

# Ô Metis



*Di filologi*  
*e di Cani*  
*lì raccolto,*  
*e di poeti*  
*L'ancor*  
*ve n'era molto*

---

---

# INTRO

---

---

Perché cominciare giustificandomi? È vero: le note vanno sotto, a piè di pagina, nascoste. E visibili solo da vere talpe. Io sono un filologo, il Filologo, e la mia posizione – la mia stessa natura, mi viene da dire – m'imporrebbe di starmene acquattato nel mio buco da talpa. Eppure oggi la responsabilità mi richiede d'intervenire in prima pagina, nell'*Intro*, ed espormi.

Mi spiego: questi ragazzi, questi Agathe e Fharidi e Quijano, nonché la grafica, Chiaranera, mi presentano la rivista, mi sottopongono idee, temi, perlustrazioni. E io che dovrei fare? Accettarle così come sono, alla cieca? Io sono il Filologo, e davanti a certe arditezze – talvolta più insulse che ardite, a dire il vero – il mio naso si storce – non posso farci niente: è la mia posizione, la mia natura. Io amo il mio lavoro; il mio lavoro è la mia stessa pelle, il mio abito. E allora mi sono detto: devo intervenire.

C'è da dire che tra le varie stramberie che i quattro mi hanno proposto ci sono cose valide – cose che, però, necessitano di contesto e ragioni, di vaglio critico ed esattezza. Di una cornice e di un fondamento. Così, ho deciso di introdurre io stesso la cosa e mettere bene in chiaro ogni questione – una vera e propria *mise en abîme*, come impone l'ermeneutica, quella scienza del testo a cui la mia natura m'ha destinato.

Mi spiego ancora meglio: in questo secondo numero di *Ô Metis* v'è un elemento unificante, in due sensi. Vi è, innanzitutto, il tema o filo rosso che percorre i testi e che riguarda tanto la loro composizione, quanto la loro disposizione. È un gran passo in avanti rispetto al primo numero il quale, con tutta franchezza, era più un circo che un teatro. I ragazzi mi fanno sapere che d'ora in poi l'approccio sarà questo, che lo sforzo di mettere insieme le cose sarà meno casuale e più ragionato – e io non posso che felicitarmi con loro. Inoltre il fatto di riuscire a concordare sulla questione del rigore ha reso possibile il nostro incontro – ogni tanto qualcuno di loro si fregia di dire che insieme formiamo un mostro a quattro teste; io li lascio fare, tollero queste impennate. Bisogna comprenderli: la giovinezza è ambiziosa e l'ambizione sa farsi ben volere, soprattutto quando, oltre all'intenzione, mostra l'impegno – il lavoro e la costanza. Li ho presi sotto la mia custodia perché sono stati, a modo loro, diligenti nelle mie aule, nonostante a un certo punto abbiano deviato dal

percorso che avevo tracciato per loro, andandosene altrove a scavare buchi e solchi – o al contrario proprio per questo: la devianza – l'eccezione – è il pane e il vino del Filologo, l'elemento più proprio della sua bottega. E poi, in fondo, quei tre sanno anche divertirmi. Detto altrimenti: la mia erudizione, laddove occorre, interverrà a segnalare abusi o carenze, per mettere in guardia il lettore e illuminare i punti oscuri.

La cosa, tuttavia, non fila del tutto liscia. Siamo infatti di fronte a un conflitto, anch'esso duplice. Il nodo di questo conflitto riguarda il tema: c'è la *metis*, l'astuzia – o come dicono loro, la *cazzinma* – che fa da contenitore principe, titolo; e c'è poi *Fuori di sé*, il filo rosso del secondo numero. E io allora mi chiedo: come volete che io accetti la giustapposizione di due termini così antitetici senza battere ciglio? Volete forse risolvere ogni questione con una metonimia? Ho costretto i ragazzi a pensare – cosa non semplice, considerata la loro tendenza a fermarsi allo stadio dell'associazione, all'intuizione rivelante. Ho detto loro: il conflitto non è un ostacolo, ma bisogna fare in modo che venga fuori fin dall'inizio, che sia posto con appropriatezza, che possa essere inteso il vostro approccio al conflitto stesso sempre più apertamente, chiaramente. Sono allora intervenuto sulla disposizione.

Si comincia, infatti, con una traduzione da Jorge Luis Borges: un testo, vi avverto, in cui il conflitto che ho appena delineato trova uno scioglimento inatteso, un tradimento, invadente eppure in qualche modo, ahimè!, appropriato. Su mio ordine, inoltre, la rubrica *Filologicon Crapula* si sviluppa, nel mezzo, intorno a un poema sciamanico di Allen Ginsberg, e, dopo la discesa per il primo dei *Cantos* di Ezra Pound, si chiude con la traduzione di un breve e misterico testo della tradizione orfica.

In *Letteratura e altri buchi* non è stato inutile insistere con i ragazzi – i quattro di cui sopra insieme ai loro collaboratori – perché ci fosse più equilibrio tra il passato, Kafka, Joyce, Proust e compagnia, e il presente, Di Grado e Sorrentino. Loro tengono a precisare che l'attualità non è il centro dei loro interessi, che i segni letterari sono più importanti di quelli anagrafici. Io riferisco, pur non approvando del tutto. *Modus vivendi e agree to disagree.*

E veniamo agli inediti. In *Crapula Edizioni*, di cui nel secondo numero si presenta il logo, figuravano all'inizio fin troppi testi dall'incedere puramente intuitivo, immediato. Così, da una parte ho convinti i tre a destinare al prossimo numero uno dei racconti inizialmente previsti (questi pazzi già mesi fa, invece di correggere bozze, pensavano alla copertina del prossimo numero! E non solo: da qualche settimana già favoleggiano del tema del quarto numero!). Inoltre, perché la relazione tra *metis* e *fuori di sé* non si perdesse scolorando nell'insulso e nel posticcio, ho ripescato io stesso dagli archivi del blog *La fiducia*, un racconto alquanto diverso dagli altri dal punto di vista strutturale, più apollineo che dionisiaco, per dirla con un'endiadi abusata eppur efficace. Quindi *L'occhio della giraffa* dove, per seguire nella figura, è *dioniso* a parlare, sincopando. In ultimo, perché la posizione dei ragazzi si rendesse manifesta e progressiva, *Origini* che, finalmente, fonde i due – *apollo* e *dioniso* – e li supera. Tutto ciò – sia chiaro e in questo concordo – non ha nulla a che fare con Hegel (il superamento, intendo. Di divinità greche non credo Hegel sia mai stato autorità rivelante). In poesia, invece – per fortuna, mi viene da dire – ho lasciato spazio a versi taglienti e ben ponderati: un epigramma tinto di humour noir e infine tre poemi estratti dalla raccolta inedita *Schizophrenia del verbo*, il cui autore (filosofo e poeta o, a detta sua, né filosofo né poeta) è stato il primo tra gli ospiti a collaborare con i ragazzi.

*Kant ovvero can't* è la rubrica dove regna maggiore equilibrio, quella in cui il mio intervento è stato meno drastico – e meno severo. Ho infatti disposto per primi due articoli dalle argomentazioni serrate: nel primo l'oggetto è il vettore traumatico che unisce l'Io e l'Altro – il desiderio. Il successivo, con fare heideggeriano, fa il quadro preciso di un triangolo, quello in cui Platone, l'eterno medium, si mette a fare il disturbatore tra due amanti, Einstein e Eraclito. A questi segue un testo aforistico dove si saltella – anche troppo, col rischio di stancare i muscoli e ledere le articolazioni – tra le idee come fossero scoglietti di tufo in riva all'isola delle sirene. In verità, il *Dramma satiresco* per i salti e le capriole pare, tra i tre, il testo più bipolare e ansiogeno. L'argomentazione aforistica –

la fiducia nei muscoli – aumenta inoltre la pericolosità delle questioni sollevate, fino quasi a sentire lo sforzo compiuto per pensarlo, scriverlo, nonché il mio per correggerlo. Anche se la ponderatezza e l'equilibrio formale e teoretico dei prime due articoli non sono state, vi assicuro, una via facile da percorrere.

E non è tutto: ciò di cui vado forse più fiero, in questo secondo numero, è l'esser riuscito a dare una sistemata a questo teatro (a questo circo, dicevo *supra*) in termini di apparato critico. Ho costretto persino Quijano a inserire referenze bibliografiche delle fonti citate. Ho quindi proposto tre tipi di note, come dettagliato di seguito:

*NdA* = Nota dell'Autore.

*NdF* = Nota del Filologo (modestia a parte).

*CC* = Cave Canem.

Ho infatti convinto i ragazzi a trasformare due rubriche perché la rivista fosse un luogo unico, pur vincolato ma unico, rispetto al blog: *Flanagan's Wake* e *Cave canem* non sono sparite, quanto piuttosto hanno trasferito le loro funzioni – le suggestioni improvvisate e le sferzate – in altri luoghi della rivista. Poi, valicando in parte i confini del mio mestiere, ho suggerito loro di dare più respiro: il secondo numero è più fitto del primo, il lettore deve potersi riposare dal segno alfabetico con quello più propriamente visivo. Chiaranera ha da subito appoggiato la mia posizione (anzi forse è proprio lei ad averla insinuata), e ha provveduto a spaziare gli elementi, con illustrazioni sue e di altri collaboratori.

E in fondo finisce anche *Ô Metis!* Non sarà, tuttavia, la mia voce a chiudere. C'è un altro a *Crapula*, una voce che insinua – mi insinua – il dubbio. A volte pare che non sia una voce umana, per questo lo chiamo il Cane. Io, sinceramente, non volevo che parlasse, che rovinasse il mio lavoro, ma i Quijano e Agathe, i Fahrudi e Chiaranera, sono stati inamovibili al riguardo, e non mi sono sentito di negargli anche questo.

*Il Filologo*



**Fuori di sé**



---

---

# INDICE

---

---

## **Filologicon Crapula**

- ~ Laminetta trovata a Farsalo, p. 9

## **Letteratura e altri buchi**

- ~ Senza-io, p. 11
- ~ Joyce e Proust: gli esiti del discorso, p. 11
- ~ Post-mortem, p. 14
- ~ Italian beautiful deca-dance, p. 15
- ~ Dentro il padre, p. 17

## **Crapula Edizioni**

- ~ L'occhio della giraffa, p. 20
- ~ La fiducia, p. 22
- ~ Origini, p. 23
- ~ Schizophemia del verbo, p. 28
- ~ Der Übergang, p. 29

## **Kant ovvero can't**

- ~ La meccanica del desiderio, p. 31
- ~ Genealogie eraclitee, p. 33
- ~ Dramma satiresco, p. 36

III

# Filologicon Crapula

III

---

---

# LAMINETTA TROVATA A FARSALO

fr. 4 [A 64] Colli<sup>1</sup> • traduzione di Alonso Quijano

---

---

εὐρήσεις Ἄϊδαο δόμοις ἐνδέξια κρήνην,  
πάρ δ' αὐτῆι | λευκὴν ἔστηκυῖαν κυπάρισσον ·  
ταύτης τῆς κρήνης | μηδὲ σχεδόν πελάσηισθα.  
πρόσσω δ' εὐρήσεις τὸ Μνη|μοσύνης ἀπὸ λί-  
μνης  
ψυχρὸν ὕδωρ προ(ρέον) · φύλακες | δ' ἐπύπερ-  
θεν ἕασιν ·  
οἱ δὲ σ' εἰρήσονται ὅ τι χρέος | εἰσαφικάνεις ·  
τοῖς δὲ σὺ εὖ μάλα πᾶσαν ἀληθείη(ν) | κατα-  
λέξαι.  
εἰπεῖγ · Γῆς παῖς εἰμι καὶ Οὐρανοῦ ἀστ(ερόεν-  
τος) · |  
Ἄστέριος ὄνομα · δίψηι δ' εἰμ' αὔος · ἀλλὰ  
δοῦτε μοι |  
πιεῖν ἀπὸ τῆς κρήνης.

Troverai a destra delle case di Ade una fonte,  
e accanto alla stessa bianco un cipresso che sta dritto:  
a questa fonte non accostarti vicino.  
Oltre troverai l'acqua che scorre fredda  
dalla palude di Memoria: sopra ci sono i custodi,  
questi ti chiederanno per quale desiderio giungi.  
Eppure tu racconta loro bene tutta la verità,  
dici: sono figlio di Terra e Cielo stellante  
Asterio il nome; sono arido di sete, ma datemi  
a bere dalla fonte<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>G. Colli, *La sapienza greca* (vol. 1), Torino 2009, pp. 176-177.

<sup>2</sup>Io ne ricordo una variante del nostro Fahridi, più fuori dal mondo che fuori di sé: « Nel giorno del solstizio d'inverno / mille cenni annunciano il compimento / del mio voto: Asterio è il mio nome; / fugge la mia voce i mortali » (CC)



**Letteratura  
e altri buchi**

---

---

# SENZA-IO ( LO STIMOLO E LO SPRONE II )

di Alfharidi

---

---

Vogliamo fare due conti con la tradizione. E vogliamo fare fede alla nostra esperienza soltanto.

Siamo prima di tutto nicciani – questo vuol dire qualcosa. Uno non può temere i passi – uno a uno, sudati o contati – i *traguardi* della propria esperienza. Anche quando questi insinuano strane cose all'orecchio – siamo mitomani, facciamocene pure una ragione.

Io mi sono scoperto leggendo *Una stagione all'inferno*. Di colpo, tutta una genealogia s'è fatta presente, s'è imposta. C'è stato un momento in cui regalavo ai miei amici *Van Gogh, il suicidato della società* di Artaud, perché il suo tema era quella genealogia. Ne fai parte anche tu? Sei con me o contro di me? – era la domanda implicita, fin quando io stesso non ho scoperto di essere contro di me. Contro di quella genealogia, voglio dire.

Quella genealogia percorre la linea continua dei poeti alienati. I poeti alienati sono gli ultimi baluardi dell'umanesimo sulla terra.

Siamo nicciani per un unico motivo. Il pensiero – quell'insieme di punture nervose e collettive – è un'arma puntata alle tempie di chi lo pensa. Fendere l'aria non basta, bisogna colpire i tessuti. Uno strano senso di compiutezza viene dal seppellire l'umanesimo, come risalire da una lunga febbre. Uno riprende le forze, si mette in piedi. L'occhio vede, e non deve giustificare a qualcuno cosa vede. Uno si alza e sente la macchina da sopravvivenza funzionare come deve.

E allora proprio i prodotti più sofisticati del pensiero diventano i più putrefatti – «il posto puzza», scriveva lo stesso Artaud. In questo senso, il più putrefatto di tutti è il soggetto, quel luogo privilegiato del pensiero che a lungo ha evitato di puntarsi la lama sui lobi. Ha giocato a scansarsi, noi lo abbiamo colpito bene in faccia. Premendo da sopra coi pollici veniva fuori qualcosa dal naso, grumi di materia vischiosa. «Quello è il cervello, non altro – coglione. Nemmeno fritto ti piace?». »

Non che ci interessasse sostituire una finzione con un'altra più adatta ai tempi. Dovevamo però togliergli il podio da sotto, al soggetto, umiliarlo. Soprattutto sottrargli quel tono aulico di cui tanto si sentiva in diritto, manco fosse il ricettacolo indivisibile di qualcosa.

Togliendo la *lirica* di mezzo – l'idillio senza fine del soggetto – abbiamo tolto l'uomo di mezzo. Dal podio, voglio dire, da quel luogo in cui si sentiva in diritto di dire *io*. *Io* un cazzo. La parola un cazzo, se permetti, signore. Così abbiamo rimesso l'uomo al suo posto, a giocare tra gli altri pezzi – animali, vegetali e minerali.

Ecco, allora, quella linea genealogica. La genealogia dell'*io* – così sopravvive, ancora oggi – noi non ci sentiamo diversi da quella, noi ci sentiamo migliori. Per questo, oggi, dobbiamo reinventarci tutto un sistema di segni e una voce (non un grado zero, un grado «c'è sempre un più fondo») per potere anche solo *dire* qualcosa. Andare indietro nel tempo fin dove io svolgeva mere

funzioni pronominali – il discorso, non chi lo dice – e in avanti di nuovo. E soprattutto, compiuto il fatto, il seppellimento – fingere di non sapere, dissimulare. Fare finta di niente, fino al momento opportuno.

Così adesso ci troviamo quasi senza voce, quasi senza cose da dire perché queste già al venire a galla sfiorano il limite dell'intelligibile – vogliono tornare sotto. Solo la musica ci viene incontro. La musica – quell'insieme di segni ad alto impatto fisiologico senza-io – ci dice continuamente che questo è possibile.

---

---

# JOYCE E PROUST: GLI ESITI DEL DISCORSO

di Francesco Taldegardo

---

---

La fine dell'idealismo – della filosofia prima in senso lato – ha liberato la letteratura, l'ha resa qualcosa di più di quanto fosse stata in precedenza. Ha chiuso in un certo senso i conti in seno

alla cultura occidentale, riportando il pensiero fuori dai *frames* – in cui pur intendeva chiudersi – riposizionandolo in quell'ambito di stupore e creazione del mondo che ben si riconosceva nei miti antichi e

ancora in Omero. Poi vennero i filosofi, il sapere venne ricercato come permanente e nacque il concetto di *episthème*: ciò che sta, inscalfibile, ciò che non può essere superato. La scienza moderna eredita

questa concezione e, per quanto nessun sapere scientifico si dica assoluto, cionondimeno pretende di essere epistemico, ammette di poter essere superato, ma da qualcosa che permanga al suo posto.

La storia della scienza è storia di permanenze di volta in volta superate da altre permanenze, ma è, appunto, storia dei vari saperi, ognuno dei quali ritiene di essere valido perché stabile, fisso, corroborato dall'esperienza, specchio di quel che del mondo in esso si rifletteva. Dopo l'idealismo, la filosofia prima – la metafisica, quel che stava oltre l'*epistheme* – è tramontata nella sua pretesa di essere vertice del sapere, e l'*epistheme* scientifica ha preso il suo posto.

Il ventesimo secolo è stato il primo in cui la natura ha potuto comportarsi come voleva e non come desideravano Aristotele o Hegel. Ciò che si ha di fronte – e noi stessi come macchina biologica, chimica, fisica – funziona in una certa maniera, che nessuno si azzarderebbe mai a definire non veritiera: una maniera che permane, che sta sopra ciò che muta, sopra noi stessi. Dire, ad esempio, che il mio Io è qualcosa che la mia TAC non dice, ma in linea di principio potrebbe dire, non aggiunge qualitativamente molto a quanto già dice. Scriveva Wittgenstein<sup>1</sup> che una volta risolti tutti i problemi della scienza, quelli dell'uomo non sarebbero ancora stati toccati. L'uomo, in tal senso, è indefinibile; è il ritrarsi stesso dell'essere dalle definizioni, la sconfitta evidente della fede nella grammatica. Il sapere scientifico non dice niente dell'uomo, niente che vada oltre

la possibilità di assicurargli quella che Aristotele definiva esistenza vegetativa<sup>2</sup>.

La comprensione dell'uomo non sta nelle scienze, non nella fisica, non nella chimica, non nella biologia. Se l'uomo non è comprensibile da un sapere che permane, per una logica che colga sé stessa come antitesi della logica ci si è spinti a considerare che il cambiamento in quanto tale – in quanto sfida continua alla logica – non spiega ciò che muta, ma, descrivendo il mutamento, lo mostra, lo fa presente per come appare, se non proprio per come è. E in fondo questa differenza è essa stessa oziosa: Nietzsche l'aveva detto<sup>3</sup>, Tarski l'ha detto<sup>4</sup>. Kant è stato davvero ucciso in tal senso. Parlare di *noumeni* e fenomeni è demodée – se non insensato. Non spiegare, mostrare: la realtà causa le parole ed è reale quanto queste. Il processo inverso – la creazione voluttuosa di corrispondenze tra parole e realtà, nel tentativo di creare linguaggi perfetti – è miseramente naufragato a Vienna un secolo fa, ed è stato giusto così. Non si raccoglie l'oceano con un secchio, non si è potuto e non si potrà mai codificare il mondo in un complesso mobile di metafore, fermando e cristallizzando queste ultime in un codice unico e onnicomprensivo. I filosofi questo ancora non l'hanno capito, e passano

il tempo a inventare nuove metafore con la pretesa che siano definitive. Gli scienziati, per contro, considerano ogni definitività provvisoria per pretesa metodologica, e in ciò sono estremamente onesti. Einstein in tal senso era un genio disonesto, e volle per una vita intera non credere a ciò che gli sembrava evidente e che non poteva essere evidente: i famosi dadi di Dio (pur essendo costanti ad hoc per la creazione di un universo statico, parmenideo, che desse pace e tranquillità). Einstein è stato un genio, ma anch'egli, cui dobbiamo gran parte della comprensione fisica del mondo che ci circonda, ha perduto la sua battaglia, e chiunque altro voglia combatterla la perderà a sua volta. Non c'è niente nell'intelletto che non sia prima nei sensi se non l'intelletto stesso, che però è materia e fortuna, caso e incidenze. Allo stesso modo va trattato il razionalismo: come fede e convinzione indotta dall'ambiente culturale in cui si è cresciuti, alla stregua di una fede religiosa. Mentre Einstein diceva no a sé stesso, ai dadi che vedeva e che non voleva dessero risultati indeterminabili, nelle lettere l'evidenza del caso, dell'ordine e omogeneità dell'universo come somma di singolarità sparse e disordinate, derivate da fluttuazioni quantistiche iniziali, si realizzava in opera in maniera indipendente e imparagonabile

in due romanzi: l'*Ulysses* e la *Recherche*.

Prima di *Ulysses*, Joyce era stato soprattutto un tentativo d'essere qualcosa che fosse Joyce: era stato Stephen Dedalus tra redazioni sconfessate e manoscritti bruciati. Il giovane tomista cercava la via dell'arte concludendo il suo proprio cammino nella citazione iniziale del *Portrait*<sup>5</sup>.

Impegnò sé stesso nell'ignoto, come Dedalo che cercò, per fuggire dalla propria opera – il labirinto –, di costruire qualcosa di ignoto: ali artificiali, per scappare da sé stesso, dalla propria compiutezza, dal labirinto fisico e spirituale che comunemente, cartesianamente, ognuno di noi chiama «Io». La fuga di Dedalus, la sua iniziazione all'arte ignota, è il tentativo di un nuovo modo di scrivere. Pochi anni dopo l'annuncio della morte di Dio, Joyce meno teoreticamente si ribella anima e corpo, nei sensi e nella penna, autobiograficamente, a quel Dio tanto sentito nell'arretrata Irlanda, a quella madre morente che non raggiunge al capezzale per non piegarsi alle sue speranze abbracciate a una croce. Il giovane tomista, vecchio eretico, sa bene che non si indietreggia una volta iniziata l'eresia, insegue Bruno in un rogo metafisico: la distruzione dell'Io. L'*Ulysses* è tutto questo; un marasma in cui tutto

<sup>1</sup> L.J.J. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, 2007, p. 108.

<sup>2</sup> Aristotele, *De Anima*.

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere 1870-1895*, Roma, 2008, p. 718.

<sup>4</sup> A. Tarski, *Semantica e filosofia del linguaggio*, Milano, 1969, p. 9.

<sup>5</sup> «Et ignotas animum dimitit in artes». J. Joyce, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Milano, 1997, p.1.

scompare e si decompone nel mestruo di Molly-Penelope dell'ultimo capitolo, carnale sincopata immagine della poesia che scoppia nel tumulto della carne, nell'insensata vita del Bloom cornuto ed errabondo, ebreo d'Irlanda che si ricongiunge con un figlio metaforico, il Dedalus del *Portrait* che, poetucolo senza talento, si vede borghese e schivamente rassegnato a fare il professore alle solite capre della scuola d'ogni tempo. Alla famiglia Bloom si aggiunga un miliardo di personaggi: anime in deflagrazione, in mutilamento costante, sacrificate all'altare della parola, pronte per il salto finale: la parola che crea nuova parola, l'immolazione ultima: *Finnegan's wake*, l'onirica danza sonora in cui le lingue storiche stesse, la storia – «l'incubo da cui cerco di svegliarmi», diceva Dedalus nella sua Telemachia<sup>6</sup>– scompare. L'uomo è solo il chiasso che la *phone* mette in scena sulla terra. Un minuto accennato da un bagliore nella miliardaria epopea del cosmo, pasto gratis senza cuoco né servizio. Non c'è più spazio per nulla. La certezza metafisica – ma pure quella scientifica – non hanno scampo; cambia poco nel mondo, si aggiungono voci ad altre voci, il chiasso superficiale della terra, mentre mima in un attimo il silenzio degli infiniti «prima» e «dopo». Cioran scrive

che romanzi come *Ulysses* – non lo cita direttamente, ma certamente vi allude – potrebbero durare una pagina o miliardi di pagine<sup>7</sup>. Non succede propriamente nulla. Non è importante che succeda qualcosa. Alla fine dei giochi della commedia umana, non sarà davvero successo nulla. Tutto è andato distrutto. Ma ciò è inaccettabile: l'arte non è ignota solo, è anche conoscenza, e conoscere è decostruire – mezzo secolo di francofoni nietzscheani di sinistra! – il mondo e sé stessi, la propria storia e la storia universale, il tempo umano che raccoglie il tempo universale, materiale e divino. Nell'ermeneutica della sua opera, a differenza di Joyce, Proust salva infine sé stesso, con un ottimismo sostanziale che a Joyce manca, che Joyce non vuole avere. Però, andiamo cauti: disincanto e rassegnazione all'insensatezza, ostentati pure molto spesso, pervadono tutta la *Recherche*, con Marcel che esplicita il proprio tedio in maniera spesso voluttuosa, sciorinata, arzigogolata. Insomma, costruita. Sì, architettata, messa in scena per essere guardata. L'epifania proustiana, in tal senso, è ciò che vuole apparire: pretesto e scusa per la narrazione, per la codificazione della poetica dell'autore; l'epifania sta lì non per caso. Il caso è messo fuori, non c'è fluttuazione quantistica in Proust, che in tal senso è newtoniano in toto:

la superficie razionale degli eventi è inserita in una trama, non ne sfugge, l'architettura della *Recherche* aspira alla perfezione degli incastri e la ostenta, tutto è messo lì in un andirivieni in cui ognuno dei personaggi ha il suo bel posto e non può non stare là. Le incongruenze di cui pur è piena l'opera, sono la vittoria del caso nella forma più pura che esso possa avere: la morte di Proust prima che il *labor limae* potesse essere ultimato. Marcel vuol decostruire il flusso della vita per serbare quanto possa dar senso alla stessa. La lunga iniziazione poetica dell'Io narrante altro non è che un immenso foro nella sua coscienza alla ricerca di ogni preziosa gemma celata negli anfratti terrosi dell'esistenza passata, perduta e ritrovata, ed è così dall'inizio, dalla prima pagina in cui il protagonista si ricorda di sé bambino nella casa di campagna: è tutto messo lì per poter poi giungere a Marcel che, dopo la guerra, ha quella grande epifania<sup>8</sup> prima di giungere alla festa in cui vedrà i cadaveri dei Guermantes e l'evidenza della cosa terribile di cui pur bene ha parlato Massimiliano Parente in tempi recenti<sup>9</sup>. Quest'epifania è un trattato intero, visione complessiva della poetica proustiana, di cui l'opera intera è pretesto. Ecco, la *Recherche* non poteva durare indifferentemente una o infinite pagine, ma esattamente le pagine di cui è costituita. La *Recherche* vuole salvare

qualcosa, il senso di qualcosa – dell'esistenza dell'artista, almeno. Solo un'esistenza dedicata a realizzare una esistenza autentica diventa sensata, e l'esistenza autentica di Proust altro non è che un palliativo schopenhaueriano e anche un po' nietzscheano: l'arte vale più del vero.

Ma in fondo, anche Proust era consapevole di tutto ciò. Vivi e fai quel che fai come se non fosse vano. Bisogna pur vivere, no? L'esistenza senza la menzogna di essere desiderata sarebbe impossibile, e infatti, pur impossibilitati a vivere, si vive, malgrado tutto, malgrado i quark, Higgs e ogni entità concettuale che sebbene più reale di noi stessi, non ci aiuta a dire niente di noi stessi, delle nostre gioie come delle nostre tristezze. Limitata previsione – diceva Michelsteadter<sup>10</sup>– certo, ma non è questo il punto.

«Un bicchiere, un uomo, una gallina non sono veramente un bicchiere, un uomo, una gallina, ma solo la verifica della possibilità di esistenza di un bicchiere, di un uomo, di una gallina. Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali»<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> J. Joyce, *Ulisse*, Milano, 2000, p. 35.

<sup>7</sup> E.M. Cioran, *La tentazione di esistere*, Torino, 1984, p. 129.

<sup>8</sup> In tutto quanto è detto si tace – è chiaro – che un'epifania è un passo verso ciò che accade subito, il fatto imprevedibile eppure atteso, il repentino e necessario passaggio da un lato all'altro – i due in questione, in questo senso, si può dire che «mentono troppo», che dunque conoscono altrettanto bene entrambi i lati. L'epifania, a questo punto, diventa anche l'intuizione della visione, dove la via è aperta, spalancata. È così evidente che ciò che sta nascosto, cerca in qualche modo il buco del disvelamento. Annusatevi intorno, Crapuli, la vostra testardaggine puzza a volte di *ragione*. (Ndf)

<sup>9</sup> M. Parente, *L'evidenza della cosa terribile. Contro la vita, contro l'amore, contro la natura: scritto sulla Recherche di Marcel Proust*, Roma, 2010

<sup>10</sup> C. Michelsteadter, *La persuasione e la retorica*, Torino, 1982, pp. 54-5.

<sup>11</sup> G. De Dominicis, citato da M. Parente, *Il romanzo e la fine della materia*, in «Le scienze» ([http://www.lescienze.it/archivio/articoli/2013/05/03/news/il\\_romanzo\\_e\\_la\\_fine\\_della\\_materia-1635471/](http://www.lescienze.it/archivio/articoli/2013/05/03/news/il_romanzo_e_la_fine_della_materia-1635471/)).

---

---

# POST MORTEM

di Agathe

---

---

Ha esordito nel 2011 con *Settanta acrilico, trenta lana* e questo esordio le è valso il Campiello Opera Prima e il Rapallo Carige. Quest'anno ha pubblicato il suo secondo romanzo, più difficile del primo, perché doveva essere quello che ne avrebbe confermato il successo e il talento, almeno per la critica, e così pare sia stato. *Cuore cavo* di Viola di Grado è uscito all'inizio del 2013 per le «edizioni e/o» e chi avesse la curiosità e il tempo di dare un'occhiata alla rassegna stampa pubblicata sul sito della casa editrice, potrà averne la prova. Scoprirà, tra le altre cose, che è l'opera di un'autrice giovanissima, esperta in lingue e filosofie orientali, che sa muoversi con disinvoltura tra i filosofi taoisti e la diaristica giapponese dell'anno mille, che cita Laozi e la *Storia di Genji* di Murasaki Shikibu, ma anche Philip Dick e Virginia Woolf. E non si stupirà del fatto che Viola di Grado abbia dichiarato in varie interviste che a ispirare *Cuore cavo*, come molta della sua produzione narrativa, sia stato un «sogno sciamanico», in seguito al quale la scrittrice si è resa tramite tra il suo personaggio e il lettore.

In cosa consiste esattamente questo sogno.

Una studentessa catanese prossima alla laurea in biologia decide di togliersi la vita il 23 luglio 2011. Lo fa nella vasca da bagno della casa di sua madre e questo è l'inizio:

Nel 2011 è finito il mondo: mi sono uccisa. Il 23 luglio alle 15.29, la mia morte è partita da Catania. Epicentro il mio corpo secco, i miei trecento grammi di cuore umano, i seni piccoli, gli occhi gonfi, l'encefalo tramortito, il polso destro poggiato sul bordo della vasca, l'altro immerso in un triste mojito di bagnoschiuma alla menta e sangue.

Dorotea Giglio, la studentessa suicida di cui sopra, ha avuto un rapporto problematico con la madre, non ha mai conosciuto suo padre ed è stata lasciata dal fidanzato con un sms. Ha sofferto di disturbi psicologici la cui natura resta ignota. La sua narrazione post mortem va dal taglio delle vene all'anno 2015, cioè all'anno della definitiva rarefazione del suo io o di ciò che tenta, lungo tutto il romanzo, di dirsi tale. La ragazza, infatti, o chi per lei, pur non essendo più in grado di leggere, ha tuttavia conservato la capacità di scrivere. Ed è in questo tentativo di comunicarsi, evidentemente fallimentare in vita, che consiste il lungo racconto di Dorotea – e la trasposizione sulle pagine

consegnate al lettore del sogno sciamanico di Viola. Un tema, quello della scrittura e della sua capacità di farsi segno, che l'autrice non manca di rendere esplicito giustificando, pur senza interrompere il flusso della narrazione, la possibilità della voce di Dorotea. Detto altrimenti, la morte della ragazza ne fonda la scrittura<sup>1</sup>.

Si tratta di una narrazione che procede su due binari. Da un lato ci sono i flashback che riguardano la sua esistenza vissuta e che in qualche modo giustificano il carattere estremo della sua scelta: delineano il personaggio di Dorotea, il contesto in cui si è formato, le persone che ha incontrato e i sentimenti che queste hanno suscitato in lei. Sono sentimenti che esprimono stati di perenne disillusione emotiva, deliri di onnipotenza di segno negativo, inadeguatezze, incapacità di comunicazione, impotenze a vari livelli, per non dire tutti. Dall'altro lato c'è il diario che riguarda il presente di Dorotea, o meglio, la gestione postuma – e attualizzata nel tempo del racconto – di una dimensione che, per definizione, è potenzialmente eterna.

In cosa consiste esattamente questo diario.

Se è vero che la morte è – materialisticamente – un passaggio di stato, allora il «dopo» non può non essere registrazione minuziosa e fredda, e tuttavia struggentemente ossessiva, del progressivo disfarsi della carne, dello svuotarsi del cuore – cavo anche per questo – a causa dell'opera incessante di batteri, insetti, microbi. Ed è quanto Dorotea fa:

07/08/2011, ore 7.42: le centosette uova della mosca sarcofaga si sono schiuse: sono uscite larve tremende. Le chiamo «la carica dei centosette», ma non mi fa ridere.

Ore 9.42: le larve si sono raggruppate tutt'intorno alle mie labbra secche. Mai più baci, insulti, mai più parole.

Ore 10: silenzio.

Ma se la morte è anche un attraversamento che segna il passaggio a una dimensione altra, a una dimensione di pura energia, a un'irrealtà in cui confluisce il condensato mentale ed emotivo di ciò che ora stenta a definirsi io, allora il diario di Dorotea non può non arricchirsi della riflessione che la ragazza avvia su sé stessa, riflessione intervallata dalla comparsa

<sup>1</sup> Sciamanesimo. *Il mistero della fonte* – il gioco stesso della letteratura. In questo gioco, il primo inganno è quello di chi parla, per il fatto stesso che parli. E la natura di questo inganno è del tutto indipendente dalla tipologia della finzione (il realismo, oggi, è l'oppio dei deboli). La forza della voce è l'astuzia di chi scrive. La forza di chi legge è accettarne l'illusione e insieme svelarla. (CC)

---

della serie di personaggi in cui si imbatte nella sua discesa tra i morti, dalle loro voci, dai frammenti della loro esistenza. La condizione in cui Dorotea viene a trovarsi è probabilmente il «fuori di sé» per eccellenza, non tanto, banalmente, perché la morte è, come che la si voglia intendere e in fin dei conti, un'esperienza di uscita da qualcosa, ma soprattutto per le modalità attraverso cui l'essere «fuori di sé» si realizza nella cavità del cuore di Dorotea, per la polarità che questo essere

«fuori di sé» genera nell'io, per il residuo di identità che tale esperienza pur sempre presuppone, identità che, infatti, continua incessantemente a dirsi. È questo il motivo che sembra stare al fondo di *Cuore cavo* e questo motivo non teme profondità, né altezza, persegue sé stesso fino in fondo, enunciandosi in modo asciutto, nominale, anaforico e con un lessico di mirabile precisione tecnica che, pur se con qualche punta di virtuosismo e maniera, sa farsi poetico e stranamente bello<sup>2</sup>.

---

---

## ITALIAN BEAUTIFUL DECA-DANCE

di Annie La Paz

---

---

Si può morire di troppa bellezza?

Nell'ultimo film di Paolo Sorrentino, il turista giapponese che cade stecchito davanti allo spettacolo di Roma, sembra suggerire di sì. L'interrogativo continua poi a riecheggiare in ogni scena, come un ronzio di fondo.

È lieve e potente il nastro metafisico che tiene insieme l'intera trama, dandole così forma di arazzo, di affresco dell'Italia contemporanea.

Tutta la storia scorre tra il rumore vuoto di una festa pacchiana e la calma ieratica di alcune statue o certi cortili: è *un tenùno che non va da nessuna parte*, ma procede dritto verso l'orizzonte meravigliosamente ignobile del presente, con pennellate fauve e sfumature rosé.

La sua giostra ruota intorno ai concetti iconici di bellezza-morte-nazione, mixati o alternati con scambi di ruoli: è il film su una nazione di una bellezza morente, sulla morte apparente di una bella nazione, ma anche sulla bellezza recondita di una morte nazionale. Così, citando Céline, il regista mostra come in realtà il viaggio più lungo sia quello interiore, fino al termine della notte brava della vita.

Non a caso, i grandi assenti nella trama sono i giovani, e i pochi che appaiono sono matti o malati e sempre aggiogati a adulti, stabili per modo di dire, a loro volta aggrappati al mito di una giovinezza a tempo indeterminato.

Se gioventù latita, il corpo e il sesso sono invece in primissimo piano, assumendo i contorni di un fantasma ossessivo diffuso, di un desiderio continuamente incitato, senza alcuno sbocco reale. L'eros di Sorrentino è esibito in maniera istrionica o proclamato per partito preso e mai praticato con gioia e naturalezza, è ormai burla, passatempo, esercizio di stile.

Protagonista assoluto è Toni Servillo, cucito su misura nei panni di Jep Gambardella, re dei mondani, che svela al pubblico come affrontare la decadenza individuale e collettiva, passeggiando al ritmo di pensieri elevati e comportamenti profani.

Come ci si sente mentre si decade nel corpo, nella città, nel Paese, nel mondo? Delusi, ma anche più leggeri, a passo d'uomo nella città eterna.

<sup>2</sup> Ma insomma Agathe tutta-anima! ... e l'esattezza? Fai sembrare di lettura veramente consigliabile un romanzo che qualche difetto pure ce l'ha. Hai forse dimenticato tutto il tempo che abbiamo passato a parlare del personaggio di Euridice? «Una rielaborazione del mito non troppo riuscita...», mi dicevi allora – e io consentivo. «Un sovraccarico di funzioni...», aggiungevi – e sia pure! «Tropo non detto», ed era la tua aspettativa delusa a parlare, nonostante fossi ben consapevole della differenza tra il non *dire* e *l'evocare*. E adesso? Passi tutto sotto silenzio! Dov'è finito tutto quell'arrovellarsi sul «non-detto»? Non ti ho forse spiegato che anche la pura evocazione dell'oggetto richiede una motivazione, perché qui non siamo nell'ambito della tradizione poetica orientale, ma in un romanzo? Vedi, Agathe, posso anche lodare la tua cautela, ma il problema quanto meno andava posto. Tu invece eviti di dire. Vuoi costringermi forse a farlo diventare il tema di uno dei prossimi numeri? (*NdF*)

---

Il significato più autentico de *La grande bellezza* è iscritto, più che nel verbo, nelle stesse immagini: in quest'opera Sorrentino usa davvero il cinema come *lingua scritta della realtà*, come Pasolini insegna. Decadente l'oggetto narrato, decadente lo stile.

C'è critica sociale, satira morale, magniloquenza fotografica e umorismo pirandelliano: il risultato è amaro, a tratti grottesco, ma al limite della volgarità, d'improvviso prevale il retrogusto profondo, mistico, sacrale, come annunciano i canti gregoriani.

*La grande bellezza*, allora, vuole essere più di un film sull'Italia di oggi e aspira a rappresentare quanto vi sia di atemporale nelle nostre vite, ad esempio il carattere (o caratteraccio) degli Italiani, impersonato dall'enigmatico ma irresistibile Jep Gambardella.

Accolto da scroscianti applausi al festival di Cannes, l'unico film italiano in concorso torna in patria senza guadagnare premi, ma intascando un ottimo successo al botteghino.

La stampa, sia nazionale sia estera, ha evocato *La dolce vita* di Fellini, che era stata il ritratto dell'Italia promettente e sculettante anni '60, pietra miliare su cui misurare la cifra de *La grande bellezza*, autoritratto cafonal dall'alto del jet set della capitale.

Quindi la critica si divide tra chi crede che, fatte le debite proporzioni, Servillo stia a Mastroianni come Sorrentino sta a Fellini, e chi, invece, crede che Sorrentino sappia fare di meglio che imitare il mostro sacro del cinema italiano. In effetti, oltre la malinconia poetica di un Fellini, il valzer dei

paragoni potrebbe continuare: nel nuovo film di Sorrentino c'è la spietatezza estetica di Scola, la sottintesa visione di Pasolini (con citazione del «tuffo ar fiume» di *Accattone*), nonché l'esistenzialismo pirandelliano del cinico e camaleontico Jep.

Eppure tutto questo background è rigenerato dallo sguardo originale del regista e dalle interpretazioni degli attori, tra cui Carlo Verdone, Sabrina Ferilli, Carlo Buccirosso, Iaia Forte e Serena Grandi, vera e propria maschera tragicomica dei tempi berlusconiani.

Belli, profumati e canaglia, così sono dipinti gli italiani di oggi, ma a sollevarci tutti arriva la grazia d'istanti immensi e la puntuale brezza dell'ironia, ovvero l'arte di sminuire il peso, di addolcire il dramma storico ed esistenziale. Dopo un po', la nausea del *vortice della mondanità* lascia spazio a uno strano autocompiacimento quasi sentimentale, da molti criticato; a ben guardare, ciò non è né un vezzo di regia, né una svista, piuttosto una precisa scelta stilistica che intende mostrare il passaggio istintivo, spontaneo, naturale che avviene nei nostri cuori e nelle menti spremute da una crisi che ci attanaglia tutti.

*La grande bellezza* è dunque il ritratto d'autore di un popolo, di una nazione che quasi si culla allo sbando e si distrae alla deriva.

Impossibile distogliere lo sguardo dalle liriche universali e dalle strofe nazionalpopolari che fanno il fascino borderline del film, rapiti da Jep, fulgido antieroe dandy della decadenza made in Italy, perché lo scopo dichiarato di Sorrentino è farci scovare *gli sparuti incostanti sprazzi di bellezza oltre lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile*.

---

---

# DENTRO IL PADRE<sup>1</sup>

di Alonso Quijano

---

---

## Questione

Penso spesso a Kafka come un solco in mezzo al discorso poetico. A volte, in preda all'ansia che la lettura mi imprime, mi dico che Kafka non va preso sul serio, perché non si può mai sapere se il suo ineccepibile modo di argomentare – quindi un po' di ingannare – sia frutto di quel particolare stato fisiologico, che è quasi bipolare, un abbraccio stretto, soffocante, più simile a uno strangolamento. È forse per questo che va preso sul serio?

## Nel solco del padre

Il discorso poetico kafkiano annuncia il problema del segno oltre l'interpretazione, perché il primo resti impresso e insieme sia incomprensibile. L'interpretazione – che è postuma e, quando sfocia nell'idiozia dell'aver ragione, diventa feticcio – è ciò che resta agli altri, ai lettori, che stanno fuori. L'interpretazione vive di parassitismo sul discorso. Così, dunque, nella *Lettera al padre* leggiamo: «E tra le righe emerge, nonostante i tuoi "discorsi" su essenza e natura e contrasto e inermità, che in realtà io sono stato l'aggressore, mentre tu hai fatto tutto quel che hai fatto solo per autodifesa»<sup>2</sup>, e poco dopo: «Sei incapace di vivere; e per poterti installare comodamente nella vita, senza preoccupazioni e senza muoverti rimproveri, dimostri che io ti ho tolto ogni capacità di vivere e me la sono infilata in tasca»<sup>3</sup>. E ancora: «Se non vado errato, anche in questa lettera continui a fare il parassita nei miei confronti». Tutto il rimprovero del padre che il figlio stesso si imputa, è solo una constatazione, crea – anche solo per illusione – un accenno di risposta alla questione del sangue, della genesi. Così, infine, la soluzione è accettazione del fatto che la colpa è indimostrabile – a ragione del padre – oltre il rigo. Quindi leggiamo: «Naturalmente nella realtà le cose non possono essere calzanti come gli esempi della mia lettera, la vita è più che un gioco di pazienza; ma con la correzione che deriva da questa impostazione, correzione che né voglio né posso sviluppare nei dettagli, si è secondo me raggiunto un qualcosa di così vicino alla verità che un pochetto può tranquillizzarci entrambi e renderci più facile il vivere e il morire»<sup>4</sup>.

Appare, quindi, tracciato il solco, la linea di confine e Kafka, chi sa quanto consapevolmente, si muove verso un'accezione di confine – che il Filologo mi liberi dal giudizio – antica o per intenderci classica. (D'altronde le circostanze poetiche tendevano, in altri luoghi, al recupero di una visione profetica neo-achea della lingua). In somma, Kafka sembra che intenda il confine come la via attraverso la quale bisogna andare, per scoprire, per indagare, non il tardo significato (quello sopravvissuto e che ancora ci trascini dietro) di sbarramento, resa. Che poi si possa giungere in un luogo inutile, fa parte della ricerca. E in questo caso l'angoscia diventa l'ultima forza, che continua a scavare nel solco stesso, producendo movimento, energia.

## Fuori del realismo

La *Lettera al padre* è formalmente un testo senza luogo, dove l'angoscia non trova sfogo fuori, in qualche figurazione esterna, ma solo nel corpo stesso discorso, nelle voci che si negano del padre e del figlio. La lettera, come luogo letterario, poiché non mi sembra tanto differente da altri scritti di Kafka, è irreali, pur essendo concreto il suo contenuto. Pone lo stesso problema di sordità e mutismo, di inavvicinabilità, che si legge ne *Il Castello*. Quindi, leggiamo: «Intanto, davanti a lui, quel signore taceva ancora, come se, per quello che aveva da dire, non avesse abbastanza fiato nel più che ampio petto. "È terribile," disse poi e si scostò un poco il cappello dalla fronte»<sup>5</sup>. Tacere per arroganza, per il petto troppo gonfio. E non è questo dettaglio, qui come nella lettera, fondamentale a designare la differenza fisica, l'importanza di una salute che non si riconosce a sé stessi? In letteratura – è evidente – un dettaglio assume talvolta un'ampiezza di sfumature, cui nella vita reale è impossibile accennare. Infatti poco prima, come *dimostrazione* di ciò, leggiamo: «Unica consolazione (o che fosse il caso di dispiacersi?): quello non era Klamm».

A questo punto si è già scatenata una lotta allucinata che resta fuori, non arriva mai al suo obiettivo, costretta alla sospensione, all'attesa, alla furia disperata. È questa lotta di K. contro chi si rifiuta di conoscerlo (gli abitanti del Castello – *les bonhommes* – e su tutti Klamm,) il fatto inaccettabile, poiché si pone al di qua della possibilità di un avvicinamento,

<sup>1</sup> Un adagio che ho sentito tempo fa, mentre andavo randagio, così solo che non ricordo più chi lo recitasse, diceva o suonava: "Guardati dentro./ Viscere e sangue/ti disgustano?/Eppure/tu dici di essere/come sei." (CC)

<sup>2</sup> F. Kafka, *Lettera al padre*, Roma, 2007, p. 86.

<sup>3</sup> F. Kafka, *Lettera al padre*, Roma, 2007, p. 87.

<sup>4</sup> F. Kafka, *Lettera al padre*, Roma, 2007, p. 88.

<sup>5</sup> F. Kafka, *Il Castello*, Milano, 2009, p. 139.

---

di un'illuminazione. E incrementa la distanza e la resistenza a una qualsiasi definizione (fino a contraddirsi con il permanere dentro il problema), contrastata da circoli viziosi di burocrazia e educazione, fino al disprezzo. D'altronde disprezzo, distanza, educazione impregnano tutto il mondo letterario di Kafka, quasi a rimarcare la necessità che le cose abbiano da qualche parte un significato così brutale e tremendo, da avere costretto lo scrittore a mutarne la forma, il nome, pur di sopportare il peso del vuoto – antinomia solo del Novecento? – di cui il discorso sulle cose stesse si fa carico.

### *Il confine*

Spingersi nel ginepraio della dimostrabilità, senza che l'occhio scorga mai la fine, immerso in una penombra fitta, che produce incubi e deformazioni, così forse Kafka intendeva la sua letteratura impossibile e contraddittoria per esattezza, minuzia. Lo spazio che sceglie per il disvelamento, che è crepuscolo o alba. Nella lettera il ricordo stesso, l'esperienza del fallimento familiare, è il confine – passaggio e schianto – tra ciò che è concesso alla parola e ciò che invece si tace. Ma non trovando esiti esterni, metaforici, davanti al fatto resta solo la condiscendenza o la testardaggine. Per entrambe le reazioni, la risposta pare essere un inequivocabile silenzio. Ne *Il Castello* il discorso scava dentro le parole stesse, nel tentativo di palesare il fondo di ciò che è più inesplicabile, ammettendo alla fine che in quanto tale non si pronuncia, non ha nome. Il discorso – o chi se ne fa voce, più propriamente

respiro – appare sempre sorpreso a ingannare riguardo a qualcosa che tace, non vuole dire o addirittura non può. È un discorso in cui l'intuizione non ha prospettiva di crescita, è recisa alla sua radice – e si può dire che l'intuizione è, a volte, pura radice. Eppure è proprio quest'arte del recidere che Kafka ha appreso specularmente: sottrazione ed evidenza insieme, bipolarità.

### *Ironia tragica*

Quando, però, Kafka si lascia andare al tratto breve, al tocco di precisione, calzante, è il confine stesso, per bocca del suo solitario abitante, a parlare. Ascoltiamo: «Restò l'inesplicabile montagna di roccia... La leggenda tenta di spiegare l'inesplicabile. Poiché essa nasce da un fondo di verità, deve a sua volta per forza finire nell'inesplicabile»<sup>6</sup>.

### *Appendice: figli che tradiscono padri postumi*

Ricordo un testo di un tale Alfredo Zucchi sulla dinamica dei rapporti parentali tradizionali, dove c'è un gioco di inversione per cui chi nasce dopo diventa padre di chi è nato prima (sebbene a dire sempre che si è postumi, si finisce per lasciare credere agli altri di esserlo veramente). In *summa*, Zucchi dice, parlando del padre postumo: «Eppur perdona, non il pensiero ma chi l'ha svelato: "il figlio è la voce del tradimento, non la sua causa" – e come tale prende parte alla commedia dello spirito: tra l'angelo e Giuda, un ruolo glorioso».

<sup>6</sup>F. Kafka, «Prometeo», in *I Racconti*, Milano, 2008, p. 408.



CRAPULA  
EDIZIONI

---

---

# L'OCCHIO DELLA GIRAFFA

di Alonso Quijano

---

---

Sotto ci sono tutti i blues e tutte queste femmine che si muovono camminano nel mezzo e da ogni altra parte nel mezzo però ci sono io che mi vedo per non vedermi neanche in sogno se mi vedessi mi dico sarei dall'altra parte dell'occhio asportate le retine e i bulbi e i nervi ottici eppure continuo a conoscere solo gli altri e fallisce ogni esistenza che vuole essere sciolta e visibile e cosciente mentre ad ogni passo l'esistenza si fa vita incosciente passaggio di carne sconosciuta mentre i blues finiscono e inizia il flamenco su un tempo prolungato al piacere dell'orecchio per questo anche le parole delle femmine mi turbano perché sono le stesse anche nella veglia nella vita fuori dall'esistenza se non stai mi dico allora vuol dire che ti sei spostato e piange una di loro poi smette e io non la vedo più è questo che la fa smettere l'invisibilità dunque è anche assenza di suono insonorizzazione dell'occhio recipiente là dove un'altra sta parlando col figlio e io non so che ci fa qua è che ogni tanto si perde qualcuno e si ritrova un figlio al posto di una compagnia più lunga sancita e la rossa al suo fianco mi tormenta da più di dieci anni bianca riccia come l'altra che si spertina ridendo e scuotendo il culo nella danza o nel cammino che succede potrei chiedermi e senza ricevere risposta accadrebbe qualcosa accade e non c'è spazio che non sia in parte occupato da una femmina che respira che si muove e sta facendo qualcosa là nella piazza come se si stesse preparando una festa la baldoria di una volta e di tempi recenti quando sapevamo come divertirci senza la preoccupazione dell'orologio col suo tempo particolareggiato monoritmato e la mano non scrive mai fino in fondo ciò che la mente pensa e pensa sempre quando la mano non può seguirla perché ci vorrebbe un corpo supersonico che stesse dietro il pensiero non addomesticato o forse ci vorrebbe un'esistenza universalizzata schiavizzata all'attimo che ci fa tutti insignificanti.

Allora io direi alla rossa hai gli arti di un felino flessibili e nobili la tua schiena si curva perfettamente niente scoliosi per te nessuna vertebra incuneata ma vertebre che ti fanno sinuosa conservi lo sguardo di una bambina sebbene non ingenua mente e il piede scaltro calzato nelle fibbie strette che allacciano la scarpa in pelle non si spiega poi mi concentro ancora a scrutare a volte qualcuno dice che il sogno è costruire i propri pensieri nella mente vederli precipitarli ma non è vero e non c'è confutazione solo è stata montata una telecamera su una giraffa molto alta e un uomo la regge sulla testa enorme che lo pianta fisso a terra come un chiodo è una segregazione questa cosa che accade perché nessun'altro la conosce così da vicino e comunicarla resta un quanto e questo basta eppure dal palazzo arriva un inno di gioia un riff per piano elettrico e mi ricorda tutto quello che è accaduto prima senza che io volessi andare proprio là con il pensiero e non è bolla d'acqua il ricordo non esplode è miccia e dei tre palazzi per cui ho inventato la prospettiva ne resta uno e la femmina che parla dal balcone spingendo le parole in

basso a fatica la riconosco per la voce e la giraffa la segue col suo occhio meccanico protesi radiografica che mi fa riaprire gli occhi e lo schermo antiriflesso mi suggerisce di leggere è l'altra rossa dipinta che mi dice che un giorno ci vedremo e io le credo e i palazzi segregano conservano anche questo specchio delle cose che attendono.

Non c'è il poeta di elegie che conoscevo c'è il suo corpo soltanto da qualche parte e nel ricordo mi fingo di essere anche io un poeta d'elegie forse è per questo che stanno mettendo su uno spettacolo e queste femmine qua sono le attrici o ballerine o il pubblico applaudente e io anche questa volta non so chi sono sebbene nel *particolare* sono un occhio astigmatico e non c'è motivo apparente per cui la donna se ne sta asciutta e il marito con la testa fasciata sono due reduci anche loro che partoriscono figli reduci del ventre materno e della città immondizia e intanto la rossa ride ma non mi guarda perché sa da qualche parte in fondo al sogno che io voglio baciarla e sentire la sua lingua nella mia lingua che dice cose anche mentre si stringe e attorciglia ma non è lei che viene è un'altra tagliato il volto dalla prospettiva è solo corpo in costume da bagno azzurro che si lancia contro scagliato e umido e io non la prendo perché è lei a colpirmi e fermarmi poi mi giro riapro gli occhi e il sudore è pressante e mani e gambe tremano molli come se vivessero anche nel sogno ma non esistono quindi resta che mi rivolti ancora e riprenda il tempo da dove mi era sfuggito per un istante e non è che siamo dispensati dall'essere colpevoli né possiamo liberarci o si vuole morire mi chiedo e tutto ricomincia dalla madre che parla al figlio e non saprò che cosa ci fa lei qui la rossa tinta mi guarda da qualche parte nascosta io allerto il mio sistema di impressioni e non devo un gallo all'ossessione.

È finita la musica restano gli schizzi dell'acqua sul selciato della corte e nient'altro che ricorda una musica eppure la giraffa sta là su e guarda la femmina al balcone che la direziona conquistata l'inquadratura e su uno schermo è proiettato il suo mondo interiore le sue ossa e la telescopica radiografica non è per sua natura un punto di vista mentre io sto sotto il corpo da bagno di una femmina che non sa nome perché io taccio per tutto il tempo è già molto essere occhio mi dico e bocca che bacia e mano che fruga tra le cosce e penso *her pussy juice* è un mare di gusto e vorrei affondarle dentro e tornare nella placenta e lei prende a masturbarmi e leccarmi e penso che ha un volto che non vedo eppure le sue labbra le sento come se fossero fatte di plastica i suoi baci schioccano sordi vuoti è l'involucro della femmina quindi mi dico fino a che non mi trovo anche io sul palazzo e la giraffa il collo lungo e ferroso poggiato sul cranio a capocchia di spillo dell'uomo in basso che parla di una situazione diversa che non era auspicata venti anni fa come se dice voi foste colpevoli e invece noi siamo colpevoli e tutto qui finisce se non siamo colpevoli mi sonda eppure io non sento più perché da qui



---

sopra vedo la rossa e la madre e il figlio e le altre femmine che occupano porzioni di spazio incuranti di quanto stanno facendo dell'esistenza che spostano e negano e tutto quanto mi pare idiosincratice perché io sono solo un occhio e non appoggio su un corpo sotto di me è il vuoto ma se precipito vado da un'altra parte e subito la rossa tinta mi dice che lei ad est vuole andare non troppo lontano da qui e mi scrive cose e io non le rispondo cose ma accenni di cose di intenzioni che non diventano crapula al contrario solo desiderio irredento o ingiustificato e quindi la giraffa mi proietta fuori come sono dentro e infine mi vedo e ammetto di non riconoscermi sebbene l'involucro della donna ora riprenda a baciarmi e io in parte la riconosco e se non mi riconosco mi dico è perché sono anche io involucro insignificante vasetto di sperma e sangue bendato.

Eppure l'uomo sul divano non ha più la testa fasciata sebbene la moglie giù nel mare infecundo e la rossa la prima che parla è fuga prima ancora che involucro sordo e vuoto ora che nei seni accoglie tutto il succo che viene fuori e dice la

madre niente resta immutato e solo il ritorno è l'indice che ogni cosa è perfetta se la condizione è un'infrazione alla ruota e il figlio la stringe tra le ossa e dentro lo schermo oltre il quale la prospettiva diventa sfumatura l'occhio della giraffa si approfondisce spalancandosi e tutto è perché il tempo resta qualcosa indubbiamente sono dentro il piano inverso e rovesciato e l'immagine scatta in ritardo e mi amplifica ma io non sento altro la musica molle del vuoto schizzo dentro il liscio incavo delle mammelle e sulle spille rosacee sulle quali cola il premio per lo sforzo la bocca senza fiato e quindi scomparsa oltre la sua pelle ialina si fa sfondo di luce e le mie mani si flettono solo a stringere la carne della musica

Intanto, nel caldo evaporarsi delle acque temporalesche, il palazzo cui dedico l'opinione è inondato dalla pioggia scrosciante tanto, che mi sporgo fuori dell'occhio della giraffa: l'aria è fresca; in fondo se respiriamo è perché siamo vuoti.

---

---

## LA FIDUCIA

di Alonso Quijano

---

---

Disse il clown: «Fa' di me quello che vuoi!».

Rispose la donna equilibrista: «Fai come faccio io: cammina sospeso su quel filo».

Il clown la guardò, nell'espressione del volto dell'equilibrista notò un segno di scherzo e di disprezzo, ma forse si sbagliava. «Farò come dici, pur di non deluderti!», disse risoluto e ingenuamente. E si accinse a salire lungo la scala di corda e legno, che portava al filo sospeso. La donna fece lo stesso, ma dal lato opposto.

Giunto in cima, il clown per nulla pratico di equilibrismo, ma spinto più dalla disperazione di non fallire che da qualsiasi altro motivo, con le sue grosse scarpe pesanti tentò di muovere un primo passo. Ci riuscì, il filo restava teso. L'equilibrista, dall'altro lato, poggiò anche il suo piede spoglio, piccolo, leggero sul filo. Niente di più facile!

«Incontriamoci al centro!», ingiunse come clausola finale. E a stento trattenne una risata beffarda.

«Perché facciamo questa pazzia?», chiese il clown, a cui tremavano le gambe per l'emozione.

«Perché io possa fidarmi di te!», rispose la donna, la sua voce non tradiva alcuna intenzione nascosta.

Che dica la verità, pensava il clown, mentre i suoi piedi a stento riuscivano a tenersi stabili, oppure menta, ciò che conta è tentare. In fondo, cercò di consolarsi, mi resta solo questo rischio.

Nel tendone del circo il silenzio era ovunque. E a camminare sospesi non si fa alcun rumore.

L'equilibrista arrivò al centro e si fermò. Un'espressione soddisfatta, come di chi ha dato una lezione a qualcuno, era tutto ciò che il clown, dal canto suo, poteva vedere. E restò in bilico, dopo ancora due passi, lì sospeso, a guardarla.

Era vero che i suoi occhi non avevano mai visto nulla di più desiderato. Ma è pure vero che, mentre si perdeva in quello sguardo e nel suo riflesso, non avvertì che il filo sotto i suoi piedi era scomparso, che la prospettiva da cui guardava la donna era cambiata, perché solo l'ostinazione gli restò, una volta corso il rischio.

Dopo pochi istanti non s'accorse più di nulla. Era morto.

---

---

# ORIGINI

di Alfharidi

---

---

«*Và bene, allora avremmo messo una bella scritta al neon, grandissima, in cima al Vesuvio, così che ognuno potesse leggerla: CHI RESTA SARÀ SOPRAFFATTO*».

Raffaele La Capria, *Ferito a morte*.

Tre ore per farmi un biglietto 'sto cazzone – e dove vai? E perché? Eh, sì! Al nord profondo me ne voglio andare, al freddo, lontano che il sole qua prende sui peggio liquami, e non si vede e non si sente altro – fosse solo merda, la merda io pure ci starei, che c'ha di male questa a parte puzzare? Invece no. È il verminaio che ci sbrodola attorno, tutto tranquillo come una specie protetta. Qua so' secoli che il parassita non solo sguazza, si stende, trionfa: è l'unico vivente. Il resto si adagia a succhiare come quello – io qua non ci metto più piede.

Ecco. 'Sto treno è un relitto ma pure deve andare, nove ore da Napoli per arrivare a Milano, poi otto ancora a Strasburgo, cinque a Bruxelles, tre per Amsterdam. Da là poi si vede. Una notte e un giorno almeno di viaggio, hai voglia di bestemmie. Per dire, la bestemmia è il poema dell'anima pura, tutta quella forza sopita, il fuoco, il sangue e il petto all'infuori... tutte le canzoni che ho scritto negli ultimi tempi sono un'unica bestemmia, lente, spinte, sussurrate o sature poco cambia. E quelli invece che mi volevano fare: «Ti vuoi fare i soldi? Devi fare come quel cazz'in culo famoso, canta di strade, di morti ammazzati, denuncia tutto lo schifo in rima». Sì, poi mi fanno Falcone honoris causa – senza le bombe no, però! Lasciatemi almeno le bombe – invece io me ne vado, e vi fotto.

Faccio la fame per strada? E che fa? Mi azzecco in un parco colla chitarra pure un albero per scopare e dormire lo trovo. Uno spaghetti mandulino vongole e cazzimma? Eccolo, due stelle Michelin. Poi sì, mi voglio pure fare. Fare assai, di notte e di giorno, per strada e sul divano, alla luce patente; così la melmaglia la caco tutta fuori all'aperto, ma con ciò mi purifico e rinasco, non come le cavie del clan Achille Di Lauro. Mo' però fatemi dormire.

'Sto cazzo. E come si fa a dormire? C'ho le pupille a cazzo duro, sbattono sbattono e non si chiudono. Le mie pupille tantriche. Possono solo stare a guardare, trasfigurare. 'Sti criaturi coll'olio di frittata in mano, i pantaloncini sbiaditi, i sandali rotti che mi corrono in faccia – vanno con mamma a trovare papà terrone – che da loro scappo? No, cristo supino! No! La polvere azzeccata ai polpacci, a tunnel e sombrero sull'asfalto finché proprio non si vede più – e chi se lo scorda? Chissà se giocherò mai più a pallone così, coi miei compagni titani. L'angolo alto, il pizzo, l'ascella insanguinata di Prometeo. Non ci sta più nessuno, questo è il fatto: sono tutti diventati qualcosa, spaccino, architetto, morto ammazzato; titano so' rimasto io solo, e me ne vado.

Lo zaino, va', là sotto. Ci sta ancora mezza bottiglia di J&B e un'acqua fredda. Zio pulp così insegna, whiskey con acqua e 'a maronna t'accumpagna! Ti fotte un po' così, sirena, ti piglia e non la senti, tu col fegato bendato, Odisseo, a morire dalla voglia. Zio pulp Bukowski almeno c'aveva le palle, mica come quell'anima pia di Sartre. *La cultura è lo specchio critico della società*; sì, fondotinta e rimmel a palate. Mo me lo fumo un coso nel bagno, mi canto pure una canzone; e se ci trovo una bella ninfa mi metto a fare il giovin poeta biondo.

E guarda un po' là che ci sta, appoggiata al muro – una femmina bruna. Esco nel corridoio allora, prima mostro le credenziali – la chitarra – poi resto nel suo sguardo, rido.

«Dafne, senti guarda io non mi lavo da due giorni, però sono bello, nel bagno c'è una canna, un'orgetta e un'ode per te». Quella mi guarda, sbalordisce, indaga. Ci ho preso: sorride. «Apollo, è una vita che aspetto». Andiamo allora, la ferraglia barcolla, ci aiuta a farci vicini; pure a lei una doccia non guasterebbe. Nel cesso minuscolo, come due occidentali, ci suddividiamo il lavoro ciascuno secondo le sue competenze: io canto, una canzone da viaggio da orgetta e da canna che mi piace tanto, *Sweet Jane*, di un alter ego mio ancora vivo; lei, che c'ha il piercing al sopracciglio, chiude il coso. Al mio invito lo accende mentre io, al ritmo festante del ritornello che ho già cantato, pezzo pezzo sbottono là sotto. Adoro il nudo a metà, c'ha un che di precario, incatastato, sottomesso. Io da sotto comando e ti rendo servizio. Tu invece Dafne o ti fidi e godi o vattene affanculo. Il clitoride pure fa uscire pazzi; all'inizio è più difficile da suonare di un violino. Poi però vedi, c'ha un tasto solo, puoi improvvisare. Il violino invece lasciamo stare. L'orgasmo da nudo a metà viene improvviso come la morte violenta. Dritto senza moine, e così la bruna tutta spalancata. Io mi fumo 'sto coso e di colpo non tengo più voglia; mi fa sempre 'sto cazzo d'effetto spirituale e mi commuove. Dafne però mi porterebbe con sé ovunque, bella voce e dita sensibili. «Vado a Latina da mia madre, fermati da me qualche giorno, la casa è vuota». «Dafne stupenda», le faccio, «tu c'hai un viso bianco, un interno coscia melone di pane. E una fica sugosa, ti riempirei di gioie. Però a potere non posso. Me ne vado da qua, capisci? Sto cercando una cosa che non riesco a dire ma che qua non c'è».

Lei mi guarda più strana ancora di quando l'ho spalancata. Mi mette a sedere sul cesso, mi abbraccia. Piange. Stiamo ancora ad Aversa, deve pensare, fino a Latina per l'addio



ce ne vuole. Allora ricambia il favore: con la mano sinistra, lenta, una presa che prende pure le palle e dondola – il dondolio segreto che fa l'abbondanza. Smaltito l'effetto spirituale del coso mi mette diritto e mi monta; coi piedi a leva sulle sporgenze laterali del cesso, mi abbraccia e monta. Piangendo le vengo dentro: ti amo, Dafne di pane o come cazzo ti chiami.

Via la bruna, con lei nemmeno un decimo del viaggio. *Odi et amo* l'orgasmo di merda. Mi slaccia la mente, retrocedo a uno stadio animale infimo, come l'ignobile italiano medio davanti alla televisione. Mi attacca la dipendenza e la paura.

*Sto andando* o scappo? A resistere così cieco gratuito ci vuole la corazza di Vulcano. Se non la trovo che faccio?

Mo' mi viene in mente mia madre, quella miseria di vivente sfondato di soldi e rimpianti. Solo le cose ci stanno; le cose i denti bianchi la carriera le maniere buone i voti gli esami io voglio la vita elettrica e voi fate schifo perché non l'avete mai nemmeno pensata.

Mammà a disperarsi quando me ne sono andato, i capelli in mano la cenere in testa – mica me la ricordo una volta che non piangeva, pure se il parrucchiere le faceva storta la piega le scendeva la lacrimuccia. Ci penso e la paura se ne vola. Grazie mammà: la corazza di Vulcano ce la dovevo già avere se da voi me ne sono uscito intero. E papà – questo nome che è convenzione, brevità di segno, che se no come dovrei dire – sborra schifosa idolatra, tu mi hai maledetto e io pure; se mi viene male guardati le spalle. Questo non finisce, questo è eterno, capito? Ci ho già sputato mille volte sulla tua faccia altera del cazzo. Manco dio ebreo si pensava più saputo di te – Giove tonante ti fulminerà gli stinchi.

Mo' basta però, la paura basta. Chi beve con me? Oh! Che da fuori si vede le forme di Roma ladrona! Brindiamo! Viva le cupole, il cucchiaino der pupone!

Forse grido; uno di fronte coll'occhio dell'est mi guarda male... proprio tu dico? Con tutti i cazzo di *nasdrovije* che hai urlato in vita tua vuoi vedere che mo' ti offendi? Fottiti, se non la vuoi sta mezza bottiglia pulp me la finisco io.

Cristo gentile ho dormito! L'incubo mi viene dietro, il demone dentro di me... io mi guardo bene dal maledirlo: lui mi ha scelto, io pure l'adoro. Mi ha detto nel sonno, così: guarda. E mi mostra sussulti, tremare di croste, aprirsi di terre sotto i piedi. Io dentro cadendo a precipizio ma lento abbastanza da vedere l'altro, una folta folla d'altri danzare e guardarmi cadere. Che spettacolo. Io che li ho già maledetti e loro, pure loro vogliono vendetta... E chi sono io per negare una vendetta? Venite! Venite e prendetene. Io c'ho la vena abboffata di vita pulsante, mi ci hanno mandato qua apposta, adesso, per voi. Ché se no sarei stato altrove, ve lo dico. A vagare per l'Ellade scabra a scoprire il fulmine e il discorso. E invece mi trovo qua in mezzo: macchine unte, onde catrami e cancri ai polmoni. È che qua ci sto apposta per questo, io mi prendo il catrame e lo sputo fuori per mostrarvelo, perché voi se no ciechi, stronzi!

Io vedo, così in sogno mi ha detto il demone amico mio.

Così sbuffando c'ho il culo in Gallia Padana. La ferraglia si ferma a Piacenza che sono le cinque del mattino. Ci sta un gruppo di giovini al binario, gli grido insulti terroni in dialetto.

Il dialetto mio del golfo di Napoli, sotto sotto il Vulcano con influenze flegree, c'ha vocali potenti e distorte come i wha-wha dei pionieri. Quelli fanno per venire vicino, io faccio per scendere e pigliano paura. Faccio 'ste cose ogni tanto, manco un ultràs, che c'ho una voce dietro la nuca, mi pare invincibile, dice «simmo 'e Napule c'avita fa' 'o buccin' ». Mi viene così, a gettate di adrenalina.

Eppure me ne vado, parto, non si capisce. Io stesso, dico. Non lo so, questo buco senza contorni pure lo devo guarire. E vado allora, scappo. Perché tanta munnezza tutta insieme l'ho vista solo a casa mia: santo martire o dio mariuolo – in mezzo tutto liquame, e io questo lo sputo fuori.

Però ci sta pure un'altra forza a casa mia, una cosa che così densa pure l'ho vista solo là, ed è il doppio preciso di questa melmaglia. Quella forza che c'avevamo io e i compagni miei titani: la vita nuda, una scarica dritta dritta nelle pareti pare mescalina – con questa cosa dentro uno viene fuori e non si libera. Poi però viene il punto in cui la devi sistemare, e allora: dio martire, santo mariuolo o ameba di mezzo. Tre ruoli di merda, se permettete. Io forse c'ho un po' di sangue vichingo, che ne so; al nord me ne vado, volo.

Milano, scendo. La capitale d'Europa in Italia – sai che gioia allora 'st'Europa odierna. Il treno mi parte tra un'ora, gironzolo. C'ho un bagaglio di piuma e chitarra, un pezzo di legno scarso però pure lo faccio suonare. La stazione tempio del fascio – per l'architettura almeno erano buona committenza. Fuori grigio, il caffè fa schifo. È che quando ti abitui alla crema densa pastosa non c'è uscita.

Quattro vaganti in piazza, appena fuori, strimpellano, vado. Suonicchiano proprio, roba da spiaggia o naviglio. Saltello, ci vado, gli offro uno spino di fumo scuro come il mare nero – altro che Secondigliano, questo me lo porta un amico mio che tra i ruoli vari da assumere a casa ha scelto la libera professione.

A quello che canta gli piace, m'invita, denudo il chitarrino. Stanno suonando un folk leggero, li seguo col pezzo di legno mio. LA maggiore; amici cari, in questa tonalità vi scortico l'anima. Improvviso, canto senza testo, solo significante – adoro le vocali; blu, verdi, rosse me le prendo di ogni dove. Quelli mi guardano commossi – forse il fumo, forse sono io. Uno mi abbraccia, tutti a farmi complimenti; io che c'ho ancora abbastanza liquore in panza gli faccio «che ti credi polenta? Io vengo dalla bocca del Vesuvio, voi stavate ancora sugli alberi a parlare francese quando noi vi abbiamo portato la musica». Ecco, riasco. Giustamente quello s'incazza, un altro si alza e fa per andarsene, quello è sopra di me che me la rido, mica li credo capaci di alcuna violenza... Quello sta sopra di me, uno scimmione. Mi prende di peso mi butta nella fontana. Col naso giusto sul cazzettino di pietra del putto da cui viene fuori l'acqua, che quasi glielo spezzo in due, fantasia pederasta – meno male che è freddo e acqua, il sangue presto si fa rosso duro. Poi 'na doccia ogni tanto non guasta, nevero, Dafne di pane?

Ma io le mazzate me le so tenere, me le merito proprio. *No pain no gain* dice il detto esotico di mezzo alla strada, e io con lui. E ne ho prese di enormi, tutte me le so' sudate. Una volta a Castellamare, c'avevo diciassette anni, suonavo in un posto sul lungo mare. Stavo io chitarra e voce, un basso amico mio e il batterista che mi so' praticamente cresciuto. Tra un

pezzo e l'altro faccio una bella dedica sincera alla gentaglia melmosa che ha trasformato la baia bellissima in selva di topi e di fanghi. Funzionari politici e mafietti. Allora mi sentivo dalla parte della gente, ero ingenuo – mo c'ho vent'anni e la gente non esiste più. La gente è un'ameba schifosa. Insomma a uno che stava là di passaggio a bersi un amaro la mia filippica non gli garba propriamente. Viene da me, prende il microfono, si rivolge all'udienza inzuppata di malto: «Ma 'stu guagliunciello chi si crede di essere? Che lui c'ha mai provato a governare un posto così, come dire, sgangherato? lo penso che cazzate così non le dovrebbe dire». La platea lo asseconda cacata sotto ma in fondo svogliata. Poi mi guarda: «Mo' riprendi, ma basta stronzate». Io che dovevo fare? C'ho in mano un bicchiere, ne faccio arma. Gli tiro in faccia cinque euro di rum e coca, alla facciaccia sua. Quello si fa afferrare per pazzo, mi vuole acchiappare, lo tengono, io però so' smilzo, me la svigno ridendo. Il concerto, come d'uopo, addio, caput, finito. Questo però se la lega al dito, e figurati, capuzziello testa di cazzo. Allora mi fa seguire, e un giorno pure mi acchiappa. Torno a piedi nella Torre Annunziata mia devastata e bella, cerco un passaggio. Quello si ferma, mi prende, io neanche me ne accorgo che è lui; a' melmaglia così c'ho sputato sopra tante volte, mica tengo inventario di tutte la facce. Lui allora, forte più ancora della mia sorpresa, mi piglia col gomito sullo zigomo sinistro, prende una stradina laterale mentre io ancora stordisco e mi finisce. Naso bocca e costato da chirurgia plastica. Mi lascia per strada. Allora scopro proprio il sapore del sangue; il proprio sangue, dico, il dolore. Me lo cullo, da allora. Lui stesso mi ha dato la misura del buco che devo entrare. Il dolore cumpagno mio.

Con la mente ho viaggiato ovunque. Conosco il globo intero, io e Allen Ginsberg abbiamo scoperto le Americhe. Coi miei piedi neri miei però meno, molto meno. Mo' che passiamo le Alpi, si può dire che valico Italia vergine. E allora? Le vacanze del cazzo con mamma in Costa Azzurra e le borse di pelle, le zizze al vento mica valgono. Mi perdo così, ricordi mitici di viaggi. Alessandro a rifare l'India, Annibale nel traffico sul passo del Brennero; in elefante. Nel vagone ce n'è uno baffone, parla francese, forse è svizzero. Mi da a parlare pure se puzzo, buon segno. Vuole sapere che annoto sul mio quaderno tutto carta di riso. «La bohème», gli dico. Ride, forse capisce.

Non so, valicare frontiere mi mette scariche elettriche ovunque; prendo la chitarra allora e gli canto una cosa, una mezza idea che pensavo mentre il polenta mi sbatteva il naso nella fontana. Una cosa che sale, con strofe e armonia semplici, versi brevi. Un ritornello base e molte assonanze. E vocali – zio canto sono un albero. Ci sono cose da fissare però. Ci sono sempre cose da fissare e pure la perfezione è un morbo che non posso smettere: non finire mai di cercare, ma cominciare. Lui pure gode a sentirmi, mi pare. Fosse anche bello qualcosa pure accadrebbe...

Poi tremo. Siamo in Svizzera, primavera inoltrata eppure densità di neve. Il baffone scende e ne entra un altro, ma non proprio fisicamente – è un segno, dovevo capirlo. Siamo a Basilea e mi vengono le lacrime. Federico Nietzsche baffone, qua sopra, centocinquant'anni fa. Mi esce una specie d'inchino commosso, manco post-comunista il 25 Aprile.

È colpa tua, baffo, tu mi hai messo in mano la lira di Orfeo; io ci

provo. Tu mi hai messo negli occhi una cosa che all'inizio non si vedeva e le trippe si rigiravano. Poi invece più chiaro, dieci volte più fondo s'è visto dentro le cose. Tu mi hai messo quel demone di taranta nei piedi; e la bugia, la maschera nella lingua.

Apro gli occhi di nuovo, un sorso, e cambio; butto giù la statua. Tu proprio, baffone, mi vedi? Puzzo. Viaggio, parto, scappo perché devo; come te d'altronde. Però non c'ho una lira. Dimmi un po' tu come hai fatto a girovagare e scrivere e scalare montagne per vent'anni... Dillo! Una pensione a vita dalla scuola di gobbi di merda dove insegnavi! E perché poi? Infermità, dolori di testa e crampi allo stomaco. Renditi conto, maestro, se mi visitano a me oggi con tutto lo schifo sovrumano che mi bevo e mi faccio mi fanno medaglia al valore, eroe della patria. Non è giusto, maestro.

Mi torna una cosa strana, battiti di tempie: la paura. Non che non ci sia abituato, mai dire questo di me; io ci sguazzo nella paura. Pure fa male. Mi prende da dietro e quello che penso non dico, ci stanno i mostri là sotto. Trovare la misura, il buco senza contorni.

Mal di mare sulla ferraglia, la bottiglia non aiuta più, al contrario. Uno allora si aggrappa a quello che può – penso le origini. E che sono le origini? Nato da fica con mèches, morto di vari catrami; questo è tutto? No, non è possibile, non così. Allora a galla tra mostri e ferraglia, per un attimo, la testa riprende la superficie. Dice: io, la mia vena abboffata, la nebulosa elettrica, la terra umida, le radici. Mi rivedo, la terra vulcanica calda; intorno l'inferno radioattivo, il deserto metallico, papiri infangati e chiese roccò. Giù da me siamo in tanti a sragionare, io però ne voglio fino all'ultima goccia, me ne vado.

Mi rivedo, i compagni miei titani. Chi sa dove stanno, ognuno il proprio destino di satiro... Ricordo cose stupende e non mento: noi – studenti sanguigni delle più disparate lettere – tutti allucinati una volta discutendo come demiurghi per le scale di un androne rinascimentale. La parola o la vita, a inventare il discorso; la scuola filosofica di Atene sotto al vulcano. Ce n'era uno riccio e biondo tale e quale al putto della fontana che ho evirato qualche paese fa.

E ancora noi titani una volta in una loggia di quella caserma lasciva – chi di dovere la chiama Università – a giocare con le cose proibite più leggeri della pietra pomice. Era la festa di qualcuno ma in realtà era sempre festa; noi tutti pieni di liquidi e spezie a celebrare la vita fremente, in mezzo un'euforia panica. E danzando danzando pisciare, dal balcone della loggia, sulla corte interna dell'edificio – la platea educaticcia della cultura. Gialla come l'estasi di Santa Teresa, ma profana. Letteralmente: gli ombrelli a ripararsi non bastavano. Vi amo proprio compagni titani, voi siete la vita.

Il fumo è finito, la bottiglia e il sonno sono ormai nemici giurati. In Alsazia, stanco. Canticchio una canzone del principe, *Buonanotte fratello*, mi tiene calmo. Fuori c'è un verde denso, la foresta nera dove quel coniglio svevo di Heidegger veniva a sentire gli dei parlare in greco antico. 'Sto cazzo, io sento solo la ferraglia stramazze sui binari, e sputi gutturali dalla bocca della gentildonna di fronte – se non è tedesco questo mi devo rivedere il manuale di linguistica daccapo. C'ha un occhiale che tira pompini, io mi innamoro solo dei dettagli – da come mi guarda, di

fatto, devo essere tornato presentabile. O lo sono sempre stato. «Lei dov'è diretto giovane signore?», mi fa, in italiano petrarchesco. Io mi guardo le scarpe, mi viene da dire, con il mio cantautore preferito: «Sulla cattiva strada, lei ci verrebbe con me, gentildonna?». Ma non glielo dico, sono stanco e si sente. «A nord», mi limito a emettere. Lei sorride e si sente di aggiungere «c'è ancora tanta strada da fare». I suoi seni straripanti mi ricordano una fanciulla che ho amato e che è finita a schiaffi. Li squadro senza nemmeno saperlo, lei non si scompone. «Il mio nome è Katrine, sono una ragazza tedesca, studio in Francia, a Strasburgo». C'è un'assenza di pudore nel suo fare che mi rimette lo spirito del gioco. «Cosa studi Katrine? Io sono Mario, giovane pittore veneziano». Lei si fa più vicina, lo scollo del petto ha un odore. «Interessante, io studio biologia. Io non sono proprio erudita in italiano», qui arrossisce, «però il tuo accento Mario, se permetti, mi pare avvicinarsi di più a quello del mezzogiorno». Cara mia qua sei in trappola: «Hai orecchio, giovane studentessa, in effetti i miei genitori vendevano il pesce a Napoli prima del colera. Senti, io adoro dipingere busti, ti andrebbe di posare mezza nuda per me? Il bagno del treno è abbastanza grande per entrambi». Se è ciuffo di pudore o ormone in allerta non so, fatto sta che qualcosa nel viso suo si fa porpora di nuovo. «Io adoro l'arte pittorica più della scultura», mi fa, «parla di più alla mente. Li hai con te i tuoi strumenti per dipingere? Se vuoi altrimenti ho una macchina fotografica, potrebbe essere una buona base per poi sviluppare il disegno». «Mi bastano i tuoi seni, poi un foglio e matita. Questi ce li ho sempre a portata di mano». Lei si alza allora, fa per chiudere la porta del compartimento e la tenda. «Senti Mario, penso che qui dove siamo è meglio che in bagno. Se poi lasciamo aperta la tenda del finestrino hai più luce naturale e ombre meglio definite, per quanto la fonte luminosa sia instabile». Io questa studentessa l'adoro, meno male che scende a Strasburgo se no l'avrei uccisa di serenate – alla giunonica Musa. «Perfetto, Katrine, ti piace Caravaggio?».

Mario, certo. E Antonio, Ciro, Guglielmo, tutti nomi già usati. Li schifo i nomi propri, il mio l'ho quasi già dimenticato. Venezia stava bene in effetti, l'ho pure vista un paio di volte la laguna di tanfo; il colera poi è storia. Però Katrine c'aveva due frutti del mezzogiorno in mezzo alle spalle: chiari e torniti, le venuzze abbozzate in controluce. Li ho disegnati per bene, credo, senza nemmeno toccarli. Lei sicuro è stata contenta; in cambio m'ha dato uno spruzzo che mai era successo, manco fatto a oppio. Solo a stimolare ghiandole e muscoletti, senza sfiorare l'oggetto proprio della contesa, come un gioco d'assenze e rimandi, piano piano il miracolo che sfida la gravità, e un'eruzione lenta, lavica effusiva. Non dio ma un genio ha fatto la prostata, e forse eri proprio tu; grazie Katrine. Mi sento strano però, come dolciastro. È pomeriggio tardo, forse ho fame e le palle vuote. Forse il sole calante, non so. Mi sento come trasparente, mi è sparito il doppiofondo, già quasi mi manca; forse solo quiete apparente. Sono mica diventato fatalista?

Me ne canto una che di solito mi salva, *Hurricane* del fratello Dylan, maestro dei maestri; eppure stavolta non basta. A Bruxelles entra uno, un'aria invasiva da psichiatra, mi scruta. Che vuole, mi chiedo, ma non glielo lo dico; le

forze mi scemano, la fine del viaggio è vicina. Poi è lui a togliermi le parole di bocca; mi chiede, in inglese, dove vado. «Amsterdam», ammetto stavolta. «Solo?», domanda. Annuisco. C'ha un'aria austera, mi toglie la maschera. «Ci va per restarci a lungo?», m'incalza. «Yes, sir, roger», gli faccio, a sfottò. «I suoi genitori lo sanno?». Questo che vuole da me? «I miei sono seppelliti da cose che non vogliono vedere, scappo». «E una donna, un amico, un legame affettivo non ce l'ha?». Qui rido ma quello che dico risuona tetro. «Gliel'ho già detto, dottore, sono solo». Si rigira i polpastrelli nella barba, pensoso, poi mi guarda inquieto ma comprensivo: «Capisco, giovane uomo». Caccia all'uopo un foglio bianco dalla valigia di pelle, uno scarabocchio prospettico nel centro: un coso dritto, grondante. «Mi dica: lei qui, in fondo, cosa vede?».

Santa ferraglia, 'sto treno va; quasi ci siamo, già da un pezzo si respira nord. Gli indigeni c'hanno tratti d'altre razze: arti nasi facce ossa lunghe, spalle infinite quelli più bianchi, albinati proprio. E barbe varie semite, l'Arabia intera nel paese delle dighe. Buono, multicolore; starò bene qua, canterò con i muezzin all'ora della preghiera a cacare il cazzo agli albinati. Mille volte meglio che la pippa mentale dei nostri geni del west. *Suono jazz, l'architettura del caos*. Vattene a suona' le lamiere tossiche e storte del Guggenheim di Bilbao allora, e liberaci dal male.

Ancora mi torna, di nuovo, il motivo che il dottore m'ha insinuato all'orecchio – cosa vede, che cerca lei in fondo, giovane signore?

Vecchio dottore, gliel'ho già detto mille volte. Una cosa che non riesco a dire ma che giù da me non trova sfogo. Una densità di materia che vuole esplodere, che mi devo portare altrove; anzi a dire il vero è proprio lei che mi guida. Mi porta fuori perché da fermo scoppio – lei li ha mai mangiati i funghetti dottore? Così proprio. Però io lo so questa da dove mi viene, 'sta forza, lo so bene. La morte che passa per aria a gratis a casa mia, la natura a precipizio e i pummarullilli del pendolo, tutto così insieme appassionatamente. Il calderone indifferenziato a cielo aperto – uomini, lamiere e fluidi fluorescenti - mano a mano coll'affresco antico, la corte interna neoclassica e il floreale napoletano. Lo scorcio, la storiografia e la coltellata nel vicolo scuro; la musica dentro e la terra che trema. C'è un sentiero da Boscoreale, a piedi sulla lava causticata di un'eruzione vecchia, sali sali – attento se cadi ti sfracassi, la lava è dura ma si sfrantuma – sali e a un certo punto lo vedi: il mare sporco, le rovine di oggi e quelle antiche più in voga, il golfo che gira come una linea di chiappa soda; e sopra il vulcano che se li chiava tutti quanti. La vita nuda, dotto', mi sono spiegato? Da qualche parte pure si deve sfogare.

Eccoci qua, stazione *van Amsterdam*. Scendo, poi si vede: Berlino, vichinghia, Russia. Intanto mi canto un'altra canzone, m'è nata già scritta nel viaggio, al ritmo scomposto della ferraglia. *Canto di Primavera* si chiama. Avanti, *blanditiae fallunt*<sup>1</sup>. Poi si vedrà.

<sup>1</sup> L'autocompiacimento – la meschineria - inganna. (Nda)

---

---

# SCHIZOPHEMIA DEL VERBO

di Francesco Taldegardo

---

---

## *Emanuele Severino*

Non sono uno scienziato:  
mi danno noia i teoremi e  
l'esattezza come scopo, come risultato.  
Non la voglio, mi lascia muto.  
Non sono un letterato,  
non mi vorrei mai  
a sfoggiare tristezze simulate  
sopra i polsini, col sangue  
che coagula  
dentro vene sterili, trapiantate  
da maestri già morti.  
Non appartengo a niente.  
Fuggendo da me stesso  
indifferisco i luoghi,  
ogni spazio m'avanza, ci sto stretto.  
Ciò che m'è caro  
lo conosco, con me ovunque,  
anche se estraneo.  
Mi piego facilmente,  
ogni tastiera mi va bene.  
Pure questo foglio unto  
benedico come un candido  
papiro. Poche altre cose.  
Ogni ponte è un luogo, ogn'uomo è storia.  
Tutti la stessa, pochi cataloghi:  
nulla cambia, lo Spazio è vuoto.

## *Il pane nel deserto*

Il pane,  
solo il pane.  
Le braccia stanche, disarticolate,  
appese al collo come flagelli inanimati,  
mitosici scodinzolanti orpelli di esperimenti  
altrui.  
Qualche passo, forse all'indietro:  
manca l'aria. "Queste cose se vuoi io ti darò".  
Ho solo fame. Darwin con la barba di Dio.

---

*Dotti incancreniti*

La morte ha profondità più pure,  
oscure a quegli umili e rassegnati che ad occhi chiusi  
non sanno più parlare, se non tirando in ballo,  
con fare prostrato, servendo con riverita balbuzie,  
mostri e fantasmi di fratelli ignoti.  
Ma l'arte fa scapoli e ciarlatani. La vita mente  
tanto se non l'anticipa in cammino  
un piede avventato e zoppo  
sulla via della cancrena.

---

---

## DER ÜBERGANG

di Enrico Gnei

---

---

Nei primi mesi mi rimproveravi  
perché odiavo gli altri esseri umani  
e avevo pochi amici,

mentre tu amavi il mondo intero.

Sopraggiunta la crisi,  
hai però cominciato a confondere  
i miei amici col mondo intero.

 **Kant ovvero Can't** 

---

---

# LA MECCANICA DEL DESIDERIO

Di Carlish

---

---

Il desiderio si configura come un'esperienza di perdita di controllo e governo di noi stessi che esorbita dall'io e dalla sua ragione e ci turba: «non sono mai "io" che decido il mio desiderio, ma è il desiderio che decide me, che mi ustiona, mi sconvolge, mi rapisce, mi entusiasma, mi inquieta, mi anima, mi strazia, mi potenzia, mi porta via<sup>1</sup>». Desiderare significa lasciarsi decentrare e rendere vulnerabili ed esposti.

Non è un caso che il desiderio sia stato considerato filosoficamente pericoloso, minacciando di indebolire l'attitudine al distacco, il desiderio mette in evidenza la disperazione della filosofia<sup>2</sup>.

Nel solco di una lunga tradizione inaugurata da Platone, la filosofia, infatti, non potendo accettare il desiderio in quanto tale, vista la sua inimicizia col sapere, ha da sempre cercato di educarlo, indirizzandolo verso un oggetto ideale o trasformandolo e normativizzandolo<sup>3</sup>.

Nonostante gli illustri tentativi filosofici: «L'esperienza del desiderio non si può confinare, restringere, assimilare a quella dell'io padrone, non è mai esperienza dell'identico, di ciò che lo penso di essere, non è esperienza autoreferenziale e narcisistica dell'io»<sup>4</sup>.

Kojève, nella sua celebre lettura de *La Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, sembra essere consapevole di questa condizione umana quando afferma che non esiste nessun soggetto precedente il desiderio, ma è attraverso l'esperienza stessa del desiderare che l'essere umano giunge a dire «lo».

Soggetti non si nasce, si diventa, potremmo dire parafrasando Simone De Beauvoir; solo «nel e mediante, o meglio ancora come "suo" desiderio, l'uomo si costituisce e si rivela – a sé e agli altri – come un lo»<sup>5</sup>.

Vediamo, dunque, come un'esperienza tanto inquietante sia indispensabile per il nostro processo di auto-identificazione. Nella *Fenomenologia*, il desiderio al primo stadio di

apparizione è espresso dal termine tedesco *Begierde*, che si riferisce all'appetito animale verso il mondo sensibile, desiderato per la sopravvivenza e la riproduzione della vita. La *Begierde* costituisce l'impulso indispensabile a dare inizio al viaggio del soggetto di desiderio, ma il suo significato è destinato ben presto a modificarsi.

Kojève sottolinea come l'io del desiderio non sia preesistente al desiderio, ma sia piuttosto una mancanza, un vuoto, che riceve un contenuto positivo reale dall'azione negatrice che soddisfa il desiderio, distruggendo e assimilando il non-lo desiderato. Il contenuto positivo dell'io, dunque, risulta essere una funzione del contenuto positivo del non-lo negato<sup>6</sup>, in altre parole: «L'io creato dalla soddisfazione attiva di un tale desiderio avrà la medesima natura delle cose verso cui questo desiderio si dirige: sarà un lo "cosale", un lo meramente vivente, un lo animale»<sup>7</sup>.

Finché ci troviamo nella dimensione del desiderio-*Begierde*, quindi, l'io è chiuso in una relazione con il mondo che non gli permette di trascendere l'essere dato. La dimensione naturale, infatti, è caratterizzata da un eterno movimento di consumo che non può che offrire una soddisfazione provvisoria e mantenere il circolo del desiderio all'infinito senza giungere mai a una pienezza e senza andar oltre la consapevolezza di un'indipendenza dell'oggetto dal soggetto<sup>8</sup>.

Se il desiderio animale è la condizione necessaria dell'autocoscienza, di un lo autonomo e libero, non ne è la condizione sufficiente<sup>9</sup>.

A questo punto, si introduce un passaggio decisivo: «perché ci sia autocoscienza, occorre che il desiderio si diriga verso un oggetto non-naturale, verso qualcosa che oltrepassi la realtà data»<sup>10</sup>. Per andare oltre la dimensione naturale e animale dell'io, occorre che il desiderio dall'Essere dato si rivolga verso un non-Essere e la sola cosa che oltrepassi

<sup>1</sup> M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Milano, 2012, p. 28.

<sup>2</sup> J. Butler, *Soggetti di desiderio*, tr. it. di G. Giuliani, Roma-Bari, 2009.

<sup>3</sup> B. Moroncini, «Le verità parziali», in B. Moroncini e R. Petrillo, *L'etica del desiderio*, Napoli, 2007, p. 10.

<sup>4</sup> M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 28.

<sup>5</sup> A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Milano, 1996, pp. 17-18.

<sup>6</sup> *Ibidem*, cit., p. 18.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> «Il desiderio, così, nel suo appagamento, è in generale *distruttivo*, così come, secondo il suo contenuto, è *egoistico*. E poiché l'appagamento è avvenuto soltanto nel singolo, ma quest'ultimo è transuente, all'ora nell'appagamento il desiderio si riproduce», G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio. Filosofia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Milano, 1996, § 428, p. 713.

<sup>9</sup> A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, cit., p. 18.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

---

la realtà data è il desiderio prima di ogni soddisfazione, nella sua condizione di «vuoto irreal»<sup>11</sup>.

L'unica alterità, grazie alla quale l'autocoscienza può raggiungere il proprio appagamento, è un'altra autocoscienza. L'incontro tra le autocoscienze, tuttavia, non coincide con l'immediata possibilità di soddisfazione, piuttosto espone il soggetto all'esperienza della perdita di sé.

La filosofa americana Judith Butler descrive bene la drammaticità e l'inquietudine racchiusa in questa esperienza: l'autocoscienza iniziale, non cercando più di consumare l'Altro come aveva cercato di consumare gli oggetti del mondo, si trova completamente assorbita.

L'autocoscienza [...] si aspetta inizialmente che l'Altro sia un mezzo passivo di riflessione del sé, che l'altro rispecchierà il sé giacché esso vi assomiglia. L'autocoscienza si aspetta ingenuamente, forse proiettando in questa relazione la sua esperienza con gli oggetti, che l'Altro sarà passivo tanto quanto lo sono gli oggetti e che differirà da quest'ultimi solo in quanto può riflettere la struttura dell'autocoscienza. Com'è evidente, quest'autocoscienza iniziale non prendeva abbastanza seriamente il grado di somiglianza che l'Altro ha, effettivamente, con il sé [...] e così si scandalizza della libertà e dell'indipendenza che esso dimostra<sup>12</sup>.

L'autocoscienza iniziale si scopre dunque come essere *ek-statico*<sup>13</sup>, completamente abbandonato all'Altro.

Il senso di perdita di sé e alienazione del soggetto desiderante, che si scopre sottomesso all'oggetto del suo desiderio, diventa la molla per la lotta che l'autocoscienza iniziale ingaggia per emanciparsi dalla dipendenza dall'Altro e ottenere riconoscimento.

L'esperienza *ek-statica* di uscire da sé innescata dal desiderio dell'Altro – così come la figura della lotta per il riconoscimento e la dialettica servo-padrone – è un

passaggio necessario per il processo di riconoscimento e di affermazione dell'io libero e autonomo.

Il desiderio, dunque, lungi da essere l'effetto della volontà, è piuttosto ciò che mette in discussione il soggetto e il potere che esso pensa di esercitare su sé stesso per introdursi a quel faticoso processo di costruzione dell'io che passa per l'incontro con l'Altro.

L'esperienza di desiderio, come sottolinea giustamente Butler, non riconsegna mai il soggetto identico a sé stesso, ma continuamente modificato dalla contaminazione con l'Altro, con quella libertà incarnata nella quale esso rischia di perdersi.

Il desiderio non è quindi semplicemente una forza disordinante; al contrario, al fondo della dimensione *ek-statica* cui esso conduce, c'è la promessa di riformulare i confini dell'io, trovandosi ogni volta trasformato dall'incontro con l'Altro, e la manifestazione della sua natura relazionale ed estremamente vulnerabile.

<sup>12</sup>J. Butler, *Soggetti di desiderio*, cit., p. 55.

<sup>13</sup> Alla lettera quasi «fuori-di-sé». E tale quasi è fondante: ho convinto Carlisle a usare *ek-statico* piuttosto che la sua derivazione più corrente (abusata e neolatina) *estatico* proprio per segnalare uno scarto, un'anomalia. Per allontanare l'equivoco più basso e nominalistico – quello che fa di un nome una cosa azzerando lo scarto, la devianza originale (*la difference, quoi!*). E infatti, *stasis* nelle sue prime manifestazioni (in Alceo, in Solone) non indica il raccoglimento, quanto piuttosto l'equilibrio teso delle forze in conflitto. Non si tratta qui di fare esercizi etimologici (*la science de Versailles? L'étimologie!*), quanto piuttosto di sottolineare un'ambiguità insita nello stesso movimento del venir fuori – tale da far apparire le stesse categorie spaziali del dentro e fuori posticce. Così posticce come l'Apollo e il Dioniso di Nietzsche. (*NdF*)

---

---

# GENEALOGIE ERACLITEE: LA CLEMENZA DI PLATONE

Di Enrico Gnei

---

---

## *Perché mettere insieme Eraclito ed Einstein*

Quando si mettono insieme, figure così disparate e cronologicamente distanti della storia del sapere, pare venga commesso oltraggio irreparabile alla specializzazione della conoscenza: sembra cioè che mettere insieme Eraclito ed Einstein sia l'atto arbitrario di una fantasia filosofica che disprezza la fecondità e la modernità della scienza stessa.

Da questo punto di vista, è chiaro che tale tentativo si pone nel solco dell'inattualità, sia rispetto allo stato presente della teoria della conoscenza, sia perché in fondo intende radicarsi in un'origine, cioè in un qualcosa che per definizione è non attuale, che si trova sempre all'inizio, e rispetto a cui, appunto, la cosa che accompagna può anche, a un certo punto, trovare una distanza. L'inizio cui qui si allude riguarda l'origine comune di ciò che oggi si è soliti distinguere in scienza e filosofia. Tale divaricazione è però, dal punto di vista dell'*epistheme*, una forzatura. Se infatti ci si pone su un terreno schiettamente platonico, non è affatto scandaloso coniugare la domanda sulla scienza e quella sulla filosofia: entrambe infatti concorrono a costruire l'imponente architettura dell'*epistheme* in generale.

Un tale preambolo, tuttavia, non dispensa da una giustificazione rigorosa di ciò che è l'orizzonte della questione: che cosa vuol dire che il *logos* di Einstein risulterebbe affine a quello di Eraclito?

## *Il logos*

La filosofia ha a lungo passato sotto silenzio la domanda sulla natura del *logos*: questo è il destino di tutte quelle domande filosofiche fondamentali, che in quanto tali rappresenterebbero una sorta di presupposto sul quale è in fondo anche inutile indagare, poiché se ne dovrebbe sapere da sempre qualche cosa, averne una precomprensione – il caso più noto è naturalmente il problema dell'essere. Tuttavia, il vero atteggiamento filosofico emerge quando è soprattutto su queste domande che si continua a chiedere, quando non

si teme di affrontarle e di vagare nel circolo che impongono. In verità anche le definizioni iniziali che riguardano il *logos* non dicono esplicitamente cosa esso sia, ma lasciano comunque trasparire chiaramente quali siano i suoi attributi. Così in Eraclito, e forse per la prima volta, nel frammento 1 Diels-Kranz:

Di questo *logos* che è sempre gli uomini sono incapaci di comprensione, né prima di averne sentito parlare, né dopo averne sentito parlare la prima volta; e anche se tutte le cose divengono secondo questo *logos*, essi si mostrano inesperti, quando si cimentano in parole e azioni, quali quelle che io presento, distinguendo ciascuna cosa secondo la propria natura, e spiegando come essa è.

Ecco i tre aspetti che da subito centrano la questione sollevata: qui il *logos* non è, come poi è andato affermandosi nella tradizione, pensiero e discorso – ovvero discorso orale. Piuttosto, sono le cose, tutte le cose, che divengono «secondo il *logos*», e quindi il *logos* è anzitutto una misura, la misura entro cui appunto si dà il ritmo stesso dei tutti divenienti, avvenienti. Infine, questo carattere del *logos* è determinato e deve essere giudicato «secondo natura», il che significa spiegare di una cosa «come essa è».

Da queste premesse iniziali, discendono tutte le conseguenze che Eraclito non manca di trarre, in particolare quelle pertinenti a «ciò che è identico per tutte le cose<sup>1</sup>»: Eraclito *fr.* 30 b D-K B

Questo ordine, che è identico per tutte le cose, non lo fece nessuno degli dei né degli uomini, ma era sempre, e è e sarà fuoco eternamente vivo, che secondo misura si accende e secondo misura si spegne<sup>2</sup>.

Qui per la verità la parola *logos* non compare esplicitamente, ma è facile ritrovarsi coi conti se a *kosmos* si sostituisce appunto *logos*: il *logos* è entro questi termini l'esatta espressione del *kosmos*, ossia di una misura, di un *metron*, che, come si legge altrove (*fr.* 50 D-K), è unità del tutto e tale unità non dipende da una ragione soggettiva, bensì dal *logos* stesso.

<sup>1</sup> cfr. Eraclito *fr.* 50 b D-K. Della divaricazione soltanto apparente fra Eraclito e Parmenide, può essere anche indice l'uso platonico della formula eraclitea, che viene adoperata nel *Teeteto*, certo in modo maggiormente fluido, proprio per gli Eleati: «E per poco non dimenticavo, Teodoro, che altri per contro hanno affermato teorie opposte a questi, sostenendo che solo per il tutto immobile è il nome essere, e altre simili concezioni che i Melissi e i Parmenidei insistono nel far valere, contrapponendosi a tutti costoro: dicono cioè che tutto è uno e che esso sta fermo in sé stesso non avendo spazio in cui muoversi» (Plat. *Theaet.* 180e). (NdA)

<sup>2</sup> A proposito del *fr.* 2 D-K. Di Eraclito, si era già specificato, inoltre, come questo *logos* avesse anzitutto il carattere dell'essere l'«uguale», ossia «ciò che è comune»; per tale motivo, il *logos* non può essere definito ad arbitrio, cioè, in termini moderni, dalla singola soggettività umana, bensì è appunto quello stesso che è uguale per tutti gli uomini. Nel frammento si legge: «Perciò bisogna seguire ciò che è uguale per tutti, ossia ciò che è comune; difatti, ciò che è uguale per tutti coincide con ciò che è comune. Ma anche se il *logos* è uguale per tutti, i più vivono come avessero un proprio intendimento». (NdA)

---

Abbiamo dunque qui tracciato in breve una serie di equazioni: si tratta ora di capire se e come queste possano agire all'interno della prospettiva einsteiniana, e soprattutto in che senso il progetto di Einstein possa dirsi eracliteo in senso fondamentale.

### *La fisica einsteiniana*

Il progetto della fisica einsteiniana può essere posto sotto il segno di una sua progressiva riduzione alla geometria. Il passaggio dalla relatività ristretta a quella generale va letto in questo senso: la generalizzazione delle leggi della fisica a tutti i sistemi di riferimento, anche a quelli non inerziali, significa la matematizzazione completa del cosmo.

In questo senso, la fisica può scoprire quel principio unico e comune che detta le leggi della natura: la fisica tiene ora insieme in un unico *logos* gli attributi della materia e quelli della conformazione topologica dello spazio. Secondo Hermann Weyl<sup>3</sup>:

Il mondo è una molteplicità metrica quadri (3+1)-dimensionale; tutti i fenomeni fisici sono estrinsecazioni di questa metrica del mondo

La generale metrica quadridimensionale, quindi, rappresenta esattamente quel principio unitario dell'ordine dei «tutti divenienti» che Eraclito aveva chiamato *logos*: vale a dire che il *logos*, che la teoria della relatività utilizza e persegue, è effettivamente un *logos* che dice l'uno-tutto. Non è un caso allora che la destinazione peculiare della teoria della relatività si sia rivelata essere la cosmologia.

La teoria della relatività cerca quell'unico *logos* che è l'unità dell'intero complesso di «ciò che è fisico nello spazio»<sup>4</sup>, e vuole esprimerlo in un linguaggio ipergeometrico, questo fino a punto da ritenere che la matematica stessa basti in qualche modo già di per sé a definire l'entità dell'ente fisico. Questo è il senso in cui si può p. e. interpretare la polemica con i fisici di Copenaghen, quando si tratta di discutere del valore oggettivo della teoria fisica: tutto

ciò che nella teoria funziona deve in qualche modo corrispondere a un ente che nel mondo si comporti come predetto dalla matematica. Einstein scrive<sup>5</sup>:

In una teoria completa, per ogni elemento c'è un corrispondente nella realtà. Una condizione sufficiente per la realtà di una quantità fisica è la possibilità di predirla con certezza, senza disturbare il sistema [...] Ogni rispettabile considerazione di una teoria fisica deve tenere in conto la distinzione fra realtà oggettiva, che è indipendente da ogni teoria, e i concetti fisici coi quali essa opera. Questi concetti presumono la corrispondenza con la realtà oggettiva, e dal significato di questi concetti noi ci raffiguriamo questa realtà.

Già questa breve formulazione ci deve però mettere sulla strada del capovolgimento che si determina nell'impostazione schiettamente eraclitea di Einstein: se il *logos* infatti dice l'uno-tutto, perché a un certo punto si pone il problema di dire che quanto asserisce la teoria ed è vero deve ritrovarsi nella natura fisica? Da dove viene questa separazione fra la verità della teoria e la realtà della natura?

Una risposta esaustiva a questa domanda può essere fornita soltanto con una genealogia della concezione della natura che ha la fisica e vale la pena, allora, fare direttamente il nome più importante implicato in questa storia, ossia Platone.

### *Einstein è eracliteo fintantoché Platone gli permette di esserlo<sup>6</sup>*

In quella che è la prima sistemazione dell'ontologia, Platone consacra la sua *epistheme* al rimedio degli errori dei suoi predecessori, in particolare cercando di capire cosa rendeva paradossalmente vicini Parmenide ed Eraclito. Rispetto alla dottrina eraclitea, Platone ha perfetta consapevolezza del perenne nascere, crescere e perire delle cose, ma egli cerca al contempo di opporsi a questo primo percepire (*noein*) poiché in questo modo non si potrebbe mai pervenire a una verità stabile e sicura. In questo senso, allora, quel

<sup>3</sup>H. Weyl, *Raum-Zeit-Materie*, Berlin 1919, p. 244.

<sup>4</sup> Si veda E. Cassirer, «Zur Einsteinschen Relativitätstheorie, Bd. 10», in *Gesammelte Werke*, Hamburg 2009, p. 101.

<sup>5</sup> Einstein-Podolsky, Rosen, «Can Quantum-Mechanical Description of Reality Be Considered Complete?», *Phys Rev*, 47, 1935, pp. 777-780.

<sup>6</sup> Te lo permetto io, Albert. (CC)

---

*logos* che nominava l'unità del tutto e che è anche l'unità di questo eterno mutare, deve essere tirato fuori dal gioco, dal suo essere semplicemente la natura, per differenziarsi in un principio di altro tipo.

Già a quest'altezza, il *logos* comincia a trasformarsi nella ragione discorsiva e apofantica di cui la modernità sarà imbevuta, a latere certo di un tentativo che era già in atto nella sofistica, ma che nella scuola platonica è piuttosto collegato alla necessità di fondare l'*epistheme* proprio contro la *technè phantastike* dei sofisti. Ora, poiché la fondazione dell'*epistheme* possa dirsi conclusa, essa deve muovere dall'idea, e questo accade quando lo stesso Platone scopre non solo che l'*ousia* delle idee è di rango differente dall'*ousia* degli enti, ma anche che, in effetti e rigorosamente, soltanto nell'ambito delle idee si può parlare di qualcosa che sia veramente essente. Si tratta del noto argomento della separazione, ossia che la distinzione fra il piano delle idee e quello delle cose e la verità, nel senso dell'*epistheme*, può essere costruita solo a patto di questa consapevolezza e della sua necessità. Se infatti si restasse nell'ambito degli enti, non si potrebbe mai giungere al tipo di verità ricercata dall'*epistheme*, appunto perché si ricadrebbe nel circolo di un'ineluttabile consunzione.

A partire da questa fondamentale scoperta, sono possibili vari assetti della teoria della conoscenza, e differenti sistemazioni e direzioni che la teoria delle idee finisce poi per seguire. Il suo nucleo centrale vede il *logos* respinto al di là dell'ambito degli enti sensibili: quel suo essere misura del tutto è di fatto raggiunto solamente nell'ambito di una sorta di cammino parallelo che l'idea compie rispetto ai sensibili. Ed è intorno a questa separazione che poi la filosofia e la scienza sono destinate a girare, intorno cioè alla ricerca della garanzia ultima di fondatezza dell'*epistheme*. È abbastanza chiaro che ora la misura della verità sia destinata a un ripiegamento, attestandosi sul livello di perfezione con cui il *logos* si adatterà all'ente che deve dire e cioè fino a quanto il *logos* stesso potrà avvicinarsi a dire ciò che deve dire esattamente per come è. Non è un caso, allora, che uno dei termini ultimi della discussione platonica

sia il *Timeo*, dove il discorso sulla natura, attraverso la materia dianoetica, lì incarnata proprio dalla matematica, sia destinato a rivelarsi come discorso verosimile (*eikos logos*): se la verità vera è stata posta nell'essenza delle idee, è chiaro che ogni abbassamento delle idee al rango della sensibilità significherebbe un depauperamento della purezza di questa verità ideale, per quanto questo movimento abbia un suo grado di necessità.

La concezione eraclitea del *logos* è, in termini moderni, intuitiva, ovvero non conosce alcuna mediazione: *logos* è espressione immediata dell'unità del tutto, ed è la parola che dice la posizione stessa dell'uomo rispetto alla *physis*, posizione che è chiamata anche *kosmos*. In Einstein, invece, il *logos* dice certo l'uno-tutto, e infatti dice il campo gravitazionale e la sua misura, ossia la misura dell'universo intero, ma lo dice non in questa sua immediatezza, bensì tramite una matematica iperpotenziata e comunque ontologicamente mediata. Anche nella sistemazione platonica della *Repubblica*, la matematica, pur rappresentando un sapere puro, ossia non invischiato nella sensibilità, si trova esattamente a metà fra gli enti in generale e l'ideale puro in quanto tale, ossia nel regno del concetto etico (Plat. *Resp.* VI). In questo senso, siccome il *logos* einsteiniano è comunque matematico, esso ha bisogno di trascinare dietro di sé quella distinzione che agli occhi di un platonico rimane comunque sempre chiara, e che in uno dei più schietti eraclitei moderni finisce invece per assumere un carattere, se non aporetico, quantomeno problematico.

---

---

# DRAMMA SATIRESCO

di Alfharidi

---

---

*Parodo: parla il satiro.* Io stesso ho avuto la mia iniziazione, i miei *orgia*, e ho conosciuto la notturna invasione del dio; per ciò invito voi altri a *visitare* il labirinto: esso sarà infatti aperto eccezionalmente alla curiosità di ognuno; per una volta sarà anch'esso *democratico*, quasi quanto il – discorso dimostrativo. Si tratta dunque di una festa.

\*\*\*

*In Aristotelem et hoc genus homine.* La *meraviglia*, è un brivido dell'ordine dell'ebbrezza, dell'amplificazione del dominio. E difatti: cos'è filosofia?

Arte del dubbio e pathos del baratro; e con ciò non si è detto abbastanza: il filosofo, infatti, fin dove riuscirà a liberarsi delle sinistre ascendenze ascetiche che lo hanno avvolto per secoli, diverrà ciò che gli compete essere: il più minaccioso animale politico mai sfornato dal ventre della terra.

*Platone*, se non altro nelle ambizioni, fu un animale del genere – *tra l'altro* egli fu, forse unico tra tutti, il *contrario* del tipo ascetico; d'altra parte la filosofia, come la pederastia, è una pratica di eccellenza, una *virtù*<sup>1</sup>.

\*\*\*

Il vivente ha ragione del morto, per ovvie ragioni: principio di una cultura semibarbarica. Valga lo stesso all'inverso<sup>2</sup>.

\*\*\*

*Μηδεν αγγιν.* Per uno spirito traboccante, l'*optimum*, l'effettiva *ευσυχια*, consiste nel *crearsi* un freno, una costrizione, un impaccio, persino una malattia.

\*\*\*

*Excelsus.* La vita, e non solo quella organica – ma l'intera esistenza – e l'esistenza è tutto – si riduce alla propria amplificazione.

Artaud, unico tra i moderni, fu nottetempo iniziato ai misteri di Eleusi. *Allora si spiega...et cetera*<sup>3</sup>.

\*\*\*

*Saggezza dell'arte contemporanea.* Gli stati massimamente morbosi ricercati e sublimati in vista dello *scolo*.

\*\*\*

*Artifatico.* Senza questa forza che si fa carico di tutta la cultura dell'equivoco, reinterpreandola, *non c'è alcuna cultura dell'equivoco*.

\*\*\*

*Saggezza della filosofia contemporanea.* Esisto, dunque – *sono*<sup>4</sup>.

\*\*\*

*Enigma aforistico.* «Non posso resistere due ore intere in un teatro». È da questa proposizione che Artaud, piuttosto che dire: «lasciamo il teatro a *chi può*», ha pensato: «bisogna fare un teatro in cui si corra *si tremi* si spasimi, un teatro in cui io possa *quantomeno* resistere».

E dunque, Artaud, l'*heautontimorumenos* del XX secolo, fraintese sé stesso: voleva un teatro che rispecchiasse la sua *emergenza*, e per ciò pretese da esso che rinunciassse alla propria: se pure è più *semplice* invenire in un teatro più *giovane* quella forza puntuale che egli ha chiamato *misticamente* crudeltà ciò non implica che un teatro vecchio, cadente e *ricco* tre millenni non ne abbia, *o non ne dia ad intendere*, fosse anche per opposizione.

*Soluzione.* Per quanto la natura ami nascondersi, non c'è alcunché, nell'esistenza, che non sia condannato all'espressione, l'eterna superficie. *E dunque*: Artaud non fraintese sé stesso, al contrario: *per questo* fraintese il teatro. *Egoismo.* La regola, per amor proprio, conferma l'eccezione<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> In una lingua che ancora l'Europa intende: la filosofia non è se non pretesto, giustificazione, *reddere rationem, sibi reddere rationem*: la concubina favorita dell'uomo più vorace – *mon dieu*, è il satiro, il demone, a parlare per me. (Nda)

<sup>2</sup> Il canto drammatico del satiro festante è un canto ebro, cavernoso, eppure una volta *sobria mente* l'ho sentito affermare: «in una prospettiva filologica, *verità* è assimilabile a fondamento; in una prospettiva politica essa è uno strumento malleabile, assimilabile talvolta al fondamento; in una prospettiva filosofica, *verità* è un anacronismo, un *υστερον προτερον*.» Destino arduo, quello del satiro, manco fosse un oracolo. (Nda)

<sup>3</sup> La pratica d'Artaud fu di sicuro un *orgium*. Come si rovina presto, ad intessere rapporti – intimi – col *Santo Spirito!* (Nda)

<sup>4</sup> Una volta ho udito il satiro cantare al funerale della filosofia speculativa: «fin dove l'essere è dato quale puro trascendente/ il pensiero stesso risulta indagato in fisiologicis/ e la filosofia, madre d'ogni figura/ in una figura/ si risolve: *υστερον προτερον*.» Monocorde, ossessivo, demonico satiro. (Nda)

*Economia superiore.* Costoro, non sanno quel che fanno, dunque è bene che lo facciano.

\*\*\*

*Parla Machiavegli.* «Per il che sia ha a notare che gli uomini si debbano o vezzeggiare o spegnere: perché si vendicano delle leggiere offese, delle gravi non possono.»

\*\*\*

*Imperium.* È il concetto stesso di *dinastia* che va ripensato in vista di una più rigorosa selezione: ci sarà sempre, altrimenti, un *Nerone* in grado, suo malgrado, di ruinare quanto accumulato in precedenza<sup>6</sup>.

\*\*\*

*Parla Bonaparte.* «Non c'è subordinazione né timore che prevalga nei petti digiuni.»

\*\*\*

*Re, filosofo, scultore, architetto.*  
Voglio vedere le mie titanomachie scolpite nelle mura delle mie città<sup>7</sup>.

\*\*\*

*Excelsior.* Costruisco queste mura perché durino e rovinino. Sia lodato ciò che muore, tramonta, e non deve durare oltremodo.

*Psicologia dionisiaca.* Al grande dispendio segue la grande nausea.

\*\*\*

Heidegger, problema: affermazione e sintassi del principio; soluzione: (σεν).  
E la sintassi? Quella è già υβρις.

\*\*\*

*Il poeta e il profano.* Il grande trionfatore di quest'epoca, *il laureato* - Tersite, il cattivo attore delle proprie bassezze. Ma a Tersite risponde Dante:  
«Pudeat ergo, pudeat ydiotas tantum audere deinceps ut ad cantiones prorumpant: quos nos non aliter deridemus quam caecum de coloribus distinguentem.<sup>8</sup>»

\*\*\*

*Equivoci.* Quella particolare obiezione contro il ritmo, la misura, l'arte, lo spirito: Hegel, lo *spirito fuori di sé*. Eppure in molti hanno scambiato le brachilogie e le sgrammaticature hegeliane per delle *γνωμαί*.  
Ha forse Hegel insegnato a *comporre* ai surrealisti?  
Sì, in un certo senso egli era il nume, e il *canone*, di Bréton<sup>9</sup>.

\*\*\*

*Teoresi e cattiva teoresi.* Resettando l'intero sistema sul concetto di *polemos*, tutti i conti tornano, e per di più, dopo

<sup>5</sup>La regola e l'eccezione, *maschere* del servo e del signore, dunque, *si amano*. Ma Amore, come lo stesso Spirito, non conosce arte dialettica. Esso infatti precede lo stesso Giove. (NdA)

<sup>6</sup>Nulla, di noi, è classico, eccetto forse i nostri sogni. (NdA)

<sup>7</sup>Classico sogno dell'eccezione alienata. Quanto avanti, per amor proprio, essa spinge l'intero processo? La rovina, quasi motore e motivazione, rincorre Alessandro come ombra; ed egli, come per raggiarla, rincorre il limite ardito, l'India. Solo il pericolo infatti doma la vertigine. (NdA)

<sup>8</sup>Traduco: «Abbiat pudore dunque, abbiat pudore idioti di osare così tanto fino a scatenarvi nelle canzoni: non diversamente derideremo questi quanto il cieco che riconosce la differenza dei colori» E tu che cosa distingui, Fahrìdi, che non riconosci più il verso della prosa, e fondi l'uno e l'altro e li chiami "il canto"? Incatenato, come il Cane, così dovresti startene, idiota! (NdF)

<sup>9</sup>«Il più grande inconveniente che l'esposizione parzialmente oscura di Kant ha avuto è che essa ha agito come *exemplar vitii imitabile*, anzi essa venne fraintesa come autorizzazione corruttrice. Il pubblico era stato costretto a riconoscere che ciò che è oscuro non sempre è insensato e subito l'insensato si rifugiò dietro l'esposizione oscura: Fichte fu il primo che si impossessò di questo nuovo privilegio e ne approfittò grandemente; Schelling gli fu in ciò almeno alla pari e un esercito di scribacchini famelici senza spirito e senza onestà subito li superò entrambi. Tuttavia la più grande impudenza nell'apparecchiare pure insensatezze, con il mettere insieme affrettatamente intrecci verbali privi di senso e folli, come finora si erano uditi solo nei manicomi, apparve alla fine con Hegel e divenne lo strumento della più grossolana mistificazione generale che mai ci sia stata, con un successo, che per la posterità rimarrà incredibile e resterà un monumento di sciocchezza tedesca.» Così Schopenhauer, per alcuni, il primo *europeo*. (NdA)

millenni, si torna a respirare, lo stesso mondo, reso innocente, torna a respirare, *omnibus reddīt animus*.

Ciò detto in ribattuta a quella filosofia segretamente *onnivora* che per stratagemmi logici e paralogici – questa è in effetti l'unica lode che si possa tributargli, l'aver abilitato il paralogismo al rango della *scienza filosofica* – ingloba ogni cosa e al momento della digestione sistematicamente afferma:

*il culmine sta supino, e il nulla è tutto.*

Ebbene una tale filosofia, la quale rappresenta *come simbolo* e *come fondamento* gli insuccessi degli ultimi due secoli, e per ciò fa dell'insuccesso una regola, è una filosofia della mediocrità, *popular*, plebaglia; e di più, essa è il *modus* di ogni mediocrità dello spirito, la sua regola, il suo principio, la sua *fede*.

Per ciò è bene mettere in chiaro che solo ad un'abissale distanza da questa filosofia può crescere e fare frutto ogni elevatezza, *tra cui anche* un'arte per artisti<sup>10</sup>.

\*\*\*

*E la città fu salva.* Pare che Talete, avendo appreso dagli Egizi la geometria, per primo inscisse nel cerchio il triangolo rettangolo; poi sacrificò un bovino.

\*\*\*

*Trionfo dell'uomo labirintico.* Cantò la Sfinge l'enigma: «Dissero: l'altro, forte del proprio *volto* come di un segno senza contesto, giunse presso l'*io* stupefatto e gli disse con uno *sguardo*: – *Speravi* d'aver perso ogni *qualitas occulta* e ti

sbagliavi: *io* sono la tua *qualitas occulta*.

Ti dirò, o Edipo, che proprio allora *uno dei due* sussultò, atterrito, e corse via gridando: – Per un ebreo, l'inferno saranno pure dei tedeschi, per un francese *come me*, *l'inferno sono gli altri*». Tacque la Sfinge ma subito Edipo: «L'horrible comédie humaine: fiat comoedia».

E la città fu salva<sup>11</sup>.

\*\*\*

*Compimento del preludio.* La più raffinata, *foemina*, coscienza europea dice: «Lo spettacolo è in virtù degli spettatori».

Dice invece il satiro: «Lo spettacolo è, ed è quasi indifferente che vi siano spettatori – pare addirittura non ve ne siano mai stati».

\*\*\*

*Esodo: parla il satiro.* Dioniso, dio dei greci, è il mistero stesso. Ma io credo che egli sia piuttosto il *mio* dio<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> La re Per la sua fondante *differance* (sua propria, non certo del tutto, του παντος); poiché ciò che non ha storia, solo, si può definire, s'è declassato il discorso dimostrativo, il λογος αποφαντικός. *L'epoca dei sistemi è finita*; sarebbe meglio dire: v'è un nuovo diverso frutto della vicenda occidentale, un nuovo λογος. Così è inesatto *asserire* che vi sia un *sensu*, come che non ve ne sia alcuno. Così esso fonda un'espressione le cui trame sfiorano la nebulosa elettrica del pensiero, *sfidando il senso ad apparire*. (NdA)

<sup>11</sup> Questo disse il dio delle feste e dei finali traici, dalla voce del satiro suo discepolo: «Noi filosofi nuovi siamo nell'ambito della decodificazione di un linguaggio, della decomposizione di un organismo, *ponti*. Eppure, come tali, partecipiamo del compimento della perfezione. Tale compimento nelle lingue degli uomini è chiamato, a suo detrimento, *esistenza*». (NdA)

---

---

## CODA

---

---

Questa storia di Apollo e Dioniso deve finire – fate spazio! Anche tu, dico, Nietzsche baffone: aria! Senza nemmeno stare qua a fare *the state of art*, elencando tutti gli autori – scrittori, filosofi, filologi, sociologi della letteratura e altre capre – che ci hanno rotto le palle e basta. Quel dualismo non è tale, è di più: riportato alla fisiologia dell'espressione artistica, è una compenetrazione – è più un'unità che un dualismo. Vogliamo proprio stare a parlare di cosa viene prima e cosa dopo? Se la forza ordinante agisce in relazione *temporale* con quella disordinante? Svegliatevi! Il tempo è spazio, e lo spazio è un buco! Detto questo, potrei andare via, scansarvi. E invece qualcos'altro mi resta dire, ai ragazzi così come ai lettori – *mes semblables*? un cazzo!

Non fatevi trascinare troppo in fondo nel canale del Filologo, sappiate tenere la testa fuori, entrare e uscire dal buco. L'esattezza, il rigore non solo non valgono più dell'intuizione disarmante, dell'immediatezza pura – ma non sono una cosa diversa da quella. Se qua a *Crapula* si vola tra le cose – ogni tanto fin troppo, qualche volta senza tenere a mente gli ostacoli davanti – che si voli tra le cose allora! Non badate a spese, dico: *freestylin' all the way*! Non vi salverà la pellaccia, ma vi eviterà quantomeno di vivere defunti.

Se il conflitto è la madre delle cose, non vi fa altro che onore mostrare, fin dall'inizio, una scena antitetica: l'astuzia ordinante, la *metis*, che si nutre – lei stessa più di ogni altra cosa – di eccessi invasati. Così va la cosa, con buona pace di Platone, della mela di Newton e dell'Olocausto – non siete certo voi a deciderlo, però potete accettarlo.

Mi sorprende inoltre come il Filologo non abbia fatto cenno dell'epigrafe – si dà tutte quelle arie e poi dimentica l'igiene. Dice di essere il primo, mentre è il penultimo. E scommetto la mia botte di legno che l'idea della manipolazione dell'epigrafe è venuta in un lampo, da più fonti, in più momenti, risolvendosi in un unico, unificante disegno. E allora? È la fisiologia dell'espressione artistica – invenzione, tradizione e tradimento. Cosa ne sa Sua Esattezza di tutto questo?

Me la rido, ora, a denti storti: sono curioso di vedervi smaniare intorno al buco che avete scavato, disperando per vedere se qualcosa possa mai venirne fuori. E vi dico: il fatto che la vostra voce non abbia alcuna possibilità d'incidere sul corso degli astri né sulla riproduzione cellulare, non è un buon motivo per rassegnarsi e abbandonare la cosa. Al contrario: continuate, anzi, sfrenatevi proprio – la leggerezza è un'arte acrobatica, non un piagnisteo. Solo, ora, fate spazio. Aria: voglio prendermi in faccia l'ultimo sole d'estate.

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

---

## Contatti

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

## Facebook

Cr@pulaClub

## Twitter

@Crapulaclub; @Alfhardi; @AlonsoQuijano15

## Editori

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

## Progetto grafico e impaginazione

- ~ Chiaranera : gatta, *cauta* in esilio.  
www.chiaraperrone.com.

## Illustrazioni

- ~ Arakinico : p. 27
- ~ Chiaranera : pp. 1, 5, 25, 30.

## 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/>



---

## Ospiti

- ~ Annie La Paz : il delirio di onnipotenza della marca da bollo di piccolo taglio.
- ~ Arakinico : luce e corde.
- ~ Carlish : da quando ha scoperto che per parlare di sé parla di lavoro, è in difficoltà ogni volta che deve parlare di sé. Per tutto il resto c'è LinkedIn.
- ~ Enrico Gnei : dell'esistenza di Enrico Gnei è riportata notizia in un paio di volumetti vergati dal noto versificatore Teodoro Gigante, maschio-femmina che peraltro ha funto da musa per divinità e aruspici lunari. Gli auspici dunque sarebbero dei migliori, anche se spesso Gnei non si ritiene all'altezza dei suoi segnalatori e delle sue presentificazioni oniriche, giacché detesta tutto quello che fa e soprattutto quello che scrive – con l'aggravante che di solito riesce ad infischiarci di quello che fa ma non di quello che scrive. Ad ogni modo, vivrebbe nella consolazione che la vita sia una cosa ridicola, e quindi, alla fine, pure su quello che scrive, ci ride su. Ci terrebbe comunque a essere ricordato come un uomo senza qualità.
- ~ Francesco Taldegardo : crede fermamente che la Filosofia sia morta come genitrice da ripudiare della Scienza moderna. Però ci si è laureato. Odiava leggere poesie. Però ne scrive ogni giorno. Detesta il Web, ma è perennemente connesso. Odiava 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 ».

Ô Metis - Cr@pulaClub Magazine  
Testi inediti, critica letteraria e altri buchi  
Numero 2 Settembre 2013

---

---

WWW.CRAPULA.IT

---

---

Mail: [crapulaclub@libero.it](mailto:crapulaclub@libero.it)  
Issuu: [issuu.com/crapulaclub](http://issuu.com/crapulaclub)  
Facebook: Cr@pulaClub  
Twitter: @Crapulaclub; @Alfhardi;  
@AlonsoQuijano15; @annadigioia1