



S

Anno II 10/2013 - n.10

WINTERBLATT

AUF DEN EIN WINTERSCHATTEN FÄLLT

L^AT_EX Literature Project

email: antionodiavoli@gmail.com

web: <http://federicofederici.net>

blog: <http://leserpent.wordpress.com>

cover: *The dark side of the room*, F. Federici

The sexy midnight torture show, The Mount Fuji Doomjazz Corporation

MANO MORTA CON DITA

Federico Federici

MANO MORTA CON DITA
di Nicola Cavallaro e Luca Rizzatello
Valentina Editrice, 2012

[Dettagli su manomortacondita](#)

Ci sono almeno due punti di accesso, in apparenza distinti, a questo lavoro di Nicola Cavallaro e Luca Rizzatello: le incisioni e le poesie. Si tratta in realtà di due accessi che immettono nello stesso labirinto di segni e di suoni dove, in un allucinato tourbillon di maschere, si innesca una spirale psichica intorno a una sorta di uomo/bambino, burattino archetipico deforme, incarnato da un «[...] nano avanti/ con gli anni travestito da neonato». La sua presenza incombe anche dietro le quinte, quasi si trattasse di un dispositivo fuori controllo, in grado di rimuovere a capriccio i capisaldi della messinscena, riscuotere l'intero teatrino di marionette, riannodandone i fili, facendo precipitare gli sfondi dipinti, sbalzando l'una o l'altra di fuori, indifferentemente. L'alterità della sua condizione, che condensa, senza conciliarle, diverse età dell'uomo, si perfeziona in strambe varianti dell'immaginario collettivo, come nella citazione rifatta da *Le avventure di Pinocchio* («Entra la bara ma non i conigli/ neri come l'inchiostro la sorreggono» da «Quattro conigli neri come l'inchiostro, che portavano sulle spalle una piccola bara da morto»), in cui lo stratagemma della fata, per far bere al burattino la medicina cattiva, diviene sintomo, più che visione, nella fantasia del nano.

Il montaggio distorto del mondo procede in undici quadri-inquadrature, undici momenti di un cadavre exquis, undici stazioni di una chiassosa via crucis, che potrebbe essere diretta da Buñuel, con le tavole di Cavallaro a costruire quinte mobili e allegoriche, in grado di moltiplicarne la densità semiotica. Tutto si forma e dissolve nella mente del nano («si fa per finta sul set destinato»), in una nevrosi di contesti che non trova pace, continuamente istigata dalla realtà.

Il testo si configura via via in un diaframma tra psiche e mondo, una piccola ferita che si riavvolge inceppandosi su qualche fotogramma e rimette in discussione l'ipotetico montaggio originale. Da questo punto di vista,

gli undici testi funzionano come giostre grottesche in miniatura, souvenir di un incubo ricorrente, accompagnate dal rumore di un ingranaggio che ne modifica e frantuma la musica, creando l'impressione di un carillon che spinge ossessivamente avanti (più che accompagnarle) le figure, infliggendo loro paradossi sempre nuovi.

I personaggi appaiono però assoggettati a un severo rigore formale, legato dalle situazioni nelle quali sono catapultati, inglobati in una forma cubica (undici testi, di undici versi con undici sillabe ciascuno), che rappresenta solo la misura esteriore più evidente, il primo strato della teca che li racchiude e materializza. Rendendo le parti indistinguibili, si costruisce un labirinto di undici stanze, la cui estensione si annulla attraverso il meccanismo dell'iterazione, nel moltiplicarsi delle somiglianze. Al primo impatto, questa scelta formale comunica stordimento, ossessione, claustrofobia quasi fosse il corrispettivo metrico della nevrosi mentale che genera un personaggio dall'altro, quando, in realtà, le figure sono maschere di un'unica psiche dilaniata (la miss, la mistica, l'appesa, il nano ecc.). L'interscambiabilità dei ruoli è, del resto, fondamento programmatico dell'opera, come riporta persino la notizia conclusiva sugli autori (Luca Rizzatello è Nicola Cavallaro. Nicola Cavallaro è Luca Rizzatello).

Il titolo *mano morta con dita* gioca con quelli di celebri opere d'arte, dal Picasso di *Natura morta con sedia impagliata*, al Braque di *Natura morta con le Jour*, o *Natura morta con uva e clarinetto*, operando però la sostituzione natura-mano, che lo rende un non-titolo, un assurdo che inizia, senza definirlo, il delirio onirico, sorta di *Cane andaluso* post litteram, o di "quadrato nero su fondo nero" (parafrasando Malevič) che rinuncia in partenza a giustificarsi. A ben riflettere, l'oggettivazione solo parziale del corpo (la mano è morta, ma nulla si sa della vita del corpo cui apparteneva, né se si tratti di reperto, mutilazione, o allegoria di una sensorialità latente, involontaria) risulta persino paradossale nel dettaglio delle dita, con una sottolineatura dell'ovvio che sconfinava nel fermo immagine e accentua gli strappi e i tagli a seguire.

Il primo quadro, al quale riconduce naturalmente l'ultimo (richiamando «la mistica isterica che è altresì/ detta l'appesa [...]», «[...] la monaca macchiata/ eccetera che è altresì detta la/ stagista [...]»), ricarica di scatto il dispositivo e predispose a ripetere del gioco. È allora che di certi elementi risalta il crudele gusto demistificatorio («[...] la parete della celletta/ sul fondo della cabina del camion»), o se ne svela l'intrinseca provvisorietà, come «la distanza standard» che andrebbe stabilita all'occorrenza, ma che non potrà compensare la tensione di tutte le maschere verso una sola figura.

Si passa dall'apparizione di un cadavere issato come una crocefissione, un'impiccagione, o un qualsiasi oggetto del contendere nel bel mezzo «[...] del consueto punch/ party di famiglia», allo zoom repentino sul suo setto nasale frantumato, in cui il colpo di grazia, «[...] con la variante/ dello schiaffo esplosivo a guisa di geyser», è opera di un'improvvisata stagista. Appena il tempo d'immaginarla e la precedente scena è già scardinata. Il centro si sposta sul «cloroformio che ostacola il *corso/ di formazione* del fantasma [...]», con un effetto dissolvenza, evidenziato dal mio corsivo, che gioca sulla precisa sovrapposizione di contesti diversi, senza lasciare margini di senso scoperti. L'intento è duplice: caricare ulteriormente il discorso di dettagli e spingerlo oltre.

Altrove, la frattura/traslazione del normale flusso narrativo è invece rinforzata da parole chiave, o formule deduttive (vedere i corsivi successivi) che saldano, con la loro qualità formale, parti altrimenti inconciliabili. È il caso della moltitudine di forbici che «[...] ritagliano i fiori di carta/ per i premi più bassi nella pesca/ di beneficenza [...]», il cui rumore ricorda quello di un rasoio elettrico «[...] *in quanto* ormai/ la barba si ingrigisce tutta [...]», oppure del «[...] *reale/* ruolo di estrartrice di denti d'oro/ durante la vestizione del morto» attribuito alla spolveratrice. In quest'ultimo caso, si ottiene addirittura uno sdoppiamento simbolico del discorso: se i denti rappresentano, tra le altre cose, le persone care nell'alfabeto onirico, estrarre quelli di un morto equivale a privarlo dei propri affetti, ossia ribaltare la prospettiva usuale nella quale è invece il morto a essere sottratto all'affetto dei cari superstiti.

Il rimescolamento continuo cui sono sottoposti i personaggi ne compromette, come è ovvio, anche il profilo psicologico, accomunandoli in un particolare stato d'ansia, di perenne allerta, al quale partecipano con sconvolgente leggerezza o contrappongono atteggiamenti di finta riverenza, secondo le incerte regole di un gioco, nel quale sono poco più che pedine. Basti citare l'inettitudine dell'inserviente di turno, «detta la spolveratrice», preoccupata, sulla scena di un crimine così efferato, che il solvente sia sufficiente, o il comportamento dei due becchini part time che, per ingannare «l'attesa della scala autocarrata», encomiano la padrona di casa «[...] per la delicatezza/ dello stucchetto sul controsoffitto», «[...] intimoriti/ dal trofeo dell'alce nero che sbarra/ la strada», forse simbolo iniziatico di un novello Wichasha Wakan.

A segnare una cesura netta, circa a metà dell'opera (parte 5), è collocato «il nano lo gnomo o come si dice», il cui riscatto muove dall'astratta oggettività dell'appesa. Chiuso nello sgabuzzino dei detersivi, è il vero *deus ex machina*, colui che, svitando i tappi dei solventi e lasciandoli evapora-

re, (s)bilancia ad arte una complicatissima reazione chimica, responsabile delle scie lisergiche di scena. A dividerlo dall'analista, il diaframma di una porta: non risulta chiaro (ma non potrebbe essere altrimenti) se i due siano, in fondo, proiezioni di emisferi speculari di una stessa mente disturbata, incapace di ricostruire la propria immagine tra i frammenti dello specchio. Ulteriore indizio in questo dramma affiora nella parte 6, dove l'esclusione da un torneo di wrestling alla playstation, per aver rivelato sospette tracce di stricnina nelle mele cotte del dessert del refettorio, ha i contorni di un trauma d'infanzia. Il flashback precipita gli eventi, determinando la rimozione improvvisa del finto becchino, spedito in vacanza forzata e la fuga dello stesso nano che, frignando su per le scale, abbandona le altre controfigure ai meccanismi incontrollati dell'incubo-visione, trasferendo su di loro la reazione infantile di farsela addosso.

Un altro aspetto di irriducibile ambivalenza riguarda il nodo piacere-dolore. Difficile stabilire se certe azioni violente siano riconducibili a un gioco o a un'offesa, se si risolvano in causa o effetto: lo schiaffo della stagista è preludio alla sua assunzione; la «pratica amatoriale dello spanking» richiama la «fame di endorfine»; miss massachusetts, che sculaccia «[...] nei mesi/ estivi in successione la collega/ anonima sé stessa il nano [...]», è il contrappeso necessario «[...] al buoncostume filiale/ sigillato sotto mentite spoglie», nell'intreccio tra semestre di praticantato mal retribuito e pratica sessuale, forse alla base dell'exploit subitaneo della stagista.

Il lettore è intrappolato al centro di un serrato girotondo di «[...] casi umani che struggono il cuore», costretto a inquadrare il mondo nella distorsione psicotica che si consolida nel testo. Questo accerchiamento irreversibile, costruito sin dal primo verso con minuta astuzia, trasforma l'incredulità iniziale in persuasione.

Paradossi insormontabili e indizi falsificati si infittiscono nei dettagli («[...] l'angolo di un buono/ del videopoker del circolo anziani/ anzi di quello che di giorno è il circolo»), sino all'ultimo strappo, allo schiocco di dita che conclude la seduta ipnotica, rimuovendo specchi e frantumi col tono assertivo e sbrigativo di un et cetera. Del resto, in coda a questa grottesca parata di travestiti e travestimenti, la mistica isterica, detta l'appesa, sa come falsificare il proprio decesso, servendosi di una monaca macchiata, «[...] altresì detta la/ stagista [...]».

In questo scenario, le tavole di Cavallaro hanno una collocazione sinottica rispetto al testo, ma non si limitano a rifletterlo, o a proporre una semplicistica trasfigurazione, si pongono anzi in dialogo con esso, sulla base di possibili elementi comuni tra tecnica d'incisione e scrittura poetica, pur non rinunciando a sviluppare narrative autonome al proprio interno. Se

incidere significa scavare la materia rimuovendone gli scarti, tentando di definire una rappresentazione, scrivere affonda nei diversi livelli di significato della parola, elaborando l'affioramento continuo della sua radice. Si tratta di fenomeni ben più radicali e rischiosi della semplice archeologia da décollage, o del cut-up borroughsiano che ferisce il caos, perché trasformano la materia con cui vengono a contatto. L'abrasione di una superficie, la sua perforazione restituiscono infatti residui da asportare, ripulire o impiegare altrove, per costruire grumi e ispessimenti. Identico processo è trasferito alla matrice sonora dei versi, laddove assonanze e allitterazioni suggeriscono che sia persino la forza naturale di ricombinazione dei suoni a dispiegare a tratti il testo, sorta di sequencer programmato per mandare in loop sillabe, vocali e consonanti (a titolo di esempio: guisa, geyser, stagista (p. 8); cloroformio, corso, formazione, fantasma; mistura, sangue, muco, parquet (p. 10); carica, varechina, dickens, tritacarne (p. 14); impasse, paese (p. 24) ecc.). Se questo meccanismo è alla base dell'ossessivo pattern metrico che fa vibrare i versi, i personaggi sono invece maschere su una figura sola, che somatizza nella loro corruzione sociale, nel deterioramento del corpo («[...] le mani del padre/ (dell'appesa) in preda a un attacco acuto/ pare di psoriasi psicosomatica»), il proprio smarrimento. La vulnerabilità della materia è la salvezza.

Federico Federici