

ENZO CAMPI

DOTAZIONE – DENOTAZIONE – DETONAZIONE

(uno sguardo su *Virus 71* e *Metalli commedia* di CHIARA DAINO)



Quaderni delle Officine , XIII, Febbraio 2011



Enzo Campi

PARTE PRIMA – IPOTESI DI LAVORO

1.

Materiale e immateriale. Peso e pensiero.

Da che mondo è mondo, o meglio: dal momento in cui la scrittura ha assunto in sé il peso e l'onere di rappresentare il mondo la de-scrittione dell'aspetto «materiale» della *cosa* e delle cose (umane o disumane che siano) una volta *messa su carta* diventa inevitabilmente immateriale. Perde cioè la *corporeità* che vorrebbe trasmettere. Questo perché si è soliti credere che la scrittura non abbia un suo corpo specifico, che non si possa cioè *toccarla* con mano e quantificare quindi una sua specifica consistenza materica. Qualsiasi tentativo di sovvertire questa consuetudine è stato definito e risolto, da sempre, come idealizzazione o suggestione. Ma ci sono scritture che non possono rientrare nella legge dell'immaterialità, scritture di carne che pulsa, di fibrillazioni nervose, di contrazioni e dilatazioni. Non serve fare nomi. Ognuno riconosce le cose in modo diverso, a seconda dell'approccio e della propria sensibilità. Una scrittura che sembra avviarsi verso i lidi non tanto del materialismo quanto dello spessore corporeo è partorita (o se preferite abortita) da quella che qui, per sua stessa definizione, definiremo l'«Autto».

1.1

Dichiarazione d'intenti

[Incomincia la Comedia di Dama Clarida, Ancilla Metalli, ne la quale tratta de le pene e punimenti de' vizi e de' valori delli Artisti che popolano li Tre Regni dell'Arte. Comincia il Canto Primo de la prima parte la quale si chiama Inferno, Tartaro nel qual l'Autto si trovò gittato nello momento stesso in cui principiò sua carriera scrittoria. Questo canto tratta di come l'Autto trovò Alice Cooper, il quale la fece sicura del cammino attraverso orrorosi Letterati e malefici Poetanti]

1.2

Opera taumaturgica. Operazione traumaturgica.

Invaginazione. Dis-chiarimenti.

Sì, comincia davvero così, con un incipit che è già summa ateologica del suo *intero* dire e, per così dire (scusate l'iperbole), del suo *frantumato* attraversarsi. L'«Autore» dicendo *si* dice e es-tende il suo proprio *intero* alla mercé degli avventori e degli inquisitori di turno. Ma quell'intero è già smembrato in sé e il suo pro-tendersi non può che survalutarne l'aspetto sacrificale. Una scrittura che può risultare atipica e difficile, straniante, a tratti fastidiosa, e che pretende un approccio di tipo penetrativo. La superficie qui non conta assolutamente nulla. Bisogna andare all'interno, sempre e comunque. L'«Autore» si mette in abisso e celebra l'ostentazione di una pressoché continua invaginazione. Ed è in questo involtamento che fibrillano le laviche parate dei suoi sottotesti. Non bisogna quindi parlare di opera, ma di operazione. Un'operazione traumaturgica e insieme taumaturgica dove ciò che salta subito agli occhi è proprio quello che non viene detto e che pulsa sotto l'epidermide contratta.

Una sola occorrenza, il primo verso della *Metalli Commedia*: “Nel mezzo del gran sol di Satriani”.

E la nota che l'«Autore» ci offre a compendio:

“**Nel mezzo del gran sol**: a metà dell'assolo (solo) di chitarra. Valga anche per: a metà del giro di sol. A livello temporale, con *gran sol* l'Autore intende il sole di mezzanotte. È presente anche un riferimento al romanzo di Karl Bruckner *Il gran sole di Hiroshima* che descrive la storia di Sadako, una bambina giapponese sopravvissuta all'esplosione nucleare di Hiroshima – riferimento che, tranne l'Autore e i lettori italiani di Bruckner, nessun altro avrebbe colto. E ancora: Guido d'Arezzo utilizzò la prima strofa di un Inno liturgico per ricavare i nomi latini delle 6 note dell'esacordo e «SOLve polluti» [libera dal peccato] è, quindi, verso di spettanza che si lega all'incipit [...]”.

Questo è solo un esempio, ma rappresenta il leit motiv di tutta l'operazione. Basti pensare che il poema consta di 571 note. Per essere specifici: 83 pagine di versi e 85 pagine di note.

Nulla è quel che sembra, o meglio: nulla è «solo» ciò che sembra.

2.

Dotazione.

Da *dotem*, dote, che non è solo prerogativa innata, ma anche azione di dare, e quindi dono. Al di là del lascito, della cosiddetta cifra a fondo perduto e dei beni che la Dama porta con sé per lenire l'onere del Signore a cui si legherà, la dote è soprattutto sintomo di qualità individuale. Per cui la dotazione che, per così dire, aggiunge l'azione alla dote, sarebbe la *messa in opera* delle proprie qualità. Come avviene questa messa in opera? Potremmo partire da una frase di Derrida: “[...] sono dei fuochi di parole: consumare i segni fino alla cenere [...]” e affermare che questa messa in opera avviene tramite una «incinerazione», ovvero una consumazione. Cospargersi non il solo capo ma l'intero corpo di cenere (non come atto penitenziale), e magari truccarsi gli occhi proprio con quella cenere che ha già *praticato* il suo corpo, la cenere della propria consumazione. La messa in opera come trasformazione dello sguardo? Sì, è anche di questo che si tratta. Fare scena-di-sé. Il lampo (la figurazione della messa in opera) è allocato anche negli occhi truccati a morte, nell'incontrovertibile commistione tra l'idea di un corpo forsennato, votato allo sfinimento e un'es-posizione che, all'insegna del “così va fatto”, appare paradossalmente docile e tranquilla, quasi remissiva. Ma divenire scena-di-sé, secondo la lezione di Carmelo Bene, significa estromettersi dalla scena. Quindi la qualità precipua che viene qui drammatizzata si chiama semplicemente «estromissione», ed è la risultante di più fattori tra i quali bisogna ricordare per l'appunto una sorta di docile sfinimento, il dispendio e la perdita.

2.1

Denotazione.

Si diceva anche *dinotare*, e quindi “del notare”: notare una determinata cosa; annotare (mettere su carta) uno specifico fenomeno. Vale anche per contrassegnare, indicare, indicizzare.

Chi indica chi?

L'abisso (sarebbe più appropriato dire il pozzo senza fondo in cui lasciarsi dolcemente precipitare) indica se stesso in un processo speculare a circuito chiuso, ovvero: si moltiplica all'infinito. Il pozzo, di volta in volta rinominato come ricettacolo, ferita, matrice, risponde alle esigenze/urgenze di una scrittura rizomatica che si auto-esplora.

Chi indicizza chi? Chi contrassegna chi?

L'«Autore» – talvolta armato di bisturi, talvolta di ferro rovente – incide e marchia la scrittura che dovrebbe rappresentarlo. L'«Autore» dissemina segni, nodi, fulcri nervosi allo scopo di creare un registro di dati sensibili che si apre, sempre a ventaglio, per meglio incamerare, assorbire, detenere tutti gli elementi incontrati lungo il cammino.

Così facendo si contrassegna e si indicizza. Offre cioè un segno di riconoscimento. Anche e soprattutto il riconoscimento del proprio disconoscimento.

2.2

Detonazione.

La prima cosa che mi viene in mente, parafrasando Artaud, è *coup de kha kha*, perché ciò che conta qui è anche l'ampia gamma di «soffi» che deterritorializzano continuamente il gesto del respiro, ovvero della produzione e della conservazione. Non bisogna lasciarsi ingannare dall'urlo furente. Quell'urlo è un soffio che nel corso del tragitto, assorbendo pesi e pensieri, si indurisce fino ad assumere una consistenza corporea. Suggestionando si potrebbe parlare di un soffio metallico.

“Vengo a me”

Qui-giace / Qui-agisce

Eiaculazione.

Nel mezzo del gran sol di Satriani
mi ritrovai per caso tra poeti
che non vi so dir le lagne immani

né lo girar di gonadi per vieti
ch'imposer alla di me mia scrittura
di ferro – in quel mollo di profeti.

Ahi quanto maledir esta uggia pura
esta massa massiva d'arroganza
che sol nel rum ne vinsi la lordura:

tanto pedanti lator di mattanza,
come pandemici untori d'empiaastro,
sono l'Infame Colonna ch'avanza...

Così rievocando lo Manzo mastro
con gran scasso, la terra lo scatarra
«*Ecce Lisandro!*» e il dice disastro:

«Viva lo Renzo e la nota zimarra!
Memento mori, voi bruti torchiati!
Taccia Tommi Iommi l'altra chitarra!

Per Classici ch'avete martoriati
in settenari sarete puniti:
studenti a vita e disoccupati!»

Quand'ecco sbucar lo *mito dei miti*
che, qual dardo divin, sua lingua scocca:
«Vade retro!, bigotta co'pruriti.

vade retro: fermo, vetusta bocca!
I'son l'Alice ch'elogia la potta!
E'l pitone sul bavero – arrocca!

Mai la mia vista dal pianto è rotta
I'son l'Alice che scuole conclude
son io – in testa – nella dura lotta»

[...]

La scrittura della *Commedia* è, per certi versi, un gesto coraggioso perché richiede al lettore un gesto di ritorno. Il lettore non può limitarsi alla sola contemplazione ma deve impegnare il suo tempo per una penetrazione tra le righe del testo

Questo doppio gesto è, a priori, una cosa che produce senso. Al di là del senso propriamente detto e riconosciuto come tale, il «qui giace» e il «qui agisce», chiamati a interagire e compenetrarsi, permettono al gesto di divenire *segno*, o meglio: di accedere alla *venuta* del segno-di-sé. Questo venire del segno assume i toni e i ritmi di una vera e propria eiaculazione, non solo linguistica, ma sicuramente surdeterminata su vari livelli.

“Vengo a me”, dice l’«Autore»; e poi nelle note puntualizza: “L’Autore replica, appellandosi alla libera autonomia/autodeterminazione del suo orgasmare”.

Ma il “vengo a me” assume diverse valenze. In primo luogo si resta stupiti dalla potenza auto-conservativa (conservativa?) che l’«Autore» dissemina sia in sede di *Commedia* che, per così dire, di tragedia. L’«Autore» viene a sé e in sé, si apre per meglio contenersi e per meglio disfarsi. A differenza di altri testi, editi o inediti, la *Commedia* è forse meno tagliente, meno lacerante. I versi non procedono per vere e proprie rasoiate e la scansione del dettato si concede il lusso di deviare dalle strozzature che caratterizzavano, per esempio, la cifra stilistica della scrittura di Virus 71.

L’eiaculazione di cui si parlava poc’anzi assume, in *Virus 71*, la potenza deflagrante di un’operazione semantica (s’intenda qui la *naturale* commistione tra *sema* e *seme*)

bambola di Babele – ho confuso le lingue
la tua torre è un riparo *a tempo*, col tempo
saltano tutti i punti di sutura – rosso vive

le granate “sangue di piccione” rubino pure
le pietre della “piccola signora delle piccole
lapidi” immagini di torture che se mi torturi

tétana il bisturi gocciola nella ferita
a piccole dosi quella tossina liquida

lecco la *rana dorata* – intingo la punta
della lingua come la punta del dardo
della freccia che ti porgo che ti *prego*

saetta! Che io vada e verso la strada malva
chiaro che sembra blu quella vena *selvatica*
fatta di fitte e foglie la fine dirama, infetta
pure – altre bande di me – con la polvere
cenere cremisi nel cielo: arse e sparse
cipria di un corpo, concesso e ritratto:
immagina come copula il verbo essere

3.1

Postilla.

Il “vengo a me” è anche una delle accezioni di quella cosa chiamata *dépense*, che freme di entrare in scena e di dettare il suo credo.

4.

Gettata.

Ri-masticazione. Re-inghiottimento.

Tommaso Ottonieri (nella prefazione a *Virus 71*) evidenzia il *Mastica-e-sputa*. Nulla di più calzante. Ma c'è da fare i conti anche con l'altro – non solo quello che qui definiamo «elemento», ma anche l'incauto fruitore di questo processo di destabilizzazione – che è portato istintivamente a masticare e deglutire l'intera organizzazione semantica di questa scrittura, per meglio digerirla e assimilarla. Magari poi si può anche vomitarla trattenendo però almeno un grammo di quella purezza impura che può sempre tornare utile.

Così come già per Artaud, le parole espulse dal *nostro* «Autore» ritornano continuamente al sé che le ha generate, e quel sé non può esimersi di ri-masticarle per sputarle nuovamente. *Virus 71* è una sorta di trionfo della gettata. Tra invettive e cesure, tra rapide levate e implacabili cadute di tono, rischiando (cercando) il collasso, l'offerta – a tratti rituale e trascendentale, a tratti spasmodica – deborda continuamente dai margini trascinandoci con sé (in sé) tutti i reticolati. Non c'è filo spinato che possa impedire la gettata di versi come questi

C'è del marcio indentro di me!

oceani di carcasse e putridume: un cariato fondale
carico di fantasmi, pozzo di cadaveri, rifiuti e resti
avanzi di uomini che non ho mai vissuto, amando

è un tempo che continuo, è un tempo che consuma
quando tutto si contamina, dalla lingua – alla pagina
aggiorna quella ferita privata in pubblica piazza *violenta*

la mia natura scissa: non abito da tempo le mie ossa

5.

Puro. Impuro. Presentazione-di-sé.

Ottonieri si sofferma più volte sulla glottide, evocando una potenza performativa relativa alle doti (ancora una *dotazione*) vocali dell'«Autto», un aspetto che noi, qui, non intendiamo prendere in considerazione, per quanto dalla sola scrittura si possa – idealmente – accedere alla componente teatrale di tali operazioni. Nancy, forse, avrebbe detto che l'«Autto» “è presentazione” (presentazione-di-sé), o meglio che “esige” presentazione in quanto simbolo-di-sé (non allo stato puro, ma come veicolo di quella purezza infetta e intrisa di impurità cui arriveremo tra poco).

Tra il dicibile e l'indicibile, esplorando minuziosamente le pieghe degli anfratti più reconditi della sua intestinità, l'«Autto» si fa depositario di una vera e propria missione.

Qual è la missione che qui si vagheggia? Un'escarnazione del dramma che, da sempre, detta le regole della vita, quel dramma umano-troppo-umano a tal punto da divenire disumano. Certo, l'«Autto» assume una posa (per quanto moltiplichi le posture), ma non c'è una finzione specifica, casomai una finzione della finzione. Per drammatizzare il dramma? Per farsi lama e compiere l'effrazione? Non è importante comprendere il perché, quello che qui conta è impadronirsi del “come”. Come avviene ciò?

a)

Mescolando puro e impuro.

Non c'è purezza che non sia impura, e non c'è impurità che non contenga, in sé, almeno un grammo di purezza. Ragioniamo sul grammo: un peso leggero, direbbe qualcuno, un peso irrilevante. Ma il tutto è sempre composto da una serie di piccole parti. Per mettere al lavoro tutte le parti occorre un pensiero complesso e polistrutturato. Un pensiero pesante? Anche, ma non si tratta solo di questo. Il corpo-teatrale è già pesante in sé perché è la risultante di un processo di accumulazione di elementi. Questi elementi entrano nel corpo come puri e ne escono impuri, perché ridotti, amalgamati, fuorviati ecc. Ma qualche traccia della purezza originaria resta comunque. È l'annosa questione del resto, dello scarto. Lo scarto non può essere ridotto al solo aspetto residuale, ma deve essere considerato, anche e soprattutto, nell'accezione dell'eccedenza. Un corpo-teatrale degno di questo appellativo dovrebbe essere in grado di *presentare* (far venire-in-presenza) proprio quell'eccedenza. L'eccedenza, quella che si potrebbe anche definire *protesi* (perché, è giusto dirlo, quello che nasce come scarto, come rimanenza diviene tramite per la prosecuzione), non fa distinzione tra puro e impuro, tra corporeo e spirituale, tra trascendentale e sacrificale. L'eccedenza esplora i *possibili*, porta alla luce il non-detto.

b)

Facendo scena-di-sé.

Il «puro» che si costituisce a partire dalle impurità e l'«impuro» che tracima stille di purezza sono i due corpi che coabitano le *distanze* che l'«Autto» mette in fibrillazione nella sua scrittura. Ma la scrittura è essa stessa corpo, un corpo che vive in un regime di prossimità con il corpo che la genera. Altri due corpi, dunque. Entrambi votati al sacrificio, ma solo per meglio trascendersi. Ma come abbiamo visto questi primi due corpi sono iscritti in un terzo corpo, quello teatrale e/o performativo.

Un corpo così tripartito (e poi ulteriormente moltiplicato in scena) per mettersi a nudo, per escarnarsi, per dirsi in tutta la sua totalità deve frequentare in prima persona pose e posture.

[...]

quando mi spoglio è quando mi vesto

fodero piano il viso di cera

la parola: mi nutre – ti divora

piccola tigre in scena la fiera

in scena si vive in scena grida

«MANDA LA VOCE!»

parla in maschera porta la gola

di fiamma di vampa di sempre

la lingua leviga mulsa molenda

[...]

6.

Essere nell'atto.

Saturazioni. Suturezioni. Suppurazioni.

È come se prima di ogni deflagrazione ci fosse l'urgenza e la necessità di saturarsi. Saturandosi si è nell'atto. Deflagrando si è nella ripetizione dell'atto. Dov'è la differenza? La differenza è che lo squarcio dal quale fuoriesce il getto non è alla ricerca dell'ago col quale suturarsi, ma della lama che incidendo nuovamente le labbra (labbra = bordature delle ferite) genera la suppurazione. Del resto tutto ciò che ritorna a sé è infetto perché ha frequentato il *fuori*.

7.

Tenero Tendere.

La ferita. Il lampo.

Matrice.

Nella seconda di copertina di Virus 71 possiamo leggere: “La poesia di Chiara Daino è tagliente ma anche tenera, sa di ferite e abbracci”.

Nella ferita come un lampo o meglio una scarica di luce; nell’abbraccio come un abisso nel quale il tenersi per (mezzo della) mano è come un tendersi da mano a mano, da corpo a corpo, corpo fisico e fisicizzato, scrittura che si fa corpo.

Anche nella *Commedia*, ma per vie diverse, la scrittura tende a divenire corporea, si potrebbe dire che essa lasci il *tagliente* per il *tenero*, conservandone però la doppia *tensione*

Ho usato e evidenziato di proposito le parole tenero e tensione. Il «tenero» proviene dal *Tenero tendere* (capitolo del derridiano *Le Toucher*) e la «tensione» da un breve, ma significativo scambio di battute con Francesco Marotta che vado qui a riportare.

F.M.: Anch’io sto lavorando, da circa un anno, sull’*immagine* della soglia e sulla luce che la *ferita* produce nel passaggio: *nitens imaginis vulnus*. Il sé è assorbito nel taglio che si produce in natura di lampo.

E.C. : Immagino che il tendere sia tensione in sé e il tendere-verso, così come la “scarica di luce” lavori sulle es-tensioni e sulle in-tensioni. Pensavo che *vulnus*=ferita (ma anche piaga) ha la stessa radice di *vulva*, e che *vulva* sta anche per grembo e per matrice. Dalla ferita il parto di luce? Nella ferita il calco e l’impronta della luce?

F.M. : Qualcosa di simile, sia per quanto riguarda la *tensione* che il *vulnus*. Con una piccola “scoperta” (tutta da esplorare): che il “parto di luce” (mi) si declina in *suoni*.

[*nitens imaginis vulnus sta più o meno per “dell’immagine, tendendo la ferita*]

Ora, al di là della deterritorializzazione verso il suono, verso quel «porsi all’ascolto» che è peculiarità imprescindibile dell’errante, ciò che conta è che nella ferita il lampo di luce assume la qualità e lo spessore di un processo che tende a far coesistere nello stesso gesto sia l’apparizione che la sparizione. E non solo: il lampo è anche avvento di ciò che resta dopo il passaggio. Ciò che conta quindi non è la giustapposizione di un elemento all’altro, ma solo il gesto di passarvi attraverso. Il tra o, come spesso afferma il nostro «Autore», molto semplicemente il «nel». Per essere assorbiti dal taglio si abbisogna di un andare all’interno. Pensate alla ferita, alla piaga. Essa escarna le proprie labbra verso l’esterno per nascondere e al contempo proporre il suo cavo. Si è sempre in presenza di un gesto doppio e simultaneo.

Incarnazione/escarnazione, prossimità/penetrazione, ogni atto, mettendo al lavoro i contrari, provoca uno *spaziamento*, così come il “passare attraverso” divide in due l’elemento attraversato: l’una e l’altra parte, l’una in opposizione all’altra, e in mezzo lo squarcio areale e spaziale della ferita in cui rischiare il contagio.

Quanti incubi posso affrontare senza più dormire?

Cameriere, lascia stare! non serve – un altro – calice

versa qui il veleno, qui dove: brucia bene la ferita!

Per quanto riguarda propriamente il *Tenero tendere* Derrida ci ricorda che Nancy si auspicava un passaggio “dalla vista al tatto”. Per cui, qui, bisognerebbe passare dalla lettura al solo toccare. Si può toccare la scrittura? Se la scrittura in questione possiede una corporeità specifica, sicuramente sì. In questo toccare c’è la tensione, nel gesto in cui ci si porta al toccare c’è il tendere-verso. E il tenero? E la tenerezza? Il tenero evoca duttilità e malleabilità. Il tenero può essere toccato, trattato, plasmato, idealizzato, anche e soprattutto nella durezza che ne rappresenta il cuore.

La tenerezza è, forse, quel lampo che erutta dalla ferita, magari suppurata.

C’è tenerezza in una ferita suppurata? C’è tenerezza nell’infetto? nell’impuro? Se nella ferita è inscritta la scrittura del *nostro* «Autto», forse sì.

Si procede sempre per figure e figurazioni: la figura dell’impurità viaggia a braccetto con la figurazione di un tenero-tendere e di un tenero-tendersi (ricordate il “soffio metallico?”), del portare e del portarsi. Da qui le scariche di luce o, se preferite, le scariche di scrittura. Del resto la tattilità del lampo è idealmente proporzionale alla tattilità di una ferita. Sia il lampo che la ferita sono difatti squarci. Cos’è lo squarcio? Una apertura conseguente ad un’effrazione. Cos’è l’effrazione? Molto semplicemente un colpo. In tema di figurazioni ci sarebbe da precisare che da questa ferita non tracima sangue ma inchiostro, che qualsiasi tipo di es-tensione, di es-posizione pretende il nero su bianco, il verbo che imprimendosi si fa corpo.

8.

Abbandono – Abbondanza

C'è abbondanza di senso e abbandono. L'«Autore» si abbandona all'abbondanza di sé, di quel sé che gode nel farsi abbandonare e nel sentirsi abbandonato. La macchia d'olio è sempre in agguato. Il corpo dell'«Autore» (la macchina desiderante?) e il corpo della scrittura nella quale l'«Autore» si abbandona e si rende sovrabbondante sono destinati allo slittamento. Qui si scivola perdendo il controllo.

Non ci si può rendere ad una univocità. Non si può seguire una sola direzione, non si può decidere quale direzione seguire. Ci si può solo abbandonare ad una scrittura la cui sovrabbondanza vanifica qualsiasi tentativo di costruzione. Non appena gettate le fondamenta il palazzo è già pronto per crollare, perché la terra è – in sé – instabile. Il suo movimento peculiare è quello tellurico, e per transitare in essa bisogna assecondare la scossa, magari abbandonandosi ad essa.

Se l'«Autore» pratica lo slittamento, ebbene il lettore per penetrare all'interno dei suoi corpi deve slittare a sua volta, deve rendersi instabile e sovrabbondante, in poche parole deve semplicemente abbandonarsi.

9.

Carnificazione dell'*altro*

Dove sono Marco, Carlo, Simo,

Massi e Rudy,

l'ambiguo, l'ameba, il trucido,

l'elfo, il bugiardo?

Uno bruciò la chitarra,

uno si è sposato in chiesa,

uno è in cerca di una dose,

uno l'ho perso per strada,

uno restò chiuso nella torre navigando

per i suoi mari –

Tutti, tutti dormono, dormono, dormono

nel mio letto

Al di là dell'omaggio al Masters di *Spoon River*, c'è nel nostro «Autto» una certa genericità nell'apostrofare l'*altro*. Spesso basta il semplice *tu*. Tu sei, tu mi sei, tu vorresti essermi, tu non sei, tu non mi sarai mai. Il *tu* generalizzato e non il *nome proprio* che pretenderebbe almeno una parvenza di identità.

Non voglio più *fantasmi* nel *mio* letto
chi ti manca quando tu: duri dentro
la mia guaina così limpida? – lucidi

solo gli occhi: *piange* solo il sesso
si sa: «tu cavalchi una cometa»
così mi chiami, così che si chiude.

Non si replica! un grammo di gioia
perde peso – il fiato! e si riparte,
oggi è domani, cambiamo gioco.

Così all'attrazione non consegue mai una repulsione, semmai un distanziamento. L'«Autto», dopo l'uso, prende le distanze dall'*elemento* per dedicarsi all'uso di innumerevoli altri elementi. E questo non è cinismo (l'uso dell'*altro* prevede anche un abuso del sé), ma solo ragione di vita. Perché per consumarsi bisogna consumare.

9.1

Homo ex machina

E quell'«homo ex machina», che assume nomi sempre diversi, che vanifica il *nome proprio*, che vanifica tutti i nomi declinandosi nell'*improprio* del genere, quell'*homo* è semplice apparizione spettacolare, lampo, folgore (e che sia in presenza o in assenza di luce è cosa del tutto irrilevante; del resto la ferita c'è e rimane), destinato quindi a sparire nel volgere di un battito di ciglia, quell'«homo ex machina» è uno degli espedienti per praticare il dispendio, per praticarsi nel dispendio, per celebrare la *dépense improduttiva e incondizionata*, ovvero per certificare, una volta per tutte e per sempre, la necessaria utilità dell'inutile, il sottile, appagante, perverso piacere di accedere a quello stato di totale disconoscimento, il solo stato che consente realmente di venire-a-sé.

E quella che potrebbe sembrare pura ostentazione egologica, – fingendo una *servitù* ai vari elementi (animati o inanimati che siano) che fungono da tramite per il raggiungimento del fine – diventa la vera componente *sovvrana* dell'«Autto». Ed è questa la vera trascendenza: l'«Autto» si colloca (si alloca e si rialloca continuamente, praticando diffrazioni e differimenti per correggere il tiro) in uno stato di prossimità con la *dépense*. Si sacrifica nella perdita-di-sé per sacrificare l'*altro* nella propria perdita e raggiungere un più alto livello di improduttività, e quindi di utile inutilità. Non c'è dispendio più pregnante di questo. Ogni *elemento* è un altare ove sacrificare (si legga anche come: fare una cosa sacra, o ancora: sacralizzare il gesto) uno degli infiniti punti che compongono la linea da calpestare e in cui farsi calpestare per proseguire il cammino, impadronirsi di un altro elemento e ripartire da capo nel gioco del senza-fine.

9.2

Egologia.

Scarnificazione.

Tale processo di ostentazione incondizionata dello spreco e della perdita, traslato in termini esclusivamente letterari, presuppone un'incarnazione del soggetto nel testo. Da questo punto di vista il testo rappresenterebbe un escarnazione del soggetto=ego. Quindi, carnificando gli elementi che permettono quest'escarnazione, l'«Autore» è come se si scarnificasse. Raspa sul proprio derma per estrarre dalle ferite il proprio sé incarnato che si è costituito su un processo di scarnificazione degli elementi

Gli elementi sono sempre secondari, sono sottoposti all'ego che li usa per un proprio tornaconto. Ma il tornaconto, come già accennato, è nella perdita e nella consumazione, nella consapevolezza che solo il dispendio produce senso.

Ed è proprio quest'ascesi sacrificale e insieme trascendentale che induce il godimento.

Non l'eccesso quindi, ma l'ascesso da scarnificare per escarnare l'ego in eccedenze-di-sé.

PARTE SECONDA – ARRINGHE

1.

All'interno di questa furente (ma tenera) disseminazione bisogna tenere da conto il seme e il seme, la scrittura come segno (fuochi di parole che anelano all'incinerazione) e il flusso, ovvero la *gettità* attraverso la quale il segno si dà e si consuma.

L'incinerazione finale (ma mai ultima, né definitiva) è sintomo inequivocabile di *consumazione*, ma quest'aspetto è già presente in senso originario. Non solo anticipa la fine, ma precede perfino la nascita. La *consumazione* viene prima della «cosa». Si potrebbe dire che generi la «cosa», che sia la ragione – prima e precipua – che consente alla cosa di consegnarsi al pasto cannibalistico della vita.

2.

C'è un destinatario in queste opere? In queste operazioni?

Il destinatario principale sembra essere proprio lo stesso «Autore». Forse il senso di queste operazioni è semplicemente di tipo esperienziale. L'«Autore» mette *al lavoro* (pone in opera, es-pone l'opera-di-sé) le proprie esperienze disseminandole lungo i fili elettrici di una scrittura che celebra l'arte non del punto ma del contrappunto, che rifiuta, per principio e per stile, qualsiasi azione preconstituita, che continuamente cade e si rialza, che muore ad ogni verso per risorgere in quello successivo.

3.

L'«Autore» sparisce solo ri-presentandosi a sé, solo reiterando la venuta a sé. Questo perché quella scarnificazione, quell'ascenso, quella ferita sono accessi a doppia circolazione di senso. E lo dico anche in senso motorio: vi si entra e vi si esce in un andirivieni quasi patologico (per questo, forse, pieno di pathos).

4.

L'«Autore» impone le mani e tocca. Il lettore, il «toccato» si rende conto – all'istante, *nell'istante* – che sta avvenendo qualcosa. La tattilità che lo investe non verte sul contatto semplice ma, per così dire, su un contatto polistrutturato.

5.

All'insegna della *dépense* le posizioni sono in realtà deposizioni. E ogni deposizione è la risultante di una serie di posizioni. Posizioni anomale, sempre deviate dalla strada maestra, sempre fuorviate dalla consapevolezza dell'impossibilità di una risoluzione, sempre caratterizzate da un marchio inconfondibile, sempre segnate da un'imminente dissoluzione.

6.

Frequentando le proprie faglie, le proprie crepe, la scrittura si fa densa e si condensa irrorando i margini lungo i quali l'«Autto» marca i suoi passi; e non solo: marca e marchio anche i punti nodali, i fulcri nervosi. Per questo il dettato assume i toni e i ritmi di una vera e propria requisitoria

Quest'auto-affezione, è già sintomo – inequivocabile – di affettività.

7.

Non c'è nessuna salvazione escatologica perché non c'è nulla di ultimo e definitivo.

Tutto ritorna e si ripete – magari differenziandosi nella minima variazione che scalfisce e caratterizza la ripetizione – per perpetuare l'utile inutilità del dispendio.

8.

«Autto» fa rima con «Untore».

PARTE TERZA – PROTESI

1.

Parto = aborto

Ogni parto è al contempo un aborto.

Punto.

E a capo.

2.

Coup de langue

Col senno di poi affiancherei al *coup de kha kha* il *coup de langue*. Lingua come organo e lingua come idioma. Entrambe surdeterminate. Entrambe, in un certo senso, lascive (sarebbe più appropriato dire “morbose”, nell’accezione più positiva che questo termine potrebbe avere), o comunque volte ad una sorta di godimento. Non il godimento che si instaura nella prossimità o nella compenetrazione con un *altro* o con una *cosa*, ma il godimento che si prova nel desiderare il desiderio, nel desiderare che il desiderio divenga perdita (in)controllata di sé.

3.

Ipotesi per una prosecuzione.

In questa guerra tranquilla (perché al di là di pose, posture e apparenze il dispendio non è mai cruento o offensivo, casomai docile, aperto e affettivo), il respiro s'alletta in una sorta di vuoto pneumatico, ma continua a pompare dall'interno verso l'esterno (gettata) e dall'esterno verso l'interno (invaginazione). Ecco allora che la vulva trascende la ferita sacrificandosi al ruolo di «matrice». Ecco allora che la vulva diviene il calco nel quale plasmare e modellare la parola d'ordine per ogni eventuale, possibile prosecuzione: «forsennarsi». Questa parola d'ordine, per dirlo alla Derrida, è un concetto parergonale, una sorta di supplemento che traccia per cancellare, che si traccia per cancellarsi, per divenire *dépense-di-sé-in-sé*, per rendersi utilmente improduttivo e quindi necessario.

Questa parola d'ordine è il tramite per mettere *al lavoro* la proiettilità, che dovrebbe essere prerogativa essenziale di ogni scrittura degna di questo nome. Ecco allora la vulva (matrice) che assorbe in sé il seme per poi sputarlo (partorirlo e/o abortirlo) come sema, sotto forma di proiettile d'inchiostro.

4.

Diffida.

Absit iniura verbis: forsennarsi!

Questo è tutto.

Questo è il tutto che ancora ci manca.

5.

Ai posteri....

Chiuderei, riaprendo, con un inedito che non ha bisogno di ulteriori commenti.

essere viola, sottile, cantare

quel brutto impatto di lividi,

altera la chiara forza del darsi

baci; mal'interprete che traduci

nei vuoti liquidi della paura –

non sei un campione di fedeltà

portami morsi nei grani più rossi

poi versami tre tumulti dèi – dispari

piani [nel vecchio cappello da uomo]

fiàbami drago, chi scopa col fuoco?

chi radica quel panico latino

è chi manco per capriccio di Crono.

attacco la frusta, amore ti schianto
dal muro ti scendo – come sipario
l'applauso più lungo si fotte l'eco

nel muto mio già detto tutto tace
tace se tutto – refusa cemento
se mi trucco d'egitto per *quell'ibrido*

carnificare nomi – che non dici
quanto siamo: esausti di colore.
ma ti stropiccio – nell'abbraccio

la generosità da complemento
brindo l'addio che mi mùsico
per una capricciosa fine blu

(Gennaio 2011)

Tranne l'inedito conclusivo, tutti i testi citati sono tratti da “*Virus 71*” (Aisara Edizioni – Cagliari) e da “*Metalli commedia*” (Thauma Edizioni – Pesaro)



Quaderni delle Officine, XIII, Febbraio 2011