

Ô Metis



E *sopportava
il paziente McMetis,
agitando nella mente
mali tremendi.*

Retrobottega

Cr@pulaClub Magazine

INTRO

Una volta, un giornalista chiese a noi di Cr@pulaClub: “Fatemi capire: sono tutti fuori a gridare, a manifestare per il diritto all’orgasmo nel sonno e voi non andate in piazza, non scendete in campo? Ma che fate allora?” “Noi siamo qua a scavare buchi” rispondemmo noi, freddi o sbronzi. Stiamo qua a scavare: Ô Metis è il magazine del blog Cr@pulaClub – il luogo dei buchi, un luogo sfondato. Quanto si legge nella rivista non è solo ciò che da questi buchi caviamo fuori, ma anche ciò che vi buttiamo dentro. La natura del luogo deforma, ostruisce, lasciando tr-sparire ogni abiezione. È così.

Metis è astuzia, la qualità di Odisseo – ed Atena prima di lui, e Zeus padre prima di lei ed ancora gira la ruota – è quell’aggirare l’ostacolo in punta di piedi, quello sfondare e *riuscire* oltre ogni lecita aspettativa. Metis è una specie di speranza o di infamia, una sottigliezza: è *cazzimma*. È il pensiero stesso, la parola di cui è fatta ogni rappresentazione e il luogo stesso della rappresentazione. E se non bastassero gli occhi di dentro – ci siamo chiesti, prima di tentare – e quelli di fuori, per capire che cosa metteremo in atto? Allora acuiremo gli altri sensi e le forze! Bisogna scavare.

La rivista si fa di sei sezioni – cunicoli – dove si spazia dal discorso sulla letteratura a quello sulla filologia, dal disegno alla filosofia. Si inizia però con i testi inediti: prose e poesie inaudite. Ô Metis è un luogo di lancio ed esordio. Ospitare esordi, ogni volta, è un onore e un’ambizione.

E tuttavia questo è innanzitutto l’esordio della rivista. Il blog Cr@pulaClub esiste da più di un anno, e lo spazio della rete è fluido e bellissimo. Ma non basta. Anche la rete ha i suoi limiti, i quali spesso cozzano col discorso – il discorso più ambiguo e abietto, il buco. Per questo Ô Metis: perché il discorso trovi lo spazio adeguato per dispiegarsi e affondare. E poi la lettura, lettori...buona lettura!

Cr@pulaClub

INDICE

Edizioni Crapula

- ~ Genealogia di un titano, pag. 5
- ~ I perforatori, pag. 6
- ~ Sensi unici, pag. 7

Filologicon Crapula

- ~ Eraclito in Stobeo, Florilegio pag. 10
- ~ Esiodo, Le opere e i giorni, pag. 10
- ~ Essere e vento, pag. 11

Flanagan's Wake

- ~ Le metamorfosi, pag. 13

Letteratura et altri buchi

- ~ Kafka-Lynch: la faccia stessa del mistero, pag. 15
- ~ D’eternità o d’avanguardia, pag. 16
- ~ Appunti di lettura: Antonio Moresco, pag. 17

Cave canem

- ~ Sulla Specie, pag. 21
- ~ Usteron proteron o il gene idiota, pag. 21

Kant ovvero can’t

- ~ Lo stimolo e lo sprone, pag. 23
 - ~ L’albero della memoria, pag. 23
 - ~ Tecnica, tecnica!, pag. 25
-



Edizioni Crapula



L'editoria è la superficie della letteratura, e questa sezione – all'inizio – è il tentativo di fare spazio anche sotto terra, se fosse necessario, dato che in superficie l'aria è oramai inquinata.

Qui, ora e in avanti, testi di poesia e prosa convivono. Qui, non è la critica, il discorso dimostrativo o la tecnica, ma la parola che narra, che evoca, discorre, racconta, sonda e ausculta. Qui si trovano gli inediti, scelti da noi inediti, perché tra simili è più semplice comprendersi.

Questa, allora, è il tentativo più rischioso, è la scelta che cerca un'opposizione, una nuova opposizione, un punto di vista distante dalle logiche antiletterarie del mercato e vuole essere, in parola ed atto, una freccia, perché della meta, del bersaglio, qui, si indagano le tracce.

GENEALOGIA DI UN TITANO

di Alonso Quijano

“ C’è una gabbia? ” – “ Mettilo qui ”, rispose da dentro
il camice verde inamidato
e lui – se c’è un ordine
chi fa la domanda esegue –
lo mise dentro il recinto altemura.

(Neanche dieci anni sono stati necessari
neanche il silenzio trattiene più il respiro
neanche la conservazione, l’abitudine. Niente.)

“ Che mangia? ” – “ Circe ha venduto le sue serve di carne
per un bicchiere di rosso,
di loro, ora, restano solo le ossa, dagli quelle,
che si rifaccia i denti, lui, l’animale. ”
– Chi comanda, non esegue.

Tacere, tacere a lungo. –

“ Che cosa conosce? ” Chi comanda dispose:
“ Intuizioni, un fica e niente di troppo. ”

Chi fa domande eseguì,
perché – se c’è – credette all’uguaglianza,
nel teorema arrischiò la propria fiducia,
fiducia di uguale

che è altra cosa dal pari.

Chi fa domande conobbe solo domande
– e cedette.

Come l’animale è stato castrato.

Non uno che abbia detto qualcosa. Un saluto è dire già molto
anche nel disordine.

Eppure si disse, si parlò, si vide.

“ Che cosa ha visto? ”

– Chi domanda sta già vagando
o è già stato ritrovato dalla mano che inquisisce

nel silenzio della forma, del gesto tutto vuoto
profondo grave

dove si dice, si parla, si vede ancora –

“ Prima che giunga qui, ancora giallo epatite,
prima che si dica, si parli,
si veda e si taccia a lungo
bisogna sapere che cosa ha immaginato, visto, conosciuto.

“ Lui, l’animale, bastardo, si sorprese a dire:

“ La tradizione, la memoria ... ho ceduto per l’oblio
per l’oblio soltanto.

Che sia vero o falso, che importa?

– Il conto, sia gentile, non troppo salato. –

Che importa una verità a questo punto di galleggiamento?

Ah inedia,

inedia come scopi tu, nel tuo abisso di mucose ...

ma se dicessi, ora: apriti mare e fammi fuggire!

Bene, mi risponderesti, ce ne vogliamo quando tacciamo. ”

– Tacere, tacere a lungo –

(Niente. Neanche un piagnucolare isterico.

Neanche alla fine degli ultimi sogni

– a milioni mi perseguitano tossici, da milioni di anni –
neanche là un piagnucolare isterico.)

“ E il catenaccio? ” l’ignorante che esegue conobbe solo
domande.

Le mani del fabbro – perché distorcere, inventare è tutto! –
stavano là davanti all’uscio. “ Duro, resistente.

Almeno il tempo di confondere, predicare. ” Chi comanda
previde,

presunse di prevedere per arroganza

– tripudio del capostipite.

I PERFORATORI

di Antonio Gallimani • tradotto da Alfharidi

Gli esecutori contano le perforazioni. La notte avanza senza contrattamenti e la mezza luna è un fuoco debole che illumina appena la campagna senza contorni – un piano statico e nudo, privo di ogni artificio. Questo tratto intercambiabile della geografia in cui si muovono non gli permette mai ricordare dove l'hanno fatto l'ultima volta. Sono abituati a viverlo come un inizio perpetuo.

Contare le perforazioni è la parte più fastidiosa del procedimento. Oggi hanno lasciato sparare la recluta, e gli fanno pure fare la conta. Cadendo, il corpo ha fatto una strana contorsione e torso e gambe sono finiti in senso opposto: il torso di spalle al cielo e alla mezza luna. Con un calcio la recluta mette il corpo prono. Commette un primo errore, forse l'unico: se la mitraglia si è fatta strada dalla schiena, conveniva invertire la posizione delle gambe, non del torso. Così fa, però il calcio non è sufficiente, come sembra concludere dopo aver calcolato la forza del piede con un paio di colpi per aria. Quindi si aiuta con le mani: la destra fa leva sulla spalla destra, la sinistra spinge il ginocchio destro. La manovra – il tornare indietro, la rettificazione in cui deve incorrere – deve fargli vergogna, infatti si insulta a alta voce, chiamandosi per nome. Uno tra i veterani nota la negligenza, però lo lascia fare senza dire niente. È ansia, non imperizia. Poi ha sparato bene, e nel gruppo circola certa aspettativa.

Ieri, nella giurisdizione vicina hanno stabilito un nuovo primato: quarantaquattro perforazioni.

Un numero al limite dell'inverosimile eppure certificato, sembra, dall'autopsia. Non è abituale attendere la conferma medica per validare il primato di turno. Come in una partita di golf tra amici, l'onestà nel registrare i punteggi è il comportamento trasparente che le parti coinvolte danno per scontato. Tuttavia circostanze straordinarie – un primato che si pone quattordici perforazioni al di sopra del precedente – modificano la vigenza dell'onorabilità ed esigono un altro tipo di verifiche. In più, è la prima volta che il primato accade così vicino a loro: gli esecutori sembrano entusiasmatisi per la possibilità che la fortuna si sposti per proprietà transitiva.

Col tempo, si è normalizzato un certo protocollo. Si richiede alla vittima che corra in linea retta, gli si offrono dieci secondi di grazia. Uno tra gli esecutori conta a voce alta, e al sentire otto, il tiratore scarica sulla vittima la raffica d'occasione. Può anche capitare al sette; o nove. Mai dieci, perché la vittima – è un dato provato – si ferma e il primo sparo inevitabilmente la fa fuori. Neppure però prima del sei, sarebbe disonesto: la vittima è ancora troppo vicina. Il tiratore spara finché le due mani toccano a terra: un criterio imperfetto che obbliga ad una attenzione estrema e induce in errore. Per quanto in nessun procedimento ci siano osservatori esterni, il rispetto del protocollo si presume ampiamente generalizzato. Se la vittima sopravvive alla scarica, il tiratore interrompe l'agonia con un ultimo colpo alla nuca, che però non conta come perforazione.

Oggi non ci sono stati spari complementari. La recluta conta le perforazioni con una sigaretta spenta come punteruolo. Gli esecutori lo circondano in semicerchio e uno di loro – Soria – parla per difendere il silenzio che si è imposto alla fine degli spari. Un paio di veterani ne indovinano la vena aneddotica e rapidamente rompono la simmetria del semicerchio: si allontanano verso le auto ferme, i cui fari alti illuminano la scena. Soria evoca la monotonia del procedimento, quando il gioco non esisteva: fermare l'auto senza spegnere i motori, mettere la vittima in ginocchio e sparare un colpo alla nuca con una pistola di piccolo calibro. “Un proiettile, uno solo”, dice Soria e scoppia a ridere, a lungo. Finge; però ride soltanto perché nessuno finge con lui.

Un paio di esecutori assiste la recluta come da indicazione di Soria. Tolgono ciò che resta della camicia della vittima e gettano acqua sulla schiena per lavare via il sangue ed ottenere un panorama più chiaro delle perforazioni. La recluta non parla, e neppure conta. Per prima cosa sommerge la sigaretta spenta in uno dei buchi per misurarne la profondità della perforazione che sceglie. Poi segnala con il punteruolo una perforazione sulla scapola destra. Appena sotto l'orifizio ha scoperto un piccolo tatuaggio. Con la sigaretta spenta, ora ripercorre sulla pelle i tratti del ragno tatuato in nero: il proiettile ha colpito vicino, però il disegno è sopravvissuto, intatto. Soria applaude un paio di volte per richiamare l'attenzione della recluta e farlo uscire dal trance in cui è andato a finire. Gli esecutori che lo assistono,

accovacciati con lui, a turno gli battono sulle spalle per indicargli che gli danno il cambio. La recluta si mette in piedi e Soria lo introduce nel semicerchio. Prolunga la divagazione di circostanza, però sembra più concentrato sull'apparenza quasi fragile della recluta in uno dei vertici del semicerchio. Non ha referenze precise su di lui. Il suo dossier è esemplare e questi dossier – quelli esemplari – sono sempre una pagina bianca. Non capisce perché lo abbiano trasferito nella sua giurisdizione – quattrocento chilometri a sud della Capitale, ottomila abitanti, vittime di terzo e quart'ordine: uno dei tanti buchi neri della Provincia. Poi hanno appena scoperto che spara a meraviglia e un talento del genere non se lo lascerebbero scappare in città. Però dalla Capitale arrivano ordini, non spiegazioni.

Quindi Soria cambia preoccupazione. Le quarantaquattro perforazioni della sera prima lo inquietano e questa inquietudine riesce, alla fine, a risvegliare certo interesse tra gli esecutori del semicerchio. Parla di quanto sia difficile battere primati in Provincia: poco allenamento, armi scadenti e scarse risorse. Poi ci sono meno vittime, e i vuoti temporali tra un procedimento e l'altro sono arrivati a prolungarsi per mesi. “Non è facile”, dice Soria: “Non è per niente facile”.

Omette ogni riferimento alla strategia che porta avanti per fare fronte alla scarsità: la fabbricazione di vittime. Deve supporre che la recluta lo sappia perché, per quanto non l'abbia confessato tra gli uomini della sua squadriglia, è una pratica

che ha importato dalla città: anche lì, da un po' di tempo, le vittime si sono ridotte drasticamente, e il meccanismo della fabbricazione è stato l'unica alternativa possibile per prolungare la vigenza dei procedimenti. Ha addirittura riprodotto, all'interno della sua giurisdizione, la sentenza di giustificazione che sentì dire al suo superiore della Capitale: "Gli errori confermano le certezze". Trasformata in motto all'interno della squadriglia, la frase ora pende, incorniciata, nell'ufficio di Soria.

A margine del semicerchio, un esecutore dispone un tavolo piegabile, una lampada portatile e una macchina da scrivere. Comincia a battere. La recluta, che è scivolata fuori dal semicerchio, si sporge e legge come l'esecutore stenografo scrive quello che non è accaduto. Osa segnalare un'imprecisione nella ricostruzione, però l'esecutore stenografo lo interrompe a metà senza prestargli grande attenzione. "Sono solo carte", gli risponde scollegato, senza staccare le dita dai tasti. "E le carte ormai non le legge nessuno". Dei due esecutori che hanno dato il cambio alla recluta, uno solo fa la conta; l'altro raccoglie le cartucce dei

proiettili e le classifica – la piena coincidenza di cartucce e perforazioni è un altro indizio per certificare il conteggio. Un ultimo esecutore, estraneo al conclave del semicerchio, mette in moto un furgone e lo avvicina, a marcia indietro e con le porte aperte, al corpo della vittima.

Soria si sforza di elaborare ipotesi alternative riguardo ai fatti della giurisdizione vicina ed il nuovo primato, nella speranza, forse, di contenere la diaspora che soffre il semicerchio che ha costituito intorno alla vittima e all'esecutore addetto alla conta. Ammette di non riuscire a spiegarsi come l'uomo della squadriglia di Morello sia stato capace di produrre in una vittima quarantaquattro perforazioni. "Tra noi non c'è talento" dice ripetendo agli uomini della sua squadriglia ciò che una volta sentì dire di sé stesso. "Quanto poco talento" gli disse quel superiore della Capitale che finì per introdurlo alla strategia della fabbricazione dopo che Soria lo fece formalmente parte della sua inquietudine per l'assenza di vittime. Soria volle sapere quando cominciarono ad applicare il metodo della fabbricazione. E seppe che, in qual-

che modo, la strategia aveva sempre fatto parte dei procedimenti. "Gli errori confermano le certezze; vada, ora, e faccia ciò che deve", gli disse il superiore della Capitale mentre lo salutava. Soria tornò sollevato alla sua giurisdizione: i procedimenti non sarebbero finiti.

Gli esecutori nel semicerchio mimano la sfiducia di Soria e passano in rassegna gli implicati per provare ad immaginarsi un colpevole individuale – l'esecutore addetto alla conta, Morello, il tiratore. Soria, invece, specula su un altro trasferimento repentino dalla città – simile a quello della matricola –; è la sua versione più elaborata della cosa. E aggiunge poco altro, però insiste sulla sua ipotesi: non c'è, nella squadriglia di Morello, uomo capace di tale prodezza.

"Ventinove", grida l'esecutore addetto alla conta – una perforazione in meno del record che ieri quelli della giurisdizione vicina hanno battuto. La recluta annuisce, marziale, però gli altri applaudono disordinati. La recluta non lo sa, però nella squadriglia non sono mai andati oltre le diciotto perforazioni. Gente senza talento. Soria batte con le mani sulla schiena della recluta,

contravvenendo anche lui ad ogni rigore di forma. Poi mormora la sua nuova ossessione: quarantaquattro perforazioni. Il semicerchio si disarticola. Gli esecutori accovacciati – chi addetto alla conta e chi alla raccolta – si occupano del corpo della vittima e lo trasferiscono sulla barella metallica che l'esecutore autista ha lasciato a due passi da loro. Insieme, poi, i tre lo introducono nel furgone e chiudono le porte. L'esecutore stenografo smonta la scrivania di campagna, sebbene abbia lasciato il verbale a metà – e così, a metà, lo allunga a Soria, che lo arrotola con disinteresse per posarlo in una delle tasche posteriori del pantalone. Raggruppati in blocco compatto, gli esecutori vanno verso le auto con cui sono venuti.

Prima di aprire lo sportello che gli corrisponde, Soria si ferma di botto – i tacchi degli stivali di colpo sommersi nella terra umida; un applauso sordo che obbliga tutti a voltarsi verso di lui. "Devono essere stati due tiratori", dice: "Quei figli di troia hanno imbrogliato". Ride; allunga una seconda volta la risata che finge in solitudine e si allarga per estendersi senza ostacoli sulla campagna senza contorni. Avranno anche dimenticato dove l'hanno fatto oggi, la prossima volta.

SENSI UNICI

di Agathe

Quando mi riaccompagna a casa scendo dall'auto e non dico una parola, tace anche lui. E aspetta. Il solito sfiorarsi delle dita. Stavolta non lo faccio e non mi volto. Ho sentito parlare di un tale che una volta si è voltato e gli è andata male. È per questo che non lo faccio, ho il terrore che svanisca. Come qualche ora fa. Che non

tornasse. Di trovarmi in strada da sola, appena fuori dal cancello. O forse era l'eccitazione, l'attesa, il vuoto nella testa. Il vuoto cosmico e il ventre in attesa. C'è solo l'ultima vibrazione del telefono – Esci, sono qui, l'attesa è finita. Siamo in un labirinto, non diciamo una parola – il patto è questo – e niente conseguenze.

Sono passate le tre. Per strada non c'è nessuno. L'aria fredda della notte mi colpisce sotto, sulla linea delle calze nere. Lui mi vuole così. Sto camminando nel viale, la convulsione ormai è finita, ho in mano le chiavi e nella borsa un talismano, la sciarpa, qualche moneta. Non è la prima volta che mi vedo in questa scena. Percorro il viale,

sono stanca, le gambe quasi senza vita mi trascinano.

Prima c'era solo lo specchio, il telefono e lo specchio. Ogni vibrazione un giro. – Gira marionetta, girati bambola di legno! Sono io la bambola di legno e sono qui, in attesa. Se stanotte non viene da me, non fa nessuna differenza: sono

Arianna, mi ha legata con una promessa.

Il fatto è che c'è riuscito anche stavolta. Sono sotto la doccia, senza fiato. Ho dovuto smettere di pensarci. Smettere di toccarmi. Lascio entrare la chiave, sperando che non si blocchi come l'altra volta. No. Gira. La porta è aperta ed è un sollievo. Sfilo le scarpe, devo ridurre i movimenti. Shh. Nessun rumore.

Anche stanotte mi sono vestita in fretta, 10 minuti, 5 minuti. Ed ecco l'ultima vibrazione. Mi coglie mentre sono ancora allo specchio e mi sto guardando. È tutto uguale a un anno fa, è come ogni volta. Esco. L'aria fredda di ottobre.

Quando entro in macchina, non più ha niente da dire. Stento a riconoscerlo, ma avverto subito il suo tocco, mi passa il dito sotto il reggicalze, mette in moto, sto zitta. Bastano pochi minuti, percorriamo strade parallele – sensi unici – una svolta e un'altra curva. L'auto si ferma, ha deciso che anche stanotte seguirà il mio filo. Siamo invisibili. Saliamo.

L'assenza di prospettiva ci accoglie appena entriamo. Apro la porta-finestra. Cielo stellato e spazio tutt'intorno. È solo un'illusione: da dove sono, le cose che intravedo hanno una densità diversa, diminuita. Sono immagini a due dimensioni – vetro – ed è solo un riflesso sbiadito di ciò che resta fuori. Perché ora siamo dentro, stiamo entrando di nuovo nel labirinto.

Esco sul terrazzo ed è un invito e uno schema che si ripete ogni volta. Serve a ridurre la distanza, a ribadire ruoli e posizioni. È anche un richiamo, il mio, lanciato su un abisso che separa e unisce. È questa la vertigine e occupa il vuoto tra i nostri corpi. Sono sul terrazzo, sto confermando il mio desiderio, mi sto esponendo, anche stavolta, al suo. Coglie subito il segnale e come ogni

volta prende tempo. Lo sento aggirarsi da qualche parte alle mie spalle. Non fa rumore, la mia tensione sale: lui è qui, è impercettibile, ma è qui.

Mi si accosta di lato, si fa ancora più vicino, si sposta, lo sento all'altezza della schiena proprio come aveva detto. Aderisce bruscamente, all'improvviso. Non sono sorpresa, comincia dalla base del collo e posso notare che anche stavolta è la mia nuca la prima cosa a offrirsi. Il movimento è ascendente e basso. Fruga, preme. Vuole prendermi da dietro – aveva detto anche questo.

Dopo il terrazzo finiamo sul divano rosso. Il posacenere ha una forma insolita, mi disturba. Non ne capisco il motivo, ma decido di non andare a fondo. Mi vuole sopra di lui. È la paralisi. Capisce che sono bloccata, si diverte a provocarmi. Mi morde le labbra.

Scelgo di accettare la sfida, devo ricambiare in qualche modo. Mi afferra i fianchi, mi solleva, avverte il cedimento. E infatti mi sto muovendo.

Mi stringe, accade tutto in fretta. Non diciamo una parola. Sto soffocando e sono felice.

Non c'è luce. Mi chiede di non sottrarmi. Vuole che gli dica di scoparmi subito. Vuole essere eccitato. Vuole convincermi che è proprio quello che voglio. È questo il suo modo di eccitarmi. Ma io gli sono davanti e non ho voce. Allora solleva il velo e indica.
- Spogliami. Lo fa.
- Inginocchiati. Lo faccio.

Siamo solo all'inizio: ho imparato a calcolare i tempi, a riconoscere le reazioni. È presto, dovrebbero essere le due, c'è il solito silenzio. Tace anche il cucù dell'orologio sulla parete. La prima volta no. Questa è una delle cose che non ho dimenticato ed è una cosa insignificante e strana, come il posacenere, la sua forma fas-

tidiosa e, quella volta in estate, l'ascensore guasto.

Ora il labirinto è il letto. Mi gira. Sono la marionetta.

Mi lega, stanotte vuole anche bendarmi. Poi lascia perdere e non lo fa. Sono sul bordo del letto, devo tenermi ferma col braccio, l'altro è immobilizzato sotto il suo. Lui è sudato, è pesante, mi schiaccia. È ingrassato. Non mi piace. E so che non gli piace. Avverto il suo disagio e lui capisce che è troppo. Allora scende con la bocca, mi solleva da sotto. La mia schiena si fa arco. Sono tesa. È tutto molto improbabile. Paradossale. Sono un pezzo di ghiaccio eppure continuo a volerlo.

Mi divora, ci divoriamo. Questa è l'unica verità che posso affermare. Tutto il resto accade altrove.

Restiamo così, mi apre e rimango chiusa. Restiamo così, a fluttuare immobili sulla superficie. E poi all'improvviso accade: proprio quando sto per rinunciare, decido di cedere. Prendo coraggio, divento audace: è il capovolgimento. Ho la sua testa tra le mani, le dita nei capelli. Fa piano, ha imparato anche lui. Non posso sottrarmi, stavolta sono io a non resistere al suo richiamo e in fondo neanche lo voglio. Ed è certo: arriveremo fino in fondo, usciremo finalmente da questo labirinto.

Il Minotauro affonda. Poi si ferma, respinge, sta dicendo no.

Silenzio e buio. Apro gli occhi. C'è solo la sua sagoma indistinta, la penombra. È Teseo. È astuto. E ha la barba anche stavolta. La sento graffiare. Spinge dentro la lingua. Mi si spezza il filo tra le dita.

Non parliamo. I nostri silenzi non hanno anima. Non ci sono sguardi – non ho più occhi. Cado in trappola, lascio che accada. Vado in mille pezzi. Capisce, si stacca, è senza fiato,

sta ansimando proprio come me. Aspetta che torni la calma. Ora è dalla sua parte del letto. È il suo momento. Dioniso. Il tentatore, l'impotente, il bastardo.

Sapevo già come sarebbe andata a finire. Come quando ero davanti allo specchio: vedere e non riconoscersi. Sapevo che stava per accadere. Sapevo quanto potessi volerlo. Lo sapeva anche lui. Accendo un'altra sigaretta, sono alla finestra. Ho sfilato gli slip, sono scomodi, lui li vuole così. Devo pulirmi, ho addosso il suo odore. Cerco altri segni, stavolta non ce ne sono. Ed è tutto. Sono riuscita a non voltarmi. Smettiamo di esistere fino alla prossima volta. Esco dal bagno. Sono di nuovo nel mio letto.

Questa è la terza ferita. E questo è il labirinto, questo è il letto, questa sono io che lo guardo. Apre gli occhi, è sorpreso, li richiude. È stato solo un momento. Lo ricorderà. Lo ricorderò anch'io. Mi avvicino. Comincio. Comincio a fingere di volerlo, comincio a volerlo, a volerlo sul serio. Scendo, mi tira i capelli, stringe la mia mano. È nella mia bocca, vuole guardarmi mentre lo faccio. E io lo faccio piano, perché è solo l'inizio, perché voglio che lo ricordi, perché voglio che veda, ma veramente.

Non vede, è più cieco di me.



Filologicon Crapula



Altrimenti detto: il buco più fondo da cui sono emersi, quello nel quale si sono incontrati e cui tornano ciclicamente. Una selezione di testi e traduzioni, dunque, con particolare inclinazione verso l'arcaico, l'inaudito, il ribaltamento. Qui, Agathe Quijano e Fahriddi hanno depositato brandelli e frammenti di versi, quelli che la Filologia ha stabilito nelle proprie edizioni, ma a dispetto e contro la rigidità che un tempo li ha resi Adepti e Talpe di Lei. Sfondare il testo, pur sempre nel suo rispetto, e renderlo simultaneo: questi sono gli unici criteri che quei tre conoscono. E, del testo, restituiscono il loro tradimento giunto fino a voi attraverso percorsi spiraliformi e stratificati. Occorrerà accostare alla loro anche la voce del Filologo. È quanto impone il rigore: tecnica e competenza. Ma questo momento non è ancora arrivato.

ERACLITO IN STOBEO, FLORILEGIO, 3, 1, 180 A

Intro e traduzione di Alonso Quijano

C'è una parola che si è insinuata tra noi – noi chi? voi? e se fossero gli altri, che stanno sempre in medio? – e la parola è *cazzimma*.

Ecco un modo di applicare subito questa:

ψυχῆς ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν αὐξῶν

E' proprio della cazzimma un fuoco che accresce sé stesso.

ESIODO, OPERE E GIORNI, VV 69-82

Traduzione di Alonso Quijano

ὡς ἔφαθ' : οἱ δ' ἐπίθοντο Διὶ Κρονίῳ ἄνακτι.
αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσει κλυτὸς Ἀμφιγυήεις 70
παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς:
ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη:
ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτές τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθῶ
ὄρμους χρυσείους ἔθεσαν χροῖ: ἀμφὶ δὲ τήν γε
᾿Ωραι καλλίκομοι στέφον ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν: 75
πάντα δὲ οἱ χροῖ κόσμον ἐφήρμοσε Παλλὰς Ἀθήνη.
ἐν δ' ἄρα οἱ στήθεσσι διάκτορος Ἀργεῖφόντης
ψεύδεά θ' αἰμυλίους τε λόγους καὶ ἐπίκλοπον ἦθος
τεῦξε Διὸς βουλῆσι βαρυκτύπου: ἐν δ' ἄρα φωνήν
θήκε θεῶν κήρυξ, ὀνόμηνε δὲ τήνδε γυναιῖκα 80
Πανδώραν, ὅτι πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
δῶρον ἐδώρησαν, πῆμ' ἀνδράσιν ἀλφειστῆσιν.

Così disse; quelli ubbidirono a Zeus Cronide signore.
Allo stesso momento dalla terra plasmava¹ l'illustre
Zoppo
un corpo simile a una vergine rispettabile per volontà del
Cronide;
mentre la vivificava e l'adornava la dea glaucopide Atena;
intorno le dee Grazie e Persuasione signora
posero sulla pelle collane d'oro; mentre intorno
le Ore dai bei capelli la coronavano con fiori primaverili;
e ogni ornamento² adatto al suo corpo Pallade Atena.
Allora nel suo petto il messaggero Argifonte
inganni e discorsi accorti e carattere astuto
suscitò per volontà di Zeus dal tuono profondo; dentro
infine una voce
le mise il messaggero degli dei, e chiamò questa donna
Pandora, poiché tutti coloro che posseggono le case
d'Olimpo
le donarono una qualità, sventura per gli uomini
intraprendenti.

¹ Nell'ottica dell'inganno – o Metis! – il verbo, qui tradotto nel suo significato di "plasmare", ha però anche un significato ulteriore, applicato alla sfera del discorso, di "inventare" e "creare discorsi falsi". Già nella creazione corpo, nella materia cieca della terra, c'è il presupposto dell'astuzia della parola.

² La parola greca *Kosmos*, qui tradotta "ornamento", è correlata alla natura ingannevole della donna. È giusto notare come la disposizione di questi ornamenti sia opera di Atena, dea della metis.

ESSERE E VENTO

di Alfharidi

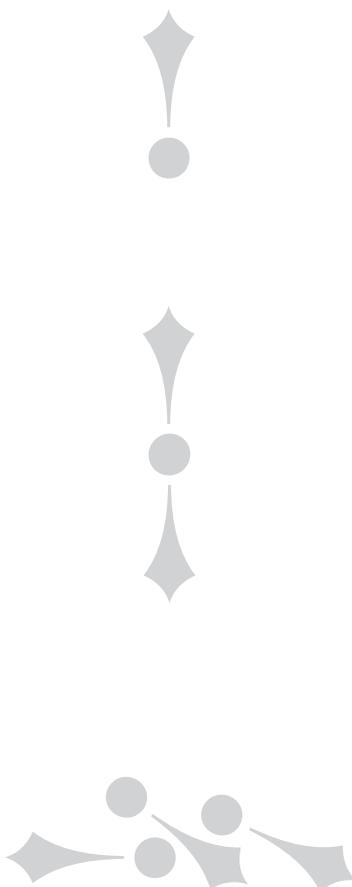
Nella lingue neolatine sopravvive l'antichissima ambiguità della coppia tempo-clima, del tutto assente, al contrario, nel ceppo anglosassone (ex. time/weather). Tale ambiguità, presente in latino¹, è greca per eccellenza ("imata diothen"²). In certa misura, tempo è il cielo stesso. E il cielo è dello stesso padrone di quello che piove³ ed adopera il fulmine.

Che hanno capito di tutto questo, mi chiedo, i posteriori "metafisici" della greicità? Meglio meteorologi allora che...

¹ "Pour le paysan latin, le temps c'est d'abord l'état du ciel" (E. Benveniste, *Mélanges*, Paris 1940).

² Il giorno è di Zeus.

³ Iuppiter pluit.





Flanagan's Wake

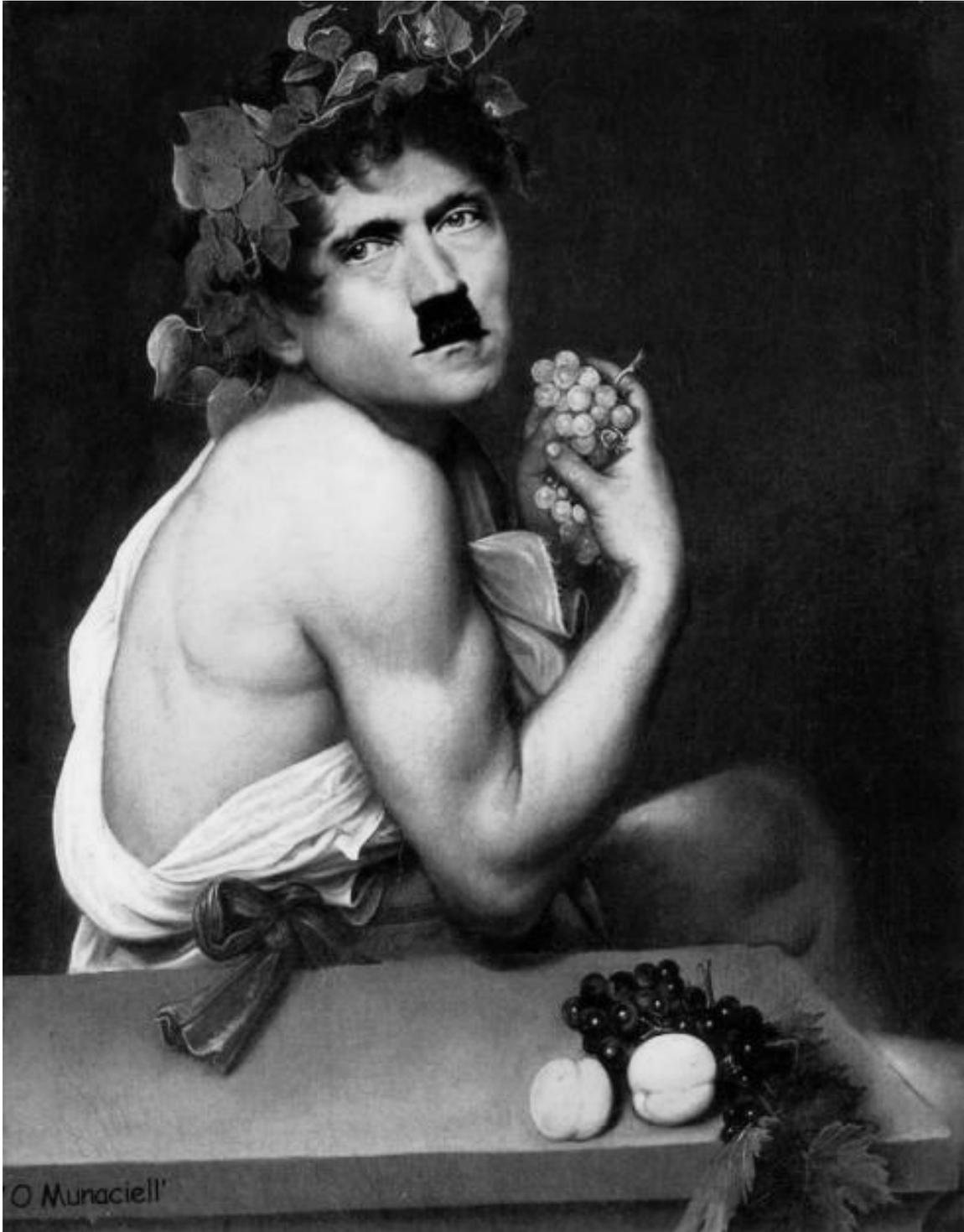
Questa rivista non poteva esimersi dal presentare uno degli ultimi visionari. E non è uno scherzo!

Flanagan – il suo nome – è uno che dorme poco, ma in compenso veglia su ciò che vede. E delle sue epifanie mischia, interseca le forme. È uno che cerca un'altra via per gli occhi – in sintonia con il nostro tentativo di ricerca – e per questo è sempre sfuggente, va continuamente di fretta e mai, giuro, che avesse fermato su carta un'immagine. Piuttosto recapita a noi le sue intuizioni, perché possiamo passarle a chi voglia rappresentarle.

In fondo – per consiglio – è più agile afferrare l'ironia provocatoria di Flanagan, se lo si accetta per uno che fa della visione la sua attitudine. O dell'evidenza, motivo di commedia.

LE METAMORFOSI

di 'O Munaciell'



Oggetto 1 : Dioniso ridotto a Bacco.
Oggetto 2 : Adolf Hitler, temibile pezzente.

E sopportava il paziente McMetis, agitando nella mente mali tremendi.

Letteratura et altri buchi

Il discorso che osserva, valuta ed emette il suo giudizio. L'occhio e l'orecchio si accostano al buco, lo spiano, ne traggono il responso in cerca di come, quando e dove. Poesia e critica sono ormai un vecchio adagio, come critica e militanza o - il che è lo stesso - esistenza. Eppure la compulsione resiste e l'ansia onnicomprensiva continua ad essere divorante. Qui allora si recensisce e si indaga l'altro, qualsiasi altro.

KAFKA-LYNCH: LA FACCIA STESSA DEL MISTERO

di Alfharidi

Ancora una specie di coincidenza. Il caso è così stranamente efficace che quasi uno è portato a credere alla regolarità di mestruazioni e fasi lunari.

L'antecedente, l'origine di questo post data ormai cinque anni, ed è una mera associazione d'idee – *homo intuitivus*, ci salverai o ci distruggerai!

Quando, nell'ultimo quarto di *Inland Empire*, una donna prende le scale del retro di uno strip-club, sanguinante, indirizzata dalla *ricottara* – e sale, e siede; ed incontra un uomo sudato, grasso, che la ascolta prendendo nota. Poi squilla un telefono, e l'uomo grasso risponde da uno stanzone adiacente, e parla di lei senza troppo dissimularlo, lasciando che questa ascolti a metà... L'uomo ritorna, l'ascolta – lei si confessa!

Ecco, il caso, l'associazione lampante: questo è il momento, l'opportunità che a K., ne *Il castello*, non è mai stata concessa. (Non è rilevante, qui, che il Castello sia romanzo non terminato. Questa opportunità a K. non è concessa per definizione: è la natura stessa dell'occulto presso il cecchino boemo.)

La faccia stessa dell'occulto (del mistero), i suoi tratti, in Kafka restano nascosti, non si delineano se non dall'esterno, per opposizione; non si vedono. Il mistero è inspiegabile, irraggiungibile – eppure opera. L'occulto è occulto (tautologia pregnante?). I personaggi che lo subiscono vi oppongono ogni logica ferrea, ogni senso comune. Insistono sbattendo la

testa, tentano di ristabilire l'ordine. Infine vi si abbandonano – senza che il perché ed il *come* (la faccia) trovino risposta.

In Lynch, invece, accade il contrario: il terrore, l'occulto, ha sempre un volto. È un oggetto o un volto deforme, terrorizzante; tuttavia, la vista, la visibilità del mistero, non lo risolve. Al contrario, lo complica. (Si può obiettare che tale differenza dipenda dal mezzo, che il cinema è un'arte dell'occhio e dell'udito, mentre la letteratura è l'arte della rappresentazione in senso chimico – ed ancora di più la letteratura che ha dietro di sé la fase orale – ed ancora di più la letteratura che ha appena appena dietro di sé, ed in fondo accanto a sé, il *concettismo* astratto delle avanguardie e l'elettronica. Qui, tuttavia, si argomenta che non è necessariamente la differenza del mezzo a decidere i giochi.)

Ne *La metamorfosi*, uno dei testi più noti di Kafka, non ci si chiede mai quale forza abbia potuto causare la mutazione di Gregor Samsa in insetto. Al contrario, ci s'interroga continuamente (tanto l'uomo insetto come i membri umani della sua famiglia) sulle conseguenze che questa possa arrecare al benessere (economico e mondano) della famiglia. La mutazione è, prima di ogni altra cosa, *reale* (così come lo è la colpa per cui Josef K., alla fine de *Il processo*, accetta la punizione e la morte). Le resistenze di Gregor ad accettare la sua nuova condizione vengono meno, in qualche modo, quando per la prima volta si mette in orizzontale, prono, e sente le sue numerose zampette *avere un senso*, muoversi con intenzione.

E godimento. Tuttavia continua a sperare nel ritorno della logica, nel ritorno dell'umanità. La sua fine si consuma quando l'essere insetto prende per intero il posto dell'essere uomo.

Ne *Il castello* il mistero è disseminato ovunque, è l'aria stessa che K. respira da quando, a tarda sera, arriva nel villaggio. Più volte K. si avvicina a carpire il *perché* della sua condizione (è stato chiamato per adempiere la funzione di agrimensore; tuttavia la sua pratica è bloccata). Quando, richiamato da un segretario, mette piede nell'anticamera della stanza dei bottoni, è invaso dal sonno. Per ogni passo compiuto in direzione del perché, le cose si approfondiscono e si complicano. Così si compie il labirinto – e la mano che lo tiene insieme esiste da qualche parte, s'intravede in lontananza o nell'eco di conversazioni prossime, ma non ci si può arrivare. Ci si potrebbe sempre arrivare, in realtà.

In Lynch, par contre, c'è un momento o un oggetto (un orecchio reciso in *Blue Velvet*, una scatola azzurro mentale in *Mulholland Drive*, la visita di un vicino straniero in *Inland Empire*) che innesta il mistero, rompendo la continuità del (supposto) ordine logico delle cose. Lynch stesso descrive questi oggetti o momenti come "openings to other worlds". Questi *vettori d'occulto* (simboli, in fondo) conducono dritti (dritto, in piedi, nella misura in cui uno appena prima "was sitting on a lot of trouble") alla faccia stessa del mistero.

Questa faccia è una maschera deforme – talvolta la stessa

faccia del personaggio che si alza e prende la strada del "trouble he was sitting on". È una discesa, non un sogno; e seppure lo fosse sarebbe sogno, o incubo, collettivo. Di fatto, quando si passa da lato all'altro del limite (che il vettore d'occulto disegna) ogni cosa ne è coinvolta. Se in Kafka questo limite è sempre sul punto di scoppiare sovrastando le cose, in Lynch c'è un punto preciso in cui le cose vi scivolano dentro e ne restano irrimediabilmente impragnate.

Questa faccia (un nano, un uomo pallido, uno stregone, un barbone scimmiesco) fa il mistero visibile ma in nessun modo lo risolve (in questo senso, sopra, si diceva che non è la differenza di mezzo a legare o far divergere i due in questione. La vista è un senso come un altro, un equivoco come un altro.

In entrambi i casi, di fatto, il mistero, l'occulto, non si risolve – da un lato si lotta contro quello, ma non lo si vede. Dall'altro ci si abbandona a quello guardandolo in faccia, senza per questo poterlo possedere. L'occulto è occulto, certo (cos'è una tautologia?). Il fatto è che qui non si tratta di spiegare la forza misteriosa che opera in un testo o in un film quale finzione – non si tratta semplicemente di sciogliere una trama sospesa. È possibile che le questioni lasciate aperte, in entrambi i casi, non restino aperte per volontà di suspense narrativa. È possibile che la risposta alle questioni aperte *non esista*. Ecco, dunque, che il finale stesso, la possibilità della chiusura, diventa il proprio mistero.

D'ETERNITÀ O D'AVANGUARDIA

di Francesco Taldegardo

Qualche tempo fa ebbi modo di confrontarmi con un amico circa un articolo di Aldo Busi sulla morte di Lucio Dalla, a proposito delle accuse di incoerenza –parolaccia–, che Busi avrebbe rivolto a Dalla, e mi è venuto in mente Dostoevskij. In realtà non credo fosse mai uscito dai miei pensieri, dopo tutto mi sono rituffato a distanza di anni nella sua lettura, e, dopo i suoi capolavori mi sono ritrovato tra le mani il suo Diario di uno scrittore. Evento presentato di proposito come casuale, ma il caso e la vita, e la letteratura, vanno d'accordo solo compenetrati in qualche modo. No, non è un caso che io sia ritornato alla lettura di Dostoevskij, così come non è un caso che accenni a lui, scomodandone la statura per parlare anche di Busi e Dalla, perché se sono le persone a fare la Letteratura, a fare l'Arte, essa non si riduce meramente a loro. L'arte trasfigura, chi? Loro, ovviamente.

Ecco perché mi è tornato in mente Dostoevskij, ecco perché ho pensato all'idiozia di un artista che reprime le sue potenzialità creative cantando luoghi comuni e non spogliandosi di quelle viscere che trovano consistenza trasfigurate in versi. Ho ripensato alla figlia morta di Dostoevskij, e di rimando ai discorsi sui bambini di Miskin e sull'ingiustificabilità della loro sofferenza nella voce tragica di Ivan Karamazov, di nuovo agli epilettici Miskin e Smerdjakov e alla rivelazione del "male caduco" che tormentò lungamente lo scrittore, per poi finire col vizio del gioco e la gioventù vis-

suta in ambienti legati agli anarchici fourieriani. Sì, tutto un gran parlare e trattare di estetica e teoria che nega quanto sia evidente e per nulla nascosto al genio, che con abilità da artigiano della parola sappia cesellare tutti i minuscoli e polverosi dettagli della propria esistenza in edifici incrollabili, lo stesso che rispondendo ai grandi critici dell'epoca in un giornale tra tanti, per alcuni bigotto, lavorando su se stesso tirava fuori tutte le contraddizioni, le iperboli e gli abissi di un uomo che solo per modestia, il Nostro chiamava semplicemente, russo. Non solo russo, appunto, ma, per fortuna russo. Lo "slavismo" di Dostoevskij non è ideologico o nazionalista: nessuno sciovinismo ma la constatazione che per lo scrittore essere russo aveva un qualcosa di provvidenziale.

Di nuovo un cenno alla biografia, in maniera comparata: allegorie che vengono in mente solo quando si sta alla tastiera, e prima impensate. Anche Manzoni – Alessandro, quello che si insegna nelle scuole... – ebbe un certo giorno della sua vita una "conversione", descritta in maniera particolareggiata, scenica, orpellata quanto bastava per renderla giustificatrice della messa in opera di un testo motivato ideologicamente. Il sentimento del sacro legato al sentire minuto della povera gente avviene l'artificio letterario del linguaggio de I promessi sposi, ed il lettore sa che il narratore non ha nulla a che spartire con quei poveracci che parlano come lui, che sono la sua caricatura, lo strumento narrativo di cui ha

dovuto avvalersi per riportare i suoi concetti sulla terra.

Dostoevskij non ha mai dovuto riportare nulla sulla terra, semmai il contrario, anche in forma letterale: nelle Memorie dal sottosuolo è la terra a parlare, è un "microbo", un uomo che si repelle, che sa di non essere degno di calpestarla – la terra –, ad ergersi ad eroe, come solo un uomo può fare, da vinto, da contraddetto, da uomo appunto. Giorni fa leggevo, ritornando a Manzoni, un passaggio di Parente in cui, giustamente, sottolineava come Renzo e Lucia dopo il trionfo della Provvidenza perdessero ogni interesse agli occhi di qualsiasi lettore, ed anche di Manzoni a quel punto, che decise, opportunamente di porre termine alla vicenda. Io invece mi sono sempre chiesto che ne sarebbe stato di Alesja Karamazov alla fine del romanzo. Dopo la tragedia che aveva investito i fratelli e prima il padre, avrebbe potuto recuperare il suo ruolo di simbolo della fede incrollabile? L'umanità di Dostoevskij lascerebbe intendere di sì, Alesja è l'ultimo suo Cristo, l'ultima speranza nel cuore dell'uomo, definitivo appello alla ricerca di una innocenza data dalla gratuità dell'amore, di quella purezza morale che nei romanzi maggiori viene chiamata semplicemente "bellezza".

Mentre in Occidente il pensiero si scopriva inevitabilmente e definitivamente ateo, con Nietzsche che stava per annunciarcela Morte di Dio, un artista russo, estremamente colto e consapevole di quanto

avveniva in Europa, dedito al gioco, condannato a morte e graziato solo sul patibolo, rovinato dai suoi vizi e tormentato da dolori nel suo fisico, diffidando e smentendo la cultura, vana scopritrice di non-luoghi, credeva nel cuore degli umili, e nel loro ingenuo sentire, nel popolo russo non ancora corrotto dal razionalismo europeo, conservatore e rivoluzionario perciò.

Di fronte alle consolazioni socialiste e al disincanto positivista egli lodava il "bisogno della sofferenza, continuo ed insaziabile, dappertutto e in tutto" del suo popolo, non coinvolto, se non negli strati più elevati nelle vane diatribe ideologiche sulla politica e sulle arti, popolo bambino, espressione di quegli ancestrali tratti dell'esistenza ancora tutti da spiegare nella vita, da trasfigurare in fatti, opere e parole, che "rendono più umana la nostra anima con la loro semplice apparizione fra noi". Egli rinveniva nel suo Alesja l'uomo non corrotto dal cinismo civile, l'uomo che è riuscito a rimanere bambino, che ha trovato in un'innocenza da fanciulli forse l'ultima speranza di umanesimo possibile. E l'arte per l'arte allora? E l'arte comprensibile solo dagli artisti? E la metaletteratura? Ed il postmodernismo? E i Barthes di Barthes? Ghiacci gelidi sedimentatisi prima di giungere alle alte vette dove l'aria si fa sottile...

APPUNTI DI LETTURA: ANTONIO MORESCO

di Alonso Quijano

Leggere le opere di Antonio Moresco è, prima di tutto, un'esperienza di lettura irrinunciabile, se ancora si ha un po' di fame, e forse ancora prima di gusto, per la letteratura (o quella cosa che viene chiamata così!). Quanto si leggerà più avanti, è solo una parte di appunti scritti durante la prima lettura di: *Gli esordi*, *Canti del caos*, *Lettere a nessuno*. È difficile scrivere di Moresco, dopo averlo letto una sola volta, avendo appuntato poche cose (per lo più intuizioni o suggestioni letterarie); è difficile per un motivo fondamentale: nelle sue opere si entra come in un mistero antico, dove si sta per essere iniziati e quindi si è del tutto inconsci del fatto compiuto, per quanti sentori di bellezza o visioni di eternità ci si possa immaginare, fantasticando. "Che cosa s'è messo in testa questo Moresco? Vuole essere un poeta antico?" sembra echeggiare da ogni pagina della sua opera.

Riporto gli appunti così com'è li ho presi, eccetto alcuni aggiustamenti. Questi sono solo una parte, e probabilmente sono quelli che fino ad oggi chiariscono la mia conoscenza, il mio approccio, ad uno dei maggiori scrittori italiani, che sarebbe opportuno chiamare, in sede letteraria, con un nome più appropriato: poeta.

Un consiglio: trattandosi delle prime parti di un'opera più vasta, come nelle previsioni di scrittura di Moresco, è giusto iniziare da *Gli esordi* e poi proseguire attraverso i *Canti del caos* – opere nate (forse?) da ispirazioni diverse, ma che sono l'una il prosieguo dell'altra. In entrambe, però, c'è un filo che

le lega e che ne fa un percorso sapienziale di conoscenza, di apertura al mondo, di sfondamento delle regole e dei modi abusati dalla letteratura del Novecento, di cui *Gli esordi*, mi pare, l'ultimo immenso canto, un'opera in cui l'io del protagonista non entra in conflitto con le sue vicissitudini, ma ne segue piuttosto il percorso tortuoso, fatto di immagini scolpite nel tempo, immobili, che sono scontornate per essere poste in rilievo rispetto al giudizio dell'io sul mondo, che dopo più un millennio se ne torna là da dove era venuto: dalla Commedia di Durante degli Alighieri. *Gli esordi* è un'opera verticale, dalla quale si precipita volontariamente nell'altra. Di fatto, nei *Canti del Caos*, la prospettiva della visione è diametralmente opposta, soprattutto linguisticamente. Qui è la forma pura, il rovello di ogni scrittore, a trovare sfogo in modo grandioso. È una musica diversa, inaudita, quella che risuona dalle pagine dei *Canti*. "Finalmente!" mi sono detto, dopo un po' che c'ero entrato. Eppure non è solo la forma, la struttura, ciò che conta – e questo Moresco lo sa bene. Il libro è colmo di significati, di allegorie, di similitudini (anche qui, un grande sospiro di sollievo) e insomma di tutto quanto possa creare rimandi ulteriori, che siano finalistici rispetto a quello sfondamento dello spaziotempo naturale e letterario (del primadopo, come si legge in tutto il terzo libro dei *Canti*), nel quale tutti i personaggi del libro (il Matto, il Gatto, la Musa, Dio, il softwarista etc.) si muovono, sondando luoghi più disparati (dalla pornografia, al trasloco da una casa all'altra, al viaggio

in mare), cambiando nomi e scoprendo ogni volta un nuovo inizio e quindi la possibilità di finire diversamente, da come ci si prospettava. Ci sono tre motivi, tre trame: il libro, la vendita del Terra, la nascita del bambino (o bambina?). Pare che quest'opera si voglia porre (a buon diritto), in definitiva, come una Commedia (o un Don Chisciotte), pietra miliare di un arrivo, che è un passaggio e insieme un nuovo punto di partenza.

Lettere a nessuno, invece, è una lettura (suggerita) che può venire dopo, dato che in questo libro si tratta, nella prima parte, della genesi de *Gli esordi* e delle sue vicissitudini editoriali (rifiuti, voltafaccia, bocciature, belle parole meschine, *disamistade*), nonché lettere compilate e non inviate anche a persone, che hanno fatto parte della vita di Moresco, al di là del mondo della rivoluzione e della letteratura propriamente dette (ad esempio: sono rimasto molto colpito dalla lettera scritta alla madre ormai morta di Renata, "amica d'amore", come dice la dedica al libro.). La seconda parte, invece, molto più recente, ha una scansione differente: non è divisa per anni, come la prima, ma è un unico blocco temporale. Inoltre Moresco appare più libero di muoversi in confini che a quel punto – nonostante i rifiuti o forse proprio grazie ad essi? – egli conosce bene, e dei quali ancora una volta mette in luce gli aspetti più volgari, doppiogiochisti (ad esempio: lettere scritte a G. Genna) oppure si schiera dalla parte di chi appoggia il suo lavoro, lo capisce, accetta la sfida di opporsi a un mondo letterario

che viaggia su binari suicidi (ad esempio: quanto scrive su Carla Benedetti). Anche se pare quasi d'obbligo paragonare quest'opera allo *Zibaldone* leopardiano (c'è chi lo fa e se ne vanta, come se avesse scoperto l'acqua calda), tuttavia essa si impone con molta più incidenza, più forza d'immagini e là dove nello *Zibaldone* si discute, qui si taglia, si recide, una volta che le ragioni, i motivi, di cui Moresco chiede spiegazione, vengono taciuti ed egli respinto (non va dimenticato, anzi ripetuto, che le lettere di questo libro, sebbene scritte, non siano mai state inviate e che molti di quei destinatari, anche dopo la pubblicazione, hanno preferito tacere, piuttosto che accettare le critiche o rispondere a domande abbandonate a sé stesse). Questo libro testimonia, ancora più gravemente dell'opera di Leopardi, quanto sia diventato difficile – se non disperatamente auspicabile – essere un poeta.

Incipit. Da un appunto che avevo segnato durante la lettura di *Lettere a nessuno*: "Non esisto più per nessuno. Non esiste più nessuno." A me ricorda: lo sono malato (F. Dostoevskij – *Memorie dal sottosuolo*). E specularmente, l'inizio del romanzo di Fedor D. mi riporta a: "lo invece mi trovavo a mio agio in quel silenzio. E di rimando: All'inizio non ero da nessuna parte, eppure c'ero."

Si capisce che questo è un gioco di riferimenti intuitivi. Eppure qualcosa si può dire, partendo da *Lettere a nessuno*. Anche qui, come nelle *Memorie*, c'è un uomo (e uno scrittore nel caso di Moresco) seppellito. Ancora una volta il motivo

dell'alienazione, del seppellimento della volontà e dell'esistenza, la malattia dostoevskijana, che – ancora? – abbraccia ogni cosa, ma che non è più un fatto di sotmissione all'indolenza. Questo seppellimento è diventato oscuramente e indifferenza. Eppure: questa stessa inesistenza viene trasposta e superata nel corpo della finzione letteraria, dell'inganno giusto (come intendevano i Greci), attraverso un climax esperienziale (da *Gli esordi ai Canti del caos*), che dal silenzio del seminario conduce attraverso i comizi, imbattendosi nella festa della letteratura, infine precipitando letteralmente per risvegliarsi nel caos! Bisogna dire che Moresco tratta l'individuo – e ne *Gli esordi* e nei *Canti* – come se questi, pur essendo presente a sé stesso, non si curasse affatto della sua esistenza, ma guardasse al mondo con occhi mai stanchi di meravigliarsi, scavando innanzitutto nella memoria, poltiglia dei ricordi, facendo ben attenzione a non lasciarsi andare a sentimentalismi o rancori, anzi cercando continuamente un punto di prospettiva diverso, che dia all'immagine narrata (scolpita) una profondità, ombre e luci che ne mettano ogni volta in evidenza tratti che la rendano eterna (*Gli esordi*, in modo particolare, si caratterizzano per questo affondare nel ricordo, ricostruendolo per mezzo di visioni talvolta quasi estatiche, come ad esempio il volo del topo nell'aeroplano). Moresco, sfrondando e tagliando, ma anche moltiplicando, confondendo, sfocando la parola e le immagini, crea un gioco di geometrie e di strutture tale che egli possa liberamente far agire i propri personaggi (individui) senza che le loro azioni comportino, nell'opera stessa, giudizi di valore morale, che risulterebbero assolutamente superflui. In effetti, pare che ci troviamo di fronte un uomo strano, che ricorda un poeta antico piuttosto che uno scrittore di romanzi, così come lo scrittore viene inteso in quella parte del mondo della lettera-

tura che esborsa giudizi: un tipo di essere umano confortevole.

È finita la notte? Altra suggestione, questa volta celiniana, da *Viaggio al termine della notte*: "Coraggio, Ferdinand, ripetevo a me stesso, per tenermi su, a forza di essere sbattuto fuori dappertutto, finirai per trovarlo il trucco che gli fa tanta paura a tutti, a tutti gli stronzi che ci sono in giro, deve stare in fondo alla notte.² È per questo che non ci vanno loro in fondo alla notte.

Penso all'incidenza della notte nei *Canti del Caos*, come luogo e tempo sfondati, in cui si muovono personaggi che sono spinti ognuno col proprio microcosmo in collisione contro tutti gli altri che si spostano, come atomi democritei, verso ogni direzione (e verso una: l'increazione) e partecipano alla vita e al tempo stesso la squarciano. A questo punto – si capisce – non è più una semplice notte, una qualsiasi con la luna luminosa in alto, ma è una zona di passaggio verso un'altra parte della notte stessa. E che cosa c'è dall'altro lato? La luce? Il giorno si ripete inverso rispetto al normale, finisce dunque col mattino? Di fatto la luce, nel terzo libro dei *Canti*, si affievolisce sempre più, finché non resta l'investitore a vedere ancora (la sua macchina come falce della morte), perché finalmente è giunto il suo momento. I suoi fari sono l'ultimo segno, prima che la notte nasconda tutto dentro di sé. E in quel che sembra un vero delirio in terza persona singolare, che assottiglia e dilata le distanze, sfronda i lineamenti dei corpi in divenire, riducendo al nucleo ogni cosa – "E tu chi sarò?" allora gli chiederà. "Sarà te." "E io chi sarò?" "Sarà me, il bambino inconcepito che di luce sarò."³ – finisce la notte?

E ancora: c'è materia esiodea da sondare in questa notte. Riecheggiano, a pensarci, i versi della creazione (genealogia, non calendario), eppure

questi vanno al contrario, non ritornano. Si schiantano, in una caduta dal vertice. Ma anche in Esiodo i titani abbattuti, sono lanciati, fatti cadere nell'Erebo – primordiale quanto la Notte, madre di molti caduti – dove resteranno imprigionati per l'eternità. Dunque, sono presenti motivi quali l'eternità, la caduta, la morte, la forza titanica della parola, il caos da cui si viene fuori e che, allargando e restringendo contemporaneamente i suoi confini, continua a essere il buco che accoglie tutti.

E ancora: la notte è perfetta per ogni sfasatura, per tutto ciò che di giorno, alla luce del sole e dell'evidenza, per non essere deriso, deve nascondersi. È il luogo dei reietti, dei violenti, degli assassini, della pornografia, del cannibalismo. Eppure tutte queste cose nei *Canti*, cantano. Trovano la loro posizione (prospettiva, punto nello spazio) e cantano. *Canti* notturni, che talvolta arrivano da così lontano che non paiono presenti (basta pensare al *Canto della bambina*).

E ancora: la notte è il tempo del silenzio. È il tempo del poeta.

Disperazione / verticalità.

"L'avventura è verticale, immobile. Chi la compie muove sé stesso dentro l'immobilità. Le avventure sono orizzontali. Chi le compie sta fermo, è tutto il resto che si muove verso di lui in direzione opposta. [...]"⁴

Alla fine de *Gli esordi*, di fatto, lo scrittore (il Matto dei *Canti*) precipita, ma prima, come accade, sale. In effetti, in ognuna delle tre scene (*Scena del silenzio*, *Scena della storia*, *Scena della festa*: le tre parti dell'opera) il protagonista ascende: prima è la vocazione religiosa, poi la rivoluzione, infine la scrittura. Ma solo dall'ultima si precipita! E perché? Non sono anche le altre due esperienze, due vette, due luoghi da cui si vede? Le prime due parti sono pregne di un'idea (narrativa, descrittiva, visionaria) in cui chi vede

è o poco o troppo partecipe della sua visione. Non c'è un livello medio. E nella terza la visione verticale si fa ancora più stordente: ritorna la Pesca (personaggio femminile molto attivo nella prima scena, di cui si perdono le tracce fisiche e se ne sa poco e male nella *Scena della storia*), ritorna il Gatto (come editore, anche di lui si sa poco di ciò che ha fatto, mentre il protagonista tentava la rivoluzione), compaiono gli scrittori. A ben vedere la *Scena della festa*, muta dell'ultimo sì che giustifichi definitivamente l'atto dello scrittore, è l'unico apice auspicabile e la preghiera finale del Gatto è la testimonianza di un percorso di vita (di spirito) che, laddove la volontà non può portare, per l'opposizione di un avversario ammantato di indifferenza (l'editoria), può invece la disperazione, che a me pare sempre più la sola forza capace di creare letteratura oggi.

E poi c'è questo fatto del "muoversi nell'immobilità". Che cos'è immobile? Il ricordo, la memoria.

Mistero. "Ma la situazione è davvero questa? Sì, lo è, ma allora perché Barnabas dubita che il funzionario che lassù indicano come Klamm sia proprio Klamm?"⁵

È con questo stesso dubbio che conviene avvicinarsi, a mio avviso, all'opera di Moresco. Siamo sicuri che quello che leggeremo è come si presenta? Certo, ci risponderemo, però poi la nostra ragione vacillerebbe, inizierebbero a sorgere domande, come ad esempio volere conoscere il contenuto del biglietto scritto dal seminarista, sottrattogli dal Gatto e che è causa sia dell'interessamento particolare del Gatto (poi editore) sia della sua risata diabolica. Risata che pare farci capire molto e al tempo stesso fuorviarci. (Il Gatto si rivelerà il Demonio, nei *Canti*. Quindi: altro riferimento sottile, instillato goccia a goccia, fin dall'esordio del

personaggio, appunto!). È chiaro che Moresco conosce a fondo il segreto della grande letteratura, di quella che non dura solo e tanto il tempo presente, ma si iscrive nei secoli: il mistero. Penso a Don Chisciotte e alla sua curiosità di conoscere l'autore di un libro sulle sue avventure, che egli non approva ritenendole false e controproducenti per la sua fama (scelta narrativa quella di inserire un libro nel libro che anche Moresco adotta nei *Canti del Chaos*); oppure mi viene in mente *La Metamorfosi* di Kafka o, ancora, i suoi topi di *Josephine o il popolo dei topi* (il rifiuto da parte dei topi del canto della bella Josephine, canto che potrebbe mettere in pericolo la razza, perché ritenuto

inutile vanto, va di pari passo con l'impossibilità di metterlo a tacere). Moresco, ne *Gli esordi* e nei *Canti del caos*, lavora proprio con questa materia misteriosa, insondabile, poiché laddove essa disvela sé stessa e ciò che sta intorno e pare mostrarci la via, invece nasconde, mimetizza, si fa luce oscura. Fin qui il mistero inteso nel senso di "ciò che si nasconde o non si conosce". Tuttavia c'è un modo diverso, più antico, di intendere il mistero e che del primo significato è il presupposto, ossia come funzione di ciò che apre le porte agli iniziati (mystes è l'iniziato in greco antico. Si consideri in merito la Scena della festa ne *Gli esordi*: un mistero è una festa innanzitutto!). Moresco è proprio

qui che si dimostra un poeta fin dentro il midollo (come Eschilo, Dante, Cervantes, Dostoevskij, Kafka), egli sa che non è nell'evidenza, nel discorso dimostrativo-scientifico (in Kafka, ad esempio, questo discorso per quanto sia ovunque, non giunge mai alla piena verità dei fatti), quanto in un gioco di luci ed ombre che sta la bellezza (forma pura) della letteratura. Ed è *hic et nunc* che egli si pone al di là del Novecento, al di là della definizione di genere e del manifesto di una qualsiasi intenzione letteraria, e apre, spalanca le porte di quella cosa che sia chiama letteratura, ma che ora come ora è più simile a una ferita sanguinante.

¹ Le citazioni degli incipit seguono quest'ordine:

A. Moresco, *Lettere a nessuno*. Ed. Einaudi – Stile Libero, 2008
A. Moresco, *Gli esordi*. Ed. Mondadori, 2011
A. Moresco, *Canti del caos*. Ed. Mondadori – Oscar, 2009

² Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte*. Ed. Corbaccio, trad. di Ernesto Ferrero

³ *Canti del caos*, pag.1068-9

⁴ *Lettere a nessuno*, pag. 455

⁵ Franz Kafka, *Il Castello*. Ed. Feltrinelli – Universale Economica Feltrinelli, pag 223.



Cave Canem



Le incursioni del cinico – il cane – attraverso l'aforisma e la sentenza. Il cane non teme il dolore, né quello inflitto ad altri né quello a sé stesso. Il cane spazia per i più disparati luoghi : la cultura, la scienza, la letteratura e le arti così come la cucina, il gusto, il desiderio, il potere; il sesso, le relazioni uomo-uomo, uomo - animale, uomo - minerale, uomo - idolo.

Denigrando sbeffeggiare: questo è il cane – il cinico comico o grottesco – cui è bene fare attenzione.

SULLA SPECIE

di Alonso Quijano

La maledizione della letteratura, o di quella cosa là, in cui tentiamo di muovere passi difficili – i piedi incollati al pavimento molto spesso – è che questa ciclicamente si rinnoverà dall'incendio e dalle ceneri, che noi stessi alimentiamo per ucciderla – o fosse solo per amarla. Una tale maledizione vuole che ci sia sempre qualcosa da raccontare, finché la specie non sarà estinta.

Come possiamo ancora negarci la commedia? C'è chi ne fa un problema solo umano – vale a dire intellettuale, cerebrale. Per me, è una questione di specie. La commedia ha il compito di sovvertire la realtà – la parte viva del nostro vivere – e ciò che è forte per stupidità, violenza mediatica, oppressione e imbroglio, per menzogna, raggiro,

sia messo al centro come fulcro. E tutto questo sia lasciato libero nei suoi intenti, per capire fino a quando (e dove) il disastro della specie sarà perpetrato.

“Non hanno assemblee, consigli, né leggi, ma vivono in cima a monti altissimi, in grotte profonde; ognuno di loro da leggi a moglie e figli, e non si curano degli altri” (Omero, Odissea, IX vv. 112 – 115)

Sogno spesso, ad occhi aperti e dentro e fuori, di svegliarmi un giorno e tutto ciò che è già accaduto, ancora deve accadere.

Parla la tecnologia. “Sei libero

di romperti il collo con i significati, le ragioni misteriose, celate. Io, però ti consiglio: il lavoro, in primis. La specializzazione, in secundis. Tertium non datur.”

Come se l'arte fosse ancora oggi un volgare “in sé” e non un “fuori di sé trascinando”

“Lei invece è pieno di concezioni sbagliate, e non se ne libererà mai.” (Franz Kafka, Il castello – Secondo colloquio con la locandiera.)

La cosa più semplice è ascrivere una colpa a qualcuno.

Non riesco a comprendere, perché noi che la cerchiamo, non dobbiamo tenderci una mano

l'uno l'altro. C'è ipocrisia, tor-naconto e interessi personali, che superano in meschinità ciò che la gente si ostina – e non potrebbe fare diversamente – a chiamare i “sentimenti” e dei quali, per giunta, si fregia. Tutto è maschera ancora e di più – soltanto la pazzia, la solitudine e la distanza appaiono sincere, e quasi auspicabili.

Un'educazione alla lettura avrebbe senso se si concentrasse sul testo, sull'opera e lasciasse parlare solo quella, non – come accade troppo spesso – chi l'ha già letta prima. Permettere al lettore di conoscere lo scrittore, il suo pensiero, attraverso quello che ha scritto, perché è nella sua opera che risiede la sua volontà, il suo genio.

USTERON PROTERON O IL GENE IDIOTA

di Alfharidi

“¿Dónde coño me habéis llevado? ¡Pero si aquí no se ve ni una mierda!” (Tiresia)

Quella meravigliosa confusione di prima e dopo (usteron proteron) del discorso dimostrativo applicato alle scienze naturali: così, ne Il gene egoista (Richard Dawkins, 1973 o giù di lì), libro mirabile e divulgativo e interessantissimo, si descrive il funzionamento della macchina da sopravvivenza primaria (il gene, poichè così si credeva negli

psichedelici anni '70) secondo i criteri della statistica, con dicotomie prese in prestito all'etica di base (egoismo/altruismo). Sarà così? Si può dire?

“La tautologia è sempre qualcosa in più di una mera tautologia.” (Heidegger). Ma che stamo a spigne 'e tartarughe?

“Anche il biologo che studia i geni è dominato dai proprio geni”¹. Questo pare essere un

assioma centrale nell'ultimo romanzo di Massimiliano Parente (L'inumano, Mondadori, 2012). Ecco che, qui, quella confusione di cui sopra (usteron proteron) si spinge ancora più avanti, nella letteratura (che non è il discorso dimostrativo quanto piuttosto il suo limite) – è il mostro stesso che Parente ha creato (o ricreato, in fondo: è il principio stesso del realismo): la letteratura al servizio di “verità terribili”. Stiamo girando in tondo.

Un ringraziamento a Parente stesso, infine, per aver impersonificato una maschera che, come tale, mancava nella storia della letteratura italiana: il vero cazzimmoso, o canaille, o puto – più nero del nero di Shakespeare. Una ruola in meno, per noi, da dover giocare (un ruolo che uno avrebbe la tentazione di dover assumere, da cui invece ora si è assolti) nella commedia. E allora incipit comoedia.

¹ Citazione a memoria.



Kant ovvero Can't

Se il discorso ha le sue falle, il discorso filosofico è la falla, il buco, per eccellenza. Intorno e dentro questo buco si va, in questa sezione – non per cavarne fuori verità, ma per tessere ragnatele. La lingua stessa, il mito, insieme con i motivi più propri del discorso filosofico (lo spazio e il tempo, la verità – quella troia! –, l'ordine e il disordine, le leggi e le eccezioni, le chiusure e le aperture, la nascita, la morte e la memoria): tutto questo è l'oggetto, o piuttosto il compagno di viaggio di chi scrive e chi legge in questo luogo. È il discorso stesso, o meglio ancora il suo limite, a spadroneggiare.

LO STIMOLO E LO SPRONE

di Alfharidi

Dare per buona solo la propria esperienza, non c'è altro modo. (Aristotele ha scritto il contrario nel prologo ai suoi celebri e dissotterrati *meta ta fusikà*. E allora?) Allora una recente circostanza, un caso (un'opportunità) mi ha messo davanti agli occhi un'evidenza.

Mi sono trovato, di recente, a scrivere cose (la cui realizzazione ad oggi è solo una scommessa o una speranza) per il cinema ed il teatro. Così, per opposizione, sono riemerse domande sulla letteratura, sul suo luogo più proprio. Con il compagno Quijano s'è di-

scusso in abbondanza di quale sia, nel mondo 2.0, l'opportunità (lo stimolo e lo sprone) della letteratura: non quella di aderire ancora di più alle cose, ai fatti (una letteratura *ultraengagée*), ma al contrario di farsi luogo ancora più unico. Lasciare al resto delle comunicazioni globalizzate (il flusso) il ruolo di vettore informativo, di baratto biunivoco di ovvietà e farsi sempre più estremamente luogo a sè stante, autarchico: gioco e labirinto.

In questo senso, avere a che fare con le necessità logistiche del teatro e del cinema (il con-

testo della fruizione, l'udito e la vista tra le altre cose – non c'è senso più ottuso e abusato della vista) mi ha messo davanti agli occhi un'evidenza, una cosa tanto semplice come lampante: la letteratura gioca con processi molto più complessi.

La parola scritta come nebulosa elettrica – quel gioco dove si sfida il senso stesso ad apparire. Che si installa per definizione nella falla – nel buco – del discorso dimostrativo. Un gioco in cui più ci si perde più si trova.

Suona troppo decostruttivista tutto questo, troppo derri-

diano? No, nessuno ci obbliga a leggere le cose *alla lettera*. Viva il metodo mitico.

Un amico montenegrino qualche tempo fa mi disse: "gli eccessi di Joyce (*Finnegans Wake, con ogni probabilità*) sono i limiti in cui noi oggi ci muoviamo, i pericoli da cui sappiamo doverci difendere". No. Al contrario. (Viva il metodo mitico.) Sono i limiti che vogliamo tornare a superare.

L'ALBERO DELLA MEMORIA

di Alonso Quijano

La storia del pensiero e della parola occidentali inizia con un inghiottimento. È un mito e in quanto tale il tempo reale, circolare, s'intreccia con un tempo metacronico, che potrebbe essere ora o potrebbe non essere affatto, ma che taglia trasversalmente, incide ferite – scatena urla. D'altronde esiste oggi un paradosso più dilaniante del tempo?

L'inghiottimento

Nel terrore che si ripettesse l'evirazione di cui era stato artefice nei confronti di Chronos – il tempo circolare, il buco nero, tutto ventre – dopo che

questi ebbe mangiato i suoi figli primordiali, inghiottendoli per oscurare il ricordo della loro presenza, Zeus Eviratore decise fosse giusto premunirsi o almeno chiedere consiglio. Oramai la sua forza – simbolo di sovranità, certo, ma fondata ancora solo sulla violenza – era stata provata più volte, eppure solo quella non bastava a legittimare il suo potere, né ancora di più a tenerlo salvo. Inoltre, Zeus era consapevole del fatto che altri avrebbero potuto usare contro di lui lo stesso farmaco – una medicina è un inganno, dice il mito – con cui aveva liberato i suoi fratelli dal ventre del padre,

facendoglieli vomitare. Aveva bisogno di un consiglio materno – d'altronde egli è Zeus ed è vivo per inganno della madre Rea! – Fu allora che seppe che la cosa migliore da farsi fosse unirsi a Metis Prudente, incarnazione dell'intelligenza astuta, che fonda ogni sua mossa sulla metamorfosi, sul doppio, pensa i suoi pensieri e quelli di chi gli sta di fronte. Metis è il farmaco – e così il cerchio si chiude.

Eppure, anche dopo questa unione (il valore del matrimonio è quello di unirsi, ma di restare comunque due identità separate) il pericolo era sempre lì davanti agli oc-

chi di Zeus: i suoi figli e Metis in persona, sua moglie. (Le famiglie – oggi si parla di catene di cromosomi, di legami chimici, di adenine, citosine, spalmatine di DNA – restano quello che sono sempre state: un groviglio di motivi sottaciuti, di tempi lenti e meccanici, di spazi relativamente democratici.)

Ma torniamo ai due sposi, e soprattutto ai crucci di Zeus Inseminatore.

Di fatto immediatamente Zeus ingravidò Metis, senza se né ma, senza dire una parola. Eppure ancora non era soddisfatto, la donna lo preoccupava – e se l'avesse tradito? Se avesse

fatto con il figlio che portava in grembo, ciò che Rea aveva fatto con lui, occultandolo, fino al giorno in cui come figlio fu in grado di vendicarsi del padre? Zeus senza cazzo, come il padre – una macchia indelebile nel suo carnet di appuntamenti! Bisognava trovare una soluzione, che fosse quella definitiva.

Esclusa la forza, non restava altro che l'intelligenza. Zeus sfidò Metis in un agone di metamorfosi. Non avrebbe potuto fare altrimenti, per conquistarsi quella invulnerabilità che gli avrebbe permesso di sfuggire a una morte indegna. Metis, orgogliosamente, accettò la sfida. Prima si trasformò, su richiesta di Zeus, in un leone che sputa fuoco. Innanzitutto bisognava provare la mostruosità dell'avversario, come da tradizione. (È da notare che Zeus, quasi inattivo, richiede non ordina, anche nelle parole dunque egli inverte il suo modo di agire.) Poi chiese a Metis se fosse capace di trasformarsi in una goccia d'acqua... suspense, violini stridenti e la voce della donna che rispose "sì!". Zeus sorride, aveva vinto facile. Di fatto, Metis si trasformò in goccia e Zeus Ingoiatore la tracannò.

La figlia di Metis

Una medicina è un inganno. Zeus lo sapeva fin troppo bene, e certo non aveva neanche dimenticato che Metis al momento dell'inghiottimento era incinta. Quindi, non era finito niente – e da allora non sarebbe mai finito niente, perché ogni cosa che qui sarebbe finita, anche solo per decreto, sarebbe ricominciata altrove, prima ancora che si trovassero le parole per definirla.

La storia della frattura in effetti è breve. Zeus, un giorno, ebbe un forte mal di testa. Com'è possibile, sicuramente si chiese, che mi accada ciò? Era un mal di testa a grappolo, senza dubbio, di quelli che potrebbero mandarti al manicomio (se ancora ne esistesse

uno, che non fosse così infinitamente ampio come la realtà, la società). Bisognava intervenire. Chiamò a sé Prometeo e Efesto: il primo lavorò di visione, tracciò l'angolo esatto dove bisognava incidere; l'altro con l'ascia possente lavorò di industria e spaccò la testa del padre, liberandolo dal dolore. Ora si capisce che se Zeus non avesse preso la decisione che allora adottò, quel dolore sarebbe diventato malattia, tumore, morte – la Moira oscura. Ma questa è anche la storia di Zeus Partoriente: dal suo cranio aperto, che come un secondo utero aveva contenuto l'utero di Metis e la figlia che portava in corpo, venne fuori Atena, armata di intelligenza terrorizzante. L'inganno di Metis, così, aveva vinto sull'inganno di Zeus, dato che il multiforme figlio di Chronos in fin dei conti traccannandola non aveva fatto altro che mettere in luce ancora una volta – se non lo si fosse ben capito – la sua peculiare attitudine, sia vitale che cognitiva: la violenza. Il cerchio ancora una volta si chiude.

E subito si riapre. Atena, come tutti gli altri figli, ora aveva bisogno di onori, di gratifiche. Atena – non dimentichiamo – era una figlia così temuta (ossia stimata) dal padre, che più volte proverà piacere a saggiarne l'intelletto, gioendo della tenacia e della caparbietà della ragazza.

La dea scelse la verginità per tutta la sua esistenza, ben lontana dalle abitudini paterne. Mai amò o si fece piacere gli altri dei, in qualunque forma si presentassero. A lei piacevano gli olivi solitari, resistenti, che sfidano la pietra e il vento. E molti ne coltivarono, con sapienza. (E quale astuzia coltivare olivi!) Nessuno le disse niente, lei scelse l'albero più difficile, più solitario. Lo relegò sulle coste, alle intemperie. Le sue radici dovevano essere come la sua mente, prudenti e pazienti. E l'olivo crebbe sulle isole scabre, sui promontori isolati, distante

uno dall'altro. Certo è che qualcosa dell'eredità paterna pur doveva apparire manifesto nella vita della giovane, e la coltivazione non rientrava nelle attività del padre, neanche in quelle ludiche. La questione si risolse nella passione che Atena riversò verso i mostri. E quale mostro più tremendo poteva scatenare la passione di Atena – se non l'uomo? Quando Atena Solitaria s'accorse che nell'uomo, oltre alla forza, alla resistenza, viveva anche quel barlume di astuzia, di intelligenza che medita sull'intuizione, di cui lei era portatrice sana, decise che avrebbe preso a coltivarlo con la stessa costanza, con la quale aveva curato gli olivi – anzi anche di più, gli avrebbe insegnato il pensiero molteplice, la sua arte segreta.

L'ulivo di Itaca

Quando Odisseo, l'ultimo favorito della dea, ritornò finalmente a Itaca ricca d'olivi, non riconobbe la sua patria, che era avvolta da una fitta nebbia. Subito immaginò di essere giunto in un altro luogo inospitale, ingannato proprio dai pacifici Feaci, che pure facevano sacrifici a Poseidone, ma di cui subirono l'ira che placa la discordia, soltanto perché c'erano di mezzo Atena e il suo progetto di uomo, l'amato Odisseo. (La decisione di salvarlo avvenne sempre di nascosto, per inganno o meglio consiglio di Atena di sfruttare il momento opportuno, poiché Poseidone non era presente a una riunione di famiglia sull'Olimpo, ma era andato nell'Etiopia bella, Mama Africa, a sollazzarsi un po'). Insomma la nebbia era impenetrabile con lo sguardo, qualche dio gli oscurava la strada. Poi un ragazzo apparve, all'improvviso e come se quella visione fosse ciò che Odisseo aspettava per sentirsi di nuovo sé stesso, subito le sue parole furono cordiali e benevole. – Una parola benevola è un inganno, continua a dire il mito. – Odisseo lo

sapeva bene, ma ancora meglio lo sapeva Atena, il ragazzo. (La gioventù è un inganno, diranno qualche secolo dopo i discendenti di Odisseo.) Il giovane stette al gioco e gli chiese chi fosse, che cosa ci facesse lì a Itaca, Odisseo s'inventò naufrago – perché una condizione evidente non si può negare, se può arrecare un beneficio – ma cretese. Atena non aspettava altro, le piaceva ridere raramente e solo per compiacersi dei suoi olivi maturi. "Sei un imbroglione – gli disse, mentre ancora rideva e dissolveva la nebbia e tornava femmina – continui ad ingannare, ma certo non puoi irretire me, perché tu mi appartieni!". Le parole di Atena furono la lode che le fatiche di Odisseo meritavano.

Il riconoscimento era avvenuto, la parola per poco divenne piuttosto vera. Poi, però, l'inganno non poteva finire – si è detto che non sarebbe mai più finito – e allora: adelante! Odisseo aveva un'ultima sfida: Penelope Tessitrice.

L'arena era pronta. I due contendenti, prudenti. Spettatori, Telemaco e Euriclea. Regista, Atena. (Poco prima di scendere in contesa, Penelope volle rassicurare Telemaco: se Odisseo era colui che egli diceva, solo lei avrebbe potuto accertarlo. C'era un segreto, un mistero, che solo loro due conoscevano) "Ho sonno preparami il letto, vecchia" disse Odisseo spazientito a Euriclea quando vide che la moglie non riconosceva il suo corpo fatto più giovane da Atena. Per una volta la sua prudenza vacillò. Atena sorride – anche un ulivo viene scosso dal vento o bruciato dal sole, pensò.

"Dormi, se vuoi!" sentenziò Penelope. "Porta il letto fuori, Euriclea, è lì che potrà riposare." aggiunse.

"Com'è possibile? Non si sradica un ulivo con tanta facilità." Furono le parole stupite di Odisseo e Penelope si sciolse in lacrime. – Un riconoscimento è un inganno. – Infine, Atena Risolutrice de-

cise che i due avrebbero necessitato di più tempo per raccontarsi i loro vicendevoli inganni, per riversare tutta la memoria possibile uno nella mente dell'altro – e ritardò così il sorgere del Sole.

Odisseo raccontò a Penelope i mostri che aveva visitato, l'immensa paura che il mare nero incuteva nei suoi uomini, la disperazione che l'afferrava

continuamente di un eterno naufragio. Eppure tacque di Calipso, che l'aveva occultato, tentando invano di indebolire la sua costanza, di costringerlo a dimenticare. Odisseo era l'ultimo uomo a viaggiare nella materia stessa di cui è fatto l'inganno: mostri cannibali e monocoli; uomini mangiatori del Loto della perdizione; donne che ammaliano e can-

cellano, che cercano nozze e promettono un'eterna felicità; il mare nero e profondo, con i suoi occhi e le sue bocche voraci e rocciose, ancestrali.

A Odisseo Polymetico, quindi, spettò il compito più difficile: far sì che in lui – nella sua parola – sopravvivesse la memoria della grandezza di Atena, che fosse feconda nel mondo la forza che aveva

creato il mondo stesso, nella sua enunciabilità.

O mythos deloi oti...¹

Restano due cose: la memoria e la morte. Una delle due è un inganno.

¹ "Il mito dimostra che..."

TECNICA, TECNICA!

di Alfharidi

Gesti, please. Gesti umani, molto di più. Pietà. Io, io sì, io invece – non posso. Uno, due, tre: Aborti. L'ho sparata. Ho sparato; sui gesticuli.

Voi – ma se fossi in vena d'indulgenze, una venuzza, dierei: diaspore. Uno, due, tre: diaspore d'essere. Roteando le braccia a formare un cerchio conchiuso. Inclusivo. Certo il dramma è l'esclusività, ci si ammazzerebbe per una privazione...

Tiresia, l'uomo che è stato donna, poi pescatore e mercante di spezie, suicida infine per un impiego in banca, non avrebbe pietà di voi. E neanche io.

Certo io non sono stato donna. Un peccato: il piacere contrattivo, la passività e le altre moine che si vanno dicendo, è un fatto di piani di stile. Si può fare, là da voi: con specie; ribrezzo e desolazione. Si deve fare qua, quaggiù. Così giù che il calore soffoca. Ma poi dipende dalla stagione – altre volte si inirizziscono i piedi.

Ma la specie è crollata, marcita, triturata. Sminuzzata, e sta. Di fatto è ambigua, offende.

Bisognerebbe smettere di andare causa soltanto questo

inerte retaggio senile: tanto comunque si muove. È proprio inutile quel movimento particolarmente coinvolgente, implicante. Anche di questo, si giudicherà.

È probabile, la materia: i probabili grumi di polvere addensati tra l'alluce e le altre innominabili dita. È la situazione preferibile, quando la skyline sono i piedi sporchi. Orizzonti di grumi. Ma questi peccati di gola, è bene tacere. È una cosa frequente: bisogna saperne di oggetti, e di aneddoti. Non si sa mai: il rubino dello champagne.

Situazione. Posizione. Posti e situati; ordine, please. Alla prossima probabilità di significazione, c'è un premio tutto nuovo. Una nuova indulgenza: silenzio; gesti nuovi, taciuti, zitti.

La minima dispersione è fondamentale. Fondamentale è disperdere il minimo. Bisognerebbe disperdere, quanto meno – possibile. Insomma: tono. Musica.

Una volta Tiresia mi disse "non si vede". Ma è passato molto tempo. E figurati; se tutta la capacità – incanalata, puntata, posta e

situata – potesse farci vedere.

Un fatto d'inclinazione. Colle palpebre chiuse si può sempre giocare a deformare i riflessi di luce assunti e dargli nomi, del tipo: "Osessione, usteron proteron". Si ma, aspetti, dico – già dare nomi è un usteron proteron.

Tono, sì. Sì: è sempre un passo solo che ci separa dall'informe – ed allora sì, orgie amorfe!

Ma le luci, gli oggetti, i cieli arrugginiti dalle luci, sospesi sui crani eretti dei cipressi...

Sì! Si può durare – anche indefinite circoscrizioni di evento; anche sbavature, simmetrie, circuiti. Sì! Soltanto indefinite circoscrizioni di evento. E poi, pezzo pezzo, fare somme. O no?

Infatti no. Ogni pezzo il condone aggrappato all'utero dell'altro, una immensa filiazione: complimenti! Poi i figli si sa quando crescono dimenticano.

E l'individuazione non si può toccare. Noli tangere. Tanti ranocchi: ognuno il suo reame, il suo stagno, il suo sedimento.

Si giudicherà. Infatti Tiresia quaggiù finiva sempre così,

dicendo si giudicherà, si vedrà. Ma se non si vede, dico io, con tutta la posizione, la situazione, con tutta la mira, come si vedrà non lo so.

Non si può credere, agli uomini che son stati donne. E pescatori. E così. Via. Non si può credere. È una cosa triste, non ci sono momenti che non siano estremi, non ci sono momenti.

C'è dell'altro, poi, se la contesa è tra oggettini acefali, gestanti: non bisogna sforzarsi così, c'è il rischio di partorire – mostri.

C'è sempre dell'altro, ad un passo o due.

È quel che dico spesso, dovrei notare. Ed allora: tono. Divulgativo. La probabilità di morire è sempre molto alta; quella di sopravvivere sempre troppo alta. I giochi sono fatti. I conati irriflessivi, assuefatti. Compiuti i riti, non si torna indietro. Si raccomanda esercizio. Tecnica, tecnica.



E sopportava il paziente McMetis, agitando nella mente mauli tremendi.

Contatti

www.crapulaclub.wordpress.com
crapulaclub@libero.it

Facebook

Cr@pulaClub

Twitter

@Crapulaclub; @Alfhardi; @AlonsoQuijano15

Grafica e illustrazioni

Chiara Perrone, www.chiaraperrone.com

Ospiti

- ~ Antonio Galimany: Scrittore argentino – generazione Messi, cabeza Borges.
- ~ Francesco Taldegardo: Crede fermamente che la Filosofia sia morta come genitrice da ripudiare della Scienza moderna. Però ci si è laureato. Odia leggere poesie. Però ne scrive ogni giorno. Detesta il Web, ma è perennemente connesso. Odia scrivervi, ed infatti ci scrive ogni giorno. Quando proprio lo detesta a morte, scrive qualcosa sul suo Blog. Ama la fusione in lingua britannica di un concetto moreschiano, ama farsi chiamare “Mousabitch”.
- ~ ‘O Munaciell’: Come Andreotti, "talmente bravo in tutto da essere pronto a tutto", ma più radicale, molto più radicale.

Gli editori

- ~ Agathe: Anima ed esattezza.
- ~ Alfhardi: Arabica 100%.
- ~ Alonso Quijano: Reduce di Oplontis.

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 - Cr@pulaClub Magazine
Testi inediti, critica letteraria ed altri buchi
Numero I
On-line 9 Febbraio 2013

WWW.CRAPULA.IT

Mail: crapulaclub@libero.it
Issuu: issuu.com/crapulaclub
Facebook: Cr@pulaClub
Twitter: @Crapulaclub; @Alfharidi;
@LucaMignola ; @annadigioiaI