

«Cattedrale di schiuma»: indeterminazione e coscienza nei romanzi di Moresco

Relatore

Prof. Ferdinando Amigoni

Correlatrice

Prof.ssa Emanuela Piga

Candidato

Umberto Sereni

INDICE

Introduzione.	p. 3
1. «Qualcosa che si sottrae alla nominazione»: l'istante intuitivo e l'apofasia.	p. 6
2. «Lo spavento del cosmo»: indeterminazione e coscienza	p. 16
3. L'esordio della singolarità.	p. 36
4. «Tutto questo estremismo, questa infanzia»: <i>Canti del caos</i>	p. 71
5. La determinazione progressiva del trauma: <i>Gli increati</i>	p. 111
Conclusioni.	p. 117
Bibliografia.	p. 119

Introduzione

Nel seguente lavoro verranno prese in esame alcune opere di Antonio Moresco, principalmente i tre romanzi che compongono il ciclo dei *Giochi dell'eternità*. Considerato lo spiccato interesse che questo autore dichiara nei confronti dei libri scientifici, cercherò di istituire un rapporto tra alcuni concetti-chiave della fisica e le strutture narrative e retoriche che prendono corpo nelle sue opere. Trattandosi di una tesi letteraria, e dal momento che il sottoscritto non domina il formalismo matematico, questi concetti saranno avvicinati in maniera discorsiva, servendosi di testi dal carattere divulgativo, come *Il Tao della fisica* di Fritjof Capra, *La pienezza del vuoto* di Trinh Xuan Thuan, e altri con cui avremo modo di aiutarci nel nostro percorso. I due libri citati, in particolare, hanno il pregio di aprire la prospettiva scientifica a interrogativi mistici che sembrano riecheggiare tormentosamente nell'opera di Moresco: esiste davvero la materia? Che ruolo ha la nostra coscienza nel cosmo? Il cosmo può essere considerato nettamente scisso dal corpo? Un altro libro – questo, invece, altamente specialistico, e da noi toccato solo di sfuggita, cioè *Origini* di Jim Baggott – ci suggerisce altri due interrogativi che possono essere considerati l'estrema sintesi del dramma conoscitivo della fisica: cosa c'era *prima* del Big Bang? Come ha potuto la materia organica formarsi da quella inorganica? Domande che non hanno risposta e che probabilmente mai l'avranno, ma verso le quali l'umanità continua a slanciarsi con ostinazione. Questa tensione disperata e forse (involontariamente) autolesionistica è presente anche in Moresco. Secondo il nostro autore, i libri scientifici,

oltre a essere straordinariamente interessanti e avvincenti per i loro contenuti- hanno anche forza letteraria, chiarezza argomentativa, forma, tenuta, capacità di descrivere in modo irradiante i corpi viventi e i fenomeni, addirittura invenzione e veggenza superiori a gran parte dei libri “letterari” o “di genere” in circolazione in questi anni.¹

Dunque, si tratta di una rispettabilissima “letteratura” dalla quale il romanziere attinge idee che rivoluzionano la sua visione del mondo. In particolare, i libri degli astrofisici e dei fisici quantistici sono delle vere zone sismiche per quanto riguarda le nostre basilari certezze: rimettendo in discus-

¹ *Gli scrittori-scienziati*, alla pagina web <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1531> (consultata il 15/09/2018)

sione l' "ambiente" stesso occupato dall'animale-uomo, spingono la nostra immaginazione a confrontarsi con modi di rappresentazione che non sono neanche lontanamente sperimentabili coi sensi: è il caso di concetti come quello di "campo di Higgs", oppure quello di "doppia natura" del mondo quantistico. Cercheremo di esaminare gli argomenti appena menzionati in una prospettiva il più ravvicinata possibile, e mostreremo il modo in cui la narrativa di Moresco ne fa tesoro. Nel primo capitolo, in particolare, evidenzieremo come l'atto di "attingere l'intattingibile" portato avanti dai fisici si traduca in forme retoriche ardite, cariche di iperboli e similitudini fantasiose. Per contro, noteremo come Moresco rilanci un' "apofasia" di matrice dantesca quando il picco visionario si fa insostenibile.

Tra i concetti-chiave rivoluzionari, quello su cui insisteremo di più è il famoso "principio di indeterminazione" di Heisenberg. La drastica riformulazione del rapporto tra osservatore e materia osservata che esso comporta sarà presa in esame nel secondo capitolo della tesi, insieme ad altri topoi astrofisici come "la materia oscura". Avremo modo di confrontare la posizione di Moresco con quella di altri scrittori (soprattutto David Foster Wallace, ma di sfuggita anche Massimiliano Parente), cogliendo similitudini e divergenze, e tenteremo di stringere un discorso teorico servendoci del pensiero vichiano sui tropi. A questi primi due capitoli di carattere generale ne seguiranno due maggiormente focalizzati sulle opere. Nel terzo passerò in rassegna brani tratti dagli *Esordi*, avvicinando il concetto astrofisico di "singolarità" alla natura soggettiva del narratore, palesatosi come un "io invece" anziché come un semplice "io". Metterò in evidenza la modalità "creatrice" esercitata dallo sguardo del protagonista, sulla scorta di una rinnovata capacità di visione. L'approccio da me scelto, là dove possibile, è quello dell'esplicazione del testo, o close reading, modalità che mi permette di ingaggiare un corpo a corpo con l'opera, "stanando" l'autore sulla base delle argomentazioni portate avanti nei primi capitoli: in sostanza, quel che si era visto in teoria si vedrà realizzato nelle forme retoriche del romanzo. Nel quarto capitolo applicherò lo stesso schema a *Canti del caos*, secondo romanzo del ciclo, soffermandomi sulla svolta parodica dell'autore e riprendendo il tentativo di teoresi per mezzo del Vico. Inoltre, avremo l'occasione di approfondire aspetti linguistici analizzando il "canto", cioè la forma più matura dell'esperienza narrativa moreschiana. Nel quinto e ultimo capitolo metteremo un piede nella "porta" che sono *Gli increati*, considerandone solo alcuni aspetti. In particolar modo, faremo presente ai lettori di questo lavoro come Moresco riesca a dare circolarità al suo mondo. Infatti, se nel titolo della tesi sono presenti le parole "indeterminazione" e "coscienza" il motivo va ricercato anche nella struttura globale dell'opera: negli *Esordi* abbiamo una situazione di iniziale concentrazione dell'io su se stesso, e una conseguente "reinvenzione" del mondo; procedendo coi *Canti* la coscienza del narratore e dell'autore si aprono al cosmo; negli *Increati* la coscienza arriva a coincidere col cosmo, e a scoprire finalmente l'enorme trauma da cui

quell'espansione ha avuto origine. Quel che spero di riuscire a mostrare è come questo movimento “dall'indeterminato al determinato” sia ravvisabile sia a distanza ravvicinata sia grandangolarmente. Si tratta, cioè, di qualcosa che l'autore fa sia a livello microtestuale (descrivendo la percezione di un oggetto) sia macrotestuale (come illustrato poc'anzi).

Moresco ha lavorato a *Giocchi dell'eternità* per oltre trent'anni. Da quel che possiamo leggere in *Lettere a nessuno* – libro in cui l'autore descrive il suo doloroso apprendistato letterario – già nel 1982 era intento a redigere “metodi” per poter realizzare *Gli esordi*: veri e propri stratagemmi esistenziali per entrare nella disposizione d'animo giusta e “farsi assalire dal romanzo.”² L'ultimo mattone di questo regno narrativo è stato posto nel 2015, con la pubblicazione degli *Increati*.

Io ho conosciuto l'opera di Moresco cinque anni fa, per puro caso, tramite passaparola tra amici. Da allora, confrontarsi con questo scrittore ha rappresentato per me una continua occasione di crescita mentale, spirituale ed etica

² Antonio Moresco, *Lettere a nessuno*, Einaudi, 2008, p. 55

1. «Qualcosa che si sottrae alla nominazione»: l'istante visionario e l'apofasia

È curioso notare come tre diverse sensibilità – quella di un poeta-pensatore, di un fisico e di un romanziere – pur separate da distanze temporali e spaziali, in fin dei conti risultino accostabili in un discorso: così accade con Leopardi, Fritjof Capra e Moresco, perlomeno sulla base degli aspetti che mi accingo a prendere in esame.

Trovandomi nella necessità di dover scomodare l'enorme sistema zibaldoniano, cercherò di limitare il campo a quei pensieri strettamente necessari. Mi riferisco al nucleo concernente la critica al razionalismo settecentesco, nel quale Leopardi teorizza una maniera di giungere al “vero” ben diversa da quella strettamente analitica. Come sappiamo, il nostro poeta-pensatore non rigetta certo la necessità di analizzare “tutti i rapporti”, ma alcune considerazioni alle quali approda possono far pensare a una preminenza del momento “visionario”, a un suo trionfo nel compito di cogliere la totalità delle cose. Allo stesso modo, sembra che l'accendersi del sentimento, del “più pazzo fuoco”, sia preferibile alla freddezza “geometrica” qualora si fosse intenzionati a sondare gli abissi della natura.

Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile, e straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabilmente corporale), e quasi di ubbriachezza? [...]³

³ Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, vol. II, Sansoni, 1976, p. 507

Ci troviamo a un punto estremo in cui procedimento poetico e filosofico vengono portati a collisione. La coincidenza degli opposti, in questo caso, non riguarda soltanto ciò che in antichità costituiva un discorso unitario (poesia e filosofia come un unicum), ma anche il modo stesso di giungere alle “sublimi verità”: è l’uomo, col suo corpo esaltato, febbrile, ebbro, a incorrere in subitanee astrazioni. Deduciamo l’esistenza di un rapporto che viene a stabilirsi tra forma vivente, soggetta a nervi e materia, e l’intangibilità delle idee. Non un dialogo tra astrazioni, tra esattezze sintetizzate e analizzate, ma un percorso che dalla sensorialità direttamente sperimentata arriva alle stesse. L’aspetto che mi preme mettere in evidenza è l’estensione temporale che Leopardi conferisce a questa possibilità del poeta: si tratta di un “momento”, di un “lampo improvviso”, al quale viene contrapposta tutta una vita di speculazioni analitiche incapaci di giungere agli stessi risultati. Come vedremo, è proprio questa “istantaneità intuitiva” ad accomunare le parole di Leopardi, il lavoro di un fisico di professione come Fritjof Capra, e l’opera di Moresco.

Ma se l’intenzione di Leopardi è quella di riportare poesia e pensiero su un terreno comune, ben diversa è quella del fisico là dove – in apertura al *Tao della fisica* – ci rende partecipi della sua improvvisa illuminazione:

In un pomeriggio di fine estate, seduto in riva all’oceano, osservavo il moto delle onde e sentivo il ritmo del mio respiro, quando all’improvviso ebbi la consapevolezza che tutto intorno a me prendeva parte a una gigantesca danza cosmica. Essendo un fisico, sapevo che la sabbia, le rocce, l’acqua e l’aria che mi circondavano erano composte da molecole e da atomi in vibrazione, e che questi a loro volta erano costituiti da particelle che interagivano tra loro creando e distruggendo altre particelle. Sapevo anche che l’atmosfera della Terra era continuamente bombardata da una pioggia di «raggi cosmici», particelle di alta energia sottoposte a urti molteplici quando penetrano nell’atmosfera. Tutto questo mi era noto dalle mie ricerche nella fisica delle alte energie, ma fino a quel momento ne avevo avuto esperienza solo attraverso grafici, diagrammi e teorie matematiche. Seduto su quella spiaggia, le mie esperienze precedenti presero vita; «vidi» scendere dallo spazio esterno cascate di energia, nelle quali si creavano e si distruggevano particelle con ritmi pulsanti; «vidi» gli atomi degli elementi e quelli del mio corpo partecipare a questa danza cosmica di energia; percepii il suo ritmo e ne «sentii» la musica; e in quel momento seppi che questa era la danza di Śiva, il Dio dei Danzatori adorato dagli Indù.⁴

Il fisico, pur conscio delle leggi cosmiche in virtù dei suoi studi, non aveva mai tenuto insieme in un’unica esperienza diretta quanto la sua razionalità era andata speculando (o potremmo dire geometrizzando) nel corso degli anni. Come già per il poeta leopardiano, anche per lui è il corpo a con-

⁴ Fritjof Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi, 1982, pp. 11-12

sentire l'accesso a questa istantanea epifania: tutto si svolge in un "momento", al quale vengono contrapposte le lunghe ricerche basate su "grafici, diagrammi e teorie matematiche"; ciò che era stato studiato, ora viene "visto", "percepito" e "sentito". Così come il poeta lirico può raggiungere l'ordine di una "sublime verità" attraverso il disordine del "vigor febbrile", così il fisico si trova ad aprire all'irrazionale tutta la messe delle sue nozioni, e a trarne una generalizzazione che non escluda dal quadro la sua esperienza di uomo, la sua esperienza sensoriale.

Questa "pratica dell'istante" non sembra estranea a Moresco. Ne *La cruna*, dopo aver preso le distanze da due posizioni speculari ma allo stesso modo limitanti – quella di chi rifiuta il legame tra l'esperienza e l'opera di uno scrittore, e quella di chi dell'esperienza fa una dottrina – il nostro autore propone la sua idea di "incontrollabilità" e "moltiplicazione":

Gli uni cercano di convincerci che la letteratura può essere autolinguaggio e nient'altro, da giocare solo dentro l'universo separato della "cultura" e dei segni. Gli altri che può essere solo testimonianza di ciò che è già, cui sovrapporre al massimo un intento edificante, politico, psicologico, esistenziale o morale. Mai che possa avvenire una moltiplicazione, una creazione, qualcosa che prima non c'era e che non sia puro travaso di intenzionalità pregressa ma che nasce in quel preciso momento dall'incontro esplosivo e spiazzante tra lo strumento linguistico in movimento e tutte le altre tensioni psicofisiche e mentali e tutte le forze che attraversano lo spaziotempo.⁵

Per Leopardi erano l'analisi e la sintesi, per Capra grafici e teorie matematiche; per il nostro scrittore, invece, ciò che l'istante intuitivo deve forzare e spalancare è l'universo chiuso di una cultura ideologizzata. Il momento creativo viene letto come un'occasione propositiva totale, un modo per mettere la lingua in rapporto con "tutte le forze che attraversano lo spaziotempo". Qui possiamo notare una certa vicinanza con l'apertura cosmica di Capra, ma in generale, quest'"incontro esplosivo e spiazzante" richiama alla mente quel "vigor febbrile" di cui parla Leopardi, quel "pazzo fuoco" e quell'"ubriachezza" che Moresco, in un'intervista, ha indicato con l'espressione moderna di "stato di trance".

Quella che per il fisico è un'esperienza percettiva che "fa prendere vita" alle nozioni precedentemente introiettate, in Moresco si trasforma dunque nella possibilità di dar forma, attraverso lo strumento della letteratura, a qualcosa che precedentemente non c'era, e che non può essere ricondotto né alla dottrina dell'esperienza di stampo hemingwayano, né al discorso autoreferenziale di certa postmodernità. La scrittura in stato di trance diventa strumento per agglutinare in strutture linguistiche convenzionali il materiale interiore dello scrittore. Da questo punto di vista, certamente, l'esperienza gioca un ruolo decisivo, fornisce le componenti che andranno a costituire la creazione.

⁵ Antonio Moresco, *L'adorazione e la lotta*, Mondadori, 2018, pp. 38-39

Ma quest'ultima non dev'essere considerata come la semplice addizione dei suddetti materiali viventi. La trance comporta uno scarto incalcolabile che sfugge di mano allo scrittore stesso, come possiamo notare dalle dichiarazioni di Moresco riguardo alla composizione di *Clandestinità*:

A.M. D'altronde, se ti dicessi un'altra cosa ti direi una balla... che ho scritto questa cosa per scelta eccetera. Invece l'ho scritta... non sapevo la pagina prima cosa avrei scritto la pagina dopo, e così dall'inizio alla fine, punto e basta.⁶

Del resto, la parola stessa *trance*⁷ rivela attinenze con un topos ricorrente nel nostro scrittore. L'etimologia dal latino *transire*, «passare, trapassare»⁸ ha punti di tangenza con l'idea moreschiana della “cruna”:

La vita è una ferita sempre aperta nell'immensità del cosmo, una cruna. Si può solo passare da là dentro, allargare la cruna. Anche se crediamo di essere da un'altra parte, siamo dentro questa ferita e questa cruna. [...] Anche la letteratura, quella cosa che è stata chiamata stupidamente, insiemisticamente “letteratura”, qualunque cosa creda di essere, è dentro questa ferita, questo buco nero e questa cruna. Tutta la massa verbale che è stata chiamata “letteratura” è ben poca cosa se crede di essere, di tenersi fuori da questo rischio e da questo passaggio, mentre molto spesso, al contrario, cerca di costituire se stessa a diaframma che ci impedisce di vedere il movimento delle nostre stesse molecole che stanno fuggendo verso questo buco nero o questa cruna.⁹

Nelle parole di Moresco leggiamo quasi un'ambivalenza nei confronti della letteratura. Dimenticandosi della situazione cosmica in cui si trovano, gli scrittori tradiscono il racconto della realtà, ne fanno una rassicurante mistificazione. Al tempo stesso è proprio la letteratura a offrire la possibilità di rappresentare la fragilità della condizione umana. L'idea di ‘allargare la cruna’ consiste proprio in questa sfida a guardare oltre, a tendere verso una dimensione talmente spiazzante da aprire una profonda ferita nella coscienza. Da qui la grande responsabilità che le parole di Moresco riconoscono alla letteratura: uno scrittore autentico sarà uno scrittore disposto a non difendersi davanti al cosmo, e che sia pronto a portare questa inermità – ma anche questa tensione – in quelle vicende che riguardano la vita di ogni giorno.

⁶ Antonio Moresco, *La visione. Conversazione con Carla Benedetti*, Libri Scheiwiller, 2009, p. 34

⁷ Come dichiarato da Moresco in un'intervista radiofonica, riguardo alla lingua formulare e ripetitiva degli *Increati*: “Le ripetizioni e l'elemento litanico sono cose che mi servono per aprire lo spazio di conoscenza, e mi servono per entrare in uno stato di *trance*, che mi permette di vedere quello che non potrei vedere nella pura veglia.” (Reperibile all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=k_Op9IVbEls consultato il 20/08/2018).

⁸ Per quest'etimologia mi sono servito del vocabolario Treccani on-line.

⁹ Antonio Moresco, *L'adorazione e la lotta*, [cit], pp. 39-40

La trance compositiva è il procedimento usato da Moresco per attraversare la “cruna” e riaprire lo spazio di vulnerabilità. Ciò comporta un inevitabile stato di sofferenza per l’atto creativo, e non da ultimo per la lingua, dal momento che lo strumento del logos deve entrare con tutto se stesso in zone in cui il logos non ha più alcun valore. Quest’ultimo discorso vale soprattutto per la terza parte di *Canti del caos*, ma è estendibile a tutta la narrativa di Moresco: le situazioni più familiari, infatti, subiscono un violento contraccolpo se la sensibilità dello scrittore le considera all’interno di questa fragilità cosmica, di questa ferita o “cruna”.

Dunque, il “vigor febbrile” del nostro autore può essere avvicinato all’esperienza del fisico, ma con le dovute cautele. Se entrambi stabiliscono un rapporto col cosmo nell’istante intuitivo, diversi sono gli esiti: l’armonia cosmica per Capra, la vulnerabilità per Moresco.

Non è tutto qui. Sul finire degli *Increati*, infatti, il narratore racconta un’esperienza visionaria che richiama da vicino quella del fisico austriaco:

Come si è venuto formando o increando tutto questo? Qual è stato l’istante? [...] Se poi c’è stato un istante, se ci sarà... Una volta, appena dopo i trent’anni, [...], in un pomeriggio d’estate, [...], me ne stavo seduto in costume da bagno su qualcosa come un gradino di pietra reso rovente dal sole, e mi sembrava di non essere da nessuna parte, che anche il mondo non fosse da nessuna parte, avevo avuto per una frazione d’istante una rivelazione, una folgorazione. Avevo percepito non solo ciò che sarebbe diventato *Gli esordi*, diventerà, ma anche che questo magnete in forma di libro era dentro qualcosa di infinitamente più grande dove c’era anche quello che sarebbe diventato *Canti del caos* e persino – adesso solo me ne rendo conto – quello che sta succedendo adesso negli *Increati*, succederà. Ma non so neppure se è stata una rivelazione e una folgorazione, perché io non avevo capito niente, non mi era stato rivelato assolutamente niente. Non so definire in nessun modo quello che è successo in quella che ho percepito come una frazione d’istante, ma che forse era qualcosa d’altro che non aveva niente a che vedere con il tempo. So solo che qualcosa, da qualche parte, è successo, succederà, e che io ne ho avuto per un istante la percezione stando da un’altra parte.

Che cos’è stato, come potrei definire quello che è successo in quella eventuale frazione d’istante? Qualcosa come un’irruzione di strutture concettuali e mentali ancora nel loro stato di massima concentrazione e fusione? No, non mi pare, perché le strutture concettuali e mentali – se poi sono strutture – non resistono alla concentrazione e alla fusione, ma si palesano all’incontrario nel momento del raffreddamento e della separazione. Un’intuizione percepita tramite l’apparizione luminosa e seminale del mondo? Non mi pare, perché io ero dentro una luce che non si vedeva, [...]. Qualcosa come un’intuizione musicale, [...]? No, non è stato quello, mi pare, perché io non sentivo suoni, neanche quei suoni che vengono ancora prima dei suoni, verranno, non sentivo niente che potesse palesarsi come quelle onde configurate di vibrazioni e di suoni [...]. So solo che avevo percepito che qualcosa era successo, anche se non sapevo cosa, avevo avuto per una frazione d’istante come per una fulminea intersezione di dimensioni e di piani la percezione che ero dentro qualcosa che era successo da qualche parte, succederà... lo so, lo so che non ci sono le parole per dirlo, ma se non ci

sono le parole per dirlo allora vuol dire che c'è qualcosa che si sottrae alla nominazione, alla nominazione e alla creazione e alla distruzione, [...]. Che istante è stato quello, sarà? Com'era l'universo concentrato al massimo nella frazione d'istante del big bang? E prima che cos'era, sarà? Quando è cominciata la creazione e la distruzione e la nominazione? E prima che cosa c'era, ci sarà? [...]¹⁰

Se *La cruna* inquadrava teoricamente il modo in cui l'istante intuitivo può aprirsi alla creazione, in questo brano vediamo il suo utilizzo in quanto materiale romanzesco. Rileviamo somiglianze e differenze con quanto evidenziato da Capra nella sua esperienza mistica. Infatti, benché il narratore degli *Increati* insista sull'idea dell'istante e della rivelazione, il suo racconto non risulta pacificato e “dicibile” come quello del fisico. Al contrario, cerca subito di problematizzare la cosa evitando di offrire al lettore una facile risposta. Non può che procedere *via negationis*, approssimando l'oggetto del suo discorso senza toccarlo mai direttamente. Può dire ciò che non è, e in questo modo rispetta la dichiarazione che si palesa nell'ultima parte del brano, quella riguardo alla percezione di “qualcosa che si sottrae alla nominazione.” L'apofasia¹¹ rientra nel quadro di quel tormento del dicibile dato dal fatto che il logos si spinge in zone a lui interdette.

Alla stregua di una retorica dell'ineffabilità di dantesca memoria, Moresco ha qui bisogno di affidarsi a domande insistenti e a formule che non concilino l'intuizione in una sintesi, che non ne riducano la portata. Solo così facendo può mantenere aperta la “cruna” degli *Increati* sul cosmo, sugli “abissi più cupi della natura”.

Ma dalle parole del narratore quali coordinate possiamo trarre? In primo luogo, notiamo come l'istante iniziale della rivelazione soggettiva coincida, sul finire del brano, con l'istante cosmico del big bang. Possiamo così introdurre una tendenza che Moresco porta avanti fin dal primo capitolo degli *Esordi*, cioè la volontà di far coincidere l'io soggettivo col cosmo. Questo è un tema che cercherò di analizzare a fondo nel prossimo capitolo, stabilendo contatti tra i tre romanzi del ciclo; per il momento, è necessario scandagliare la natura dell'istante di cui parla il narratore, e cercare di capire quali valori gli conferisca Moresco.

Come dicevamo, non si tratta di un istante pacificamente percepito, di una folgorazione accettata in quanto tale. In questo troviamo una grande differenza con quanto raccontato da Capra. Il fisico non presenta la minima apofasia: “vede” e “sente” elementi che cerca di far percepire al lettore nella loro concretezza. Potremmo quasi dire che porti l'esattezza dello scienziato nella vaghezza del mistico: così facendo piega alla parola quell'istante che per Moresco “sfugge alla nominazione”. Il

¹⁰ Antonio Moresco, *Gli increati*, Mondadori, 2015, pp. 798-99

¹¹ Uso il termine con riferimento alla mistica apofatica di Pseudo-Dionigi Areopagita, secondo la quale Dio non può essere definito razionalmente, ma solo approssimandolo tramite argomenti “inferiori”. Da qui la declinazione dell'apofatismo in quella che viene chiamata “teologia negativa”, il cui naturale sbocco nella valorizzazione del silenzio offre punti di contatto con la dimensione di Moresco.

contraccolpo, per quest'ultimo, è presto detto, e consiste nella trentennale avventura letteraria per cercare di approssimare, attraverso i *Giochi dell'eternità*, quella folgorazione in cui tutto si era palesato nella sua mente. Dunque, nel brano citato Moresco non può descrivere l'intuizione di quell'istante per il semplice motivo che il ciclo romanzesco stesso è ciò che sostanzialmente è quell'istante: la cruna ha raggiunto la massima divaricazione possibile.

Tuttavia, a questo punto dobbiamo notare la presenza di un elemento che distanzia Moresco non solo dall'esperienza di Capra, ma persino dal poeta in stato di "vigor febbrile". Mentre il fisico "vede" e "sente" con gli organi del suo corpo, a questa altezza degli *Increati* Moresco sembra rifiutare persino tale dimensione. Non fa affidamento alla macchina corporea, a percezioni ottiche, uditive, o a strane apparizioni. Gli organi di senso vengono sostituiti da una capacità di visione diversa, interna, che forse potremmo leggere con l'immaginazione di stampo leopardiano: una facoltà che permette di generalizzare i dettagli e le contraddizioni dell'universo, di coglierlo in quella cripticità che ne fa una cosa poetica. Dunque, non tanto un'esperienza sensibile – perlomeno non in senso stretto – bensì un'esperienza immaginativa che dà al narratore una sola certezza: quella di trovarsi "dentro qualcosa che era successo da qualche parte, succederà." È un'intuizione totale, circolare, che si protende nel passato e nel futuro, annullandone la consequenzialità. La complicazione è alle porte: l'intuizione di qualcosa che è già successo e al tempo stesso che dovrà succedere mina le fondamenta della temporalità, e così facendo anche la natura stessa dell'istante. È per questa ragione che il narratore, nell'apertura del brano citato, si esprime dubitando: "Qual è stato l'istante? [...] *Se poi c'è stato un istante.*"

In questa crisi generalizzata della temporalità pare dunque che l'eternità e l'istante si trovino a coincidere: si tratta di un ritorno alla zona fusionale per eccellenza, la più lontana concepibile attualmente seguendo la fisica. L'interrogazione conclusiva del narratore, infatti, apre la prospettiva sul big bang, o meglio, sul brevissimo lasso di tempo in cui l'universo era concentrato al massimo delle sue possibilità. "Se invertissimo con un esperimento ideale il corso degli avvenimenti, tutte le galassie si ritroverebbero nello stesso istante nello stesso punto"¹² spiega il fisico vietnamita Trinh Xuan Thuan. Tuttavia,

[...], non possiamo risalire al momento esatto in cui l'universo iniziò, perché, in mancanza di una teoria della gravità quantistica, la fisica a noi nota non vale più a un tempo inferiore a quello di Planck di 10^{-43} secondi.¹³

¹² Trinh Xuan Thuan, *La pienezza del vuoto*, Ponte alle Grazie, 2017, p. 178

¹³ Trinh Xuan Thuan, [cit], p. 189

Questo fantomatico “tempo di Planck” è dunque il confine attuale che si pone davanti alla fisica. È il punto in cui le teorie elaborate dalla ragione umana non possono essere tenute insieme perché si contraddicono a vicenda. L’espressione “teoria della gravità quantistica”, infatti, tiene insieme due aree speculative diversissime, quella della relatività generale – dell’infinitamente grande – e quella della fisica subatomica – dell’infinitamente piccolo; ma in queste due dimensioni vigono leggi opposte, come ci spiega Thuan in un altro passaggio:

La meccanica quantistica, la fisica dell’infinitamente piccolo, ci presenta dunque una visione dello spazio-tempo radicalmente diversa da quella della relatività generale, che descrive l’infinitamente grande. La teoria di Einstein ci mostra uno spazio-tempo quieto, uniforme e ben definito, e questo fino alle scale più piccole. La meccanica quantistica, invece, afferma che a quelle scale lo spazio-tempo non è affatto quieto, bensì soggetto a fluttuazioni violente legate al principio di indeterminazione di Heisenberg. A tali scale, la realtà non è che fluttuazione, movimento, indeterminazione. Alle dimensioni spaziali della lunghezza di Planck, e per periodi brevissimi come il tempo di Planck, le due teorie, nate entrambe all’inizio del Novecento e considerate tuttora, a distanza di un secolo, i pilastri della fisica contemporanea, si contrappongono come l’acqua e il fuoco.¹⁴

Per la coscienza umana, dunque, il ritorno al punto d’origine è all’insegna della contraddizione. Da un lato abbiamo l’”uniformità” dell’infinitamente grande, dall’altro il pullulare caotico e imprevedibile dell’infinitamente piccolo. L’esplorazione degli strati più profondi della realtà porta al collasso i sistemi sviluppati dalla scienza, la cui ambizione attuale – quella di una teoria che tenga insieme gli opposti – sembra riecheggiare un’esigenza sistematica di leopardiana memoria. Brian Greene puntualizza sulla questione:

C’è [invece] chi è profondamente turbato dal fatto che i due pilastri della fisica siano fondamentalmente incompatibili, anche se ciò si manifesta a scala ultramicroscopica. La contraddizione, dicono, mostra una grave falla nella nostra visione dell’universo. Questo secondo atteggiamento fa leva su una credenza indimostrabile ma profondamente radicata: l’universo può essere descritto e spiegato fino al suo livello più elementare da una teoria sensata le cui diverse parti si armonizzano perfettamente. Ed è sicuro che molti fisici, indipendentemente da quanto il problema tocchi le loro ricerche specifiche, non possono credere che la nostra più profonda costruzione teoretica dell’universo consista in un miscuglio matematicamente inconsistente di due parti straordinarie ma incompatibili.¹⁵

¹⁴ Trinh Xuan Thuan, [cit.], p. 168

¹⁵ Brian Greene, *L’universo elegante*, Einaudi, 2005, p. 112

Questa necessità di tenere insieme le parti ha un forte ascendente sulla narrativa di Moresco, con la differenza che il nostro autore non “armonizza”, non “concilia”, ma stabilisce rapporti che mantengono viva la contraddizione. Avremo modo di vedere più da vicino questo aspetto scendendo a tu per tu con le opere.

Adesso conviene soffermarsi ancora un po' su questa misura spaziale così impensabile, questo 10^{43} che i fisici riconducono all'istante immediatamente successivo al big bang. Vediamo come Brian Greene descrive la lunghezza di Planck, in modo da renderci conto di cosa stiamo parlando:

Per darvi un'idea della piccolezza, se un atomo fosse ingrandito fino alle dimensioni dell'universo, la lunghezza di Planck sarebbe più o meno quella di un albero.¹⁶

La condizione di apofasia manifestata dal narratore degli *Increati* è straordinariamente pertinente al quadro di realtà che la scienza pone sotto i nostri occhi. Il problema di riuscire a “dire” l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande risveglia gli armamentari retorici dei fisici, i quali indulgono in paragoni spericolati – come quello appena visto – per cercare di tenere insieme aree culturali che si allontanano sempre di più (la scientifica, l'umanistica): in tal senso, l'operazione divulgativa degli scienziati può essere considerata come un vero e proprio “allargamento della cruna”, soprattutto se teniamo conto della rilevanza “narrativa” che ad essa conferisce Moresco.

Un'altra similitudine calzante per restituire l'indicibile quantistico al dicibile umano, la troviamo usata ancora una volta da Thuan:

[...] Che cosa diventa, questo spazio, se lo analizziamo alla scala dell'infinitamente piccolo? La meccanica quantistica ci dice che, su scala microscopica, esso si dissolve in una sorta di «schiuma» quantistica, dove il tempo e lo spazio quali noi li concepiamo nel mondo macroscopico non hanno più senso.¹⁷

E più avanti:

A scale inferiori al tempo di Planck, [...], decine di milioni di miliardi di miliardi di miliardi di miliardi di volte più breve di un flash fotografico, anche il tempo perde il suo significato: non possiamo più parlare né di prima né di poi, e nemmeno di una durata precisa.¹⁸

¹⁶ *Ivi.*

¹⁷ Trinh Xuan Thuan, [cit.], pp. 165-166

¹⁸ Trinh Xuan Thuan, [cit.], p. 167

Possiamo capire meglio, alla luce di questi assunti, la condizione di “massima concentrazione e fusione” che il narratore degli *Increati* riconduce all’universo. Soprattutto, riusciamo a conferire una diversa dignità all’annullamento temporale descritto in relazione all’istante intuitivo: “Qualcosa che era successo, succederà” restituisce in forma poetica quel venir meno di un “prima” e di un “poi” al livello di Planck, portando il lettore dell’opera alla convinzione di trovarsi ad ascoltare, effettivamente, una voce che parla dall’interno di un big bang.

Lo shock apofatico prodotto dall’osservazione della “realtà” si traduce in forme molto diverse se guardiamo agli scienziati e al narratore degli *Increati*. Nei primi prevalgono iperboli (“milioni di miliardi di miliardi di miliardi...”), paragoni spericolati che mettono insieme le dimensioni di un atomo, di un albero e del cosmo (Greene), similitudini che accostano l’intangibilità dei quanti alla materialità della schiuma (Thuan). Per quanto riguarda il primo scienziato preso in esame, sembra evidente che le sue visioni mistiche si risolvano in forme dicibili, più che apofatiche – per lui, insomma, riportare l’esperienza non sembra un gran problema linguistico. Il narratore degli *Increati*, al contrario, mantiene una zona di indicibilità che da un lato ripropone l’enorme difficoltà di restituire la fusionalità planckiana, dall’altro tiene presente l’esistenza di un confine conoscitivo la cui potenza può essere solo approssimata.

2. «Lo spavento del cosmo»: indeterminazione e coscienza

Dalla narrativa di Moresco emerge chiaramente come un criterio di oggettività sia ritenuto ormai inaffidabile in relazione a ciò che viene definito “realistico”. Il nostro autore ha avuto modo di scagliarsi in più occasioni contro una certa idea di “realismo” calibrata su quella che è l’evidenza delle cose. Ad esempio, in *Lettere a nessuno* scrive:

Non è questione di realismo o non realismo, dato che sia il realismo che il non-realismo non sono possibili e neppure teoricamente ipotizzabili, per il semplice fatto che la realtà non è né può essere «realistica».¹⁹

Il nostro autore assume una posizione di radicale estraneità che viene chiarita da quanto dichiarato in un’intervista rilasciata a Carla Benedetti, dove ha modo di tematizzare il suo rapporto col “visivo” e il “visionario”:

A.M. C’è in giro una tale ipertrofia del visivo, orizzontale, appiattente, che non prende dentro niente! Come delle protesi ottiche. Come i paraocchi dei cavalli, paraocchi trasparenti, graduati. A me non pare di essere “visivo” in quel senso lì. A me interessa la visione, non il visivo. Tieni presente che, anche morfologicamente, il mio occhio non è un organo di questo tipo. Ho un sacco di disturbi agli occhi, oltre ai soliti miopia, astigmatismo, soffro di annebbiamenti della vista, accecamenti, cefalee oftalmiche. E ho il nistagmo...

C.B. Che cos’è il nistagmo?

A.M. È come un tremito continuo dei globi oculari, un minuscolo delirium tremens localizzato, per spasmo dei muscoli, per cui devi continuamente rimettere a fuoco. Le cose ci sono e non ci sono, vedi e non vedi. Ogni cosa che esiste. Ogni riga che leggo. Devo rimettere a fuoco più volte ogni riga, prima di arrivare alla fine. Da sempre, che io ricordi. All’inizio credevo fosse normale. Vedevo così e basta. Non parliamo delle cose in movimento. Devo intercettarle continuamente qua e là, quando le riacciuffo sono già finite da un’altra parte, la loro traiettoria è spezzata, bisogna completarla o sognarla con la mente.²⁰

¹⁹ Antonio Moresco, *Lettere a nessuno*, Einaudi, 2008, p. 336

²⁰ Antonio Moresco, *La visione*, [cit.], pp. 31-32

La crisi dell'elemento realistico si coniuga a una soggettività corporea vissuta come imprescindibile. Lo sguardo risulta inaffidabile in partenza, perché già a un livello superficiale può presentare anomalie, menomazioni, e quindi variazioni di prospettiva da soggetto a soggetto. Questa posizione distanzia nettamente il nostro autore da correnti come l'*école du regard*, la cui impostazione visiva viene da lui definita come "illusione illuministica delle superfici"²¹

Ma la posizione di Moresco è ancor più radicale di così. Infatti, se leggiamo bene le sue parole, non è solo il cosiddetto realismo a entrare in crisi, ma anche un non meglio specificato "non-realismo". Ciò significa che ad essere messa fuori gioco è proprio la categoria della realtà, di fronte alla quale non si vogliono assumere né atteggiamenti condiscendenti né antagonistici. L'unico modo per rendere esplicita questa posizione sta nel ricorrere a una tautologia: "La realtà non è realistica" significa che essa viene resa sbalorditiva dalla sua stessa struttura, dal modo in cui è fatta. Ma questa contraddizione non può essere colta né dall'occhio "anatomico" né da quella che un autore come David Foster Wallace chiamerebbe "modalità predefinita"²². Infatti, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, sussiste una vera e propria divaricazione tra quella che è la materia – e la storia della materia, il big bang – e le possibilità della "macchina" corporea umana. L'unico modo per colmare lo iato è lo slancio immaginativo; in tal senso, l'uso della parola "visione" da parte di Moresco mi sembra si carichi proprio di questa accezione a una vista diversa, interna.

C'è un profondo legame tra le parole del nostro autore e ciò che sostengono i fisici. Per usare una formula, se per Moresco la realtà non è realistica, per la fisica subatomica "la materia non è materiale". L'estremismo di questa affermazione deve essere inquadrato considerando le prospettive degli studiosi al riguardo, onde evitare derive new age. Data la chiarezza espositiva che dimostra, conviene rivolgersi ancora a Fritjof Capra e al suo *Tao della fisica*:

Le unità subatomiche della materia sono entità molto astratte che presentano un carattere duale. A seconda di come le osserviamo, ora esse sembrano particelle, ora onde; e questa natura duale è presente anche nella luce, che può assumere l'aspetto di onde elettromagnetiche o di particelle.

[...]

L'apparente contraddizione tra la rappresentazione corpuscolare e quella ondulatoria fu risolta in un modo del tutto inaspettato che mise in discussione il fondamento stesso della concezione meccanicistica del mondo: il concetto di realtà della materia. A livello subatomico, la materia non si trova con certezza in luoghi ben precisi, ma mostra piuttosto una «tendenza a trovarsi» in un determinato luogo, e gli eventi atomici non av-

²¹ *Ivi*.

²² David Foster Wallace, *Questa è l'acqua*, Einaudi, 2009, p. 147. La cosiddetta "default-setting", espressione usata da Wallace per definire quei comportamenti stereotipati che alienano il soggetto dal mondo. Vedremo più avanti i punti di tangenza tra l'apertura al cosmo di Moresco e questo assunto esistenziale-sociologico dell'americano.

vengono con certezza in determinati istanti e in determinati modi, ma mostrano una «tendenza ad avvenire».²³

Sorvolando su specificità tecniche, ci basti cogliere il succo dell'”apparente” contraddizione in questi termini: gli eventi subatomici sono tutti *in potentia* finché l'osservatore, interagendo con essi, non ne determina lo stato di particella. Capra avvicina questa proprietà della materia ai paradossali *koan* di cui si servono i monaci zen per sciogliere la mente («Che cos'era la tua faccia originaria, quella che avevi prima che i tuoi genitori ti mettessero al mondo?»; «Puoi produrre il suono di due mani che battono insieme. Ma che cos'è il suono di una mano sola?»²⁴). In effetti, lo sforzo per cercare di capire questa realtà può risultare frustrante. Fondamentalmente, ciò che l'uomo porta alla luce sondando le profondità della materia, è l'instabilità delle strutture che compongono il suo mondo e il suo corpo, e l'interrelazione drastica tra i due. Possiamo chiederci, con Leopardi, se la Natura volesse che noi scopriremmo tanto o se non preferisse che restassimo nella wallaciana “modalità predefinita”, che usassimo il moreschiano “paraocchi graduato”²⁵. In effetti, se la “lunghezza di Planck” ci portava a considerare il non-senso di tempo e spazio su scala microscopica, ora il dualismo onda-particella ci parla di un ‘fluire’ di tendenze che viene ‘bloccato’ e determinato dall'azione dell'osservatore: la realtà viene portata in essere da colui che vi interagisce, non esiste di per sé. “L'orribile mistero delle cose”²⁶ va ben oltre il principio di non contraddizione aristotelico: si lancia a capofitto nel caos. Da questo punto di vista, la condizione dell'uomo contemporaneo è davvero uno “stato violento”²⁷ di leopardiana memoria, però cambiato nella sua formulazione: là dove il poeta-pensatore ci parla di un susseguirsi di piaceri in affanno, vanificati dalla mancanza del “naturale, bisogno, desiderio, fine e perfezione, che è la felicità”²⁸, adesso la fisica ci mette davanti a una mancanza di solidità oggettiva che porta gli uomini all'affanno della determinazione. Ogni determinazione sperimentale agirà allo stesso modo dei piaceri: se questi approssimano un'impossibile felicità, quelle avvicinano un'impossibile oggettività. È una chiave interpretativa che personalmente non condivido, e dalla quale credo si discosti anche Moresco, ma è funzionale per comprendere

²³ Fritjof Capra, *Il tao della fisica*, [cit.], pp. 80-81

²⁴ Fritjof Capra, *Il tao della fisica*, [cit.], p. 58

²⁵ Per quanto riguarda Leopardi, mi riferisco al pensiero 1079, cioè a quegli “infiniti e studiatissimi ostacoli” che la Natura avrebbe posto per impedire all'uomo di scoprire la sua condizione di infelicità. (Leopardi, *Tutte le opere*, vol. II, Sansoni, 1976, pp. 313-14).

²⁶ Al pensiero 4099, dove Leopardi è costretto a spaccare il principio di non contraddizione aristotelico per portare avanti il ragionamento sull'infelicità. Mi prendo la libertà di contestualizzarlo brevemente: se il male è contrario all'esistenza, come può risultare intrinseco a una forma esistente? Ne risulta che l'infelicità non dev'essere considerata un male. “Chi può comprendere queste mostruosità?” si chiede il poeta. (Leopardi, [cit.], pp. 1064-65).

²⁷ Al pensiero 4074, invece, Leopardi identifica il piacere della fruizione poetica con “l'abbandono”, la “noncuranza”, la “negligenza”, arrivando poi a riconoscere nell'“oblio della vita” la via per superarne lo “stato violento”. (Leopardi, [cit.], pp. 1055-56).

²⁸ *Ivi*.

come la cultura – e la letteratura – possano trovarsi ad attuare meccanismi di rimozione davanti alle assurdità cosmiche, e a rifugiarsi in un “realismo” convenzionale. In tal senso, scrollarsi di dosso l’universo e chiudere la visuale in un realismo “separato” sembra la miglior traduzione di quell’“oblio” e “dimenticanza” della vita di cui parla Leopardi. Ma prima di approfondire questo aspetto, è necessario seguire ancora Capra nella sua esposizione:

Non possiamo mai prevedere con certezza un evento atomico: possiamo solo dire quanto è probabile che esso avvenga. La meccanica quantistica ha quindi demolito i concetti classici di oggetti solidi e di leggi rigorosamente deterministiche della natura.

A livello subatomico, gli oggetti materiali solidi della fisica classica si dissolvono in configurazioni di onde di probabilità e queste configurazioni in definitiva non rappresentano probabilità di cose, ma piuttosto probabilità di interconnessioni. Un'attenta analisi del processo di osservazione in fisica atomica ha mostrato che le particelle subatomiche non hanno significato come entità isolate, ma possono essere comprese soltanto come interconnessioni tra la fase di preparazione di un esperimento e le successive misurazioni. La meccanica quantistica rivela quindi una fondamentale unità dell'universo: mostra che non possiamo scomporre il mondo in unità minime dotate di esistenza indipendente. Per quanto ci addentriamo nella materia, la natura non ci rivela la presenza di nessun «mattoncino fondamentale» isolato, ma ci appare piuttosto come una complessa rete di relazioni tra le varie parti del tutto. Queste relazioni includono sempre l'osservatore come elemento essenziale. L'osservatore umano costituisce sempre l'anello finale nella catena dei processi di osservazione e le proprietà di qualsiasi oggetto atomico possono essere capite soltanto nei termini dell'interazione dell'oggetto con l'osservatore. Ciò significa che l'ideale classico di una descrizione oggettiva della natura non è più valido. Quando ci si occupa della materia a livello atomico, non si può più operare la separazione cartesiana tra l'io e il mondo, tra l'osservatore e l'osservato. Nella fisica atomica, non possiamo mai parlare della natura senza parlare, nello stesso tempo, di noi stessi.²⁹

Avevamo già visto come Moresco rifiutasse i due ‘determinismi’ dati dalla scuola dell’esperienza da una parte, e dall’autoreferenzialità postmoderna dall’altra, e come restituisse totale libertà all’“evento atomico” della scrittura. C’è tuttavia un rapporto ancora più profondo tra il nostro autore e quanto il fisico dichiara intorno alla “fondamentale unità dell’universo”. Quando leggiamo che l’osservatore è *essenziale*, che costituisce “l’anello finale nella catena dei processi di osservazione”, la nostra attenzione torna alla critica che Moresco rivolge alla letteratura di stampo “visivo”. Ma quel che abbiamo riportato nell’estratto precedente non basta per capire il sentire di questo autore, e dobbiamo integrarlo con quanto segue:

²⁹ Fritjof Capra, *Il Tao della fisica*, [cit.], pp. 81-82

[...] Anche nella pittura, nel disegno. Io non riesco ad amare completamente quei dipinti e quei disegni dove c'è una linea su fondo bianco, diciamo così, che sono più associabili alla calligrafia, alla scrittura. Amo i dipinti e i disegni dove c'è comunque un tutto pieno di colore, che non mistifica di essere un dentro. Il segno calligrafico lo percepisco come manipolato, semplificato, falsificato. Anche l'aria, anche la luce è tutta piena, è abrasiva. Noi probabilmente non percepiamo se non in pochi istanti della nostra vita, in momenti difficili, questa pesantezza e questa abrasione, questa cosa che ci dobbiamo smuovere, che ha peso, che portiamo sulle nostre spalle, che ci lega nei nostri movimenti... [...] noi siamo, anche se non lo percepiamo, in ogni momento, in ogni ora, immersi completamente in questa situazione. Non siamo un tratto calligrafico di scrittura su una superficie bianca, un ornamento. Siamo un corpo che si divincola in qualcosa che ha spessore, che ha attrito... [...] Noi siamo degli organismi, dei corpi viventi che si trovano immersi in una situazione di questo tipo, come i pesci in un acquario, come i lombrichi sotto terra. Noi ci troviamo in una condizione così ma ci facciamo un'idea astratta, consolatoria del nostro essere all'interno di tutto questo, ci autorappresentiamo appunto come dei tratti grafici su una superficie bianca.³⁰

Il “tutto pieno” di cui parla Moresco si configura come una vera e propria unificazione tra il soggetto e l'ambiente. Allo stesso modo in cui il fisico parla di una “rete tra le varie parti e il tutto” che include sempre il ruolo dell'osservatore, così il nostro autore si riferisce a una situazione in cui l'uomo si trova “immerso” ma dalla quale non può considerarsi scisso. Il confine tra il suo organismo e il cosmo non è concepibile come un rapporto di figura e sfondo; non è un'unità “solida” giustapposta in un contenitore: è parte del contenitore stesso. Questa convinzione, come vedremo, avrà delle conseguenze negli slanci lirici che animano i personaggi di *Canti del caos*, i quali molto spesso si trovano a “dilagare” oltre i loro confini corporei, trascinati come sono dall'intensità del canto. Tuttavia, per il momento consideriamo la questione da un punto di vista prettamente teorico. Il punto nodale è la scissione che Moresco coglie tra l'autorappresentazione astratta che la coscienza umana fa di se stessa e la sua effettiva situazione cosmica. Parlando di “idea consolatoria”, sembra che uno dei timori principali del nostro autore sia quello della sopravvalutazione che la specie fa di se stessa. Si tratta di un meccanismo di difesa che, come già avevamo visto ne *La cruna*, molto spesso può essere veicolato dalla stessa letteratura: escludere dal discorso l'elemento incontrollabile, il caos, serve per mantenere il controllo della situazione, ma allontana dalle domande radicali. Peraltro, come ci ha fatto capire Capra, non importa spingersi nelle profondità siderali per incorrere nel caos, dal momento che la materia stessa che costituisce il mondo presenta una natura che sfugge alla razionalità umana. L'importanza dell'interazione tra l'oggetto e l'osservatore, messa in luce dal fisico, ha profondi legami con l'esempio classico dei “pesci in un acquario”: il pesce, nella sua “modalità predefinita”, non solo non si rende conto di nuotare in un acquario, ma probabilmente

³⁰ Antonio Moresco, *La visione*, [cit.], pp. 43-44

nemmeno di che cosa sia l'acqua. Vi è immerso, è interrelato profondamente con l'elemento, al punto che il suo 'apparato di osservazione' sfuma in esso. Si tratta di un esempio che, ancora una volta, chiama in causa un autore lontano da Moresco come Foster Wallace, il quale utilizza molto bene lo stesso topos nel famoso discorso tenuto al Kenyon college, poi intitolato appunto *This is water*:

Ci sono due giovani pesci che nuotano uno vicino all'altro e incontrano un pesce più anziano che, nuotando in direzione opposta, fa loro un cenno di saluto e poi dice "Buongiorno ragazzi. Com'è l'acqua?" I due giovani pesci continuano a nuotare per un po', e poi uno dei due guarda l'altro e gli chiede "ma cosa diavolo è l'acqua?"³¹

Se il punto per Wallace è che "spesso le più ovvie e importanti realtà sono quelle più difficili da vedere e di cui parlare"³², in Moresco troviamo la stessa urgenza rappresentativa, ma denudata della componente prettamente sociologica tipica dell'americano. La vista del nostro autore, come dicevamo, è interna, essenzialmente immaginativa, parola da intendersi nel senso più leopardiano possibile. Il "tutto pieno" di cui parla è rivendicabile proprio sulla base di questa facoltà che lui definisce "visione" ("a me interessa la visione, non il visivo"), e l'approccio visionario è avallato proprio da ciò che la fisica spiega riguardo al nostro ambiente, alla nostra acqua: un'interrelazione tra osservatore e osservato nella quale non possiamo più stabilire un'oggettività completa. Distanziandosi dai surrealisti, Moresco ha modo di puntualizzare la sua posizione:

A.M. Secondo me non hanno visione. È più visionario Balzac! Secondo me quello dei surrealisti è proprio un codice, è un automatismo, quello che vuoi, non è una visione. Una visione deve prendere dentro tutto, deve contenere il rischio, tenere assieme esplosivamente tutto quanto. Invece lì è proprio un giochino.³³

Dunque, una "visione" rivendicata a pieno, in tutte le sue modalità di irraggiamento. L'aspetto che allontana il discorso di Moresco dai surrealisti sta proprio nella diversa dignità conferita alla visione: per il nostro autore non si tratta di una deviazione da un baricentro realistico, bensì di porre un altro baricentro. Questa possibilità, come accennato, non è arbitraria, ma trova nel discorso scientifico intorno all'indeterminazione della materia la sua spiegazione, e nella "realtà non realistica" la sua formula tagliente, il suo mantra.

³¹ David Foster Wallace, *Questa è l'acqua*, Einaudi, 2009, p. 140

³² *Ivi*.

³³ Antonio Moresco, *La visione*, [cit.], p. 49

Le parole usate da Moresco nell'intervista possono essere messe in rapporto con un altro argomento della fisica, il cosiddetto "campo di Higgs". Nel trattare i primi istanti del Big Bang, Thuan afferma che

[...] se anche «svuotassimo» lo spazio di tutte le radiazioni e tutta la materia, resterebbe sempre un campo di energia residua che non sarebbe associato né alla luce né alla materia. Originatosi nelle prime frazioni di secondo successive all'esplosione primordiale, questo campo di energia, chiamato «campo di Higgs» [...] avrebbe permeato tutto l'universo, sull'evoluzione del quale avrebbe avuto conseguenze cruciali. Il campo di Higgs avrebbe subito molti cambiamenti di stato [...] nel corso dell'espansione e del raffreddamento dell'universo. In seguito, [...], questo campo di energia primordiale si sarebbe cristallizzato in un campo «elettrodebole», e sarebbe grazie a quest'ultimo che noi e tutte le cose abbiamo una massa e il mondo è come lo conosciamo.³⁴

Come abbiamo visto, nel descrivere il "tutto pieno", Moresco parla di "pesantezza", di "abrasione", di qualcosa "che ci dobbiamo smuovere, che ha peso, [...], che ci lega nei nostri movimenti." Sembra che il nostro autore voglia conferire dignità materiale a un elemento invisibile, la cui presenza può essere intuita solo 'accusandone il colpo'. Questo argomento non è lontano da quanto sostiene la fisica col campo di Higgs: l'aspetto comune sta nel ritenere che lo spazio vuoto abbia un impatto sulla materia, che le particelle materiali acquisiscano massa interagendo col vuoto. Lo scienziato ha modo di andare più a fondo nella questione servendosi di quel parlare metaforico con cui già ci siamo confrontati:

Che cos'è la massa di un oggetto? La possiamo definire la proprietà che fa sì che l'oggetto resista al movimento o, detto in altri termini, la proprietà responsabile della sua inerzia. Per conferire massa alle particelle elementari, quindi, il campo di Higgs deve creare una resistenza al loro moto, cosa che fa comportandosi come *una sorta di «melassa cosmica»* attraverso la quale le particelle elementari devono farsi strada. Questa melassa si oppone a tutte le variazioni di velocità delle particelle, vale a dire a tutte le accelerazioni e le decelerazioni. Tale resistenza non è la stessa per tutte le particelle elementari, ed ecco perché si registra tanta varietà nelle loro masse. [...]

Dunque, gli sforzi che facciamo più volte al giorno per spostare oggetti, per esempio sistemando un libro nella libreria, portando una valigia al nostro piano o spingendo una macchina in panne, sono una conseguenza diretta dell'interazione di questi oggetti, o meglio delle particelle elementari di cui sono composti, con il campo di Higgs che riempie il vuoto dello spazio.³⁵ (corsivo mio)

³⁴ Trinh Xuan Thuan, *La pienezza del vuoto*, [cit.], p. 188

³⁵ Trinh Xuan Thuan, *La pienezza del vuoto*, [cit.], pp. 194-5

L'idea di una 'sostanza' densa che, opponendosi alle particelle, le costringe ad aumentare la massa e a farsi più pesanti, è affine a quella moreschiana di una realtà 'vischiosa' che "lega" gli esseri umani nei movimenti, e che secondo l'autore si manifesta solo "in pochi istanti della nostra vita, in momenti difficili." Proiettando queste premesse sulle opere di Moresco, in particolare su *Canti del caos*, vediamo bene come ricevano una loro efficace traduzione retorica: così, se Thuan parla di "melassa cosmica", il nostro autore non è da meno e conia espressioni come "melma di spazio"³⁶, "melma del cosmo"³⁷, o ancora "melma rovente dell'atmosfera"³⁸, "melma indistinta dell'arialuce"³⁹. La *melma* sarà anche quella "dei corpi", quella "informe di pixel", suggerendo come i vari piani della realtà, da quello siderale a quello dei set pornografici, passando per la programmazione informatica, siano tutti accomunati dal fatto di 'divincolarsi' in un unico campo.

Tornando sull'intervista rilasciata a Carla Benedetti, Moresco utilizza un'espressione che ben sintetizza quest'idea di un "tutto pieno" relativa alla condizione umana nel cosmo.

A.M. Se gli scrittori collocassero i propri personaggi all'interno di una situazione di questo genere, di questa *voragine organica* nella quale ci troviamo... questo manderebbe a pallino quel tipo di sguardo rassicurante che viene generalmente dato. Come se dei pesci che vivono in un acquario, potendo scrivere, raccontassero un sacco di cose ma non ci dicessero, non ci facessero capire che si trovano nell'acqua.⁴⁰ [corsivo mio]

L'espressione "voragine organica" va a innestarsi in quel repertorio relativo all'apertura e all'allargamento, come già la "cruna" e la "ferita", ma adesso subisce una specificazione importante. Il genere umano, e quindi gli scrittori, si trovano a operare nella situazione concessa loro dalla biochimica, in una delle tante configurazioni che il mondo naturale ha prodotto. Leopardianamente, Moresco non nega l'infinità dei possibili ("chi può conoscere i limiti della possibilità?"⁴¹), e considera l'umano come inscindibile dal suo assetto biologico. È in base a tale assetto che "la tendenza" delle onde viene fatta collassare e 'si determina' nella materia che conosciamo: l'osservatore e l'osservato, ancora una volta, sono un tutt'uno, e la "voragine organica" è il territorio che risulta dalla loro interazione. Non si tratta certo di una questione accettata pacificamente dagli scrittori, come già emerso dal discorso fin qui portato avanti. L'intervista mette in luce quest'aspetto:

³⁶ Antonio Moresco, *Canti del caos*, Mondadori, 2009, p. 15

³⁷ *Canti del caos*, p. 630

³⁸ *Canti del caos*, p. 660

³⁹ *Canti del caos*, p. 771

⁴⁰ Antonio Moresco, *La visione*, [cit.], p. 45

⁴¹ Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, vol. II, [cit.], p. 1098

C.B. Sì, una voragine organica. Ma non credi che il fatto di non parlare mai di questa voragine organica sia anche una rimozione della natura da parte della cultura, che poi è una rimozione di...

A.M. Sì, parlano solo di queste cose in termini di negazione, di conquista, ne parlano quando, che ne so, mandano su i missili, i satelliti, ma non quando si trovano ad attraversare la città, camminare lungo le strade, di giorno e di notte. Mettono in moto solo questo tipo di sguardo artificiale che in qualche modo nega, annichilisce, doma la situazione. Insomma, stando da solo per tanto tempo sentivo di più questo elemento, la mia presenza all'interno di questo elemento.⁴²

Posizione ribadita, del resto, in questo passaggio di *Lettere a nessuno*:

Siamo tutti dentro, sia gli uni che gli altri. Siamo tutti seduti sul nostro buco del culo mentre scriviamo, qualsiasi cosa scriviamo, e intanto teniamo i moncherini delle nostre teste conficcati in questa sottile pellicola dell'atmosfera che ci separa dallo spavento del cosmo, non si sa per quanto, ma certo per poco. Anche se sappiamo tutti come stanno le cose, ci sono in giro un sacco di scrittori che fanno finta di niente per tirare a campare.⁴³

Avevamo già accennato al “dramma” della materia, accostando lo “stato violento” di cui parla Leopardi con la mancanza di solidità oggettiva di cui parlano i fisici. Riassumendo, l'uomo privato della felicità si affanna nei piaceri così come l'uomo privato dell'oggettività si affanna nelle determinazioni, nelle approssimazioni. L'approdo leopardiano, cioè l'”oblio” e la “privazione” della vita, è in qualche modo affine alla “rimozione” della voragine organica di cui parlano Moresco e Benedetti: tagliare d'un colpo il nodo gordiano viene preferito al dramma di tenere insieme le asimmetrie palpabili presenti in natura, una delle quali è appunto l'inspiegabile presenza della materia organica nell'inorganica. Moresco, con tutta evidenza, si distanzia da una soluzione di questo tipo: la sua visione, come abbiamo rilevato, “vuole prendere dentro tutto, tenere insieme esplosivamente tutto quanto.” Iniziamo a intravedere due caratteristiche fondamentali di questo autore, due istanze che ne attraversano tutta l'opera fino agli *Increati*: la volontà di muoversi in una zona di trauma; e il desiderio del bambino di voler riunire tutte le cose insieme. Rileviamo già l'implicita contraddizione di queste caratteristiche nella stessa parola *trauma* – che è ferita, lesione, e quindi separazione di ciò che stava insieme – alla quale si contrappone il “tutto pieno” della visione totale. Questa seconda esigenza non va ricondotta unicamente all'ambito contemplativo, ma a una vera e propria storia affettiva che viene portata ad agnizione negli *Increati*. D'altronde, la contraddizione è essenziale e non dev'essere sciolta in alcun modo: al gesto di tagliare d'un colpo il nodo gordiano, il nostro au-

⁴² Antonio Moresco, *La visione*, [cit.], pp. 45-6

⁴³ Antonio Moresco, *Lettere a nessuno*, [cit.], p. 445

tore preferisce l'agonismo degli opposti che sfocia nel doloroso processo creativo. Quel che il trauma della crescita separa, la "visione" del bambino riunisce; ma ciò che questa capacità di immaginazione e di sogno riporta in unità si espone nuovamente, da subito, alla separazione. Il mezzo stesso utilizzato da Moresco per "tenere insieme" – la scrittura in stato di trance – rivela una profonda attinenza col trauma, se guardiamo all'etimologia della parola. Già avevamo visto come *trance* derivasse dal latino *transire*, "attraversare", e ci eravamo resi conto che la scrittura si configurava come lo strumento per passare la "cruna", la ferita. Ora vediamo che la parola *trauma* non solo ha il significato, appunto, di "ferita", ma nella sua radice greca si carica di un'accezione indicante il "perforamento, la trafittura", e procedendo ancora più a ritroso, e guardando al sanscrito (*tarami*) troviamo l'idea del "passare al di là"⁴⁴. In tal senso, la "cruna" di cui parla Moresco ha la doppia accezione del generale e del particolare: se da un lato indica in forma stringata quella "voragine organica" nella quale è posta la biochimica umana, dall'altro si riferisce alla ferita dello scrittore, alla zona di trauma originaria che cercherà di portare a determinazione con la sua opera.

Nell'accezione generale, l'"attraversamento" che Moresco si propone di compiere è finalizzato a riunire l'io e il cosmo. Infatti il "dramma" della materia, sfociando nella rimozione di cui abbiamo parlato, si configura come un vero e proprio shock culturale. Argomento che possiamo riallacciare con ciò che Sabbadini scrive nell'introduzione al *Tao Te Ching*:

La scoperta paradossale a cui siamo arrivati nella nostra discesa nel cuore della materia è che... la materia non esiste! O, detto in altri termini: la "materia" è qualcosa di profondamente diverso da come ce la rappresentiamo ordinariamente, qualcosa di intimamente implicato, in un senso non ancora del tutto compreso, con ciò che chiamiamo "mente" o "coscienza".⁴⁵

Estremizzando pessimisticamente questa linea, la condizione dell'uomo contemporaneo potrebbe assumere i connotati di una tragedia della conoscenza di stampo edipico, dove il protagonista si trova al centro di una lancinante *peripeteia*, un capovolgimento che sposta tutto il significato delle sue azioni precedenti.

Per Moresco il discorso non si esaurisce a questo livello. Lungi dal rimanere chiuso nel sogno di una realtà 'realistica', il nostro autore supera l'impasse riuscendo a rendere fertili gli apporti dell'indeterminazione, e in generale di quanto concerne l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande. Il venir meno dell'oggettività non è più vissuto di rimessa, come una sorta di castrazione. Al contrario, porta alla moltiplicazione dei possibili, al formarsi di nuovi "baricentri", e, non da ultimo, all'idea che le cose possano essere guardate in "esordio", cioè come se fosse la prima volta

⁴⁴ Per questa etimologia mi sono servito del Dizionario etimologico del Pianigiani, reperibile on-line.

⁴⁵ Lao Tzu, *Tao Te Ching*, Feltrinelli, 2016, p. 24

che il nostro assetto biologico interagisce con esse, conferendo loro forma, consistenza e dignità materiale. Prima di scandagliare le possibilità narrative dello sguardo “esordico”, conviene confrontare l’esperienza di Moresco con la posizione assunta dal giovane Wallace nel finale di *E unibus pluram*, dove l’americano si interroga su quali caratteristiche debba avere una letteratura che si trovi a convivere con la televisione:

I veri futuri “ribelli” letterari in questo paese potrebbero benissimo emergere come uno strano gruppo di *antiribelli*, guardoni nati che osano in qualche modo rifiutare il ruolo di spettatori ironici, e che abbiano l’infantile faccia tosta di essere sostenitori e rappresentanti di una serie di principi privi di doppi sensi. Che semplicemente si occupino dei problemi e delle emozioni poco trendy della vita quotidiana americana con rispetto e convinzione. Che rifuggano dall’artificiosità, da quella forma di stanchezza annoiata che fa tanto “in”. Questi antiribelli sarebbero fuori moda [...]. Morti in partenza. Troppo sinceri. Palesemente repressi. Retrogradi, antiquati, ingenui, anacronistici. Forse sarà proprio quello il punto. Forse è proprio questa la ragione per cui saranno i veri ribelli del futuro. Perché i veri ribelli, per quanto ne so, sono pronti alla disapprovazione.⁴⁶

Nella pur diversissima matrice sociologica che lo contraddistingue, Wallace preconizza un “futuro ribelle” il cui primato etico è molto vicino al discorso portato avanti dal nostro autore. Il ripristino di uno sguardo “ingenuo”, “infantile”, “privo di doppi sensi” si configura come un vero e proprio superamento di un’impasse data dall’eccesso di cognizione da un lato, e di ironia dall’altro. Se questo tropo, sulla scorta del Vico, sussiste in rapporto a una spiccata razionalità che distingue il vero dal falso, permettendo agli uomini di distanziarsi dall’oggetto dopo averlo inquadrato, comprendiamo come Wallace muova verso un rifiuto: i suoi ribelli rifiutano di essere “spettatori ironici” e si fanno “rappresentanti di principi attivi”, il loro io torna a interrelarsi con l’ambiente, a essere coinvolto. La posizione etica di Moresco ha molti punti di contatto con quella dell’americano:

E poi la purezza... ma la purezza è impossibile, intollerabile, è intollerabile anche solo sentirne ancora parlare, in questa epoca! È una parola «di destra», nazista, non la si può più usare... E invece io credo che si possano usare tutte le parole del mondo, che bisogna vedere come vengono usate, che cosa vuoi dire, che è pazzesco che ci siano dei professorini che si arrogano il diritto di stabilire quale parola puoi usare e quale no, che non è comunque un caso che questa sia una delle parole più criminalizzate, che è significativo comunque che questa caricatura di piccolo potere culturale terminale che si autoproclama «di sinistra» abbia abbandonato da tempo alla altrettanto caricaturale controparte culturale parole assolutamente difendibili e belle e

⁴⁶ David Foster Wallace, *Tennis, tv, trigonometria, tornado, e altre cose divertenti che non farò mai più*, Minimum Fax, 2011, p. 125

buone e forti, come *purezza, qualità, onore, coraggio*, lasciando che ne faccia un uso ipocrita, retorico, grottesco.⁴⁷

Al di là della polemica sociologica in Wallace e di quella ideologica in Moresco, l'esigenza comune è ravvisabile in una necessità di prosciugare l'esuberanza di ironia, e così facendo riconquistare uno spazio di ingenuità e genuinità inevitabilmente esposto alla "disapprovazione". Questa spinta, come abbiamo detto, è emblematica alla luce degli insegnamenti del Vico intorno all'ironia (e assume una rilevanza particolare soprattutto in rapporto a Moresco e all'indeterminazione della materia):

L'ironia certamente non poté cominciare che da' tempi della riflessione, perch'ella è formata dal falso in forza d'una riflessione che prende maschera di verità.⁴⁸

Se il tropo può essere praticato solo da un raziocinio che ha ben chiari i confini delle cose, adesso, con l'avvento dell'interrelazione tra l'io e il cosmo di cui ci parla Capra, le carte in tavola sembrano decisamente cambiate: il mondo non esiste di per sé, ma risulta dal rapporto che la configurazione biologica stabilisce con esso, quindi come possiamo parlare di un oggetto separato? Come può la realtà essere realistica? In questo ripristino di uno sguardo ingenuo, Wallace e Moresco – ma il secondo in misura maggiore e cosmica – sembrano alludere alla possibilità che il primordiale irrompa nel contemporaneo. Non mi riferisco ad alcuna tendenza *fauve*, ma, ancora una volta, mi limito a chiamare in causa il discorso vichiano sui tropi retorici: se l'ironia, distinguendo razionalmente il vero dal falso, si configura come il tropo della modernità, al contrario i primitivi, incapaci di compiere quest'operazione ordinatrice, si muovono nel metaforico.

Nei *Principi della scienza nuova* (1725) di G.B. Vico, la metafora è intesa come la forma originaria del linguaggio: il parlare figurato è anteriore all'espressione razionale del pensiero, è il risultato della trasposizione di caratteristiche umane alle cose inanimate.⁴⁹

È una tendenza che in effetti riscontriamo spesso in Moresco. Il nostro autore dispone di un autentico repertorio di immagini pressoché intraducibili, come abbiamo visto: la "cruna" e la "voragine organica" sono solo due esempi, ai quali possiamo aggiungere "la corsa del ghepardo" per indicare la furia creativa di un artista, il "big bang del dolore" per descrivere il movimento cosmologico, e

⁴⁷ Antonio Moresco, *Lettere a nessuno*, [cit.], pp. 446-447

⁴⁸ Giambattista Vico, *Opere filosofiche*, Sansoni, 1971, p. 488

⁴⁹ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, 1994, p. 163

tutte le immagini legate alla metafora della lotta e del combattimento, vera costante moreschiana. Anche la predilezione del dettato descrittivo, come vedremo, è rivolta al metaforico, e si trova a istituire rapporti tra campi semantici non meno spericolati di quelli che abbiamo visto fare ai fisici.

Ma lo “spavento del cosmo” è giustificato da un altro asserto scientifico che Moresco ha fatto suo, e che potremmo quasi considerare un commento e un completamento alla ‘realtà non realistica’:

Tutta la materia che conosciamo, quella di cui sono composti i nostri corpi e l’intero mondo e universo che riusciamo a percepire, è solo una piccolissima parte (per gli astrofisici una sorta di residuo, di ripensamento della materia pari a meno del dieci per cento dell’intera materia del mondo). Tutto il resto è materia oscura, energia oscura, che non emette radiazioni, della quale non sappiamo nulla, con la quale non riusciamo a venire in contatto. Anche la nostra organizzazione mentale, personale e di specie, è tutta dentro questo minuscolo residuo o ripensamento della materia del mondo. La visione che chiamiamo orgogliosamente “materialismo” si riferisce a un’interpretazione della materia contenuta in questo piccolo residuo della materia del mondo: è un materialismo del dieci per cento. All’interno di questo residuo le visioni parcellizzate delle scienze umane, della politica e della cultura sono un residuo del residuo del mondo.⁵⁰

L’esigenza visionaria trova dunque nell’infinitamente grande un’ulteriore motivo di rilancio. L’irruzione di un enigma che decentra inesorabilmente l’umano, ridimensionandone la portata conoscitiva, non viene colto da Moresco nel suo potenziale nichilismo, bensì come occasione per «ricongiungersi alle nostre forze sotterranee e dormienti», per ritrovare «una grande e disperata spinta all’invenzione e alla rigenerazione».⁵¹ Da un lato, in questo “materialismo del dieci per cento” troviamo conferma di quanto dicevamo sulla *voragine organica*, ma dall’altro notiamo come la faccenda si estremizzi: se la realtà degli uomini è il risultato dell’interazione tra essi e il cosmo, adesso scopriamo che tale interazione si svolge solo con una piccolissima parte dell’intero. Conforme al suo atteggiamento agonistico⁵², il nostro scrittore non retrocede davanti a questa situazione “residuale”, e ad acutizzarsi della marginalità umana nel cosmo risponde innalzando ancora di più l’invenzione – come del resto testimonia l’apertura cosmica degli *Increati*.

Prima di approfondire questo aspetto, conviene soffermarsi sul concetto scientifico di “materia oscura”, cercando di trarre qualche nozione speculativa utile al discorso. Ne *La teoria del tutto* Michio Kaku spiega:

⁵⁰ Dal *Primo amore* del 9/01/2009

⁵¹ Antonio Moresco, *L’adorazione e la lotta*, [cit.], p. 269

⁵² Prendo in prestito l’espressione “scrittura agonistica” da Raffaele Donnarumma (*La guerra del racconto: Canti del caos di Antonio Moresco*), ampliandone la portata. Se per il critico Moresco è agonistico principalmente per quanto concerne il rapporto con la tradizione – rivelando un’attitudine alla rielaborazione totale e al rilancio più che al citazionismo postmoderno – noi qui consideriamo la possibilità di usare l’aggettivo anche per descrivere la sua tensione cosmica.

[Eppure], verso la fine del secolo XX, una valanga di nuovi dati ha confermato che circa il 90% dell'Universo è fatto di una forma invisibile di materia sconosciuta, o materia oscura. Le stelle che vediamo in cielo, infatti, costituiscono solo una piccola frazione della massa reale dell'Universo. La materia oscura è una strana sostanza, diversa da tutto ciò che si è incontrato prima. Pesa ma non può essere vista. In teoria, se qualcuno prendesse in mano un pugno di materia oscura, essa apparirebbe totalmente invisibile. L'esistenza della materia oscura non è una domanda accademica, perché il destino ultimo dell'Universo, che si tratti del *Big Crunch* o del *Cosmic Whimper* o *Big Chili*, dipende da questo particolare valore.⁵³

Procedendo nell'argomentazione, il fisico spiega come il problema della materia oscura sia legato al moto delle galassie. Negli anni trenta, l'osservazione delle galassie Coma, a 300 milioni di anni luce dalla terra, rivelò che queste «stavano ruotando così velocemente l'una rispetto all'altra che sarebbero dovute risultare instabili». Zwicky, lo scienziato che scoprì la cosa, concluse che doveva interferire con esse una qualche «*dunkle Materie*, o materia oscura, la cui attrazione gravitazionale teneva insieme questo ammasso galattico. Senza questa materia oscura, le Galassie Coma sarebbero volate via»⁵⁴. Più avanti, Kaku ci racconta la storia di Vera Rubin, geniale scienziata emarginata dal maschilismo accademico, le cui idee sulla rotazione delle galassie si rivelarono tuttavia rivoluzionarie:

In modo abbastanza innocente, la Rubin iniziò a studiare la Galassia di Andromeda, la più vicina alla nostra. Lei e i suoi colleghi si aspettavano di trovare che il gas che vorticava nelle frange più esterne di Andromeda viaggiasse più lentamente del gas vicino al centro. Come nel nostro Sistema Solare, la velocità del gas diminuisce man mano che ci si allontana dal nucleo galattico. Con grande sorpresa, scoprirono che la velocità del gas era costante, indipendentemente dal fatto che fosse vicino al centro o vicino al bordo della galassia. All'inizio pensarono che il risultato fosse una peculiarità della Galassia di Andromeda. Cominciarono quindi ad analizzare sistematicamente centinaia di galassie (duecento galassie dal 1978) e trovarono lo stesso curioso risultato. Zwicky aveva avuto ragione. Il mero peso delle loro osservazioni non poteva essere negato. Galassia dopo galassia, appariva la stessa curva piatta. Dato che l'Astronomia era diventata tecnicamente molto più sofisticata dai tempi di Zwicky, fu possibile verificare i numeri della Rubin in altri laboratori. La costanza della velocità di una galassia rotante era ora un fatto universalmente riconosciuto dalla Fisica delle galassie: la materia oscura era un dato di fatto.⁵⁵

Lo “shock culturale” cui avevamo accennato in relazione al caos subatomico, adesso si trova bilanciato da una scoperta non meno traumatizzante su scala astronomica. In entrambi i casi, ciò che

⁵³ Michio Kaku, *La teoria del tutto*, Castelvechi, 2013, p. 154

⁵⁴ Michio Kaku, *La teoria del tutto*, [cit.], pp. 154-155

⁵⁵ Michio Kaku, *La teoria del tutto*, [cit.], pp. 158-159

accomuna le due dimensioni è la presenza di anomalie nel sistema che decentrano la prospettiva umana. Nell'infinitamente piccolo avevamo visto il venir meno della "solidità" della materia, il suo ridursi a "probabilità" di interconnessioni con l'osservatore; adesso veniamo messi di fronte a una misteriosa forza che, a quanto pare, viola le leggi astronomiche finora conosciute. La condizione umana risulta dunque "serrata" tra due oscurità, e la coscienza potenzialmente "incastrata" tra astri e quanti. Uno stato di cose che Moresco porta a esplosione lirica negli *Increati*, quando il protagonista, immaginando di confessarsi davanti al prete sordomuto, pronuncia una sorta di disperata rivisitazione del Credo:

"Padre, io credo che noi vivi siamo dentro una prigione buia, che tutta la vita sia imprigionata dentro due brancie buie che la serrano da ogni parte. Credo che tutta la nostra vita e tutto il nostro mondo e tutta la nostra specie siano un residuo buio di qualcosa che si trova da qualche altra parte dentro un buio ancora più profondo e più nero. [...]"⁵⁶

Subito dopo, il dettato del narratore entra in un tormento che ben riassume il "cortocircuito" tra l'oscurità dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande. La coincidenza degli opposti è il modo per esprimere questo collasso:

Credo che la luce sia tutta dentro il buio e che il buio sia tutto dentro la luce che c'è dentro il buio. Credo che quello che ci appare come il mondo naturale sia tutto dentro questo buio che c'è dentro la luce buia.⁵⁷

Il trauma è così intenso da gettare le capacità linguistiche del narratore in una litania che potrebbe continuare all'infinito. Notiamo come a quest'altezza il "tutto pieno" non solo "non mistifichi di essere un dentro", ma risulti dal totale sovvertimento dei rapporti tra dentro/fuori, luce/buio.

Avremo modo di tornare su questo argomento più avanti nel nostro lavoro. Per il momento, notiamo come "lo spavento del cosmo" sia reso fertile dal nostro autore, secondo quella linea immaginativa che avevamo già chiamato in causa in rapporto all'indeterminazione della materia. L'interrelazione tra coscienza e cosmo, così come la natura fondamentale insondabile di quest'ultimo, sono fattori decisivi per comprendere l'esigenza dello sguardo di "esordire", di aprirsi sul mondo come se fosse la prima volta.

L'idea dell'esordio, "inventando" e "rigenerando" lo sguardo, sancisce la possibilità di un viaggio conoscitivo che porta il soggetto a riunificarsi col cosmo, a superare la duplice barriera tra mente e materia e tra corpo e cosmo, e infine a spezzare la cosiddetta "prigione buia".

⁵⁶ Antonio Moresco, *Gli increati*, [cit.], p. 94

⁵⁷ *Ivi*.

Non si tratta di un esito scontato. L'elaborazione dei modelli scientifici, e speculativi in generale, offre una possibilità di derive nichilistiche e/o consolatorie che non toccano il discorso del nostro autore (se non tangenzialmente). Se la prospettiva religiosa non è compatibile con l'ateismo di Moresco, è ben vero che, in conformità alle spinte opposte che lo animano, nella sua opera possiamo trovare quello che lui definisce "il mio disperato misticismo e donchisciottismo"⁵⁸. Tuttavia, abbiamo a che fare con un atteggiamento assai diverso da quello che animava Capra nella premessa al *Tao della fisica*: Moresco, approcciando il cosmo, in fin dei conti sembra preferire Leopardi al sincretismo religioso. Il discorso del poeta-pensatore viene ri-declinato secondo le esigenze contemporanee: là dove si parlava di sistema, di una "macchina" in cui compare l'anomalia umana, Moresco parla di un "caos" che può essere compreso nel sistema stesso, come una sua componente, se non coincidere addirittura con lo stesso sistema:

C.B. Ma il pieno, questa "voragine organica", come la definivi ieri, è caos, secondo te?

A.M. Sicuramente è qualcosa che da secoli, da millenni, gli uomini cercano di razionalizzare, ma che sembra avere una sua potenza che oltrepassa questo tipo di rassicuranti tentativi di disinnescarla.

C.B. Capisco bene quello che dici della forma e lo condivido appieno, ma... tu parli dell'universo come di un caos. Leopardi parlava di ordine, di macchina...

A.M. Ma, sai, la macchina è quella che vediamo noi.

C.B. Ma anche il caos è quello che vediamo noi.

A.M. O che non vediamo, perché anche parlarne, nominarlo, e quindi in qualche modo raffigurarlo... Ma poi non è mica detto che la macchina e il caos siano due cose in eterna contraddizione tra loro, come sono stati rappresentati. Non è detto che anche il caos non sia una macchina, che il caos e la macchina non siano la stessa cosa.⁵⁹

Leopardi viene preferito alla soluzione religiosa ma senza incorrere negli esiti più nichilistici dello Zibaldone. Moresco crea un discorso tutto suo, che dev'essere letto sulla base della spinta agonistica che anima la sua scrittura: all'aumentare del dolore cosmico abbiamo un consequenziale aumento della visione e del canto. Da qui la difficoltà di concettualizzare la sua opera: le diverse istanze che la muovono, infatti, hanno bisogno di stare "in urto" per dar vita a una terza cosa (vedasi, ad esempio, lo stacco profondo tra *Esordi* e *Canti del caos*). Posizione che per la sua oltranza può risultare intollerabile agli occhi di molti, ma che dev'essere letta nel contesto di "postumanità"⁶⁰ palesato da scienza e innovazione tecnologica al giro del millennio.

⁵⁸ Antonio Moresco, *Gli increati*, p. 41

⁵⁹ Antonio Moresco, *La visione*, [cit.], p. 73

⁶⁰ Il termine può essere letto con le parole stesse usate da Moresco all'inizio degli *Increati*: «Avevo in mente una cosa dolce, commovente, terribile, ma anche comica, per far vedere a che punto tutto il mondo dei vivi sia sotto la cappa del-

Un recupero degli approdi leopardiani più nichilistici, invece, possiamo ritrovarlo nel modo in cui un altro autore italiano si confronta con la stessa dimensione cosmico-materica sondata da Moresco, cioè Massimiliano Parente. Può essere fruttuoso confrontare i due punti di vista.

[...] La materia che compone il nostro corpo è composta di atomi che si sono formati in qualche supernova miliardi di anni fa. Se vi osservate una mano, [...], nelle vostre cinque dita non vedrete solo l'arto di un mammifero imparentato con le ali di un pipistrello, con le pinne di un pesce o con le zampe di un coccodrillo. Non è escluso, anzi, che nella vostra carne ci siano atomi appartenuti a un T. rex, o ad altri esseri umani vissuti milioni di anni prima di voi. È la grande tragedia dell'esistenza e, ridotta all'osso, o meglio alla sua realtà molecolare, è che essere vivi significa, in altri termini, essere anche oggetti. Ci siamo dovuti inventare un'anima per sopravvivere al nostro triste destino cellulare e termodinamico: la decomposizione. Anche il Sole, a cui guardiamo come un simbolo di eternità, tra 5 miliardi di anni si decomporrà, cesserà di essere una stella. Ma dal materialismo della vita non si scappa: perfino la fisica delle particelle elementari subatomiche parla di materia e interazioni con la materia; ogni nostro respiro e pensiero è dovuto alla materia. È l'inesorabilità della materia che Leopardi chiamava nulla: «Essendo tutto il reale un nulla, non vi è nulla di reale né altro di sostanza al mondo che le illusioni». Un fisico probabilmente obietterebbe che il nulla non è esattamente nulla, ma è nulla per noi che vorremmo essere qualcosa per sempre. In un'altra pagina dello Zibaldone Leopardi specificò «tutto è nulla, solido nulla».⁶¹

La tendenza estremistica che Parente dimostra, tuttavia, risulta statica e del tutto priva di quel movimento oppositivo che il nostro autore sprigiona attraverso il rilancio visionario e lirico. Si tratta di quell'"utopia negativa" di stampo novecentesco subentrata alle precedenti utopie "positive"⁶², ma aggravata dal procedere della conoscenza. Posizione che può risultare persino consolatoria, purché pacificamente accettata. L'accettazione, tuttavia, comporta il venir meno del dramma, cioè di quell'urto che Moresco tiene vivo nella sua opera. La funzione necrotizzante della scienza che troviamo in Parente, infatti, non ha punti di contatto con lo sguardo esordico. Se nell'interrelazione tra l'essere e la materia Parente si sbilancia tutto a favore di quest'ultima, Moresco, ancora una volta, dimostra l'inconciliabilità del suo sentire tenendo in equilibrio i due membri: la materia è onnipre-

la morte, in questo termine e passaggio d'epoca, della riproducibilità della cosiddetta materia, anche di quella in pensiero, della clonazione e della fine del mondo degli uomini umani. La morte dei singoli e dell'intera specie, intima, collettiva, biologica, spirituale, di una specie che sta mettendo le mani sulla scatola nera della vita e che vedrà fra poco quello che c'è veramente dentro, la manipolazione e la morte di specie, di uomini, animali, vegetali, pianeti, microbi...» (*Increati*, pp. 40-41).

⁶¹ Si tratta di un intervento intitolato "Il romanzo e la fine della materia", reperibile alla pagina web: <http://www.nuoviargomenti.net/il-romanzo-e-la-fine-della-materia/> (consultata il 23/08/2018). Le frasi dello Zibaldone citate da Parente si trovano rispettivamente alla pagina 99 e alla pagina 85 della numerazione leopardiana.

⁶² Moresco ribatte sulla critica alle utopie "positive" e "negative" nelle pagine di apertura di *Canti del caos*, quando i postmoderni parlottano sulla tomba dell'autore: ««Che grandiosa manovra a tenaglia è stata questa cosiddetta modernità!» [...] «Con le sue utopie prima positive e poi negative, tutte in un modo o nell'altro alleate con la necessità di azzerare ogni cosa, orizzontalizzare ogni cosa...»» (Antonio Moresco, *Canti del caos*, Mondadori, 2009, p. 21).

sente, imprescindibile e schiacciante (ma nel suo 10%!); la voce dell'essere, tanto più è schiacciata, tanto più canta, si esalta, inventa. Non c'è pace, nemmeno quella comoda data da un nichilismo che riduce gli esseri a "oggetti", dimenticando la semplice constatazione che «la carne soffre, non c'è niente da fare»⁶³. Per sorvolare su un mero dettaglio scientifico che Parente liquida con fin troppa disinvoltura e che Moresco tiene sempre presente: non esiste alcun modello standard che spieghi come la materia organica sia emersa dall'inorganica, solo ipotesi più o meno plausibili.

La documentazione fossile mostra che circa 3,5 miliardi di anni fa, solo un miliardo di anni dopo che la Terra aveva cominciato a formarsi, sul pianeta esistevano organismi unicellulari primitivi. In che modo si verifichi l'abiogenesi – ovvero la generazione spontanea di materia vivente da materia non vivente – rimane in sostanza un mistero: abbiamo qualche teoria ben fondata, ma ad oggi non esiste alcun "modello standard" per l'origine della vita.

A prescindere da come accada, sappiamo che le strutture biologiche fondamentali emerse circa 3,5 miliardi di anni fa stabiliscono un modello che sarà replicato in tutte le forme di vita successive.⁶⁴

Si tratta dunque di uno dei due enigmi che tengono accesa la curiosità degli scienziati, insieme alla grande domanda – intravista nel primo capitolo – su cosa ci fosse "prima" del Big bang (e sulla quale torneremo).

Dunque, il nostro autore si trova in una posizione del tutto inqualificabile, scandalosa: da un lato considera la traumatizzante separazione tra l'essere umano e la materia cosmica; dall'altro si propone di riportare le due componenti all'unità. Il tentativo è drammatico perché non si tratta né di un'unità conseguita all'insegna della cupio dissolvi (come nel riduzionistico Parente), né di una generica unio mystica rivisitata in salsa subatomica (come in Capra), bensì di un percorso personale che prende le mosse, come abbiamo visto, da «qualcosa che sfugge alla nominazione». L'apofasia moreschiana è conseguenza dello shock provocato dallo "spavento del cosmo", da qualcosa che, al di là di tutte le astrazioni possibili – positive o negative – sussiste. La scienza è fonte di stupore e occasione per decentrare lo sguardo e rinnovarlo. Ecco come Moresco declina lo stesso argomento cosmico di Parente:

Milioni, miliardi di anni fa le componenti chimiche che hanno dato origine ai nostri corpi e alle loro proiezioni mentali e culturali erano ancora concentrate al massimo, quasi una cosa sola nel momento di massima concentrazione della materia, prima che avvenisse l'espansione esplosiva dell'universo. Noi veniamo da lì, da quella inimmaginabile concentrazione e da quella fusione e – anche – dal dolore proiettivo contenuto in

⁶³ Antonio Moresco, *Canti del caos*, p. 226

⁶⁴ Jim Baggott, *Origini. La storia scientifica della creazione*, Adelphi, 2017, p. 27

quella intollerabile completezza e in quella compresenza assolute, e anche dalla contrapposta spinta centrifuga verso l'allontanamento, che ci permette di alleggerire la presenza del dolore concentrato fino all'intollerabilità e di non bruciare in un solo istante.

Poi ci sono state miriadi di combinazioni chimiche e di sdoppiamenti e di moltiplicazioni e di nuove divisioni e moltiplicazioni che hanno dato vita a galassie di stelle di gas incendiato, pianeti... Attorno a uno di questi piccoli e insignificanti pianeti, attraverso miriadi di altri processi e la formazione di batteri e altri corpuscoli, si è creata un'atmosfera e poi le prime forme viventi in grado di operare il ricambio indispensabile alla propria vita dentro questa bolla sottile.

Secondo l'opinione di gran parte degli scienziati, siamo ancora in una fase di espansione dell'universo e di allontanamento degli elementi costitutivi della nostra piccola materia percepita, dentro il mare infinitamente più vasto della materia e dell'energia che non conosciamo e che per questo abbiamo chiamato "oscure". Ma allora – se siamo davvero in questa fase di espansione dell'universo – da dove ci viene anche questo movimento inverso e questa tensione che a volte avvertiamo dentro di noi e che tende invece alla concentrazione e alla fusione?⁶⁵

È evidente che i due scrittori sono animati da tensioni opposte. Il legame tra la biochimica umana e il cosmo viene percepito da Parente come una spoliatura, una diminuzione intollerabile. Al contrario, Moresco ne coglie tutti gli aspetti più emotivi: dallo stupore implicito nel modo di argomentare – quasi leggendario, del tutto privo di ironia – fino all'interrogativo profondo riguardo al movimento di "concentrazione e fusione". Se il big bang è stata una separazione provocata dal dolore della "completezza" perché le attività umane sembrano protendersi verso una riunificazione con l'origine? Come vediamo, il punto di vista di Moresco è articolato e problematico e non può essere definito con le categorie di "materialismo" o "nichilismo", per il semplice fatto che non si risolve. All'affermazione certa (Parente: "essere vivi significa, in altri termini, essere anche oggetti") Moresco sostituisce il punto di domanda.

Pertanto, nei *Giochi dell'eternità* viene intrapreso un percorso che porta il protagonista dalla condizione di "io" a quella di "cosmo". Non si tratta certo di un procedimento immediato. Il narratore deve passare attraverso le tre fasi che riconosciamo negli *Esordi*, nei *Canti del caos* e negli *Increati*. Se nel primo romanzo il protagonista è un io che si trova a "ricevere" il mondo, e di conseguenza a plasmarlo col suo sguardo, nei *Canti* quello stesso io si spacca in un pullulare di figure che cercano di materializzare lo spazio del loro agire. Come vedremo, nei momenti in cui queste figure si accendono liricamente, esse manifestano una profonda volontà di comunione cosmica. Infine, negli *Increati*, l'io spaccato viene riportato all'unità originaria degli *Esordi*, ma in una condizione ben di-

⁶⁵ Alla pagina web <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article224> (consultata il 23/08/2018). Si tratta di una riflessione contenuta nel *Primo amore* di maggio 2012.

versa da quella del recettore: la sua coscienza, passata attraverso il caos, può finalmente arrivare a riconoscersi col cosmo, portando a coincidenza l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande.

Ma l'io che parla negli *Esordi* che tipo di recettore sarebbe?

3. L'esordio della "singolarità"

3.1

Gli apporti scientifici messi in luce nel capitolo precedente sfociano nella riconquistata possibilità di guardare il mondo per la prima volta. *Gli esordi*, questo romanzo dalla storia editoriale assai tribolata, è il primo regno⁶⁶ in cui tale possibilità può esercitare il suo magistero.

Già a un primo esame macrostrutturale l'opera presenta attinenze con quanto visto finora. La tripartizione, nello specifico, è l'elemento da cui conviene partire per analizzare il rapporto tra il mondo di Moresco e quello "indeterminato" della fisica subatomica. Come avverrà con *Canti del caos* e *Gli increati*, infatti, anche *Gli esordi* è suddiviso in tre parti che presentano tra loro stacchi netti. Nella prima il narratore è un seminarista, nella seconda un attivista politico e nella terza uno scrittore. Tuttavia, non dobbiamo pensare a un bildungsroman. Moresco rifiuta di dare omogeneità consequenziale ai tre soggetti che fanno la loro comparsa nell'opera, e lascia che il legame resti implicito, tutt'al più suggerito dai dettagli. Non c'è uno sviluppo che descriva la conquista di una posizione sociale, tantomeno un inquadramento delle motivazioni psicologiche responsabili dei cambi di traiettoria. Infatti, se nel finale della prima parte il taciturno seminarista risponde di "sì" all'ordinazione sacerdotale, poco dopo, all'inizio della parte successiva, quando lo troviamo nel bel mezzo di un inseguimento, non ci è dato sapere il motivo per cui abbia disatteso il proposito.

«È vero che stavi per farti prete?» chiese improvvisamente l'uomo calvo, senza staccare gli occhi dalla strada.

⁶⁶ L'idea del "regno" per descrivere le opere di Moresco è preferibile a quella del "mondo". Nella stessa intervista radiofonica in cui parla dello stato di *trance*, l'autore ha modo di manifestare questa sua preferenza: "Questo è il mio regno e qui le leggi e le regole le detto io. In un post apparso su twitter, una persona, una donna che non conosco, dà secondo me una bella definizione di questo libro. Tutti parlano dell'opera mondo, ma personalmente non se ne può più di questa storia... poi è una definizione che parte con Hegel, vuol dire cose completamente diverse... lei la definisce un'opera "regno": mi sembra una bella definizione. E dentro quest'opera-regno c'è la mancanza di paura e c'è l'abbandono. I suoi lettori sono quelli che lasciano fuori la paura e l'incapacità di abbandonarsi." (Alla pagina web: https://www.youtube.com/watch?v=k_Op9IVbEls consultata il 23/08/2018).

Mi girai per guardarlo, ma mi sembrava che atteggiasse il profilo come per impedirmi di vederlo.
Strinse le labbra.⁶⁷

La narrazione prosegue sulla sua strada lasciando cadere l'argomento. In maniera analoga, alla fine di questa seconda parte, al protagonista viene proposto di diventare un "guerriero", parola che potrebbe alludere al "terrorista". Il narratore stavolta risponde con una "smorfia", e nella successiva e ultima parte dell'opera lo ritroviamo in un appartamento di Milano, impegnato a parlare col "messo" dell'editore. In un primo momento, quella che ci troviamo davanti è una vera e propria situazione tra sogno e realtà: un uomo presentatosi come "il filtro dell'editore" fa presenti allo scrittore le perplessità della casa editrice nei confronti della sua opera. La sua battuta è emblematica:

«Siamo un po' sconcertati da questo romanzo!» disse ancora l'uomo, d'un tratto. «Questi scarti improvvisi... e com'è finita poi coi guerrieri? Ma si rende davvero conto di quello che sta facendo?»⁶⁸

Come possiamo valutare queste scelte? Il discorso è duplice e chiama in causa da un lato la soggettività percettiva dell'autore – così come egli la descrive a Carla Benedetti – e dall'altro permette una lettura sulla base del modello subatomico. Per capire l'interpretazione che vogliamo dare è necessario guardare più da vicino quanto sostengono i fisici sulle possibilità di osservazione degli eventi atomici. Già Capra ci parlava di una "tendenza ad avvenire" per quanto riguarda gli eventi, e di una "tendenza a trovarsi" per quanto riguarda la materia. Proseguiva sostenendo che, in mancanza di un'osservazione, la materia si riduce a "onde di probabilità". Ricordiamoci, con Greene, che gli atomi sono «formati da un nucleo, a sua volta composto da protoni e neutroni, circondato da una nube di elettroni orbitanti», e affidiamoci alla lettura che Michio Kaku fa del principio di indeterminazione di Heisenberg:

[...] Non si può mai conoscere esattamente e simultaneamente la posizione e la velocità di un elettrone. [...] Secondo Heisenberg l'incertezza nasce perché, nel mondo subatomico, ogni tentativo di osservare un oggetto ne muta velocità e posizione. In altre parole, il processo di misurazione di un sistema atomico disturba il sistema stesso al punto da alterarne lo stato, rendendolo qualitativamente differente dallo stato nel quale era prima della misurazione stessa. Ad esempio, un elettrone è così piccolo che per misurarne la posizione in un atomo occorrerebbe usare dei fotoni. Tuttavia la luce è così energetica che farebbe rimbalzare fuori dall'atomo l'elettrone stesso, cambiandone posizione ed energia.⁶⁹

⁶⁷ Antonio Moresco, *Gli esordi*, p. 262

⁶⁸ Antonio Moresco, *Gli esordi*, p. 539

⁶⁹ Michio Kaku, *La teoria del tutto*, p. 51

Una lettura che conviene integrare con le parole dello stesso Heisenberg, il quale, trattando il fenomeno, precisa che

[...] non è possibile osservare più di *un punto* nell'orbita dell'elettrone; perciò non si può parlare di orbita nel senso più stretto del termine. L'osservazione che segue [...] mostrerà l'elettrone che si allontana dall'atomo. *Non esiste assolutamente alcuna possibilità di descrivere ciò che accade tra due osservazioni consecutive.* Può essere certo allettante dire che l'elettrone deve essere stato in qualche posto fra le due osservazioni e che perciò deve aver descritto un certo percorso, o un'orbita, anche se può risultare impossibile sapere quale sia. Nella fisica classica questo sarebbe un argomento ragionevole. Ma nella teoria dei quanti costituirebbe un uso improprio del linguaggio che, [...] non può essere giustificato.⁷⁰ [corsivi miei]

Adesso disponiamo di elementi sufficienti per inquadrare meglio la natura del “taglio” nell'opera di Moresco, perlomeno sul piano di una possibile omologia tra “arte e scienza”. In fondo, la tendenza del nostro autore a far coincidere le dimensioni, a operare il cosiddetto “sfondamento di piani”, deve considerare anche questa possibilità di far sconfinare i comportamenti della materia più profonda nello scenario a noi familiare. Secondo questa linea, non dovrebbe essere fuori luogo incorrere in un narratore che nei suoi cambiamenti di stato può essere assimilato all'elettrone. La questione, tuttavia, presenta anche altri aspetti da indagare, senza indulgere in un furore “geometrizzante” e tenendo sempre a mente la natura di opera d'arte degli *Esordi*.

Ciò che emerge dagli estratti citati è il sussistere di un'interazione che provoca una deviazione. Teniamo presente che, così come il Marcel della *Recherche* non è Proust in senso stretto, allo stesso modo il narratore degli *Esordi* (e di tutto il ciclo) è un'entità diversa da Moresco. In tal senso, ipotizziamo che l'autore, servendosi di quella scrittura in trance di cui abbiamo parlato, si “immerga” nell'osservazione della sua stessa coscienza, e così facendo “colga” il narratore in punti sempre diversi. In maniera non dissimile da quanto avviene con l'elettrone, anche in questo caso non c'è possibilità di stabilire un'orbita lineare tra le manifestazioni dell'io: ora è un seminarista, ora è un attivista politico, ora uno scrittore. Questo andamento “strappato” è una caratteristica che l'autore rivela a più livelli, innestandosi all'interno della già citata dicotomia tra separazione traumatica ed esigenza riunificatrice. Noteremo, perdipiù, che non si tratta né di un vezzo né di una scelta poetica praticata con intenzione strettamente progettuale. Basti riportare alla mente quanto Moresco dichiara a Carla Benedetti riguardo al rapporto con la vista: il suo è un occhio nistagmatico, tremante, per il quale “le cose ci sono e non ci sono”, vengono ‘intercettate’, finiscono continuamente da altre

⁷⁰ Werner Heisenberg, *Fisica e filosofia*, ilSaggiatore, 2015, p. 56

parti. Dunque non è casuale che per il nostro autore ‘la loro traiettoria sia spezzata’ e si debba ‘completarla o sognarla con la mente’. Questa prerogativa fisiologica, trasformandosi in strumento artistico, presenta attinenze davvero impressionanti con le conclusioni di Heisenberg: così come noi possiamo solo ipotizzare dove sia stato l’elettrone tra un’osservazione e l’altra, allo stesso modo ci è consentito solo ‘sognare’ cosa sia potuto succedere tra i vari punti in cui il narratore degli *Esordi* viene colto. Ma, generalizzando l’assunto a tutta l’opera di Moresco, è proprio questo il modo in cui l’autore reintegra il sogno e la visione in un discorso sulla realtà: la linearità è preclusa fisiologicamente, quindi ogni sua pretesa di ricostruzione ha in sé l’apertura dei possibili. Questa lettura ha il pregio di tenere insieme l’aspetto prettamente organico (il corpo dell’autore) e l’osservazione della realtà indeterminata, essendo peraltro confortata dall’approccio “fisico” che Moresco dimostra con la scrittura.

Nel suo diffidare dei nessi forniti dalla ricostruzione astratta, il discorso del nostro autore può presentare punti di contatto con un’idea presente in Burroughs:

«Se sto di fronte a un paesaggio e lo dipingo ignoro completamente il fattore tempo. Mentre lo dipingo cambia, cambiano le nuvole e tante altre cose [...] Fai un giro intorno all’isolato, torna indietro e metti su tela ciò che hai visto [...]. Hai visto un uomo diviso a metà da un’automobile, hai visto dei riflessi nella vetrina di un negozio»⁷¹

Un’intromissione di questo tipo tra gesto artistico e stimoli esterni la possiamo trovare in alcuni passaggi di *Canti del caos*: lo scrittore ha dichiarato di aver incluso nell’opera elementi intercettati durante le pause di stesura, il cui influsso spostava la traiettoria della narrazione. Tuttavia, la diversità di approdo creativo dei due scrittori è abissale, e se l’autore del *Pasto nudo* sfocia nella confusività del cut up, della ri-combinazione arbitraria, Moresco si chiama fuori anche da questa operazione, ritenendola ulteriormente mistificante: la distanza tra l’io e il mondo, lo “strappo”, può essere colmato soltanto dal sogno, dalla visione, e dall’invenzione che ne consegue. Questa lettura ‘fisiologica’, come dicevamo, tiene insieme il corpo dell’autore (il nistagmo, le tensioni psicofisiche), il subatomico e l’esito artistico, ma come vedremo in questo capitolo non è l’unica possibile.

Fin qui gli aspetti macrostrutturali degli *Esordi*. Adesso è necessario cominciare a rispondere alla domanda che ci siamo posti in chiusura al capitolo precedente. Il narratore di questo romanzo, soprattutto nella prima parte, si comporta come un “recettore” che viene investito dal mondo esterno. Ciononostante, non si tratta di un rapporto unidirezionale. Nell’assorbire la materia circostante, i

⁷¹ Da *La Repubblica*, 26-27/7/1992, citato in AA.VV. *Rassegna europea di letteratura italiana I*, Franco Cesati Editore, 1993, p. 117

sensi del protagonista dimostrano due caratteristiche fondamentali: una spinta fortemente creativa nel dar corpo alle cose, e una tendenza al ‘rovesciamento’ per quanto riguarda la consapevolezza degli eventi. La prima dev’essere inquadrata con l’ausilio di quanto detto in merito all’interazione tra l’io osservatore e la materia osservata: quest’ultima, risultando dal rapporto tra i due, si presta a una dinamica del sogno che, senza ricorrere a codici surrealistici, ‘pone’ essa stessa la realtà. Dunque, non una visione come allontanamento o straniamento, ma al contrario, come evento fondativo. Questa fondazione, se inquadrata considerando in maniera grandangolare tutto il ciclo – e in particolare *Gli increati* – rivela la tendenza ad avvicinarsi progressivamente a qualche misterioso evento che “c’è stato, ci sarà”. Nella seconda caratteristica evidenziata, che ho chiamato ‘rovesciamento’, possiamo identificare il particolare andamento percettivo-conoscitivo del protagonista, il quale si trova a dover precisare gli eventi indeterminati con cui entra in contatto. Si tratta di un rovesciamento perché, in questo caso, ciò che è convenzionale (una sigaretta accesa nella notte, un tirapugni) non porta alla deformazione fantastica, ma sono gli elementi stessi che caratterizzano il convenzionale ad essere ridiscussi. Ispezioneremo a breve queste due peculiarità del narratore nella prima parte degli *Esordi*, ma possiamo già notare incidentalmente come esse siano l’una lo specchio dell’altra: ambedue rivelano un bisogno di avvicinamento a qualcosa.

Prima di procedere, conviene ribadire alcuni assunti speculativi utili al discorso. Continuando a servirci di letteratura scientifica divulgativa, vediamo come Michio Kaku inquadri filosoficamente la meccanica quantistica:

Benché la meccanica quantistica abbia nettamente trionfato in ogni esperimento condotto dagli scienziati a livello subatomico, essa sollevò l’antico quesito filosofico: quando un albero cade in una foresta, genera rumore se nessuno è lì per ascoltarlo? Filosofi del secolo XVIII, come il vescovo George Berkeley e i solipsisti avrebbero risposto di no. Per i solipsisti la vita è un sogno, che non ha nessuna esistenza materiale se non per il sognatore. Un tavolo esiste solo se c’è un essere cosciente che lo osserva. La frase di Cartesio «penso, dunque sono» potrebbe essere applicata al pensiero dei solipsisti. D’altro canto, tutte le grandi scoperte della scienza dai tempi di Galileo e Newton avevano assunto che la risposta alla domanda dell’albero che cade sia sì: le leggi della Fisica esistono oggettivamente, indipendentemente dalle questioni umane, e non soggettivamente, nell’ambito del regno dell’osservazione.

Tuttavia la meccanica quantistica – basando le sue affermazioni su formule matematiche valide e ampiamente verificate – compie un salto filosofico notevole e afferma che la realtà non esiste prima che una misurazione abbia avuto luogo. In altre parole, il processo di osservazione crea la realtà stessa (va detto, tuttavia,

che la Fisica quantistica originaria applicò tale filosofia solo al mondo subatomico: non furono dei solipsisti).⁷²

L'argomentazione dello scienziato procede dal "sogno" di cui parlano i solipsisti all'inesistenza della realtà data dalla fisica quantistica, passando attraverso la certezza newtoniana. Nell'ordine: sogno, certezza, nulla. Parola, quest'ultima, dalla quale estirperei la marca nichilistica: la nullità inerisce l'oggettivo, ma l'idea dell'interazione osservatore-osservato apre all'infinità dei possibili. Una posizione che radicalizza quest'ultimo assunto, spingendolo fin quasi al solipsismo, è quella portata avanti da Robert Lanza nel suo *Biocentrismo*, libro molto discusso negli Stati Uniti per la sua tesi provocatoria. Estremamente scettico nei confronti di una teoria scientifica che dica l'ultima parola sull'universo, il biologo statunitense scrive:

Ma quasi tutte le teorie onnicomprensive presentano il grave difetto di non considerare un fattore cruciale: siamo noi a crearle. È la creatura biologica che modella il racconto, che compie le osservazioni e che dà i nomi alle cose. Ed è in quel difetto che risiede la gravità della nostra mancanza, nel fatto che la scienza non ha affrontato l'unico fattore così familiare e allo stesso tempo misterioso per noi: la consapevolezza cosciente. Come scrisse R.W. Emerson nel suo *Esperienza*, [...]: «Abbiamo imparato che noi vediamo non direttamente, ma mediatamente; e che non abbiamo nessun mezzo per correggere queste lenti distorte e colorate che noi siamo o anche di contare la somma dei loro errori. Forse queste lenti-soggetti hanno un potere creativo; forse non vi sono degli oggetti».⁷³

Poi, ponendosi la stessa identica domanda di Kaku – ovvero se un albero che cade in una foresta dove non c'è nessuno genera ugualmente rumore – chiosa:

Per dirla brevemente, un osservatore, un orecchio e un cervello sono in ugual misura indispensabili per l'esperienza generale di un suono, tanto quanto lo sono gli spostamenti d'aria. Il mondo esterno e la coscienza sono correlati. Un albero che cade in una foresta disabitata produce solo folate d'aria silenziose, minuscoli soffi di vento.⁷⁴

Chiariamo fin da subito che Moresco è ben lungi dall'essere solipsista (e in realtà anche Lanza). Se vogliamo trovare un aggettivo che renda giustizia all'autore, e che integri l'idea di una forte concentrazione dell'io in se stesso senza negarne l'apertura all'esterno, più corretto sarebbe usare

⁷² Michio Kaku, *La teoria del tutto*, p. 54

⁷³ Robert Lanza, *Biocentrismo*, ilSaggiatore, 2009, p. 30

⁷⁴ Robert Lanza, *Biocentrismo*, [cit.], p. 30

l'espressione "autistico" (o addirittura "magistralmente autistico"⁷⁵, come l'ha definito Carlo Madrignani). Il nostro autore non è solipsista per l'evidenza del percorso compiuto dal suo narratore nell'arco dei tre romanzi: un movimento che porta l'io a espandersi dalla massima concentrazione iniziale (prima parte degli *Esordi*) alla totalità. Il discorso di Lanza, tuttavia, ci tornerà utile come già quello dei fisici.

Procedendo con ordine, diremo che la prima manifestazione del narratore, più che presentarlo come *solum ipsum*, ne evidenzia la condizione di "singolarità". Questo termine va letto nell'accezione usata in astrofisica: una singolarità è un punto della teoria in cui gli stessi strumenti teorici vengono meno, risultano inefficaci. Per capire la direzione che stiamo prendendo, conviene tornare al modello del Big Bang e seguire l'esposizione che ne fa Stephen Hawking:

Tutte le soluzioni [di Fridman] hanno in comune il carattere che in qualche periodo in passato [...] la distanza fra le galassie vicine dev'essere stata nulla. A quel tempo, che noi chiamiamo il *big bang*, la densità dell'universo e la curvatura dello spazio-tempo devono essere state infinite. Poiché la matematica non può trattare in realtà numeri infiniti, ciò significa che la teoria generale della relatività [...] predice che nella storia dell'universo c'è un punto in cui la teoria stessa viene meno. Un tale punto è un esempio di quella che i matematici chiamano una singolarità. In verità tutte le nostre teorie scientifiche sono formulate sulla base dell'assunto che lo spazio-tempo sia regolare e quasi piatto, cosicché esse cessano di essere valide in presenza della singolarità del *big bang*, dove la curvatura dello spazio-tempo è infinita. Ciò significa che, quand'anche ci fossero stati degli eventi prima del *big bang*, non li si potrebbe usare per determinare che cosa sarebbe accaduto dopo, poiché la predicibilità verrebbe meno proprio in corrispondenza del *big bang*. [...] Per quanto ci riguarda, gli eventi anteriori al *big bang* non possono avere conseguenze, cosicché non dovrebbero formare parte di un modello scientifico dell'universo. Noi dovremmo perciò escluderli dal modello, e dire che il tempo ebbe inizio col *big bang*.⁷⁶

Le parole di Hawking ci informano di un'inappellabile cesura, una separazione che non permette di essere contestualizzata ulteriormente. Questo è lo "strappo" oltre il quale la coscienza umana non può spingersi, e che già avevamo incontrato parlando dell'era di Planck in relazione all'istante intuitivo. Si tratta del punto in cui gli "infiniti e studiatiissimi ostacoli"⁷⁷ della natura entrano in sinergia mandando in tilt i "principii stessi fondamentali della nostra ragione"⁷⁸, in questo caso la relatività, che descrive uno "spazio-tempo quieto", e la fisica quantistica, per la quale lo spazio-tempo è

⁷⁵ Antonio Moresco, *Gli esordi*, p. 671

⁷⁶ Stephen Hawking, *Dal big bang ai buchi neri*, Rizzoli, 1999, p. 64

⁷⁷ Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, vol. II, p. 314

⁷⁸ Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, vol II, p. 1064

soggetto a “fluttuazioni violente”. L’impossibilità di convivenza tra queste teorie segna l’apice dell’epica conoscitiva umana – perlomeno al momento – e fa riemergere la condizione essenzialmente tragica della coscienza ordinatrice, la quale, avendo a che fare con due teorie ugualmente valide ma refrattarie, non è dissimile dallo spettatore incapace di sciogliere il nodo tra le eticità in scontro sulla scena: si pensi, fugacemente, alle diverse istanze che muovono personaggi come Antigone e Creonte, entrambe degne di considerazione, entrambe destinate all’esito tragico. Il parallelismo che voglio evidenziare si impernia proprio su questo, cioè sul fatto che l’inconciliabile “unilateralità” delle due parti si manifesta anche nel modello teorico del Big Bang, quando la coscienza umana prova a tenere insieme tutto il sistema. La natura non-conciliabile, e quindi non sintetizzabile in concetto, di questo topos astrofisico, ha spinto gli scienziati a definirlo “singolarità”. Esso mette in luce come *quiete* e *violenza* siano parti di un’unità, e allo stesso tempo come l’unità sfugga all’indagine. Da cui lo “strappo”, l’esclusione dal modello di questa “contraddizione spaventevole”⁷⁹. Tutto ciò che “viene dopo” può essere studiato, tutto ciò che “viene prima” non può avere alcuna attinenza con l’oggetto dello studio: semplice.

Moresco non esclude dal suo viaggio romanzesco questo assunto, al contrario, riesce a elaborarlo e a renderlo fertile in più modi. La connotazione tragica che deriva dal significato astrofisico di “singolarità”, con la sua coincidentia oppositorum e la sua apofasia, pervade l’opera di Moresco dall’incipit degli *Esordi* fino all’idea dell’“increazione”. Parola, quest’ultima, inspiegabile concettualmente ma sperimentabile drammaticamente, avventurandosi nell’opera, facendo la conoscenza di personaggi come il Matto, il Gatto, l’investitore, la Musa, e tutti gli altri che prenderanno corpo in *Canti del caos*. L’autore è inflessibile su questo punto, come risulta dalle interviste in cui gli viene chiesto di definire l’increazione: la risposta di Moresco è inequivocabilmente un diniego, cui segue l’invito a svolgere il viaggio “conoscitivo” contenuto nei tre romanzi.

Dunque, la singolarità astrofisica viene declinata in più modi, aprendo persino un possibile spiraglio sull’inconcettualizzabile increazione. Essa fa il paio col già abbondantemente sondato principio di indeterminazione di Heisenberg, che invece ripristina il rapporto tra l’io e il cosmo. Adesso vediamo, dall’incipit degli *Esordi*, in che modo il narratore si configuri come singolarità, e poi cerchiamo di riportare il baricentro argomentativo sulle due caratteristiche evidenziate in precedenza: lo sguardo esordico-creante e il rovesciamento.

3.2

Gli Esordi comincia così:

⁷⁹ Giacomo Leopardi, *Tutte le opere vol II*, p. 1078

Io invece mi trovavo a mio agio in quel silenzio.⁸⁰

Già questa prima frase tiene insieme una contraddizione, quella tra il prendere la parola e il silenzio necessario affinché la parola emerga. Il silenzio di cui parla il narratore è, sì, quello degli esercizi spirituali – pratica che nel seminario si protrae per giorni – ma se consideriamo il discorso scientifico, ci rendiamo conto come esso coincida con una prospettiva cosmica. Ancora una volta, è l’apofasia insita nel cercare di definire l’universo a indicarci la strada. Come spiega Thuan, la parola stessa “big bang” non è molto affidabile, dal momento che

[...] fa pensare a un’immensa esplosione che avviene con fracasso assordante. Niente potrebbe essere più lontano dalla realtà. Nel vuoto quantistico dell’inizio, quando la materia non aveva fatto ancora la sua comparsa, non c’era alcun mezzo per trasmettere le onde sonore. L’universo è quindi nato nella quiete assoluta, con un’esplosione avvolta in un silenzio di morte.⁸¹

Silenzioso, dunque, anche il big bang di Moresco. In esso trova modo di esprimersi la parola, non tanto quella di un “io”, bensì quella di un “io invece”. L’autore ha avuto modo di tematizzare la natura di questa particolare espressione ne *L’adorazione e la lotta*:

Adesso capisco che in quell’”io invece” c’è dentro tutto quello che ho cercato di dire finora. Colto subito, così, inconsapevolmente, al suo nascere. Come se, nel momento di unirmi, di immergermi, dovessi separarmi da tutto il resto, compresa quella cosa che è stata chiamata artificialmente “io”, che per me era un “io invece”. Come se l’io dovesse uscire persino da se stesso e dal suo campo di forza per tornare a essere dicibile e per poter dire, in questo movimento anticipato e impensato, tutto il resto.⁸²

Questo movimento di fuoriuscita e di nascita porta in sé la necessità di separarsi da qualcosa. Il romanzo, proseguendo, non contestualizza affatto l’*invece*, le cui motivazioni vanno cercate nelle parole stesse dell’autore. Specificando ancora di più la questione, Moresco ha avuto modo di dichiarare in un’intervista:

[...] Diciamo che io mi ricordo due cose: una è questa maniera strana che ho avuto di cominciarlo: “io invece”, che è uno strano inizio, considerato che la parola “invece” presuppone un discorso precedente che nel

⁸⁰ Antonio Moresco, *Gli esordi*, p. 9

⁸¹ Trinh Xuan Thuan, *La pienezza del vuoto*, [cit.], p. 179

⁸² Antonio Moresco, *L’adorazione e la lotta*, [cit.], p. 35

libro non esiste; quindi diciamo che è come se questo incipit desse per scontato tutto il resto della letteratura, tutte le altre possibilità del dire, e dicesse “io invece”, e che cominciasse con questo gesto, con questa effrazione, con questa cosa che anche linguisticamente sembra un non-senso, però era l’unica strada per entrare in quello che volevo cercare di dire. [...]”⁸³

L’incipit segna dunque un distacco dai modi della letteratura stessa. È un punto di frattura oltre il quale non c’è niente che possa risultare funzionale al suo inquadramento. Lo “strappo” è avvenuto, la parola è stata presa in questo silenzio rigenerato, e lo sguardo è pronto ad aprirsi sul mondo come se fosse la prima volta, a esordire.

Ma c’è un altro aspetto molto interessante da considerare. Come abbiamo visto in Hawking, la singolarità, questo punto critico, non è funzionale al modello teorico. Anzi, costituisce un problema da tenere fuori dal campo di indagine. Moresco, al contrario, sembra prostrarla per tutta l’opera, soprattutto nelle sue caratteristiche di infinita densità e curvatura. Detto in formula, l’autore non vuole confinare il big bang in un momento netto e definito, ma ne estende le peculiarità fusionali a tutto il romanzo. Quello stato di massima concentrazione in cui la materia si riduce a una schiuma in cui “il tempo e lo spazio quali noi li concepiamo [...] non hanno più senso”, quella scala alla quale “non possiamo più parlare né di prima né di poi, e nemmeno di una durata precisa”, questo è il momento primigenio che l’autore vuole far dilagare nell’opera. Tale scelta è riscontrabile nel rapporto che il narratore instaura con l’ambiente. Ricordiamoci come Capra, Kaku e Lanza, traendo le conseguenze implicite nel principio di indeterminazione di Heisenberg, ci parlassero dell’interrelazione profonda tra l’io osservatore e la materia. Nell’opera di Moresco, e in particolare negli *Esordi*, questo assunto dell’infinitamente piccolo viene portato a confluire con la natura fusionale del big bang, concorrendo a creare quel “tutto pieno” che avevamo già incontrato nel capitolo precedente.

Già le prime sequenze del romanzo segnalano la difficoltà di parlare di una durata temporale precisa. Il narratore descrive gli atti minimi della vita seminariale, dal risveglio al momento in cui si addormenta, facendo un uso insistito dell’imperfetto

Mi *vestivo* a mia volta sotto le coperte, senza fretta, *mettevo* i piedi giù dal letto, *infilavo* le calze, *aprivo* il cassetto del comodino di lamiera e *scoperchiavo* il barattolo del lucido, ci *intingevo* la punta della spazzola, *infilavo* la mano in ciascuna scarpa e *cominciavo* a stendere la pasta, prolungando l’operazione all’infinito per cogliere l’istante in cui il lucido si *espandeva* fino a sparire, *perdeva* consistenza, *rimaneva* solo luce lucente priva di corpo e di colore.

⁸³ Da un’intervista a Moresco reperibile alla pagina web: <http://www.cafeboheme.cz/un-intuizione-musicale-intervista-ad-antonio-moresco/> (consultata il 23/08/2018)

Facevo questo e altri giochi dell'eternità.⁸⁴ [corsivi miei]

Tutto il primo capitolo è scandito dall'uso dell'imperfetto⁸⁵: “Ritornavo nella camerata”⁸⁶; “Infilavo la cotta”⁸⁷; “Osservavo a mia volta, da dietro, la testa del padre priore”⁸⁸; “Andavo a prendere il messale”⁸⁹; “Poi avveniva in silenzio la transustanziazione”⁹⁰; “La città sfavillava”⁹¹; “Chiudevo di nuovo gli occhi”⁹². L'ancoraggio temporale sfuma completamente nell'indeterminato. Ci è dato di cogliere l'atto ma non i suoi confini. La continuità della sequenza di apertura è in rapporto con la circolarità della quotidianità seminariale.

Cosa prende vita in questa quotidianità? Soffermiamoci sui dettagli colti dal protagonista. Dopo essersi svegliato e aver lucidato le scarpe – inaugurando così i “giochi dell'eternità” – raggiunge i bagni e incappa nel “seminarista sordomuto” (personaggio che abbiamo già incontrato nel capitolo precedente, commentando la ‘rivisitazione’ del Credo):

Scorgevo a poca distanza un seminarista sordomuto, non staccavo gli occhi dalla strana crosta gelatinosa e trasparente che sovrastava la sua testa. Il pettine bagnato ci passava dentro senza devastarla, la vedevo aprirsi teneramente e richiudersi subito dopo, rimanendo intatta. Vibrava un po' nella corsa, durante la ricreazione. Giravo di colpo la testa per guardarla, mentre ci passavo vicino correndo, cercavo di capire cosa mai nascondesse oltre la trasparenza assoluta delle linee.

Ritornavo nella camerata, facevo il letto, lo rimboccavo tutt'intorno, stendevo la salvietta sulla testiera d'alluminio, [...] ⁹³

L'elemento della “crosta” addensa tutta l'attenzione della voce narrante, tanto da produrre un piccolo terremoto di piani: l'imperfetto continua ad avanzare imperterrita, tuttavia la “crosta” apre uno spiraglio su un'altra situazione. Come possiamo vedere, il narratore “incurva” gli eventi in uno spazio-tempo privo di specificità, e dà loro una durata altrettanto priva di determinazione. La scena di una corsa irrompe senza soluzione di continuità, e rivela al lettore che l'apprensione del protagonista verso questa crosta si è già palesata in altra occasione. Ma, quasi si liberasse da un elemento di

⁸⁴ Antonio Moresco, *Gli esordi*, p. 9

⁸⁵ Luca Cristiano si sofferma su questo uso dell'imperfetto parlando di “marca chiara e riconoscibile” (*Crema di vetro: misura e dismisura nei romanzi di Antonio Moresco*, Transeuropa, 2016, p. 20)

⁸⁶ Antonio Moresco, *Gli esordi*, p. 10

⁸⁷ *Ivi.*

⁸⁸ Antonio Moresco, *Gli esordi*, p. 11

⁸⁹ *Ivi.*

⁹⁰ *Ivi.*

⁹¹ *Gli esordi*, p. 13

⁹² *Ivi.*

⁹³ *Gli esordi*, p. 10

disturbo in cui è finita impigliata, nel paragrafo successivo la voce riprende immediatamente la carica con l'imperfetto continuo che avevamo conosciuto all'inizio.

La crosta del seminarista sordomuto tornerà a irrompere a breve nel racconto, subendo un'ulteriore determinazione:

Rientravo nella camerata, dove molti erano già a letto, intenti a togliersi i calzoni e a infilarsi il pigiama sotto le coperte. La luce centrale era stata spenta ma potevo ancora indovinare, nella fila di letti dirimpetto, la testa del seminarista sordomuto, per le piccole luci che mi sembrava fossero ancora accese all'interno della sua crosta molle, come nel plastico di una città futura irta di grattacieli di vetro, di aeroporti. Distendevo la veste in fondo al letto, mi cambiavo a mia volta sotto le coperte.⁹⁴

Adesso viene posto davanti al lettore il risultato dell'interazione tra il narratore e la crosta: in quella che era "trasparenza assoluta delle linee" si palesa una "città futura". Da notare come, ancora una volta, l'elemento venga raccolto dalla voce e impastato nel fluire continuo dell'imperfetto. Così come il pettine del seminarista sordomuto passa nella crosta "senza devastarla", allo stesso modo questi dati che il narratore 'registra' entrano nella testura senza pretendere la dignità di deviazioni surreali: fanno parte della liturgia quotidiana, e la voce non può fare altro che rinchiuderli nel suo abbraccio. Inoltre, è importante notare l'uso che il narratore fa del verbo *sembrare*: non sta dicendo che la crosta del seminarista sembra una città futura, bensì che "le piccole luci" sembrano ancora accese, palesando gradualmente l'immagine, fino ai dettagli dei grattacieli e degli aeroporti. Il verbo di incertezza non viene usato in relazione alla città, ma a ciò che avviene al suo interno. Così facendo, la percezione del protagonista ha già modellato il mondo senza che il lettore abbia avuto il tempo di accorgersene.

Non è finita. La città-crosta sulla testa del seminarista sordomuto non è affatto un elemento separato dall'ambiente. Infatti, col passare del tempo funziona addirittura come punto di riferimento per descrivere il cambio di stagione:

Nella fila opposta, un po' spostata, riposava la testa del seminarista sordomuto, leggermente imperlata di sudore. Mi sollevavo dal cuscino per controllare se non si stesse sciogliendo per il gran caldo quella crosta, al cui interno da un po' di tempo le lucine si accendevano molto più tardi, ora che il cielo rimaneva luminoso fino al momento di risalire in dormitorio per la notte.⁹⁵

Finché non assistiamo alla coerente ripresa di quegli "aeroporti" intravisti nel primo capitolo:

⁹⁴ *Gli esordi*, p. 13

⁹⁵ *Gli esordi*, p. 19

Seduto sul bordo di una vaschetta per il pediluvio, anche il seminarista sordomuto contemplava lo spazio a occhi spalancati. Si lavava i piedi, intanto, con un filo d'acqua gelida che colava dal rubinetto semichiuso. Minuscoli aerei decollavano senza sosta dall'interno della sua crosta molle, senza neppure lacerarla. Si levavano in volo dopo avere a lungo rollato sulle piste degli aeroporti ancora brulicanti di luci in piena notte.⁹⁶

La crosta del seminarista sordomuto non è certo l'unico elemento con cui "interagisce" lo sguardo. Prima di commentare altri personaggi rilevanti, soffermiamoci sulla mera percezione degli oggetti, e sul modo usato da Moresco per restituirne la materialità. Nella scena in cui il protagonista serve messa col padre priore, ad esempio, possiamo leggere:

Lo seguivo con gli occhi mentre asciugava energicamente l'interno del calice col velo, sbirciando un'ultima volta dentro il tabernacolo ancora spalancato a poca distanza dai miei occhi, dalle pareti imbottite, trapuntate, come l'interno di certi manicomiali portacipria.⁹⁷

Il paragone tiene insieme due oggetti afferenti a campi lontanissimi, il tabernacolo e il portacipria "manicomiale", istituendo una strana tensione: l'immagine trova il suo perno in quelle pareti "imbottite, trapuntate", ossia nella materia che sta sotto gli occhi del protagonista, e a partire da essa lo sguardo prende slancio e istituisce un'interazione di rapporti che può disorientare senza tuttavia risultare forzata. Ciò che Moresco restituisce è il primo impatto tra la coscienza osservatrice e la materia, quell'istante impossibile da razionalizzare in cui l'immagine si sostanzia per mezzo di una logica confusiva, molto vicina al sogno e soprattutto ai modi di autorappresentazione del bambino. Così, se proviamo a sciogliere questo paragone, scopriamo che oggetti di due dimensioni diverse – tabernacolo e portacipria – vengono tenuti insieme dal fatto di essere entrambi contenitori imbottiti in un certo modo. A 'spezzare' la simmetria di questo paragone quel non meglio specificabile aggettivo "manicomiali", decisivo nel far deragliare il rapporto tra membri verso il vago e l'indefinito.

Quando i seminaristi si sparpagliano nel parco per meditare, il narratore va a sedersi vicino a delle fondamenta in costruzione, rendendo partecipe il lettore di altre sue percezioni:

Andavo a sedermi per un po' sulla scarpata, dove i lavori dei muratori attorno alle fondamenta della nuova ala ancora in costruzione avevano lasciato sassi rotondi che pulsavano nel pugno, quando l'intensità della meditazione rendeva così assenti che ci si scordava di essi per un tempo incalcolabile.⁹⁸

⁹⁶ *Gli esordi*, p. 39

⁹⁷ *Gli esordi*, p. 11

⁹⁸ *Gli esordi*, p. 12

Come possiamo vedere, tutti gli elementi della narrazione sono legati da un rapporto vitale: il protagonista seduto, le fondamenta in costruzione, i sassi nella mano. Non c'è alcuna separazione tra di essi, fanno parte di un unico movimento, un "tutto pieno" che trova il picco espressivo in quella 'pulsazione' dei sassi. Iniziamo a rilevare un'altra caratteristica della scrittura di Moresco che dobbiamo approfondire: la tendenza ad animare la materia inanimata, e viceversa a far sconfinare elementi organici nella descrizione di cose inorganiche. In questa scena di meditazione, i sassi che pulsano nel pugno sembrano ancora traumatizzati dai lavori in corso, come se fossero stati staccati da un corpo vivo più grande, e per questo seguitassero a pulsare. Ma si tratta di una supposizione ermeneutica che forse trascende troppo il testo. Limitandosi ai fatti, noteremo che a un abbassarsi della vigilanza razionale (data dall'intensità meditativa) corrisponde un aumento della percezione vitale degli oggetti.

Possiamo iniziare a mettere in evidenza, – ricollegandoci alla prospettiva di Lanza, – gli elementi di una scrittura dalla tendenza "biocentrica". Nel caso di Moresco, non solo "la creatura biologica modella il racconto", ma si assiste al ricorrente bisogno di far sconfinare ciò che è vivo in ciò che non lo è, come a creare un unico impasto di materia conforme allo stato fusionale del big bang. Vediamo, ad esempio, come il protagonista percepisce la luce tenuta accesa durante la notte nella camera. La prima volta che appare nel testo, viene descritta come "la lucina magmatica" che 'pulsava impercettibilmente', 'si sfuoca'⁹⁹. Più avanti, tuttavia, abbiamo modo di leggere:

La luce centrale venne spenta, rimase soltanto la lucina magmatica contro la parete. Qualcuno di tanto in tanto ci passava davanti, per ritornare nella penombra verso il proprio letto, e se nel far questo la sfiorava anche solo leggermente con un angolo della salvietta mi pareva che la sua *pellicina* si dovesse lacerare di colpo e che il suo contenuto dovesse cominciare a *colare* piano giù dal muro, come *tuorlo d'uovo*.¹⁰⁰ [corsivi miei]

Come già la crosta del seminarista era andata incontro a un'"animazione", passando dall'essere 'pura trasparenza di linee' a rivelarsi città futuristica da cui decollano aerei, così la luce del dormitorio dapprima 'pulsava' e 'si sfuoca', poi viene determinata organicamente. Questa percezione, oltretutto, non è isolata, ma sta in stretto rapporto con i movimenti dell'ambiente: è una luce la cui "pellicina" rischia di essere "lacerata" dalle salviette, e che potrebbe "colare" come un "tuorlo d'uovo". Una cosa viva a tutti gli effetti. Si tratta di una tendenza che Moresco rivela in molte occasioni. Ad esempio, mentre i seminaristi giocano a calcio,

⁹⁹ *Gli esordi*, p. 13

¹⁰⁰ *Gli esordi*, p. 53

Il padre priore, che arbitrava tutte e tre le partite contemporaneamente, *lacerava* di continuo l'aria coi suoi fischi, [...] ¹⁰¹

Lo sprofondamento nel silenzio si configura come l'entrata in una dimensione in cui tutto prende corpo, si anima caricandosi di elementi biomorfi:

Lo verificavo fin da quando si spalancava la porta del refettorio per la colazione del mattino e mi trovavo di fronte, allineate sulle tavole, le formidabili batterie delle scodelle, i fragorosissimi cucchiali, le piccole forme di pane che si potevano lacerare e *far cantare* in mille modi diversi con le mani. ¹⁰²

Oppure, quando il protagonista gioca a “intagliare” mentalmente la fiamma delle candele con un temperino:

L'ultima delle tre zone è pura fiamma, quella che non dà quasi luce. La sfioravo rapidamente con la lama, che diventava in un istante incandescente, così trasparente che potevo scorgere al suo interno *i capillari* sottilissimi del ferro, *rosa e pulsanti per la vasodilatazione* provocata dalla fiamma, le sue minuscole primordiali *cartilagini* fino al filo tagliente della lama, col suo discrimine rovente. ¹⁰³

Qui l'indistinzione tra l'organico e l'inorganico aumenta al punto da riconoscere una struttura anatomica al ferro, e a far sì che quest'ultimo sia interessato da un processo di “vasodilatazione”. Come avremo modo di approfondire più avanti – e in particolar modo con *Canti del caos* – a livello retorico questa fusionalità è affine all'area della sinestesia, cioè di una “percezione simultanea”. Moresco fa un uso molto particolare del tropo, ma già vediamo come il suo dettato sconfini nel metaforico. Infatti, se seguiamo Bice Mortara Garavelli, la sinestesia dev'essere considerata affine alla metafora:

Un tipo di metafora è la sinestesia (dal gr. *synáisthēsis* “percezione simultanea”): trasferimento di significato dall'uno all'altro dominio sensoriale. ¹⁰⁴

Ciò era palese nel caso della luce “magmatica” poi resa organica tramite il “tuorlo d'uovo”: un elemento apparentemente impalpabile viene accostato alla densità. Potremmo citare un altro passaggio

¹⁰¹ *Gli esordi*, p. 43

¹⁰² *Gli esordi*, p. 61

¹⁰³ *Gli esordi*, p. 63-64

¹⁰⁴ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, [cit.], p. 167

nel quale Moresco rivela la capacità di avvicinare col processo sinestetico campi semantici tra loro lontanissimi:

Il cielo pullulava ovunque di schegge, di frammenti, mi pareva di udire nel grandioso silenzio un fragore di stelle maciullate in un immenso frantoio.¹⁰⁵

Qui Moresco spinge la sinestesia a un vero e proprio azzardo, cercando di tenere insieme elementi terrestri – “schegge”, “frammenti” – e corpi celesti per mezzo di un’immagine agreste – il “frantoio” – che ne suggerisce, da un lato, il rumore, dall’altro la trasformazione di stato (così come nel frantoio le olive diventano olio, così dovremmo supporre che le stelle lavorate dal cielo diventino qualcos’altro). Da notare come queste stelle siano “maciullate”, aggettivo che di solito si riferisce a materia vivente. La parola “frammenti”, peraltro, getta un vero e proprio ponte tra l’infinitamente piccolo e l’infinitamente grande, se consideriamo che più avanti nel romanzo, il protagonista usa la stessa parola per descrivere i pezzetti di torrone rimasti attaccati al suo palato:

Non si poteva dire se l’ostia mi si fosse disciolta del tutto nella zona più alta del palato, o se stavano passando sui suoi estremi residui i dilanianti frammenti del torrone.¹⁰⁶

Se frammenti di stelle “pullulano” nel cielo, allo stesso modo nella bocca “passano” i frammenti di torrone, suggerendo così quella compresenza di tutto con tutto che Capra avrebbe chiamato “danza cosmica” e che per Moresco non ha nome, “sfugge alla nominazione”, e proprio per questo motivo può gonfiarsi retoricamente, esordire senza concettualizzarsi in alcun modo. La sinestesia si rivela dunque una modalità di accesso al cosmo particolarmente congeniale al nostro autore.

Ma nel caso dei “giochi” con la fiamma, conferire una struttura anatomica al ferro specifica ancora di più la funzione sinestetica, portando alla simultaneità di organico e inorganico, più che di sensi tra loro differenti. In quest’ultimo caso, la sinestesia si presta a quella che abbiamo chiamato “scrittura biocentrica”, e permettendo allo scrittore di confondere il dominio dei piani, può consentire allo stesso modo di riunire gli opposti, il vivente e il non vivente.

Come suggerito dalla Garavelli, con la sinestesia ci troviamo in area metaforica, e così torna alla luce quel carattere “primitivo” che avevamo teorizzato in rapporto allo sguardo esordico, appoggiandoci al Vico della *Scienza nuova*: non c’è alcun distanziamento razionale tra le percezioni del protagonista e il mondo, bensì passaggio di elementi da un campo all’altro, trasposizione, *metafora* appunto.

¹⁰⁵ *Gli esordi*, p. 39

¹⁰⁶ *Gli esordi*, p. 37

Ma lo sguardo del protagonista ha modo di posarsi su altri personaggi che, come il seminarista sordomuto, presentano tratti fisici assai particolari. Prendiamo, ad esempio, il padre priore che il protagonista aiuta a servire messa. La sua testa, oltre a presentare una strana anatomia, provoca addirittura nel narratore un infantile processo di nominazione:

Osservavo a mia volta, da dietro, la testa del padre priore. Era come segata in due e rimontata senza precisione, a causa di un lontano incidente che ne aveva spostato all'indietro una delle parti, in verticale. Appariva così diversa a seconda che la si guardasse da destra o da sinistra che avevo persino dato un nome a ciascuna delle due teste di cui sembrava composta, una l'avevo chiamata "paleolitica" e l'altra "sincopata".¹⁰⁷

Da questo momento in poi, il padre priore avrà sempre due teste. La voce narrante non si preoccuperà mai di offrire ulteriori spiegazioni, tutt'al più avanzerà delle congetture. Ad esempio, dopo aver trovato un tirapugni nel ripiano di un inginocchiatoio, formulerà questa ipotesi:

[...] di nuovo mi assalì il sospetto che non un incidente d'auto ma quel pesante tirapugni che avevo scoperto nell'inginocchiatoio spalancato fosse la vera causa lontana dello smottamento di un'intera metà della sua testa.¹⁰⁸

Ipotesi che invece di sciogliere l'ambiguità, ne aumenta la portata. Questo del tirapugni è un dettaglio sul quale conviene soffermarsi, in modo da introdurre l'altra caratteristica dello sguardo esordico, quella che abbiamo chiamato 'rovesciamento':

Camminavo tra le due file d'inginocchiatoi, quando uno di essi attirò la mia attenzione, perché aveva il ripiano aperto, ribaltato. Era quello dell'uomo con gli occhiali, che doveva essersi dimenticato di richiuderlo. Mi accostai per farlo ma, un istante prima, mi arrestai. C'era dentro uno strano oggetto, accanto al messalino. Allungai la mano di lato, con spavento, per toccarlo. Era un oggetto di ferro che non mi era mai capitato di vedere, molto pesante, opaco, formato da quattro anelli quasi neri, ciascuno sormontato da un rostro.¹⁰⁹

Il contatto con l'oggetto 'atterrisce' il protagonista, ma solo "molto tempo dopo", prima di addormentarsi capisce che si trattava di un tirapugni. Come è evidente a un primo sguardo, Moresco procede dall'indeterminato al determinato: a prevalere, in un primo momento, sono forma, materia e colore; poi, a razionalizzazione avvenuta, queste caratteristiche vengono ricondotte a un oggetto convenzionale. In questo caso il processo mentale risulta quasi analitico, investigativo, forse

¹⁰⁷ *Gli esordi*, p. 11

¹⁰⁸ *Gli esordi*, p. 65

¹⁰⁹ *Gli esordi*, p. 60

sull'onda di quello "spavento" suscitato nel protagonista dal tirapugni. Tuttavia, in altre situazioni, questo rovesciamento pone lo sguardo esordico in una condizione di maggiore inermità:

Abbassai gli occhi verso il declivio della collina. C'era qualcosa a poche decine di metri di distanza, dove il pendio cominciava a scendere più decisamente, quasi a picco. Strinsi gli occhi per vedere meglio, me li stroppiccai con le dita per togliere quell'umidore un po' deformante che produce il gelo. Era come una gocciolina incandescente che si arroventava e poi si spegneva, facendo pulsare tutta la sfera di spazio circostante. La sua luce si irradiava a tratti nel buio, tracciava piccoli archi mai perfettamente uguali, pareva spegnersi quasi del tutto ma subito dopo un chiarore spellato si espandeva di nuovo, all'improvviso.

Posai le mani sul terreno gelato, per non rotolare giù dalla collina. Il mio cuore aveva cominciato a pulsare incontrollabilmente, da quando avevo capito che si trattava della brace di una sigaretta che qualcuno stava fumando di nascosto e da solo sul pendio.¹¹⁰

Nient'altro che una semplice sigaretta, dunque. Ciononostante, vediamo come la creatura biologica "scolpisca" l'evento selezionando le sue percezioni e dando loro corporeità. Proprio come la figura che dev'essere liberata dal marmo, così in un primo momento abbiamo un blocco indeterminato, un "qualcosa a poche decine di metri di distanza", poi una "gocciolina incandescente" descritta nei suoi complessi movimenti, e infine la scoperta che si tratta di una sigaretta. Il dato convenzionale emerge da quello che prima era un conglomerato unico, privo di scissioni. Moresco non scrive che la sigaretta brillava nel buio, bensì che la "gocciolina incandescente [...] si arroventava e [...] si spegneva, *facendo pulsare tutta la sfera di spazio circostante*". Nel primo caso, infatti, avrebbe già operato una scissione e distanziato gli elementi – la sigaretta e il suo brillare da una parte, il buio dall'altra. Al contrario, adottando uno sguardo esordico che procede dall'indeterminato al determinato, ha modo di cogliere l'istante in cui la convenzione è ancora un tutt'uno col mondo naturale, non diversa dal fenomeno delle lucciole, per intendersi. Il gesto del fumatore emerge dopo una lunga catena di rilevazioni che ne marginalizzerebbero la portata, se la reazione del protagonista non fosse quella di un profondo turbamento.

Questo decentramento dell'umano, o perlomeno delle sue manifestazioni più caratterizzate e specifiche, può essere letto servendosi ancora una volta degli scienziati. Baggott, trovandosi a dover mettere la storia del cosmo in una prospettiva comprensibile all'uomo, ne 'comprime' la cronologia in una giornata di 24 ore. Se in questa compressione "l'universo «comincia» a mezzanotte",

La vita emerge intorno alle 18:00, ma per le cellule complesse e gli organismi pluricellulari occorre aspettare grosso modo fino alle 20:30. All'incirca due ore e mezza dopo assistiamo agli esordi della diversificazione

¹¹⁰ *Gli esordi*, p. 37

delle specie animali nell'«esplosione del Cambriano». Gli esseri umani moderni entrano in scena circa un secondo prima della mezzanotte. La coscienza umana si sviluppa durante questo ultimo secondo, ma ha cominciato a realizzare il suo pieno potenziale solo 300 millisecondi prima della mezzanotte, con la transizione alla modernità comportamentale avvenuta nel «grande balzo in avanti».¹¹¹

L'interazione del narratore col mondo sembra in qualche modo attinente a questa modellizzazione cronologica. Se quella che Baggott chiama “coscienza umana” emerge nell'ultimo secondo della giornata cosmica, allo stesso modo, per Moresco, la ‘convenzionale’ sigaretta si palesa dopo una lunga catena osservativa. Il protagonista, in quanto *singolarità*, “incurva” letteralmente gli eventi osservati nel suo campo percettivo, e il nostro scrittore non bypassa la descrizione del processo: una semplice sigaretta diventa un oggetto molto complesso se l'occhio dell'osservatore esce dai “300 millisecondi prima della mezzanotte” di cui parla Baggott.

Questo non è l'unico esempio di rovesciamento che il lettore ha modo di sperimentare. Più avanti nel romanzo, il narratore si trova in refettorio col Gatto, il prefetto del seminario, e assiste a una scena che avrà grandi ripercussioni su tutto il ciclo narrativo:

Mi mossi a mia volta e poco dopo, mangiando in perfetto silenzio durante la lettura, continuavo a osservare il suo volto che masticava lentamente e come a fatica, un po' accigliato. Finché il padre priore alzò il braccio per sciogliere il silenzio. La lettura terminò all'improvviso. Guardai il Gatto di nuovo. Mi pareva che la sua bocca si fosse un po' deformata, come se non riuscisse più a contenere dentro di sé un irrefrenabile sussulto. Tremò per alcuni istanti, e frammenti di cibo facevano già capolino tra le labbra. Si richiuse con forza, i denti stretti, parve sul punto di lacerarsi di nuovo, all'improvviso.

Un istante dopo capii che il Gatto stava incontenibilmente ridendo nel brusio da poco incominciato. Aveva gettato indietro la testa, i suoi occhi serrati lacrimavano.¹¹²

Sostanzialmente il procedimento è il medesimo, ma con qualche differenza. Anche qui avviene una determinazione che va dalla bocca “un po' deformata” alla risata incontenibile, ma c'è l'aggiunta di un tormentato rapporto col movimento. Lo scoppio improvviso è colto per segmenti, conformemente all'occhio nistagmatico di Moresco. Non si tratta di un ralenti, come rivelato dalla determinazione posta a inizio della paragrafatura successiva: “Un istante dopo *capii* che il Gatto stava incontenibilmente ridendo...” Il narratore, prima di giungere a questa certezza, deve completare le “traiettorie spezzate” colte dal suo occhio.

¹¹¹ Jim Baggott, *Origini. La storia scientifica della creazione*, [cit.], pp. 29-30

¹¹² *Gli esordi*, p. 51

Il rapporto con le cose in movimento rivela questa ‘segmentazione’ anche in altre occasioni. Nella scena di lotta tra il Gatto e l’altro prefetto, ad esempio, Moresco ha modo di esprimere la “selettività” del suo sguardo. Conviene esaminare la scena cogliendola nella sua estensione:

Quando fummo in cima, e stavamo girando l’angolo che divideva le due camerate, il Gatto si voltò all’improvviso, gettò l’altro prefetto contro il muro. Lo colpì un paio di volte all’altezza delle costole, senza aprire gli occhi, mentre l’altro prefetto cercava di imbrigliargli il polso con entrambe le mani per attenuare la violenza dei suoi colpi.

Si separarono.

Sembrava che ognuno fosse avviato verso la propria camerata. Invece un istante dopo l’altro prefetto ritornò con un piccolo gesto contro il Gatto. Non so con quale gesto riuscì ad agganciarlo, ma lo vidi ruotare su se stesso e portarsi subito una mano contro il volto. Schizzarono tutti e due lontano, come due ruote quando si sfiorano girando a velocità vertiginosa.

Poi ciascuno entrò nella propria camerata.

[...] Stavo rientrando a mia volta nella camerata, ero ormai a pochi passi dalla porta, ma sentivo che mi tremavano le gambe. Dall’interno veniva un fragore di oggetti rovesciati. Alcuni letti, urtati con violenza, dovevano spostarsi qua e là graffiando le mattonelle con le zampe.

Mi affacciai.

L’altro prefetto e il Gatto stavano lottando avvinghiati sul pavimento. Si colpivano in assoluto silenzio, ma grosse lacrime schizzavano via dai loro occhi, perfettamente visibili nell’aria, come vetri rotti. [...]

Qualche minuto dopo il padre priore fece irruzione correndo nella camerata.

[...] Si fermò un istante a pochissima distanza dai due che non avevano ancora smesso di lottare, anche se lo guardavano entrambi da terra, con le teste in fiamme.

Un istante dopo lo vidi chinarsi sul pavimento. Li colpiva entrambi sul volto col grande rovescio della mano, e nel far questo era costretto a ruotare così velocemente che le due teste parevano scambiarsi di posto, [...].

Con un ultimo sforzo, il padre priore riuscì a sollevarli tutti e due da terra, li rimise in piedi. Stavano uno di fronte all’altro, rattrappiti. Il padre priore li afferrò ciascuno per un braccio, trascinandoli verso la porta.

Lasciarono così la camerata.¹¹³ [corsivi miei]

Tra una paragrafatura e l’altra intervengono delle vere e proprie formule riassetanti: il più delle volte funzionano come piccoli explicit (“si separarono”; “poi ciascuno entrò nella propria camerata”), ma possono anche rilanciare l’azione (“mi affacciai”) oppure dare indicazioni (“qualche minuto dopo il padre priore fece irruzione nella camerata”). L’effetto globale è avvicicabile a quello delle didascalie di un film muto. Benché la scena di lotta si dilati in più momenti, essa sembra costitui-

¹¹³ *Gli esordi*, pp. 30-31

re un movimento unico che l'occhio selettivo segmenta e commenta. Oltre allo svolgimento in sé, anche i dettagli rilevati confermano le caratteristiche dello sguardo esordico già evidenziate. La lotta non è minuziosamente descritta, ma prende vita dal modo che il protagonista ha di guardarla: un polso “imbrigliato” per attenuare i colpi; un tentativo d'ingaggio paragonato al toccarsi di due “ruote” velocissime che schizzano via; le lacrime in sospensione nell'aria, trasformate sinesteticamente dal narratore in “vetro”.

Lasciando momentaneamente l'interpretazione del testo, recuperiamo la scena della risata, della sigaretta e del tirapugni. Perché il Gatto ride? E perché il narratore è così turbato dal tirapugni e dalla sigaretta? Conviene soffermarsi su questi snodi per introdurre alcuni aspetti fondamentali dei *Giochi dell'eternità*. Si tratta di elementi impossibili da capire all'altezza degli *Esordi* e che solo nell'ultimo romanzo – e in parte in *Canti del caos* – troveranno una loro possibilità interpretativa. In questa sede possiamo limitarci a fornire strumenti per orientarsi. La risata del Gatto, ad esempio, sarà un vero e proprio topos di *Canti del caos*, dove ritroveremo il personaggio impegnato a ‘sghignazzare’ e a demolire qualsiasi cosa porti in sé purezza. Affronteremo l'argomento a tempo debito. Ma adesso, nel refettorio del seminario, perché scoppia in un’”incontenibile” risata? Per capirne l'origine dobbiamo risalire indietro di qualche pagina, dove il protagonista racconta lo stato di trance provocatogli dall'armonio – suonato appunto dal Gatto – in seguito al quale comincia a scrivere alcune parole su un foglio.

Continuavo ad ascoltare il suono dell'armonio, non riuscivo a fare altro. S'interrompeva per alcuni istanti, come per darmi la possibilità di respirare, saliva su per le scale ancora prive di gradini, invadeva tutta la nuova costruzione, inzuppava uno dopo l'altro i suoi mattoni. Un seminarista si era alzato dal proprio banco per abbassare le serrande. La mia mano si era mossa irresistibilmente sul foglio del quaderno che avevo sotto gli occhi, non riuscivo neanche a vedere le parole che stavo tracciando. Arrivato alla fine della pagina, sollevai la testa. La musica si era interrotta di colpo, nello stesso istante. Strappai il foglio dal resto del quaderno, sollevai il piano ribaltabile del banco per nascondere dentro. Ma, mentre ancora lo tenevo di fronte agli occhi, per cercare di scorgere almeno qualcosa di quanto vi avevo appena scritto, capii da un minuscolo indizio che il Gatto era già uscito dalla chiesa, che era già entrato silenziosamente nella sala studio, sollevando un lembo della veste per non fare rumore mentre passava fra i banchi, che si trovava adesso immobile e in piedi proprio alle mie spalle.

Mi girai di scatto. I suoi occhi erano fissi sul foglio. Sorrideva.¹¹⁴

La contiguità tra la musica del Gatto e il foglio scritto dal protagonista è emblematica. Sincronizzandosi col ritmo del suo respiro, sembra quasi ipnotizzarlo e muovere la mano per lui. Da que-

¹¹⁴ *Gli esordi*, pp. 45-46

sto momento in poi, finché non scoppierà a ridere in refettorio, il foglio sarà motivo di forti tensioni. Dopo vari tentativi, il Gatto riuscirà misteriosamente a farselo cedere, e addirittura a farsi pregare per un giudizio “artistico”. Ridotto così in una posizione di subalternità, il narratore non può fare altro che attendere una mossa dal Gatto. In effetti, poco prima della scena in refettorio, questi si rivolge così al protagonista:

«Tu sei matto!» sussurrò all’improvviso.

Scosse due o tre volte la testa.

«Ma ti rendi conto davvero di quello che stai facendo?» disse ancora, in un soffio.¹¹⁵

Non ci è dato sapere di più. Bisognerà arrivare in fondo a *Canti del caos* per chiarire la faccenda, e nel cuore degli *Increati* per ‘svelarla’ definitivamente. Preannunciamo soltanto che il foglio scritto dal protagonista ci permetterà, più avanti nel nostro lavoro, di tornare sopra l’idea della “singolarità” e ridiscuterla.¹¹⁶

Anche il tirapugni e la sigaretta sono elementi anticipatori. Per comprendere meglio lo sconvolgimento del protagonista, vediamo come prosegue la scena in cui viene sorpreso l’uomo a fumare:

Mi sfregai di nuovo gli occhi e nella nuova espansione del bagliore mi parve di indovinare la sagoma inconfondibile dell’uomo con gli occhiali.

Avrei voluto alzarmi e correre verso le zone più illuminate del cortile, ma ciò che vidi nel chiarore della boccata successiva non mi permise di schiodarmi dal mio posto. L’uomo con gli occhiali stava seduto sul terreno gelido e in pendenza, tra le ultime chiazze di neve non ancora sciolta, e fumava intensamente, con gli occhi chiusi e la testa gettata indietro contro il cielo.¹¹⁷

Quest’uomo con gli occhiali è anche il proprietario del tirapugni che il narratore trova nell’inginocchiatoio aperto. Si tratta di un personaggio misterioso che suscita la preoccupazione del Gatto e del padre priore fin dalle prime scene, quando cerca di rientrare in seminario confuso tra i parenti in visita. Moresco non specifica alcunché di certo riguardo a questo personaggio, si limita a suggerire l’ipotesi di un ex seminarista “diventato ateo”¹¹⁸ col tempo. Quello che il lettore degli *Esordi* può toccare con mano, è che il rapporto visivo tra il narratore e l’uomo con gli occhiali è carico di tensione; quello che possiamo preannunciare noi, a questa altezza del lavoro, è che sul miste-

¹¹⁵ *Gli esordi*, pp. 50-51

¹¹⁶ Specificheremo meglio l’idea della singolarità come punto della teoria in cui “la teoria stessa viene meno”, cercando di mostrare come questo paradosso valga anche per il mondo di Moresco.

¹¹⁷ *Gli esordi*, p. 38

¹¹⁸ *Gli esordi*, p. 27

rioso personaggio si impernia un'altra chiave interpretativa che chiama sempre in causa il principio di indeterminazione di Heisenberg¹¹⁹. Di più sarebbe infruttuoso dire.

Così come la risata del Gatto, il foglio e l'uomo con gli occhiali andranno definendosi con l'avanzare del ciclo, anche il "Nervo" e la "Dea" sono personaggi dei quali al momento possiamo solo intuire l'identità. Il primo irrompe nel silenzio del seminario col rombo della sua motocicletta, portando inquietudine e turbamento, la seconda fa la sua apparizione quando il protagonista torna momentaneamente alla villa di famiglia.

Vediamo l'entrata in scena del Nervo:

Ero di nuovo di fronte al finestrone quando un grande fragore si scatenò all'improvviso nella zona centrale del cortile.

Non capivo di cosa si trattasse perché una nuvola spessissima di fumo avvolgeva completamente ciò che doveva essere la fonte del fragore.

Poi la nube cominciò a diradarsi. Riuscii a riconoscere, immobile al centro, a cavalcioni di una motocicletta di grandi dimensioni, un uomo serrato dalla testa ai piedi in un'attillata tuta nera di cuoio, luccicante, dalla quale spuntavano solamente gli occhi.

"Il Nervo!" lo riconobbi all'improvviso.

[...]

Portò il motore un'ultima volta su di giri e, proprio quando era al massimo del suo rombare, si chinò improvvisamente in avanti, lo spense accarezzando un punto conosciuto e preciso al di sotto del fanale. Un istante dopo tutto il cortile piombò in un silenzio vibrante, innaturale, mentre le ultime nuvole di gas si disperdevano nell'aria.¹²⁰

Il Nervo turba la quiete del seminario col frastuono della sua motocicletta, oggetto che sembra in qualche modo accrescere la sua autorità. La rottura del silenzio si configura già come una prima violazione nei confronti del protagonista; la nube di fumo allunga i tempi del riconoscimento iniziale, aumentando la tensione per la sua entrata in scena; la tuta in cuoio ne rende imperscrutabili i tratti, eccezion fatta per gli occhi, strumento di controllo e di autorità. Il silenzio ripristinato dopo lo spegnimento del motore è ben diverso dalla dimensione contemplativa finora conosciuta: è "vibrante" e "innaturale", come se nascondesse o preannunciasse qualcosa. Il personaggio diffonde subito intorno a sé un grande turbamento:

¹¹⁹ Ridiscuteremo, in particolare, il rapporto tra l'opera di Moresco e la perturbazione degli elettroni tramite l'osservazione di cui parla Heisenberg.

¹²⁰ *Gli esordi*, p. 67

Mi pareva che nessuno riuscisse a respirare, mentre il Nervo muoveva i primi passi nel cortile, stirandosi le membra dopo il lungo viaggio. Una cerniera luccicante gli attraversava tutto il corpo, oscenamente rigonfia all'inguine.¹²¹

Il Nervo preleva il narratore dal seminario e lo riporta alla villa di una località denominata “Ducale”. Da notare come, prima della partenza, l'uomo con gli occhiali rimanga “ostinatamente girato di schiena”¹²², e come la mano che il seminarista sordomuto alza per salutare, illuminata dal fanale, risulti “trasparente”¹²³: tutti elementi scenici privi di spiegazione che potranno essere riletti più avanti nel ciclo.

Il viaggio verso Ducale è assai movimentato. Ancora una volta, la sensibilità del protagonista impregna l'azione. Quando la motocicletta prende una discesa, la distanza tra guidatore e passeggero sembra aumentare a dismisura:

Il sedile posteriore pareva essersi alzato a tal punto per la pendenza della stradina che la testa del Nervo, tutta inclinata sul manubrio, sembrava allontanarsi fin quasi a scomparire.¹²⁴

E quando il narratore rileva che “piccole pietre s'immobilizzavano abbagliate nel fascio di luce del fanale”¹²⁵, assistiamo al rinnovo di quegli elementi biocentrici già incontrati nelle scene seminariali: adesso l'ambiente ispezionato dal fanale del Nervo manifesta quasi una paura paralizzante.

Il viaggio prosegue. La motocicletta scende lungo una scala sobbalzando, tanto che il narratore ha modo di notare: “[...] il mio sedile mi lanciava sempre più in alto a ogni dislivello”¹²⁶. Se questi dettagli percettivi suggeriscono un ingigantirsi della distanza tra i due personaggi, all'improvviso irrompe un'“inquadratura” estremamente ravvicinata: “Vedevo la spina del Nervo sbalzare dal cuoio lucente della tuta.”¹²⁷ La vicinanza permette di cogliere strani particolari:

Da quella estrema vicinanza potevo vedere che il suo labbro inferiore era un po' spappolato al centro, come se lungo il viaggio d'andata si fosse fermato a premerlo con violenza e un gran numero di volte contro altre labbra in attesa ai lati della via, senza neanche fermare la moto, senza rallentare.¹²⁸

¹²¹ *Ivi.*

¹²² *Gli esordi*, p. 71

¹²³ *Ivi.*

¹²⁴ *Ivi.*

¹²⁵ *Ivi.*

¹²⁶ *Ivi.*

¹²⁷ *Gli esordi*, p. 72

¹²⁸ *Ivi.*

Il Nervo si getta in veri e propri duelli di velocità con le altre motociclette, e la sua fisicità è coinvolta a tal punto nell'operazione che il protagonista rischia quasi di cadere. Sfinito dagli sforzi per rimanere in sella, si abbandona a brevi sonni e quando riapre gli occhi si ritrova ancora davanti quella “spina dorsale *tutta ripiena di midollo*”¹²⁹ [corsivo mio]. Questa specificazione è interessante per quanto concerne uno dei nostri argomenti principali – l'indistinzione materica – soprattutto se confrontata con una scena che troverà spazio poco più avanti nel romanzo. A Ducale, il protagonista osserva lo “Ziò” sparare col fucile al tronco di un albero. I proiettili vengono descritti nel momento in cui entrano

[...] dentro la pianta lasciando dietro di sé interminabili schegge sollevate, entravano l'uno dentro l'altro esplodendo concentricamente fin nei cerchi più molli e più profondi, li trapanavano fino all'ultimo anello *tutto ripieno di midollo*, mentre la pianta continuava a restare perfettamente immobile e silenziosa al centro del parco, dello spazio.¹³⁰ [corsivo mio]

Servendosi di una formula ripetitiva, Moresco riesce a creare un ponte tra organismi molto lontani e a renderli parte di una stessa struttura. Il procedimento è affine a quello della rima, ma rielaborato in modo particolare: non sottolinea il valore semantico né lo attenua¹³¹, bensì ne estende la portata, il raggio d'azione. Così facendo, ci troviamo ad avere una formula che vale allo stesso tempo per l'anatomia umana e per la fisiologia vegetale.

Concludendo il discorso sul viaggio, diremo che si caratterizza per un continuo alternarsi di prospettive, l'una ravvicinata e l'altra distanziata, e per l'atteggiamento rocambolesco del Nervo.

Arrivati a Ducale, il personaggio spegne la motocicletta con una “carezza”¹³², come già quando era arrivato al seminario, rivelando così un duplice modo di rapportarsi alle cose – aggressivo per un verso, consapevole ed esperto per un altro.

Nella villa di Ducale c'è un clima di festa. I personaggi ballano dopo aver sistemato dei giradischi nel parco. Il Nervo balla con la “Dea”, e il narratore con la “Pesca”. Quest'ultima è una bambina il cui nome deriva dal fatto che la sua pelle si illividisce alla minima pressione, “come quella della pesca”¹³³. È lei ad accogliere il protagonista con una battuta che dovremo tenere bene a mente quando arriveremo agli *Increati*:

¹²⁹ *Gli esordi*, p. 73

¹³⁰ *Gli esordi*, p. 97

¹³¹ Si veda il *Dizionario di retorica e di stilistica* di Angelo Marchese (Mondadori, 1978), alla p. 225.

¹³² *Gli esordi*, p. 74

¹³³ *Gli esordi*, p. 88

«Non mi riconosci più? Sono la Pesca!»¹³⁴

Il vestito della bambina è una nuova occasione di esplorazione materica, riattivando quel campo semantico che già avevamo visto in azione nella camerata del seminario: se lì la luce “magmatica” veniva poi avvicinata al “tuorlo d’uovo”, adesso il vestito della Pesca rivela una “superficie inconsistente, come pelle d’uovo”¹³⁵. Il tutto, ancora una volta, prima che la bambina proceda alla determinazione che chiarifica queste percezioni: “«È d’organza!»¹³⁶ mi disse”.

Tra le scene che coinvolgono questo personaggio, ce n’è una sulla quale conviene soffermarsi. Per introdurla, teniamo presente che il protagonista, precedentemente, è riuscito a impadronirsi di una zampa staccata a un gatto morto, oggetto conteso tra i ragazzi che pullulano nel parco di Ducale. Tuttavia, ben presto ne perde le tracce, o meglio, il controllo. Infatti, la zampa comincia ad apparire arbitrariamente nei posti più diversi, compreso il corpo della Pesca:

Appariva e spariva di continuo, eppure ogni volta ci mettevo del tempo prima di riuscire a riconoscerla. La rivedevo inaspettatamente *su una delle scarpette basse* della Pesca, come una fibbia un po’ spropositata. La perdevo di vista di nuovo per un intero pomeriggio, la mattina dopo la vedevo fiammeggiare *su una delle sue spalle*, fissata al vestito con un punto di filo, come una grande spallina militare. Oppure mi accorgevo, dopo essermi a lungo chiesto dove si trovasse, di averla da tempo sotto gli occhi, *trasformata in un incredibile bottone*. Spariva di nuovo per riapparire *in un punto molto alto del suo braccio*, oppure fissata a una catenina che le circondava *una delle caviglie*. Doveva avere trovato il modo di applicarci anche una spilla perché mi capitava di vedergliela puntata *a mo’ di alamaro sulla camicetta o sulla gonna*, per tenere uniti due lembi privi di bottoni.¹³⁷ [corsivi miei]

In questo passaggio l’elemento nistagmatico e quello quantistico trovano una declinazione narrativa: l’occhio del protagonista non riesce a seguire il percorso della zampa di gatto, riesce solo a coglierne le posizioni, e a meravigliarsi per i cambiamenti repentini che avvengono. Così come Heisenberg ci parlava di elettroni che possono essere colti solo in “punti” particolari, e di orbite impossibili da concepire, allo stesso modo il narratore deve abbandonarsi a questo ‘pullulare’ di stati: il mondo non gli offre alcun appiglio per ricostruire il percorso compiuto dalla zampa, e ogni tentativo sarebbe arbitrario almeno quanto gli spostamenti dell’oggetto.

¹³⁴ *Gli esordi*, p. 76

¹³⁵ *Gli esordi*, p. 87

¹³⁶ *Ivi*.

¹³⁷ *Gli esordi*, p. 148

E la Dea? Personaggio che ritroveremo sotto altre spoglie negli *Increati* – come del resto anche il Nervo e la Pesca – la Dea appare al lettore come una donna affaccendata nei preparativi per le nozze di “Turchina”.

Arrivavano i pesci sul grande piatto di portata, [...]. I pesci venivano spaccati in mezzo con le posate adatte. Si aprivano fumando nella sala. Ce n'erano sempre parecchi tenuti vivi nella vasca da bagno piena d'acqua. Li uccideva la Dea, sbattendoli con forza contro il pavimento. Tutta la villa tremava leggermente a ogni colpo, sullo zoccolo di vetro della serra.¹³⁸

È lei ad avvertire il narratore dell'imminente operazione chirurgica alla quale deve sottoporsi (una circoncisione). Non che ci sia detto molto di più su questo personaggio, negli *Esordi*. Rispetto a lei, il Nervo gode certamente di uno spazio maggiore. Imperversa con la sua motocicletta nel parco di Ducale, molesta gli animali e addirittura li ubriaca con l'acquavite. Non contento, ubriacherà anche il padre priore venuto a far visita al protagonista:

«Prenda un po' d'acquavite!» sentivo che gli stava proponendo il Nervo.

[...]

Prima che il padre priore riuscisse ad allontanare il collo della bottiglia con la mano, il Nervo gli riempiva il bicchierino fino all'orlo. [...]

Poi la Dea lo invitò a visitare il primo piano della villa. Li seguivo a poca distanza, lungo le scale e nelle stanze. Vedevo il padre priore barcollare. Poggiava il palmo di una mano contro le pareti, come se non vedesse più nulla mentre camminava.¹³⁹

Dunque, non solo il Nervo turba il silenzio del seminario facendo irruzione con la motocicletta, ma adesso porta una destabilizzazione ancora più profonda nel microcosmo del protagonista: il gesto di ubriacare il padre priore, infatti, suona come una vera e propria profanazione, se pensiamo che poche pagine prima le vittime delle sue elargizioni alcoliche erano stati gli animali della villa, compreso il cane del custode. Sicuramente il Nervo è un personaggio che porta disordine, scompiglio, forse anche disagio, ma non ancora vera e propria inquietudine. Il contrasto che si crea tra lui e la dimensione del protagonista, tuttavia, risulta già palpabile dal diverbio col padre priore:

Un istante dopo sentii gridare da lontano.

Girai gli occhi verso la piccionaia.

¹³⁸ *Gli esordi*, p. 100

¹³⁹ *Gli esordi*, p. 143

Perfettamente visibili dietro una delle bifore, il Nervo e il padre priore stavano l'uno di fronte all'altro con i pugni levati, i volti in fiamme. Gridavano entrambi così forte che non si sentiva quasi nulla. [...] Trattenevo il respiro, le due voci erano salite ancora di più, l'intero edificio delle scuderie cominciava già a vibrare distintamente nello spazio. Non staccavo più gli occhi dalla bifora, dietro la quale il Nervo e il padre priore continuavano a gesticolare in perfetto silenzio, rossi in volto.¹⁴⁰

I due personaggi si riconcilieranno poco dopo, ma al lettore non è dato sapere niente di più sul litigio.

Prima di compiere un brusco salto nella zona finale del romanzo, vale la pena soffermarsi su un'altra scena. Il narratore descrive il momento in cui tutti i personaggi, dopo aver finito di cenare, se ne vanno a fumare sigarette nel parco:

Poi la cena, poco per volta, finiva, si spegneva. Scendevano tutti a fumare e a passeggiare per il parco. Piccole braci si spostavano nel buio lungo i viali, aumentavano e diminuivano la propria intensità in punti lontanissimi e certo non collegati tra loro. Anche se, a guardarli con attenzione da lontano, pareva di cogliere tante e così calcolate asimmetrie da far nascere il sospetto che *facessero parte senza saperlo di un unico circuito, che ne trasmettessero segnali elettrici già stampati in precedenza lungo la rete dei suoi punti di connessione e dei suoi bordi*, e che vi facessero parte anche certe piccole braci che sembravano sfuggire completamente alle sue maglie, [...].¹⁴¹ [corsivo mio]

Tralasciando l'immagine già vista delle "braci" nel buio, che qui sembra ingigantirsi e complicarsi, quel che ci interessa rilevare è l'intromissione speculativa del narratore. In essa possiamo cogliere quasi un'epifania di ciò che il protagonista degli *Increati* si troverà davanti agli occhi, e persino di una riflessione che nella *Lucina* troverà formulazione cosciente. Se qui, nel parco buio di Ducale, i fumatori ricordano le componenti inconsapevoli di un "circuito" elettronico, nel romanzo breve Moresco fa compiere al suo narratore un'autoriflessione che riattiva il discorso:

Cammino, cammino, per questo movimento di ossa e muscoli che continua ad avvenire nel buio. E di nervi e tendini e di tessuti connettivi e di vertebre e di materia cerebrale che manda gli impulsi per attivare questo movimento che a me sembra involontario, come se avvenisse da un'altra parte. Come se andasse avanti da solo, senza bisogno di ricevere impulsi, mentre il cervello si trova altrove, irraggiungibile, solo, infinitamente lontano, e si limitasse a registrare altri impulsi che ci sono stati chissà perché, chissà quando, *su un tracciato di memoria separata*, ormai oltrepassata oppure non ancora attivata.¹⁴²

¹⁴⁰ *Gli esordi*, p. 144

¹⁴¹ *Gli esordi*, pp. 100-101

¹⁴² Antonio Moresco, *La lucina*, Mondadori, 2013, p. 75

Il “circuito” e il “tracciato” sono la naturale conseguenza di quella visione che avevamo esaminato nel primo capitolo, e che aveva portato il narratore alla consapevolezza di essere dentro “qualcosa che *era successo* da qualche parte, *succederà*” (corsivi miei). Nel brano tratto dalla *Lucina* vediamo come la questione si leghi a un discorso di fisiologia umana, cogliendo il momento in cui il protagonista mette in discussione il movimento involontario del cervello, usandolo come apertura verso l’incontrollabile, l’ignoto. Negli *Esordi*, invece, l’argomento è ancora latente e nascosto nella raffigurazione del mondo operata dallo sguardo.

3.3

Nel portare avanti il nostro discorso dobbiamo saltare a piè pari la parte centrale del romanzo, e passare all’esame della terza, intitolata *Scena della festa*.

Tra gli aspetti notevoli, principalmente due: il rapporto contraddittorio tra scrittore e editore e la condizione sempre più fusionale dell’ambiente. Adesso spiegheremo questi due punti servendoci del testo, ma già possiamo rilevare come rappresentino un’opposizione messa in unità: da una parte gli elementi del mondo – stagioni comprese – si confondono e impastano, dall’altra i due personaggi si fronteggiano, prefigurando la coppia dialettica scrittore-editore che troverà spazio in *Canti del caos*.

Come in ogni scontro epico che si rispetti l’avversario si fa aspettare, così nella *Scena della festa* l’editore ha bisogno di un po’ di tempo prima di entrare in scena. Di lui ci fornisce dettagli incidentali l’entourage della casa editrice, in particolare una segretaria e un “messo”, sorta di inviato che deve stabilire un contatto fisico tra lo scrittore e l’editore. Dai discorsi di questi due personaggi emergono dettagli che connotano il personaggio già prima che entri in scena.

«Mi ha ordinato di tornare di corsa a rintracciarla! È rimasto in casa editrice fino a tarda notte, per tutti questi giorni... Spegne lui stesso le luci negli uffici deserti, dopo che se ne sono già andati a casa tutti quanti, [...]. Lo trovo di mattina addormentato nel suo ufficio, in poltrona, quando passo come sempre a salutare. [...]. Beve da quel bicchierino con le labbra ancora impastate. “Ci è sfuggito di nuovo!” ricomincia a disperarsi subito dopo. “Non appena si è sentito braccato, intercettato...” “Tornerò a rintracciarlo!” mi do da fare per consolarlo. [...] Chiude gli occhi, sospira, gli vedo spuntare per un istante un sorrisino. Si tira via dalle labbra quella schiuma leggera, del caffè, scuote due o tre volte la testa, si accende una sigaretta, sembrerebbe un po’ sollevato. Invece un istante dopo ricomincia a smaniare. Lo sentiamo girare per la casa editrice, non gli va bene niente. Fuma una sigaretta dopo l’altra, lo si sente zoppicare attraverso gli uffici, i corridoi...».

«Perché “zoppicare”?»

Il messo spalancò gli occhi di colpo, per guardarmi.

«Ma perché è zoppo!»¹⁴³

L'editore, pur non avendo ancora un'identità definita, è già stato anticipato da quelle caratteristiche che ne sostanzieranno l'actio in *Canti del caos*: lo zoppicare e il fumare compulsivamente. Inoltre, a quest'altezza ci viene offerto un primo assaggio della sua natura contraddittoria, rappresentata dal coesistere in lui di tensioni opposte nei confronti dell'opera dello scrittore, una attrattiva e una repulsiva. La contraddizione si estende anche al di fuori del personaggio, portando a situazioni paradossali: il messo e la segretaria invitano lo scrittore a telefonare all'editore, gli assicurano che è in apprensione per l'incontro, ma immancabilmente, quando il protagonista prova a contattarlo, l'editore è irreperibile. Va avanti così per molto, finché non assistiamo a una stranissima telefonata, durante la quale lo scrittore, risoluto, promette di non farsi più vivo. A questo punto, la segretaria pronuncia una serie di frasi che ci permettono di capire meglio come dev'essere intesa la situazione:

«Non ci assalga!» [...] «Non le sembra di esagerare?» [...] «Lui non dice più niente...» [...] «eppure capisco che è incredibilmente turbato da questo suo continuo tessere trame, da questo suo assediarmi... sento le sue ciglia tutte bagnate, quando mi porto il suo volto di colpo contro il seno...»¹⁴⁴

La situazione narrata da Moresco è ben diversa da quella di un esordiente che viene ingannato da false promesse. A dire la verità, sembra proprio l'esatto opposto: qui è lo scrittore ad "assediare" l'editore, a metterlo in una posizione scomoda, come se riaprisse vecchie ferite. È lo scrittore a riportare la letteratura a un grado di purezza davanti agli occhi abbacinati dell'editore. Ancora la segretaria:

«Lui si chiude per giorni nel suo ufficio» sospirava la donna un istante dopo, «mi chiama di tanto in tanto. "Non è riuscita a spiegargli la situazione" mi rimprovera senza guardarmi "si è sentito ferito, mi sembra di vederlo mentre corre e si espande da solo, per le strade..." Mi prende tra le sue braccia, mi morde improvvisamente le labbra, senza farmi male. Va a pescare il suo manoscritto, me ne legge un brano, con la voce che s'incrina di tanto in tanto, che si sfalsa. Con l'altra mano passa sotto la mia gonna a trapezio, mi segna la carne del ventre, piano piano. "Capito adesso con chi ha avuto a che fare?" mi dice sollevando la testa. La sua voce s'incrina ancora, si spezza. "Forse non me n'ero resa conto perfettamente, all'inizio" mi scuso, "arrivano così tante telefonate, non è facile riuscire sempre a capire, a immaginare..."»¹⁴⁵

¹⁴³ *Gli esordi*, p. 549

¹⁴⁴ *Gli esordi*, p. 567

¹⁴⁵ *Gli esordi*, pp. 563-4

La “situazione” che la segretaria non è riuscita a spiegare allo scrittore è ciò che sarà portato a galla in *Canti del caos*: le leggi del mercato editoriale e tutto quel che comportano. Moresco drammatizza profondamente il personaggio dell’editore ponendolo sul discrimine tra purezza e impurità. Da un lato è costretto a obbedire a ciò che detta l’establishment, dall’altro vorrebbe ricongiungersi con la purezza originaria. Nei *Canti* questo snodo tragico si tradurrà nel tentativo impossibile di portare la purezza dello scrittore dentro un prodotto commerciale, riecheggiando in tal modo una frase che Moresco scrive come ‘preetto’ artistico in *Lettere a nessuno*:

«bisogna stare in modo impuro nella purezza e in modo puro nell’impurità» [...] «abbiamo bisogno dell’immobilità dentro il movimento e del movimento dentro l’immobilità»¹⁴⁶

Ancora una volta ritroviamo l’esigenza di far coincidere gli opposti. Se il discorso riguardante purezza e impurità può essere ricondotto al rapporto tra editore e scrittore, quello sul movimento emerge da uno scambio di battute con la segretaria. Chiedendo per l’ennesima volta di avere indietro il manoscritto, lo scrittore avanza il sospetto che la casa editrice lo abbia addirittura perso, e così si sente rispondere:

«Non si tratta di questo...» [...] «ma ci vuole un po’ di tempo per rintracciarlo, una cosa così non si riesce mai a farla stare dentro se stessa, a farla stare ferma...»¹⁴⁷

Azzardando una chiave di lettura, potremmo dire che l’irrintracciabilità del manoscritto sia dovuta al fatto che esso consiste proprio nel romanzo che stiamo leggendo: in effetti, dal punto di vista della segretaria, come potrebbe stare fermo? È una linea interpretativa che sembra confermata poco più avanti:

«Come può pretendere di riprendersi indietro il romanzo... proprio questo romanzo? Le pare cosa che si possa fare?»¹⁴⁸

In ogni modo, scrittore e editore alla fine riescono a trovarsi l’uno di fronte all’altro:

Un uomo era apparso di colpo, sulla porta.

«Eccomi!»

¹⁴⁶ Antonio Moresco, *Lettere a nessuno*, [cit.], p. 506

¹⁴⁷ *Gli esordi*, p. 574

¹⁴⁸ *Gli esordi*, p. 575

Non si capiva se sbadigliava, se rideva.

Fece ancora qualche passo in avanti. Scorgevo appena il luccicare del suo scarponcino che si staccava dal pavimento, che avanzava.

«C'era bisogno di creare tutto questo caos?»

Si fermò gettando indietro la testa, strinse gli occhi fin quasi a saldarli mentre si portava la sigaretta alle labbra, sorrideva.

«Ma tu sei il Gatto!»¹⁴⁹

La ripresa della situazione seminariale – col Gatto in possesso dello scritto e il narratore che vuole riaverlo indietro – sta andando incontro a una complicazione romanzesca decisiva. Prima di descriverla, è doveroso notare come l'editore presenti quelle caratteristiche che erano proprie dell'uomo con gli occhiali. Moresco rende esplicito il nesso attraverso il dialogo («Porti gli occhiali, adesso!»¹⁵⁰). Persino l'atto di fumare compulsivamente crea un ponte tra i due personaggi, se ripensiamo alla scena in cui il narratore-seminarista rimane scioccato sul declivio. Dunque è lecito pensare che all'altezza degli *Esordi* Moresco voglia far coincidere l'identità dell'uomo con gli occhiali con quella del Gatto, ma, come vedremo una volta arrivati agli *Increati*, la faccenda è un po' più complessa di così.

In un primo momento, l'editore propone allo scrittore di distruggere il romanzo dandogli fuoco, come forma estrema di pubblicazione. Le azioni di “sparire” e “apparire”, già viste in relazione alla zampa di gatto, all'occhio nistagmatico e al mondo subatomico, qui subiscono una nuova declinazione, vengono a unificarsi nella figura dell'editore: non solo il Gatto ha il potere di far “apparire” l'opera pubblicandola o di farla “sparire” rifiutandola, ma sembra che la distruzione assuma un vero e proprio valore propositivo. Non più due comportamenti separati e speculari, ma un unico movimento che li comprende entrambi.

«[...] Potresti dare tutto quanto alle fiamme, in quel tuo monolocale. Ammucchiare tutti i fogli in mezzo alla stanza, oppure dentro il secchiaio. Potresti cercare con cura l'angolino di carta migliore col fiammifero dalla capocchia incendiata. “Anche la grandezza, per me, era solo un pretesto!” potresti lasciarti andare a pensare spostandoti attraverso la stanza alla luce di quell'incendio. Potresti respirare un respiro diverso, primo...»¹⁵¹

Ma fermiamoci un attimo a riflettere sulla natura di questa lusinga: se il romanzo scritto dal narratore, come abbiamo visto, corrisponde al mondo stesso in cui i personaggi si trovano immersi – al

¹⁴⁹ *Gli esordi*, p. 579

¹⁵⁰ *Gli esordi*, p. 581

¹⁵¹ *Gli esordi*, p. 622

piano della realtà – allora lo scopo segreto del Gatto è distruggere il creato! Recuperando il concetto di “singolarità”, adesso possiamo provare a estenderlo a tutti gli *Esordi*: così come il modello standard dell’universo presenta un “punto” in cui il modello stesso viene meno, così il romanzo contiene dentro di sé la sua stessa contraddizione. Il lettore degli *Esordi*, tuttavia, ha ancora una visione parziale sulla faccenda.

Il protagonista rifiuta tacitamente di prestarsi alla distruzione, e così arriviamo all’ultimo incontro tra scrittore e editore, posto in chiusura dell’opera:

Si fermò un istante. Gettò indietro la testa, anche le spalle.

«Andiamo a parlare lassù, su quella cattedrale di schiuma... Non accettiamo niente di meno per questo nostro ultimo incontro!»¹⁵²

In cima alla “cattedrale di schiuma”, il Gatto tenta di far precipitare di sotto il narratore in modo da evitare che porti l’opera a compimento. Tuttavia, *Gli esordi* si sta effettivamente compiendo, quindi dobbiamo pensare che dietro questo incontro si celi anche qualcos’altro. Per certi aspetti, possiamo pensare che Moresco abbia voluto drammatizzare ‘l’impossibilità dell’esistenza’ dell’opera all’interno della stessa opera. Il narratore, che incarna la purezza creativa, riesce a resistere alla tensione distruttiva del Gatto, non si precipita dalla cattedrale, e così il romanzo può prendere forma. Ma c’è una battuta che suggerisce un’apertura su ciò che avverrà in *Canti del caos*, e che conviene citare:

Si arrestò per un istante, di colpo, per guardarmi.

«Ma adesso che cosa fai? Piangi?»

Si sentiva salire sempre più forte dal basso il fragore di quella banda.

«Perché? Hai intenzione di andare avanti così, come se niente fosse?» lo sentii sospirare di colpo.¹⁵³

Il momento è culminante. La purezza e l’impurità stanno per innescare il conflitto che prenderà corpo nei *Canti*, ma ciò può avvenire solo perché il narratore ha resistito alle lusinghe autodistruttive del Gatto. Esistere significa sostenere un combattimento: il protagonista non può certo continuare a ignorarlo e “andare avanti così, come se niente fosse.” La sua incrollabile esigenza di prendere forma lo spinge a portare avanti l’opera: di conseguenza, il Gatto, non potendolo distruggere, è costretto a combatterlo. Ma tutto questo è già argomento di *Canti del caos*.

¹⁵² *Gli esordi*, p. 645

¹⁵³ *Gli esordi*, p. 646

Per quanto riguarda il secondo aspetto che abbiamo notato – cioè la natura sempre più fusionale dell’ambiente – potremmo iniziare il discorso proprio dall’espressione usata da Moresco per indicare l’edificio su cui salgono il Gatto e il protagonista: *cattedrale di schiuma*. In un momento narrativo estremo, nel quale, come abbiamo visto, purezza e impurità si trovano faccia a faccia, persino lo strumento retorico della sinestesia arriva a tenere insieme gli opposti: il senso del tatto si trova scisso tra la “durezza” del monumento e la “morbidezza” della schiuma. Ma a pensarci bene, “cattedrale di schiuma” non potrebbe essere lo stesso romanzo di Moresco? A questo fanno pensare le tre vite che non si risolvono in un destino, che ‘montano’ fino al “sì” e poi si sgonfiano. L’espressione indica anche qualcosa di maestoso ma al tempo stesso estremamente fragile, come del resto è l’opera quando si trova a un passo dalla distruzione proposta dal Gatto. Secondo questa lettura, i due personaggi, salendo in cima alla “cattedrale di schiuma”, altro non fanno se non andare a parlare in cima al romanzo. Il protagonista, se si lasciasse precipitare nel vuoto, verrebbe ucciso dal precipizio prodotto dal suo stesso mondo letterario. Dunque, servendosi unicamente della materialità, Moresco riesce a esprimere la tensione tra gli opposti che anima il suo mondo, quella tra creazione e distruzione, tra forma e informe, purezza e impurità.

La “cattedrale di schiuma” emerge da un contesto in cui vengono recuperati elementi metaforici già visti nella *Scena del silenzio*. Quando il Gatto sente la banda suonare, dice che i musicisti sono andati a mettersi sotto una “barriera di chiara d’uovo sbattuta.”¹⁵⁴ Allo stesso modo, quando i due personaggi si trovano in cima alla cattedrale, il narratore afferma di muoversi “in mezzo a tutta quella chiara d’uovo impennata, abbacinata.”¹⁵⁵ L’elemento organico è sottoposto a una forza violenta, decisamente lontana dal colare del “tuorlo d’uovo” che abbiamo visto per la luce della camerata. Questo movimento incontrollabile coinvolge tutto l’ambiente, tanto che persino le stagioni cominciano a susseguirsi vorticosamente:

«Non avevo mai visto una nevicata come questa!» esclamava il Gatto a braccia allargate. «Prova a guardarti attorno, non si vede niente!»¹⁵⁶

Ma nel corso della stessa conversazione, il narratore chiede al Gatto:

«Cosa fai con le maniche della camicia tutte così rimboccate?» provavo a dire fermandomi a guardarlo di colpo, sotto il colonnato.

«Per forza, siamo in estate!»¹⁵⁷

¹⁵⁴ *Gli esordi*, p. 645

¹⁵⁵ *Ivi.*

¹⁵⁶ *Gli esordi*, p. 620

La percezione spaziotemporale sta andando verso la perdita della “durata”, e riporta così la nostra attenzione su quel tempo di Planck in cui non si può parlare “né di un prima né di un poi”. Questa ‘espansione romanzesca’ che è *Gli esordi* è giunta al picco e non può fare altro che diventare il punto d’inizio di una nuova espansione, di un nuovo big bang. Ciò viene suggerito sia dall’indistinzione temporale, sia dalla materialità della “schiuma”, che come avevamo visto seguendo le parole di Thuan, è la condizione cui si riduce la materia su scala quantistica. Il narratore sta dunque entrando in una zona soggetta a “violente fluttuazioni”, altamente indeterminata: non è un caso che tale percezione spaziotemporale coincida con la possibilità che l’opera venga distrutta, che non esista.

Non potendo più andare avanti “come se niente fosse”, Moresco si prepara a spalancare l’opera al campo delle possibilità prodotte dall’interazione col mondo. Narrativamente, ciò si configura nella lotta per il dominio dello spazio romanzesco tra le varie figure che animano *Canti del caos*.

¹⁵⁷ *Gli esordi*, p. 622

4. «... tutto questo estremismo, questa infanzia»: *Canti del caos*

4.1. Nella “tomba cieca e rovente”: stati di indeterminazione percettiva e svolte parodiche

Prima di addentrarci nello strano mondo di *Canti del caos* è necessario un discorso preliminare a carattere narratologico. Si tratta cioè di capire quali siano le strutture portanti dell’opera, in modo da offrire un minimo orientamento a chi legge questo lavoro. L’intento può sembrare paradossale se applicato a un romanzo che vuole continuamente uscire da se stesso, esondare, o – per usare un termine più conforme a Moresco – “sconfinare”, cercando così di tenere insieme la dimensione cristallizzata dell’opera d’arte e quella mutevole della vita. Oltre che paradossale, l’intento può risultare anche frustrante – non meno di quanto accade a chi voglia capire il dualismo “onda-particella” servendosi della logica quotidiana, come abbiamo rilevato commentando il *Tao della fisica*. Il critico si trova costretto ad avanzare in territorio assolutamente ostile, dove persino l’umile tentativo di ‘riassumere il plot’ risulta problematico: come si fa a dire il plot di un’opera che per lungo spazio di pagine ridicolizza e brutalizza il concetto stesso di plot? Come si fa a non compiere un torto nei confronti dell’autore chiudendolo in quegli stessi meccanismi che i suoi personaggi mettono alla berlina? È affascinante notare come *Canti del caos*, opera estrema e pornografica, risulti esposta all’oltraggio, a una profanazione molto simile a quella che può colpire la fragilità degli argomenti mistici. Ancora una volta ci troviamo a dover ammettere la compresenza degli opposti: la parte centrale del ciclo moreschiano riunisce pornografia e sacralità, coprolalia e slancio lirico, “melma” e “cosmo”. Non stupisce che l’identità stessa dell’opera sia una contraddizione insolubile: è materia “indemoniata” che tuttavia si presta alla profanazione del critico, all’inevitabile rigidità delle schematizzazioni.

Noi ci muoveremo così: individueremo parti dell’opera peculiari e le inseriremo nel discorso retorico già avviato con *Gli esordi*; da qui verremo portati inevitabilmente all’omologia astrofisica. Andremo a esplorare il rapporto tra corpo e cosmo, e cercheremo di rendere il tutto dicibile a livello umanistico.

Come già accaduto con *Gli esordi*, e come accadrà con *Gli increati*, ci troviamo davanti a un'opera suddivisa in tre parti. Questa tripartizione, pur comportando strappi meno netti rispetto al precedente romanzo, segnala comunque dei punti di svolta decisivi. Se nella prima parte abbiamo il dispiegarsi del conflitto “creativo” tra lo scrittore (il Matto) e l'editore (il Gatto) che stanno cercando di fare il “capolavoro”, nella seconda è l'editore a prendere il sopravvento: il proposito di scrivere un romanzo “epocale” viene sostituito, o meglio inglobato, dall'urgenza di avviare una mastodontica campagna pubblicitaria in vista della vendita del pianeta da parte di Dio. Non appena Dio prende il microfono per dare l'”annuncio” inizia a dispiegarsi la terza e ultima parte. Ma dal momento che la parola di Dio “crea il vuoto”, questa sezione dell'opera ha uno statuto molto particolare: nella parola “vuota” di Dio parlerà il Gatto, ormai rivelatosi a tutti gli effetti il demonio, e lo spaziotempo sarà immobilizzato, sia narrativamente, sia linguisticamente.

Canti del caos inizia là dove *Gli esordi* si interrompe: l'editore, non riuscendo a spingere lo scrittore a distruggere l'opera, adesso vuole prenderne il dominio e dirottarla a suo piacimento. Questo intento resterà latente fino alla chiusura della prima parte, quando colui che dovrebbe essere l'autore dell'opera viene ridotto a personaggio.

Ma cosa significa dire che l'editore e lo scrittore stanno cercando di fare il “capolavoro”? È fondamentale ricordarsi che all'inizio dei *Canti* il romanzo ancora non c'è. Il lettore viene accolto da una finta *Prefazione* in cui l'editore annuncia beffardo:

Lettore irredento, se tu sei uno di quelli che aspettano ancora il capolavoro, ho qui per te uno scrittore altrettanto idiota che si è messo in testa di scrivere un capolavoro.¹⁵⁸

Lo scrittore “idiota” altri non è che il protagonista degli *Esordi*, ora ribattezzato “Matto” conformemente al giudizio tranciante che il Gatto gli aveva riservato dopo la lettura del foglio (“Tu sei matto!” [...] “Ma ti rendi conto davvero di quello che stai facendo?”). La *Prefazione* si chiude col Matto che si mette all'opera nel suo appartamento, e la sequenza che segue vede un serrato dialogo tra lui e il Gatto. L'editore chiede di leggere, o meglio di “vedere” e “sentire”, quello che lo scrittore è riuscito a produrre finora, ma il Matto si trova abbastanza disarmato davanti alla richiesta: “«[...] Avanti, fammi *vedere* quello che hai fatto finora!» «Ma io non ho fatto niente!» «Impossibile! Avrai pur buttato giù qualcosina, in tutto questo tempo!» «Ma no, niente, te lo assicuro! Avevo avuto solo una mezza idea di raccontare una piccola cosa... ma poi non l'ho fatto.» «Ecco, lo vedi? Di che cosa si tratta?» «Ma niente... è solo una stupidaggine, un sogno.» «Avanti, fammi *senti-*

¹⁵⁸ Antonio Moresco, *Canti del caos*, Mondadori, 2009, p. 9

re!»¹⁵⁹ (corsivi miei). In effetti, l'editore non chiede di leggere, ma di "vedere" e "sentire", preannunciando la particolare natura dell'atto di parola in *Canti del caos*: tutto ciò che viene raccontato prende vita e ha possibilità di agire nel mondo. Cedendo alla richiesta, il Matto avvia una sequenza in cui verranno proposti al Gatto dei racconti, i quali risulteranno immancabilmente inadatti al pubblico. Nel primo si parla di uno scrittore sepolto vivo, nel secondo vengono descritte le voci che parlottano sulla sua tomba. Per niente soddisfatto, l'editore ritiene che il Matto sia in "crisi" e decide di spedirlo dalla Musa. Con l'entrata in scena di questo personaggio, il romanzo prende una svolta decisiva, ma a noi conviene sospendere momentaneamente l'esposizione brutta dei 'fatti' per concentrarci sull'analisi di una serie di elementi utili al discorso. Le prime pagine di *Canti del caos*, infatti, sono dense di spunti che chiedono di essere argomentati. Vediamo più da vicino questa prima trentina di pagine.

La "stupidaggine" che il Matto racconta al Gatto prende forma in un brano intitolato *Il risveglio*. Qui ritroviamo quel processo di determinazione progressiva che già avevamo visto in alcune scene degli *Esordi* – ad esempio nella descrizione della sigaretta fumata dall'uomo con gli occhiali. Lo sguardo del narratore procede sempre dall'indeterminato al determinato, ma stavolta l'oggetto dell'osservazione è lui stesso. L'incipit del brano è emblematico: "All'inizio *non ero* da nessuna parte, eppure *c'ero*."¹⁶⁰ Si tratta di una contraddizione, o meglio, per dirla con Capra, di un'"apparente" contraddizione che segnala l'aprirsi di una coscienza ancora indistinta dall'ambiente. Notiamo incidentalmente come la compresenza di *esserci* e *non esserci* sia affine, ancora una volta, all'occhio nistagmatico, all'osservazione degli elettroni descritta da Heisenberg e a quelle sequenze narrative da noi prese in esame nel precedente capitolo: la zampa di gatto che appare e scompare; l'editore che può far sparire il romanzo così come farlo apparire. In questo contesto, non sarà fuori luogo citare l'ultima battuta pronunciata dal Gatto nel finale degli *Esordi*, da noi tralasciata: "«O Signore...» [...] «non lasciarlo soffrire ancora per molto in quel modo! Fallo sbalzare, per il suo bene, fallo ammutolire! Fallo entrare nei regni dove *si scompare* e insieme *si appare*. [...]»"¹⁶¹ (corsivi miei). Se la preghiera finale del Gatto sembrava rivolta al desiderio che l'opera, andando verso la sua distruzione (scomparendo) giungesse a compimento (apparisse), adesso la compresenza di *esserci* e *non esserci* ha tutt'altra rilevanza. Se ripensiamo alle parole di Capra in relazione al mondo subatomico, ci ricorderemo che a quelle scale "la materia non si trova con certezza in luoghi ben precisi, ma mostra una «tendenza a trovarsi»"¹⁶². Quel che ne consegue è che gli

¹⁵⁹ *Canti del caos*, p. 14

¹⁶⁰ *Ivi*.

¹⁶¹ *Gli esordi*, p. 647

¹⁶² Fritjof Capra, *Il Tao della fisica*, p. 81

eventi atomici, più che avvenire con precisione, “mostrano una «tendenza ad avvenire»”¹⁶³. Nelle primissime battute del *Risveglio*, il narratore si trova esattamente in questo stato contraddittorio: per fare un paradosso, si trova in uno stato che non è ancora localizzato da nessuna parte. Questa indeterminazione massimale ben presto si concretizzerà nelle due possibilità offerte dall’*esserci* e dal *non esserci*: nascita o morte. Ma andiamo con ordine.

Quel che il narratore percepisce inizialmente è solo “una sensazione pneumatica di movimento”¹⁶⁴, dalla quale è spinto a credere di essere l’oceano. Tentando di aprire gli occhi, incorre in nuovi paradossi:

«Provo ad aprire gli occhi» ho pensato. Ma non capivo *se avevo gli occhi* o se era solo acqua densa nell’acqua densa, polpa d’acqua, progetto di membrana. «Ma allora mi trovo forse nell’elemento amniotico, sono ancora feccia virtuale, prenatale!» ho pensato per un istante. Sentivo passare onde e spazi, pianeti, masse di luce piena. Tutto incendiato e impastato, freddo. Di nuovo inghiottito. Precipitavo. Forse gridavo. Impossibile scaturire. L’uscita lontana, sempre più lontana. Ritornare nella *tomba cieca e rovente*, nuotarci dentro cigliati, irrealizzati! Impossibile andare, impossibile ritornare. Urlare e poi ancora urlare, nell’elemento molle che niente ricorda, niente sente. Ogni movimento impossibile, solo urlare e poi ancora urlare, senza che nessuno possa sentire, possa decifrare. Almeno potersi spegnere, poter ritornare... Urlare, urlare, si può solo urlare.

«Sto rivivendo l’orrore della nascita!» ho capito improvvisamente.¹⁶⁵ [*corsivo mio*]

Dunque, questa prima “osservazione” chiama in causa la nascita. La coscienza emersa dall’oceano non riesce ancora a distinguere gli occhi da un “progetto di membrana”, così come la condizione prenatale, uterina, non riesce a separarsi a pieno da quella cimiteriale: in effetti, il narratore parla di un ritorno nella “tomba cieca e rovente”, espressione che ben sintetizza questa compresenza di stati. L’intuizione di essere sul punto di nascere è tutt’altro che risolutiva. Subito dopo, la voce narrante ricomincia a esplorarsi e determinarsi, facendo nuove congetture:

Sbattevo da tutte le parti quella che mi pareva la testa. «Ho capito: forse sto facendo per l’ennesima volta quell’eterno, orribile sogno in cui non mi posso svegliare! E se non mi riesco a svegliare posso solo morire. Ma non riesco a svegliarmi e non riesco neppure a non svegliarmi. E non riesco a morire. Sto a lungo in questo regno orribile che c’è in mezzo. [...]»

Sbattevo la testa, mi pareva, quella cosa agglutinata e felpata che dovrebbe esserci là dove di solito c’è la testa, sentivo irradiarsi da qualche parte una miriade di rette sghembe, in fuga... Poi, per una frazione

¹⁶³ *Ivi.*

¹⁶⁴ *Canti del caos*, p. 14

¹⁶⁵ *Canti del caos*, pp. 14-15

d'istante, mi è parso di essermi portato una mano ai capelli, duri e sparati, come su un puntaspilli. «Ma allora sono sveglio!» ho capito improvvisamente. «E sono vivo!»¹⁶⁶

La situazione sta prendendo corpo. Tastandosi primitivamente la testa, il narratore passa dal dubbio riguardo alla sua stessa forma alla certezza di essere vivo: quelle che in un primo momento sono “una miriade di rette sghembe, in fuga”, vengono subito precisate nei familiari capelli. Dunque non può essere un neonato, è vivo ed è sveglio, ma la situazione è tutt'altro che chiarificata:

«Ma perché la bocca è così smisurata? Sembra un imbuto!» Qualcosa si muoveva al buio da qualche parte, da sotto, il cerchio della mia testa andava a sbattere contro gli altri cerchi. Mi assentavo. Svenivo e poi rinvenivo. «Ma dove sono? Chi sono?» Qualcosa mi saliva alla gola, soffocavo e ruotavo. «Ma sì, sono le vertigini!» mi passò per la mente. «[...] Però era un po' di tempo che non mi succedeva di averne di così forti! Da quando scrivevo quell'altro libro... Come si intitolava? Mah... chi se ne ricorda! Qualcosa come *Gli esordi*, mi pare. [...] Ma allora ho capito chi sono! Sono uno scrittore!»¹⁶⁷

Il definirsi dei particolari divarica gli opposti dapprima riuniti. Così come i capelli avevano dato al narratore la certezza di essere vivo, adesso la reminiscenza degli *Esordi* gli comunica che quel vivente è uno scrittore. L'io di quella che abbiamo conosciuto come “singolarità” viene precisandosi sempre di più. La “tendenza a trovarsi” ha tagliato fuori la condizione prenatale e sta “collassando” inesorabilmente sull'identità dell'autore. Ma quest'autore si trova in una condizione davvero incredibile:

Le mie braccia erano come tagliate in modo diverso, corte. L'imbuto della bocca vibrava, addormentava. «Ma perché non posso allargare le braccia?» provai ancora a pensare. «Dov'è il leggero bagliore della finestra? E la luce sul comodino? [...] Ah... adesso ricordo... L'altra notte, poco prima di coricarmi, sono uscito per un po' a camminare e a guardare le luci, nelle strade. Cos'è successo a quel punto? Non ho visto niente, non ho capito niente. Forse sono stato investito da un'auto, all'improvviso, mentre attraversavo la strada e fantasticavo, forse in questo momento sono su qualche ambulanza che corre a sirene spiegate nelle strade deserte, in piena notte... Eppure non sento sirene, non si sente niente, e non c'è neanche la luce, non un viso chinato con dolcezza sopra di me, e non c'è neanche quella cerata, non c'è aria, nessuno spazio per le mie braccia. Solo la bocca spalancata e scentrata. Ma perché vibra in quel modo? Oh, no! Credo di avere capito. Sto gridando! Sono sigillato qui dentro, imprigionato! Ma perché mi hanno sepolto, se sono vivo!»¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Canti del caos*, p. 15

¹⁶⁷ *Canti del caos*, pp. 15-16

¹⁶⁸ *Canti del caos*, pp. 16-17

Anche se la possibilità di essere morto non viene tagliata completamente fuori, a prevalere è la consapevolezza di essere vivo, o meglio, di essere uno scrittore sepolto vivo. Come ci apprestiamo a dimostrare, tramite questa scelta narrativa Moresco si appropria di un topos tardomoderno di barthesiana memoria, la cosiddetta “morte dell’autore”¹⁶⁹, piegandolo a un uso molto particolare.

Prima di procedere oltre, dobbiamo recuperare le fila di un discorso avviato durante il raffronto tra Moresco e Wallace. Avevamo parlato di scrittori che prendono posizione contro l’ironia, e di un ‘rigenerarsi’ dello sguardo che, nel caso di Moresco, va messo in relazione agli apporti scientifici. Avevamo avanzato l’ipotesi che la perdita di un baricentro oggettivo, determinata tanto dalla fisica quantistica quanto dalla materia oscura, potesse stare tra le cause di questo rifiuto dell’ironico. Infine, appoggiandoci al Vico, avevamo spiegato tale distanziamento con la perdita di una razionalità che permetta di definire chiaramente il vero dal falso, il reale dal non-reale. Il discorso non è diverso con *Canti del caos*, ma dobbiamo considerare che lo sguardo esordico, altamente metaforico, adesso entra in una torsione parodica. Se negli *Esordi* il mondo viene colto nel suo essere materia in relazione al protagonista che la plasma, istituendo così una sorta di circolo chiuso, di “bolla” – come l’ha definita Moresco – in questo secondo romanzo viene fatto un salto ulteriore. “La bolla dell’immobilità e del silenzio si rompe”, ha avuto modo di scrivere l’autore in una sinossi apparsa sul *Primo amore*, “e possono fare irruzione tutti i materiali incandescenti di questa epoca, che viene fronteggiata e cantata attraverso alcune delle sue dimensioni dominanti: economia, pornografia, pubblicità, moda, riproduzione tecnica della vita biologica e del nostro immaginario mitico e religioso di specie.”¹⁷⁰ Alle parole di Moresco va aggiunto che questo “fronteggiamento” dell’epoca attuale viene portato avanti con gli stessi mezzi che erano propri degli *Esordi*: lo sguardo vede sempre ‘per la prima volta’, ma ciò che vede ora sono “i materiali incandescenti di questa epoca”. Inevitabilmente, la prospettiva che ne risulta subirà una torsione: quella che era una forza plasmante nel primo romanzo, adesso diventa una forza parodica dallo statuto singolare. Moresco, infatti, dimostra un totale disinteresse a cogliere l’allusività, e prendendo alla lettera formule cristallizzate della cultura, ne offre una drammatizzazione potente: così accade che la barthesiana “morte dell’autore” venga intesa come un vero e proprio fatto narrativo. Questo modo di fare parodia non sarebbe stato possibile se Moresco non fosse uscito dal meccanismo ironico entrando in quello metaforico, cioè se non avesse tolto l’oggetto dal suo campo di attinenza. (“Morte dell’autore” è formula ben chiara a una sensibilità addestrata accademicamente, ma uno sguardo rigenerato, esordico, come la recepirebbe?). Il rinnovo dello sguardo operato negli *Esordi* qui si dispiega in tutta la sua potenza, permettendo all’autore di sottoporre i topoi della tarda modernità al procedimento fiabesco. Considerando

¹⁶⁹ Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici vol. 4*, Einaudi, 1988

¹⁷⁰ Alla pagina web: <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article3873> (consultata il 25/09/2018)

un rapporto di questo genere tra i due romanzi, comprendiamo perché Moresco dichiari a Carla Benedetti: “[...] se non avessi scritto prima *Gli esordi*, non sarei neanche lontanamente riuscito ad affrontare una cosa di questo genere.”¹⁷¹ Affermazione che spinge a chiedersi il perché di una tale insindacabile imprescindibilità, e che trova risposta nel contenuto stesso di *Canti del caos* e nel rifiuto dell’ironia a cui ci riferiamo. Infatti, come rileva Donnarumma,

l’ironia, di cui Moresco dice di averne abbastanza, è solo ‘una via di scampo, anche se da molti decenni ci viene presentata come il vero bon ton dello scrittore’; a essa, preferisce ‘la disperazione che c’è nella comicità’ (Inv., pp. 73-74), con i corollari della ‘ribellione’ e dell’ ‘autoprofanazione’ (Inv., p. 63). A prevalere sono così il grottesco, la parodia cattiva, l’invenzione stravolta o lo scatto della risata convulsa che tira le labbra sin quasi a spaccarle (CC, p. 416).¹⁷² [*corsivo mio*]

“Autoprofanarsi” è esattamente quel che Moresco fa in *Canti del caos*, portando l’impurità dell’editore nel mondo puro e immobile dello scrittore. Stando così le cose, ci rendiamo conto come tale operazione sarebbe stata impossibile senza *Gli esordi*, dal momento che il nostro autore non avrebbe avuto nessuna materia da irridere. Il prediligere una “parodia cattiva” piuttosto che il “bon ton” dell’ironia mette in luce un lato potentemente infantile della scrittura di Moresco: è l’atteggiamento totalizzante del bambino che non conosce mezze misure, la cui unica possibilità è quella di incendiare completamente la sua materia. Così l’antagonista dello scrittore puro non è semplicemente un editore, ma un editore demoniaco, anzi il demone in persona. Quest’ultimo, come se non bastasse, manifesta un potere di irrisione profondamente legato al suo ruolo: quando si rapporta con gli aspiranti scrittori spesso è un sovrano crudele e annoiato, quando il Matto inizia a “produrre” il capolavoro si esalta come preso dalla febbre dell’oro. Questo ritorno a uno stadio primitivo della rappresentazione non dev’essere letto come un gioco di rimessa, una rinuncia autocastrante. Al contrario, si tratta di un procedimento in linea col concetto dell’ “esordio”, e quindi con quello sguardo ripristinato dallo “spavento del cosmo” che si rapporta al mondo con rinnovata infanzia.

Per capire meglio ciò di cui stiamo parlando, possiamo fare un semplice esempio tratto – appunto – dalla psicologia infantile. La lingua degli adulti abbonda delle cosiddette “catacresi”, metafore ormai stereotipate che sono venute a formarsi come veri e propri riempitivi (un esempio famoso sono le “gambe del tavolo”). Ma l’immaginazione del bambino, non ancora abituata alla convenzione, tenderà a prendere queste metafore alla lettera, e a trarne qualcosa di vivo: così facendo il “collo

¹⁷¹ *La visione*, [cit.], p. 53

¹⁷² Alla pagina web: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/026143410X12646891556907> (consultata il 25/09/2018)

della bottiglia” sarà davvero un collo, e le “gambe del tavolo” delle vere e proprie gambe che spuntano dal legno. Allo stesso modo, Moresco considera la “morte dell’autore” una sorta di catacresi ‘da animare’ per vedere quali possano essere le conseguenze di una sua drammatizzazione. Il rapporto con quanto leggiamo in Vico, a questo punto, si fa davvero stringente. Nella *Scienza nuova* leggiamo:

Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de’ fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fossero, quelle, persone vive. Questa dignità filologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti.¹⁷³

“Gli uomini del mondo fanciullo”, i primitivi, sono affini agli “antiribelli” wallaciani così come allo sguardo ‘spaventato dal cosmo’ che ritroviamo in Moresco. Soprattutto nel caso di quest’ultimo, la citazione vichiana è particolarmente calzante perché consente di inquadrare meglio quegli elementi biocentrici e sinestetici rilevati negli *Esordi*. Ma se nel primo romanzo l’attività proiettiva e ‘animatrice’ del protagonista si concentra sull’ambiente e sugli oggetti, in *Canti del caos* la posta in gioco si alza, e “il più sublime lavoro della poesia” viene concentrato sull’annichilente mito barthesiano. A inquadrarlo come tale è Carla Benedetti ne *L’ombra lunga dell’autore*:

Ciò che ne fa un “mito” non è solo il magico colpo di spugna con cui cancella l’ingombrante entità dell’autore, ma anche il fatto che parla molto di questa scomparsa. È una singolare epopea negativa il cui protagonista indiscusso resta l’autore, sia pure nel ruolo del morto.¹⁷⁴

L’idea di un’“epopea negativa” si addice alla rappresentazione icastica che avviene in *Canti del caos*. Sfruttando l’immaginazione pura, potremmo anche dire infantile, Moresco riesce a piegare questa contingenza a vantaggio del suo mondo narrativo: l’autore morto viene trasformato in una sorta di eroe solitario che si scaglia contro la compagine postmoderna, eroe che potrebbe essere ‘morto in partenza’ (per citare Wallace), oppure trovarsi in una situazione di estrema difficoltà.

Questa rianimazione delle “catacresi tardomoderne” investirà anche altri ambiti, come quello dell’intertestualità. Lo straordinario risultato di un’operazione simile è la completa rivitalizzazione del luogo comune, passaggio indispensabile per poi operare lo scacco matto e rendere la parodia efficace. In parole più semplici, Moresco dà vita al luogo comune per poi metterlo fuori gioco. Vediamo meglio.

¹⁷³ Giambattista Vico, *Opere filosofiche*, [cit.], p. 441

¹⁷⁴ Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, Feltrinelli, 1999, pp. 12-13

Se Barthes scrive che “quando la scrittura comincia, l’autore entra nella propria morte”¹⁷⁵, allora Moresco fa iniziare *Canti del caos* con uno scrittore sepolto in un cimitero. Ma si badi bene ai dettagli, è uno scrittore sospeso tra la vita e la morte, la cui voce – come abbiamo visto – è tutt’altro che spenta. Al contrario, presenta peculiarità già viste nell’ultima parte degli *Esordi*, come la doppia aggettivazione rimata (“cigliati, irrealizzati”). La contraddizione è alle porte: si tratta di una personalità viva a tutti gli effetti, parlante e dotata di un campo percettivo, ma nelle cui reminiscenze campeggia un evento di morte. Inoltre, cosa non meno importante, questa personalità scopre di trovarsi in una situazione davvero intollerabile: ‘determinandosi’, aprendosi al mondo, trova il suo spazio vitale ridotto a quello di una bara. L’autore – o scrittore che dir si voglia, ci permettiamo di usare i termini come sinonimi, prescindendo dalla distinzione che ne fa Barthes – è vivo, ma posto in una situazione di morte. La scena del *Risveglio*, tuttavia, non permette di sciogliere tutti i dubbi, e il lettore dovrà attraversare l’opera per intero, arrivando all’ultimo brano, *L’increazione*, per riagganciare le fila. Ciononostante, l’ambiguità tra vita e morte non viene mai risolta (“sto morendo o nascendo?” si chiederà il narratore nel finale) ed essa pertiene alla rappresentazione del quantistico, così come del rapporto tra arte e mondo: una voce viva (quella dell’individuo fisico che scrive i *Canti*, di Moresco), parla nelle vesti di un autore morto e sepolto (il narratore del *Risveglio*), innescando ancora una volta un paradosso che, a mio parere, non dev’essere sciolto.

Detto questo, non dimentichiamoci che, nell’economia dell’opera, *Il risveglio* è un brano che il Matto sottopone alla critica del Gatto. Si tratta del prodotto dell’interazione tra due “forze”, scrittore e editore, che a questo livello iniziale dei *Canti* sono accostabili più a entità che a tipi caratterizzati. Prova ne sia il ricorso al fitto dialogo quasi del tutto privo di didascalie, vero e proprio spazio assoluto in cui non esistono ancora forme definite – e nel quale, paradossalmente, non esiste neanche lo spazio. “Interazione” è una parola calzante per quanto concerne il nostro discorso scientifico. Infatti, come ci spiega Thuan,

La bellezza e la complessità del mondo – i delicati contorni di un petalo di rosa, i bracci di spirale di una galassia, le cime innevate dell’Himalaya, il merletto di ferro della Torre Eiffel – sono plasmate e modellate da quattro interazioni fondamentali della natura. Sono queste a far sì che il mondo si evolva, che niente nell’universo sia permanente, che tutto si muova e tutto cambi.¹⁷⁶

Naturalmente, il rigoroso discorso scientifico chiama in causa specificità che qui non tratteremo, cioè le interazioni nucleare forte, elettromagnetica, debole e infine gravitazionale. Quel che ci preme notare è la somiglianza tra il processo fisico descritto da Thuan e quanto risulta dalla relazione

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 12

¹⁷⁶ Thuan, *La pienezza del vuoto*, [cit.], pp. 179-180

che i personaggi-forza di Moresco intrattengono tra di loro. Il nostro autore non parla certo di elettromagnetismo o gravitazione, ma come ben sappiamo le due figure qui dialoganti incarnano “purezza” e “impurità”, e dal loro rapporto prendono corpo le forme. È proprio la loro interazione a dar vita al mondo. Interazione che assume anche il carattere della provocazione, se osserviamo come il Gatto “estirpi” l’essenza al Matto per poi demolirgliela sotto gli occhi. Il giudizio dell’editore nei confronti del *Risveglio*, infatti, è inappellabile («Vuoi scherzare?» [...] «Ma non si può più fare di questa roba! [...]»), e benché il Matto rivendichi la sua autonomia («Era solo l’inizio. Poi prendeva una strada del tutto diversa, se non mi avessi interrotto...»), l’ingerenza dell’editore inizia a farsi sentire pesantemente («E poi non c’è dialogo! Se non c’è dialogo non ti legge nessuno!»¹⁷⁷). Il percorso autonomo del Matto è troncato sul nascere, la deviazione impressa dal Gatto al suo slancio creativo è fatale: infatti, il brano successivo, non potrà che intitolarsi *Le voci* e descrivere il parlottare che lo scrittore sepolto sente dalla superficie. Così facendo, il Matto ha trovato il modo di inserire il dialogo, ma è costretto a perdere di vista quella che era la sua intenzione originaria (che non sapremo mai, o che forse coincide con quel che sarà *Gli increati...*). Ciononostante, riesce a andare ancora più a fondo nella “catacresi barthesiana”:

Erano due tonalità del tutto diverse, come se due persone si fossero fermate a parlare sopra la fossa, [...].

«Mi creda, mi creda» sentivo che d’un tratto una delle due voci stava dicendo, «tutto è già stato detto, tutto è già stato scritto, tutto è già stato fatto. Non si dà più possibilità d’invenzione, se mai c’è stata. Ormai si può solo sorvegliare il progetto, assemblare, combinare, contaminare, qualche reperto visivo qua e là, qualche polluzione, si entra, si pilucca, si assaggia un po’ qui e un po’ là, si consuma. *Dove voleva arrivare questo qui? Cosa voleva fare?*»

«Ma certo» diceva qualche istante dopo la voce dell’altro, più bassa, più stremata, «non si dà più possibilità di creazione, ormai lo si è capito da un pezzo, solo flussi tra flussi, nessi che trasportano nessi, studio della luce migliore, collocazione, fruizione. Più nessuno spazio per questo gettarsi a capofitto nel nulla, per tutto questo estremismo, questa infanzia. Gli è andata bene che è morto un momento prima di cominciare, potremmo anzi dire che questa è stata in realtà la sua opera, il suo gesto inventivo, il suo suggello: andare incontro alla sua increazione con passo leggero, di notte, per le strade.»¹⁷⁸ [*corsivo mio*]

L’”epopea negativa” adesso si dispiega completamente: lo scrittore sepolto è l’eroe solitario sconfitto dalla compagine postmoderna. Incapace di rispondere a questa ondata di rimproveri intellettualistici, viene sommerso per una seconda volta dal brusio critico. L’intento di scrivere un’opera ci viene descritto come troncato sul nascere da un fatale incidente, e questo riesuma l’idea che già ave-

¹⁷⁷ *Canti del caos*, p. 17

¹⁷⁸ *Canti del caos*, pp. 18-20

vamo visto nel finale degli *Esordi*, e alla quale il narratore si era dimostrato refrattario, cioè di far coincidere la pubblicazione dell'opera con la sua distruzione. Adesso il salto argomentativo è ulteriore: non più la distruzione, ma l'inesistenza, il 'morire prima di cominciare' è visto come atto creativo. Una tale mentalità abortiva si trova in contrasto con ciò che Moresco, implicitamente, rivendica per mezzo delle espressioni "gettarsi a capofitto nel nulla" e "tutto questo estremismo, questa infanzia." La seconda, nella fattispecie, mostra una gravidanza che può essere messa in rapporto al nostro discorso: uno sguardo completamente rigenerato, riportato a quella condizione metaforico-primitiva che abbiamo inquadrato con Vico, non può che rivelarsi estremistico e infantile. Seguendo questa linea capiamo meglio la volontà di prendere alla lettera la "morte dell'autore", di animarla per mostrarne i paradossi.

Il giudizio del Gatto è ancora una volta un secco rifiuto («No, no, non ci siamo!» [...] «Così non si va a parare da nessuna parte! [...]»), al quale segue la decisione di mandare lo scrittore in crisi dalla Musa («Ti affiderò a lei. Ha fatto miracoli anche con altri. Ogni tanto le mando qualche scrittore, quando capisco che gira a vuoto, è bloccato. [...]»¹⁷⁹). Così facendo, l'editore ha definitivamente tagliato fuori le possibilità narrative legate allo scrittore sepolto. Questa deviazione permetterà ai due personaggi di avviare la formazione di *Canti del caos*, e solo in chiusura dell'opera – come già accennato – ritroveremo la situazione cimiteriale. Se guardiamo in profondità, la 'seconda morte' che il Gatto infligge all'autore sepolto escludendolo dal progetto, è assolutamente funzionale all'esplosione del romanzo: abbandonando il suo scrittore-personaggio nella tomba, il Matto può conoscere la Musa e dare slancio all'opera che stiamo leggendo. Si tratta a tutti gli effetti di una morte creatrice, nella quale potremmo leggere un'eco della massima evangelica che Dostoevskij pone in epigrafe ai *Fratelli Karamazov*:

"In verità, in verità io vi dico: se il chicco di grano che cade nella terra non morrà resterà solo; ma se morrà, darà molti frutti." (Vangelo secondo Giovanni, XII, 24)¹⁸⁰

Frutti che vedremo ben presto concretizzarsi.

4.2. Modalità dell'espansione: lo spazio crea se stesso

Se l'autore è morto, il romanzo non può fare altro che scriversi da solo. Il Gatto e il Matto, personaggi, dopo aver lasciato l'autore a tormentarsi nella bara, si apprestano ad avviare le strutture

¹⁷⁹ *Canti del caos*, pp. 22, 24

¹⁸⁰ F. M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Mondadori, 1994, p. 2

dell'opera con l'aiuto della Musa. Quest'ultima, una prostituta-pornostar capace di ispirare gli scrittori tramite pratiche erotiche, prende subito a cuore il Matto («Sono emozionata come non lo sono mai stata. Adesso dovrò anch'io reinventarmi completamente, con te, dare un taglio a tanti anni di lavoro fatto senza pensare, la testa vuota, gli occhi chiusi.»¹⁸¹). Quel che ci preme analizzare in questa sede è il modo in cui l'opera inizia a creare autonomamente il suo spazio facendo interagire i piani diegetici: da una parte il Matto e la Musa che inventano, dall'altra il Gatto che critica indirizzando il “capolavoro” verso una trama commerciale. Ciò è lampante fin dal primo incontro, quando l'editore “consegna” letteralmente lo scrittore nelle mani della Musa. Arrivati a casa di quest'ultima, l'editore si allontana, il Matto entra, e così prende corpo un capitoletto – intitolato, appunto, *La Musa* – nel quale i due personaggi fanno conoscenza. Lo scrittore viene messo al corrente dell'impegnativo lavoro della donna («Tu non hai idea di quanto lavoro ci sia! Anche due o tre libri all'anno ciascuno, nonostante siano sempre in crisi!») ma anche dell'emozione provocata dal suo arrivo («Tu non hai idea di come mi sento in questo momento» [...], «di come mi batte il cuore... È una cosa alla quale io stessa mi ero disabituata. Finora solo una sfilza di quegli scrittorini pronta cassa, senza rischio, senza spavento, [...]»¹⁸²). I due si salutano, e a questo punto la scena può tornare sul Gatto, che si affretta a commentare:

«Oh no, se è per quello niente da dire... Lo vedi che non mi ero sbagliato a mandarti dalla Musa! Si comincia a intravedere qualcosa, qualcosina, potenzialmente, volendo, si può dire...»¹⁸³

Come possiamo notare, tra i piani diegetici sussiste un grado di ambiguità. L'incontro tra il Matto e la Musa, entrando a far parte dell'opera, è già considerato come “scritto”. Moresco rifiuta qualsiasi chiarificazione spaziotemporale che colmi lo scarto tra il Gatto che “consegna” il Matto alla Musa, e il Gatto che ascolta il racconto del suo scrittore. Questa rarefazione accentua ancora di più l'idea di uno spazio che viene creandosi autonomamente, tramite due piani diegetici che sembrano collocarsi in un presente comune. Per questo il Gatto può uscirsene dicendo:

«[...] Ma scusa l'interruzione. Va' pure avanti! Cosa stava dicendo la Musa?»¹⁸⁴

Scrittore e editore realizzano il romanzo in questo modo, avanzando e raccogliendo il materiale che ne produce la massa. La nuova sollecitazione del Gatto introduce un brano intitolato *Primi personaggi*, nel quale la Musa, riprendendo la parola, porta sulla scena alcune figure che si riveleranno

¹⁸¹ *Canti del caos*, p. 32

¹⁸² *Canti del caos*, pp. 30-31

¹⁸³ *Canti del caos*, p. 33

¹⁸⁴ *Ivi.*

fondamentali per la formazione di *Canti del caos*. Dapprima ci vengono presentate Pompina e Ditalina, le sue aiutanti, poi il discorso piega in maniera quasi casuale verso un personaggio chiamato l'Interfaccia. Il nesso argomentativo che porta dalle aiutanti all'Interfaccia è rappresentato dalla rasatura del sesso («Ditalina invece ha la fica rasata [...]», «Anch'io un po' di tempo fa ho operato rasata...»¹⁸⁵). La Musa racconta di aver pubblicizzato una linea di prodotti per la rasatura genitale su una rete televisiva misconosciuta, e di ricevere da allora tantissime lettere, comprese quelle della suddetta Interfaccia. Intanto, il Gatto è un po' contrariato da questo modo di portare avanti il romanzo, ma pur rimproverando al Matto di costruire il plot "per valanghe", sprona il suo scrittore a continuare il racconto («[...] Forza, sentiamo un po' questa lettera!»¹⁸⁶). Dopo la lettera dell'Interfaccia, la Musa introduce il donatore di seme e il sacerdote. Il primo è anche un programmatore di videogiochi (o meglio, "softwarista"), e tiene un diario in cui racconta i progressi del suo lavoro creativo. La peculiarità di questo personaggio è quella di trasfigurare la sua situazione familiare (gli scoppi di violenza tra sua sorella e suo padre) in una guerra virtuale tra bande rivali (i "roller" e i "trampolieri"), cioè nella trama di quel videogame che ben presto comincerà a sconfinare nelle altre storie che animano *Canti del caos*. Parlare di "storie", in realtà, non è proprio corretto, dal momento che l'idea polifonica qui non prevede uno sviluppo in senso classico. Quelle che per comodità ho chiamato "storie" sarebbe più corretto denominarle "voci", "entità", "presenze". Ciascuna di esse desidera esprimersi, e ben presto viene configurandosi una vera e propria lotta per prendere il possesso del romanzo. Torneremo su questo, ma al momento restiamo sull'"espansione" romanzesca in modo da valutarne le attinenze con l'astrofisica. L'altro personaggio chiamato in scena è un sacerdote che ogni tanto telefona alla Musa, raccontandole di essere rimasto affascinato da quel suo programma di depilazione, al punto da nascondere nel tabernacolo della chiesa un'immagine del suo sesso tolta a una rivista. La Musa prosegue raccontando scene notturne in cui agiscono stupratori e donne stuprate, e nelle quali si aggira un misterioso pilota che investe tutto quello che si muove con la sua macchina. Ben presto, il Gatto inizia a lamentarsi perché secondo lui al romanzo mancano 'le articolazioni, gli angoli'¹⁸⁷, cioè una complicazione decisiva. Il problema viene risolto dallo stesso editore: la sua segretaria, soprannominata Meringa, è sparita nel nulla, e secondo lui il Matto dovrebbe mettersi sulle sue tracce per salvarla. Intanto, l'idea del videogame prende corpo attraverso brani del diario del softwarista, facendo confluire la violenza domestica nella guerra tra roller e trampolieri. Il Gatto riprende a lamentarsi, e stavolta il problema è la mancanza di storie d'amore nel romanzo. L'entrata in scena dell'ispettore Lanza, da un lato soddisfa questo desiderio, dall'altro porta avanti la complicazione legata alla scomparsa della Meringa: l'ispettore,

¹⁸⁵ *Canti del caos*, p. 34

¹⁸⁶ *Canti del caos*, p. 36

¹⁸⁷ *Canti del caos*, p. 53

infatti, si rivela anche un grande narratore di storie d'amore. Prendendo la parola, racconta la vicenda di un pubblicitario (l'art) che si innamora di una ragazza dal prodigioso flusso mestruale. Più avanti, mentre il Matto sta narrando l'incontro tra l'ispettore Lanza e la Musa, il Gatto interrompe il racconto ("Ferma tutto!"¹⁸⁸ grida al Matto) perché ha ricevuto una lettera in cui viene annunciato il rapimento della Meringa. I rapitori, in cambio dell'ostaggio, vogliono che sia realizzato un capolavoro. Quando questi ultimi, in un secondo messaggio, riveleranno di aver ceduto la segretaria all'industria del porno estremo, allora il Gatto esorterà il Matto a rivolgersi alla Musa, perché lei, in quanto pornstar, è "dentro fino al collo"¹⁸⁹ nell'ambiente. Da questo momento in poi, si apre una lunga sequenza occupata dall'incontro erotico tra il Matto e la Musa, durante il quale la donna descrive allo scrittore la realtà dei set porno. In questo nuovo piano diegetico innescato dalla Musa iniziano a divincolarsi e a cantare personaggi autonomi come il ginecologo spastico, l'eiaculatore, la donna avvolta nella carta stagnola, Principessa, il domatore. Questi personaggi, come già il pilota che investe tutti (l'"investitore"), affermano la propria presenza nel romanzo per mezzo del canto: ciascuno di loro assume la prima persona in brevi capitoletti ad alta densità lirica, la cui struttura sarà analizzata in altra sede. Quando il racconto della Musa chiama in causa la ragazza affetta da ipermenorrea, l'ispettore Lanza irrompe rivendicando la paternità del personaggio. È un momento interessante, grazie al quale possiamo vedere come il romanzo, prendendo volume e trascinando con sé i personaggi, scateni manie di possesso. Ma dato che *Canti del caos* non ha alcuna centralità, lo scettro della narrazione ottenuto da Lanza non costituirà che un equilibrio temporaneo. Nel frattempo, il Gatto informa il Matto che l'interfaccia è stata ingravidata dal seme del donatore. I roller e i trampolieri cantano e affermano di voler entrare in una chiesa per combatterci dentro. Il sacerdote canta e racconta di aver riordinato la chiesa dopo il "loro passaggio"¹⁹⁰. Gli spazi innescati dalle voci si stanno irrimediabilmente annodando e compenetrando: il mondo del sacerdote, innescato dalla Musa, si è incontrato con quello del videogame creato dal donatore. Il racconto dei set ha raccolto il personaggio della ragazza con l'ipermenorrea, la cui paternità, come abbiamo visto, spetta a Lanza. L'ispettore, dal canto suo, si prepara a contrattaccare, 'riattiva' il racconto immettendovi una complicazione: adesso l'art, innamorato, non riuscendo più a trovare la ragazza, deve compiere un lungo periplo tra i set porno per ritrovarla. Così facendo, Lanza ha modo di riutilizzare alcuni personaggi cui la Musa ha dato vita – il ginecologo spastico, il domatore. Il Gatto, nel frattempo, è felicissimo del racconto di Lanza, infarcito com'è di luoghi comuni e colpi di scena commerciali. Preso da un lampo di genio, sprona il commissario a interrogare il Matto, perché "è lui l'art della nostra Merin-

¹⁸⁸ *Canti del caos*, p. 101

¹⁸⁹ *Canti del caos*, p. 162

¹⁹⁰ *Canti del caos*, p. 261

ga.”¹⁹¹ L’editore ha trovato il modo per ridurre lo scrittore a personaggio: Lanza riesce a convincere il Matto a andare in missione per ritrovare la Meringa, con tanto di lanciافiamme che l’ormai ex scrittore userà in un maestoso finale hollywoodiano, nel quale, dopo aver sterminato i rapitori intenti a girare uno snuff movie, porterà in salvo la donna. A questo punto, il Matto si sentirebbe pronto per iniziare a scrivere *Canti del caos*, ma è troppo tardi: il Gatto si è preso le redini della prima persona singolare.

Questi, brutalmente, i fatti della prima parte dell’opera. Possiamo fermarci qui per iniziare a istituire un rapporto col movimento cosmico. Come è evidente, il plot non solo non manca, ma eccede. L’eccesso ha però un’origine minima, atomica, costituita prima da una voce sola – quella del Gatto che scrive la *Prefazione* – e poi dall’interazione ossessiva tra editore e scrittore. Il campo della purezza e quello dell’impurità, trovando nei due personaggi i loro rappresentanti-particella, iniziano un conflitto dalla dialettica molto strana: l’editore risucchia, critica e ‘rideclina’ al proprio scopo tutto ciò che lo scrittore produce, e così facendo incurva nel suo campo gravitazionale la materia. Se negli *Esordi* era il campo percettivo del protagonista (la “singolarità”) a incurvare l’ambiente circostante e a plasmarlo, adesso è il Gatto a compiere una manovra simile. In sostanza, l’editore indirizza tutto ciò che viene prodotto verso il cosiddetto “capolavoro”, che dal suo punto di vista dev’essere infarcito di luoghi comuni commerciali e colpi di scena. Viene formandosi una massa che “deforma” il tessuto dell’opera, dapprincipio quieto, piatto come uno specchio d’acqua. Così facendo, Moresco riesce a dare compiutezza narrativa a un’ardimentosa omologia cosmica, quella con lo spaziotempo einsteiniano. In *Canti del caos* lo spazio, il “contenitore”, non è separato dalle entità che lo popolano, al contrario, abbiamo a che fare con la realizzazione romanzesca di quel “tutto pieno” che l’autore postulava nell’intervista a Carla Benedetti. Ma per capire meglio ciò di cui stiamo parlando, vediamo più da vicino la natura dello spaziotempo einsteiniano servendoci delle parole di Brian Greene:

Se fate rotolare una biglia su un pavimento liscio di legno, questa si muoverà in linea retta. Se, tuttavia, il pavimento è stato di recente danneggiato dall’acqua e, asciugandosi, si è deformato, la biglia non percorrerà la stessa traiettoria, ma verrà deflessa di qua e di là dalle gobbe e dalle curvature presenti sulla superficie del legno. Ebbene, Einstein applicò questa semplice idea alla struttura dell’universo: in assenza di materia o di energia (ossia in mancanza del Sole, della Terra, delle stelle) lo spaziotempo, analogamente al pavimento liscio di legno, non ha distorsioni né curve, ma è piatto [...]. Einstein immaginò che la presenza di materia o energia avesse sullo spazio un effetto analogo a quello dell’acqua sul pavimento. Materia ed energia, come ad esempio quelle del Sole, fanno sì che lo spazio (e lo spaziotempo) si distorca e si curvi. Così come una bi-

¹⁹¹ *Canti del caos*, p. 314

glia che rotola su un pavimento deformato segue una traiettoria curva, tutto ciò che si muove nello spazio distorto, ad esempio la Terra in prossimità del Sole, segue parimenti una traiettoria curva.

È come se materia ed energia creassero una rete di dirupi e avvallamenti lungo i quali i corpi vengono guidati dalla mano invisibile dello spaziotempo. Questo, secondo Einstein, è il modo in cui la gravità esercita la sua influenza.¹⁹²

Dalla situazione iniziale in cui il Matto e il Gatto non hanno ancora niente per le mani (spaziotempo quieto), ben presto vengono formandosi materiali narrativi che “rotolano” nella deformazione prodotta dall’intento letterario-commerciale. Questa “curvatura” è segnalata dai commenti dell’editore ad ogni nuova presenza che comincia ad animare l’opera. Ad esempio, quando la Musa legge al Matto pagine del diario in cui il softwarista parla del videogame, il Gatto esclama: «Buona quest’idea del videogame! Adesso gli scrittori ci danno dentro con questa storia, allegano al libro anche il cd-rom. Vedo che cominci a ingranare!»¹⁹³. Non appena il Gatto mette gli occhi su una delle entità da poco palesatesi, la sua prima preoccupazione è quella di attrarla nel suo campo gravitazionale, che prevede la creazione di un contraddittorio ‘capolavoro commerciale’. La massa, crescendo, deforma sempre più il tessuto spaziotemporale, al punto che persino il Matto, colui che dovrebbe esserne l’autore, cade nei suoi “dirupi” e ne diventa personaggio. «Ormai ho preso in mano io le redini di questo cazzo di libro. Ti ho gettato letteralmente nei suoi ingranaggi.»¹⁹⁴ Può dire l’editore nella scena finale.

Oltre a questo, a segnalare la “curvatura” su un livello più ampio sono certe parti in cui il Gatto prende la parola. In un brano intitolato *Ai grafici di copertina di questo libro*, ad esempio, l’editore sfonda ogni barriera tra l’opera che stiamo leggendo e la sua trasformazione effettiva in manufatto cartaceo. Nel farlo, deve considerare implicitamente il “capolavoro” come una massa in formazione:

Che copertina ci mettereste a un libro così? È un po’ presto, risponderete, come si fa ancora a dire? E poi di che genere di libro si tratta? Non si capisce.¹⁹⁵

Il tema della copertina è tutt’altro che un gioco metanarrativo. Il Gatto sembra quasi considerare il “capolavoro” come un organismo del quale ancora non si conosca la sessualità (genere), e la copertina, di conseguenza, altro non sarebbe che il vestito idoneo per il nascituro. Come si può decidere il

¹⁹² Brian Greene, *La trama del cosmo*, Einaudi, 2004, pp. 81-82

¹⁹³ *Canti del caos*, p. 67

¹⁹⁴ *Canti del caos*, p. 402

¹⁹⁵ *Canti del caos*, p. 107

vestito (la copertina) se non si conosce il sesso (il genere)? L'argomento è tutt'altro che secondario, e per affrontarlo il Gatto ricorre a una dovizia di particolari desunti dalla storia della letteratura:

Facile per quegli altri, in passato, gli amanuensi chini sui loro tavoli di noce. I colori, i pennelli. Quattro svolazzi e via. Tutt'intorno silenzio, la nebbia sulle colline, non un suono, un clacson, un telefonino, non un'apparenza, un'esperienza di un'apparenza, di un'immagine duplicata, nessuna duplicazione perché tutto duplicazione, tutti ben chiusi dentro quel cerchio, tutto passaggio, nessuna sponda, nessuna illusione perché tutto illusione... Ah, non fatemi dire! Lo so, lo so, io vado fuori tema, trascendo... Oppure quegli altri, dopo l'invenzione della stampa a caratteri mobili. Facile anche per loro! Mi sembra di vederli mentre compongono come se niente fosse la copertina del *Gulliver*, per esempio, oppure delle *Affinità elettive*, più avanti, o di *Guerra e pace*, sempre le stesse dita sporche d'inchiostro, titolo, autore, lo stampatore riconoscibile solo dagli abiti di foggia leggermente diversa, nella stamperia, tra i garzoni, lo stesso odore di piombo, gli stessi al-terchi, le stesse risa. Voi invece dovete operare per immagini comparate, il particolare di un pannello rinascimentale per un testo sulla sessualità prenatale dei fenicotteri, la narice sgarzata di un doge veneziano in levitazione per un testo sulla depressione postclimaterica delle aringhe...¹⁹⁶

Mentre il Gatto procede in questo indemoniato jazz narrativo, folle e sincopato, intanto la massa del "capolavoro" si accresce e quasi non ce ne rendiamo conto. La richiesta di una copertina entra a far parte dell'epica dei *Canti*, tanto che da questo sproloquio dell'editore si "staccherà" un personaggio, il "grafico di copertine". Avremo modo di seguire il personaggio in un albergo deserto, dove si rifugia per cercare ispirazione, e nel quale conoscerà una donna. Quest'ultima dichiara di essere la "copertina" che il grafico andava cercando da tanto tempo, e così i due cominciano una relazione. Inutile specificare che entrano a tutti gli effetti a far parte del plot, e che li ritroveremo molto più avanti nell'opera, all'altezza della parte terza.

Un altro modo in cui *Canti del caos* prende massa può essere visto nella vicenda della vendita del pianeta. L'art – personaggio portato dall'ispettore Lanza – lavora per un'agenzia pubblicitaria che viene contattata da un misterioso cliente. Quest'ultimo si rivelerà essere Dio stesso. Un elemento nato dalla fantasia dell'ispettore Lanza apre le porte a una complicazione cosmica che rimette in discussione la natura stessa del capolavoro. Nella seconda parte, infatti, tutti i materiali raccolti per dar vita al romanzo saranno indirizzati alla campagna pubblicitaria voluta da Dio. Si tratta di una manovra possibile solo a quest'altezza dell'opera, perché solo dopo aver accolto in sé una molteplicità di voci il romanzo può coincidere col mondo. La vendita del pianeta, in fondo, coincide proprio con la vendita di ciò che noi stiamo leggendo.

¹⁹⁶ *Ivi*.

Questo “crearsi da solo” dello spazio può essere generalizzato in un modo ulteriore, chiamando in causa l’esempio del “dolce con l’uvetta”, molto usato dai fisici per spiegare l’espansione dell’universo.

Il termine «deflagrazione» può far pensare a galassie che fuggono dal centro di un’esplosione all’interno di uno spazio preesistente, il che ci induce inevitabilmente a domandarci dove sia il centro dell’universo. In realtà, quest’idea di un centro è erronea, perché lo spazio non esiste da sempre, ma è stato creato nell’istante stesso del Big Bang. L’espressione «universo in espansione» non designa dunque centinaia di miliardi di galassie lanciate a tutta velocità in uno spazio newtoniano statico, passivo e immobile, che preesisteva da sempre e la cui presenza precedeva il Big Bang, ma, al contrario, indica uno spazio einsteiniano dinamico e in perpetua formazione, il cui movimento di espansione trascina con sé galassie ferme. Per usare una metafora culinaria, pensiamo alla cottura al forno di un dolce con l’uvetta: a mano a mano che il composto si gonfia, il volume del dolce aumenta e gli acini di uva passa che vi sono mescolati si allontanano gli uni dagli altri. Come il volume della torta aumenta durante la cottura, così, mentre il tempo scorre, si crea costantemente nell’universo in espansione nuovo spazio che accresce le distanze tra le galassie, le quali, in questo spazio in movimento, sono immobili come gli acini di uvetta nella pasta dolce che si gonfia nel forno. Tutto il moto, insomma, proviene dal volume del dolce, come la recessione delle galassie proviene dallo spazio in espansione. Le galassie non fuggono dalla via Lattea, ma fuggono le une dalle altre, come gli acini di uva passa si allontanano gli uni dagli altri a mano a mano che la pasta lievita. [...] Poiché tutto è centro, niente è centro, [...].¹⁹⁷

Mi sembra evidente che in *Canti del caos*, la forza deputata a far “prendere volume” al capolavoro sia proprio quella del Gatto. È grazie all’editore se la massa trova i modi di articolazione: le sue continue critiche portano la materia grezza prodotta dal Matto e dalla Musa a specificarsi, ad agglutinarsi nel plot. L’esempio del dolce, peraltro, è curioso. Se ripensiamo agli *Esordi*, a tutte le descrizioni in cui ricorrono il “tuorlo d’uovo”, la “chiara d’uovo sbattuta”, la “schiuma”, sembra proprio che in *Canti del caos* quegli elementi liquidi, indistinti, adesso passino allo stadio successivo, quello della ricerca di una forma.

4.3. Il canto, ovvero la “salmodia quantistica”

In *Canti del caos* la lingua di Moresco giunge a completa maturazione. L’autore fa un salto drastico, portando alle estreme conseguenze un processo inventivo iniziato con *Gli esordi*, e che trova

¹⁹⁷ Thuan, *La pienezza del vuoto*, pp. 178-179

nella forma del “canto” la sua peculiarità. Per introdurre l’argomento della lingua, ricordiamo le parole usate da Carla Benedetti ne *La visione*:

Spesso le voci vengono fuori impostate, con certe calibrature stilistiche. Qui sembra invece che sia stato fatto il vuoto, come una lingua ricostruita dopo un’esplosione.¹⁹⁸

L’idea di un “vuoto” da cui emerge la lingua è sicuramente interessante, dato che ci offre la possibilità di avvicinare il discorso critico al versante quantistico. Procedendo con ordine, in questo paragrafo cercherò di trattare il particolare monolinguismo di *Canti del caos*, ed evidenzierò come tale scelta sia strettamente legata alla visione dell’universo che Moresco ci offre.

Le parole di Carla Benedetti evidenziano un aspetto essenziale, spesso rivendicato dallo stesso autore: l’assenza di uno stile, o per meglio dire, di un’”impostazione” che renda immediatamente identificabile una rete di riferimenti letterari. Il “tutto pieno” che Moresco raggiunge con la sua lingua non è un “effetto”: la testura – soprattutto in *Canti del caos* – viene caricata di un surplus di elementi materiali e immaginifici ai quali non manca mai il pathos. Che si tratti di un sacerdote che racconta la sua dipendenza da eroina, oppure di modelle che si ‘scartavetrano’ il corpo, l’abbondanza di dettagli materiali non è mai riconducibile alla mera accumulazione, ma risulta da un particolare incontro tra ‘ansia di dire’ e misura. Nella frase “salmodiata” sembra che Moresco trovi l’unità congeniale ai suoi scopi. Una lingua che vuole “prendere dentro tutto”¹⁹⁹ deve per forza di cose essere semplice, disposta a torcersi. Paradossalmente, a ostacolare l’autore sarebbe proprio il mimetismo strettamente inteso, l’uso dei gerghi, il ricalco delle parlate. Se la visione cosmica facesse affidamento su questi ultimi, il suo discorso si troverebbe davanti strutture già definite, convenzionate, e quindi non avrebbe modi di accesso all’assoluto. Peraltro, se seguisse la direzione del mimetismo, un progetto come quello di *Canti del caos* risulterebbe impraticabile, non tanto per la fatica improba di seguire ogni idioletto, quanto per l’impossibilità di armonizzare il caos in un’opera coerente. Il canto offre invece a Moresco una diversa via per raggiungere la molteplicità, una via che potremmo definire ‘semplice’. Non si fraintenda questa parola. Qui con l’aggettivo “semplice” si intende “elementare” in senso prettamente quantistico. Moresco riporta la lingua alle sue unità non più ulteriormente suddivisibili e scandagliabili; per questo motivo è così difficile, se non impossibile, trovarvi una rete di riferimenti intertestuali e cifre stilistiche. Ha ragione Carla Benedetti quando parla di lingua palesatasi in un ‘vuoto’, ‘rimessa insieme dopo un’esplosione’, dal momento che questi non sono che aspetti dell’indirizzo cosmologico insito nella scrittura di Moresco: la materia, forma-

¹⁹⁸ *La visione*, p. 68

¹⁹⁹ *La visione*, p. 49

tasi nel vuoto quantistico con l'esplosione del big bang, viene fatta rotolare nel "dirupo" (si ricordi le parole di Greene) costituito dall'autore stesso.

In cosa consiste questo ritorno alle particelle elementari della lingua? Come già accennato, il canto offre a Moresco la misura in cui inserire la materia. La molteplicità, dunque, trova espressione in un mezzo comune, e così facendo le voci di *Canti del caos* diventano quelle di un unico essere. La lingua agisce come la "melassa cosmica" di cui parla Thuan in relazione al campo di Higgs, un vero e proprio elemento che tiene insieme personaggi anche molto distanti. In tal senso, non dobbiamo stupirci se una prostituta, un sacerdote e una modella si esprimono con le stesse cadenze e dimostrano la stessa volontà di comunione con l'universo.

Una via semplice per accedere al molteplice ha profonde implicazioni fisiche. Pensiamo a quanto affermano gli scienziati in relazione alla struttura intima della materia (argomento che avevamo toccato nel confronto tra Parente e Moresco):

Con appena poco più di cento elementi, gli scienziati sono in grado di spiegare milioni di miliardi di miliardi di forme differenti della materia, dal Dna degli animali alle stelle che esplodono. Gli elementi più comuni che costituiscono la Terra, come il carbonio, l'ossigeno e il ferro, sono gli stessi elementi che costituiscono le galassie lontane. Analizzando la luce che proviene da stelle che brillano a miliardi di anni dalla nostra galassia, gli scienziati trovarono esattamente gli stessi elementi familiari che troviamo qui sulla Terra, né più né meno. Di certo nessun nuovo elemento misterioso è stato trovato in alcun posto dell'universo. L'universo era fatto di atomi e delle loro componenti subatomiche. Questa era l'ultima parola della fisica.²⁰⁰

Finché non ci si scontrò con la materia oscura e con la certezza di conoscere solo il dieci per cento dell'intero. Dunque, ciò che rileviamo da un confronto tra la lingua di Moresco e le parole degli scienziati, è come una struttura altamente complessa (il romanzo per il primo, l'universo per i secondi), per quanto si specializzi e assuma forme diversificate, in fin dei conti sia composta sempre dagli stessi elementi (retorici per il primo, chimici per i secondi): questa è la direzione imboccata dall'omologia cosmica di Moresco, in base alla quale l'unico modo per rendere la "pullularità", il caos, è ricorrere a un "monolinguismo polifonico". I personaggi parleranno – o meglio *canteranno* – tutti con la stessa voce, perché in effetti sono una *sola* voce. In tal senso, parlare di "salmodia" non è errato, ma ci porta a dover ripudiare qualsiasi componente polifonica, per quanto considerata ossimoricamente insieme al monolinguismo. La scelta retorica di Moresco è più vicina al canto gregoriano, dove non esistono armonia e polifonia, bensì melodia e monodia. Questo canto per voce sola, «il cui ritmo segue l'accentuazione delle parole»²⁰¹, è lo strumento ideale per entrare nel caos.

²⁰⁰ Michio Kaku, *La teoria del tutto*, [cit.], pp. 153-154

²⁰¹ Fonte: enciclopedia Treccani on-line

I personaggi non formano un'orchestra, non hanno un posto definito e pacificato nell'opera. Al contrario, intonando tutti la stessa voce, è inevitabile che comincino a litigarsi la scena principale.

Adesso cerchiamo di vedere la “salmodia quantistica” in azione. Dopo il passaggio dei roller e dei trampolieri nella sua chiesa, il sacerdote inizia a “cantare” e a rendere partecipe il lettore delle sue abitudini:

Contemplo con le lacrime agli occhi il lacerto di quella cristica apertura scuoiata su quel ritaglio di giornale che tengo nel tabernacolo, mentre con le mani e parte degli avambracci là dentro comincio a preparare la dose. La sciolgo con l'acqua distillata che tengo nella sua piccola vescica di plastica, vicino a un mezzo limone, la scaldo sul cucchiaino con la fiammella di un accendino, di quelli che vendono per le strade i marocchini, cercando di non lambire la pisside piena traboccante di particole consacrate, aspiro con la siringa, mi stringo il laccio emostatico, tirandomi un po' su i paramenti sul braccio. C'è un piccolo bazar di cosette, dentro il mio tabernacolo, eppure per ognuna ho trovato il suo posto. Sparo in vena, lascio cadere rapidamente la siringa insanguinata, là dentro, prima che arrivi la botta che mi lascia instupidito e incapace di ogni più piccola azione, per qualche istante, per qualche minuto, quando va bene. Oppure più a lungo, se mi hanno rifilato della roba tagliata male. Barcollo sull'altare come qualsiasi tossico in overdose. Sulla mia faccia deve di sicuro stamparsi un'espressione sballata, mentre mi sposto a piccolissimi passi, ingobbito, scorgo appena i contorni delle mie mani che cercano di afferrare la pisside, sento appena quelle voci che salgono di colpo dal resto della chiesa, dal coro, se è messa cantata. Perché lo faccio? Perché non ve l'ho detto prima? Com'è cominciata? Lasciamo stare...²⁰²

Il “tutto pieno” è così pieno che le singole misure frastiche esondano la capacità polmonare. Da qui la necessità di scomporle in unità ancora più piccole, cercando pause interne, estranee alla struttura sintattica. La voce viene “costretta” a modulare una melodia per non strozzarsi, e questa melodia sovrabbonda di materia (l'armamentario del tossico, ma anche i dettagli della chiesa) che finisce per disporsi in blocchi sempre più ordinati via via che il ritmo incalza. La materia gonfia letteralmente la lingua, la fa lievitare senza contemplare eventuali soluzioni ipotattiche, ma cercando di tenere sullo stesso piano ogni elemento: si veda, in tal senso, il modo scelto per connotare l'accendino, “di quelli che vendono per le strade i marocchini”, assolutamente antieconomico per quanto riguarda il dispendio verbale – là dove, ricorrendo a una mimesi di marca più postmoderna, sarebbe bastato dire “bic”. Dunque un movimento doppio: da un lato la lingua lievita, le frasi esondano cercando di contenere più materia e più movimento possibile; ma dall'altro questa lingua deve spezzarsi nella cantillazione operata da chi legge. Ancora una volta troviamo un aspetto di Moresco che tiene insieme le due dimensioni opposte dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo, la doppia

²⁰² *Canti del caos*, pp. 262-263

tensione ad aprirsi al cosmo e a sprofondare nel subatomico. Possono essere anche l'uno la conseguenza dell'altro: volendo comprendere tanto, troppo, la lingua finisce per “rompersi” e ridursi a schiuma, a sintagmi melodici indipendenti, *quanti* di energia che tuttavia formano un discorso più grande.

Poi il sacerdote descrive la sua esperienza di comunione cosmica, e per farlo la lingua inizia a caricarsi lentamente:

Certe volte, quando sono così sull'altare, e non riesco a muovere un passo, e sento tutt'intorno quelle voci ancora più emozionate, perché scambiano quanto mi sta succedendo per l'intensità della mia adorazione, e sento scoppiare in fondo a me stesso la mia evidenza turrata, mentre vado per stati limbici, precedenti la caduta, la colpa, eppure in una fusione pentecostale, consustanziale, passano nelle gelatine della mia mente immagini di mondi increati, prelustrali.²⁰³

Finché non cede a un vero e proprio struggimento litanico:

«Oh, Signore» prego con le lacrime agli occhi, «fa' di me una forma increata, una cosa non esistente. Ma non come cosa che sia esistita e che poi abbia cessato la sua esistenza, anche se non dovessi essere più niente, ricordare più niente, fa' di me cosa inesistente da sempre, per sempre, che possa stare tutto dentro l'abbraccio del mio non essere, tutto dentro il tuo abbraccio, dove niente può esistere perché possa esistere, come in uno spazio buio e cieco e profondo e senza messinscena di stelle.»²⁰⁴

Si vede bene come la salmodia entri in “risonanza” quando raggiunge il picco. Questa è data dal particolare ondeggiamento provocato da anafore, puntualizzazioni, paradossi, rime interne, polisindeti, il tutto fatto esplodere insieme.

Un altro momento di “risonanza” lo troviamo nel *Canto di Principessa*, prostituta africana che racconta la sua storia dopo essere stata incontrata dalla Musa. A differenza del *Canto del sacerdote*, quella usata da Principessa è una risonanza che rimarca l'orribile, non certo la tensione spirituale:

E poi sopra i marciapiedi, di fronte a quelle auto che continuano lentamente a passare, il guidatore con la testa fuori, gli abbaglianti per vederci meglio mentre stiamo tutte in fila impalate e lucenti e infantili e altere, di fronte alle pensioncine delle circonvallazioni che lavorano solo per quello, tutta notte, in attesa che qualcuno ci porti là dentro, oppure sul sedile di dietro di un'auto, in qualche posto poco distante, per terra, senza lavarsi tra un cazzo e l'altro, vicino a qualche discarica, a fianco delle rogge, oppure direttamente sul posto, coricate sopra l'asfalto dei viali tra una macchina e l'altra, il culo tutto spellato e graffiato quando ci alziamo

²⁰³ *Canti del caos*, p. 263

²⁰⁴ *Ivi*.

sborrate, mitragliate, oppure un po' insanguinate, se ci hanno messo per terra a quattro zampe, le cosce nere e bagnate, e ce ne sono di scoppiate, drogate, le bocche spompinate e squarciate, sbudellate, culo e fische schiumati, lacerati, quando tirano fuori il pezzo di carne tutto sporco di merda, senza neanche il preservativo.²⁰⁵

L'asindeto dà forma alle sequenze violente, producendo veri e propri strappi, singhiozzi di una voce che sembra raccontare in preda al panico. Il polisindeto porta invece ammorbidimento: "impalate e lucenti e infantili e altere" fa rallentare il ritmo proprio sulle prostitute oggetto del canto, come già succedeva con lo "spazio buio e cieco e profondo e senza messinscena di stelle" invocato dal sacerdote. Ma ciò che risalta maggiormente in questo brano è la risonanza delle parti rimate. Questa soluzione produce un "continuum melodico"²⁰⁶ che esaspera il picco violento, ne fa una sorta di fraseggio ostinato, pronto a lanciare immagini una dietro l'altra, senza tregua, per poi rallentare in sede di chiusura, quando Principessa specifica che i clienti non usano "neanche il preservativo." A questo punto la monodia può subire uno strappo e cambiare momentaneamente di tono:

Noi siamo quelle che risalgono in lunga fila processionale dall'Africa nera, con le nostre grandi cosce sudate, immacolate, bollono nel calderone delle nostre fische affamate quelle poltiglie di esserini dalle teste sfrenate, sguinzagliate, quando stiamo ferme sotto le stelle con gli occhi sbarrati, [...]²⁰⁷

Il pronome soggetto suona come una vera e propria puntualizzazione, una marca identitaria. La vicinanza dello strumento linguistico alla materia trattata qui è totale: così come le donne "risalgono" dall'Africa, così la lingua 'risale' al picco violento prodotto dall'aggettivazione rimata, lasciandosi alle spalle quel breve momento in cui Principessa ha rivendicato la sua provenienza.

Il tentativo di 'imbrigliare' in parole un cosmo che si espande e trascende il singolo, può essere inquadrato servendosi della definizione coniata da Nietzsche per il dramma musicale greco, ovvero quella di "costrizione unita alla grazia"²⁰⁸: se da un lato Moresco manifesta la tensione verso la totalità, dall'altro impone disciplina al suo slancio attraverso il ritmo salmodiato. Questa *quantizzazione* sintattica è perpetrata per mezzo dell'asindeto, ma in molti casi, come abbiamo visto, la lingua incorre in veri e propri eccessi. Il surplus di materia sfianca la frase, al punto da farne una 'stringa' disposta più a essere 'cantillata' che letta secondo una sintassi canonica. Il lettore trova da solo le pause di questo spartito abbandonandosi al dettato.

²⁰⁵ *Canti del caos*, p. 219

²⁰⁶ Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, 1978, p. 225

²⁰⁷ *Ivi.*

²⁰⁸ F. Nietzsche, *Il dramma musicale greco*, citato in: Gentili-Garelli, *Il tragico*, il Mulino, 2010, p. 20

Il *Canto dei neonati strappati dal vento* ci permette di vedere a distanza ravvicinata il rapporto tra misura frastica e materia cosmica. A quest'altezza del romanzo, il cielo, cantando, afferma di essere sul punto di turbinare e spazzare via tutto, compresi i neonati. Vediamone solo l'attacco:

Sentiremo i nostri corpi non ancora sedimentati sganciarsi dalle bolle di carne piene di arti che ci tengono ancora stretti, inglobati, i nostri progetti di teste da quelle sfere piene di latte contro le quali erano tutti schiacciati, le ventose delle nostre minuscole bocche senza gengive si scolleranno da quel grumo da cui continua a scaturire quel liquido caldo, si continuerà a distinguere il suo filo nell'aria come il getto di un idrante con la canna che si srotola per conto proprio per la pressione interna dell'acqua, cominceremo a volare con le bocche ancora gocciolanti, allagati.²⁰⁹

La quantizzazione viene praticata per mezzo di perifrasi inanellate le une nelle altre: "corpi non ancora sedimentati" per il feto; "bolle di carne piene di arti" per l'utero; "sfere piene di latte" per il seno. Queste espressioni hanno bisogno di essere risolte, ma la perifrasi viene usata anche per accrescere il significato e al contempo spostare la visuale: "progetti di teste", "ventose delle minuscole bocche senza gengive", "quel grumo da cui continua a scaturire quel liquido caldo." Riportando gli elementi convenzionali a una visione prenatale – effettivamente stanno cantando dei neonati – Moresco vuole spalancare il più possibile la prospettiva. Il prezzo da pagare è la rottura della simmetria frastica, la formazione di masse verbali esorbitanti, protese al cosmo ma destinate alla quantizzazione salmodiata in sede di lettura. Questo particolare eccesso linguistico ha attinenze con quanto l'astrofisica afferma in relazione al formarsi delle prime strutture materiali.

Nel cielo le galassie sono distribuite in modo uniforme ma non casuale; si sono formate lungo «filamenti» e «muri» che circondano grandi «vuoti». Di certo si tratta di configurazioni disordinate, ma sono comunque configurazioni [...] Immaginiamo un semplice universo bidimensionale in cui la materia sia distribuita uniformemente (in modo isotropo) sotto forma di minuscole palle da biliardo. Poiché le palle sono tutte alla stessa distanza le une dalle altre (e poiché assumiamo che l'universo non abbia bordi), la gravità agisce allo stesso modo su ciascuna di esse. In un tale universo, la materia è cristallizzata nel punto in cui si trova: benché lo spaziotempo sia in espansione, le palle si allontaneranno rimanendo però sempre equidistanti le une dalle altre. Non si forma alcuna struttura.

Ora spostiamo appena un poco una delle palle, creando in tal modo una leggera *anisotropia*. Adesso la palla spostata è soggetta a un'attrazione gravitazionale un poco più forte da parte della sua vicina più prossima. Mentre si attraggono reciprocamente per la forza di gravità, queste palle esercitano un'attrazione gravitazio-

²⁰⁹ *Canti del caos*, p. 562

nale su alcune delle loro vicine; il processo si amplifica rapidamente e alla fine le palle si raggruppano, formando una struttura.²¹⁰

È esattamente quel che accade alla lingua in concomitanza di picchi lirici simili a quello dei neonati. Se l'asindeto e il polisindeto offrivano soluzioni vieppiù "isotrope", uniformi per quanto drastiche, ora lo spostamento prospettico praticato dalle perifrasi innesca la formazione di strutture frasali più grandi e sbilanciate. Il centro di gravità dei periodi è appunto in queste perifrasi che mangiano tutto lo spazio, non più nel verbo, che può essere addirittura eliso ("i nostri progetti di teste da quelle sfere piene di latte..."), o tutt'al più, coniugato al futuro, fungere da 'perno' che dà angolazione al canto ("si scolleranno", "si continuerà a distinguere", "cominceremo a volare"). I momenti in cui la lingua va in anisotropia coincidono con un'insostenibile ansia di abbracciare il tutto cosmico, e lo ritroveremo in altri luoghi, come nel *Canto delle ragazze scartavetrare*, che ci accingiamo a trattare, insieme a buona parte dei canti già visti ora, nel paragrafo seguente.

4.4. Corpo e cosmo nei picchi lirici di *Canti del caos*

Come già anticipato al termine del secondo capitolo, nei momenti lirici di *Canti del caos* i personaggi manifestano un'ansia di comunione cosmica. Ciò si concreta essenzialmente in due modi: o tenendo in rapporto polare gli opposti – l'individuo e la totalità – oppure assottigliando sempre più il diaframma tra l'uno e l'altro. Il primo caso ci offre soluzioni retoriche già prese in esame, come quella "melma del cosmo" che abbiamo ricondotto al campo di Higgs. Il secondo caso ha un ruolo maggiormente performativo e concerne vere e proprie situazioni in cui i personaggi si 'slanciano' verso il limite fisico del mondo. In entrambi i casi Moresco riesce a drammatizzare in una forma narrativa gli assunti scientifici riguardanti la composizione chimica dell'universo: la condivisione degli stessi elementi a livello particellare fa del corpo e del cosmo un'entità scissa che cerca disperatamente di ritornare in unità. Questo dramma è esasperante e raccapricciante nel *Canto delle ragazze scartavetrare*; carico di un brutale senso del meraviglioso in quello del domatore; dolorosamente mistico in quello del sacerdote; disarmante in quello dei neonati strappati dal vento.

Partiamo col primo caso. Se la 'polarizzazione' degli opposti è stata inquadrata come un ventaglio di soluzioni retoriche, è anche vero che quest'ultime non costituiscono mero ornatus, ma servono all'autore per descrivere scenari molto concreti. La rappresentazione dei set porno, ad esempio, mette insieme l'elemento scatologico con quello siderale secondo la formula "melma del cosmo".

²¹⁰ Jim Baggott, *Origini*, [cit.], pp. 96-97

Prima di procedere, apriamo una breve parentesi sul ruolo svolto dal corpo nelle sequenze pornografiche dei *Canti*.

Come scrive Donnarumma,

la sessualità di Moresco è il caos: il ribollire, il degrado, ma anche il prodursi, il nascere-morire del mondo. Ha un significato cosmologico e simbolico, non è funzionale a una psicologia. Non rivela quello che c'è di animale nell'umano, ma il punto in cui l'umano, ridotto a pura materia (non di necessità vivente), è indistinguibile da ogni altra cosa (perché tutto, e non solo il regno animale, vive).²¹¹

Se questa prospettiva avvalora l'analogia tra scrittura moreschiana e chimica dell'universo, necessita tuttavia di essere arricchita da ciò che l'autore dichiara riguardo a un possibile significato del pornografico:

Nei *Canti del caos*, per dare una giustificazione a quella sorta di fottitoio che c'è in certe parti (sia pure un fottitoio lirico), c'è un personaggio che dice che a un certo punto gli animali, gli insetti o le specie continuano ad accoppiarsi, ma poi si arriva a un momento in cui non generano più la continuazione, la riproduzione della stessa specie, perché avviene una divaricazione... E quindi viene data una spiegazione vertiginosa a questa attività copulatoria fortissima che avviene nei *Canti del caos*, come un tentativo di ritardare questa divaricazione di specie, che però è già in atto.²¹²

La pornografia viene configurandosi come una sorta di epica biologica. Spesso i personaggi si accoppiano in totale assenza di corteggiamento, quasi fossero spinti da un'urgenza che li trascende. È il caso di Principessa che, raccolta dal camion del traslocatore, diventa fin da subito sua sposa e inizia a passare con lui di casa in casa.

Ma la declinazione più degradata di quest'epica è senz'altro quella che ne viene fatta coi set porno. È in tale contesto che Moresco può portare corpo e cosmo all'indistinzione mettendo in rapporto l'elemento scatologico e quello stellare:

Poi il boato improvvisamente riprende, qualcuno spegne di colpo i riflettori, perché si possano vedere quelle protesi di cristallo, oppure di plexiglas, di materiale espanso e internamente illuminato, mentre lavorano dentro le fiche, negli intestini, come in una radiografia. Si vedono mentre sono in azione all'interno dei corpi, nelle mucose, in mezzo alle feci, durante le orge, bagliori in movimento da tutte le parti, negli intestini pieni di merda, sembra di contemplare una notte stellata, assenti, in piena estate, quando passano da tutte le parti le

²¹¹ Alla pagina web: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/026143410X12646891556907> (consultata il 27/09/2018)

²¹² Alla pagina web: <http://www.cafeboheme.cz/un-intuizione-musicale-intervista-ad-antonio-moresco/> (consultata il 27/09/2018)

stelle cadenti, le comete. Si sentono scoppiare quelle creste siliconate delle fiche, quando le martellano forte con quei cazzi fosforescenti, di cristallo. Li prendono a calci là dentro, perché si vedano deflagrare di colpo all'interno, come quando esplodono quelle stelle improvvise, qua e là, nel cosmo tutto nero e sessuato, nelle notti stellate, profumate. Estraggono le protesi luminose ancora intatte, le mettono di colpo contro le luci dei riflettori accesi improvvisamente, perché ci si possano vedere contro tracce di intestini e di feci, controluce...²¹³

L'attenzione per l'aspetto materico agisce a tutto campo, creando un unico impasto – verrebbe da dire “melassa” – di cristallo, plexiglas, mucose, feci. Questo ‘groviglio informale’²¹⁴ ben presto viene attraversato dalle luci degli strumenti scenici, e così si produce una situazione che apre la strada alla similitudine cosmica. Il magma dei corpi coincide in questo caso con lo spazio, e la luce che lo attraversa – quella che nella similitudine viene avvicinata alle comete – è curiosamente una luce ‘dura’, dotata di spessore. Questo ci riporta alla concezione di una luce “abrasiva” espressa da Moresco ne *La visione*, e potrebbe quasi essere una diretta conseguenza di quegli assunti teorici. Se per l'autore la luce ha peso e corporeità, è comprensibile come nella dimensione romanzesca questo aspetto possa tradursi nelle soluzioni sceniche appena viste. L'irrompere dei bagliori nel ribollire dell'orgia, tuttavia, crea una sorta di opposizione tonale, “una notte stellata” contemplata “in piena estate”. Moresco prepara così il terreno retorico per far “esplodere” l'elemento organico in quello cosmico: la penetrazione improvvisa e violenta dei corpi attraverso i falli fosforescenti viene fatta coincidere con le esplosioni stellari. Dopo questa fusionalità estrema, tuttavia, la fantasia dell'autore sembra riassetarsi nella necessità di divaricare gli elementi, non a caso ritroviamo il dato scatologico (le feci, i frammenti di intestino) e quello pertinente alla luce (i riflettori) di nuovo separati e inseriti nella dinamica osservatore-osservato. La comunione cosmica espressa da ogni picco lirico dei *Canti*, infatti, non può che essere momentanea.

Passando al *Canto del domatore* abbiamo modo di considerare un altro caso di congiunzione tra corpo e cosmo: anche qui un dettaglio anatomico, il membro, connotato tuttavia in maniera assai dispregiativa – “pezzo di carne” – e quindi riconducibile allo scatologico, viene messo in rapporto non solo con la geografia terrestre, ma con gli eventi culminanti della storia umana. In questo caso lo slancio totalizzante, più che spingersi nella dimensione siderale, cerca di tenere insieme la molteplicità planetaria.

Ma chi è il domatore? Si tratta di un personaggio molto importante per il discorso generale di questo lavoro, cioè per quella ‘determinazione progressiva’ di se stesso che il narratore compie

²¹³ *Canti del caos*, pp. 171-172

²¹⁴ Così li chiama il ginecologo spastico: «[...] queste bocche che si aprono e si chiudono da tutte le parti in questi grovigli informali, primordiali» (*Canti del caos*, p. 177)

nell'arco di tutto il ciclo. È lo stesso discorso in cui rientrano il softwarista e Principessa, ma tratteremo più diffusamente la cosa nel quinto e ultimo capitolo della tesi. Non sarebbe possibile, adesso, tenere insieme due aree argomentative così distanti senza creare confusione. Dunque, per il momento limitiamoci a dire che il domatore è un truce individuo incaricato di rendere mansuete le prostitute recalcitranti infliggendo loro terribili violenze. Mentre declama al lettore una sequela di pestaggi e stupri, all'improvviso il personaggio si ferma e comincia a descrivere il suo membro, o meglio, il suo "pezzo di carne":

Devo dire due parole anche sul mio pezzo di carne, a questo punto. L'ho fatto tatuare a più riprese, in un'altra città, e ci sono voluti dei mesi, a poco a poco, io disteso sopra il lettino, quell'altro che lavorava con la lente di ingrandimento e lo specchio. Ci ho fatto tatuare sopra la mappa dell'intero pianeta, i continenti, gli stati, gli oceani con tutte quelle ragnatele di isole che si riescono a distinguere solo quando il pezzo di carne si gonfia davvero alla grande, e la pelle si tende a tal punto da mostrare particolari che erano sfuggiti anche a me, qualche isola più piccola delle altre, e lì vicino il microscopico disegno stilizzato di una nave antica, un veliero, per dare l'idea delle rotte marine, delle scoperte di nuove terre. E poi altri minuscoli disegni qua e là, in certi punti, qua Napoleone col suo stato maggiore, su un'altura, il congresso di Vienna, i pellerossa, il basorilievo di quegli arcieri che si trova su un palazzo antico di un re, Assurbanipal, mi ha detto che si chiama quel tipo del tatuaggio, e quando il cazzo si tende ancora di più si vedono persino i segni dei loro lunghi capelli ricciuti, i muscoli delle braccia, le frecce, e poi anche altre minuscole immagini che indicano i tracciati delle guerre, delle rivoluzioni, tutto quello che è successo ce l'ho io qui, attorno al mio pezzo di carne. Qualcuna me lo guarda con gli occhi sbarrati, quando glielo faccio ingoiare con forza, osserva le figure che vengono fuori man mano che il cazzo si gonfia sempre più, ingigantisce. «Non avevo mai eseguito un lavoro così!» ha detto quell'uomo, alla fine, buttando via stremato gli aghi, la lente. Ma io nel frattempo avevo adocchiato un altro modello di tatuaggio, appeso al muro: le costellazioni nel cielo boreale, con i segni di tutte le stelle, quella polare, l'Orsa maggiore, Altair, il serpente, Cassiopea, la Corona boreale, le nebulose. «Mi può tatuare sopra anche quello?» gli ho chiesto. «Adesso come faccio? Me lo doveva dire prima!» ha risposto. «Oh, cazzo!» gli ho detto. «Perché non ho due pezzi di carne invece che uno solo?»²¹⁵

Il membro del domatore, arricchendosi di dettagli man mano che ingrandisce, in un certo senso raccoglie su di sé l'idea di uno spazio che crea se stesso espandendosi. Ma questo espandersi e precisarsi coincide coi momenti in cui il personaggio manifesta una volontà di profonda dominazione nei confronti delle prostitute ribelli: l'aumentare dell'aggressività porta all'espandersi del membro-mondo, secondo quell'ansia di possesso totale intravista nel brano precedente ("tutto quello che è successo ce l'ho io qui, attorno al mio pezzo di carne."):

²¹⁵ *Canti del caos*, pp. 225-226

Gli faccio perdere l'uso della parola, tanto per cominciare, le massacro e poi le inculo col mio cazzo tatuato, mi devono lavare via il contenuto dei loro intestini con la bocca, la lingua, mentre il pezzo di carne si gonfia a tal punto che salta fuori qualche particolare che neppure io avevo mai visto, la vela di una di quelle tre caravelle, qualche esemplare della fauna di altri paesi, di altri continenti, li fissano con gli occhi sbarrati, riconoscendolo sulla pelle tirata come un tamburo del mio cazzo smerdato, se è un animale che vive nei loro paesi.²¹⁶

Il picco di aggressività porta con sé elementi sui quali riflettere. Il domatore vuole far ammutolire la materia vivente/autocosciente e costringerla all'abbassamento scatologico. Così facendo, oralità e analità giungono all'indistinzione più totale, secondo un topos che Moresco fa suo già nello spettacolo teatrale di *Merda e luce* («Questi tubi di collegamento che fanno della bocca e del culo la stessa cosa! Cagate con la bocca, parlate col buco del culo!»²¹⁷). Portare l'oralità e l'analità al cortocircuito, facendo collassare le strutture psichiche nell'indistinzione quantistica, questo è ciò che gonfia “a tal punto” il membro del domatore: il massimo potere sta nel dominare la materia vivente da un capo all'altro, mettendo gli opposti in raccapricciante coincidenza e chiudendo la vittima in un circolo vizioso. Ancora una volta, uno stesso luogo fisico – la bocca – chiama a raccolta gli opposti dell'immaterialità – la parola – e della materialità – le feci.

Se il *Canto del domatore* rientra in quella tipologia di comunione cosmica in cui i personaggi si ‘slanciano’ verso un limite, questo versante performativo risulta ancora più accentuato nel *Canto dei neonati strappati dal vento* e soprattutto nel *Canto delle ragazze scartavetrare*.

Nel primo, già intravisto nel paragrafo precedente, i neonati descrivono il loro volo dal grembo materno – situazione che potremmo definire atomica, nucleare – all'immensità dello spazio. Il canto è breve e si articola in cinque arcate sintattiche molto dense e martellanti. Questa concentrazione è funzionale all'oggetto descritto, infatti qui la coincidentia oppositorum coinvolge luoghi fisici – l'utero e l'atmosfera terrestre – che si trovano a combaciare per via della violenza del volo compiuto dai neonati:

Ci strapperà fuori fin dall'interno degli uteri e degli altri canali di carne dove eravamo ancora confezionati, ci tirerà fuori con un tremendo risucchio assieme al filo contorto dell'ombelico, alla massa astratta della placenta, cominceremo ad andare tutti raccolti su noi stessi come dei piccoli astronauti di sola carne che si spostano attraverso lo spazio coi loro cavi di alimentazione, la valigetta ventiquattr'ore della loro placenta in una mano, in quelle zone nere e senza luce, ghiacciate, tra quel finimondo di corpi smisurati, incendiati, gambe e braccia raccolti nel nostro nuovo respiro polmonare, le gemme delle nostre mani e dei nostri piedi in quel

²¹⁶ *Canti del caos*, p. 228

²¹⁷ Antonio Moresco, *Merda e luce*, Effigie, 2007, p. 50

nuovo elemento germinale gemello. Passeremo così sopra la curvatura del mondo, guardati con curiosità dagli uccelli morbidi che vanno da tutte le parti nell'aria, dentro le nostre armature leggere di muco, di sangue. Attraverseremo in un solo istante i margini della terra, dell'acqua, della luce, dell'aria, senza bisogno di messinscena di arti, ci sposteremo e ruoteremo in questi spazi in levitazione, in annuncio, scorgeremo dall'alto mille e mille teste arrovesciate a guardarci, dalle torri, dalle auto lanciate, dalle strade, coi grumi dei nostri occhi che non si distinguono ancora dalle cose guardate...²¹⁸

La fantasia delle immagini riesce a sintetizzare l'indistinzione materica tra il momento prenatale e quello spaziale: il neonato che si muove nell'amnio nutrendosi per mezzo del cordone ombelicale è affine all'astronauta che, in assenza di gravità, fluttua assicurato al satellite col cavo. Lo slancio panico trabocca nel momento in cui i neonati 'puntualizzano' la loro azione ("Passeremo *così* sopra la curvatura del mondo"), rilanciandola in un movimento ancora più ardimentoso ("Attraverseremo *in un solo istante...*"), fino ad arrivare ad ammettere che, per compiere tali spostamenti cosmici, a loro non serve neanche più un corpo sviluppato, possono farlo "senza bisogno di messinscena di arti". Se poniamo attenzione, ci accorgeremo di aver già incontrato quest'ultima formula nel *Canto del sacerdote*. Nel picco della sua preghiera, il personaggio chiedeva al Signore di poter essere una forma "increata", qualcosa che non è mai avvenuto, per il quale non ci sia "messinscena di stelle". Cosa dobbiamo leggere dietro questa "messinscena"? Forse la trasposizione poetica di quell'interazione tra coscienza e materia che abbiamo visto nei primi capitoli? Il corpo è una "messinscena" per i neonati strappati dal vento, almeno quanto le stelle lo sono per il sacerdote in estasi da eroina. Il picco lirico mostra come l'uscita da se stessi – questo, in effetti, il senso etimologico dell'ekstasis – spinga i personaggi a mettere in discussione le apparenze, la soggettività del corpo come quella del cosmo che si presenta ai sensi di questo stesso corpo. Il nostro punto di vista è confermato in chiusura di canto dai "grumi" degli occhi "che non si distinguono ancora dalle cose guardate", segnalando come l'interesse di Moresco si rivolga a quel particolare momento in cui la forma vivente non ha ancora creato l'immagine, non ha prodotto una distanza tra sé e lo spazio.

Un altro momento in cui la 'doppia messinscena' di corpo e cosmo viene 'sfondata' del tutto, si ha col *Canto delle ragazze scartavetrare*, vera e propria summa di questa tematica. Siamo in un momento dell'opera in cui il "brief", cioè la preparazione della campagna pubblicitaria per la vendita del pianeta, si trova a 'rielaborare' l'ambiente della moda. In sostanza, uno dei personaggi che partecipano al brief, la ragazza con l'acne, racconta la sua avventura tra le supermodelle di tale Lupus, uno stilista per il quale sfilano solo modelle deformi. Queste donne, coi loro corpi nudi «prendono di petto lo spazio»; i loro volti «si sfracellano contro lo spazio in retrocessione», «esplodono

²¹⁸ *Canti del caos*, p. 562

sempre più sulle loro superfici noduli, macchie, placche ipocromiche»²¹⁹; l'urto che le modelle subiscono sfilando contro lo spazio è tale che i loro volti «vanno a fare un tutt'uno con l'aria resa rovente dall'attrito nella zona d'impatto»²²⁰. In questo contesto abbiamo la riattivazione di quel procedimento parodico già visto con la "morte dell'autore". Moresco, prendendo alla lettera l'idea di un'immobilizzazione dell'immagine data dalla celebrità, ne potenzia e ne estende la portata drammatica. Il mito di un'eterna giovinezza viene reso tramite la fisicità dei volti e dei corpi nudi che fanno attrito contro lo spazio, bloccandone l'avanzata. (Ancora una volta notiamo la vicinanza di questo approccio metaforico con quanto leggevamo in Thuan riguardo al campo di Higgs e alla "melassa" cosmica). Tuttavia, le ragazze di Lupus si spingono oltre. Servendosi di fogli di carta vetrata dalla "grana" sempre più consistente, cominciano ad abradersi tutta la superficie del corpo. Il canto descrive minuziosamente questo tentativo di eliminare il diaframma fisico tra i personaggi e il cosmo.

Sentiamo distintamente l'aria contro i nostri corpi scartavetrati, percepiamo la presenza di ciascuna sua singola parte nella melma rovente dell'atmosfera. I nostri occhi scartavetrati scorgono appena nella luce abbagliata le indossatrici degli altri stilisti che ci passano a fianco per uscire a ondate nelle bolle dei loro rivestimenti cutanei. [...] I nostri corpi bruciano al passaggio dell'aria, dello spazio, fanno a loro volta bruciare il calco dell'aria, dello spazio.

[...]

Le nostre carni diventano terreno di coltura di un'infinità di altri corpi che si cominciano a formare dentro i nostri tessuti, nelle zone adipose, nei sieri. Ci stanno dentro con gli occhi chiusi che si vanno formando nei muscoli, nelle mucose, i fili delle zampe, i dorsi carenati, le loro piccole ali in attesa di scrollarsi di dosso i nostri liquidi organici, le croste, prima di librarsi dalle portaerei scorticate dei nostri corpi ancora insanguinati e bagnati, verso lo spazio esplosivo. Fanno nuvola attorno al vivaio delle nostre carni, avvertiamo all'interno del nostro flusso sanguigno il canto dei loro microscopici corpi che spaccano una a una le uova dove erano imprigionati, [...] ²²¹

Far saltare il rivestimento esterno del corpo significa togliere la protezione data dalle cellule morte, riportare a contatto con lo spazio la cosiddetta 'carne viva', assimilabile alla terra, e come tale capace di ospitare altri organismi. Il grado di indistinzione aumenta, finché non avviene una vera e propria "iniezione" dei corpi stessi nello spazio:

²¹⁹ *Canti del caos*, p. 656

²²⁰ *Ivi.*

²²¹ *Canti del caos*, p. 660-1

Imprimiamo ancora di più i lacerti pesanti di carta vetrata contro i confini dei nostri corpi in iniezione attraverso lo spazio, entriamo in zone ancora più profonde e viventi, ci giriamo dentro mettendo in liquefazione strati diversi del nostro corpo che si apre magmaticamente, come un tuorlo d'uovo. Sentiamo collassare uno dopo l'altro i diaframmi biologici che stratificano i nostri corpi, mentre ci nuotiamo dentro abrasivamente come in un tuorlo incendiato. Affondiamo le nostre mani incendiate nei tuorli dei nostri corpi incendiati, vediamo levarsi nel buio cosmico spruzzi di materia organica che sfonda le linee di definizione dei nostri organismi viventi, mentre lo spazio fa irruzione a sua volta nelle nostre zone molecolari scoppiate.²²²

La corporeità del "tuorlo", già vista in relazione alla luce negli *Esordi*, adesso viene recuperata per indicare la polpa di fibre e nervi che le ragazze stanno mettendo allo scoperto. Le "linee di definizione" si stanno 'sfondando', segno che il lettore sta per assistere a un evento a dir poco straordinario. Infatti, nel picco finale del canto, con una lingua potentemente 'anisotropica', Moresco illustra come i corpi delle ragazze si trasformino in stelle. La parodia dello star system giunge a una tale estremizzazione che il senso della parola "stella" legato alla celebrità viene rilanciato in tutta la sua valenza astrofisica, non più figurata. Abradendosi il corpo, le modelle diventano davvero stelle:

Noi non offriamo contorni netti all'aria, alla luce. Non abbiamo accettato di essere disegni di corpi, figure. Le spugne incendiate dei nostri corpi emettono facole, macchie, getti di materiale tormentato e incendiato, in devastazione, in rigenerazione, protuberanze esplosive, brillamenti, strati di gas liberato che assorbono radiazioni. Gli aloni dei nostri corpi stellari in dissanguamento attraverso lo spazio scatenano correnti connettive ascendenti nel magma della fotosfera incendiata. I tuorli stellari dei nostri corpi incendiati si distinguono a enormi distanze nell'oscurità dello spazio cosmico. La nostra luce cresce esplosivamente dentro se stessa, sprigiona un'enorme quantità di atomi concentrati capaci di assorbire flussi immani di radiazioni. Siamo immobili esplosivamente dentro lo spazio, incendiate. Le stelle dei nostri corpi alonati di fotosfere e di cromosfere hanno creato esplosivamente attorno a sé un nuovo spazio e un nuovo cosmo. Andremo avanti tendendo sempre più il nuovo spazio verso un nuovo spazio. Ci staremo dentro nelle tempeste geomagnetiche delle nostre zone focali brillanti. Si scateneranno dai nostri corpi dai rivestimenti saltati emissioni di idrogeno, plasma di ioni e di elettroni, spicole, filamenti di luce, aurore, colonne gassose originate dalle zone cromosferiche basse, masse enormi di gas, brillamenti, fulminei aumenti di splendore nel buio, fiumi di energia e particelle atomiche sparate nello spazio, eruzioni di gas e plasma, onde di perturbazione, emissioni radioelettriche parossistiche, radorumori, venti solari, fughe di elettroni e protoni dai brillamenti. La nostra corolla solare emanerà sempre più radiazioni viventi dalla sua fotosfera. Le correnti ascensionali che generano la granulazione solare produrranno onde acustiche mai sentite prima che aumenteranno le loro velocità fino a raggiungere quella del suono. Emaneranno dai nostri corpi stellari in combustione totale onde d'urto cariche di energia, tempeste magnetiche, mentre qualcosa di noi sta ancora serrato esplosivamente dentro il

²²² *Canti del caos*, p. 663

tuorlo dei nostri corpi dai confini scoppiati, in questo nuovo spazio di spazio che si è creato, in questa nuova luce.²²³

La complicazione del dettato è dovuta all'addensarsi di una terminologia specialistica che tenta di rendere la pienezza di questa metamorfosi stellare. Ridotto al massimo il diaframma corporeo, le modelle si riducono a “spugne” e “tuorli”. Presentano “spicole”, ovvero componenti scheletriche tipiche degli spongidi, ma emettono “facole”, termine con cui vengono indicate le zone solari più luminose. L'unione del corpo e del cosmo, per compiersi, utilizza elementi molto distanti tra loro e cerca di armonizzarli. La spugna marina, organismo primordiale, è la forma che le modelle hanno ritrovato abradendosi. Ma questa spugna rilascia tutti quegli elementi chimici che gli scienziati ci avevano detto essere comuni tanto al cosmo quanto al corpo (“emissioni di idrogeno, plasma di ioni e di elettroni...”). Questa coda di canto è come una violenta *entladung*, per dirla rifacendosi a Bernays²²⁴, è il rilascio improvviso di qualcosa che è rimasto compresso a lungo. La spugna del corpo finalmente perde i suoi confini e si riconosce nel tutto cosmico.

4.5. Il «foglio violato» e l'entrata nella materia oscura

Prima di lasciare *Canti del caos* e affrontare alcuni aspetti degli *Increati*, ci restano ancora due argomenti da trattare. Il primo è legato a quel concetto di “singolarità” che avevamo teorizzato riguardo agli *Esordi*, e che ora conviene riprendere in esame e completare. Negli *Esordi* il Gatto commentava il foglio scritto dal protagonista chiedendogli se si rendesse conto di quel che stava facendo; adesso, nella parte finale dei *Canti*, possiamo dire che questa presa di coscienza finalmente prende corpo.

Ci troviamo nel bel mezzo di una dichiarazione autoriale. Dopo pagine e pagine in cui tutti intorno a lui cantano, finalmente anche il Matto prende la parola, e si rivela come Antonio Moresco, l'autore di tutto ciò che ha preso corpo “qui dentro”.

[...] il mio nome è Antonio Moresco, a questo punto, qui dentro. Sto scrivendo da molti anni quest'opera che tutti rivendicano come propria. Adesso ho cinquantotto anni. Non credevo di arrivare a questa età. Non ero stato programmato, non ci ero portato. Volevo solo crepare. Mi sono inventato degli azzardi continui, dei so-

²²³ *Canti del caos*, p. 664

²²⁴ Filologo tedesco secondo cui “la catarsi era omologata a un processo di «espulsione» (*Entladung*) di quelle che Aristotele individuava come le due «affezioni dell'anima» (*pathemata*) specificamente tragiche: la pietà (*Mitleid, eleos*) e la paura (*Furcht, phobos*).” (Gentili-Garelli, *Il tragico*, [cit.], p. 29). Quel che ci preme evidenziare è appunto la natura catartica ravvisabile nell'ultima sequenza del *Canto delle ragazze scartavetrare*: dopo aver mantenuto alta la tensione per tutto il brano, all'improvviso Moresco la scarica in un finale esplosivo, o forse sarebbe meglio dire ‘espulsivo’, data la metamorfosi stellare e il raffronto or ora avanzato con l'*entladung* di Bernays.

gni, per poter continuare a vivere. Anche se volevo solo crepare. Una parte di me è stata costretta a vivere, in questa epoca spaventosa, immobilizzata e creata. Un'altra parte voleva solo crepare. È così che sono stato dentro la vita, e anche dentro quella cosa che è stata chiamata letteratura: per farla vivere e per farla crepare. Per farla crepare e per farla vivere. È questa lacerazione che ho portato, ho riportato e incarnato anche dentro la letteratura.²²⁵

Il coesistere di tensioni opposte che non possono risolversi univocamente trova qui la sua potente drammatizzazione. In questo momento di massima indistinzione tra autore, narratore e personaggio, la voce nuda di Moresco va verso un ulteriore azzardo, non dissimile da quelli che afferma di essersi inventato “per continuare a vivere”: si tratta del sogno di poter distruggere qualsiasi diaframma, qualsiasi maschera, e di poter parlare – o meglio cantare – direttamente al cuore di chi legge. Tale intento coinvolge inevitabilmente anche l'opera che abbiamo sotto gli occhi, o meglio, tutto ciò che il ciclo è arrivato ad essere finora con *Gli esordi* e gli stessi *Canti*. Se l'autore si mette a nudo, lo stesso processo deve investire i romanzi:

Sono tornato dalla Germania pochi giorni fa. Città bombardate e ricostruite, irreali. Sono andato là per presentare *Gli esordi*, che è stato tradotto in quella lingua. Il libro dove comincia questo rallentamento e questa immobilizzazione e questo fronteggiamento. La bolla che poi si spacca. E tutto comincia a irrompere e a turbinare, tutto quello che sta succedendo ancora e sempre, qui dentro. Dove appare per la prima volta il Gatto, il mio Gatto, il nostro Gatto. Mentre suona l'armonio nella chiesina nuova, ed è pomeriggio inoltrato, mi pare, la luce è bassa, la giornata sta finendo, si vede il buio ispessirsi sempre più dietro i finestrini della sala studio del seminario. Tutta la vita compressa in un unico punto. Molle, buio, schiacciato nello stesso frantoio con l'intera massa atomica dell'universo rimpicciolito al punto massimo della sua immobilizzazione, concentrazione e dolore. E io allora mi metto a scrivere incontrollabilmente quella cosa che non si sa cos'è, che ho continuato a scrivere per tutto il tempo, che sto scrivendo anche adesso. E poi lui arriva fulmineamente dalla chiesina, mi sorprende mentre sono ancora chinato su quel piccolo foglio violato. Non mi dice niente per giorni e giorni. Esplode alla fine in quella risata incontrollabile, in refettorio, nella chiesa, nel dormitorio, durante il sonno, persino, per giorni e giorni, con le lacrime agli occhi. Quella risata spaventosa e straziante che non è ancora finita, che abbiamo sentito risuonare, che sentiremo ancora risuonare ancora e ancora, qui dentro.²²⁶

L'arcata narrativa che Moresco suggerisce in questo brano, collegando il “piccolo foglio violato” all'”universo rimpicciolito al punto massimo della sua immobilizzazione”, ancora una volta mette

²²⁵ *Canti del caos*, p. 937-8

²²⁶ *Canti del caos*, p. 939-40

in rapporto l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande, ma in modo da tener presente una paradossale circolarità. Vediamo nel dettaglio ciò di cui stiamo parlando.

Il “piccolo foglio violato” diventerà *Gli esordi*, romanzo del quale viene annunciata qui la traduzione tedesca. Dal momento che la creazione degli *Esordi* provoca l'avventura che è *Canti del caos*, dobbiamo assumere che il foglio scritto in stato di trance musicale dal seminarista sia la cellula primordiale da cui tutti i *Giochi dell'eternità* prendono vita. Questo crea un enorme problema narratologico di cui Moresco fa un aspetto costitutivo del suo mondo. Se la creazione dell'universo narrativo viene innescata con la stesura del foglio, tutto ciò che esisteva prima da cosa dipendeva? Bisogna ammettere che il padre priore, il seminarista sordomuto, il Gatto, insomma, tutto ciò che nella *Scena del silenzio* si palesa prima della stesura del foglio, sia increato. Si tratterebbe di una zona posta fuori dalla creazione che tuttavia contiene i presupposti della creazione. Ripensiamo al concetto di “singolarità” chiamato in causa da Hawking per descrivere il Big Bang, e potremo chiarire la natura della prima parte degli *Esordi*:

Poiché la matematica non può trattare in realtà numeri infiniti, ciò significa che la teoria generale della relatività [...] predice che nella storia dell'universo c'è un punto in cui la teoria stessa viene meno. Un tale punto è un esempio di quella che i matematici chiamano una singolarità.²²⁷

La parte narrativa precedente la stesura del foglio sarebbe il punto in cui le leggi del mondo more-schiano vengono meno. È la zona di frattura in cui il ciclo presenta la sua stessa contraddizione: i personaggi agiscono ma ancora nessuno li ha creati. Esistono senza avere ragion d'essere. L'analogia tra il big bang e gli *Esordi* tiene dentro anche l'idea di una zona di frattura incolmabile, simile a quella già vista tra teoria della relatività e fisica quantistica. In sintesi, considerando il ciclo nel suo complesso, possiamo dire che la solidità materica della creazione – la “cattedrale” – poggia su una base impalpabile – la “schiuma”. Si tratta di una posizione che già avevamo preso in esame trattando la natura del mondo subatomico, dove alla certezza newtoniana viene sostituita l'incertezza probabilistica.

Una grande incertezza è anche quella che scuote il secondo argomento che ci resta da trattare, cioè l'irrompere della materia oscura (e dell'energia oscura) nella narrazione. Ci troviamo nelle ultimissime pagine del romanzo. Dopo la deflagrazione moltiplicatoria, per quanto monolingustica, caratterizzata dai “canti” riservati a ciascun personaggio, la “melodia” ritorna sulla voce sola di quello scrittore sepolto che avevamo incontrato all'inizio dell'opera. Adesso veniamo messi di fronte alla

²²⁷ Stephen Hawking, *Dal big bang ai buchi neri*, [cit.], p. 64

sua 'sogettività esplosa', priva di individuazione e tendente alla totalità. L'incertezza cui abbiamo accennato prende la forma di domande insistenti:

Che sia il genoma di Dio che sta per essere preso dentro il movimento genetico resurrettivo dell'inconcepzione e dell'increazione? Con i suoi tre miliardi di coppie di basi increate. Che sia il gene silenzioso di Dio? Il mitocondrio di Dio? Entrato in simbiosi con cellule di organismi superiori increati un miliardo di anni primadopo che sarà? Che sia il Dio australopiteco increato primadopo che quello che sarà l'uomo e quello che sarà lo scimpanzé si separerà, se si separerà, inconcepirà, increerà? Primadopo che non ci sarà ancora l'uomo e lo scimpanzé che si separerà, non ci sarà ancora, non ci sarà più. Primadopo che le prime cellule eucariote nucleate daranno vita ai primi esseri pluricellulari e poi ai primi corpi ascensionali nell'esplosione cambriana. Che adesso sono arrivati là che non è più là, in questo inizio spostato che c'è prima che c'è ci sarà. Primadopo la formazione dei primi ammassi stellari e delle strutture gassose ancora in formazione nei bastioni della nebulosa dell'Aquila e le nubi fredde piene di stelle appena nate e protostelle in combustione, in increazione, coi loro dischi rotanti di polvere da cui nasceranno nuovi pianeti increati. Primadopo che il centro delle nuove stelle increate collasserà trasformandole in stelle di neutroni liberando i nostri atomi resurrettivi nel primadopo, attraverso venti stellari vaganti per centinaia di milioni di anni prima di finire in un disco di polveri che circonda una stella come il nostro Sole increato e poi il nostro piccolo pianeta Terra increato e poi dentro i nostri corpi e la materia cerebrale increata di chi vi sta parlando e increando senza sapere se sta morendo o nascendo. Primadopo che l'universo in espansione si raffredderà, e che ioni ed elettroni si salderà, e che la nebbia si solleverà e che tutto l'universo si oscurerà prima che le prime stelle si accenderà primadopo che sarà, increerà, e che la materia oscura ci avvolgerà, increerà, con la sua attrazione gravitazionale che non sarà, solo se sarà non sarà, i suoi sciame di particelle increate prive di carica elettrica che ci attraverserà, increerà, prima che sarà, prima che non sarà, che le nostre tracce sedimentarie sarà, inconcepirà, increerà. Che sia io l'energia oscura generata nel primo istante un istante prima primadopo che l'universo sarà? Che sia io la materia oscura che costituisce la quasi totalità di quello che c'è qui dentro là e di quest'opera ancora increata di cui non sarò l'autore e di cui avete scorto solo il residuo sedimentario oltrepassato e increato? Primadopo che la nostra stella increata morirà, nascerà, increerà, e la nostra galassia increata si scontrerà con la galassia di Andromeda che sarà, e che l'universo collasserà, si espanderà, inconcepirà, increerà. Cosa sta succedendo qui dentro là? Sta diventando sempre più freddo o si sta riscaldando? Primadopo che stelle di neutroni e nane bianche si spegnerà, solo sciame di materia oscura primadopo lo splendore delle ultime stelle morte, memoria e pensiero in questi circuiti e campi magnetici in resurrezione. Che sia io memoria e pensiero? Primadopo che la galassia di Andromeda e altre galassie satelliti si fonderanno in un unico ammasso increato di cadaveri di stelle e materia oscura che sarò, increerò, che nelle correnti dell'oceano increato si sposterà, sognerà, inconcepirà, increerà, primadopo che sarà, che la fornace nucleare sarà, che le molecole riscaldate premerà contro i confini dello spazio e lo espanderà, increerà. Primadopo che il proiettile redentivo del cuoremano nascerà. Che sia io quel cuoremano che sarà? Che cosa sono queste contrazioni spaventose che scuotono da parte a parte tutto il mio corpo increato? Che io stia morendo così,

inconcepito? Che stia nascendo? Che sia la mia testa espansa non ancora del tutto ossificata quella che sta sostenendo le terribili contrazioni della muscolatura uterina e del torchio addominale increato? E che sta vivendo da inconcepito la dislocazione spaventosa e assoluta di venire concepito dentro l'inconcepito? È solo nell'inconcepito che io posso venire concepito? Sono una testa espansa che sta per venire inconcepita e increata o sono la testa della corrente increata che corre contro il muro amniotico dell'oceano immobilizzato e increato?²²⁸

La lunghezza dell'estratto è necessaria per lavorare ad ampio spettro critico. Iniziamo evidenziando le peculiarità linguistiche di questa zona dei *Canti*: se la morfologia subisce un violento collasso, portando a coniazioni insolite («primadopo»), la sintassi non è da meno e arriva all'impossibilità di articolare periodi complessi, dotati di una gerarchia. La lingua procede in un'unica colata, come se la mano scrivente non riuscisse a star dietro al dettato mentale. Da questa generalizzata 'crisi del dicibile' è la salmodia a uscirne rafforzata. Mentre tutto ciò che può portare chiarezza concettuale si smembra (morfologia e sintassi in primis), la melodia va incontro a un prodigioso innalzamento. Infatti, il tentativo di star dietro al dettato mentale ha conseguenze dirette sul cursus: il martellamento anaforico non poggia più sulla duplice aggettivazione rimata (-ata, -ata; -ate, -ate) come nei canti già presi in esame, bensì sulle rime tronche offerte dalla coniugazione al futuro ("sarà, increerà"). Vengono formandosi vere e proprie epifrasi-mostro che commentano gli asserti, li ridiscutono, li rilanciano, come se la lingua fosse presa da un delirio computazionale ("se si separerà, inconcepirà, increerà"; ma poco prima, nell'*Orazione funebre* abbiamo addirittura modo di leggere: "[...] se investirà, inventerà, sognerà, annuncerà, increerà"²²⁹). L'approdo di *Canti del caos* è in linea con quanto dicevamo intorno all'uso che Moresco fa dell'apofasia: nel momento in cui la voce narrante si appresta a coincidere col cosmo ("che sia io memoria e pensiero?") il quadro generale "si sottrae alla nominazione"²³⁰ e sublima in un canto che, in quest'ultimo caso, abusa della coniugazione al futuro. Le desinenze tronche, aumentando la quantità degli accenti, portano un decisivo cambio di ritmo nella salmodia: essa si fa più incalzante e ansiosa, segno che il narratore sta fronteggiando qualcosa di davvero sconvolgente, forse il passaggio da questo a un altro mondo. Mentre il "salto" si compie, la voce ha modo di raccogliere dettagli che ci riportano indietro, addirittura alla prima parte degli *Esordi* (il "cuoremano", che fa la sua comparsa nella terza parte²³¹ dei *Canti* e qui ritorna, ci fa pensare a quel sasso che il seminarista stringe nel pugno²³²). Eppure, tale dettaglio non vie-

²²⁸ *Canti del caos*, pp. 1065-67

²²⁹ *Canti del caos*, p. 1058

²³⁰ *Gli increati*, p. 799

²³¹ «Come pulsa il mio piccolo cuore nella mia piccola mano! È il mio cuoricino che pulsa e fa pulsare la mano o è la mia mano che pulsa e fa pulsare il mio cuore?» (*Canti del caos*, p. 893)

²³² *Gli esordi*, p. 12

ne considerato semplicemente come parte del passato, ma come qualcosa che deve ancora avvenire (“che sia io quel cuoremano che sarà?”).

L’ospite d’onore di questo magma in cui biologia e astrofisica cooperano, è senza dubbio la materia oscura. Riguardo ad essa la voce narrante afferma che “solo se sarà, non sarà”, e sembra ritenerla direttamente coinvolta nel processo di increazione. Se smontiamo l’espressione, ci rendiamo conto del profondo significato che contiene: solo se la materia oscura, con la sua presenza, rallenterà il moto delle galassie (“se sarà”), allora noi potremo esistere e dire che essa non emette radiazioni, non può essere studiata (“non sarà”). La materia/energia oscura è anche l’elemento sconosciuto che consente al corpo di identificarsi completamente col cosmo, identificazione che nella sua insostenibilità sul piano del dicibile porta lingua e pensiero a un balbettio simile al vibrare di un’ancia (“Che sia io l’energia oscura generata nel primo istante un istante prima primadopo che l’universo sarà?”): ancora una volta l’esplicazione non si risolve in concetto, ma il ‘tormento’ tra le possibilità genera la familiare salmodia. La coscienza si spalanca e tocca zone spaziali lontanissime tra loro: il narratore assiste al momento primigenio dei corpi celesti (“Primadopo la formazione dei primi ammassi stellari e delle strutture gassose ancora in formazione nei bastioni della nebulosa dell’Aquila”) e al destino ultimo della Via Lattea, che secondo gli astronomi dovrebbe scontrarsi con la galassia di Andromeda tra quattromila milioni di anni²³³. Le coordinate spaziotemporali non sono più centrate sulla percezione del soggetto, ma dilagano in una dimensione che trova il suo baluardo in una “simultaneità” da intendersi sulla scorta di Boezio (“L’eternità, dunque, consiste nel possesso intero e insieme perfetto di una vita senza fine”²³⁴). La compresenza di forme verbali al passato e al futuro, di coniazioni che mettono sullo stesso livello temporale il prima e il dopo, la volontà di coprire con l’atto linguistico distanze siderali per tenerle insieme, tutto questo porta a pensare che il narratore di Moresco stia entrando nell’eterno. Dal momento che il personaggio si trova in una zona sospesa tra vita e morte – quella che il *Libro tibetano dei morti* chiama “stadio intermedio” – questa situazione romanzesca può essere chiarita considerando la prospettiva delle cosiddette *nde* (“near death experiences”, o esperienze vicine alla morte²³⁵).

Il cardiologo olandese Pim van Lommel è forse una delle voci più autorevoli in materia, e il suo lavoro ha il pregio di avvicinare il discorso sulla coscienza al principio quantistico della “non-

²³³ Come descritto alla pagina web: <https://www.scienze notizie.it/2016/01/09/astrofisica-video-mostra-la-collisione-tra-la-via-lattea-e-andromeda-5510900> (consultata il 2/10/2018)

²³⁴ Teodolinda Barolini, *La “Commedia” senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, 2013, p. 235

²³⁵ Nel suo libro van Lommel definisce l’NDE come «il ricordo (riferito) di tutte le impressioni vissute in un particolare stato di coscienza, che includono alcuni elementi specifici, quali la visione di un tunnel, di una luce, dello scorrere delle immagini della propria vita, di persone defunte o della propria rianimazione»; poi puntualizza servendosi della definizione dello psichiatra Bruce Greyson: «Le NDE sono profondi eventi psicologici con elementi trascendentali e mistici, che si verificano tipicamente in soggetti in punto di morte o in situazioni di grave pericolo fisico o emotivo». (Pim van Lommel, *Coscienza oltre la vita*, Amrita, 2016, pp. 23-4

località.” Secondo questo principio, due particelle separate possono avere un’influenza “remota e istantanea” l’una sull’altra. Sono, in gergo tecnico, *entangled*, cioè correlate.

[...] le connessioni non locali vengono stabilite all’istante, cioè più velocemente della luce, il che è possibile solo in uno spazio non-locale dove tutte le parti reagiscono in massa a tutti gli eventi. L’interazione o la correlazione non dipendono in questo caso dal tempo e dalla distanza, ma si manifestano dal più piccolo livello subatomico al più grande livello dello spazio-tempo cosmologico.²³⁶

Questo assunto interessa il nostro tentativo di seguire Moresco nell’avvicinamento di corpo e cosmo. Su un piano teorico, la “non-località” offre un’immagine del tutto nuova dell’universo, spingendoci a concepirlo come una totalità articolata o un unico essere. Qui troviamo un punto di incontro tra l’idea del “sistema” leopardiano e del “caos” moreschiano, basti ripensare alle parole del nostro autore (“[...] non è mica detto che la macchina e il caos siano due cose in eterna contraddizione tra loro, come sono stati rappresentati. Non è detto che anche il caos non sia una macchina, che il caos e la macchina non siano la stessa cosa.”²³⁷). La correlazione istantanea di parti lontanissime porta dunque all’idea che anche il caos faccia parte di un ordine imperscrutabile. Su un piano prettamente romanzesco, invece, la scena finale dei *Canti* drammatizza l’idea di un’identità tra spazio cosmico e coscienza: il mondo creato dal Matto, dal Gatto e dalla Musa, ormai, si sta “richiudendo” sulla voce dell’autore sepolto vivo.

Vediamo come van Lommel approfondisce la questione:

Forse lo spazio non-locale potrebbe anche essere visto come il vuoto assoluto: manca di struttura, non ha il tempo ed è uno spazio vuoto in cui i quark [...], gli elettroni, la gravità e l’elettricità sono tutti divenuti uno e per questo motivo non esistono. Questo spazio costituisce la base per un numero infinito di possibilità. Questo vacuum assoluto, questo spazio non-locale, potrebbe essere base o fondamento per la coscienza. [...] Secondo questa interpretazione, la coscienza ha una presenza primaria nell’universo e tutta la materia possiede proprietà soggettive o coscienza. [...] Il filosofo David Chalmers, [...], chiama questo approccio monismo o pansichismo. Egli sembra condividere la convinzione della relazione fondamentale tra coscienza e materia.²³⁸

Giungere all’indistinzione, diventare “uno” e non esistere è in fondo quel che succede alla voce narrante nel finale. Come già avevamo detto, la completa coincidenza tra corpo e cosmo comporta l’insostenibilità linguistica, un annientamento del logos che tuttavia Moresco affronta sul terreno. Tentare di dire questo spazio non-locale mette l’autore di fronte al “numero infinito di possibilità”

²³⁶ Pim van Lommel, *Coscienza oltre la vita*, [cit.], pp. 236-7

²³⁷ Antonio Moresco, *La visione*, [cit.], p. 73

²³⁸ Pim van Lommel, *Coscienza oltre la vita*, [cit.], p. 238

di cui parla van Lommel (“Che io sia il Gatto? Ma lo scarponcino non ce l’aveva quell’altro? Come si chiamava? Non mi ricordo più, forse il Matto. Ma non ero io il Matto?”²³⁹).

Il romanzo si chiude con quest’urlo “panpsychico” che rimette in discussione i presupposti stessi della salmodia visti in precedenza, sforzandoli oltre ogni limite. L’uscita da *Canti del caos* è tutta protesa verso una misteriosa entrata che ancora non possiamo delineare (“che io stia morendo così, inconcepito? Che stia nascendo?”). Questa incertezza recupera lo stato di indeterminazione iniziale che avevamo riscontrato nella scena del *Risveglio*. Adesso i termini del rilancio visionario poggiano interamente sulla materia oscura, e sulle suggestioni da essa suscitate.

Ma questo, ormai, è un tema che appartiene agli *Increati*.

²³⁹ *Canti del caos*, p. 1067

5. La determinazione progressiva del trauma

L'ultimo romanzo del ciclo necessiterebbe di una trattazione dettagliata che in questo lavoro, per ragioni di spazio, non può avere luogo. Tuttavia, per chiudere il cerchio che Moresco ha aperto con *Gli esordi*, e che noi abbiamo cercato di scandagliare in alcuni suoi aspetti, è doveroso addentrarsi negli *Increati*. Nel farlo, porteremo a compimento uno degli intenti iniziali, ovvero mostrare il movimento dall'indeterminato al determinato anche a livello macrostrutturale.

Se in *Canti del caos* la voce narrante si “rompe” in una molteplicità monolingua, negli *Increati* lo spartito torna ad essere per voce sola. Si tratta, tuttavia, di una voce ben diversa da quella degli *Esordi*. Mentre nel primo romanzo avevamo a che fare con un uso straniante dell'imperfetto, la prima persona degli *Increati* adotterà il presente, stabilizzandosi su un uso della lingua in presa diretta. Questo suggerisce il fatto che gli eventi descritti non sono più distanziati, ma posti a incredibile vicinanza con la soggettività del narratore. In questo terzo e ultimo romanzo del ciclo, infatti, il narratore porta allo scoperto quel trauma che negli *Esordi* poteva apparire solo in forma indeterminata, e che nei *Canti*, aprendosi al mondo, è stato sottoposto a un violento urto parodico. La forma narrativa adottata è quella di un viaggio dal regno dei morti a quello dei vivi, per poi arrivare finalmente allo stato di increazione. L'attacco del romanzo parla chiaro:

Sono nato il 30 ottobre 1947, all'imbrunire, brandello di carne rigettato con furia da un altro corpo, concepito nove mesi prima da un soldato reduce dalla più grande guerra mai combattuta su questo pianeta e da sei anni di campo di concentramento, e da una domestica non più giovane, sventrata al momento del parto dalla grossa testa infelice. Sono morto il 30 ottobre 2010, nel cuore della notte, investito da una macchina mentre camminavo per strada succhiando un tronchetto di liquirizia e fantasticavo.

Finora solo qualche grande poeta antico ci aveva raccontato la discesa di eroi vivi nel regno dei morti, o aveva preteso di essere andato di persona, da vivo, nell'aldilà e di esserne poi ritornato. Io sono il primo che vi racconta, da morto, quello che succede nel regno dei morti.²⁴⁰

²⁴⁰ *Gli increati*, p. 9

Già l'incipit suggerisce l'ambizione di voler tenere gli eventi in una circolarità, abbracciando gli estremi di nascita e morte. Il ricorso alla data di nascita effettiva dell'autore, inoltre, ci avverte che qualcosa è cambiato rispetto alle opere precedenti: colui che parla non è più il Matto, o perlomeno non è unicamente il Matto. Una voce diversa, più consapevole e calma, si è conquistata tutta la scena dopo essere passata attraverso il caos.

Benché il narratore si prodighi per stabilire un contatto coi 'grandi poeti antichi', il regno dei morti descritto da Moresco è una dimensione del tutto diversa da quella dantesca. Non si tratta di un aldilà in cui vige la pena del senso; non abbiamo a che fare con anime che rimpiangono il "dolce mondo". La vita e la morte vengono rappresentate come due "continenti" sul punto di collidere e cambiarsi di posto. Nessun percorso ascensionale verso la beatitudine, dunque, bensì una circolarità della quale non è possibile trovare l'inizio. La consueta configurazione lineare di vita (ciò che viene prima) e morte (ciò che viene dopo) è sovvertita. Attraverso ardimentose sequenze formulari, intensamente ripetitive, Moresco cerca di rendere dicibile questa indicibilità («I sistemi di dominio e di governo del mondo [...], quelli dei morti e quelli dei vivi, quelli dei vivi dentro la morte e quelli dei morti dentro la morte che viene prima, si sono sempre fondati sulla morte che viene prima e sulla bilancia della morte e della vita dentro la morte che viene prima.»²⁴¹). La consueta coincidenza degli opposti, negli *Increati* arriva a una soglia estrema: vita e morte sono colte in una sfida agonistica per "venire prima". La catastrofe prende il nome di "tracimazione" ed è strettamente legata alla nostra attuale condizione di specie («Però ormai, con lo sbalorditivo aumento demografico umano, con l'incontrollabile aumento della popolazione in atto nei grandi Paesi asiatici e in altre zone del mondo, questa specie non sta saturando solo il continente dei vivi ma sta cominciando a smottare telluricamente anche verso il continente dei morti. Per la prima volta ci troviamo di fronte alla possibilità che il numero dei vivi superi quello dei morti.»²⁴²).

Cosa succede al nostro narratore in mezzo a questo stato di cose? Trovandosi a "tracimare" dal continente dei morti a quello dei vivi, ha modo di tornare in quei luoghi che già avevano fatto la loro comparsa negli *Esordi*, e di osservarli con sguardo ravvicinato. È la villa di Ducale il 'focolaio' del trauma che finalmente viene portato allo scoperto. Quelle figure che nel primo romanzo ci erano state presentate come il Nervo e la Dea, adesso possono essere chiamate padre e madre, e persino l'uomo con gli occhiali subisce una ridefinizione.

Se negli *Esordi* il Nervo entra in scena "serrato dalla testa ai piedi in un'attillata tuta nera di cuoio"²⁴³, negli *Increati* il padre irrompe in casa "armato fino ai denti"²⁴⁴. Il narratore, tornato bambino,

²⁴¹ *Gli increati*, p. 155

²⁴² *Gli increati*, p. 43

²⁴³ *Gli esordi*, p. 67

²⁴⁴ *Gli increati*, p. 237

lo incontra nel momento in cui fa ritorno dalla guerra. L'identità paterna si consolida dunque in quella di un reduce profondamente turbato dalle atrocità del conflitto («la cattura, lo smistamento, i trasferimenti, fiumane di uomini e di ragazzi a testa bassa, sconfitti, ammassati sui camion [...]»²⁴⁵). Le sue parole portano la narrazione a confrontarsi col dato storico, cosa che sarebbe risultata impossibile sia nella prospettiva straniata degli *Esordi* sia in quella parodica dei *Canti*. Poco dopo, il bambino incontra anche la madre. La donna appare come vittima di un recente pestaggio, “tutta nera, tumefatta”, con “cerchi lividi attorno al collo”, le labbra “sfracellate”, “una scia di sangue che le cola sulle gambe e sui piedi nudi.”²⁴⁶,

«È stato tuo padre» mi dice, continuando a venire verso di me. [...]

«Ma perché?» le domando, col cuore in gola.

«Perché è pazzo!»²⁴⁷

L'incontro tra il bambino e la madre ferita può essere visto come il perno di tutta la trilogia, se letto sulla base del “big bang del dolore” teorizzato da Moresco:

Forse all'inizio, se c'è stato un inizio, quando la materia era concentrata fino all'insostenibilità – e quindi anche il dolore – il big bang è avvenuto per spezzare questa concentrazione del dolore che era insostenibile per la stessa materia. E allora anche l'espansione della materia di cui è composto l'universo e la sua deriva non potrebbero essere un movimento che allontana sempre più e che alleggerisce questa intollerabile concentrazione?²⁴⁸

Questa lettura suggerisce il fatto che l'evento doloroso, palesandosi nel momento di massima espansione cosciente, possa provocare un ulteriore big bang e un nuovo processo di allontanamento. Tuttavia, perché ciò avvenga, il bambino deve impedire che l'“insostenibilità” del dolore prenda il sopravvento:

«Mamma!» provo a dire. «Bisogna medicare tutte quelle ferite. Se no ti dissangui, muori, muori ancora, anche se sei già morta e se sei già tracimata dalla morte che viene prima e che viene dopo, muori prima ancora di mettermi al mondo adesso, nella vita che viene prima e che viene dopo, bisogna controllare che non ci sia»

²⁴⁵ *Gli increati*, p. 343

²⁴⁶ *Gli increati*, p. 353

²⁴⁷ *Ivi*.

²⁴⁸ Antonio Moresco, *L'adorazione e la lotta*, [cit.], p. 18

no delle ossa rotte. Vieni con me, cercherò di medicarti io, anche se sono piccolo, io lo so dove tenevi l'alcol nel mobile del gabinetto, il cotone, le garze, dove lo terrai, io ti curerò, io ti fascierò...»²⁴⁹

Dal momento che ci troviamo in una zona fusionale in cui la temporalità è sovvertita, adesso l'atto di salvare la madre dal dissanguamento coincide con quello di salvare se stessi e dunque l'esistenza stessa di tutta l'opera che stiamo leggendo. In questa scena, ciò che "viene dopo" (il figlio) deve salvare ciò che "viene prima" (la madre) affinché avvenga la nascita. La trance della scrittura ha compiuto l'attraversamento di tutti i diaframmi ed è arrivata a confrontarsi col trauma. È segno che il viaggio sta per essere completato e il cerchio è sul punto di chiudersi. Infatti, molto più avanti negli *Increati*, assistiamo a un altro faccia a faccia in cui le dimensioni temporali si sovrappongono. Ricorderemo come all'inizio degli *Esordi* il Gatto e il padre priore venissero turbati dalla presenza di un uomo con gli occhiali intenzionato a entrare in seminario («L'uomo con gli occhiali era ancora là. Stava gironzolando dietro il cancello con aria indifferente, ma osservava di tanto in tanto gli spigoli della nuova costruzione, che era quasi completamente nascosta dalla vecchia, come per cercare di immaginare da quelli la sua forma complessiva.»²⁵⁰). Adesso il narratore degli *Increati* si ritrova davanti a quello stesso cancello, intento a suonare una campanella. L'uomo che viene ad aprirgli ovviamente è il Gatto. I due hanno uno scambio di battute emblematico:

«Cosa sei venuto a fare qui, se sei già qui?» mi domanda ancora

[...]

«Io sono stato qui...» provo a dire «ci sarò.»

«No, tu sei già qui!» mi risponde con furore. «In questo momento sei insieme agli altri, nella chiesina nuova!»²⁵¹

Se nella terza parte degli *Esordi* l'uomo con gli occhiali coincideva col Gatto, adesso lo stesso ruolo spetta al narratore, cioè a colui che nel primo romanzo è stato il seminarista silenzioso e nei *Canti* ha preso il nome di Matto. Ciò non solo suggerisce l'unità tra i due personaggi, ma ci permette di avanzare un'ulteriore ipotesi di lettura legata al principio di indeterminazione. Come avevamo visto in precedenza, l'unico modo per osservare l'elettrone e misurarne la posizione è servirsi della luce (fotoni). Ma «la luce è così energetica che farebbe rimbalzare fuori dall'atomo l'elettrone stesso, cambiandone posizione ed energia»²⁵². Dunque, se il narratore procede nell'osservazione di se stesso, la traiettoria vitale del giovane seminarista risulterà perturbata, e questo in un certo senso spie-

²⁴⁹ *Gli increati*, p. 354

²⁵⁰ *Gli esordi*, p. 18

²⁵¹ *Gli increati*, p. 466

²⁵² Michio Kaku, *La teoria del tutto*, [cit.], p. 51

gherebbe le due grandi deviazioni dai “sì” che chiudono la prima e la seconda parte. Essa instilla l’inquietudine nel protagonista degli *Esordi*. Letta sotto questa luce, la scena in cui viene invaso dal terrore guardando l’uomo con gli occhiali intento a fumare è più che comprensibile.

Tale possibilità ermeneutica, tuttavia, non deve sviarci dalla sostanza. È pur sempre la scoperta del trauma a ridiscutere tutto ciò che è stato narrato dagli *Esordi* in poi, come ci comunica lo stesso narratore:

Io non ricordo nulla dell’inizio della mia vita. Ricordo solo la spaventosa, traumatizzante violenza del soldato che ha inseminato mia madre e che mi ha strappato fuori dalla morte che viene prima, reso folle dalla sconfitta nella più grande guerra che sia mai stata combattuta tra i vivi. Ma questo più avanti, mi pare, a meno che non l’abbia percepita fin dall’inizio della mia vita dentro la morte, e che questa insostenibile esperienza e questo trauma mi abbiano reso intontito fin dall’inizio. Ricordo solo le notti di terrore quando la sua violenza si scatenava nel mondo, gli urli di mia madre gettata per terra e massacrata a pugni e calci sul corpo e sul volto, trascinata come un sacco insanguinato per terra, i suoi versi di animale scannato, le sue implorazioni. [...] Io ho dovuto fin dall’inizio distinguere i contorni delle cose del mondo dall’interno di questo terribile intontimento e di questo trauma.²⁵³

Così, caduti tutti i diaframmi, lo sguardo esordico trova la sua radice. Noi avevamo legato l’invenzione moreschiana alle possibilità creative assicurate dalla fisica moderna nel rapporto tra coscienza e materia; ora vediamo come questo slancio ‘teorico’ si leghi a una dimensione profondamente intima, a un bisogno di ritrovare uno spazio di espansione, di fare un ‘nuovo big bang’. È l’“intontimento” dato dalla violenza, in ultima analisi, a mettere in risonanza il mondo di Moresco, ed è da qui che si origina quell’agonismo dato da forze tra loro inconciliabili. Riconoscersi “intontito” significa scegliere la propria identità, per quanto traumatizzata, senza diventare un tutt’uno con la violenza. Ma quest’identità che imparerà a risuonare col canto, d’altronde, non può dimenticare la sua radice.

A tal proposito, prima di chiudere questo lavoro, conviene prendere in esame un brano posto tra le ultime pagine degli *Increati*, nel quale possiamo notare come “canto” e “violenza” costituiscano due elementi in continua lotta nel mondo di Moresco. Il narratore, dopo aver incontrato la fiamma di Maria Callas, le rivolge queste parole:

«Sì, sì...» le ho risposto, passandole così vicino che ho sentito sopra il mio volto la carezza della sua voce e del suo fuoco «e io ascoltavo la tua voce che scaturiva chissà da dove e che mi faceva tremare e piangere, la tua voce e il tuo fuoco, mentre dal resto di quella grande casa buia continuavano a venire quegli urli spaven-

²⁵³ *Gli increati*, p. 92

tosì e quei colpi e quei rumori insostenibili di percosse e quei tonfi del suo corpo scaraventato per terra e massacrato con i pugni, con la spranga di ferro della porta, con il tagliere di legno impugnato come un randello, con un bottiglione spezzato, col calcio del fucile, con le soles insanguinate degli scarponi, e intanto la tua lacerante voce che si era appena separata dallo specchio della tua voce continuava a cantare e a cantare e a bruciare e a salire, per forza che doveva salire, saliva sempre più e intanto anche i rumori delle percosse forsennate e dei colpi e le disperate grida salivano sempre più nell'oscurità di quella grande casa che tremava sotto l'urto del suo corpo ripetutamente scaraventato a terra e del sisma, e la tua voce saliva, saliva ancora di più e li sovrastava e li travolgeva, e allora anche quei rumori di colpi e di tonfi e quelle disperate grida da animale scannato dovevano per forza salire, salire, per poter duettare da pari a pari col turbine della tua voce che saliva e li fronteggiava e li oltrepassava, e intanto io piangevo, piangevo... ma allora io chi sono? Da cosa sono nato? Dalla creazione o dalla distruzione? [...]»²⁵⁴

Assistiamo quasi a un'implicita dichiarazione di poetica. I due estremi costituiti dalla sublimità del canto e dalla brutalità della violenza fisica entrano in un rapporto polare, si combattono, ma così facendo aumentano vicendevolmente la propria potenza. In questo frangente, lo sguardo del narratore è puntato con estrema lucidità nel nucleo del trauma: sta guardando la "matrice" da cui è scaturita tutta la deformazione parodica di *Canti del caos*, dove canto e violenza sono un tutt'uno. Se pensiamo alle torture che il domatore infligge alle prostitute, noteremo che l'intenzione del personaggio è quella di ridurre le donne al silenzio, di farle "rimanere mute", "impietrite": allo stesso modo, i rumori del pestaggio domestico sovrastano il canto della Callas, ma quest'ultimo reagisce aumentando a sua volta l'intensità. All'apice del ciclo viene dunque rievocata e portata a estrema sintesi la lotta tra il poetico e il materico. Non si tratta di una semplice opposizione, bensì di un abbraccio che non si risolve. Il senso del tragico in Moresco è rinvenibile proprio in questo "duettare" di unilateralità che non si conciliano. È la coscienza del narratore che, ambendo alla massima espansione, deve riuscire a tenerle insieme.

²⁵⁴ *Gli increati*, pp. 978-79

Conclusioni

Il percorso da noi svolto nei tre romanzi maggiori di Moresco ci ha permesso di mettere in luce alcuni aspetti, il più importante dei quali è il legame che l'immaginario dell'autore intrattiene con la narrazione scientifica. Come ho cercato di mostrare, tale legame non si esplica solo sul piano dell'inventio, ma anche su quello dell'elocutio, dando corpo a un repertorio retorico molto personale. Nel valutare le intersezioni tra l'arte letteraria di Moresco e i libri scientifici, tuttavia, credo sia doveroso tenere presente il fatto che la scrittura spesso eccede la coscienza dell'autore stesso. È il caso di Moresco, il quale, durante un nostro incontro, mi ha confessato di essersi avvicinato ai libri scientifici solo in un secondo momento, cioè dopo aver messo in moto la macchina narrativa dei *Giochi dell'eternità*, e non prima, come del resto mi aspettavo. Questo ribadisce le straordinarie possibilità della letteratura come mezzo conoscitivo, e, non da ultimo, la sua tanto bistrattata autonomia.

L'incursione nei tre romanzi non ha potuto che essere superficiale, data la vastità della materia. Ciononostante, ho cercato di toccare dei centri nevralgici che potessero irradiare una luce su tematiche ricorrenti. Un esempio su tutti: la scoperta del trauma con cui si conclude la tesi è centrale per capire la violenza dei *Canti*, ma anche lo straniamento degli *Esordi*. Si tratta di un discorso che spero valga anche per gli altri aspetti messi in luce: la scrittura "biocentrica", la salmodia "quantistica", la lingua "anisotropica"... queste strane nomenclature che mi sono trovate a dare per puro caso rendono l'idea della ricchezza insita nell'opera di Moresco, autore che chiede di essere "rischiato" e non incendiato dalla narrazione scientifica. Avvicinando al suo mondo il principio di indeterminazione di Heisenberg, così come la materia oscura e il modello standard del Big Bang, ho cercato di capire dove l'opera di Moresco potesse offrire una drammatizzazione di tali concetti. È notevole il fatto che il nostro autore svolga un percorso dall'indeterminato al determinato sia per quanto riguarda piccole unità testuali (l'accensione di una sigaretta), sia a livello macrostrutturale (dalle immagini stranianti degli *Esordi* alla rivelazione degli *Increati*). Sarebbe ingiusto, tuttavia, relegare l'opera di Moresco in quest'unico movimento. La scoperta del trauma, infatti, avviene quando la coscienza, giunta alla massima espansione, si riconosce nel cosmo. L'infinitamente piccolo del

bambino e l'infinitamente grande dell'adulto coincidono suggerendo l'esistenza di qualcos'altro al di là del cerchio. Ma si tratta di qualcosa di indicibile, che "si sottrae alla nominazione", qualcosa verso cui la coscienza non può fare altro che protendersi incessantemente.

Bibliografia

- Opere di Moresco consultate:
Gli esordi, Mondadori, 2011; *Canti del caos*, Mondadori, 2009; *Gli increati*, Mondadori, 2015; *Lettere a nessuno*, Einaudi, 2008; *Merda e luce*, Effigie, 2007; *La visione*, Scheiwiller, 2009; *L'adorazione e la lotta*, Mondadori, 2018; *La lucina*, Mondadori, 2013.

- Libri di divulgazione scientifica utilizzati:
 - Fritjof Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi, 1982;
 - Trinh Xuan Thuan, *La pienezza del vuoto*, Ponte alle Grazie, 2017;
 - Brian Greene, *L'universo elegante*, Einaudi, 1999;
 - Brian Greene, *La trama del cosmo*, Einaudi, 2004;
 - Michio Kaku, *La teoria del tutto*, Castelvevchi, 2013;
 - Robert Lanza, *Biocentrismo*, ilSaggiatore, 2009;
 - Stephen Hawking, *Dal Big Bang ai buchi neri*, Rizzoli, 1997;
 - Gregory Bateson, *Mente e natura*, Adelphi, 1984;
 - Jim Baggott, *Origini. La storia scientifica della creazione*, Adelphi, 2015;
 - Werner Heisenberg, *Fisica e filosofia*, ilSaggiatore, 1961;
 - Pim van Lommel, *Coscienza oltre la vita. La scienza delle esperienze premorte*, Amrita, 2016;

- Altri libri utilizzati:
 - Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, Sansoni, 1976;
 - Giambattista Vico, *Opere filosofiche*, Sansoni, 1971;
 - Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bombiani, 1988;
 - Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, 1978;
 - AA.VV., *Rassegna europea di letteratura italiana I*, Franco Cesati Editore, 1993;

- Luca Cristiano, *Crema di vetro: misura e dismisura nei romanzi di Antonio Moresco*, Transeuropa, 2016;
- David Foster Wallace, *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Minimum Fax, 1999;
- David Foster Wallace, *Questa è l'acqua*, Einaudi, 2009;
- Carlo Gentili, Gianluca Garelli, *Il tragico*, ilMulino, 2010;
- Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, 1999;
- Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici vol. 4*, Einaudi, 1988;
- Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Mondadori, 1994;
- Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, 2002;
- Lao Tzu, *Tao Te Ching*, Feltrinelli, 2009;
- Luca Cristiano, *Crema di vetro: misura e dismisura nei romanzi di Antonio Moresco*, Transeuropa, 2017

