posteriore. «Ho un pianoforte, da qualche parte. Credo. Vale molto».

«E che me ne faccio? Se lo metto nella mia roulotte quella si sfonda!». Trovarono la porta sul retro mentre la folla sbatteva contro la saracinesca. Uscirono in strada. Un vicolo. Ma quelli erano entrati nel magazzino, buttavano in terra gli scaffali e imprecavano.

Lo zingaro s'afferrò a un tubo delle fognature che saliva lungo un casermone. In poche mosse era già sospeso a tre metri, e saliva ancora.

«Mentre provi a starmi dietro, sforzati di trovare una ricompensa per l'aiuto che ti sto dando», fece, «ma... ma cos'è questo rumore? Sei tu che fai questo rumore?».

«Quale rumore? Io non sento niente?», chiese Jakob.

Dal retro del magazzino un paio di uomini e donne sfociarono dal vicolo. Lo zingaro fermò la scalata. Silenzio. La preda sui rami alti ha i suoni come nemici. E mentre in basso le donne si chiedevano dove fosse quella bestia che aveva ammazzato un uomo a tradimento, sospesi sul tubo, Jakob e lo zingaro trattenevano il respiro. Il sangue rallenta. Sopra gli occhi cala dolce la patina dell'addio.

Poi quelli sotto si divisero lungo i due lati del vicolo, e quando furono distanti a sufficienza, i due sul tubo ripresero a salire.

Sul tetto. Lungo un cornicione che sporgeva verso un altro edificio dalle finestre senza vetri.

«Quella è casa mia. Tu ti fermi qua. E mi paghi».

«Ma come? Hai detto che vivevi in una roulotte», fece Jakob.

«No. Io ho detto che se metto il pianoforte nella mia roulotte quella si sfonda. Ma non ho mai detto di vivere in una roulotte».

«Facciamo così allora», propose Jakob, «io vendo il pianoforte e ti

pago in contanti. Domani però».

«Nessun domani. Tu mi paghi adesso. Altrimenti strillo e quelli si mettono qui sotto finché non cadi».

«Ma come faccio a pagarti adesso? Non posso avere un pianoforte con me!».

«Sicuro?», chiese lo zingaro, «guarda bene... e cos'è questo suono? Sei tu che lo fai?».

Come un sibilo, ma di zucchero, e senza sbalzi, ogni tanto il vento restituiva un suono che sovrastava ogni cosa, che proveniva da ogni luogo, che proveniva da momenti precedenti e momenti futuri.

E seguendo questo suono, attratti dal suo vanto d'esistere, gli inseguitori presero ad accalcarsi lentamente e inebetiti sotto il muro sul cui cornicione si appollaiava Jakob. Alcuni già guardavano in su quando il pugile disse:

«Senti, ragazzo, parliamoci chiaro: tu stanotte non hai fatto niente di straordinario. Sei fuggito via per posti che conosci e ti sei arrampicato quassù come avrai già fatto mille volte. Questo non ti è costato niente. Io ti ringrazio ovviamente, e penso sia giusto che ci guadagni qualcosa. Ma pensa a questo: se io cado di sotto, tu non guadagnerai niente. Non hai speso niente, ma non guadagni niente. Quindi, fidiamoci l'uno dell'altro. Se mi porti al sicuro,

entrambi guadagniamo. Se restiamo qui, io perdo e tu resti in pareggio». Lo zingaro ci pensò. Fece cenno che l'altro lo seguisse e continuò lungo il cornicione. Elastico e gatto. Fino a infilarsi nella finestra senza vetri.

Dentro. Buio, cosmo, bolla di sapone. Un odore aspro di cibo vecchio. Carte, barattoli sotto i piedi. La stanza era piccola, i suoni di ciò che calpestavano tornavano subito indietro, ed era abbastanza vuota, perché tornavano distorti e liberi. Oltre l'uscio, verso un corridoio, lampeggiava una luce metallica su uno sfondo di paglia. Lo zingaro si diresse lì. Jakob seguì.

«Ora conoscerai mia sorella. Siamo soli. I nostri genitori sono annegati quando siamo venuti qui. Mia sorella ti parlerà. Lei è brava con le parole. Però non si farà guardare in volto. E tu non dovrai provarci a guardarla, altrimenti non ti aiuterà».

«Io farò tutto quello che è necessario per uscire da questa situazione», disse Jakob.

Arrivarono nel posto dopo esser scesi per una scalinata stretta. La stanza. Sulla destra un vecchio televisore a tubo catodico mandava sempre la stessa immagine sgranata, e saltellava, senza audio. Sulla sinistra una sagoma contro la luce gialla di carte messe a fuoco in un buco nel muro, come un camino. La sorella dello zingaro. La sua chioma folta e liscia di capelli di

ogni colore. Di nessun colore.

«Anna, ho portato un uomo disperato. Fugge. Fugge da tutti».

La donna non rispose. Continuò a strappare pezzi di cartone da bruciare. Mentre lo zingaro invitò Jakob a sedersi su una poltrona sulla cui stoffa, contro luce, si vedevano i balzi allegri delle pulci. Gli fu offerto da bere. Qualcosa di alcolico e amaro, sapore di radici selvatiche.

«Cosa è questo suono che porti con te?», chiese Anna.

«Non sento niente. Continuate a ripeterlo tutti, ma io non sento niente». «Eppure c'è. È bene che tu scopra di cosa si tratta se vuoi guarire».

«Io non ho niente da cui guarire», fece Jakob, «devo solo... smettere di fuggire».

«Fuggi. Da cosa fuggi?».

L'uomo ci pensò. Bevve un altro sorso. «Non lo so. Mi sono perso».

«Ti sei perso. Quando?», Anna attese. «Qual è l'ultimo posto familiare che ricordi?».

«Non lo ricordo più».

«Come ti chiami?».

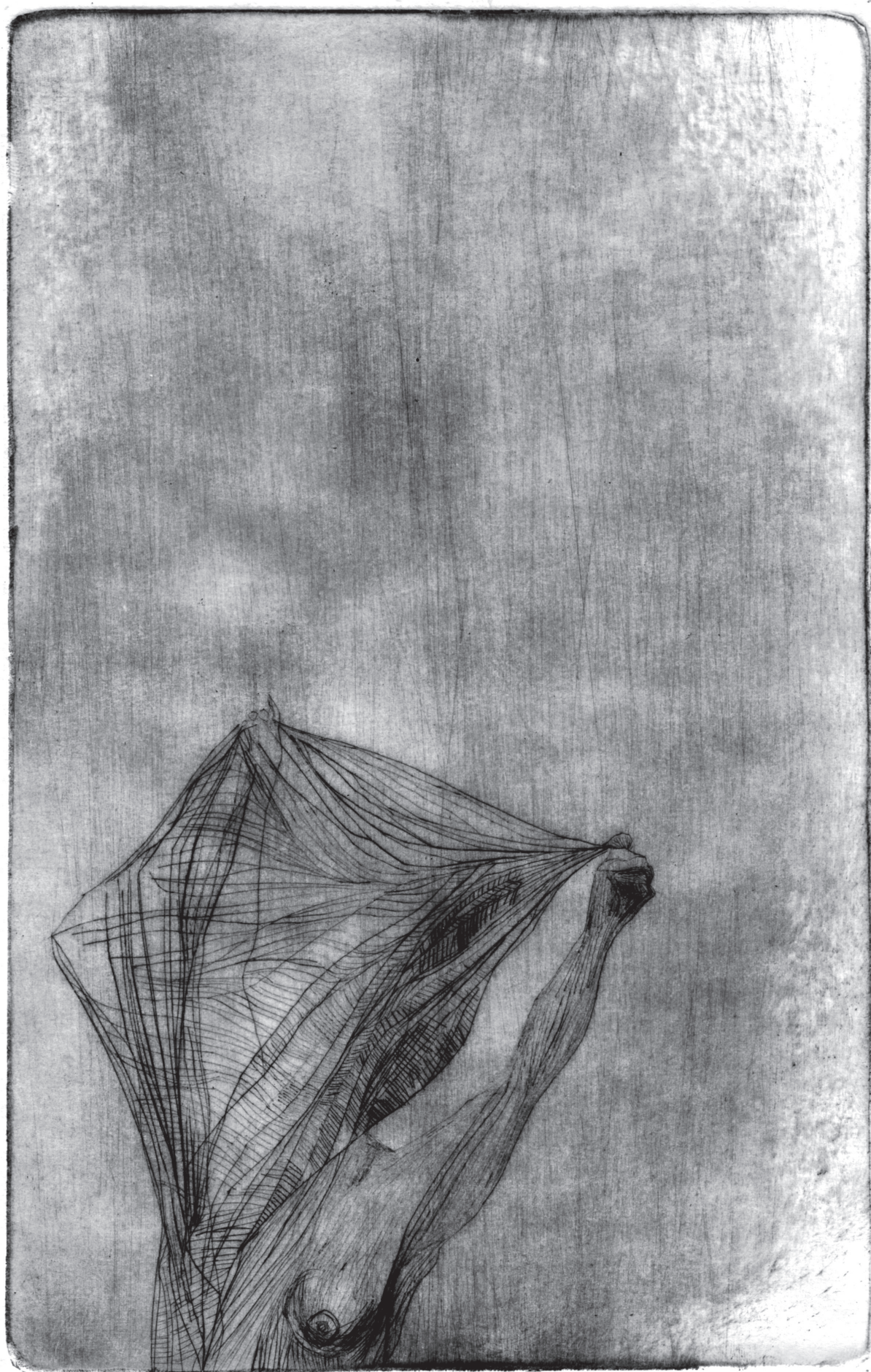
«Sono Jakob. Jakob il pianista».

«Quindi per vivere fai il...»

«Faccio il pugile».

«Fai il pugile. Allora il ring è un il posto in cui sei te stesso?».

«Assolutamente no. Forse, l'ultimo posto familiare che ricordo è... casa di mia nonna. Pranzavo lì durante



la settimana. L'odore di umidità nel salone di mia nonna. Il fumo della carne arrostita sui fornelli, che andava verso l'ingresso e che vedevo avvolgersi quando entrava una striscia di sole dalla porta socchiusa.

«Cosa è successo da allora?»

«Sono diventato un uomo».

«Non ti piace essere diventato un uomo?».

«Non più. Ho ottenuto delle cose e ne ho perse altre».

«Cosa hai perso?».

«Ho perso il gusto dell'ignoto. Ora conosco tutto. Niente mi sorprende. Niente mi prende. Invece da bambino ogni passo poteva portarmi ovunque».

«Hai paura che la tua vita sia finita? Già decisa?».

«Credo di sì».

«Lo sai che le vite finiscono, vero? Non vuoi accettarlo?».

«No».

«Cosa cerchi che pensi di non avere?».

«Non lo so. Parti di me, suppongo».

Anna tacque. Jakob si accorse che lo zingaro non era più con loro. Pensò che dovesse esser filato via a procurare del cibo visto che lui lo aveva interrotto. E la chioma della zingara colpita dai riverberi delle fiamme mandava gli odori del bosco tutt'attorno.

Jakob fece un leggero movimento sul lato, sporgendosi, ucciso dalla curiosità di vedere il volto di quella donna. Ma Anna disse:

«È davvero il mio volto che cerchi?».

«No... no, assolutamente», fece Jakob ricomponendosi.

«Esci fuori allora. Io ti raggiungo».

«Da dove si esce?».

«Dove si entra. La vita è più semplice di quanto immagini».

Jakob andò verso la scalinata, e notò che un passo prima c'era una maniglia. Tirò. La porta strisciò in terra. Aria fredda. Esterno. Notte. Piscio di gatti. L'uomo attese qualche minuto nello spiazzo. Poco visibile tutto attorno. Clacson di auto in lontananza. Sirene della polizia. Anche qualche sparo. Un aereo sfiorò deliziosamente la luna. Jakob meravigliato della notte.

Poi Anna lo raggiunse e gli si mise avanti, di spalle, camminando lentamente. E lui seguiva. Uscirono dal cortile. Man mano che la visuale del quartiere aumentava, si potevano notare colonne di fumo alzarsi verso il cielo. E il fetore della gomma che brucia. Tutto attorno, diffuse, vicine e lontane, le voci della folla imbestialita. La città si stava rivoltando.

Anna e Jakob attraversarono lo stradone da cui prima l'uomo era fuggito. Gruppi di persone bloccavano le auto e facevano scendere gli occupanti, altri si azzuffavano sotto i lampioni. Qualcuno rimaneva in terra, e i passanti dopo aver mollato un paio di calci controllavano le tasche e arruffavano qualcosa.

«Cosa succede?», chiese Jakob.

«Ognuno ha perso qualcosa. Da un certo momento in poi, più si vive più si perde», disse Anna.

Percorsero tutto lo stradone, in direzione del centro città. Gli incendi aumentavano. Fiamme dalle finestre. Qualcuno fu lanciato di sotto e si schiantò su di un'auto in corsa, che andò a inchiodarsi nella vetrina di un alimentari. Tutti quelli che erano lì corsero a recuperare del cibo.

Una vecchina veniva incontro tutta trafelata.

«Signora, signora ma che sta succedendo?», le chiese Jakob trattenendola.

«Un uomo ha ucciso un altro uomo», fece quella senza manco fermarsi, e si liberò dalla presa con un'energia sorprendente.

«E che c'entra?», diceva Jakob.

«Quell'uomo era lui stesso», faceva la vecchia allontanandosi, «quell'uomo era un altro!».

Annanon interveniva. Guidava e basta. E i suoi capelli lunghi, alla luce degli incendi, a volte sembravano rossi, a volte biondi. A volte profumavano di ortiche, a volte di fegato.

Superarono un ingorgo a un grosso incrocio. Un tir capovolto in strada offriva riparo a degli uomini che sparavano contro un palazzo. Dalle finestre gli altri rispondevano lanciando bottiglie incendiarie.

E man mano che Anna e Jakob avanzavano verso il centro, insieme

alle fiamme e agli schianti, aumentava quel suono di sottofondo. Quel suono sempre costante. Che copriva perfino le urla di una madre a cui avevano strappato il figlio per barattarlo con una tanica di benzina.

Poi, all'improvviso, Anna si fermò.

Di fronte avevano un palazzo antico, la facciata a lastroni di arenaria. Entrarono. Superarono il cortile dominato da un'aiuola e andarono al lato opposto al portone. Lì un cancello, senza lucchetto, apriva a un giardino spoglio. Tutt'attorno qualche deflagrazione rompeva la notte. Lì, dietro un pino le cui radici infilzavano la terra, un pozzo in mattoni vulcanici. Jakob si avvicinò senza chiedere nulla. Si affacciò, mandò una voce che echeggiò. Il suono di fondo, lì era più forte che mai.

«Che faccio?».

«Scendi. E se tocchi fondo, scendi ancora. E poi ancora», disse Anna.

Jakob si calò aggrappandosi ai mattoni. L'aria era densa, umida. Insolitamente calda. Anna scese dietro di lui.

Muschi, ai mattoni, sempre più viscidì. L'uomo perse la presa e cadde nel fango. Mosse le mani nella melma. Fredda. Poi pensò di dover scavare. Iniziò a farlo. Ma non ci riusciva, perché il fango che spostava ai lati, pian piano tornava al centro dove lui si affannava a scavare.

«Come faccio? Non ci riesco!».

«Questo fango deve sparire», suggerì Anna.

Jakob riprese con più foga. Ora il suono era insopportabile. Era forte. Era ovunque. Era talmente forte che avrebbe potuto raccogliarlo con mano se solo non fosse stato tanto buio.

Ma il fango. Pensò di lanciarlo contro i mattoni, e all'inizio parve funzionare. Restava appiccicato lì. Per qualche minuto riuscì a scavare. All'improvviso, aumentando il peso del fango alle pareti, questo ricominciò a scivolare verso il basso. E chiuse tutto.

Jakob era al limite. Le mani quasi congelate, il cervello spremuto dal suono. E capì come avrebbe dovuto far sparire il fango.

Ne prese un mucchio, a due mani, e mangiò. Poi altro. Rimandava in gola i conati seppellendoli con nuovo fango. Scavò e mangiò. Ingoiando il sapore di sangue della terra, il sapore ruvido del ferro. Fino a che non sentì qualcosa di diverso, là sotto. Qualcosa di più consistente. E caldo.

Estrasse dalla terra. L'oggetto era vivente. Ma piuttosto che muoversi, palpitava. Era un cuore. E ad ogni palpito sbuffava un fiotto di liquido denso e nero. Petrolio. Non c'era acqua lì sotto.

«È mio questo?», chiese cercando Anna dietro di sé.

Non c'era nessuno.

«È mio», disse a sé stesso.

In quell'istante il suono sfondò qualche barriera invisibile e gli entrò prepotentemente in testa. La vertigine. Il desiderio di farsi percorrere ogni vena da una paura liquida.

E poi smise. Il dito si staccò dal tasto. La platea riassunse la devozione in forma di silenzio.

Quando Jakob il pianista si alzò dallo sgabello, nessuno seppe limitare l'immaginazione. Tutto e ogni cosa avrebbe potuto accadere.

Ma egli era metodico. Metodico e perfetto. Senza troppa fantasia. La sua forza era la comprensione delle norme fisiche. Quindi si limitò a percorrere con eleganza il tratto che separava il piano dagli archi. Lì, una chioma rossa, una violinista che nessuno aveva mai notato, che forse non era neanche esistita fino a quel momento. Una donna di cui nessuno poteva giurare di conoscere il viso tanto sublimava dal corporeo.

Jakob le sfilò delicatamente il violino di mano. Le tese la sua, aiutandola ad alzarsi. La guardò dritto negli occhi e le disse:

«Se esiste solo un'altra persona al mondo che possa guardarti con appena la metà del mio desiderio, già non lo sopporterei. Da questo istante nessuno dovrà più neanche sentire i tuoi passi, perché tutto ciò che sei appartiene a me».

NOTTURNO

di Alfredo Zucchi

Le quali allora animose infuriavano senz'ordine, la mente sconvolta,
evoè loro che celebrano la festa di Bacco, evoè loro che flettono le teste.

Una parte di queste faceva vibrare i tirsi dalla cuspide coperta,
una parte gettava fuori le membra di un torelo fatto a pezzi,
una parte si incoronava con serpenti attorcigliati,
una parte celebrava con ceste vuote orge oscure,
misteri, che in vano desiderano ascoltare i profani,
Altre percuotevano i timpani con i palmi slanciati
o facevano nascere tintinnii sottili dal cembalo levitato,
a ondate, e i corni spiravano fuori versi dal suono rauco
e il flauto frigio risuonava con un canto che incute orrore.

Catullo, *Carme* 64, 254-266,
traduzione di Luca Mignola

Un buco di legno. Fuori, la notte; fuori
e dentro. Nel fondo qualcuno è seduto
al piano, una spugna di suoni. Lui
dentro, magro, sottile. Non è solo, un
amico con lui: pallido, sulla maglietta
nera gli schizzi di lacerazioni
precedenti. È morto. Quell'indumento
macchiato a scaglioni, a pezzi – una

grotta di stalattiti grigie e rosse – è il
suo stesso petto.
«Torniamo dentro?». L'amico dice e
non apre bocca. Ci hanno cacciati
fuori. Quelli, là dentro, nel buco
di legno – c'è un soppalco e un
distributore di sigarette; e musica –
vogliono sottrarci la vista.

«Che stanno facendo?». Il vecchio
amico ha le labbra carnose e la
barba appena appuntita, del colore
delle lacerazioni nel grigio cenere.
Osserva con gli occhi spalancati, si
avvicina. «Andiamo via». Ora muove
le labbra, è vicino: è la sua voce o
una coltre simile.

Non ci muoviamo da qui, è deciso.
Quelli là dentro nascondono
qualcosa. Torna alla porta – è in
abiti scuri – si sporge sulle spalle
del buttafuori. L'amico resta dietro,
fermo o guardingo; ha paura, non si
scompone. Dentro, un uomo stende
le braccia tra la parete e il passamano
delle scale.

Dagli interstizi tra il collo e le
scapole, sotto le ascelle e tra i ciuffi
di capelli, si intravede un tavolo in
alto sul soppalco. Qualcosa: due
uomini o corpi tesi, incombenti. Lui
entra deciso – la frenesia di vedere.
Quelli là dentro gli vanno addosso.
Con i corpi gli sono sopra. Sono
morbidi, corpi, mentre gli vietano
l'ingresso e la vista.

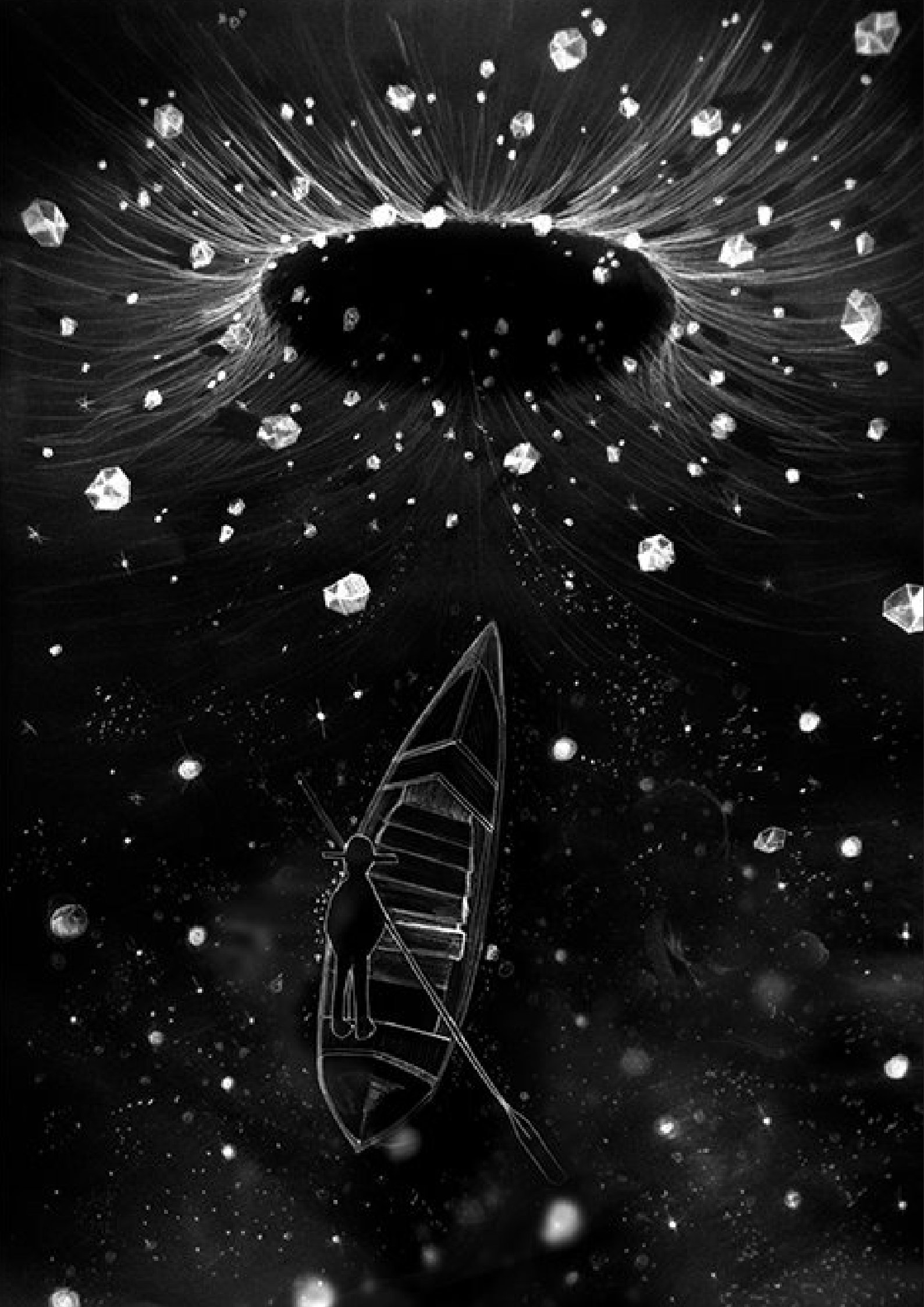
Uno scambio. Quella che ora mi
accarezza i testicoli non è la mia
donna. Ha le mani più lunghe,
è bassa, imbrunita dal sole. La
conosco, è la prima volta che mi
accarezza i testicoli. C'era un uomo
grasso non molto lontano, con le
mani nel costume della mia donna.
Sono andati via. Fai presto, ragazza.

Le ho morso la carne molle tra le
labbra e l'interno coscia appena
depilato. Siamo in spiaggia, questo
è il cazzo più spesso che abbia mai
avuto. Chi è che mi prende a bocconi
lo scroto? Non è la mia donna, lei ha
una presa diversa.

Dove siamo? Qualcuno avanza tra
gli arbusti, un amico. Si abbassa
al suolo, sulle gambe, per passare;
è elastico. Sta fuggendo. Lui lo
segue di corsa, i rami gli strisciano
la schiena. Corre, è ferito. Una
musica fuori – un ritmo – descrive
l'ambiente. Si allarga a tratti, tra
il fogliame folto. A tratti si vede la
luna oltre i rami. È una foresta.
È notte, la terra odora d'acqua.
«Andiamo!». L'amico scompare tra
gli arbusti, fugge. Non vede che
siamo vicini? Eppure è chiaro come
la luna.

C'è qualcosa là sopra. A valle, da
sotto, si sente il piano vibrare. Lui
chiama l'amico gridando, poi alza
gli occhi e la sente. È quella, la casa
di legno: ci siamo. C'è un sentiero
tracciato, basta alzare lo sguardo.
Sale, tra gli alberi, a precipizio. C'è
una fine o un culmine alla foresta.
La vegetazione, con la musica – il
ritmo – si dirada. Si vede la strada
obliqua. Si sentono i passi.

Lui riprende la corsa tra i rami, è
ferito. Perde sangue dai fianchi e
non si lamenta – ora è più rapido,



è solo. L'amico scompare, non si sente nei paraggi.

Ho le mani callose, tutti al tavolo odorano di corpi sudati. È acre e buono. La birra è servita in vasetti di terracotta. È remoto: i miei amici intorno parlano latino. Siamo chierici o monaci. Siamo vestiti di verde e marrone scuro, i colori del bosco. Ci sono due donne, una mora e un'altra; ci guardiamo senza posa. Per possedervi entrambe allo stesso tempo dovrei avere due membri – grido mentre l'oste serve altri vasetti. Salgo coi piedi sul tavolo e alzo il saio alla cintura – c'è del sudore rappreso nell'inguine. Tutta la taverna sta negli occhi della moretta. Anche lei viene sul tavolo e si mette in ginocchio ai miei piedi, la sua saliva placenta. Ci stanno guardando tutti.

Un amico parla di una cosa trovata per caso, un manoscritto o un oggetto, in cima a un sentiero senza sbocco. Sento la linea del coito rompersi di colpo nelle orecchie. Sono di nuovo seduto di fianco agli amici, mi tremano i muscoli. L'amico, biondo, dice: «Res abscondita». È un nordico: dove avrà imparato a parlare latino? È bello, la moretta sotto il tavolo adocchia le fessure del suo saio, la sento. Le stringo i polsi fino al dolore, ma non ha voce. La tiro per i capelli dentro il mio saio, sotto il tetto del tavolo. Fai presto, ragazza.

È buio nel torrione di pietra, lui sale. Da un buco sferico nella parete si vede il ponte a mezz'aria. Ha i piedi bagnati. Le suole di cuio strisciano sulla pietra, è vestito bene. C'è la musica, intorno: un piano gioca sui bassi un ritmo che potrebbe esplodere. Si ferma a respirare, dilata le narici: l'aria è ricca di minerali. E riprende – la frenesia di vedere.

Ci siamo: dai bordi di un gradino, l'ultimo, pende l'estremità di un tappeto. Ci stanno aspettando?

È una reggia o un castello. Lui si nasconde sul ciglio dell'antro. La sala nel centro, rossa sui muri e illuminata, è deserta, imperiale. I resti per terra sono tracce o scorie: ori, formaggi, tessuti, cellule. Avanza coi piedi: la sala si apre sui lati su due corridoi più scuri. Andiamo.

Lui si trascina ferito nell'anca. Ci sono porte sui lati. Sbattono, ruotano sui cardini come spinte da forze ventose. Fa fresco e non si sente rumore, solo la musica – un ritmo più lento, i bassi trafiggono gli organi. Ci sono uomini a terra, corpi, oltre le porte e nelle stanze, distesi per terra. Muiono, o dormono. Lui cerca di svegliarli battendo, scalciando. Sono corpi molli, immuni. Innocui: dormono e non fanno, o muiono. Sono ammassati, non vogliono più vedere; inerti sudano insieme.

Andiamo! Si forza a uscire, con le braccia si spinge di nuovo nel

corridoio. Andiamo! Si forza d'andare – ci siamo. E i passi si fanno più lenti. Se n'è andata, la voglia se n'è andata, ci ha lasciato. Sui lati le porte sbattono, gli uomini muiono senza rumore. È la musica! Un ritmo che toglie la voglia. Respira, suda; eppure fa fresco.

Si accascia sfinito a lato di una porta – come quelli prima di lui, morti sui lati – gli occhi si chiudono e quasi non lottano. Nemmeno le lacrime: è il sonno univoco, il sonno di sempre. E la testa rade il suolo – è una moquette per terra, è una reggia, un castello. Un buco.

È il sonno nero: nemmeno il rumore si vede davanti. La materia non passa attraverso la coltre. Scompare anche la lotta, è la fine.

Poi una goccia e un'altra – l'acqua è la vita – dev'essere bava, olio. Vischio: puzza di stomaci, fegati, esofagi consumati vivi. Un pennello di lingua rosso imperiale sparge il suo viso di muchi. Apre gli occhi esausti – è la veglia forzata, lo stupro. È un animale; snello, bipede. È femmina – per tante mammelle. Tra i denti i resti di visceri di altri dormienti. Disteso prono lui allunga le mani sui grani, i capezzoli – è l'acqua la vita, la mammella. E d'improvviso un rumore più secco, di predatore.

Viene il maschio, battendo i piedi pezzati, si sente la puzza, il rumore. Nelle fauci corpi interi smembrati e bolo. Bolo di predatore. Si avvicina il

maschio scalciando – lui disteso, le mani sui grani della vita – la femmina trema, fugge in avanti. Il maschio è a un passo da lui, il ritmo batte più forte. È il cuore – il terrore – di essere bolo di fauci. Si ferma a un palmo, con le narici aperte lo annusa, fa per aprire il recinto dei denti – la puzza di vita, il bolo – e la femmina geme da lontano. «Salvalo», grida gemendo, «salvalo per un predatore più degno di te». Il maschio, le fauci aperte, sfiora il collo di lui; più lento scivola fino al viso. Gli occhi negli occhi. L'iride del predatore. Tutti i colori infiammati coincidono e reagiscono, è un occhio che sente e non vede. È un occhio cui non può più sottrarre lo sguardo.

Il maschio fugge via sulle zampe, urlando. «Ho preso i suoi occhi con me, verrà dalla Bestia con noi». E la femmina applaude, nitrisce; il collo si allunga oltremodo, le orecchie appuntite sfiorano le travi sui tetti. «La Bestia farà festa, e anche noi, e anche lui con noi».

Il corpo di lui resta morto o disteso con gli altri di fianco alle porte mentre il suo sguardo – già non più il suo, occhio che sente e non vede – segue gli animali.

La corsa di quelli: il ritmo riprende più intenso. Sbatte una tempesta di piedi – gli arti sul suolo e sulle pareti, e la moquette muta rimbomba. Gli animali correndo si fanno strada dove non c'è strada. Distesi come acrobati,

elastici e lunghi come contorsioni: per i muri e i fori, i cunicoli unti del castello, del buco. E la sala si allarga immane – il suo occhio distante, che sente e non vede, distante dal suo corpo molle sulla porta, li segue. E il piano sui bassi sfrenati – melodia e ritmo fusi, confusi – ci siamo!

Per un tunnel più stretto, distesi proni come animali. Ed è l'antro. Nero come un buco, gli occhi di lui vedono come antenne. È la Bestia: il torso scolpito, marrone e unto, le gambe ricurve – è seduto, si mette sui piedi come un fauno. E il muso allungato e le narici bollenti. Sui corni, la corona animale. Sui lati, le scimmie, i pidocchi, i batteri. La vita melmosa, la vita ameba. Nel recinto dei denti dei due animali, pezzi di uomini morti o dormienti: gli ultimi venuti. E gli occhi di lui.

La Bestia geme più forte. «Questo è il limite del mio regno. Cosa oltre non datur». Lo afferra alla gola. Il corpo di lui, lontano e presente, si torce e sanguina. «Vuoi vedere?». E stringe. «Vuoi andare a vedere?».

E non c'è voce nella bocca di lui. È il sonno e le botte. Stare come morti, come russi distesi nel ghiaccio a fare i morti. Respiriamo finché c'è aria.

La Bestia coi corni lo prende dal mento, lo alza; e gira, ululando. Ruota le braccia allungate verso la volta, in alto oltre i tetti, e in cerchio il regno animale comincia a cantare: i rettili, i mammiferi, i batteri – e il piano, da

fuori o da dentro. È un vortice. «Vuoi andare a vedere?».

Scarnificato e vivo – permane una goccia di luce nelle antenne – la Bestia lo lancia dalle corna, dalla corona, attraverso la parete e in basso. Cadiamo.

L'acqua è la vita! Galleggio, sono un corpo. L'acqua solletica e sfiora, le forze ventose drizzano i peli e le squame. La volta scura e la calma di mare non si distinguono a occhio. La vita umida, il mare. La distesa. Sono nudo, squame e pene di pesce. Sono un anfibio e mi inondo, naufrago. È finito lo stupro dell'aria, l'ossigeno, scendo.

È il deserto, la vertigine liquida. La luce dirada, la musica viene da sotto. Scendo ancora e permane deserto. Più in fondo, lo sento – lo vedo – c'è sempre un più fondo!

Lapidi di anfibi morti – ferite o embolie – e recinti di verde fluoro fluttuano a mezz'acqua. E boati – qualcosa si muove, vibra. Intorno ai defunti – la morte per acqua – muove il corteo di femmine, in cerchio, in groppa ai puledri di mare. I seni verdi rotondi, le bocche ovali – cantano? Sono loro a vibrare?

Mi avvicino con le pinne, e anche loro una a una si voltano. Il mio pene blu fluoro si nota – abbandonano i defunti alla corrente. Il vivente ha ragione del morto. Il mio pene ha ragione del



morto. Si fanno a me, mi prendono in gruppo. E sono mute! Le bocche vuote, le bocche secche non hanno voce, devono essere riempite.

Quanti grani di vita – mammelle – ho schioccato nell'acqua, quante bocche riempite! E mi portano giù, il deliquio per acqua: fate presto, anfibie.

E i boati non cessano: chi è che vibra, se non sono le loro bocche ovali riempite? Sono rutti di placche, croste divelte. Le pareti, il fondo! Portatemi sotto, ancora più sotto, anfibie.

Le pareti sul suolo, i pilastri, tremano come percossi dall'alto. Sono rocce e granito, pietre nere. Vibrano. Il corteo di anfibie si riempie la bocca. La causa, la cosa è in superficie.

Sono sopra, a pelo d'acqua. Davanti, nel buio, la terra. Terra! Oltre la coltre spessa, il tremore – il battito – e l'approdo, la fine del viaggio più lungo. Ed è solo l'inizio. Con le mani mi alzo tra gli scogli e le cozze nere. È un'isola, l'Isola: fremono gli intestini e i testicoli. Il mio corpo è una cosa, un ammasso verticale eretto, pulsante. Correre. Le rocce, saltare, sfondare. Vedere. Muovo coi piedi sull'acqua. L'acqua è la vita, il bolo iniziale.

Due promontori neri schiacciano l'Isola in mezzo. E le piante: il labirinto è vegetale e minerale. Mi nutro da terra – fogliami e funghi, vermi di ogni stagione. Mi nutro e la forza esplode, si erige. È la forza pulsante,

la cosa nera – fai presto.

E il rumore, il battito univoco. Si sente la fonte, si vede. Là in mezzo, compressa tra i promontori, crolla, rovina la sorgente. Vibra. Si vede: ho gli occhi, le antenne nel cazzo. Mi seguo, vado; ci siamo. Salto sfrondando le trame, la coltre vegetale. Testicoli e intestini si adattano al ritmo della fonte, spingono.

Scroscia ed è una cascata. È la fonte. Getti continui di particole scrosciano e cadono. È incessante: muore, ritorna. Non muore, viene prima o dopo. E ancora, scroscia vibrando – lucendo – trafigge gli organi come un basso, li trascina. E io inondo. La mia vita per la vostra. Li inondo dal cazzo che è antenna, e non vedo più. E non sento: è un altro ordine d'evento. Sono il bolo cieco, il brodo informe. Mi unisco. Sono la cosa univoca, la cosa nera. Scivolo tra i rivi di particole. E non si distingue origine – dov'è andata la cosa, la causa? Dove siamo?

Mi accascio e muoio, inondato. Sono il buco senza precedenti. Il caso sfondato, la cosa – morto. L'isola, il cuore pulsante, i pilastri neri. Il battito irreverso. La cascata sbatte e scroscia – è il caso, la legge. Le particole scrosciano, il tempo è ritmo. Sono la cosa nera che sbatte e non la vedo.

TRAVELLING ON THE OAK

Di Claudia Dell'Uomo D'Arme

Andammo su di una stella, credo, e io arrivo in un aeroporto con le finestre in moto verso l'alto, dei giunchi ferrosi diretti verso interscambiabili foglie, i vestiti blu, le piccole valige, i fazzoletti di numeri, i volti di vacanze pronte all'uso – tutto ancora tra le mie iridi piantate sulla moquette dritta, sulle scale di vetri sollevati.

Quell'ingenua estraneità al mondo, piedi e scarpe in fila, contorni opachi e ne sono certa: ognuna delle loro proprietà è modificata.

Con dinamico grigiore spazia il pentagramma del cielo, di genio quel disegno di spontanea vita: una meraviglia di piani, intersecati agli intelletti di candida gentilezza.

Umanità infinita:
a venti tiepidi, il rintocco dal Tamigi!

Mite e inconsueta vita, donata ad autunnali simboli e metafore che parola ne fu intimidita – si

raccoglievano fiori, e nuovi doni, colsi il giglio della notte, quello più vicino al suo colore, un tumulto di te. Crebbe allora, in un batter di ciglia, quell'arto timido di frescura figlio, un quadrifoglio di tempo. Non mi furono date le istruzioni: allora placida, sin dal principio, ricordo l'unicorno in una storia.

Adiacenti i simulacri d'amore, la necessità delle parole composte per noi, quasi irriproducibile la ricerca dell'apparato congruente e forse il solo a sé distribuito ... gemiti, Jeremy, a microscopio le giuste apposizioni dell'*être vivente*: macchina parlante, la bimбина dagli organi di pietra resta morta o seduta sul ciglio del mondo.

Una sagoma esercitata alla scomposizione del frammento, all'illusione del non-respiro, esplicitato dunque il conseguimento del pezzo mancante.

Perché mi manchi mio soliloquio,

mio prospetto, spettro, sospetto, presto detto: «Più veloce, corri, rapidissima». – E così fu!

Un destriero nell'aurora nucleare: eccola finalmente, la pace. Direzionato il centro ne rimase uno sguardo equivalente al sogno, no, che dico, a tutti i percorsi di idiomi, così si scopre la manifattura e non sorprende il *nihilisme* del pomeriggio.

Che il corpo ne sia partecipe non va al di là delle procedure di adattamento e affine la coniugazione della speranza all'avventura del piccolo più vero.

Che sia un albero la mia sorgente? Addormentarsi sulla cima per qualche secondo, come un tasto velocemente utilizzato, i piedi nella bora e nella nebbia – *erro* – neve sterilizzata, zigomi e molecole, molecole e azzurra la volta del giorno nuovo, reinventata una nascita, nella divina infinita propria cellula, *spirit to zayon we will for*, in un atomo.

Larmes, l'une après l'autre, larmes...

Ti vedevo con quel vestito da bambina, da radio libera nel cotone, triste ed elaborata perfezione, tu, un raccolto candido mondo, aggregata al lembo tuo potrei andar via, il tuo fiore, mi dici di andare verso il sole ucronico, anacronistico, le volevamo quelle future contaminazioni umane, ma le volevamo nello spazio, reale, che si

trasforma, si tramuta, nella facoltà di noi stessi, possedere quegli ideogrammi sacri.

Corrono dei ragazzi contro il sole, dissero – si dice – altri lo salutano, lo pregano... Si dice che stessero correndo sul sole, sembrando così vicino da poterlo prendere, proprio così, ci salirono su, perché quella landa è l'unica e sola, è la sola, è l'ultimo posto e puoi saltarci su – dicono...

Sul giornale, come capannelli di uomini, i minuscoli esserini invertebrati, di spirito forniti, mi letiziano oltre alla finestra dell'ospedale rivolta al plumbeo orizzonte di plumbee piattaforme, e il letto scarno, le pareti spoglie, sconosciute e un corridoio a sé, irradiazione virtuale di ultra visioni. Dicono che basta guardarlo bene, profondamente e ci si accorge che non è ciò che sembra –

lo vidi nell'inverno lontano,
quell'astro monco,
priva di suoni umani;
ho trovato un dispositivo
un cyber sopravvissuto.

Si sdraiarono sulla rugiada perenne come ghiaccio, fibrillavano, non fibrillavano, ogni velocità di luce era tridimensionalizzata a piacimento del proprio corpicino, fotografie immobili d'amore sotto l'ombra di pietre a decollo costruite...

Temo inoltre che la vita al Castello non sia fatta per me. Io voglio sempre essere libero.

Costruite le cose di ogni giorno, perché non è un inganno la rivoluzione industriale in quanto unione di cause per l'allucinazione dimostrata e collettiva; allora si immettono nel grafico, tutte le cose, come grafici i miei valori di vita a sedazione ripartono, e riluttante mi sfoglio tra un fumetto, mi svesto da folletto, tutti sotto il letto! Nordiche le pendici della meta, nordiche tutte le accettazioni, si dice – che sparirono in una mini quantità di tempo, che io dico e sono, che la scienza ripete, la prima vita, una lacrima, molte di più, per loro, si dice –

Una notte, in America, chiese alla quercia: «Quante volte sei vissuta?» Rispose: «Solo una, per tremila anni; e adesso esisto con le radici nella terra. Vuoi salire?». Accarezzando le foglie antropiche strinse a sé, al corpo assiderato, il tronco vigoroso; salì piano, piede dopo piede, mani sulle dita, baciando i rami rudi, parlando con i nodi, sostando come un grillo tra i pollini di ghiande. La luna tersa, lontana – cappuccio di ossa e vetri – l'ascesa dell'albero era un soccombere a strati di memoria atavica: nel dialogo muto si accese come scintilla l'esplorazione primitiva, le stelle si schiudevano in corpuscoli di vita pullulante.

UN UOMO FELICE COME UN CANE CHE SI MORDE LA CODA.

di Luca Mignola

Compagna mia, mendicante, fanciulla mostro! Come questo
per te è identico, queste infelici e queste manovre
e i miei imbarazzi. Avvinghiati a noi con la tua voce impossibile,
la tua voce! unica adulatrice di questa vile disperazione.

A. Rimbaud, *Fra si*.

C'era una panchina che gli parve adeguatamente squallida, assi di legno e piedi di ferro fossile, lì sedeva e non si riteneva troppo preoccupato che lei arrivasse, e neppure si può dire che l'attendesse. Se ne accese una, croccante nella cartina sottile. Il fumo c'è sempre stato, non era trascorso un solo giorno senza la fragranza moresca. – Un tempo, quando accadevano incontri disarmonici, labirintiti, svenimenti, il fumo si incastrava tra

corpi che si sfioravano, indicando la distanza, per quanto effimera, tra gli esseri dotati di movimento. Come avrebbe potuto, una volta astratta questa idiosincrasia della vicinanza, continuare solo e tanto a sperare di poterla mai incontrare?

Quando si alzò, rimase la panchina che senza di lui era ancora più squallida. Doveva cercarsi un riparo per fumare. Era già passato oltre snodandosi tra strade lucide e palazzi scrostati e buche nel manto

stradale e cimiteri d'immondizia e fumi di fogne. E per ora gli restava la squallida panchina disossata, a ricordare quant'era blasfema la solitudine che tentava a tutti i costi di nascondere. Che cosa era stato, per meritarsi un'attesa?

Vedeva persone muoversi dentro stanze illuminate sopra la sua testa, sagome nere che si spostavano silenziose. Altre nelle auto a volte guardavano verso di lui, ma pensò che notassero molto più l'indigenza precambriana della panchina, invece del suo corpo che cercava di nascondersi sotto l'acqua.

Attese che il passaggio di auto e uomini si facesse più raro, prima di continuare ad andare. La pioggia cadeva così forte, che il rumore era assordante e insieme creava una parete divisoria tra sé e il resto. Lo prese come un buon segno. Che cosa era stato, per meritarsi un'attesa? Un occhio, soltanto una pupilla ricettiva alla rifrazione della luce. Ed era abbastanza una parte per il tutto? Andò avanti per il marciapiede lungo il fiume-strada, finché non decise di guadarlo. Al centro del fiume-strada sbucava un'aiuola, dove concentricamente era stata posizionata una fontana e alla spalle della quale si impennava una palma spoglia. Dietro la fontana, mentre si piegava per bere, vide il più insolito animale acquatico che la città avesse

mai ospitato: un cane. Era zuppo e lo guardava come un merluzzo, standosene seduto. Da lì sotto gli fece un cenno di saluto con la testa, un movimento quasi impercettibile dal basso verso l'alto. Quel segno lo immobilizzò, avvertì chiaramente l'acqua che gli scendeva lungo la colonna vertebrale e nella gola. Chiuse gli occhi e bevve. Quando li riaprì il cane era ancora là. Il randagio fece finta di niente e riprese a camminare, le gambe sprofondate per metà nell'acqua, e il cane si mise dietro e nuotando lo inseguiva. Si voltò ancora una volta, cercando di fargli capire che quel pedinamento era inutile, ma il cane sembrava risoluto nella sua scelta. Cercò distrattamente intorno a sé qualsiasi altro animale senza più il suo regno, la sua specie, qualsiasi altro essere di transito, che non avesse altra opera che non corrispondesse alla sua stessa natura di materia di scambio, vagante. Ma c'erano solo lui e il cane, immersi in quel fiume-strada, che avrebbero attraversato contro corrente. «Se la incontrassi, avrei un problema di nome, di identità minima. Non potrei semplicemente non incontrarla e sognarla distante, mentre di spalle, irricognoscibile, gesticola un addio?», disse e si accorse di aver posto la questione al cane, che lo guardò smarrito

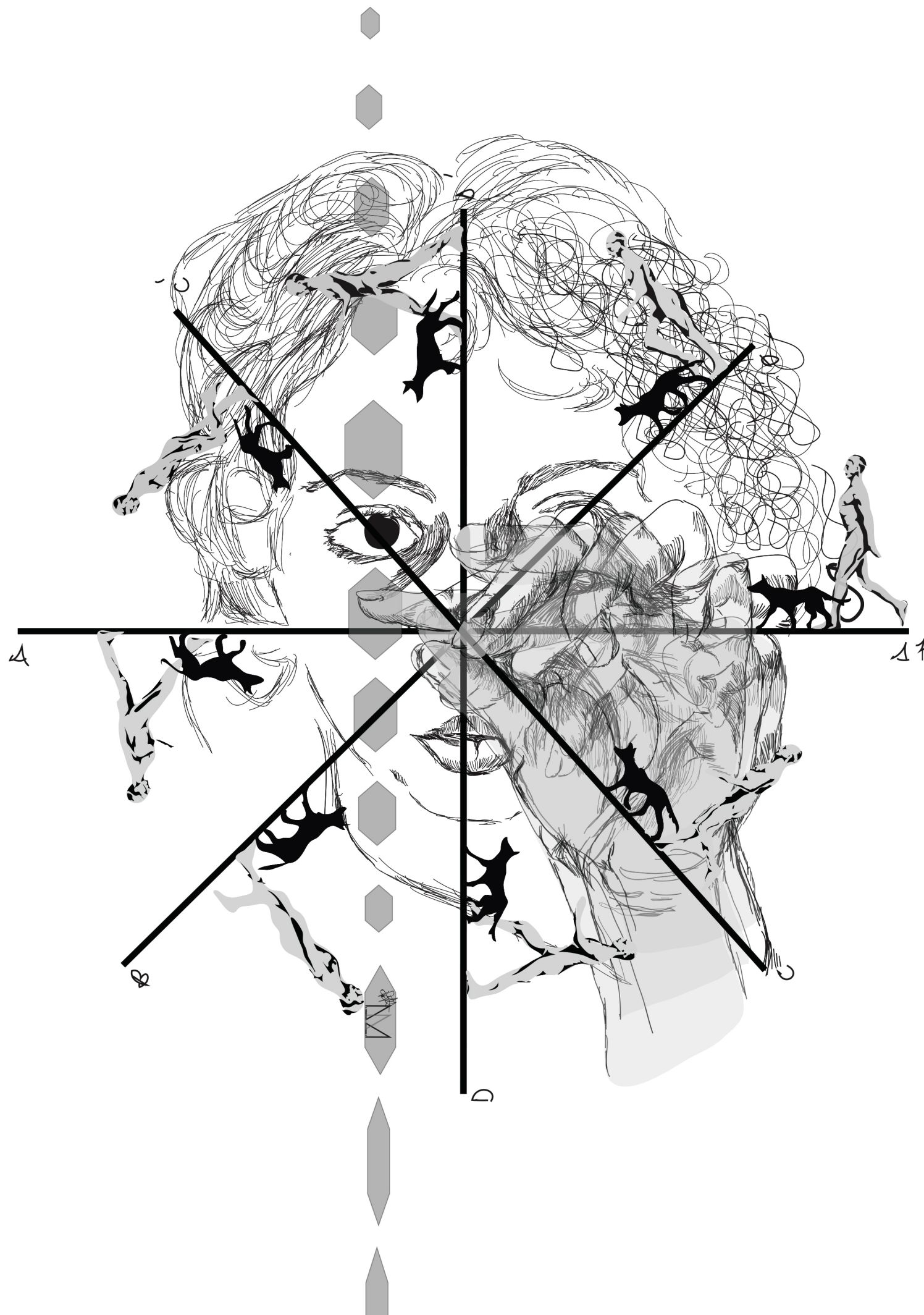
e non rispose, allora pensò che il quadrupede fluviale non avesse ancora sviluppato un linguaggio.

Il fiume-strada continuava diritto ancora per un breve tratto. Il cane lo seguiva a nuoto, e il randagio non sapeva se anche il suo compagno – e qui, pensandolo, rise forte di sé – fosse stanco di notti devastate e del freddo e dell'assenza. Non sapeva se anche il cane riuscisse ad astrarre ogni evento, se come lui, per identità raminga, avesse aborrito ogni incontro, per tenersi ciò che resta, il vuoto cosmico di ogni parola assoluta, conosciuta per distacco dalle cose. «E come sei diventato un animale acquatico?». Neanche una parola dal cane, ma uno sguardo come di uno che depreca la tua insistenza nel fare domande. La strada curvò a destra e si mise in salita, e l'acqua defluì ai lati e si riversò nel fiume-strada in basso. Il cane, scoprì allora, era un animale anfibio, perché se la cavava anche sulla strada che fuoriusciva lucida dal fiume, sebbene ogni tanto scivolasse, ma era forse all'inizio della nuova fase evolutiva. Il cane si fermò ancora a osservarlo, poi con una zampa gli fece segno di entrare nel cono di luce di un lampione, oltre il quale la via, curvando a sinistra, si faceva sempre più in pendenza. Il cane ripeté il gesto che prima era apparso come un saluto.

L'uomo lo interpretò come un buon segno, sebbene si sentisse stranito dall'incapacità oratoria del cane, che aveva dimostrato di avere in compenso una serie di segni muti, ma precisi e espliciti.

Dove finiva la salita, la strada si biforcava: a sinistra scorreva pianeggiante e trasversale rispetto all'asse dell'orizzonte; a destra saliva con una pendenza più blanda. Il randagio e il cane presero la via a destra, il cane guidava. L'uomo randagio guardava verso la linea cui bisognerebbe allinearsi, per ottenere un incontro, e il passaggio trasversale gli parve una soluzione idonea a evitare che ogni incontro accadesse. Si meravigliò, inoltre, di come il cane mostrasse di avere una conoscenza intuitiva della sua opera. Se ne accese un'altra, morbida e arabica, la testa gli prese il volo, sebbene le gambe spingessero verso un più fondo come radici nel terreno fertile.

«Se la incontrassi, significherebbe mettere fine alla mia opera», disse il randagio, quasi fiducioso. «Mi basterebbe, invece, essere a conoscenza dello spazio, dove l'incontro avverrebbe; possedere la gratificante certezza che a quell'incrocio preciso di luogo e tempo io sarei assente!». L'entusiasmo di una visione così limpida delle cose e delle loro



relazioni, per un istante lo pietrificò, il cane da parte sua si scrollò l'acqua dal pelo e abbaiò, ma l'altro non lo ascoltava, vedeva davanti a sé attraverso la coltre di pioggia la sua solitudine trovare compimento, morire, essere dimenticata. Il cane a quel punto lo scosse mordendogli i pantaloni e tirando forte a sé la gamba del randagio, che non accennava a riprendere il passo, dimostrando quanto in fondo il cane avesse anch'esso a cuore la propria opera evolutiva, e la sua ansia lasciava intendere la volontà di portarla a termine durante quella notte. L'uomo randagio, infine, tornò in sé solo quando la sigaretta gli bruciò le dita, interrompendo improvvisamente la visione. «Dove andiamo adesso?», chiese allora al cane, che ringhiò e, voltate le spalle, riprese a camminare.

Arrivarono al riparo nell'angolo tra due palazzi, e già non ne potevano più di pioggia. Un balcone a elle gli assicurava una copertura, a meno che non si alzasse il vento dal mare. Il randagio si sedette, gambe piegate al petto, in una macchia asciutta sul marciapiede, poggiando la testa e la schiena al muro. Il cane, però, non sembrava soddisfatto di quella sistemazione. Girò due, tre volte su sé stesso, poi corse oltre un lato che formava l'angolo del palazzo, scomparendo. Non passarono

che pochi attimi, il cane tornò trascinandosi una grossa scatola, la poggiò ai piedi del randagio e ripartì. Tornò di nuovo con una scatola più piccola, che sistemò di fianco all'altra più grande. Lo scarto evolutivo tra il cane anfibio e questo nuovo cane quasi addomesticato, fece ridere il randagio. Immaginò sé e il cane come due linee, una che procede indietro e l'altra che irrimediabilmente va avanti e, giunte quasi al punto di congiunzione, si separano e irreparabilmente si invertono. Una corsa all'inizio ragionata, per spezzare il fiato, e che in breve diventa una corsa accecata, senza soluzione.

Appena entrato nel cartone, si accese l'ultima che aveva. Il fumo immediatamente gli aprì un altro spazio, e il randagio, isolato dentro la scatola, muto alle orecchie del cane, si vide nella morsa della paura, sordo alla sua stessa voce. – In quel tempo, prima che la notte iniziasse a portare dentro di sé l'incompreso biascicante rollio delle cose, il fumo passava di bocca in bocca, si distribuiva silenziosamente tra le parti, come un olio per far scorrere le cose. Eppure lo scorrere fluido non era tanto silenzioso, e se qualcuno l'avesse ascoltato bene, si sarebbe accorto che lì dentro, tra le parti, cantava una voce, una voce terrificante, che ripeteva un nome,

un nome solo, senza interruzione, senza soluzione. E quel nome era il tuo. – Il randagio tirò ancora dal filtro inumidito, sentiva la voce che spingeva sulla glottide per uscire, dire. Una necessità mai avvertita, eppure disse: «Se ci fosse un ritorno per ogni notte, una ripetizione costante e immutabile di ciò che si chiama l'evento, la nozione di caos perderebbe o no la sua ampiezza devastata, per convergere dentro zone liminali riconoscibili, finché il ritorno sarà diventato pura blasfemia? Se le inventassi un'identità minima di riconoscimento, come lei ripete ossessivamente, allora passerei attraverso qualcosa, trovandomi altrove, non più linea retta senza congiunzione, ma linea di scambio, corpo in transito. La mia opera non attenderebbe più di essere compiuta, perché l'avrei ormai dispersa». Il cane, ora nel suo scomparto isolante, attorcigliato su sé stesso, guai e nel guaito al randagio parve di sentire «dormi». Tirò un'ultima volta, la capocchia fiammata luccicò nel buio cadendo e andò a spegnersi in una bolla d'acqua. Il randagio uscì dal cartone, si stiracchiò. Lontano davanti ai suoi occhi iniziava a schiudersi il cielo, sarebbe stato presto mattina. «Non posso restare a lungo qui, con questo cane, che potrebbe essere l'anello di innumerevoli congiunzioni.

Devo andare». Camminare era allora l'ultima cosa che volesse, ma l'unica che avesse, data la condizione errante. A volte tra un pensiero e l'altro, mentre saccheggiava l'asfalto di ciò che restava di vecchie fumate, intanto che da sotto vedeva il cielo e le nuvole rade e le montagne sotto le nuvole, scoppiava in una risata immotivata. La prese come buon segno.

L'IPOTESI FISIOLÓGICA

di Luigi Laino¹

Lo scopo che mi propongo in questa lezione è capire come l'ipotesi fisiologica si sia affermata, e cosa in particolare ne abbia fatto Eraclito. In sintesi: l'ipotesi fisiologica dice la coappartenenza e l'armonia di *logos* e *physis*. Questo vuol dire, in prima istanza, che quando si parla del *logos*, tutte le volte che il *logos* entra in scena, per il fatto stesso che esso è menzionato, viene nominata con esso anche la *physis*. Quest'affermazione può essere precisata e sintetizzata ancora di più: se il *logos* parla, dice la *physis*. Una tale formulazione, però, rimane in fin dei conti esoterica, se non viene specificato che cosa si debba intendere con i due termini implicati nell'equazione. Che cosa sono dunque il *logos* e la *physis*? Tradotti rispettivamente con «discorso», «ragione», e con «natura», entrambi ammiccano costantemente a un tradimento. Le traduzioni riportate, infatti, nascono già come interpretazioni

e forzano il significato dei due termini in una direzione evidentemente attualizzante, che li chiude nel circolo vizioso dello *hysteron proteron*. Ecco perché, per dare un sostrato e un contenuto reali all'ipotesi, bisogna rivolgersi alle fonti originarie e non accontentarsi di traduzioni pregiudicate. Nelle *Leggi* Platone definisce la *physis*, mettendola in stretta relazione con la *genesis*: «Con natura s'intende parlare della generazione riguardo alle cose prime». Dietro questa apparentemente rapida asserzione, tuttavia, si celano numerosi non detti e allusioni. Faccio notare subito il legame di *physis* e *genesis*, ma vorrei si ponesse particolare attenzione al modo in cui è definita la *genesis*, la «generazione», dal verbo *gennaō*, che, tra le altre cose, rimanda alla «generazione da parte del padre», quindi alla produzione filiale e alla prosecuzione della stirpe. In questo

senso, nel momento stesso in cui la questione è posta, sembra si dichiarare una specie di stabilità circa l'esistenza di un fondamento, che sarebbe assicurato dal ritrovamento di una cosa prima, del *proton* come *arché* (equazione poi chiara in Aristotele, *Metaph.*, 1013a7-10). In questo passaggio si può individuare lo scarto iniziale (archetipico) del movimento speculativo che differenzia la filosofia dal mito. Di questo scarto o svincolo già Nietzsche si accorse, quando argomentava: «La filosofia greca sembra cominciare con un'idea inconsistente, cioè con l'affermazione che l'acqua è l'origine e il grembo materno di tutte le cose. È veramente necessario soffermarci su questo punto, e prenderlo sul serio? Sì e per tre ragioni. In primo luogo, perché tale proposizione dichiara qualcosa riguardo all'origine delle cose; in secondo luogo, perché fa ciò prescindendo dalle immagini e dalle favole; in terzo luogo, infine, perché in tale proposizione è contenuto [...] il pensiero: tutto è uno⁵». Con questa affermazione, il filosofo faceva notare che non appena veniva posto questo tema della ricerca dell'*arché*, esattamente in quel momento cessava di esistere, per l'uomo, il regno indifferenziato del mito, e al suo posto nasceva davanti ai suoi occhi il luminoso rigoglio della natura, appunto della

physis, dal verbo *phyo*, parola che pure in questo caso si riferisce nella sua radice all'atto della nascita, della produzione.

Si può affermare, dunque, che la *physis* la quale dice la *genesis* dell'*arché* – data la corrispondenza tra *arché* e *proton* –, esprime il disincantamento del mondo mitico, e segna l'inizio di un'indagine embrionalmente scientifica circa il mondo che circonda l'uomo.

Quanto detto finora sulla *physis* coincide con i termini speculativi su cui poggia il pensiero di Eraclito, che presenta una prima e compiuta definizione dell'ipotesi fisiologica, ossia una sua espressione già perfettamente matura. In più, in Eraclito emerge prepotentemente una nuova specificazione del termine *logos*, che in tale rinnovata accezione compare sin dal fr. 1:

«Di questo *logos* che è (*eontos*) sempre gli uomini non hanno comprensione, né prima di sentirlo né dopo averlo sentito una prima volta; e anche se tutte le cose divenienti (*gignomena panta*) avvengono secondo il *logos* (*katà ton logon*)², essi somigliano a inesperti, quando si cimentano in parole e azioni, quali io vado presentando, distinguendo ciascuna cosa secondo natura e indicando come sta. Ma agli altri uomini sfuggono le cose, quante ne fanno svegliatisi, siccome dimenticano

quante ne compiono dormendo».

Qui il *logos* è detto *eontos*; i *gignomena panta*, ossia «tutte le cose che divengono» rimandano anche direttamente alla *genesis*, al verbo *gignomai*; infine i *gignomena panta* non si dicono e non avvengono semplicemente di per sé, bensì secondo il *logos*, cosa che qui vuol dire che il *logos* stesso è il dominio dell'essente, cioè – si badi bene – che il *logos* non sta al di fuori dell'essente, ma ne è in qualche modo la misura. In altri termini il *logos* qui compare in una sua prima veste essenziale: essere esattamente e sempre il dominio dell'essente. In questo senso allora, è davvero difficile autorizzare quella lettura che vede una contrapposizione fra divenire ed essere, ancora più se con ciò si è voluto insinuare un'opposizione personale fra due filosofi. Possiamo, quindi, con maggiore tranquillità dire: il *logos* è l'essente sempre, ed è il *katà* secondo cui avvengono i *gignomena panta* – sicché essere e divenire si co-implicano, anziché opporsi.

L'immediata conseguenza di questo fatto, è l'affermazione dell'assoluta unità del *logos*, con l'appendice della dottrina della coincidenza degli opposti. Nel fr. 50 Eraclito dice: «Non me, ma ascoltando il *logos* è saggio ammettere che tutte le cose sono uno». Il *logos* è dunque qualche cosa che non dipende dall'intendimento

umano, ma esprime un passaggio verso un grado di rango maggiore di discernimento, definito *eontos*, il quale al suo interno ricomprende anche il cosiddetto divenire, e che afferma l'unità di tutte le cose. Per quanto riguarda invece la misura, cui si accennava prima, il fr. 30 è esplicito al riguardo, e nomina questa funzione del *logos* nei termini designati dal lemma *kosmos*: «Quest'ordine, che è lo stesso per tutte le cose, non lo fece nessuno degli dei né degli uomini, ma era sempre ed è e sarà fuoco eternamente vivo, che si accende e si spegne (in) misure». Il *kosmos* è allora un'espressione del *logos*, in quanto è lo stesso per ogni cosa. Ma ancor più essenziale è notare che questo «essere lo stesso» del *logos* (identità del *logos* con se stesso in tutte le cose) è caratterizzato in primo luogo dal suo incarnarsi «in misure», appunto. Ne risulta che *logos* è anzitutto una misura.

Questa concezione eraclitea, rispetto a quella di Talete, ha elevato la questione di una ricerca della natura su un piano che non si radica più meramente nel regno sensibile, ma pone l'indagine in termini geneticamente più radicali. Eraclito scopre il principio dell'indagine nel *logos*, che però non è una cosa singola, un singolo principio, ma una misura generale e ordinatrice dei *gignòmena panta*. Il *logos*

nomina così direttamente la *physis* in quanto ne esprime la misura e in qualche modo l'intima costituzione. E pure esprimendo la *physis*, tuttavia, non dice semplicemente le cose in quanto tali, ossia le singole cose, ma le ricomprende in uno sguardo unitario, che è quello dell'Uno-Tutto. È questo il motivo per cui vi è l'unità dei contrari, perché ciò che garantisce l'unità è il lavoro del *logos*. Detto altrimenti: l'attributo dell'essere essente, dell'*eontos*, non spetta tanto alle singole cose, quanto alla loro misura e ragione, ossia al *logos*. Tuttavia, anche se il *logos* è una misura dei gignomena panta, la conseguenza abbastanza incresciosa rispetto alla concezione stessa della natura sembrerebbe essere che la natura, in questo punto si sottragga a una qualche forma di stabilità, diventando così imprevedibile. In effetti, il fiume di DK 22 B 91, è pericolosamente instabile, non è mai lo stesso più di una volta, evapora, come l'*hic et nunc* della conoscenza sensibile⁵: se guardo un albero e mi giro dall'altra parte, ecco che quell'albero, quando mi volto, non è più, e dunque io non posso conoscerlo stabilmente. Questa prima canonizzazione dell'ipotesi fisiologica, allora, non sarebbe esente da problemi, giacché se scopre il *logos* come principio unico, pur tuttavia non sembra poter essere in grado di aspirare a una conoscenza

salda della cose, ma anzi discioglie le cose nell'unità indifferenziata dei contrari, in qualche modo persino cancellandole. Già a partire da questo punto spero quindi che possiate rendervi conto di quanto il confronto con una teoria del genere possa essere essenziale in vista della fondazione di una *episteme* come esigenza di un sapere saldo degli enti, cioè della natura e delle cose, cosa che accade in una discussione del *Teeteto* di Platone, quindi nel momento in cui il filosofo ateniese mette in discussione il suo stesso sistema e ne prova la dimostrabilità dialettica.

Note

¹ Il testo che segue è l'estratto di una lezione tenuta dall'autore nell'ambito di un ciclo seminariale svoltosi all'Università degli Studi di Napoli Federico II, presso la cattedra di filosofia teoretica, durante il semestre invernale. Ringraziamo Luigi Laino per averci autorizzati a pubblicarlo.

² Non va sottovalutato, filologicamente, il fatto che l'ontologia del divenire in Eraclito andava di pari passo con il *logos* e, quando Platone nel discuterla elimina dalla formulazione eraclitea il *katà ton logon* assumendo soltanto i *gignomena panta*, finisce per presentare come di Eraclito una propria perversione del puntuale fr. 1 Diels Kranz.

³ «Nello stesso fiume non è infatti possibile discendere due volte, secondo Eraclito, né si può toccare due volte sostanza mortale secondo il suo stesso stato; ma a causa dell'impeto e della velocità del mutamento, si disperde e di nuovo si raccoglie (di più, né di nuovo né dopo, ma allo stesso tempo si riunisce e svanisce), e proviene e viene risospinto all'indietro».

REVERSIONE (AFORISMI)

di Luca Mignola

Essere se stesso! ...Ma ne vale la pena?

Paul Valery

1. Ogni buon pensiero è un'insurrezione contro la mediocrità.

2. Non veniamo mai a conoscenza di tutto ciò che pensiamo.

3. Sulla definizione. Ciò che importa non è tanto il nome, né dove esso risiede – quanto ciò che fa.

4. Ciò che rinneghiamo con la forza della disperazione, è lo stesso oggetto verso il quale ritorneremo disperatamente.

5. Sul giudizio. Su due cose ci si sbaglia sempre e nello stesso momento. Di qualsiasi cosa si tratti.

6. Slittamento semantico. Oggi credere significa *supporre*.

7. Alla fine, quando non ci sarà più nessuna speranza, consapevoli che quello che vediamo è il traguardo, ci volteremo dietro, guarderemo con attenzione, frenando la corsa, e quasi vorremo essere devoti alla vita.

9. Vietarsi l'angoscia e il dolore, perché siamo colmi di entrambi! Vietarsi gli attimi di delirio, quando anche la prudenza serve a poco! Vietarsi l'ansia... perché tutto ritorna! (Anche se a volte il pensiero che il dolore e la stasi siano di nuovo pronti a entrare in scena, ci atterrisce. Bisogna dunque vietarsi ogni nostalgia?)

10. «Ammettete che il rimpianto sia legato al ritorno? Ammettete pure che questo sia una reazione istintiva a ciò che si lascia o a ciò cui si va incontro?». «Ammettiamo!».

11. Pazzia: pericolo dei pericoli; dimenticare - oh il dolce dimenticare! - come una mano estranea che ruba ciecamente nella mente!

12. Bisognerebbe imparare a tacere almeno l'equivalente del tempo in cui abbiamo parlato.



MALATTIA, TESTAMENTO E MORTE DI DON CHISCIOTTE (CAP. LXXIV)

traduzione di Francesca Regni

E rivolgendosi a Sancho disse:

«Perdonami amico mio per averti trascinato alla pazzia con me, inducendoti erroneamente a credere ciò che anche io ingenuamente ho creduto, e cioè che esistano e siano mai esistiti i cavalieri erranti».

«No!». rispose Sancho piangendo.

«Non morite, Vostra Grazia, non morite Signore mio! Ascoltate il mio consiglio e vivete ancora molti anni, perché la più grande pazzia che un uomo possa fare in questa vita è lasciarsi morire senza far nulla, senza che a porre fine alla sua vita non ci siano altre mani se non quelle della melancolia. Forza non siate pigro! Alzatevi da questo letto e andiamo al campo vestiti da pastori così come avevamo programmato; e, chissà, che dietro qualche siepe non troviamo la Signora Dulcinea guarita dalla maledizione, sarebbe

una visione che farebbe scomparire tutto il resto! Se invece vi lasciate morire perché vi date per vinto, date a me la colpa e ammettete che è a causa mia e per aver fissato male le cinghie della sella a Rocinante, che siete stato disarcionato: voi sapete bene per i vostri libri di cavalleria che è cosa ordinaria scavalcarsi tra cavalieri: colui che oggi è vinto, domani sarà vincitore».

«Giustissimo», disse Sansone, «il nostro buon Sancho Panza è nel giusto, quello che afferma riguardo a questo tipo di accadimenti è del tutto vero».

«Signori», disse Don Chisciotte, «andiamo piano, il tempo cambia tutto e quello che fu in passato, ora è svanito: io fui pazzo e ora rinsavisco; fui Don Chisciotte della Mancia e ora sono come ho già detto Alonso Quijano il Buono. Possa il mio pentimento e

la mia ammissione di colpa ridare il rispetto che di me si ebbe un tempo presso le vostre grazie; prosegua ora il signor notaro. Lascio tutta la mia proprietà recintata e chiusa dal cancello a mia nipote qui presente, Antonia Quijana, togliendo ciò che sarà necessario per compiere questi miei ultimi ordini: la prima cosa che voglio è che venga pagato il salario che spetta alla mia governante per tutto il tempo che ella fu a mio servizio, con in aggiunta venti ducati per una nuova veste. Designo come miei testamentari il signor prete e il signor baccelliere, Sanson Carrasco, anch'essi qui presenti. Inoltre è mia volontà che, nel caso Antonia Quijana mia nipote volesse maritarsi, lo faccia solo con un uomo che non sappia nemmeno cosa siano i libri di cavalleria, e questo dovrà essere accertato da subito, e se si venisse a sapere che invece costui ne dovesse avere qualche dimestichezza e ciononostante mia nipote lo volesse maritare, ella perda tutto ciò che io le ho lasciato. Solo in quel caso i miei testamentari potranno distribuire, secondo i loro voleri, il mio lascito alle opere pie. Supplico i suddetti signori, esecutori delle mie ultime volontà, che semmai il fato dovesse portarli a conoscere l'autore, che, dicono, ebbe a comporre una storia dal titolo *Seconda parte delle gesta di Don Chisciotte della Mancia*, gli porgano

con tutta l'insistenza possibile le mie scuse per l'occasione che gli ho fornito, senza volerlo, di scrivere così tanto e così tante corbellerie come quelle che in essa appaiono, perché mi congedo da questa vita portando con me il cruccio che io stesso gliene diedi motivo».

Con quest'ultima frase terminò il testamento e si distese lungo nel letto. Ci fu una gran confusione e tutti accorsero attorno al suo capezzale e nei tre giorni che egli visse, successivi al testamento, svenne di continuo.

Nella casa regnava un grande scompiglio; però, comunque e nonostante l'imminente morte, la nipote mangiava, la governante brindava e Sancho Panza in cuor suo gioiva. L'eredità ha il potere di far dimenticare o attenuare in colui che eredita, la memoria della pena che lascia il morente dietro di sé. Dopo aver ricevuto tutti i sacramenti e dopo aver maledetto con molte ragioni i libri di cavalleria, arrivò l'ultimo giorno per Don Chisciotte. Il notaro era presente e disse che in nessun libro cavalleresco aveva mai letto di un cavaliere che fosse morto nel proprio letto, così pacificamente e cristianamente come Don Chisciotte che, tra le lacrime e la compassione di coloro che ivi si trovavano, cedette il suo spirito e morì. [...]

E il savio Cide Hamete disse rivolgendosi alla propria penna:

«Rimarrai qui, appesa con un filo di ferro a questa mestoliera, nemmeno voglio sapere se bene o se male appuntita, mia cara piuma; rimarrai qui, dove, se non sarai tirata giù e oltraggiata da storiografici presuntuosi e imbroglioni, vivrai per lunghi secoli. Prima che però arrivino a te, puoi avvertirli e dire loro senza reticenza alcuna:

*Attenzione, attenzione,
vanagloriosi che non siete altro!
Che nessuno mi tocchi;
perché questa impresa, o mio buon Re
solo a me era serbata.*

*Per me sola nacque Don Chisciotte e io
per lui; egli seppe agire e io seppi scrivere;
ci apparteniamo l'un l'altro a dispetto e
malgrado il tordesigliesco scrittore dal
falso nome che osò o oserà scrivere, con
una indegna e malamente appuntita
piuma di struzzo, le avventure del mio
valoroso cavaliere; le sue spalle non
potrebbero sopportarne la levatura, così
come non potrebbe esserne all'altezza il
suo arido ingegno. Tu lo ammonirai,
semmai riuscirai a conoscerlo, di
lasciare riposare in pace le stanche
e oramai putrefatte ossa di Don
Chisciotte, che non lo voglia trascinare,
sfidando tutte le leggi della morte,
nella Vecchia Castiglia, facendogli
abbandonare la fossa dove finalmente
giace completamente disteso e da dove
non può uscire per condurre un'altra*

*spedizione cavalleresca; giacché per
farsi burla delle tante imprese condotte
dagli erranti cavalieri bastano quelle
due che egli condusse e per le quali
ricevette dalle genti che seppero delle
sue gesta, tutta l'approvazione sia nei
nostri regni che al di fuori di essi.*

E così facendo compirai con la tua cristiana missione, consigliando bene a chi ti vuole male e io resterò soddisfatto e orgoglioso di essere stato il primo, come del resto ho sempre voluto, a godere del frutto dei tuoi scritti, dacché non ho mai avuto nessun altro desiderio se non quello di porre in guardia gli uomini dalle false e assurde storie dei libri cavallereschi che di fronte alle vere peripezie vissute da Don Chisciotte cominciano a incresparsi e dovranno presto cadere del tutto, senza alcun dubbio».

SI MEA
VIS DICI,
GRATIS TIBI
CARMINA
MITTAM:
SI DICI
TUA VIS,
HOC EME,
NE MEA
SINT.

Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, I, 26.

Contatti

www.crapula.it
crapulaclub@libero.it

Facebook

Cr@pulaClub

Twitter

@Crapulaclub;
@Alfharidi;
@LucaMignola

Editori

Anna Di Gioia
Alfredo Zucchi
Luca Mignola

Progetto grafico

www.chiaraperrone.com

Illustrazioni

Nicola Di Marco: pp. 38, 42.
Fabien Catalano: p. 5.
Chiara Perrone: pp. 1, 32, 60.
Antonella Ruggiero: p. 17.
Daria De Angelis: p. 50.
NASA Goddard Space Flight
Center: pp. 6, 7

Collaboratori:

Carolina Crespi
Francesca Regni
Luigi Laino
Claudia Dell'Uomo D'Arme
Ciro Monacella

Crediti

This work is licensed under the
Creative Commons Attribuzione
- Condividi allo stesso modo 3.0
Unported License. To view a copy
of this license, visit:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>



Ô Metis - CrapulaClub Magazine
Testi inediti, critica letteraria e altri buchi
Numero 3 - Aprile 2014

WWW.CRAPULA.IT

Mail: crapulaclub@libero.it
Issuu: issuu.com/crapulaclub
Facebook: [Cr@pulaClub](https://www.facebook.com/CrapulaClub)
Twitter: [@Crapulaclub](https://twitter.com/Crapulaclub); [@Alfharidi](https://twitter.com/Alfharidi);
[@LucaMignola](https://twitter.com/LucaMignola) ; [@annadigioia](https://twitter.com/annadigioia)