

ENZO CAMPI

ED ERRA DI CARNE UN GRUMO
(Uno sguardo su *Strutture* di IVAN SCHIAVONE)



Quaderni delle Officine , XXVI, Aprile 2012



Enzo CAMPI



(Immagine: **Marcel Duchamp**, *La Mariée (The Bride)*, 1934)

(Fonte: <http://nartmuseum.org/assets/images/images/permCollection/Duchamp-LaMariee300web.jpg>)

ENZO CAMPI

Ed erra di carne un grumo
(Uno sguardo su *Strutture* di Ivan Schiavone)



Istruzioni per l'uso.

L'opera è divisa in due macro-sezioni: “*Serie di mutilazioni sul corpo dell'uomo quantità*” e “*La Mariée*”. La prima è divisa in 10 blocchi composti ognuno da tre testi (trittici) e la seconda è divisa in tre sezioni, *Mise à nu*, *Par ses célibataires*, *Même*, ognuna delle quali è composta di undici parti.

Per comodità d'esposizione ogni singola parte dei trittici verrà definita “pannello”.

1.

Manomissione.

Double bind.

Partiamo da un'interrogazione.

Un libro come un quadro?

Anche, ma non basta. Non basterebbe al lettore e non basta all'autore che sembra non accontentarsi di una sola e univoca caratteristica, sia letteraria che iconografica. Schiavone moltiplica accezioni, rinvii, riprese non solo all'interno dei singoli trittici, ma crea collegamenti tra un trittico e l'altro e tra una sezione e l'altra richiamando concetti, (de)figurazioni e parole-chiave. Si potrebbe, e si dovrebbe, parlare di incastri e legami. Al di là delle evidenti occorrenze dei legami "uomo-donna" e degli "incastri: menti-cuori-sessi" declinati nella prima sottosezione della seconda parte dell'opera, in *Strutture* si respira a pieni polmoni un'aria da double bind, là dove questa proposizione, di batesoniana memoria, sia da intendersi almeno come doppio legame, doppio vincolo, doppio movimento, doppio colpo, e ancora: doppia risonanza, doppia ritenzione e, come direbbe Derrida, doppia obbligazione.

Detto questo, ri-partiamo da ciò che è lampante, o meglio da ciò che si imprime sulla carta come un lampo, che produce cioè una sorta di lacerazione.

La prima cosa che ho letto tra le righe di quest'opera (che non esiterei a definire come una vera e propria *operazione*), come già accennato, è relativa all'urgenza, ideale, di trattare la pagina così come si tratta la tela di un quadro, come se anche la pagina avesse bisogno di un trattamento speciale per renderla idonea a ricevere in sé la scrittura. Si potrebbe parlare di manomissione, ma bisognerebbe esplorare l'etimologia e le accezioni del termine.

Il latino *manu-mittere* / *manumissus* significava, in origine, un qualcosa che si lasciava andare dalla mano, in poche parole: l'atto di mettere in libertà (relativo, nello specifico, alla liberazione degli schiavi). Solo in epoche recenti la parola ha assunto il significato di uso corrente relativo al guastare una determinata cosa. Insomma, tra origine e divenire, la libertà, che dovrebbe essere un dono, viaggia di pari passo con un procedimento di dolo. Se gli schiavi sono i «personaggi» che Schiavone mette *al lavoro*, il procedimento di «manomissione» a cui vengono sottoposti rappresenterebbe la loro liberazione, ovvero la loro esistenza sulla carta.

2.

Fissaggio.

La scrittura potrebbe idealmente rappresentare in Schiavone una materia che va a sovrapporsi ad un'altra materia, e la carta diventerebbe così, per dirlo con Artaud, il supporto «soggettile» sul quale far *accadere* la cosa poetica. Per il momento accontentiamoci di questa prima definizione. Poi successivamente vedremo come la carta possa traslare su un piano essenzialmente corporeo e divenire quindi un'epidermide. Questo accadimento – per certi versi riconducibile alle innumerevoli sperimentazioni di poesia “concreta”, visuale e grafica che dalla fine degli anni sessanta in poi hanno donato, seppure con esiti altalenanti, spessore al contemporaneo poetico – è una venuta-in-presenza, qualcosa che emerge da un fondo tramite una sorta di deflagrazione, anche se, come vedremo meglio più avanti, ogni emersione viaggia in simbiosi con l'inabissamento.

Non mi riferisco all'accezione della meteora che appare e poi subito svanisce, ma all'esplosione di luce che lacera, perfora e – in un certo senso – si fissa. Perché *qui* le varie declinazioni a cui viene sottoposta la scrittura (e la *struttura* da cui è fondata e a cui è destinata) praticano, da vicino, una certa idea di «fissaggio».

MAGAZZINO:

- 1) / buio/ trama ad esagoni/
c'è luce d'occhi d'umani
rannicchiati e accatastati
- 2) / stantio/
cavato al viso scarno
lo spazio vizzo da quegli occhi insani
d'enorme peso sul corpo secco
sono accucciati sul proprio esagono
fissi ad esso con viti

PATIBOLO:

sospesa nel buio una verga di legno nodosa.
pendente ella dalla verga.
trafiggono i piedi di delicata fattura aspre viti d'acciaio.
la carne morbida madre vite all'esagono fissata.

3.

Luce *al nero*.

Leggendo quest'opera non si può fare a meno di pensare ad una luce *al nero*, e non solo per la serie di mutilazioni, per le ambientazioni tetre, per le atmosfere cruenti, per le cappe e le incombenze che precipitano sui personaggi.

1) nella tenebra è nella terra.

gli occhi bianchi/ gli occhi li ha bianchi/ gli occhi li ha del tutto bianchi

persa l'iride, persa la pupilla

rimangono solchi geometrici, solchi negri incisi dalla tenebra sull'occhio, occhi fatui/
non

vedono/ non vedono

cavano, scavano, smuovono frenetiche/ frenetiche le mani contro zolle, radici, insetti,
terra,

fango, melma e tenebra/ tenebra/ tenebra sotterranea

si dilanano. si dimena, si contorce, smania il corpo serrato nell'incavo sotterraneo

se come il verme serrato dalla sua bava che è futuro di farfalla

Del resto, come è sempre giusto ricordare, il nero è il cuore della luce, si potrebbe dire il suo punto ortivo, l'unico punto in cui si può forse riscontrare un'univocità di fondo.

Valga come occorrenza il pannello centrale del settimo trittico.

Una luce *al nero* scandita (diktata) per allitterazioni, ripetizioni e concatenazioni spesso appercettive e per sequenze di gesti solo apparentemente cruenti ("lo soffoca nudo", "ventre sventrato", "carne che frolla") dove svetta (s'eleva) un'anacronistica e necessaria figura: "l'uomo luce".

Cosa fa questa figura?

È presto detto: "l'uomo luce dice dicendo la spada a due tagli calante luce lucendo la spada a due tagli livida luce dice".

In tal senso "l'uomo luce" sarebbe da un lato il tramite per l'ennesimo double bind (perché rappresenta il doppio e/o simulacro dell'autore, e soprattutto perché dispensa doppi-colpi da una "spada a due tagli"), e dall'altro lato un uomo *al nero*, un portatore (in)sano di un'indefinibile *patologia*: un dispensatore di trasfigurazioni.

4.

Fissità.

Il testimone.

Ma oltre al fissaggio sarebbe anche opportuno parlare di una certa «fissità» (“Fissa con occhi fissi il fisso mondo”; e ancora “[...] le han strappato l’arido capezzolo, / e lei rimane lì sommessata e fissa”). A tal proposito ci sarebbe da esplorare un intero mondo. Limitiamoci a considerare solo alcuni aspetti. Per farlo dobbiamo scomodare Deleuze e rivolgerci a Bacon per evidenziare il concetto di «testimone».

“I *Trhee Studies of Isabel Rawsthorne* (1967) mostrano la Figura nell’atto di chiudere la porta su un’intrusa o una visitatrice, benché si tratti del suo stesso doppio. Si dirà che in molti casi sussiste una specie di spettatore, un *voyeur*, un fotografo, un passante, un *attendant*, distinto ogni volta dalla Figura: questo avviene soprattutto nei trittici, ma non solo, anche se in questi è pressoché una legge. Vedremo tuttavia che Bacon, nei quadri, ma specialmente nei trittici, ha bisogno della funzione di *testimone*, che fa parte della Figura e non ha nulla a che vedere con uno spettatore. Questo ruolo di testimone può essere ricoperto in modo analogo da simulacri di foto appesi al muro o appoggiati su una rotaia. Sono testimoni, ma non nel senso di spettatori, bensì nel senso di elementi-riferimento o costanti, rispetto a cui è possibile stimare una variazione. In verità, l’unico spettacolo è quello dell’attesa o dello sforzo, ma questi si producono solo nella più completa assenza di spettatori”. (Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logica della sensazione*, Trad. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 2004, pp. 33,35)

Schiavone – idealmente restituito da uno specchio deformante e ri-formante, magari comodamente seduto ai *margini* del luogo ove si consuma il rituale – sembra rivestire il ruolo (già caro a Kantor) di regista in scena: osserva e al contempo dirige l’accadimento (l’incidente, l’intoppo, l’intacco). Ma anche là dove non dovesse essere presente in forma corporea, eccolo stazionare (fissarsi) su un quadro appeso al muro o rinvenire come presenza spettrale o magari differirsi come *doppio* dei suoi stessi personaggi. Certo, sono solo suggestioni, ma nessuno ci vieta di vedere chiaramente questo *crudele* regista che attraversa il palcoscenico per controllare che tutti i tasselli dell’innominabile e inaudita *struttura* svolgano correttamente e diligentemente il compito assegnato e che siano pronti a cedere e sfaldarsi quando sarà richiesto loro di farlo.

Ma, beninteso, lo sfaldamento non interessa solo il corpo, sono le cose tutte che partecipano alla progressiva, implacabile opera di dispersione e nullificazione.

-diurno: nell’aria tersa d’una terra arida di sole son tagliate le forme delle piante
piante di polvere
piante bianche, rugose d’un verde stinto
piante che al tocco si sfaldano
impalpabili sbuffi che presto svaporano nell’aria tersa

In tale ottica l'autore diventa «testimone» del gesto, dell'atto. Per ritornare al double bind si potrebbe evidenziare la reiterazione del *doppio legame* che permette all'autore di confondere e/o ribaltare i concetti di fissità e movimento. Il testimone non è solo colui che guarda dal di fuori (stasi); è anche colui che crea dall'interno (estasi – c'è sempre un probabile *godimento* con cui fare i conti) attraversando il gesto o, se preferite, attraversandosi nel gesto. Ecco uno dei sensi possibili di quegli “elementi-riferimento” teorizzati da Deleuze. Ciò che conta è che questa presenza, declinata attraverso il doppio movimento di stasi ed estasi, divenga il tramite per una “variazione”.

Quante soglie metafisiche tentano di riproporsi e di differenziarsi in quest'opera (“quando nacqui mi donarono un dono / e mi dissero: / «grazie a questo dono potrai vedere, / tra ciò che vedrai potrai scegliere cosa osservare / ma distruggerai tutto ciò che osserverai. // Un giorno ti vedrai, vedrai te ed il tuo dono, / talmente uniti / che non saprai se avrai osservato te o il tuo dono / distrutto te o il tuo dono.»”)?

Quante porte si spalancano e si chiudono (“[...] seguimi / oltre i cardini di aperte e chiuse porte / alla sedia che hai non visto siedi / ed hai non veduto [...] “) su abissi più o meno luminosi o umbratili (“[...] ma i vostri lumi rischiareranno la mia notte”)?

Quanti intacchi e intoppi caratterizzano macchine imperfette (“[...]se fossi una ruota senza denti?”) e macchinazioni sociali (“l'impianto di mezzi per la diffusione dello spettacolo nello / spazio urbano adibito al pubblico passaggio muta la fruizione / dello spettacolo in obbligazione sociale e lo spettacolo in / sostrato ontologico-relazionale della realtà contemporanea”)?

Quanti pesi precipitano su simulati psico-drammi (“[...]il personaggio chiamato io / va / dal personaggio chiamato amore-di-io / e dice: / «in quanto la logica / prodotto il rifiuto / in quanto rifiuto rifiutato / addio»”)?

Quanti grumi di carne vengono disseminati su strade impraticabili e proprio per questo percorribili?

bisognava andare ed io ci andai

-cammina lungo l'argine del fiume scrutandone la superficie-

lo sapevo e ci andai ugualmente

bisognava andare giù nell'incavo sottofluviale

-nuota nel fiume-

nuotai finché non trovai il cunicolo

respirai e m'immersi nell'acqua scura

-s'immerge-

m'immersi nel cunicolo e nuotai giù fin dentro l'incavo

-l'incavo si serra-

mi rannicchiai nell'incavo che soffocava su me

mentre si comprimeva sentivo il sapore dolce dell'acqua di fiume in bocca

5.

Punti di fuga.

la via ha porte
(non esiste null'altro)
la via ha porte
(venendo da una porta precedente)

Le porte sono i punti di fuga del percorso da compiere (le cosiddette variazioni sul tema che donano un plus valore all'erranza, per così dire, dei "grumi di carne") ma attenzione: ogni porta si apre su un'altra porta, e quella su un'altra ancora, e così via. Ogni coppia di porte delimita un luogo, una stanza in cui consumare il rito e in cui farsi consumare dal rito. Ogni stanza una posizione (figura, postura, fissità, magari spasmodica, consumata su una sedia o all'interno-esterno di un'improbabile e indefinibile «armatura»), ogni stanza una deposizione, ogni stanza una mutilazione, ogni stanza una «gettata», ogni stanza un dolore o, se preferite, la finzione di un dolore.

canta il dolore che non so cantare
corpo
mio corpo
mio corpo piangente
feso da lacrime che sgorgano in sale
continue
continue, continuano assenti
ritorno costante d'identico
identico pianto, costante nei giorni
la mente lo elide
mente elide dolore identico, costante nei giorni
ne fa abitudine
corpo, mio corpo aduso al dolore
non soffre
e soffre di non soffrire
impazzisce

si odia
soffrendo di non soffrire il dolore che soffro
scolpisce il silenzio dell'occhio che il sale secca

6.

Cattura della forza.

Ma ciò che a me più preme è convogliare il concetto di fissità verso quella che definirei «cattura della forza» (“Qui stanno una miriade d’uomini nudi sospesi in aria, / sembra dalla postura che stiano nuotando, / in realtà sono immobili”).

In Bacon il concetto è talmente evidente che basterebbero poche righe per illustrarlo. C’è un punto-limite dove Bacon raccoglie la massima intensità del gesto sottoponendo i suoi personaggi ad uno spasmo che spesso raggiunge modalità, per così dire, extra-fisiche. Il fissaggio dello spasmo su tela diviene così una rappresentazione della «cattura della forza».

“A questo proposito, Bacon raggiunge il culmine con *Painting* del 1978: incollata a un pannello, la Figura tende tutto il suo corpo, ma soprattutto una gamba, allo scopo di far girare col piede la chiave nella serratura dall’altro lato del quadro. Si osservi che il contorno, il tondo, di un bellissimo arancio oro, non si trova più per terra, ma è migrato, trovando posto sulla porta stessa, tanto che la Figura sembra ergersi con l’estremità del piede sulla porta verticale, in una riorganizzazione del quadro. La Figura, in questo sforzo rivolto a eliminare lo spettatore, dà subito prova di un singolare atletismo” (Gilles Deleuze, cit, pp. 35,37).

Come non pensare all’*atletica affettiva* di Artaud?

“Bisogna ammettere nell’attore l’esistenza di una sorta di muscolatura affettiva corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti. [...] I movimenti muscolari dello sforzo fisico sono come l’immagine di un altro sforzo, doppio del primo, e nei movimenti dell’azione drammatica si localizzano nei medesimi punti. Là dove l’atleta s’appoggia per correre, l’attore si appoggia per urlare una spasmodica imprecazione, ma la sua corsa è proiettata verso l’interno. [...] Per sfruttare la propria affettività – come un lottatore si serve dei suoi muscoli, bisogna considerare l’essere umano come un Doppio, come il Ka delle mummie egiziane, come uno spettro perpetuo dal quale s’irradiano le forze dell’affettività” (Antonin Artaud, *Un’atletica affettiva*, in *Il teatro e il suo doppio*, Trad. E. Capriolo, Einaudi, 1978, pp. 242, 243).

Sarebbe interessante approfondire questo punto ma limitiamoci a dire che – sulla scorta e sullo scarto del double bind e sull’artaudiana “la sua corsa è proiettata verso l’interno” – in Schiavone qualsiasi processo di «affettività» viaggia in parallelo con l’«affezione» e che gran parte delle caratterizzazioni figurativo-concettuali si basano su diverse accezioni di *gettate* e di *(sog)giacenze*.

Schiavone permette ai suoi attori di mettere in scena una sorta di cattura della forza proprio perché la declinazione letteraria mette al lavoro contemporaneamente forze uguali e contrarie all’interno dello stesso *gesto*.

Occorrenza emblematica quella che viene esposta nella seconda macro-sezione dell'opera, tra la chiusa di *Mise à nu* (“io non credo che al principio sia la carne”) e l'apertura di *Même* (“ma non credo neanche che al principio sia il logos”).

7.

Il punto-limite.

Banda sonora. Ripetizione. Ritmo.

In *Strutture*, il punto-limite (“punctum/piramide di propri arti di pietra mozzi / vertice-il superno: / su un cuore a carne la man contratto”) è rappresentato dal fatto che i personaggi vengono praticati e si praticano per l'appunto *al limite*. Se aggiungiamo il fatto che anche la stessa *scrittura* pratica *il* limite e si pratica *al* limite avremo ben chiara la tipologia dell'*avventura* a cui si consegna il lettore.

Ci sono passaggi, marcati da allitterazioni, assonanze, consonanze, ripetizioni e innesti di gruppi timbrici che marchiano a fuoco l'andamento ritmico dell'opera. Una sorta di «banda sonora» che viene fuori dalle righe e impone una lettura ad alta voce (per quanto spesso paradossalmente votata al silenzio; ma anche il silenzio ha la sua voce e il suo suono), che percorre incessantemente i bordi che delimitano/illimitano i quadri letterari.

In buona sostanza tutto verte su una sorta di corrispondenza biunivoca tra la ripetizione e il ritmo.

s'affollano le teste
nella testa
nella testa le teste
nella testa le teste le teste le teste
s'affollano s'affollano io svanisco
io prendo a svanire svanisco
svanito inizio a svanire s'affollano le teste
le teste s'affollano io svanisco nella testa
s'affollano le teste le teste perdono
sì li perdono i propri caratteri le teste
le teste perdono i propri caratteri le teste perdono i loro caratteri
le teste perdono e in poche teste
sì le teste li perdono i propri caratteri
in poche teste le teste
in poche teste le teste perdono i loro caratteri
in poche teste le teste cadono
cadono cadono le teste svanito cadono
io svanisco cadono le teste
le teste dalla testa cadono nel labirinto di teste
ma si può camminare
cadono cadono cadono le teste
ma si può camminare nel labirinto di teste
sulle teste si può camminare
sulle teste si può camminare tra le teste
si può camminare
tra le teste nel labirinto di teste
nel labirinto di teste sul labirinto di teste si può camminare

tra le teste sulle teste dalla testa
cadono cadono io svanisco
svanito cadono ma tra le teste si può camminare
svanito dalla testa
cadono dalla testa le teste del labirinto di teste
ma si può camminare
sì sulle teste si può camminare.

Questa banda sonora, beninteso, non è solo la trasposizione orale del testo, bensì la voce (l'insieme delle voci), confusa e moltiplicata, che da quello specifico testo parte e la voce che a quello specifico testo ritorna. La voce in partenza rappresenta, in un certo senso, la liberazione e la propagazione del sottotesto, la voce in arrivo invece è identificabile nell'eco che, una volta dissolta, ritorna per attaccare/intaccare il testo originario. Ed è forse proprio questa la forza precipua dell'opera. La letteratura qui declinata non attacca solo un esterno ma attacca anche l'armatura che fonda la sua stessa struttura.

8.

I dispositivi (interruzioni, riprese, trame, margini, figurazioni).

Nonostante l'evidente programmaticità delle scansioni concettuali, letterarie e tipografiche, in queste *Strutture* (e sovrastrutture), in queste determinazioni (e surdeterminazioni) c'è sempre qualcosa che sfugge al controllo. Ciò che sfugge al controllo è la possibilità che i dati di fatto (se preferite: l'enumerazione dei dati e dei fatti) si trasformino in altro o che generino altro. In poche parole: che liberino *un* qualcosa e che si liberino *da* un qualcosa. Per liberare un *possibile* e per liberarsi da qualsiasi tipo di costrizione bisogna spezzare, interrompere, riprendere. Del resto un ricamo perfetto ha bisogno di cura e pazienza, di un solerte e infinito lavoro di taglio e cucito. Interruzioni, riprese, trame, margini e figurazioni: tutto questo concorre alla definizione di quello che, semplificando e riducendo, abbiamo definito un quadro.

Nello specifico letterario dell'opera, l'*interruzione* è quella specificatamente narrativa e si manifesta nella sospensione del *gesto*, la scansione per ripetizioni differenziate corrisponde al procedimento delle *riprese*, le *trame* sono quelle insieme abbacinate e umbratili delle «ambientazioni», sia drammaturgiche che propriamente spaziali, i *margini* sono quelli di una cornice ideale ove mettere *al lavoro* la forza o quella che abbiamo definito la «cattura della forza», le *figurazioni* (de-figurazioni, trasfigurazioni) sono rappresentate dall'aspirazione di pervenire a un nuovo modello di corpo, sia propriamente fisico che letterario.

C'è in Schiavone come un codice. Non un codice segreto da decifrare, ma una sorta di metodo. Tutto quello che abbiamo enunciato concorre all'elaborazione del metodo che l'autore impone alla propria scrittura.

9.

Impalcatura / armatura.

Cos'è una struttura?

Si potrebbe parlare di una sorta di impalcatura.

In verità (ma sempre col beneficio d'inventario), parlando di Schiavone, si dovrebbe raddoppiare la dose, perché l'impalcatura esterna non può fare a meno di quella interna e viceversa. Verrebbe quindi naturale instaurare un parallelismo con quelle che in Bacon venivano definite «armature». Difatti siamo *qui* in presenza, per così dire, di un ferro che arma il cemento rendendolo idoneo ad affrontare l'*estensione* e ad affrontarsi nella *gettata*.

Perché insisto con Bacon?

Molto semplicemente perché Bacon e Artaud sono le due presenze *spettrali* (Derrida docet) che fibrillano tra le righe e a tratti rinvergono (*revenant*) in presenza.

Basterebbe una sola occorrenza dal terzo pannello del primo trittico (“sulla serie di poltroncine / le masse d'adipe sono affondate / sempre lo guardano / e dopo dov'erano i due occhi / ora vi sono due tumide bocche marce”) per redarre, idealmente, una sorta di *summa atheologica* dell'intera produzione baconiana: la serialità, le poltroncine come esemplificazione di armatura esterna, la delocazione degli organi e la marcescenza. In realtà la *summa* è, anche e soprattutto schiavoniana, perché ognuno degli elementi sopra citati viene trasformato in espediente (dispositivo) semantico e diviene parte integrante dell'architettura strutturale, ma anche fenomenologica e strutturalista dell'opera.

10.

La messa in scena. Serialità. Quantità / qualità.

“Ne consegue che l’organizzazione delle serie costitutive di una struttura suppone un’autentica *messa in scena* [...] La determinazione di una *struttura* non ha luogo semplicemente con una scelta di elementi simbolici di base e dei *rapporti differenziali* in cui essi entrano; e neppure solo con una ripartizione dei *punti singolari* corrispondenti; ma anche mediante la costituzione di una *seconda serie*, almeno, che intrattiene relazioni complesse con la prima. E se la struttura definisce un campo problematico, un campo di problemi, è nel senso in cui la natura del problema rivela la sua oggettività propria in questa costituzione seriale che fa sì che lo strutturalismo si senta talvolta vicino a una *musica*” (Gilles Deleuze, *Lo strutturalismo*, cura S. Paolini, SE, Milano, 2004, p.41; i corsivi sono miei n.d.a.)

Al di là dell’evidente (programmatica, pluristrutturata) *messa in scena* (che potrebbe tranquillamente prolungare il proprio gesto cartaceo verso prodotti teatrali e/o cinematografici), al di là della «banda sonora» in cui è possibile individuare una sorta di spartito, le cui note corrisponderebbero idealmente alle cosiddette parole-chiave (i “punti singolari” e/o gli “elementi-riferimento” teorizzati da Deleuze) ripetute e differenziate, al di là del fatto che la divisione dell’opera in due macro-sezioni potrebbe far pensare a due «serie» distinte e al contempo interagenti (le cosiddette “relazioni complesse”), non si può fare a meno di notare come già il titolo dato alla prima macro-sezione, *Serie di mutilazioni sul corpo dell’uomo quantità*, potrebbe indirizzarci verso la congettura che all’interno di questa serie *quantitativa* possa nascondersi una serie *qualitativa*.

Senza tener conto del fatto che gli 11 trittici corrispondono già ad una serie ben precisa e delineata, senza tener conto inoltre che ogni trittico, essendo per l’appunto tripartito, rappresenta un’ulteriore serie, vorrei proporre almeno tre interrogazioni: a) Ogni organo (quantità) mutilato corrisponde a un incremento o a una perdita di qualità? b) Quali sono le qualità che qui si vagheggiano? c) È possibile annoverare la *messa in scena* nella serie delle qualità?

Nell’impossibilità di rispondere, e comunque di dilungarmi eccessivamente su presunte e opinabili occorrenze mi limiterò a riportare il primo pannello del settimo trittico.

scusatemi, non è che sapreste RBUMBUMBUM non è che sapreste il mare, il cielo, la città livida luce non è che sapreste dirmi MEEEEEMEEE avvilluppato dalla notte-velluto-lago il sapore di corpi stantii nella bocca guarda c’assedia guarda guarda guarda c’incalza OINK OINK guarda c’assalta di cosa bisogna parlare hanno bisogno lucendo livida luce dice dicendo ZRRRRRRR hanno bisogno ed il silenzio del mondo è un fragore bisogno di parlare loro? alla vista digrada questa EEEETCIÙ questa donna la forma luce dice dicendo odore di ruggine il mare, guarda il cielo, guarda il cielo ottuso sopra la città c’incalza, c’assedia, c’assalta e non possiamo fuggire hanno bisogno e non possiamo fuggire di cosa bisogna parlare quando si è con gli altri? e non possiamo fuggire ed il silenzio del mondo è un fragore guarda il cielo guarda il mare lucendo livida luce dice

dicendo luce FRRRRRR ed il silenzio del mondo è un fragore e non possiamo fuggire che c'incalza guarda il cielo ottuso sopra la città alla vista digrada la propria forma IUK-IUK e non possiamo fuggire di cosa bisogna parlare quando si è con gli altri?

Ci sono qui innumerevoli parole, frasi, proposizioni che vengono pedissequamente ripetute. Io evidenzerei il leit motiv non solo nel trittico “c'assedia/ c'incalza/ c'assalta” ma anche in quella parola che spesso lo precede o segue: “guarda” (che in dodici righe – e mi riferisco alla messa su carta originale e non a quella qui riproposta con gli evidenti limiti del mezzo elettronico – viene ripetuta per ben 10 volte). Ebbene, questo guardare, questo sguardo potrebbe rientrare nella serie delle qualità, per così dire, nascoste. Perché? Evidenziando la chiusa del testo (che tra l'altro è ripetuta 3 volte) possiamo notare come l'elemento-riferimento sia il bisogno di comunicare. Questo guardare è, concettualmente e qualitativamente, tripartito: a) L'invito diretto all'*altro* di guardare, come a dire: *guarda per tuo conto*, ma *guardiamo anche insieme*; - (in questo guardare c'è un doppio movimento: se da un lato si invita l'*altro* a guardare il “cielo ottuso” che “c'incalza”, ovvero si offre all'*altro* un gesto sacrificale, dall'altro lato la condivisione del gesto diventa una sorta d'atto d'amore); b) Lo sguardo disarmato dall'incedere del cielo ottuso e dell'incomunicabilità di fondo; c) Lo sguardo di chi sa che è impossibilitato a fuggire, e quindi lo sguardo della/sulla perdita.

Perché, alla fine, parlando di *mancanze*, figurando e trasfigurando la *perdita*, sfinendosi nella perpetua circolazione di corpi monchi e claudicanti, non si fa altro che evidenziare come anche la co-abitazione delle *distanze* possa traslare sul piano della *prossimità*. E che il rendersi prossimo (beninteso anche la mutilazione è un rendersi prossimo) deve, per forza di cose, essere incluso nella serie delle qualità.

Qualora ci fosse il bisogno di evidenziarlo, in questo testo specifico troviamo almeno due “elementi simbolici di base”, uno palesemente espresso: “il cielo ottuso”; e l'altro *altrimenti detto* dalle proprie parole, o meglio dal proprio *dettato*, quell' “uomo luce” che poi ritroveremo nella pagina successiva e di cui abbiamo già accennato.

11.

Simulazione. CsO.

Nel terzo pannello del primo trittico possiamo trovare altri tasselli significativi (e significanti) ove affiora la presenza dell'ennesimo double bind e al contempo una certa idea di simulazione applicata alle cose: “È la storia del burattino / che muove il burattino che lo muove [...]”.

È la vecchia storia del CsO artaudiano e dell'ossessione che ciò che gli veniva sottratto diventasse cibo per la sadica ingordigia della contemporaneità e per la posterità; una storia reversibile perché se non ci fosse stato l'*attacco* Artaud non avrebbe sviluppato quell'enorme e inquantificabile forza reattiva che gli ha permesso di conferire un plus valore alla sua *decisiva* e magmatica scrittura.

Allo stesso modo Schiavone reagisce ad un ideale attacco (o, se preferite, inventa di sana pianta un attacco che possa giustificare una reazione) nutrendosi degli organi che asporta dai suoi personaggi.

Madonna gotica è lei seduta.

costrutto il viso a intarsio in spazi bianchi,
architetture nere e albe geometrie.

Nella bocca di carne i denti mordono
strappano e maciullano il cuore offerto,
dalla bocca grondano sangue e carne
colano lungo il viso architettato.

12.

Il ladro. Godimento.

In quest'opera difatti sembra come se l'*io* scrivente volesse autodesignarsi nel ruolo di un «ladro» votato al furto degli organi dell'*altro* per rinvigorire i propri. In tal senso la società oppressiva che tartassava Artaud diventa qui specchio dell'autore che tartassa e massacra i suoi «personaggi». In questa sorta di rigenerazione, quasi vampirica, potrebbe risiedere (anche senza una residenza, per così dire, ufficializzata) una delle intenzioni della cosiddetta simulazione. Ciò che però potrebbe fomentare ulteriori approcci critici è l'idea del *furto* e del *ladro*. Vorrei instaurare un parallelismo con Genet perché il ladrocinio, l'assassinio e la degradazione sono qui affiancati, e quindi sovrastrutturati, da fiori (“ho un fiore nella bocca / un piccolo fiore di carne morta / ma è solo finzione / ho un fiore prostituito nella bocca / di carne livida / ho un piccolo fiore nella bocca / che è una piccola fica asfittica / di carne marcia”) e atti d'amore (il dono volutamente confuso col dolo). In ogni struttura basata sulla giustapposizione dei *doppi* c'è sempre da mettere in gioco un *furto* che uno dei due compie all'altro, proprio per poter esistere o, come già accennato, per rigenerarsi. E quindi non ci troviamo solo dinanzi a un corpo smembrato e mutilato, ma anche dinanzi a un *ladro* che fa incetta d'organi.

Perché l'autore/ladro colleziona gli organi dell'*altro*?

Non sta a me rispondere. Ma si potrebbe parlare di un «atto d'amore», di un gesto d'apertura, di un'offerta. Potrebbe sembrare paradossale ma la sottrazione d'organi rischia – a più livelli – la correlazione con questa offerta in previsione di un *divenire* che potrà «accadere» solo attraverso il trattamento sacrificale del *presente*, ovvero di quell'*immediato* sempre più mediato e traviato, sempre più trattato e bistrattato. Ma non parlerei di un sacrificio assoluto. Questa *Struttura* è, dal mio punto di vista, essenzialmente trascendentale. Ogni figurazione si disfa, si annulla, si vota alla morte solo per reclamare la figurazione successiva, ogni tassello vive e/o muore solo in funzione dell'*avvento* del successivo dispositivo di svuotamento e disfacimento.

Lavorando sulla *perdita* e sulla *mancanza* Schiavone si scopre a praticarsi *nel* e *sul* nulla. Al di là dell'idea di svuotamento correlata al nulla, al di là dell'incedere concettuale verso il nulla, la pagina bianca privata di ogni segno di scrittura del pannello centrale del terzo trittico ne è la prova evidente o, se preferite, l'eccedenza dell'evidenza.

C'è chi sostiene che il nulla induca il godimento.

Schiavone induce o simula?

Se la simulazione (“vi prego non credetemi, non credeteci / non è vero / non è affatto vero è solo finzione / ed a volte artificio [...] è tutto finto / vi prego non credetemi” ; e ancora: “sera d'autunno che s'era / stati amanti non è vero / che s'era stati non ricorda / ma così per finta / sotto la luna ch'era sotto al ponte / ancora così, per finta / belle le lune fiorite tra i rami secchi / belle le lune per finta ed ancora [...]”) è, per così dire, efferata (palesamente dichiarata) va da sé che l'estensione provochi quantomeno uno spiazzamento. Del resto la messa-in-presenza è talmente ad impatto che il pensiero di un possibile godimento da parte dell'autore si lascia individuare tra le righe. Ma quella messa-in-presenza lavora anche *sul* nulla. Cosa vuol dire ciò? Forse che il nulla (o la sua

declinazione letteraria) sia provvisto di un «cavo» (e non mi riferisco solo alla perdita, alla mancanza, al *vuoto* che sopravvive alla mutilazioni di turno) ove il «godimento» o, se preferite, la finzione del godimento di essere-presso-di-sé si pratica (risolve?) nell'ennesimo doppio movimento di apertura/chiusura verso l'altro.

La sola disposizione tipografica dell'opera già induce all'individuazione di una serie di *buchi*, si potrebbe dire di perforazioni in cui è il bianco (luce) della pagina ad essere chiamato a reagire. L'azione è quella umbratile dell'inchiostro che cola, la reazione è quella della luce che, colpita direttamente, si ritrova a riscoprire il suo «cuore nero». Ma luce e ombra, il bianco della luce e il nero dell'inchiostro sono qui da risemantizzare quantomeno nello sperma e nel sangue. Al di là del fatto che ognuno di questi due elementi proviene da un «cavo», in entrambi i casi, in termini baconiani e artaudiani, dobbiamo qui accennare alla «gettata». Uno spruzzo di sperma, un fiotto di sangue, ma anche la «cattura della forza», ovvero la modalità attraverso la quale i vari tipi di gettata vengono messi su/in carta.

Ma, come necessario contraltare, Schiavone spesso si lascia condurre dalla propria scrittura verso lidi, solo apparentemente, più lirici, dove la crudeltà e la quantità vengono, per così dire, camuffate nella qualità dell'esposizione. Un'occorrenza esemplare di fissaggio, fissità e cattura della forza (ma anche della dissoluzione della figurazione che arriva improvvisa a ribaltare l'atmosfera e chiudere il testo) è rappresentata (direi: scolpita con leggerezza) nel primo pannello del quinto trittico ove possiamo trovare un equivalente del *Painting* di Bacon, in un gesto teso e spasmodico ma insieme struggente e lirico che non ha bisogno di ulteriori commenti

l'uno ceruleo l'altra sanguigna
sorpresi nel momento delle braccia tese prima dell'abbraccio
ma solo le punte delle loro dita si toccano
che è la resina che li ha sorpresi
è la resina che li ha sorpresi
innanzi nel tempo
che solo le punte delle loro dita si sono toccate
la resina li ha sorpresi e chiudono gli occhi
la resina ne ha coperto le palpebre
e poi cristallizza
le palpebre si mutano in lamine d'ambra sottile colore oro
le palpebre sono lamine d'ambra sottile che lasciano intravedere gli occhi
dell'uno sanguigni dell'altra cerulei
che è la resina che li ha sorpresi innanzi nel tempo
le onde viscosi li avvinghiano lentamente
ma si sono fermati
anche se le onde di resina densa li avvinghiano lentamente
sono fermi
che è la resina che li ha sorpresi
si guardano gli occhi che traspaiono sotto le lamine d'ambra sottile
guardano ma sono fermi

che è la resina che li ha sorpresi innanzi nel tempo
che solo le punte delle loro dita si sono toccate
anche se li avvinghiano lentamente
non si serrano le braccia tese nell'abbraccio
che è la resina che li ha sorpresi
innanzi nel tempo
le onde viscosi che li avvinghiano
lentamente
allontanano l'uno ceruleo dall'altra sanguigna
le punte delle loro dita non si toccano più
che solo le punte delle loro dita si toccavano

In *Strutture* ci sono diverse modalità di *gettata*, ma prima di arrivarci concedetemi un inciso.

13.

Fiori. Campane a morto. Il funerale e le *nominazioni*.

Se ci fosse una campana a ritmare il diktat di quest'opera essa entrerebbe a pieno titolo in stretta correlazione con quella del *Glas* derridiano. Pensavo alla declinazione dei fiori genetiani ulteriormente surcodificata e, in un certo senso, traumatizzata da Derrida. Se ritorniamo a quei due versi citati poco più indietro (“ho un fiore nella bocca / un piccolo fiore di carne morta”) ci troviamo come proiettati in quella saga di fiori e morte che è *Notre Dame des Fleurs*, ma non solo: in verità si potrebbe tentare un'ulteriore tra(n)slocazione con diverse e svariate «ambientazioni» artaudiane. Sarebbe troppo impegnativo affrontare il discorso in questo contesto ma basta dire che in Genet l'uso del soprannome (e quindi delle nominazioni) da un lato permette di moltiplicare i doppi, i simulacri e di giocare sull'ambiguità e sulla confusione dei sessi, e dall'altro lato rappresenta una sorta di espediente che permette di dire senza firmare o, se preferite, di firmare nascondendo la carta d'identità per evitare la falsa verifica di un nome impossibilitato a firmarsi in un modo univoco o in una sola parte di sé. Da qui all'*avvento* dei soprannomi e delle nominazioni il passo è breve.

Così come Genet inaugura la saga di *Divine* con un *funerale* sovraccarico di fiori e di «nominazioni», allo stesso modo Schiavone se da un lato confonde volutamente i sessi fino a renderli anche asessuati, dall'altro lato inaugura le *Strutture* con il suo personale *funerale*, ovvero con la «messa a morte» delle ossessioni baconiane: “piano bianco” (la campitura), “cerchi neri” (l'armatura), “la terra da cerchi trafitta / confitta / schiera dei mutili / serie d'occhi all'amo / stirpe dei monchi / vede, guarda, contempla e adora” (la terra intesa come ricettacolo di carne *al lavoro*, anche e soprattutto nell'asportazione e nella conseguente caduta). Per chiudere la cornice delle iscrizioni/escrizioni baconiane mancherebbe una sola caratterizzazione: la cattura della forza. Ma i tre versi già citati (“punctum/piramide di propri arti di pietra mozzi / vertice-il superno: / su un cuore a carne la man contratto”) sembrano operare in tal senso attraverso la figurazione di un punto in alto dove tutto è sospeso ma intriso di una forza *al lavoro* che esalta e trasfigura l'apparente immobilità. Queste quattro *intenzioni* (campitura, armatura, apologia della carne, cattura della forza) sono per l'appunto le «nominazioni aggiunte» dei principali «elementi-riferimento» con cui Schiavone edifica e al contempo distrugge la sua *Struttura*. Ancora un doppio movimento quindi, un movimento simultaneo di costruzione e distruzione. E sono proprio i movimenti doppi (o multipli) a rendere impossibile la firma univoca del gesto. Del resto il corpo, perdendo progressivamente parti e organi, cambia continuamente aspetto e identità. Allo stesso modo, se ognuna delle parti smembrate e disseminate avesse un destino diverso e una sua specifica riallocazione, alla molteplicità del mittente corrisponderebbe una molteplicità di destinatari.

Proviamo a suddividere le «nominazioni» in due serie, quella relativa ai *soggetti* (che agiscono e che vengono agiti) e quella relativa agli *oggetti* che definiremo «concettuali» (relativi alle *intenzioni* di costruzione e di distruzione della struttura).

La prima serie è facilmente identificabile nei «soprannomi» che Schiavone conferisce alle sue figure: la “Madonna gotica” (“Poggiato un cuore sul cuscino, il cuore / dell'astante,

da offrirsi alla signora / seduta sullo scranno che repente / lo ghermisce per farne ciò che deve”), la “sibilla candida” (“Affusolata la sibilla candida / sul panco istoriato di legno d’ebano, / con eco sorda canticchia la voce / sommesse melodie sconnesse e tristi”), “L’angelo imperituro” (“Né d’uomo né di donna serba traccia / l’effigie innaturata, né le membra / a membra di creatura per la morte / creata alcuno può assimigliare”), la “regina del deserto” e il “derviscio antico” (“lasciano i neri anelli / scendere su quel viso, di regina / del deserto, su quel viso alido, arso / un ricciolo forte / d’arida beltà // come temuto derviscio antico / possente le potenti mani porta / ai fianchi / contratte / ad attendere l’ora della dischiusa”), ma anche la “bambina” e il “cavaliere”, l’ “uccellino giallo” e l’ “uccellina bianca”, “io” e “amore di io”, ecc.

La seconda serie è quella delle *intenzioni* citate nel corpo del testo e che fungono da dispositivi per la declinazione e la (di)versificazione della struttura

Per dirlo con Deleuze, in termini essenzialmente strutturalisti, le due serie devono rapportarsi l’una con l’altra, ma non per far sì che ognuna delle due definisca o completi l’altra, bensì per far sì che ognuna delle due possa estendere la definizione e prolungare il *gesto* dell’altra. Per questo, forse, Schiavone nel momento stesso in cui sta per sgorgare una qualsiasi identificazione subito provvede a far scendere in campo un processo di disidentificazione. Per rendere più evidente questo processo basti pensare che la disidentificazione non avviene solo all’interno della stessa serie, ma anche nell’intrallacciatura tra una serie e l’altra: “nel momento / il corpo di carne assente si vuota in struttura nuda”. Il “momento” potrebbe essere quello della «cattura della forza» in cui il corpo vuotandosi diviene “struttura nuda” o, se preferite, (im)pura. Qui avviene una tra(n)sposizione del soggetto in oggetto, ovvero: la delocazione del soggetto-figura in oggetto-struttura.

In tale ottica questa campana virtuale sarebbe una campana che suona a morto. E difatti questo corpo smembrato sembrerebbe votato alla morte. Ma, forse, sarebbe più appropriato considerare quest’opera come una sorta di apologia del «morente» (“l’uomo che è il centro del mondo che è il centro del nulla e le luride carni marce”).

14.

Il «morente».

cantiamo la paralisi dei nostri corpi nudi
che increspano il silenzio con le grida strazianti di voci senza onde

cantiamo il nostro nuoto che privo del suo moto
si fissa nel silenzio di vaste vasche antiche

cantiamo noi stessi
sospesi
appesi al suono nudo, al vuoto e alla vertigine

Il morente è qui il personaggio ideale e idealizzato.

Cosa fa il morente? Si frantuma, si disfa, si manca. La stessa cosa avviene alla scrittura.

In sostanza, nella poetica schiavoniana, la frantumazione regna sovrana, come per certificare (anche se non ce ne sarebbe bisogno, vista la direzione dell'attuale panorama letterario) l'impossibilità di una lingua che sia *definitiva*, ma anche per certificare l'impossibilità di un *corpo* a rappresentarsi in modo univoco. La lingua per poter esistere, non solo sulla carta ma anche socialmente e politicamente, deve abbandonarsi e, in un certo senso, sovrabbondarsi (come già accennato altrove, sovrastrutture e surdeterminazioni rappresentano la necessarietà e l'inevitabilità della letteratura, non come destinazione finale ma come riproposizione dell'impossibilità di finirsi). Ma, attenzione, la sovrabbondanza fine a se stessa non è un plus valore. La regola, non scritta, recita: aggiungere per sottrarre. E a ben vedere in Schiavone ci sono sovrastrutture anche nel prosciugamento, ci sono surdeterminazioni anche nello svuotamento.

Schiavone attacca e si attacca, attacca il corpo e la lingua, attacca il corpo della lingua e si attacca alla lingua come se il suo unico scopo fosse quello di staccarla dal «cavo» della bocca, attacca gli ordini e i sistemi facendosi portavoce di una crudeltà applicata. Schiavone si attacca, nella doppia accezione di infierire su se stesso (sul doppio, sulle figure idealizzate, sui simulacri, ecc.) e di trattenersi a un qualcosa che permetta una sorta di visione, o meglio ancora una supervisione sulla carta d'identità del morente. Questa carta d'identità alla voce "segni particolari" declina, molto semplicemente, le parti di corpo mancanti.

15.

Il corpo = luogo inallocabile.

La gettata. Iaceo / iacio.

Nell'organizzazione della disseminazione della parola è come se Schiavone cercasse una sorta di luogo che però, sottraendosi a se stesso, finisce col risultare sempre mancante o, se preferite, inallocabile. Del resto il luogo inallocabile, per alcuni, è la definizione stessa della mancanza. Ma in Schiavone, così come in Artaud, il luogo inallocabile è proprio il corpo, ovvero quella macchina che diventa perfetta solo nel suo disfacimento, solo dopo aver messo *al lavoro* le parti di sé divelte dal tronco. Da qui lo sfinimento di una declinazione a più livelli concettuali. Anche se non ce ne sarebbe bisogno, resterebbe da evidenziare che la declinazione della *Struttura* non ci viene consegnata sempre come entità attiva, anzi la «necessità» stessa delle mutilazioni ci porterebbe istintivamente a considerarla come un'imposizione o una soggiacenza e quindi *al passivo*, per quanto il completamento (se si può dare una *fine*) di questa saga dello svuotamento possa essere iscritto anche in un regime salvifico (il corpo diventa perfetto solo se scomposto e decomposto?).

Ma qui il discorso sarebbe troppo lungo. Bisognerebbe operare una differenza tra “io mi sono gettato” e “io vengo gettato”. E in realtà Schiavone lo fa a più riprese.

Una prima occorrenza: “mi hanno gettata in un mondo finto [...]” / “[...] ho gettato me stessa ed il mondo nel dubbio [...]”.

La seconda occorrenza richiede una tipo-grafia più strutturata

ATTO 1° NASCITA: ovulo + sperma < feto, nascituro
gettato nel mondo. nascente. nato.

[...]

ATTO 5° MORTE: scegliere per la rappresentazione di questo atto uno tra i 4 atti precedenti

Se l'atto definitivo è quello della morte e se tocca a noi lettori scegliere quale tra i 4 atti precedenti sia più degno di figurare la morte, alla luce di quanto finora detto e di quanto enunciato dall'autore, io non avrei nessuna difficoltà a rendere papabile il primo atto, ovvero la “nascita”. Perché l'idea di essere gettato al/nel mondo corrisponde all'idea di una chiusura e, in ultima istanza, alla morte (da non sottovalutare che il corpo gettato al mondo è un corpo separato, asportato da un altro corpo, e quindi potrebbe rientrare idealmente nella saga delle mutilazioni schiavoniane). In tal senso “essere gettato” significa anche entrare a far parte della categoria dei *morenti*, ovvero dei personaggi che Schiavone destabilizza nelle sue *Strutture*.

Quasi emblematica la situazione figurata nel terzo pannello dell'ottavo trittico ma l'amico non riesce a saltar lo iato

precipita con assurda lentezza. chiamati, arrivano gli aiuti e si gettano, per salvarlo, tenendosi per mano formano un cerchio ma manca parte del diametro perché io, che soffro di vertigini, non mi sono gettato, l'amico posatosi silenziosamente al suolo dice: , ma mi getto, "ho fatto molto rumore"

dove a una situazione di *gettata* collettiva si contrappongono ben due perdite o mancanze:

a) L'autore che si sottrae al gesto pur compiendolo attraverso il differimento del sé-scrittore nei personaggi-agenti (per quanto i personaggi siano, a tutti gli effetti, protesi del sé)

b) La mancanza di parte del diametro, ovvero la mancanza di una parte di quello che diverrà, per così dire, il «corpo collettivo» della figurazione. In tal senso il singolo corpo mancante rappresenta idealmente un organo mancante al «corpo collettivo». Ancora una mutilazione quindi. Una mutilazione che rientra nella serie delle qualità che abbiamo definito nascoste.

Abbiamo definito il corpo come un luogo inallocabile. Adesso ci tocca aggiungere che quel corpo è scrivibile e ri-scrivibile. Se la «cattura della forza» presuppone lo spasmo o una trasfigurazione, ciò che conta, qui e altrove, è il corpo. Come accennato all'inizio di questo «sguardo», quella carta che abbiamo definito *soggettile* reca in sé la presenza tattile di un corpo o di una serie di corpi. Allora si potrebbe configurare non solo una scrittura *del* corpo ma anche una scrittura *sul* corpo. L'epidermide su cui sferrare l'attacco è la «nostra» carta. La mutilazione asporta un pezzo del corpo e apre un «cavo». Quel corpo trasfigurato diviene, per certi versi, un corpo scritto. Cosa fa quel corpo scritto? «Getta» via parti di sé e/o si consegna inerme al *crudelista regista* per far sì che egli possa «gettarlo» in scena.

Non vorrei ritornare sempre a Derrida, ma la differenza tra iacio e iaceo è questione significativa delle teorizzazioni su Artaud, della molteplicità di accezioni del *soggettile* e, tra l'altro, riconducibile a molte delle figure baconiane (sedute, allettate, ancorate a strutture, o di contro inverosimilmente slanciate, ecc.), nonché all'idealizzazione complessiva che Schiavone ha inteso conferire alla sua opera.

“Nè oggetto, né soggetto, né schermo, né proiettile, il *soggettile* può *diventare* tutto ciò, stabilizzarsi in una forma o muoversi in un'altra. Ma la drammaturgia del suo divenire oscilla sempre *tra* l'intransitività di *iacere* e la transitività di *iacere*, in quella che chiamerei la *congettura* dei due. Nel primo caso, *iaceo*, sono disteso, sdraiato, giacente, allettato, abbattuto, a terra, senza vita, sono o sono stato *gettato*. È la situazione del soggetto o del *soggettile*: essi vengono *gettati sotto*. Nel secondo caso, *iacio*, io getto *qualcosa*, un proiettile dunque, delle pietre, del fuoco, una freccia, il seme (eiaculato) o i dadi. Allo stesso tempo, e per aver così lanciato qualcosa, posso averlo innalzato o fondato. *Iacio* può avere anche questo senso: getto delle fondamenta, istituisco lanciando. Il *soggettile* non getta, ma è stato gettato, se non addirittura fondato. Fondazione a sua volta, può così fondare, sostenere una costruzione, servire da supporto. Tra i due verbi, l'intransitività dell'essere *gettato* e la transitività del *gettare*, la differenza appare dunque tanto *decisiva* quanto passeggera, vale a dire *transitoria*. L'essere gettato o l'essere fondato fonda a sua

volta. E non posso gettare o proiettare se non per il fatto di essere stato gettato io stesso, alla nascita. Tutto si giocherà ormai nella differenza critica ma precaria, instabile e reversibile tra i due” (Jacques Derrida, *Antonin Artaud – Forsennare il soggettivo*, Abscondita, 2005, pp. 29-30).

Stabilizzazione e movimento, transività e intransività. E Schiavone, che sicuramente conosce la lezione, gioca per l'appunto sull'intercambiabilità e la compresenza, come già accennato, di *gettate* e *soggiacenze*. In questo modo “fonda” il suo mondo, il suo teatro, la sua letteratura o, se preferite, i suoi scarti letterari. Isoliamo una frase di Derrida: “Fondazione a sua volta, può così fondare, sostenere una costruzione, servire da supporto”. Cosa sostengono e cosa supportano i *gesti* che Schiavone mette al lavoro? Sostengono la struttura, supportano una risonanza.

Ogni ripetizione, ogni ripresa, ogni variazione, in poche parole ogni scansione, scritta o orale che sia, è un rintocco, ideale, di quella campana. E quindi risuona. C'è risonanza in *Strutture*. Ma questa risonanza non inonda lo spazio, sembra anzi fletterlo, piegarlo, sembra evidenziarne gli squarci, le pieghe.

Da qui l'inevitabilità, così come già in Artaud, che queste pieghe, in un procedimento quasi anagrammatico (uno dei tanti che Schiavone mette *al lavoro* nell'opera), vengano surdeterminate in piaghe. E a ben vedere sembra quasi che quest'opera venga a caratterizzarsi come una sorta di sinfonia di piaghe, ferite, asportazioni, cicatrici, ecc.

Ma non dobbiamo dimenticare il «cavo» e l'artaudiana “corsa proiettata verso l'interno”. Semplificando e riducendo, si potrebbe dire che alla *gettata* del pezzo di corpo verso il *fuori* corrisponda sempre una *giacenza* del «cavo» come rivalutazione della forza-in-sé. Questo doppio movimento di estroiezione/introiezione è il leit motiv che caratterizza l'andamento figurativo e letterario dell'opera.

16.

Il *cavo*. Spartizione.

Abbiamo più volte accennato al «cavo».

Cos'è il cavo? Al di là dell'occorrenza già citata dell'incavo sottofluviale, innanzitutto la bocca. Si potrebbe dire che la bocca sia l'unico organo che non ha bisogno di mutilazioni per iscriversi nella serie delle cavità. Ma non sarebbe del tutto giusto. Idealizzando, anche la bocca riceve un attacco, subisce un processo di mutilazione. Dal cavo della bocca vengono cavate, molto semplicemente, le parole. Quelle parole, così come i pezzi di corpo, sono organi che vengono fatti precipitare. Da un corpo all'altro. Dal corpo umano al corpo soggettile di quella pagina che vuole farsi tramite della disseminazione, quel corpo volto a riconfigurare quelle stesse lettere in una scrittura altra, dove non sono le sole sillabe, i soli gruppi timbrici a riproporsi, differenziarsi e sfibrarsi. La trasfigurazione schiavoniana pretende anche la riproposizione e la *gettata* di intere parole. Lo abbiamo già visto in vari passaggi, ma a solo titolo d'occorrenza, nel pannello centrale dell'ottavo trittico troviamo una sola frase "CARNE IN AFFITTO AL CONCETTO DI PUBBLICO" ripetuta (incolonnata) 17 volte.

La stessa cosa vale per il terzo pannello del settimo trittico dove la frase "spazza via il vento" viene ripetuta 10 volte prima di *gettarsi* definitivamente spezzettandosi (mutilandosi?) nelle sue parti:

spazza via il vento un'immensa ruota, la meraviglia persa del mondo ed il déjà-vécu
spazza via il vento spazza via il vento
spazza via il vento spazza via
spazza via il vento spazza
spazza via il vento
spazza via il vento
spazza via via
spazza via
spaz
za
via (il vento)

Se dovessi continuare con le occorrenze rischierei di citare l'intero libro. Ne basti solo un'altra.

Il primo pannello del sesto trittico recita così

ACQUAACQUAACQUACIÒCHE AFFIORAACQUAACQUAEDACQUAACQUA
ACQUANUBIACQUAACQUAPLUMBEAPLUMBEAACQUAPLUMBEAACQUA
ACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUA
ACQUA TESTE DI PESCE E LISCHE ACQUA DEI GRANDI UCCELLI ACQUA
ACQUAACQUAACQUAACQUAIGRANDI UCCELLIACQUAACQUA OACQUA
ACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUAACQUA

ACQUA ED ACQUAALBERI DIVELTI NAVIGANTI ACQUA O ACQUAACQUA
ACQUAACQUAACQUA SILIBRANOACQUA OACQUAACQUAACQUAACQUA
ACQUA PLUMBEA ACQUAACQUA NUBIACQUANUBI ACQUAACQUAACQUA

In buona sostanza, le stesse parole sono, a tutti gli effetti, veri e propri «personaggi», e devono quindi essere trattate come tali. Se i personaggi devono essere muniti di un corpo e se la cattura della forza presuppone uno spasmo e una trasfigurazione, ciò che conta qui è proprio il *corpo*, o meglio la serie dei corpi che Schiavone dissemina sul palcoscenico del suo teatro della crudeltà. Il corpo, già intaccato e mutilato, intacca uno spazio, ma le parti di sé che hanno preso il volo si delocano in un altro spazio. Allora, alla flessione del primo spazio corrisponde l'estensione del secondo. Ecco lo spaziamento, la dis-locazione, la spartizione. Le partizioni dell'opera sembrano innestate, singolarmente o a gruppi, in uno spazio che non c'è (o che «è» ma solo nel suo separarsi dall'*altro*, e nel suo separarsi dal sé), o meglio che resta sempre da costituirsi e che pretende quindi una pressoché continua ri-definizione.

Ma in tutta questa apologia di carni *al lavoro* c'è sempre il fantasma incombente dell'assenza, di un vuoto o, se preferite, di uno svuotamento sempre più imperante. Questa è un'altra accezione del nostro «cavo». In questo vuoto si produce il respiro. Il respiro di un corpo il cui *cuore*, nonostante gli attacchi, continua a battere, continua cioè a condursi (e a farsi condurre) lungo l'inevitabilità e l'inesauribilità del *transito*. Se ai lettori viene, idealmente, chiesto di condursi *a* questa scrittura, di transitare *in* questa scrittura è proprio perché è la stessa scrittura a rendersi transitante: attraversa corpi fisici e letterari, attraversa quadri e figurazioni, attraversa addirittura il suo fissarsi sulla carta. E anche quando si presenta in una forma, per così dire, pietrificata ecco che il procedimento della *cattura della forza* ci permette di quantificare lo spasmo, di verificare i punti d'intacco, di gustare l'ambivalenza del dono, in poche parole di rendersi prossimo a un'idea di crudeltà o, se preferite, alla simulazione di un'idea di crudeltà.

17.

I personaggi.

Il personaggio *ideale* è quello il cui corpo viene offerto alle mutilazioni?

Il personaggio *ideale* è un corpo senza organi?

Anche, ma non necessariamente. Il corpo senza organi è una metafora umana e sociale, magari è proprio per questo che la “*mariée*” ideale assume di volta in volta la posture, gli aspetti e le nominazioni di sibilla, madonna, regina, ecc. C’è sempre da fare i conti con le macchine desideranti e con le macchine, per così dire, esproprianti. Qui vale lo stesso discorso fatto per il fissaggio: nel corpo senza organi lo svuotamento viaggia di pari passo con il riempimento, perché si è in presenza dell’ennesimo doppio movimento di risonanza e di ritenzione. Le campiture (non il solo *fondo* omogeneo che fa da supporto all’azione, ma il fondo sul quale imprimere, marchiare il gesto, creando così un tutt’uno organico e compatto) di Schiavone sembrano sempre tener conto di questo, e anzi si *divertono* (parlare di divertimento implica sempre un a priori desiderante) a creare delle macchine (per surdeterminare e aprire altre strade di analisi si potrebbe anche dire: a ordire delle *macchinazioni*) in cui gli «attori» (più propriamente le *figure* sfigurate e de-figure) non sembrano necessariamente rivolti a un punto di fuga, ma sembrano invece concentrarsi sull’idealizzazione di un punto di forza all’interno di sé (in tal senso il *cavo* è un punto di forza, perché è ciò che resta dopo l’asportazione) o all’interno di un quadro, di quella che potremmo definire – semplificando, riducendo e con un termine improprio – l’«ambientazione» ove mettere *al lavoro* la scrittura. Basterebbe pensare alla stretta correlazione tra l’etimologia della parola drammaturgia (drama-ergon, azioni al lavoro, opera delle azioni) per indurci ad affermare che la forza qui espressa o sottesa o, per così dire, incavata sia un elemento essenzialmente drammaturgico, e quindi per certi versi narrativo. Ne consegue che quella che abbiamo definito, con riserva, «ambientazione» sarebbe da considerarsi come la *totalità* degli elementi che concorrono alla definizione del *gesto letterario*.

In tale ottica anche la donna (spesso idealizzata in una generica ma sovrastrutturata “lei”) sarebbe un attore, un personaggio. Ma, beninteso, qui la donna=uomo=essere=carne=figura sono equivalenze ben saldate non solo nell’inconscio, nell’inevitabilità pre-logica della definizione di un rapporto idealizzato tra i sessi, ma anche e soprattutto sugli assi paradigmatici e sintagmatici di un’opera che costruisce e insieme distrugge.

Si potrebbe dire che i personaggi schiavoniani siano fin troppo umani, a tal punto che la loro messa su carta debba, per forza di cose, praticizzarsi nella disumanizzazione e nella trasfigurazione.

Schiavone accoglie i suoi personaggi. Spalanca loro la soglia del suo teatro. Crea come una situazione di raccoglimento idealizzando uno spazio in cui i personaggi possano illudersi di trovare il loro aver-luogo. Così facendo, li invita a flettersi, curvarsi, destituirsi, in una sola proposizione li invita all’ufficio sacrificale. Ed è proprio dopo il sacrificio che cominciano le risonanze. Le risonanze dei colpi diretti al corpo, la risonanza del corpo che subisce i colpi, le risonanze delle assonanze che declinano

oralmente il rito, le risonanze di quella campana virtuale che scandisce il transito di quest'apologia dei *morenti*.

Ma chi e che cosa sono questi morenti?

Sono personaggi, così come già in Beckett, collocati e occlusi, votati alla riproposizione e allo sfaldamento. Sono personaggi finiti che celebrano la finitezza. Una finitezza *infinita* proprio perché votata alla riproposizione. Ed è anche in questo che risiede quello che prima abbiamo definito «metodo». Questo metodo è riscontrabile, anche e soprattutto, nell'impronta che l'autore ha inteso conferire alla sua opera. Ma parlare d'impronta sarebbe riduttivo. Bisognerebbe parlare del *typos*, del sigillo, della marca. Schiavone tiene il metodo ben saldo proprio nelle parole che usa. Si attiene al suo metodo con la perizia di un artigiano abusando delle parole e facendosi abusare da esse.

Qui, in un certo senso, si procede in avanti, arrancando e a tentoni, per meglio retrocedere. Per dirla con Deleuze qui bisogna rendersi "esausti" nella ri-proposizione di un transito letterario che per ogni passo in avanti si trova a retrocedere del doppio della distanza percorsa. Ogni estensione è anche un'intensione, ogni evoluzione è anche un'involuzione. Non c'è uno stadio finale, o meglio lo stadio finale potrebbe essere individuato nel desiderio di farla finita non una volta per tutte ma di continuare a farla finita ancora una volta, sempre una volta di più.

Ancora una volta: non la morte, ma il «morente».

il vuoto.

immaginate il vuoto e collocatelo in esso.

immaginatelo senza nulla,

nulla che gli appartenga, nulla che lo vesta, nulla che lo circondi.

dategli la possibilità di camminare in questo nulla,

e di percepirlo.

immaginatevi che trovi una pietra pesantissima

e che si dica: "porterò questa pietra con me,

e sarà meglio che il nulla."

immaginatelo impegnato a trascinare in questo nulla

la sua pietra

unicamente, con grande sforzo, perennemente.

immaginate che a causa del grande sforzo ogni tanto abbandoni questa pietra

ma già sapete che tornerà ad essa per trascinarla

continuandosi a dire: "meglio questo che il nulla."

18.

Sfinimento.

Per concludere quindi, o meglio: per interrompere e sospendere, vorrei ricordarvi che ho inaugurato questo *sguardo* (gesto) con parole come impalcatura, armatura (il ferro che arma il cemento). Ora, non bisogna farsi trarre in inganno: la stabilità di questa struttura è invero friabile, è (in)naturalmente destinata alla disgregazione e al disfacimento. In tal senso l'armatura rappresenta quel dispositivo (o, in tema di simulazioni, se preferite: quell'espedito) la cui funzione è quella di amplificare il godimento. Frantumare il ferro è naturalmente più complesso (e quindi più gratificante) che frantumare, per esempio, un vaso di terracotta. Ma non credo che si tratti solo di questo. Credo che dalla parte dell'autore ci sia alla base l'innata predisposizione di cercare, volutamente e lucidamente, il guasto, l'incidente, l'intoppo, la collisione. Senza urto e senza collisione non può darsi godimento, la *macchina* non si risolve né può illudersi di risolvere alcunché.

Come avviene (come «si accade») l'urto?

Molto semplicemente attraverso cesure, scarti, strappi, singulti, forzature, confusioni di ordini e sistemi, improvvise variazioni di registro, e via dicendo.

Una volta conclusa la saga delle mutilazioni sarebbe interessante porsi un'interrogazione: il soggetto (l'idea di soggetto?) si pone alla ricerca dei suoi *doppi* scuoiati, macellati, mutilati, sfigurati, consunti, informi per poi tentare la ricostituzione di un corpo da reinserire nella serie dei morenti e quindi da smembrare nuovamente?. Non possiamo darlo per certo, ma il testo conclusivo dell'opera, oltre ad invitarci ad una maggiore considerazione (direi qualitativa) dell'uomo, si potrebbe aprire anche a una risoluzione di questo tipo.

Del resto fin dall'epigrafe (“... ed erra di carne un grumo...”) abbiamo avuto un'idea abbastanza chiara sul decorso e sullo sviluppo dell'opera.

Il soggetto, l'io narrante qui non è propriamente l'autore, ma la delocazione di tutte quelle parti di corpo che l'autore perde (dissemina) durante il transito erratico a cui sottopone la sua stessa scrittura.

In tale ottica i pezzi di carne rappresentano i soggetti virtuali che lavorano al solo scopo di raggiungere un non meglio individuato «stadio finale».

Artaud: “È lo stato del mio / corpo che farà / il Giudizio Finale”

Qual è lo stato del corpo?

L'abbiamo visto, il corpo è stato progressivamente e pedissequamente frantumato. Ma l'azione finale, non ancora enunciata, consiste forse nel recuperare tutti i pezzi, riseminarli e poi ricomporli in un corpo nuovo.

Così, alla profezia dettata da Artaud

Chi sono?

Da dove vengo?

io sono Antonin Artaud

e che lo dica

come io so dirlo

vedrete il mio corpo attuale
volare in frantumi
e ricomporsi
sotto dieci mila aspetti
notori
un corpo nuovo
che non potrete
dimenticare mai più

Schiavone, idealmente, risponde:

Bisogna coltivare l'uomo.
uomini serbatelo nella mente: "Bisogna coltivare l'uomo."
uomini serbatelo nel vostro cuore
Bisogna coltivare l'uomo.



Quaderni delle Officine, XXVI, Aprile 2012