

## Nel corpo del testo: Valerio Magrelli tra poesia e prosa

[Nel corso delle prossime settimane Ricomporre l'infranto pubblicherà le [trascrizioni](#) e le relative [registrazioni audio](#) degli interventi del ciclo di seminari "Mappature del presente letterario italiano", tenutosi a Padova tra marzo e maggio 2014. Continuiamo la pubblicazione con l'intervento di Andrea Cortellessa, "Nel corpo del testo: Valerio Magrelli tra poesia e prosa" del 27 marzo 2014.]

di **Andrea Cortellessa**

Ringrazio molto i giovani amici dell'Università di Padova che mi hanno invitato. Il titolo di questo ciclo è particolarmente adatto al tema che tratteremo: *Ricomporre l'infranto* è un titolo gnostico. S'intitolava così un saggio molto bello e molto denso di Harold Bloom dei primi anni Ottanta, in cui l'arte in generale, e la letteratura in particolare, avevano il compito di restaurare un'identità occidentale messa in crisi dal multiculturalismo, dalle correnti di pensiero alternative e minoritarie che Bloom per tutta la vita ha combattuto dalla sua trincea dell'Università di Yale. Ma al di là di questa valenza ideologica, che ci può lasciare francamente perplessi, l'immagine del *Ricomporre l'infranto* ha in Bloom un valore metastorico, appunto nel suo riferimento alla mitologia gnostica. Ha cioè a che fare, in generale, con un'unità interrotta, un corpo che si è frazionato.

Ora, il presupposto che immagino vi abbia guidato nello scegliere questo titolo è che questo corpo a pezzi sia quello della nostra letteratura più recente; un corpo che resta tuttora infranto, in effetti, malgrado gli sforzi di una serie di più o meno giovani critici e storici della letteratura che nell'ultimo decennio hanno tentato di mappare – come appunto si dice nel sottotitolo di questo ciclo – la letteratura contemporanea. Per definizione, però, storicizzare il contemporaneo equivale al paradosso di Zenone: per fortuna nuovi scrittori, come quello di cui parleremo oggi, continuano ad apparire; e nuove opere continuano a venire scritte, pubblicate e lette. Ogni nuova opera che fa la sua comparsa sulla scena, in effetti, contribuisce a infrangere questo insieme e, allo stesso tempo, a ricomporlo. Per riprendere i temi di Bloom, il Canone non è un'entità data una volta per tutte; è, al contrario, frutto di una continua ridefinizione, di un'interminabile rinegoziazione fra soggettività diverse, fra le generazioni che si susseguono, fra le tante identità con le quali conviviamo, e delle quali ci componiamo. Infrazione e ricomposizione sono due moti simmetrici, dialettici. In fondo tutta la modernità, dal romanticismo in poi, si può intendere come un continuo, periodico moto pendolare tra scomposizione e ricomposizione dei frammenti dell'insieme; fra i poli che Apollinaire definiva dell'*ordine* e dell'*avventura*.

Il titolo del mio intervento di oggi, *Nel corpo del testo*, fa riferimento al tema – se di tema, poi, si può propriamente parlare – del corpo nella letteratura italiana contemporanea. Mi è parso che l'autore che meglio poteva incarnare i paradossi di questa presenza del corpo fosse Valerio Magrelli, e cercheremo di vedere perché.

Punto di partenza di questo percorso è la frase di un filosofo (di filosofia, per quanto sia un dilettante della materia, oggi un po' dovrò parlare). Si trova in un gran libro degli anni Ottanta, in apparenza distante dal nostro tema in quanto nominalmente dedicato al cinema: *L'immagine-tempo* di Gilles Deleuze. Il quale, a mio modo di vedere, è il più grande pensatore materialista del XX secolo. Nell'*Immagine-tempo* a un certo punto il filosofo proclama, o forse invoca:

«Datemi dunque un corpo». Non più il *cogito* di cartesiana memoria, insomma, attesta l'esistenza del soggetto, bensì l'insieme delle relazioni che quella *mens* intrattiene con la realtà materiale, gli oggetti che la coscienza percepisce. Questo di Deleuze lo possiamo insomma considerare l'anti-*cogito* di un anti-Cartesio. Cito ancora da *L'immagine-tempo*: «Il corpo non è più l'ostacolo che separa il pensiero da se stesso, ciò che il pensiero deve superare per arrivare a pensare; al contrario è ciò in cui affonda o deve affondare per raggiungere l'impensato, cioè la vita». Nella generazione di Deleuze, quella dei nati tra gli anni Venti e gli anni Trenta, la contestazione del paradigma dualistico cartesiano – il dualismo, cioè, tra una *res extensa* corporea sorda e opaca e una *res cogitans* invece in grado di contemplare e organizzare il mondo – porta all'ipotesi (e in molti casi, come appunto nella scrittura filosofica di Deleuze, alla *performance*) di un *pensiero-corpo*: un pensiero fatto di corporeità e, dunque, una lingua-corpo. A questo punto il corpo non può più essere, per noi, semplicemente uno strumento, che impugnamo in maniera più o meno abile; non è qualcosa che si ha ma *qualcosa che si è*. Non “possediamo” un corpo, “siamo” quel corpo: con tutte le ambivalente conseguenze positive del caso, in termini metafisici. Vivere in una condizione meramente materialistica presuppone che una continuità, dopo la nostra morte, debba essere affidata non tanto al nostro patrimonio genetico, quanto a qualcosa che viene trasmesso materializzandosi nelle nostre opere: per esempio, appunto, in ciò che scriviamo.

Negli anni Sessanta – il decennio in cui Deleuze scrive i suoi primi capolavori, come ad esempio *Proust e i segni*, che è già un manifesto di questo pensiero del corpo – la letteratura italiana è percorsa in profondità da questa centralità del corpo. Fausto Curi, un critico che è stato molto legato al movimento della Neoavanguardia, ha parlato di una «funzione-Sade» – a proposito in particolare di Edoardo Sanguineti – in un libro che si chiama *Struttura del risveglio* (recentemente ripubblicato da Mimesis). Quel Sade che (in realtà più negli anni Settanta che negli anni Sessanta) è stato spesso invocato dai filosofi – penso a Barthes, ma anche a Foucault e altri – come l'iniziatore, nel Settecento, appunto di un materialismo assoluto, dell'assoluta corporalità del pensiero: ancora una volta con tutte le conseguenze ambivalenti che, parlando in particolare di un tipo come Sade, da ciò derivano. Forse sarebbe meglio parlare allora, piuttosto che di una «funzione-Sade» di un “modello Artaud”. Artaud: il grande eretico del surrealismo che nella sua esistenza spericolata sperimenta un po' tutto, anche troppo, e finisce recluso in un ospedale psichiatrico vittima dell'elettrochoc, «suicidato della società», come lui stesso diceva di Van Gogh in un suo celebre saggio. Artaud – peraltro a sua volta cultore di Sade – predicava qualcosa di simile a quello che Curi intendeva con la sua «funzione-Sade». Nel suo celebre saggio-manifesto degli anni Trenta, *Il teatro e il suo doppio*, commentato da Derrida e altri filosofi dopo di lui, troviamo il seguente proclama (in cui basterà, per il nostro discorso, sostituire alla parola «teatro» quella «poesia» o «letteratura»):

Non ci pare che la vita, quale è e quale ci è stata preparata, offra molti motivi di esaltazione. Si direbbe che attraverso la peste scoppi un gigantesco ascesso collettivo, morale quanto sociale. Non diversamente dalla peste il teatro esiste per far scoppiare gli ascessi collettivi. Può darsi che il veleno del teatro iniettato nel corpo sociale lo disintegri, come dice Sant'Agostino, ma lo fa come una peste, come un flagello vendicatore, come un'epidemia salvatrice. Il teatro, come la peste, è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione. Dal punto di vista umano l'azione del teatro come quella della peste è benefica, perché spingendo gli uomini a vedersi quali sono fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, la rilassatezza, la bassezza e l'ipocrisia. Scuote l'asfissiante inerzia della materia, che deforma persino i dati più chiari dei sensi, e rivelando alle collettività la loro oscura potenza, la loro forza nascosta, le invita ad

assumere di fronte al destino un atteggiamento eroico e superiore che altrimenti non avrebbero mai assunto.

Qui risuona – oltre alla polemica di Artaud nei confronti dei surrealisti e del loro spigoloso pontefice Breton – la quintessenza dello spirito avanguardista della prima metà del Novecento. Soprattutto in quelle ultime parole, *l'atteggiamento eroico e superiore* che l'umanità, felicemente contagiata dalla peste del teatro, può, o forse deve, assumere. Nel pensiero del secondo Novecento, e nella poesia dello stesso periodo, questo paradigma della «peste» tuttavia non può più avere i caratteri eroici e superomistici che troviamo in Artaud e che sono un tipico portato delle avanguardie storiche. Anche la Neoavanguardia anni Sessanta legge questi testi – ad Artaud è dedicato nel '64 un numero della rivista *il verri*, allora organo militante del movimento – e li riattualizza nella propria riflessione. Ma, appunto, senza più ombra di superomismo: quando Sanguineti per esempio parla di Antonio Porta, utilizzando appunto le categorie sadiane, ne parla nei termini tragici di una estrema derelizione del corpo. Un corpo che resta comunque, ancora, al centro del sistema.

Il pensatore che mi ha fatto riflettere più di chiunque altro, su una possibile sovrapposizione tra l'architettura del corpo e quella del testo, appartiene alla tradizione dell'heideggerismo francese; anche se, col tempo, si è svincolato da questa matrice e ha praticato un pensiero talmente originale e potente che Derrida, nel 2001, gli ha dedicato un'intera, amplissima monografia dal titolo eloquente, *Toccare*. Questo pensatore è Jean-Luc Nancy. Che cosa ci insegna Nancy (soprattutto in un testo dal titolo *Corpus*, da noi pubblicato all'inizio degli anni Novanta da Cronopio)? Anche lui parte inevitabilmente dal Cartesio che abbiamo evocato all'inizio, come colui che mette al centro il corpo, sia pure per distanziarsene e contrapporlo alla coscienza organizzatrice del soggetto. C'è una nozione in particolare, fra quelle elaborate da Cartesio, che incoraggia Nancy a elaborare un pensiero del corpo che non preveda però il coordinamento dell'organismo o, diciamo meglio, dell'organicità: quelle che lui chiama le *partes extra partes*. Già Deleuze, insieme a Félix Guattari aveva predicato il verbo del «corpo senza organi» (sintagma prelevato proprio da Artaud): un corpo privo di una centrale organizzatrice, composto da parti non coordinate l'una con l'altra ma giustapposte in una specie di *collage* che non prevede un disegno organico.

Piuttosto che di corpo senza organi, però, Nancy ci descrive come accennavo un corpo senza organismo. È lui a dire apertamente che non è più tempo di “avere” un corpo, è tempo di “essere” un corpo. Ma questo corpo, proprio come il *corpus* della letteratura, non è un insieme dato una volta per tutte, stabile e imm modificabile. In un breve saggio che a dir la verità è quasi un racconto, dal titolo *L'intruso* (da noi uscito nel 2000 sempre da Cronopio), Nancy ha applicato questa teoria al corpo politico della nazione e al corpo del linguaggio (il linguaggio era stata la sua prima materia di riflessione negli anni Settanta, quando insieme a Philippe Lacoue-Labarthe realizzò un'antologia del pensiero romantico tedesco dal titolo *L'absolu littéraire*). Nella sua brevità e apparente semplicità, *L'intruso* è un esempio luminoso di come questo pensiero del corpo possa declinarsi in varie discipline, con una proliferazione in campi metaforici sempre più ampi (io stesso ho provato ad applicarlo a un campo dall'autore non previsto, quello della traduzione)[1. Rinvio a *Dinamiche dell'intruso. Il cuore rivelatore del tradurre, con Jean-Luc Nancy*: <http://www.leparoleelecose.it/?p=6961> ].

Nancy vi racconta che a un certo punto ha dovuto subire un trapianto di cuore: una malattia molto grave lo ha costretto a questo intervento estremamente invasiva, in cui un organo proveniente dall'esterno – un intruso, appunto – ha finito per salvargli la vita. Primo campo d'applicazione di questa metafora è quello politico: l'argomento del numero della rivista che in

origine ospita questo saggio è il ruolo dello straniero in termini sociali e politici (un tema che alla fine degli anni Novanta, in Europa, si fa assolutamente emergente; e tale resta, a maggior ragione, ancora adesso). L'ingresso dello straniero rappresenta per Nancy un'*intrusione*, non necessariamente pacifica (come nelle retoriche del dialogo e dell'interculturalità) e anzi violenta, dunque perturbante (viene così rifunzionalizzata la categoria del perturbante freudiano, l'*Unheimliche*: ciò che sembra familiare ma in realtà è alieno, estraneo). Proprio questa intrusione paradossalmente (ma invece del tutto naturalmente, conoscendo il pensiero di Nancy) è quanto fa stare insieme il corpo.

Nella pratica testuale di molti autori delle ultime generazioni è emersa la dinamica descritta da una giovane studiosa, Elena Cappellini, in un saggio intitolato *Corpi in frammenti*: questo libro (da poco uscito nella collana *Sguardomobile* edita da Le Lettere) prende le mosse da un racconto di Edgar Allan Poe, *L'uomo interamente consumato*, in cui un generale americano dall'allusivo nome "qualsiasi", John A. B. C. Smith, vede il suo corpo pian piano disgregarsi per poi ricomporsi. Nella nostra tradizione novecentesca possiamo pensare al *Signor Münster in Casa «la Vita»* di Alberto Savinio: anche in questo caso il protagonista vede il proprio corpo disgregarsi, mantenendo paradossalmente la propria coscienza; tuttavia il suo corpo, a differenza di quello del generale di Poe, non si ricompone più. Cappellini passa in rassegna diversi autori e autrici della più stretta contemporaneità che hanno trattato questo tema del corpo in frammenti: da Jeanette Winterson a Shelley Jackson, da Tiziano Scarpa a Michel Tournier e, appunto, Valerio Magrelli.

Nel caso di Magrelli il riferimento a un corpo frammentario, rettificato, profondamente modificato dalla chirurgia e dalla tecnologia non è, però, solo una metafora. Infatti in un suo libro di una decina d'anni fa, *Nel condominio di carne*, Magrelli ha posto in copertina la riproduzione di una radiografia del proprio bacino, nella quale sono evidenziate le viti che da ormai quarant'anni sono innestate all'interno della sua struttura ossea. Il titolo di questa immagine è *Autoritratto rettificato*, e Cappellini s'interroga a lungo sul significato di questo autoritratto e se, per esempio, davvero si possa considerare tale, dal momento che ritrae una parte del corpo che non è quella raffigurata nell'autoritratto canonico. Ma a interessarla è soprattutto il fatto che questa sia una radiografia: un'immagine non della superficie del corpo, cioè, bensì la riproduzione "profonda" di organi e strutture ossee che non possiamo vedere a occhio nudo, e che per rendere visibili dobbiamo impiegare una tecnologia come quella dei raggi x. L'autoritratto è dunque in due sensi «rettificato»: perché riproduce un corpo modificato dalle viti che lo integrano, e perché servoassistito dalla tecnologia che lo rende possibile.

Molti autori e in particolare molti poeti, nel panorama più recente della nostra letteratura, hanno trattato il corpo in questa maniera: un corpo frammentario e prostetizzato, rettificato da supplementi artificiali che lo potenziano ma che, in qualche misura, lo rendono altresì alieno a se stesso. Un corpo abitato da *intrusi*. Proprio Magrelli – che ha fatto questa esperienza nella realtà, come Nancy con quella, evidentemente più radicale, del trapianto di cuore – è un po' il capofila, nella nostra letteratura, di questa tradizione recente. Una poesia della sua terza raccolta, *Esercizi di tiptologia* (1992), evoca un personaggio piuttosto noto dell'immaginario collettivo, caratterizzato appunto da un corpo a frammenti, un corpo-*patchwork*. Il suo titolo è *Lezione di metrica*:

Un pettine d'acciaio fila  
le note, sfila  
una musica dolce di zucchero

filato. Come un incantatore  
di serpenti incantato  
mi ipnotizza la lingua  
del suono che si srotola  
mentre i denti di ferro,  
il rosario di uncini,  
strappano questa carne  
da scortico, e sbranato  
sta il cuore di chi ascolta.  
Qui suonano il mio cuore!  
Vezzo e lezzo. Rotto l'involucro  
con la ballerina, il carillon si arresta  
perché il cattivo gusto  
è il suo buon guscio armonico,  
l'astuccio per la perla  
matta della leziosità. Notte.  
Il violino di Frankenstein mi chiama.  
E io sono quel mostro musicale  
condannato alla ruota musicale  
della sua musicale nostalgia.

Il Frankenstein evocato non è quello originario di Mary Shelley, non è nemmeno quello del film anni Trenta di James Whale; è invece quello della parodia realizzata dal comico Mel Brooks nel 1974, *Frankenstein Junior*. La Creatura, interpretata da Peter Boyle, è violenta e ha una coscienza oscura, ma si placa magicamente quando ascolta il suono di un violino lontano, una melodia struggente che lo ammansisce, come nel mito fa Orfeo con le belve. Proprio questo piccolo ma assai ben definito mito contemporaneo ha dato recentemente il titolo a un libro di Magrelli che ho visto nascere e che s'intitola appunto *Il violino di Frankenstein (fuoriformato Le Lettere 2010)*: la raccolta dei suoi scritti sulla musica o che sono stati messi in musica da alcuni compositori contemporanei.

Come abbiamo letto nella poesia di *Esercizi di tiptologia*, il corpo si fa strumento musicale: così collegando determinate caratteristiche del nostro organismo al modo in cui ci esprimiamo, in musica o in versi (poesia e musica sono del resto legate da una lunga tradizione). C'è un'altra poesia di Magrelli, nella sua seconda raccolta *Nature e venature* (1987), che ci consente di capire meglio questo rapporto tra corpo e musica:

Porto nel corpo viti, fisse, nascoste  
e sembrano dare al passo un fervore  
meccanico. Stringendole  
accordo lo strumento,  
ogni suo cavo, lo tempero  
e ne regolo il gioco sull'infisso  
metallico come una stella  
chiara che mi brilla nell'anca.

È in scena, appunto, il suo corpo «rettificato»: che parla e suona proprio in quanto rettificato (o,

potremmo dire, come faceva John Cage col suo pianoforte, *preparato*). Il corpo sano e integro, quello che non ha subito problemi o incidenti, invece non suona: è un corpo muto, afono. In un'altra poesia della stessa raccolta viene detto esplicitamente, solo gli oggetti infranti suonano:

Amo i gesti imprecisi,  
uno che inciampa, l'altro  
che fa urtare il bicchiere,  
quello che non ricorda,  
chi è distratto, la sentinella  
che non sa arrestare il battito  
breve delle palpebre,  
mi stanno a cuore  
perché vedo in loro il tremore,  
il tintinnio familiare  
del meccanismo rotto.  
L'oggetto intatto tace, non ha voce  
ma solo movimento. Qui invece  
ha ceduto il congegno,  
il gioco delle parti,  
un pezzo si separa,  
si annuncia.  
Dentro qualcosa balla.

Il *ballare* del corpo, il *gioco* del corpo derivano dal fatto che in esso è stato introdotto qualcosa che precedentemente non vi figurava, un *intruso*: le viti nel caso di Magrelli, il cuore straniero in quello di Nancy.

Con *Nel condominio di carne* questa simmetria fra la compagine del corpo e la costruzione del testo si fa molto esplicita. Il libro ha poi un'altra caratteristica decisiva: è il primo, di Magrelli, quasi interamente in prosa. Mentre i suoi precedenti erano scritti esclusivamente in versi. Fa eccezione, come uno snodo-chiave, *Esercizi di tiptologia*: che è un vero e proprio prosimetro, un componimento misto di versi e prosa. Dal 2003 in poi, in effetti, i libri più impegnati di Magrelli sono tutti in prosa.

Leggiamo all'inizio di *Nel condominio di carne*:

Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come. Questo referto, dunque, non vuole essere un teatro anatomico, piuttosto un susseguirsi di fotogrammi, dove quello che conta è il flusso dell'immagine, il corpo sgusciante che vibra sotto di me, la sua forma mutante tra le forme: vasi sanguigni, conchiglie di molluschi, cellette d'api, snodi autostradali, pelvi di uccelli, cristalli e filettature aerodinamiche. Non c'è trama, ma trauma: un esercizio di patopatologia. Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi, giocate dentro gli spazi interstellari della carne.

Quella degli *spazi interstellari della carne* è un'immagine vertiginosa, perché collega la metafora delle *partes extra partes* del corpo con un'altra metafora magnifica, appartenente oltretutto alla genealogia letteraria da Magrelli forse più amata, certo quella da lui più studiata

come francesista: l'*alfabeto delle stelle* di cui parlava Mallarmé. In *Un coup de dés* Mallarmé ci mostra come siamo noi a collegare le luci delle stelle in cielo, ancorché provenienti da distanze diverse e dunque da tempi fra loro remotissimi: in disegni arbitrari sui quali proiettiamo il nostro destino, la nostra idea del mondo e di noi stessi. Collegando queste due grandi metafore, è come se Magrelli ci dicesse che anche le parti del corpo sono collegate in una costellazione, e le parole che questo corpo contrassegnano – come diceva un altro poeta di formazione surrealista, René Char – sono «parole in arcipelago». I frammenti testuali non sono collegati in un organismo compiuto ma secondo collegamenti arbitrari, azioni a distanza che prevedono interruzioni, intermittenze e cesure.

A questa idea di corpo, e di testo, Magrelli giunge all'inizio degli Anni Zero. Prima mi sono interrotto, nel mio *excursus* di storia letteraria recente, all'altezza degli anni Sessanta-Settanta. Dopo la «funzione-Sade» incarnata dalla neoavanguardia, le cose cambiarono rapidamente. Negli anni Settanta, e poi soprattutto negli anni Ottanta, questa preminenza del corpo è stata messa da parte, in modo anche contraddittorio. Molti autori di questa generazione parlano sì del proprio corpo, senza che tuttavia esso divenga, come succede invece in Magrelli, una struttura testuale: cioè senza che mai il testo si componga mimando la composizione del corpo stesso. Per esempio un poeta spesso «corporale», Dario Bellezza, nel suo primo libro *Invettive e licenze* (1971) – libro chiave della generazione che «ha fatto il '68» – parla di «mare della soggettività», capovolgendo in positivo un titolo saggistico del Calvino di un decennio prima (che se la prendeva col *Mare dell'oggettività* delle avanguardie di quel tempo). L'immagine di Bellezza designa un'espansione illimitata dell'io: quell'io che la Neoavanguardia aveva messo tra parentesi e miniaturizzato (Giuliani, nell'introduzione ai *Novissimi*, parlava di «abbassamento dell'io») e che ora si amplia a dismisura, abbatte i propri confini, sino a occupare tutto lo spazio testuale. Tuttavia in Bellezza questo non comporta mai, in effetti, una vera conformazione del testo in chiave corporale (mentre lo sviluppo ulteriore della sua poesia ricalcherà piuttosto stancamente le mitologie «maledette» della *décadence* tardottocentesca). Qualcosa del genere si può dire, semplificando al massimo, anche di altri poeti della stessa generazione, quella che esordisce agli inizi degli anni Settanta: Cucchi, Conte, Viviani e Zeichen (un discorso a parte meriterebbe Milo De Angelis, che esordisce leggermente dopo: nel '76).

L'epifania di Magrelli, più giovane di tutti questi autori, è però straordinariamente precoce e si produce, infatti, quasi contemporaneamente a questa generazione. Le sue prime letture in pubblico risalgono nel 1975; Magrelli ha diciotto anni. Il '75, come si è detto altrove (nell'introduzione all'antologia *Parola plurale*, Luca Sossella 2005), è un anno importante nella storia della nostra poesia recente (così come il biennio 1979-80 lo è nella storia della corrispondente narrativa): muore tragicamente Pasolini, viene conferito il Nobel a Montale, viene pubblicata da Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli l'antologia *Il pubblico della poesia* (che opera una netta discontinuità con la tradizione della Neoavanguardia, segnando l'irrompere sulla scena di una nuova generazione di autori che «hanno fatto il Sessantotto» o ne sono stati lambiti, arrivando subito dopo; non fa in tempo ad accogliere Magrelli, che poi in sostanza, col suo successo, le ruba la scena: il che può contribuire a spiegare l'ostilità perdurante che nei suoi confronti hanno mostrato Cordelli e, soprattutto, Berardinelli).

L'inizio della scrittura di Magrelli si colloca esattamente a quest'altezza. Nel giugno del '74 si colloca l'evento che decide del suo destino: un incidente stradale in cui viene coinvolto il diciassettenne Magrelli, restando poi ricoverato in ospedale per lunghi mesi. È in questa occasione che gli vengono impiantate nel bacino le famose viti che ritroveremo nell'*Autoritratto rettificato*. E, se dobbiamo credergli, nella stessa occasione entra nella sua vita anche la

poesia: quest'altro *intruso*. La lungodegenza come incubazione della scrittura è una mitologia letteraria coltivata da autori amati e studiati da Magrelli; dunque va presa con un certo beneficio d'inventario, sul piano biografico. Pensiamo al *Notturmo* di Gabriele d'Annunzio (nel primo libro di Magrelli citato con frequenza, seppure in modo dissimulato), che celebra la «grande salute» di memoria nietzscheana, una veggenza che viene dopo la malattia e, anzi, *attraverso la malattia* (secondo la tradizione pascaliana del *Buon uso delle malattie* appunto). Oppure al Moravia degli *Indifferenti*, scritto appunto durante la lunga degenza evocata poi dal racconto *Inverno di malato*. O ancora al *Viaggio d'inverno* di Attilio Bertolucci (raccolta cui Magrelli ha dedicato un saggio), che si rifà nel titolo a quello che è forse l'archetipo di questa mitologia: il ciclo di 24 lieder di Wilhelm Müller messo in musica da Franz Schubert (e pubblicato appena postumo, nel 1828), *Die Winterreise*.

E poi, più sottilmente, il mitico *crash* motociclistico di Magrelli si può vedere come parodia di un ulteriore mito della modernità celebrato da un altro surrealista eretico, vicino ad Artaud per storia e genealogia: il grandissimo Michel Leiris, che scrisse un saggio intitolato *Della letteratura considerata come tauromachia* (e sulla stessa tornò in diversi altri testi dedicati ad artisti visivi ossessionati dalle corride, come Picasso e Masson). Lo scontro con la Ford Taunus – *Taunus* è il Toro nello zodiaco, nell'*alfabeto stellare* – rimette in scena il confronto del poeta col pericolo estremo: nella concezione “crudele” di Artaud, la tauromachia simboleggia il pericolo che si manifesta realmente, non solo a livello metaforico: così come con le corna di toro nell'arena, le quali sono un pericolo reale, tangibile. Ogni volta, per Leiris, scontrarsi con la realtà dev'essere come affrontare le corna del toro nella corrida.

La corrida che deve affrontare il giovane Magrelli è quella del *pubblico della poesia* dei suoi anni d'esordio. Un pubblico, come si vedrà nell'occasione mitobiografica del grande Festival dei Poeti sulla spiaggia di Castelporziano (consumatosi nell'estate del '79), certo più caloroso ma anche tanto meno educato di quello sussiegoso e un po' annoiato di oggi. Il pubblico per esempio delle sue primissime letture, al laboratorio di poesia che teneva allora Elio Pagliarani. Fra tutti i maestri della Neoavanguardia Pagliarani è stato, forse, il più corporeo; nel '77 pubblica il cosiddetto *Trittico di Nandi*, che ritroveremo al centro della *Ballata di Rudi* (1995): si tratta di un poemetto tellurico e violentissimo intitolato *Rosso corpo lingua oro pope papa scienza*. Queste sette parole vengono ripetute ossessivamente, nel testo di Pagliarani, un po' come nel meccanismo della sestina medievale, sino a divenire un vero e proprio *mantra* ritmico. Ci aspetteremmo un Pagliarani spettatore piuttosto critico, per il primo Magrelli così asettico e olimpico; invece lo incoraggia, pubblicando per la prima volta suoi versi in un numero della rivista da lui diretta, *Periodo ipotetico*, appunto nel '77. In realtà le cose sono sempre un po' più complesse di come la storia letteraria ce le presenta, perché Pagliarani in quegli anni pubblica sì il *Trittico di Nandi*, ma sta già elaborando una nuova poetica, che sarà poi – al di là dell'intricata cronologia delle pubblicazioni – quella che segnerà la sua ultima stagione. Una poetica che dalla stagione della Neoavanguardia riprende la tecnica del *collage*, il *cut-up* di materiali testuali dati e allusivamente straniati (da lui stesso impiegata a tratti, in precedenza; e impiegata invece con continuità, da sempre, da Nanni Balestrini), ma che ha poi per esito una poesia frammentaria e gnomica, riflessiva e statica, molto distante dalla furibonda corporalità della sua poesia precedente: pensiamo agli *Esercizi platonici* pubblicati nel 1985: un *cut-up* basato però su ritagli dai dialoghi di Platone...

Magrelli nasce insomma da una *couche* estremamente composita e variegata. È come se la sua poesia fosse l'esito, la composizione di un vettore di forze: energie letterarie provenienti dalle direzioni più diverse che hanno la propria risultante d'insieme, appunto, nella sua poesia.



Il suo primo libro esce nel 1980 col titolo di *Ora serrata retinæ*, nella cosiddetta “Collana Gialla” di Feltrinelli, in passato sede deputata dei poeti della Neoavanguardia (la collana terminerà le proprie pubblicazioni due anni dopo, nel 1982, appunto con *Segnalibro* di Sanguineti); ma con la prefazione di Enzo Siciliano, l’allievo di Moravia e Pasolini che dirigeva *Nuovi argomenti* (la rivista più distante dalle posizioni della Neoavanguardia; questa *mésalliance* aveva peraltro dei precedenti: l’anno precedente Siciliano si era già alleato con Porta, il più giovane dei Novissimi, per *Poesia degli anni Settanta*, un’antologia pubblicata alla stessa Feltrinelli; e l’anno ancora precedente, nel ’78, sempre da Feltrinelli Porta aveva promosso l’antologia *La parola innamorata*, curata da Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro, che si lanciava in una polemica frontale e piuttosto ingenua contro la Neoavanguardia). Proprio su *Nuovi argomenti* alcune poesie di Magrelli escono sempre nel ’77, qualche mese dopo l’esordio su *Periodo ipotetico* (collocazione diciamo anfibia con cui curiosamente, ai suoi esordi, lo stesso Pagliarani si era trovato a fare i conti, diviso com’era fra *il verri* e la stessa *Nuovi argomenti*, dopo essere transitato anche per la rivista di Pasolini, *Officina...*). Insomma, è come se gli “opposti estremismi” poetici, di quegli anni fortemente estremisti, si fossero coalizzati nel nuovo poeta. Ed effettivamente il libro d’esordio di Magrelli ha, in quel 1980, un successo straordinario, che nessun poeta conosceva da molto tempo a quella parte: ne scrivono i giornali, ne parlano tutte le riviste. È come se davvero nella poesia del giovane Magrelli si fosse finalmente ricomposto il vaso che da tempo giaceva infranto: fatto a pezzi prima dai furori letterari della Neoavanguardia, poi da quelli politici del ’68 e degli anni Settanta<sup>[2]</sup>. C’è una poesia proprio di Antonio Porta (peraltro contenuta nel suo libro più lontano dai modi della Neoavanguardia, *Invasioni* del 1984) che ben riassume il temperamento della generazione precedente a quella di Magrelli: «Poesia: vaso rotondo, liscio e bianco, chiuso / galleggia sul fiume tumultuoso, scrosciante / ma io prendo un martello pesante, lo lancio / dalla sponda, lo faccio a pezzi, centrato in pieno / in quell’istante e per sempre / sprigiona tutta la sua luce».]

Oggi questa felice tempestività, a Magrelli, viene anche rimproverata. Come se questo collocarsi precisamente al centro del paesaggio poetico fosse, in lui, qualcosa di opportunistico; qualcosa come una rendita di posizione. In realtà ogni tempo produce il suo autore, e il tempo che noi oggi chiamiamo Postmoderno ha prodotto il suo oggetto più peculiare, in poesia (esattamente nello stesso anno del suo analogo in narrativa, *Il nome della rosa* di Umberto Eco), appunto in *Ora serrata retinæ*: il primo libro consapevolmente postmoderno della nostra poesia. Si è molto discusso, ultimamente, sulla possibilità di ricondurre la stessa Neoavanguardia – che, comunque la pensiamo, si colloca immediatamente alle spalle di Magrelli – alle dinamiche postmoderne; di recente io stesso ho curato per L’orma la riedizione degli atti di un convegno sul *Romanzo sperimentale*, tenutosi a Palermo nel 1965, in cui proprio Eco e altri sostengono che la Neoavanguardia fosse già pienamente postmoderna, ancorché senza saperlo, e che ciò vada ascritto a suo titolo di merito; anche se, a seconda della nostra posizione riguardo al Postmodernismo, questo come si capisce è un diagramma facilmente rovesciabile.

Ma quello che ci interessa, qui, è che in Magrelli questa dimensione di “venire dopo” sia, a differenza che nei poeti della generazione precedente alla sua, del tutto consapevole. In un’intervista assai arguta, Magrelli ha ripreso una celebre, spavalda frase di Mallarmé: «la distruzione sarà la mia Beatrice». Come dicevamo prima, per la tradizione che Mallarmé inaugura la guida verso il paradiso letterario sarà la scomposizione, la frammentazione, quell’«azzardo oggettivo» – come lo chiameranno i surrealisti – che in *Un coup de dés* si spinge fino a distruggere la pagina, a farla esplodere in un firmamento di lettere (come i futuristi, in

maniera seriale e un po' passiva, continueranno a fare per decenni dopo di lui). Ma se Mallarmé poteva dire questo, Magrelli sarcasticamente soggiungeva che per gli autori della sua generazione, invece, la distruzione poteva essere stata, tutt'al più, la loro «perpetua». La distruzione, allora, era insegnata a scuola, codificata all'università; seminari sul sabotaggio, sul nichilismo e il dadaismo erano all'ordine del giorno. La scomposizione era pane quotidiano. Aggiungeva Magrelli che la sua scuola si chiamava Liceo classico sperimentale, con un ossimoro che può ricordare quello del partito per decenni al potere in Messico: il Partito rivoluzionario istituzionale. Non è un caso che suo primo libro saggistico sia stato una monografia sul Dada.

A questo punto cade il nome di Petrarca; un nome che qui a Padova non si può fare in modo innocente. Dunque cercherò di procedere con una certa cautela, ma sono autorizzato a citarlo – come vedremo fra poco – da una poesia dello stesso Magrelli. Si parla molto di Petrarca, annoto intanto, nel minuzioso commento che della sua opera prima hanno da poco proposto due giovani studiose torinesi, Sabina Stroppa e Laura Gatti (Torino, Ananke, 2012): in questo libro prezioso, per ogni poesia ci sono due pagine di note che restituiscono l'accurato scrutinio delle fonti, descrivono sintassi, metrica, struttura strofica (che nei componimenti di *Ora serrata retinæ*, peraltro, è quasi del tutto assente). E vi si legge appunto, con abbondanza forse anche eccessiva, il nome di Petrarca. (La lingua di Petrarca si è travasata in tutta la lirica italiana successiva, e dunque non è detto che certi nessi verbali costituiscano dei prelievi diretti; inoltre per determinate immagini, come quella della «cornea d'un occhio» in cui ci si «appressa a ricamare / un'iride e nell'iride incidere / il profondo gorgo della retina», conoscendo l'enciclopedia culturale del giovane Magrelli, credo sia assai più conveniente ipotizzare una discendenza dalla celebre scena dell'occhio tagliato nel film surrealista *Un chien andalou*, di Luis Buñuel, che non dalle tante poesie sugli occhi del *Canzoniere*...).

Come se questa lingua così apparentemente imperturbabile del primo Magrelli fosse, nel tardo Novecento, l'equivalente della restaurazione di una certa idea di poesia che appunto Petrarca rappresenterebbe rispetto all'esplosione dantesca. Dopo l'*enfer* letterario e politico degli anni Sessanta e Settanta, insomma, arriverebbe un nuovo "Petrarca" che ri-costruisce la lingua della nuova poesia: e questo Petrarca postremo sarebbe appunto Magrelli. In realtà quest'idea (non certo proposta da queste studiose: Sabina Stroppa di Petrarca è una fine studiosa) è figlia di una concezione che, allo stadio attuale degli studi, appare difficilmente difendibile. Parlare di una "funzione-Petrarca", nella nostra poesia, non significa solo e non primariamente parlare di restaurazione linguistica. Così invece la intende quello che non a caso è un fiero (e spesso ingeneroso) avversatore di Magrelli quale Alfonso Berardinelli. Quest'ultimo dieci anni fa scrisse un saggio dal titolo *Il fantasma di Petrarca*, cercando di mostrare come nel Novecento italiano, a dispetto di tanti esibiti dantismi, resti la continuità di una lingua passivamente conservatrice, tesa solo alla ricomposizione, appunto, di ciò che è infranto; questo fantasma o feticcio di Petrarca sarebbe l'eterno letterato italiano<sup>[3]</sup>. Il saggio di Berardinelli è compreso nel volume *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, da me curato nel 2004 per Bulzoni.]. Questa concezione di Petrarca come poeta del candore è uno stereotipo che nel primo Novecento trovavamo espresso con particolare virulenza, per esempio, da Giovanni Papini: il quale durante la Grande Guerra contrapponeva il «miele» della lingua di Petrarca alla «pietra» di quella dantesca; e sosteneva che il vero scrittore italico – risolutamente maschio, pugnace e, presto, fascista – non potesse che essere, ovviamente, dantesco.

Ma, al di là di questo stereotipo duro a morire, l'autore del *Canzoniere* ha significato di volta in volta, nel Novecento poetico italiano, tante cose diverse. Per esempio la costruzione del libro di

poesia come un insieme fatto di parti giustapposte e ricomposte, un insieme che si aggiorna nel tempo, anno dopo anno: che resta sempre se stesso, insomma, ma che è, in pari misura, sempre diverso: come le varie forme che ha preso il *Canzoniere*, appunto, nella sua lunghissima stesura redazionale. Pensiamo all'opera di un poeta come Ungaretti, il quale è da questo punto il più conseguente imitatore di Petrarca (discorsi non troppo dissimili si potrebbero fare per poeti tradizionalmente considerati più "danteschi", quali Saba e Sereni). Nella poesia della strettissima contemporaneità voglio ricordare il caso assai sintomatico di Vincenzo Ostuni, autore di formazione post-avanguardista e linguisticamente dunque abbastanza agli antipodi da un ipotetico "petrarchismo ideale eterno", che pubblica però da anni, sul web, un proprio "canzoniere" che si chiama *Faldone*, il quale viene costantemente aggiornato e di cui periodicamente si pubblicano su carta estratti: proprio come ha fatto a più riprese Petrarca prima di ricomporre, al termine della sua esistenza, i due famosi codici vaticani.

Il corpus del *Canzoniere*, nel Novecento, è in effetti il luogo di una continua dialettica di scomposizione e ricomposizione. Rispetto alla *Commedia* di Dante, al volume in cui «legato con Amore s'interna / ciò che per l'universo si squaderna» (come si legge nel XXXIII del *Paradiso*), il *Canzoniere* si prende l'ufficio di *squadernare* prima per *internare* e *legare*, poi, quello stesso universo. Una dialettica apertamente dichiarata da Petrarca nel *Secretum*, nel famoso passo «*Adero michi ipse quantum potero, et sparsa animæ fragmenta recolligam*»: "per quanto potrò sarò presente a me stesso, e raccoglierò gli sparsi frammenti dell'anima mia". Come ha mostrato Marco Santagata in un libro che s'intitola proprio *I frammenti dell'anima*, Petrarca inventa la psicologia della lirica moderna come scomposizione dell'io, prima di ribadire – nella sede trattatistica del *Secretum* – l'ethos, la missione morale, della sua ricomposizione.

La stessa dialettica è incarnata perfettamente dal primo Magrelli: che ci mostra quasi didascalicamente, negli *Esercizi di tiptologia*, una simile prassi nel campo (che è per lui una vocazione, oltre che una professione) della traduzione. Traduce, appunto, la poesia di un autore francese di fine Ottocento, Sully Prudhomme, oggi dimenticato ma che nel 1901 conseguì il primissimo Premio Nobel per la Letteratura. La poesia s'intitola, manco a farlo apposta, *Le vas brisé*, "Il vaso infranto"; e Magrelli ne compone due versioni alternative: una modernista, tutta frantumata e "cubista" e una invece... postmoderna? Non saprei dire. Certo "ricomposta", ricollocata nella sua "corretta" forma smaltata, quasi parnassiana. Un vaso infranto e poi restaurato, appunto.

Come dicevamo prima, però, dal punto di vista del corpo anche questa "funzione-Petrarca" nel Novecento ha lavorato assai più nel campo della distruzione che non in quello della ricomposizione. A più riprese Stefano Agosti ha interpretato la poesia volgare di Petrarca come scomposizione del corpo desiderato, di un corpo femminile che lo sguardo maschile non fa altro che sezionare – un po' come faranno, in maniera un po' più letterale, i surrealisti molti secoli dopo –: facendo a pezzi il corpo amato proprio in quanto lo ama. Nel *Canzoniere*, come sappiamo, cantato non è il corpo complessivo di Laura bensì i suoi occhi, le chiome, il bel fianco e così via.

Nella poesia di Magrelli, e in tanta poesia degli autori più giovani che più o meno direttamente a lui si sono ispirati, questa specie di *sparagmòs* scopico viene applicato però, anziché all'oggetto d'amore (che anzi viene quasi sempre escluso dalla rappresentazione), al *soggetto della poesia*. È un petrarchismo rovesciato o, diciamo, un *auto-petrarchismo* quello più praticato dalla poesia più recente: il soggetto lirico non guarda più la realtà, la donna e il mondo, ma guarda anzitutto se stesso, rivolge il proprio sguardo sul proprio corpo, e lo scopre sezionato in frammenti scollegati fra loro (il discorso è complicato dal fatto che gran parte di questa "scuola"

un po' spettrale è costituita da poeti donne: nelle quali ovviamente, a differenza che in un poeta uomo, il cortocircuito psichico e ottico ha una valenza anche speculare, dal punto di vista storico-culturale).

Non è un caso che il titolo *Ora serrata retinæ* faccia riferimento a quella parte del nostro corpo che è insieme oggetto e soggetto, di questa scomposizione: l'occhio. L'occhio del poeta frantuma la visione ma, insieme, viene frantumato: come nella poesia "buñueliana" che citavo poco fa. (Il titolo del libro fa riferimento, per la precisione, a un'espressione anatomica latina che indica il confine, il bordo tra la sacca lacrimale e il globo oculare, il punto da cui escono le lacrime e in cui il sistema nervoso interno entra in relazione con l'esterno; questa focalizzazione sull'occhio tornerà in tutta l'opera di Magrelli: per esempio in un importante saggio dal titolo *Vedersi vedersi*, dedicato a Paul Valéry, autore che sussume la tradizione dei suoi primi maestri – a partire da Mallarmé – ricomponendola in un'immagine di organicità classicista.)

Come vi avevo anticipato, nell'ormai alquanto vasto *corpus* poetico e saggistico di Magrelli Petrarca appare in forma esplicita in una sola tangenza (sia pure significativamente ripetuta, nel sistema dell'autocitazione cui sempre più spesso Magrelli ricorre nel proprio lavoro: in un circuito nel quale gli stessi materiali possono tornare a circolare acquisendo di volta in volta sensi diversi). Il modo in cui appare Petrarca in Magrelli, però, è alquanto distante dalla tradizione consueta, e in particolare molto distante dal *fantasma* incorporeo e conservatore di cui parla Berardinelli. Anche se in effetti sempre di un *fantasma*, in un certo senso, si parla.

Prendo in esame la seconda delle due versioni edite di questa poesia, apparsa poche settimane fa nel *Sangue amaro*, la più recente raccolta poetica di Magrelli. È inserita all'interno di una sorta di calendario di un anno doloroso, con un titolo rubato a un classico del trash-pulp di Stephen King, *Misery non deve morire*:

Era una grigia mattina di novembre  
quando Vito Terribile, dell'Ateneo di Padova,  
si calò dentro l'Arca Sepolcrale di Francesco Petrarca  
presso Arquà. Piovigginava, mentre il professore

(anatomopatologo) eseguiva  
una ricognizione sopra i resti mortali del poeta,  
sponsorizzata dalla Fondazione  
Cassa Risparmio Padova e Rovigo.

Come un eroe venuto da *Tomb Raider* o dall'*Arcà Perduta*,  
quel docente, calato nelle brume, portò a termine  
una Poetografia Assiale Computerizzata:  
PAC!

Il cielo di novembre già tuonava,  
indignato da tanta improntitudine,  
contro i morti,  
i suoi morti scrutinati.

Con qualche variante, come accennavo, la poesia era già stata anticipata nel libro precedente, *Disturbi del sistema binario* (2006). Prelevo da questa prima versione una nota – le glosse sono

frequenti nelle poesie del Magrelli recente, come a introdurre surrettiziamente il corpo della prosa anche dentro le raccolte di versi – che provvede a chiarire a quale occasione faccia riferimento la poesia:

Nella mattinata di martedì 18 novembre 2003, all'interno dell'arca sepolcrale di Francesco Petrarca presso Arquà Petrarca, Vito Terribile Wiel Marin, professore onorario di Anatomia patologica dell'Università di Padova, ha avviato una ricognizione scientifica sui resti mortali del poeta promossa dalla fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. In tempi di Tomb Raider, ha rilevato Marco Giovenale, l'evento rappresenta una specie di PAC, poetografia assiale computerizzata.

(Marco Giovenale, detto per inciso, è un altro poeta dell'ultima generazione riguardo al quale tutto questo discorso avrebbe molto senso.) Questo Petrarca riesumato dal professor Terribile è davvero un Petrarca fossile, una spoglia morta scrutinata e in questo modo trafugata, modello di una trasmissione della tradizione che si contrappone a quella *per contagio* che, come vedremo, viene fatta propria da Magrelli. In un saggio pubblicato di recente, *Nero sonetto solubile* (Laterza 2010), Magrelli ha raccontato la storia curiosa di un sonetto, un componimento non tra i più celebrati dei *Fiori del male* di Baudelaire, *Recueillement*, spiegando come nella tradizione letteraria successiva le cellule verbali del prototipo si sarebbero appunto *sciolte*, rilasciando lentamente i propri sintagmi-spore in Breton, Michaux, per arrivare sino a Beckett. È il sangue della poesia – e non certo le sue spoglie fossili – che si trasmette, dunque, di generazione in generazione.

E proprio il *sangue* evoca come abbiamo visto, sin dal titolo, l'ultimo libro di Magrelli. Nell'ultima poesia di questo libro appare una spiegazione di come funzioni il sistema binario della scrittura di Magrelli (*Disturbi del sistema binario*, come si ricorderà, era il titolo della raccolta precedente); si intitola *Sul circuito sanguigno*:

È come nel sistema circolatorio:  
il sangue è sempre lo stesso,  
ma prima va, poi viene.

Noi lo chiamiamo odio, ma è solo sofferenza,  
la vena che riporta  
il dono delle arterie alla partenza.

Qui Magrelli allude alla circolazione sanguigna che è appunto doppia, *binaria*, nel nostro corpo – anatomo-patologicamente osservato. Il sangue venoso trascina le scorie, i residui, le impurità: in modo che il sangue arterioso, mondatone, possa continuare a beneficamente irrorare i nostri tessuti. Sono entrambi decisivi, i circuiti sanguigni: l'uno è il collettore delle nostre impurità, l'altro può circolare proprio in quanto liberato dalle sue scorie. L'immagine fa pensare a quella, sempre binaria e sempre suddivisa in un *chiaro* e in *oscuro* legato alle scorie, delle *Città invisibili* di Italo Calvino: autore al quale senz'altro Magrelli ha molto guardato, agli esordi. Ma è soprattutto la migliore traduzione – nei termini corporei, fisiologici che gli sono oggi i più cari – del sistema della scrittura di Magrelli (e non solo sua, se è per questo) che si presenta ormai da un decennio come suddivisa in un *sistema* della poesia e in un parallelo *sistema* della prosa. Davvero un *sistema binario*.

Un poeta come Magrelli, che in *Ora serrata retinæ* ci poteva apparire puramente lirico, portatore di un linguaggio monotonale, appunto petrarchesco, del tutto mondo da impurità prosastiche, a un certo punto – all'altezza di *Esercizi di tiptologia* (che resta per me, fra le sue raccolte poetiche, la più importante: luogo dello scontro-incontro tra queste due tensioni) – comincia invece a “filtrare” l'esperienza mediante le diverse prose intercalate al corpo della poesia. Per poi passare, con *Nel condominio di carne*, al ruolo opposto di prosatore che, altrettanto episodicamente, introduce versi all'interno delle sue prose. Le prose di questo Magrelli, come di quello degli *Esercizi* del 1992, sono “numerose”, come dicevano i nostri vecchi: cioè fatte a volte quasi per intero di endecasillabi, quinari, settenari, versi della tradizione italiana che rispettano la metrica canonica molto più di quanto non facciano i versi “veri e propri” di Magrelli (senonché, nell'ultimo periodo, si assiste in questi a una altrettanto sintomatica recrudescenza dell'endecasillabo).

Ma la prosa non interviene solo *ex post*. La scoperta più interessante che si fa leggendo il commento di Stroppa e Gatti a *Ora serrata retinæ* è di come già all'altezza di quella prima raccolta, che pareva essersi originata per germinazione spontanea, come Atena dalla testa di Zeus, i versi provenissero invece da un avantesto prosastico che nella compagine pubblicata è stato resecato; ed è ora leggibile solo coi raggi x della filologia d'autore. Una prosa «nutrice del verso», per dirla con Leopardi, che quando si riaffaccia in forma esplicita, all'interno di *Esercizi di tiptologia*, lo fa allora con la forza perturbante di un *revênant*: contraddicendo frontalmente la prospettiva aerea, bidimensionale, “zenitale” (per dirla alla maniera dei cartografi) del primo Magrelli. E l'elemento cui si collega, questa prosa, è quello dialetticamente contrapposto, per tradizione, all'aria e al cielo: la terra. C'è una lunga prosa, in *Esercizi di tiptologia*, che è tra i capolavori di Magrelli (nonché, per quel che vale, il suo testo che personalmente mi è più caro); s'intitola *Terranera* e in qualche misura simboleggia questo approdo alla prosa, questa messa a terra della prosa nei confronti dell'aura aerea dei versi:

Esco da Roma stritolata e claustrofobica. Budella, andouille e trippa, gorgi di strade. E adesso i territori sconosciuti e indistinti dei sobborghi e lo sgomento. Si piomba in un reticolo di vie, villette, prati, campi. Annichilisce la facoltà di orientamento e annichilisce il paesaggio circostante. Il cataclisma ha generato aree enormi ed informi, una campagna ibridata, sintetica, mentre tintinna una spettrale catena di nomi che cinge l'Urbe in un abbraccio funebre. La catenina d'oro e la marana, auerola, cintura sanitaria e pozzo nero. Pozzo nero.

Ecco la danza macabra: Malnome, Malpasso, Malafede, Malagrotta, Valle Oscura, Passoscuro, Fosso Sanguinara («ara-ara», dice l'eco), Femminamorta, Pantano dell'Intossicata, Campo di Carne (ma dove li prendete dei nomi come questi, una distesa di sangue battuto, pesto e arato, maggese di tessuti epiteliali, appezzamenti di ciccia, prati di pelle e grasso e tegumenta), Ponte del Diavolo, Cessati Spiriti («Ah, sì, cessate, spiriti»: è un'aria di Donizetti), e Fontana del Bandito, Quarto degli Impiccati, Coccia di Morto (coccia e buccia, però anche coccio e terracotta, e questo morto conciato come un astuccio di pelle, come quei tamburelli che vendono ai turisti in Tunisia), Valle della Morte, Colle delle Forche, Canale del Morto, Canale del Mortaccino (una lavorazione più elaborata), Cavallo Morto (e qui gli Apache), Lastra della Morte, Caronte, Piscina della Tomba (Residence!, ingresso con tagliando, doccia, sauna e bagno turco, bagno morto, bagno Maria), Pantano dell'Inferno, e infine lui, Gnif Gnaf. Ora si chiama Borgo Santa Maria, ma è Gnif Gnaf, in omaggio al suono dei passi nel fango. Gnif, suono di orrore; Gnaf, voce di morti. Mai, mai ho sentito che un nome schizzasse terra e inzaccherasse gli stivali.

La prosa nei libri di Magrelli, a partire da *Esercizi di tiptologia*, reca un segno discenditivo – così l'avrebbe definita il Giorgio Manganelli in *Hilarotragoedia* – se non proprio deiettivo, fecale. *Terranera* è per Magrelli il luogo di una discesa nelle profondità ipogee, nella vertigine ctonia di un passato geologico prima che storico, una profondità preumana, inumana e quindi mostruosa, spaventosa: la terra, la morte. Intanto perché sottoterra ci sono i morti, le spoglie mortali di chi ci ha preceduto nel passaggio terreno, ridotte ormai a sedimento, a scoria, a deiezione. *Gnif gnaf, suono di orrore, voce di morti*.

Si colloca in questa plaga spaventosa, in questo cuore di tenebra, in questa terra desolata l'origine di un libro di Magrelli uscito l'anno scorso e che è uno dei libri più straordinari che abbia prodotto la letteratura italiana negli ultimi vent'anni: *Geologia di un padre*. Nella maggiore collana di narrativa del suo editore d'elezione, Einaudi, Magrelli aveva già pubblicato *Addio al calcio*; ma è *Geologia di un padre*, mi pare di poter dire, il suo capolavoro in prosa. E forse non solo in prosa. Già dal titolo la «terra carne» (per mutuare un magnifico composto coniato da Zanzotto) del corpo umano, vivo e morto insieme, viene analizzata in termini geologici. Il corpo del padre dell'autore viene analizzato come un fossile: come il fossile di Petrarca da parte del Terribile professore di Padova. In *Geologia di un padre* incontriamo l'uomo di Pofi (è questa la località in provincia di Frosinone della quale è originario il ceppo paterno della famiglia Magrelli), come si direbbe «uomo di Neanderthal» o «di Cromagnon»: un uomo fossile appunto, dal quale proviene in linea retta il codice genetico che Magrelli ha messo al mondo.

Nella copertina di questo libro è riprodotto un disegno. Il padre di Magrelli, Giacinto, era un ingegnere e in questo suo disegno, come in altri lasciati in eredità al figlio, riproduce un episodio dell'*Odissea*: quello di Polifemo, il mostro monoculo che si nutriva di carne umana. In particolare vi si vede Polifemo prendere il corpo minuscolo di uno dei guerrieri Achei compagni di viaggio di Odisseo, sollevarlo e accingersi a divorarlo, tenendolo con le dita come si farebbe con un biscotto. La metafora del biscotto torna a più riprese nel corso del libro per designare il corpo morto paterno, il corpo dei morti che col tempo si fa friabile e polveroso come un biscotto raffermo e andato a male. Quest'immagine è stata disegnata dal padre di Magrelli ma, nel libro di suo figlio Valerio, è stata trattata graficamente da quello che è ulteriormente il suo figlio maschio (che fa appunto il grafico). L'autore si trova quindi sospeso fra due generazioni: fra un padre divoratore, un padre Crono, e un figlio che magari si prepara a cannibalizzare, a sua volta, il corpo paterno.

Recentemente lo psicanalista Massimo Recalcati ha in qualche misura capovolto il mito freudiano di Edipo: il complesso che nel nostro tempo caratterizzerebbe l'identità maschile non sarebbe più quello d'Edipo, bensì quello di Telemaco. Nei confronti del padre non abbiamo più una vocazione omicida, non vogliamo più sostituirci a lui, come pensavano Dostoevskij, appunto Freud, e Harold Bloom; al contrario aneliamo il suo ritorno, abbiamo bisogno della sua autorità perché noi da soli non riusciamo ad attribuircela. Così invociamo la presenza di padri assenti oppure che come nel caso di quello di Magrelli – di cui in *Geologia di un padre* si racconta la malattia e la morte – non sono più con noi per accompagnarci.

A me sembra che in realtà a incarnare il rapporto tra le generazioni – di sicuro per la generazione cui appartiene Magrelli e probabilmente ancora per quella a cui appartengo io – non sia né il complesso di Telemaco, né se è per questo il vecchio complesso di Edipo. Mi pare che esso assomigli molto, invece, alla situazione di Enea: che tipicamente viene raffigurato mentre fugge da Troia in fiamme col vecchio padre Anchise sulle spalle e tenendo il giovane figlio Ascanio per la mano. Numerosi sono i libri recenti che raccontano dell'esperienza della paternità: del diventare padri e, in quel momento solamente, capire davvero cosa significa

esserlo. Così immedesimandosi, a ritroso, in padri che a suo tempo si erano contestati, o semplicemente non erano stati compresi.

C'è una metafora che a Magrelli è molto cara e riassume bene questo discorso, quella della «clessidra genetica». Quando per un uomo giunge il tempo della paternità tutto nella sua vita si capovolge, come succede alla clessidra quando la “resettiamo” riprendendo a misurare con essa il tempo. Emerge allora quello che Magrelli chiama «il grande mimetismo»: il rispecchiarci al tempo stesso nelle fattezze dei nostri figli e in quelle, magari lontane nella memoria, di nostro padre. Chi diventa padre, insomma, in un certo senso molto laico ma non per questo meno misterico, diviene figlio di suo figlio e padre di suo padre (nel senso che quest'ultimo gli tocca accompagnarlo nella sua estrema anzianità, e accudirlo come se si trattasse della propria prole). Un capovolgimento descritto non solo in quello di Magrelli ma anche in altri libri recenti (penso ad esempio a *Vita e morte dell'ingegnere* di un suo coetaneo parimenti diviso fra prosa e versi, Edoardo Albinati: in cui l'ingegnere simboleggia l'*ethos* novecentesco dell'*homo faber* – il costruttore, l'industriale – che il figlio umanista, scapestrato e comunista, non può far altro che contestare e dissacrare senza pietà; salvo poi, divenuto a sua volta padre, riscoprirne i valori e, in qualche misura, reincarnarli).

Questo padre, il padre di Magrelli, non si limita ad abitare il suo libro più bello; è altresì alla radice della trasformazione, della muta stilistica che l'autore ci fa osservare in ormai trentacinque anni di carriera pubblica. All'esordio, in *Ora serrata retinae*, la sua lingua era come abbiamo visto quella di un “petrarchista”, o – come disse qualcuno un po' malevolmente – quella di un Cardarelli postmoderno. Il primo Magrelli poteva scrivere:

Io abito il mio cervello  
come un tranquillo possidente le sue terre.  
Per tutto il giorno il mio lavoro  
è nel farle fruttare,  
il mio frutto nel farle lavorare.  
E prima di dormire  
mi affaccio a guardarle  
con il pudore dell'uomo  
per la sua immagine.  
Il mio cervello abita in me  
come un tranquillo possidente le sue terre.

Il corpo, non meno della mente, era allora qualcosa che si poteva *possedere*: mettere a frutto, controllare in ogni suo minimo atto ed effetto. Ora, libro dopo libro, questo mito del controllo è venuto clamorosamente meno; sempre più qualcosa ha cominciato a incrinarsi; come il vaso di Prudhomme qualcosa si è spezzato, e sempre più quello spezzarsi come abbiamo visto ha prodotto suoni, ha prodotto infrazioni, interruzioni, ha prodotto quelle interferenze che chiamiamo letteratura. Fino ad arrivare a un titolo come *Il sangue amaro* che, rispetto al punto di partenza, presenta il suo autore – rispetto ai suoi esordi – capovolto simmetricamente. Proprio come una clessidra. Il titolo evoca un padre poetico che è agli antipodi, rispetto ai maestri che Magrelli aveva eletto in gioventù (Mallarmé, Valéry): il Rimbaud “maledetto” (e gran maestro di prosa poetica) di *mauvais sang*, la seconda prosa di *Une Saison en Enfer* che tratta proprio, in termini genealogici, l'origine di questa “maledizione”. E davvero pare, il Magrelli *nero* di oggi, il negativo fotografico di quello *bianco* di trentacinque anni fa. Al lindore



asettico e quasi parnassiano della confezione, all'imperturbabilità percettiva cartesiana, al contorno metafisicamente deprivato d'ombre di *Ora serrata retinæ*, fanno fronte nella raccolta ultima la frantumazione strutturale (dodici sezioni, qui, contro le due perfettamente simmetriche di allora), la messa a giorno delle occasioni con un'efflorescenza inopinata di esergo, dediche, glosse, postille e quant'altro. E soprattutto la furia atrabiliare e la melanconia saturnina che del sangue amaro, sin dal titolo, sono il *mood* dominante.

Qui allora "sfilano" le «pastorelle vamp» e la «Minetti platonica» – «composto di carbonio, rossetto e silicone» –, il «dio delle baraccopoli» e il «Tele-Stato» che celebra *e ceneri di Mike*, le «dolcissime metastasi» delle password, del codice utente, del «PIN», del «PUK», la «chiesa delebile» che serenamente cancella i suoi crimini secolari, i «giovani senza lavoro» confitti in un «eterno presente», gli «stoppini di carne votiva» che bruciano alla Thyssen, le «larghe offese» – anziché le "larghe intese" – combinate dalle «due destre» che «policide» ci governano. In questo paesaggio in rovine quella che si vive è una semi-morte, più che una «vicevita» (come chiamava, la propria, Magrelli in un suo libro precedente). Una semi-morte che è un tradimento trasmettere (*tradere*) alle generazioni a venire. Così recita, appunto, la poesia *Il traditore*: «Ho infettato i miei figli trasmettendogli la vita».

Quest'infinità cattivissima Magrelli la chiama «anello sisifale»: è il mito di Sisifo che ogni volta ricomincia, riallogando le generazioni a una catena delle generazioni, una catena che incatena. Ma più alla radice – filogenesi riassunta nell'ontogenesi – quel «sangue amaro» è una tabe ereditaria, proprio come quella del mostro di Rimbaud, la cui voce narrante dice: «Mi è evidente di essere sempre stato di una razza inferiore». Per parte sua dice Magrelli: «è una specialità della casa», il sangue amaro; è cioè il portato genetico del padre saturnino: proprio quel Giacinto Magrelli del quale *Geologia di un padre* ha appena celebrato amarissime, tossiche esequie.

La poesia *Sangue amaro* è quella che dà il titolo al libro:

C'è chi fa il pane.

Io faccio Sangue Amaro.

C'è chi fa profilati d'alluminio.

Io faccio Sangue Amaro.

C'è chi fa progetti per lo sviluppo aziendale.

Io faccio Sangue Amaro.

Io mi faccio il Sangue Amaro.

È una specialità della casa, fin dal lontano 1957.

Il 1957 è appunto la data di nascita di Magrelli. E più avanti si spiega che – a differenza di Magrelli, il quale può usufruire di additivi chimici in grado di mettere la museruola al latrato di questo *sangue* traboccante d'iracondia, a questa intolleranza nei confronti di tutto e tutti – suo padre Giacinto non era dotato di questo «elmo fatato» (*Le nozze chimiche*):

Elmo fatato: mio padre non lo aveva  
e morì, prima ancora di morire,  
incredulo, indifeso ed indignato,  
sotto i colpi del mondo.

La bile nera, l'atrabile, il «sangue amaro» appunto, era l'umore che gli antichi collegavano alla

terra: che abbiamo già visto svolgere un ruolo di primo piano, nell'immaginario di Magrelli. Ma questa presenza della terra, proprio come segretamente – si è visto – quella della prosa, si riscontra a ben vedere sin dalla prima raccolta. A un certo punto di *Ora serrata retinæ* la testa del soggetto – la sua insegna araldica – viene rappresentata mentre affiora proprio *dalla terra*:

Nel letto aggrovigliate  
stanno le mie radici di carne,  
solo la testa sporge  
come una pianta dalla terra. [...]

(Questa testa emergente di Medusa, che atterrisce e mette in guardia chi legge, cita probabilmente un testo allora, nel 1980, molto recente: *Filò* di Andrea Zanzotto, pubblicato nel '76. Qui, a partire da una scena del *Casanova* di Fellini, Zanzotto dispiega la «visione onirica» di una testa di Medusa, un'atroce e ammaliante Beltà che emerge dalle acque della laguna veneziana. In Magrelli, invece, la testa emerge dalla terra; e non è quella di un eterno perturbante femminile ma, narcisisticamente, la propria stessa prodigiosa – e non meno inquietante, magari – testa-emblema.)

Un'altra importante risultanza del commento di Stroppa e Gatti a *Ora serrata retinæ*, oltre alla finora sconosciuta sua genesi in prosa, è che una sua parte, quella presentata nel già citato fascicolo del '77 di *Nuovi argomenti*, aveva per titolo *Natura morta*; ma venne tagliata dalla silloge pubblicata tre anni dopo. In questi versi appare una «buia cantina di carne» che è, con una certa precisione, l'ipogeo segreto, corporeo e terrestre, le «radici di carne» dalle quali – come abbiamo appena visto – il cielo-cervello (associazione, sulle orme di Emily Dickinson, che ricorre spesso nella raccolta) s'è innalzato e distaccato. Un “rimosso” da manuale, dunque: in quanto tale destinato a “ritornare”, prima o poi, irresistibile.

Vediamo ora un'altra prosa importante di *Esercizi di tiptologia*, *L'Anti-Mazur*.

Io, talpa, scavo sotto la coscienza, scavo, scavo. Rilassati, dicono; sì, e dove sbuco? Proprio in mezzo al campo nemico. A metà anestesia. Scavo da sotto e vengo fuori, faccio capolino giusto in mezzo alla tribù nemica, col camice e tutto. Come mi sono sentito mancare, allora.

[...] (Letto su un'inserzione pubblicitaria, del folle ingegnere russo intento a penetrare sotto terra, il più sotto possibile, trivella e gorgo, gurgite e revertigine, scienziato della notte e della nera terra. Pozzo di Kola, a settentrione del circolo polare: per ventimila metri, nelle viscere cristalline e scintillanti della Grande Carcassa Catastale, Vladimir Borísovich Mazur sfoglia la crosta del pianeta e scende. Scende, mentre io sto salendo dal fondo del mio buio). [...]

Questo trovare sotto la terra la propria identità, questo riscoprirla come si trattasse di un fossile dimenticato, questo ritorno del corpo rimosso, ancora una volta Andrea Zanzotto l'aveva per tempo diagnosticato nel maestro per eccellenza della sua generazione: Eugenio Montale. Nel 1953, nel saggio *L'inno nel fango*, scrive Zanzotto:

Ricercando le sue origini, la vicenda umana trova quella degli animali mostruosi e della terra, la scienza storica sfuma nella paleontologia e infine nella geologia. [...] ed ecco che a un certo punto la terminologia geologica s'impone come la più adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra. [...] il paesaggio ideale della filosofia negativa: la terra appariva “desolata” non in superficie, ma in profondità.

*Geologia di un padre* è dunque un titolo zanzottiano. L'io e la sua trafila genealogica si rivelano una trafila geologica, e il sentimento un sedimento. Forse con ancora maggior precisione il titolo allude a un bellissimo scritto dedicato a Zanzotto da Goffredo Parise, nell'83, in occasione dell'uscita di *Fosfeni*. Era quello il libro in assoluto più "aereo" di Zanzotto, ma Parise lo riconduceva con ostinazione alle viscere, alla sua dimensione ctonia («conio», proprio, era l'attributo che a Zanzotto aveva conferito a suo tempo Contini), definendo il suo autore un «poeta geologo».

Proprio la lente della geologia impiega Magrelli per dar conto, per darsi conto di una storia che normalmente, invece, ci trasmettiamo per via biologica. Appunto la storia generazionale. *Geologia di un padre* ha il suo momento chiave verso l'inizio del libro, nella prosa in cui Magrelli descrive la morte del genitore (il libro è ordinato in 83 sezioni, perlopiù in prosa come si è detto, come 83 erano gli anni del padre al momento della sua morte; questa è la quindicesima ed è intitolata *Le idi*. Chi scrive si presenta dunque, senza pietà, come un Bruto regicida che uccide suo padre, il tiranno Cesare). È uno dei punti più alti della scrittura di Magrelli e, a mio modo di vedere, dell'intera letteratura contemporanea:

Pretendeva di lasciarlo dall'ospedale proprio quel giorno, un'orrenda dottoressa-becchino, ma lui si sentì troppo male. Ebbe una grave crisi respiratoria e venne messo sotto ossigeno. Aveva una bella pelle, ma ormai diventata oleosa, una pasta lucida, cerata, come quella di certi formaggi olandesi. Ecco: chi è fortunato e morrà a letto, sappia che avrà l'aspetto di un formaggio olandese, con la pellicola molle e trasparente, buona per modellare figurine. Andiamo tutti quanti verso il formaggio e la cera, andiamo tutti verso il formaggio olandese. Saremo tutti vecchi luccicanti, saremo tutti prodotti caseari.

Comunque sia, non era più cosciente, e cominciò a ansimare. Accanto a lui stavano due infermiere, né più né meno che i ladroni e Cristo. Mi riferisco al misterioso fenomeno della Cura, tale per cui chiunque lavori in ospedale, subisce una violenta polarizzazione dell'elemento umano. Scomparse le persone comuni, restano solo santi o criminali. A destra stava una donna sciatta e sguaiata, la quale, forse credendo di essere gentile, insisteva a dargli del tu e lo trattava come un bambino (Ah! Cosa non le avrei detto, se solo fossi stato mio padre in salute!) All'altro lato lo sosteneva un essere dolcissimo, dedito a sussurrargli parole di conforto, e lo accarezzava piano. Io continuavo a guardarlo come un cane che divori ogni particola di un osso. La sua immagine era il mio osso, e i miei occhi-denti (piraña, allora) andavano rosicchiando, mio malgrado, minutissimi dettagli. Un neo sul braccio sinistro, mai visto fino a allora, la zona sotto il mento mal rasata, i bottoni, i bottoni del pigiama.

Il respiro diventava sempre più difficoltoso. Restai solo a tenerlo e lo vedevo concentrato come non mai, dietro la maschera per la respirazione, con gli occhi chiusi. Intento a respirare, avrei creduto: ma non era così. Non mi vedeva nemmeno. La cosa che più mi commosse, e mi commuove ancora, è il modo in cui si faceva forza con un braccio, seduto sul lettino, spingendo con la mano sinistra come per tirarsi su. Chi si appoggia sul braccio così?, mi dicevo. Quando ci si appoggia sul braccio così?, mi chiedevo. Dove ci si appoggia sul braccio così?, mi scervellavo. Adesso lo so, ma in quel momento sarebbe stato impossibile pensarlo. Ci si puntella così per defecare. Questo, dunque, è il segreto dei segreti. Mio padre cacava se stesso, ossia cacciava via quel tremendo bolo che ormai era diventata la sua vita. Non cercava di trattenerla, al contrario: soffriva proprio perché non riusciva a estrarla. Espelleva se stesso dal mondo, e io, che non lo avevo mai visto al gabinetto, dovevo assisterlo in quel gesto postremo.

Era il contrario di quanto avviene in sala parto. La differenza sta nella mancanza della madre. Per questo, il morente è chiamato a impersonare due ruoli insieme: è la fattrice e il neonato, l'espulsore e l'espulso. Si tratta di ripassare dall'altra parte, e il cunicolo è stretto, nessuno, proprio nessuno può aiutarti. Il punto è questo: devi farlo da solo, affrontando una dilatazione topologica dello spazio in cui la coscienza-oloturia è chiamata a estroflettersi.

Non ci furono grida o contrazioni, bensì il paziente estrarsi di sé da sé, come nel caso della bottiglia di Klein, laddove il contenente si travasa nel contenuto. E tutto nella tristezza delle feci, il cui congedo diuturno mio padre andava annotando con tanta straziante acribia. Pian piano è uscito tutto dalla vita, sgusciando via, alla fine, fino in fondo. Il braccio, poi, non gli è servito più, e a smesso di far leva. L'ho visto sparire sotto i miei occhi. Sarà sbucato dall'altra parte del mondo.

Questo *sbucare dall'altra parte del mondo* ricorda senz'altro *L'Anti-Mazur* di prima (lo ha mostrato bene Federico Francucci in una sua monografia per intero dedicata alla prosa di Magrelli e di recente pubblicata da Mimesis, col titolo *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*) ma può ricordare, a ritroso, anche quella «natural burella» attraverso la quale il pellegrino dantesco emerge dalla fossa infernale in cui è confitto, con un capovolgimento che lo mette al mondo e davvero lo fa nascere: ammettendolo alla scalata del Purgatorio.

Questa è appunto la «clessidra genetica», la catena delle generazioni che si capovolge, si riversa su se stessa, fa una piroetta e, attraverso la morte di chi ci ha generato, fa nascere noi che questa morte contempliamo – antivedendo la nostra stessa. Cosicché, finalmente, possiamo generare noi stessi. Francucci conclude la sua trattazione citando a sua volta, per intero, la prosa che vi ho appena letto. Un testo che lui interpreta, appunto, non come la storia di una morte bensì come la storia di una nascita. Questo abbandono di noi stessi e del nostro corpo è l'unica possibilità che il figlio spettatore possa diventare a sua volta padre: e possa così affrontare di nuovo la medesima catena, lo stesso «anello sisifale». La catena delle generazioni è una catena alimentare: Crono divora i suoi figli; Edipo divora suo padre; noi mangiamo noi stessi, ci defechiamo, ci produciamo, ci riproduciamo, continuiamo a mandare avanti questa disgrazia senza fine che è la stirpe umana.

Ecco, quella di Magrelli naturalmente è una storia in pieno svolgimento; ma penso che con questo episodio – al culmine di *Geologia di un padre* – egli ci abbia consegnato in qualche maniera anche un apologo sulla trasmissione non solo del codice genetico, non solo dei sedimenti geologici della nostra storia corporea, ma anche della storia e del continuare torturante della tradizione letteraria. Le nuove generazioni di poeti non potranno sussistere se non nutrendosi – come sempre hanno fatto, del resto – dei poeti morti. Dei grandi padri sepolti che tramano, terribili e pietosi, l'architettura segreta del loro paesaggio interiore.

## DIBATTITO

Intervento 1: In *Ora serrata retinae* c'è un linguaggio molto limpido, chiuso, dotato però di una certa altezza. Nelle poesie che ha letto lei invece, in cui si cita Nicole Minetti, non c'è un forte abbassamento? È difficile nominare la Minetti e rimanere in alto.

Cortellessa: Quanto dice mi ricorda una discussione interessante che ci fu a un convegno su Giorgio Manganelli, era il 2000. Su questo tema si sfidarono due eccellenti narratori come Michele Mari ed Ermanno Cavazzoni, entrambi molto legati all'eredità di Manganelli. Cavazzoni

diceva che sì, certo, Manganelli era stato un grande, però a volte nei suoi scritti di costume, nei suoi interventi giornalistici, si lasciava andare a pronunciare dei nomi e dei cognomi estranei alla tradizione letteraria, delle presenze provenienti dalla cronaca più volgare e fastidiosa che, a distanza di tempo, nessuno ricorderà e che in sostanza “sporcano” una prosa così mirabile. Come se la cronaca si prendesse una rivincita sulla storia, la prosa del mondo si prendesse la rivincita sulla poesia – intesa in senso idealista, evidentemente. Per esempio, diceva Cavazzoni, in un articolo di Manganelli viene evocato Charles Bronson (attore brutaloide di una quantità di *action movies* piuttosto di serie B degli anni Settanta). Ecco, il lessema «Bronson», secondo Cavazzoni, doveva essere forcluso dall’opera di Manganelli, occorre mondarla da questa impurità. Insose allora Mari, con la sua poetica vichiana, romantica, legata ai grandi sentimenti e ai forti temperamenti, dicendo che al contrario era uno dei grandi meriti di Manganelli, quello di aver eternato come nel bronzo questo meraviglioso fonema che è «Charles Bronson»... Cominciò a ripetere ossessivamente «Charles Bronson», a voce sempre più alta, «Non sentite, è puro bronzo, ‘Charles Bronson’!».

Questo problema è in fondo quello di chiunque si confronti con la contemporaneità letteraria non sul mero piano della cronaca, aspirando a porsi invece su quello della sua interpretazione. Credo che il fenomeno cominci a esercitarsi già a partire dagli anni Sessanta, molto per l’azione della Neoavanguardia, ma più in generale per l’intrusione della cultura di massa all’interno dell’arte (pensiamo ad esempio a come Warhol nella pop-art introduce nella sua iconografia figure pubbliche in qualche caso destinate ad essere dimenticate). È uno degli aspetti chiave di quella cosa che abbiamo chiamato “postmoderno”, e ne abbiamo in realtà ancora una nozione imprecisa (c’è un filosofo, Arthur Danto, che a partire proprio da Warhol ha tentato di darne un’interpretazione forte, e assai discutibile, in un saggio dal titolo eloquente come *La trasfigurazione del banale*). Però questo cortocircuito elettrico di due correnti – la tradizione letteraria-artistica da una parte e, dall’altra, la cronaca più vile e impura della contemporaneità – ormai è avvenuto e difficilmente possiamo pensare di tornare indietro, difficilmente possiamo pensare di ricostruire un alveo protetto. Il Magrelli del 1980, a ben pensarci, in qualche misura sembrava voler fare proprio questo; in risoluta contrapposizione colle impurità, le spezzature frastornanti che avevano percorso i testi letterari dei due decenni precedenti. Viceversa nel *Sangue amaro* c’è una continua esplicita convocazione di dedicatari, amici, nemici, simpatizzanti e antipatizzanti, personaggi di tutti i tipi che si affollano e, nella loro maggior parte, verranno giustamente dimenticati (ci sono pure io, figuratevi!). In *Ora serrata retinæ*, invece, il solo nome esplicitamente citato è quello del reverendo George Berkeley, il filosofo dell’idealismo assoluto, quello dell’*Esse est percipi* secondo il quale esiste solo ciò che viene percepito, visto, contemplato: l’intero mondo esterno alla mente veniva così riassunto, con grande ironia e sapienza retorica, nella figura di colui che quel mondo esterno aveva negato con maggiore radicalità.

Successivamente è successo un po’ il contrario e questo esterno si è preso le sue rivincite, è penetrato sempre più in profondità nel corpo del testo. Naturalmente poi il giudizio spetta al lettore: è lui a valutare se quella presenza, come pensa Mari, sia qualcosa che trascende l’identità anagrafica di Nicole Minetti e di Charles Bronson, oppure se invece è destinata a restare qualcosa che un giorno i commentatori dovranno glossare con una nota erudita, perché nessuno ne potrà ricordare l’identità. In fondo nella *Commedia* c’è una folla di figure minori che, se non avessimo appunto le note, non riusciremmo in alcun modo a identificare; e che però non stridono, in quel tipo di testualità sommamente inclusiva. La vera trasformazione del corpo del testo di Magrelli è quella che da un massimo di *esclusività* – anche nel senso petrarchesco-

leopardiano, che implica secondo Contini una certa scelta lessicale, un certo *pedigree* di nobiltà letteraria – si capovolge in un massimo di *inclusività*.

Di mezzo c'è la storia che ha attraversato Magrelli, e che abbiamo attraversato anche noi. È stato questo a cambiare il rapporto dell'autore con la tradizione. Si potrebbe persino dire – e questo della riflessione sociologica e filosofica contemporanea è un tema che circola molto, nell'ultima poesia di Magrelli – che la storia nel suo insieme, e di certo la politica, è divenuta “spettacolo”, secondo la profezia che Guy Debord già nel 1968 aveva intitolato *La società dello spettacolo*. È come se questo spettacolo di dubbia qualità, che ci viene costantemente trasmesso da tutti i *media*, si fosse sostituito alle realtà eterne della tradizione, si fosse interposto tra noi ed esse come una sorta di pellicola, di crosta. La letteratura è in grado di incidere quella crosta, ma non è in grado di prescindere. E quindi, in qualche misura, un vero realismo (se proprio dobbiamo usare questo termine dall'impiego così difficile), oggi non può essere se non quello che tenga conto, anche, di questo grande velo di Maya mediatico.

*Questo discorso perché mi ha fatto pensare all'unica raccolta di cui non si è parlato: Didascalie per la lettura di un giornale*

Quello è un libro molto curioso, uscito nel 1999, e costruito come il menabò di giornale. Anche quella poteva essere una buona metafora del corpo-*corpus*, perché un giornale è fatto di parti distinte che spesso dialogano assai poco l'una con l'altra e che talvolta possono giungere a contraddirsi frontalmente. La lingua di quel libro, uscito dopo ben otto anni di pausa dopo il bellissimo *Esercizi di tiptologia*, porta a giorno le contraddizioni che il libro precedente aveva cominciato a segnalare: un'infrazione dei confini della poesia, appunto. Proprio come se il vaso di Prudhomme, per riprendere un'allegoria che abbiamo già incontrato, una volta frantumato e ricomposto, fosse rimasto fessurato e così lasciasse entrare, nell'alveo della tradizione, dei materiali allojeni e allotri: materiali che un giornale, per sua natura, non può far altro che registrare ed esporre. Ma poi è opportuno che avvenga un'operazione ulteriore, un *ri-filtraggio* che secondo me si è prodotto, in seguito, con *Disturbi del sistema binario* e col *Sangue amaro*: una sorta di operazione alchemica in cui quelle scorie, come nel sistema venoso, trovano un dispositivo interno al sistema testuale capace di purificarlo. *Didascalie per la lettura di un giornale* è un libro fondamentale per capire Magrelli, ma non è certo il suo migliore: i materiali vi restano molto a giorno e non hanno ancora trovato il modo di trasfigurarsi, per dirla à la Danto.

Intervento 2: Mi viene in mente una poesia di Ora serrata retinae in cui Magrelli scrive: «Ho il cervello popolato di donne. Da qualche parte. Dev'essersi sfondato il cranio.» È come se il soggetto avesse già coscienza della fragilità della sua mossa intellettualistica di chiusura, e la donna – in quanto alterità per eccellenza – divenisse importante in questo senso. Quindi è possibile che questa chiusura fin dall'inizio fosse percepita come minata dall'autore?

Cortellessa: Proseguiamo questo discorso del *filtraggio*. In *Ora serrata retinae*, dove la cronaca e il presente sono tassativamente forclusi dalla partitura testuale – pensate a cos'era la cronaca di quegli anni Settanta, coi suoi fatti dolorosi, sanguinosi, plumbei... – il reticolo del testo è molto stretto, lascia filtrare pochissime interruzioni, rarissime impurità. Anche il titolo della seconda raccolta è estremamente indicativo: *Nature e venature*, come se il marmo – elemento parnassiano per definizione – della statua testuale fosse percorso, come sono appunto i marmi più pregiati, da una vena corporea sempre più visibile, come attraverso la pelle diafano s'intravedono, a volte, le sottili ramificazioni del sistema sanguigno. *Ora serrata retinae* ci appare, col tempo, in una luce diversa, ma l'autore che parla è sempre quello stesso corpo,

con le stesse viti già inserite nella propria macchina. Due strategie diverse si sono succedute: la prima più severa nei confronti di materiali considerati estranei, la seconda che li assume e li filtra, cerca di prenderli su di sé per introiettarli (un po' come nella metafora del trapianto di Nancy).

È verissimo quanto lei dice, già in *Ora serrata retinæ* sono presenti contro-spie che contraddicono l'apparenza cristallina e imperturbata di quel sistema linguistico e testuale. La critica le ha sottolineate, ovviamente col senno di poi. Ma oltre che guardare al sistema-Magrelli nella sua diacronia, come per lo più abbiamo fatto finora, dobbiamo considerare il sistema-*Ora serrata retinæ* in sincronia: cosa significava un libro così nel 1980, rispetto al panorama della poesia di allora? Rispetto ad autori come Pagliarani, Rosselli, Zanzotto, Sanguineti e persino agli stessi Cucchi, Viviani eccetera, non ci sorprende che questa poesia venisse letta come neoclassica se non, addirittura, cardarelliana.

*Disturbi del sistema binario* è un altro titolo interessante: Magrelli ci dice che la nostra identità psichica è fondamentalmente scissa. Lui usa il test percettivo-psicologico dell'«anatra-lepre», di cui parla anche Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*: un'immagine che può essere vista come un'anatra o come una lepre, a seconda del punto di vista. Così ci dice che in fondo ogni individuo è un'anatra-lepre; ognuno di noi nei confronti della realtà ha reazioni scisse, contraddittorie, duplici. Poi c'è un'altra metafora molto bella, e strutturalmente simile a questa, che usa all'inizio del libro; quella della «guace». La «guace» sintetizza insieme *guerra* e *pace* ed è lo stato politico di tensione in cui viviamo dopo l'attacco alle Torri Gemelle del 2001: il periodo che è seguito non è né pace né guerra, è entrambe le cose insieme, indistinte, oscenamente mescolate. E Magrelli per spiegarlo usa una bellissima immagine, «La porta del Tempio di Giano è diventata quella di Duchamp». Un'immagine tutta da decodificare, qui davvero occorrono le note a pie' di pagina. La porta del Tempio di Giano era quella che nell'antica Roma, se aperta, voleva dire che si era in guerra, se chiusa che si era in pace. Un *sistema binario* che in fondo già usava il codice della modernità (le ideologie, le contrapposizioni, le poetiche...). Oggi viviamo in un tempo che non è più quello, la porta di Giano è diventata la porta di Duchamp perché Marcel Duchamp (ricordiamo che il primo saggio di Magrelli s'intitola *Profilo del dada*), l'uomo che ha rivoluzionato il concetto di oggetto artistico esponendo il cesso come se fosse una fontana, nel suo studio aveva una porta simmetricamente posta all'incrocio dello stipite di due aperture. Quindi chiudendo una porta si apriva l'altra, e aprendo quella si chiudeva questa. Il tempio di Giano segna il tempo del sì e del no, la modernità che ci costringe a delle scelte di campo; oggi siamo invece nel tempo dell'ambiguità, al tempo della «guace» e dell'«anatra-lepre».

Questa indistinzione, questa paralisi non è semplicemente percettiva, gnoseologica e politica, ma proprio morale: è una porta chiusa e insieme aperta, quella che si trova dentro ciascuno di noi. Tutti viviamo le nostre ambiguità in modo estremamente consapevole, se siamo sinceri con noi stessi. L'uomo postmoderno è un uomo che per un certo periodo di tempo, mettiamo per una trentina d'anni, si è illuso che proprio questa ambiguità potesse fare sistema e divenire il nuovo canone, su di essa si potesse paradossalmente impiantare una nuova identità infinitamente cangiante e indossabile a piacere. Ricordate *Zelig*? In questo panorama, contraddicendo Montale, evidentemente non si può più dire che «ognuno riconosce i suoi».

Oggi però, per parafrasare appunto Woody Allen, neppure il postmoderno si sente tanto bene e, per parafrasare invece Enrico Berlinguer, possiamo dire che ha perso la sua spinta propulsiva. Siamo di fronte a una messa in discussione ulteriore di questo paradigma. L'ambiguità resta connaturata all'animo umano, però il nostro rapporto con essa, ora, non può che essere *amaro*:

a costo di parlare di feticci in cortisone, di veli di Maya impalpabili, incorporei, mediatici; a costo di produrre impurità e *disturbi*. Di fronte a queste ambiguità non possiamo che avere una reazione sconfortata, disforica, depressiva, melanconica: come quella di Magrelli nel suo ultimo libro.

Intervento 3: Una domanda riferita alla questione del corpo. Il corpo in Magrelli sembra animarsi nel momento in cui viene modificato, dal momento in cui un elemento esterno entra in contatto con la corporeità la vivifica, la rende funzionale...

Cortellessa: Funzionale mi pare troppo: c'è un aforisma di Thomas Mann, nella *Montagna incantata*, che recita «La vita è la malattia della materia». La materia perfettamente organizzata, perfettamente cristallina è morta per definizione. Nel momento in cui è impura, percorsa da qualcosa che non va, da una disfunzione anche minima, acquista vita...

Intervento 4: Dunque chiedo a lei e chiederei a Magrelli: oggi che la corporeità è una dimensione esposta, persino sovraesposta (pensiamo allo sviluppo mediatico, della chirurgia estetica, dei social network...) è ancora valida questa cosa oggi, nei nostri giorni?

Cortellessa: C'è un regista cinematografico che Magrelli sostiene di non conoscere granché, David Cronenberg, che è autore fra gli altri di un film, *Crash*, in cui si mostra con uno stile gelido una società molto vicina alla nostra, trasposta nell'immediato futuro, in cui il principale divertimento è divenuto quello di assistere a scontri automobilistici, se possibile mortali. Naturalmente si tratta di un'opera che nel suo gelo è perfettamente satirica, sarcastica, nel riflettere con acutezza sulla società dello spettacolo, sulla sua atrocità. La prima redazione di *Crash*, quand'era un breve racconto, si trovava all'interno di un libro di James G. Ballard intitolato *La mostra delle atrocità*. Magrelli dice di non aver visto il film ma di aver letto il libro. Ho l'impressione che la scelta che abbiamo chiamato qui del *filtraggio* sia davvero irreversibile: quest'universo protesico, l'universo servoassistito, metallico, tecnologico che protegge i nostri corpi ma in qualche misura li vampirizza, li plagia, li modifica profondamente, è ormai qualcosa d'ineliminabile. Ballard, l'autore di *Crash*, sosteneva la tradizione filosofica dell'*amor fati*, stoica e poi nietzscheana, per la quale ciò che avviene non può essere negato né affermato, può solo essere vissuto e in quanto tale accolto. Magrelli si è trovato come individuo ad accogliere nel suo corpo, lo abbiamo visto, degli oggetti estranei, ma anche come poeta, col tempo, si è visto costretto ad accogliere sempre più quegli elementi impuri di cui abbiamo un po' fatto il catalogo. La sua risposta quindi è positiva: malgrado tutto, malgrado l'abiezione e l'atrocità che questa intrusione nei nostri corpi e nella nostra psiche comporta, questa mutazione – quella che Cronenberg chiama «la nuova carne» – è qualcosa di inevitabile, ineliminabile; è comunque ciò che ci tiene in vita, che fa sì che i nostri organismi siano ancora attivi e mobili.

Naturalmente questa stessa condizione può essere guardata da punti di vista diversi. Prendiamo la metafora dell'*intruso* in Nancy. Questo, in un paradigma securitario o "immunitario" come quello oggi dominante in Occidente, può essere visto come una presenza negativa, un'impurità da cancellare, sulla quale sparare per esempio nel canale di Sicilia; o viceversa essere accolto – a costo di meticciami, di corrottele, di contaminazioni di tutti i tipi – confidando appunto nella trasformazione cui sottoporrà la nostra cultura, la nostra società: così mantenendola in vita.

La traduzione inglese delle poesie di Magrelli reca il titolo di *The contagion of matter*: la materia



si trasmette per via di contagio, della materia facciamo esperienza solo come agente patogeno. La malattia quindi è la condizione della salute, questo pensavano Nietzsche e Deleuze. Il grande tema, che poi è il tema del decadentismo europeo e quindi del Novecento, è appunto quello cui si è già fatto cenno, del *buon uso delle malattie*: il contagio, la sofferenza, in generale il negativo, il male, sono la premessa, e anzi l'unica condizione, di un bene possibile. Se non ci fossero queste interruzioni, queste contaminazioni, questi intrusi, probabilmente non saremmo più vivi da un pezzo.

Intervento 5: Posso velocemente esprimere un giudizio? Le prime poesie che tu hai letto oggi di Magrelli, che dovevano essere rappresentative del tema del corpo, io le trovo intanto pessime – il punto più basso dell'arte poetica di Magrelli –, e poi, tutto sommato, per niente corporee. Il violino di Frankenstein, ma anche quella sorta di Didascalie per la lettura di un giornale magari tematizzano il corpo, ma questo tema del corpo non si introietta nel corpo del testo e del linguaggio, rimane parallelo e quella poesia è, diciamo così, un "pensierino" sul corpo, oppure un pensiero un po' geniale, con i soliti trucchi logici di Magrelli. Le stesse Didascalie sono una lettura per similitudini da poeta dei fatti o delle parti del giornale, ma sono metafore e similitudini che non dicono niente di più di quello che sappiamo dal sistema referenziale. Mentre nella prosa ultima da Geologia di un padre e, meno, Nel condominio di carne, questa cosa succede. Il migliore Magrelli è quello dall'attività argentea di Ora serrata retinae, dove eventualmente l'eccesso di sistema fa vedere il teschio, il dramma, la deformazione; e poi il migliore Magrelli è quello della prosa.

Cortelessa: Posso essere abbastanza d'accordo con quello che dici. Rispetto al tuo canone nutro una particolare predilezione per *Esercizi di tiptologia*, perché queste due componenti vi si mescolano per la prima volta. Penso che il livello di *Ora serrata retinae*, dal punto di vista strettamente poetico – tranne che da *Esercizi di tiptologia* in alcuni momenti –, non sia più stato superato da Magrelli. Ma proprio questo, alla lunga, è stato il suo problema. Penso però anche che lui abbia avuto il colpo di genio di prendere quegli elementi che in *Esercizi di tiptologia* apparivano esterni, ancillari, di servizio – come sempre avviene nei libri dei poeti, che ospitano brevi prose esplicative in funzione quasi paratestuale – e assumere quelli come corpo centrale del testo, con un'inversione quasi simmetrica.

Intervento 6: Commovente la prosa sul padre. Attraverso un linguaggio scientifico, fecale, c'è un amore, un'intimità nei confronti del padre. E poi volevo farti i complimenti per come leggi: altro che attori. Bravissimo!

È un libro fortemente ispirato sempre, *Geologia di un padre*. Anche *Nel condominio di carne* – che immagino possa essere, dal tuo punto di vista, un po' troppo dimostrativo – è un libro in cui ci sono in germe questi stessi elementi di commozione, di stupefazione, che precedentemente erano solo legati alla metafora – strumento principe, sempre imbracciato da Magrelli – e che ora invece si propagano anche in altre parti del testo.

Intervento 7: Tu conosci bene quel giudizio di Raboni che al povero Magrelli è rimasto come una ferita. Le Didascalie, questo tipo di approcci alla modernità me lo fanno sembrare un poeta un po' vecchio che per curiosità guarda quello che succede, tipo il Montale di Sature e di Diari, un po' ormai tagliato fuori e di cattivo umore. Ma appunto Raboni diceva delle Didascalie e di

questo genere di cose di Magrelli che sono temi difficili ma che producono una poesia un po' facile. Mentre la prosa ultima.....

Cortellessa: Non ne ho mai parlato con lui, ma sospetto che il successo anche inopinato del suo primo libro abbia rappresentato a lungo per Magrelli una persecuzione, se non un vero e proprio tormento. È quello che capita spesso colle opere prime degli artisti, specie se molto giovani: perché poi avranno molto, troppo tempo per gareggiare con loro stessi. A un certo punto, però, lui ha avuto l'astuzia, che molti poeti derivati da lui viceversa non hanno avuto, di cambiare linguaggio. Questo, si diceva, ha prodotto anche degli scompensi: le *Didascalie* appunto – fin dal titolo, se ci pensiamo – sono un libro necessario in questa storia, ma che in sé può lasciare perplessi. Ma è l'insieme della storia che, addendo dopo addendo, porta a questa compiuta metamorfosi. Oggi credo che il lavoro di Magrelli sia quello di raccogliere questi quattro libri in prosa (i due che abbiamo detto più *La vicevita* – dedicato al pendolarismo – e *Addio al calcio* – che invece introduce il personaggio del padre come deuteragonista della sua passione appunto per il gioco del calcio: tema che, confesso, personalmente mi lascia molto freddo). Nel loro insieme questi libri, che sono collegati fra loro da un fitto reticolo di intertestualità interna, davvero fanno sistema e costituiscono un oggetto che, quando sarà raccolto, sarà – penso – di grande importanza. Cosa farà dopo, lo sa solo lui.

Io vi ringrazio molto, purtroppo non ho più tempo per fermarmi con voi. Spero ci saranno altre occasioni in futuro. Ringrazio ancora, oltre agli studenti che mi hanno invitato, Andrea Afribo, gli altri amici, Marisa Zanzotto e tutti coloro che hanno avuto sin qui la pazienza di ascoltarmi.

### **Come citare questo articolo**

Cortellessa, Andrea, *Nel corpo del testo: Valerio Magrelli tra poesia e prosa* in *Ricomporre l'infranto: mappature del presente letterario italiano* (2014), <http://ricomporreinfranto.com>

---