

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

06

20
16



TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALENTINO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLO' RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

RIFLESSIONI SUL PRIMO MAGRELLI

FRANCESCO DIACO – *Università di Siena/Université de Lausanne*

Attraverso gli strumenti della critica psicoanalitica e dell'analisi testuale, l'articolo intende dimostrare come numerosi tratti di *Ora serrata retinae*, a partire dalla metaletterarietà e dalla compostezza stilistica, siano da ricondurre, prima ancora che alla temperie postmoderna, a una strategia eufemistica e difensiva. È solo grazie allo studio delle varie formazioni di compromesso presenti nei componimenti, quali la denegazione o la sublimazione, che è possibile intuire la natura del rimosso autoriale, coincidente non solo con le istanze del corpo e della sessualità (emblemizzate dalle figure femminili), ma anche con l'insicurezza gnoseologica, con la tragicità dell'esistenza e con la violenza della storia. Grazie al ripensamento della lezione di Paul Valéry, Magrelli elabora una poetica di illimpidimento e formalizzazione del negativo, capace di aprire nuove prospettive all'interno del panorama letterario italiano degli anni Ottanta, ma anche di evolvere e mutare fino ai giorni nostri.

By using the tools of psychoanalytic criticism and textual analysis, this paper aims to show that *Ora serrata retinae*'s marked meta literariness and stylistic balance may be associated with a poetics of euphemism as well as with a defense mechanism, rather than ascribed to postmodernism. It is only by analyzing the different compromise formations of the texts (i.e., denegation and sublimation) that the true nature of the authorial repression can be understood. Repression is related not only to corporeality and sexuality, as exemplified by his representation of female figures, but also to gnoseological uncertainty, existential pain and historical violence. By developing Paul Valéry's model, Magrelli's poetics attempts to clarify and formalize negation. Such poetics also paved the way for new perspectives within the Italian literary scenario of 1980 and opened up to a process of evolution and change, which is still continuing today.

I

Nel 1980 Feltrinelli pubblica la prima raccolta di Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*.¹ All'interno della storiografia letteraria italiana, questa data rappresenta una soglia simbolica: in quegli stessi mesi, infatti, viene dato alle stampe *Il nome della rosa* di Umberto Eco, mentre *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino era già uscito nel 1979. Insomma, «quelli erano [...], a livello mondiale, gli anni del *laboratorio post-moderno*».² Non per niente Giovanni Raboni, recensendo la seconda silloge dell'autore (*Nature e venature*, del 1987), sosteneva che «i partiti formali adottati da Magrelli costituiscono nel loro insieme una variante suggestivamente moderata [...] di quel postmodernismo che [...] sta emergendo come il vero comun denominatore delle ricerche poetiche di questi ultimi anni».³ A livello tematico, la cifra di *Ora serrata retinae* che qualsiasi esegeta riporterebbe immediatamente al clima culturale postmoderno è, ovviamente, la

¹ Per brevità, nell'articolo ci si riferirà alle opere di Valerio Magrelli citate più spesso con le sigle che qui si sciolgono, immediatamente seguite dal numero di pagina: OSR= VALERIO MAGRELLI, *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-99; VV= *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002; NCC= *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003; GP= *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013; SA= *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.

² ANDREA CORTELLESA, *Valerio Magrelli, l'occhio, la terra, la salute*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 410-437, a p. 412.

³ GIOVANNI RABONI, *Poesia facile per tempi difficili: Magrelli*, in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 374-376, alle pp. 375-376.

sua spiccata metaletterarietà: «Un tempo si portava sulla pagina | il giorno trascorso, adesso invece | si parla solamente del parlare» (OSR 39). Dal momento che i libri non servono che «a svelare altri libri» (OSR 68), la poesia si ripiega su se stessa, facendosi perpetuo rimando intertestuale, infinita riscrittura dove la realtà viene ridotta a segno. Sotto molti riguardi, è evidente la filiazione di Magrelli da quell'area del pensiero francese posta tra Oulipo, strutturalismo e semiotica: la sua poesia, difatti, vorrebbe coincidere con un'«ingegneria del senso» (OSR 84) in grado di «svelare [...] l'ossatura del cantiere» testuale, di tracciare «una planimetria» alla «fine d'ogni libro» (OSR 67). Conseguentemente a questo atteggiamento metariflessivo, dominano nella raccolta le indagini sulla gnoseologia e sulla fenomenologia della percezione, trasposte figurativamente in un gioco di lenti e di specchi.

A tutti questi fattori, ormai largamente acquisiti dalla critica, si potrebbe aggiungere un altro elemento, meno noto ma ugualmente rivelatore. Si tratta della «polemica», ripetutamente ingaggiata dall'autore, «contro ogni forma di evoluzionismo all'interno della storia letteraria»:⁴

Quello che io non condividevo era proprio questo senso progressivo, da telenovela quasi [...]. Questo permette a dei testi di essere allo stesso tempo storicizzabili ma compresenti. È certamente la biblioteca di Borges, ma l'immagine che funziona meglio è quella [...] dei tempi contraddittori [...]. Stanno lì a significare un groviglio di spinte, di tensioni, di umori, molto più complesso e molto più interessante.⁵

Il Postmodernismo inizia esattamente quando, nella seconda metà degli anni Settanta, la logica dello scontro tra schieramenti opposti viene sostituita da quella della compresenza e della giustapposizione aconfittuale. Le diverse proposte, cioè, non rivendicano per sé un valore epocale e fondativo, non pretendono di incarnare l'unica forma di espressione all'altezza dei tempi. Ogni nuova soluzione, pertanto, non sostituisce quelle precedenti; ne risulta un panorama polverizzato, dove le differenti poetiche – «monadi singolari» che vivono «di vita propria» come «materiali alluvionali»⁶ – coesistono tranquillamente all'interno di un supermarket formale, di una banca-dati intercambiabile ed eterogenea a cui chiunque può attingere liberamente. Nell'intervista sopra riportata, rifacendosi a Borges e alla «non-contemporaneità del contemporaneo» di Ernst Bloch, Magrelli non solo asseconda, ma difende e rivendica questo stato di fatto.

2

Un testo che, di primo acchito, sembrerebbe confermare quanto detto sinora è, senza dubbio, OSR 15:

⁴ VALERIO MAGRELLI, *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia*, a cura di Franco Nasi e Lucio Vetri, Ravenna, Essegi, 1991, pp. 121-146, a p. 135.

⁵ VALERIO MAGRELLI, *Scrittura e percezione. Appunti per un itinerario poetico*, in «Il Verri», xxxv (1990), pp. 185-202, alle pp. 187, 188 e 192.

⁶ ANDREA AFRIBO, *Poesia*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259, a p. 192.

Dieci poesie scritte in un mese
 non è molto anche se questa
 sarebbe l'undicesima.
 Neanche i temi poi sono diversi
 anzi c'è un solo tema
 ed ha per tema il tema, come adesso.
 Questo per dire quanto
 resta di qua della pagina
 e bussa e non può entrare,
 e non deve. La scrittura
 non è specchio, piuttosto
 il vetro zigrinato delle docce,
 dove il corpo si sgretola
 e solo la sua ombra traspare
 incerta ma reale.
 E non si riconosce chi si lava
 ma soltanto il suo gesto.
 Perciò che importa
 vedere dietro la filigrana,
 se io sono il falsario
 e solo la filigrana è il mio lavoro.

Ciò che emerge da questi versi, oltre all'evidente metaletterarietà, è anzitutto una stigmatizzazione del realismo ingenuo: «Pensavo evidentemente alla famosa immagine di Stendhal della scrittura-specchio portata per le strade [...]. Ma nella mia poesia, in maniera parodica, c'è invece l'idea della scrittura come vetro della doccia, zigrinato, povero, degradato».⁷ Detto diversamente, «la parola non è cosa»⁸ e «il linguaggio | ha innanzitutto lo scopo di nascondere»,⁹ secondo una concezione che era già presente in *La letteratura come menzogna* di Giorgio Manganelli, ma soprattutto in *L'écriture et la différence* di Jacques Derrida. Come il «traduttore falsario»¹⁰ di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'io poetico sembra voler dimostrare «che dietro la pagina scritta c'è il nulla», che «il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso»¹¹ e che «solo la contraffazione [...] intenzionale» può «rappresentare in un libro il valore assoluto».¹² L'autore – secondo la formula di Barthes – muore nella scrittura, scomparendo come persona empirica, come identità biografica, sociologica e ideologica. Lungi dal rispecchiare direttamente il mondo esterno, la dimensione estetica è diffrazione e differimento, è un travestimento che, proprio in virtù della propria insincerità dichiarata, riesce a comunicare un'inesauribile verità.

⁷ MAGRELLI, *L'enigmista e l'invasato*, cit., p. 133.

⁸ VALERIO MAGRELLI, *Primi esperimenti*, in «Periodo Ipotetico», x-xi (1977), pp. 88-90, ora in TOMMASO LISA, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 179.

⁹ SA 51; cfr. OSR 68.

¹⁰ ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 197.

¹¹ *Ivi*, p. 242.

¹² *Ivi*, p. 129.

Sebbene quanto sostenuto finora sia difficilmente confutabile, rimane l'impressione che, adottando un altro punto di vista, sia possibile avanzare un'interpretazione generale di *Ora serrata retinae* leggermente diversa. Persino in questi passaggi dall'apparenza inequivocabilmente postmoderna, infatti, potrebbe nascondersi qualcos'altro. Davvero, nel percorso magrelliano, non esiste un fondo esperienziale, un nucleo di vissuto? La stessa formalizzazione poetica, solitamente etichettata come mistificazione derealizzante, può essere vista prima di tutto come uno schermo, come uno strumento di censura che agisce a livello psicologico. «Questo per dire quanto | resta di qua della pagina | e bussa e non può entrare, | e non deve»: l'insistenza sulla negazione e la concitazione del polisindeto lasciano trapelare l'esistenza di qualcosa di pericoloso e l'impellenza della sua rimozione.¹³ Non potendo – per definizione – trattare di quanto non compare nei testi, ci si concentrerà quindi sull'emersione del non-detto attraverso strategie latamente riconducibili alla nozione freudiana di “formazione di compromesso”, in cui ognuna delle due istanze (quella rimossa e quella rimovente) trova un'espressione parziale e indiretta. Sono vari i componimenti in cui uno spunto riferibile alla temperie culturale degli anni Settanta-Ottanta risulta illuminabile anche attraverso altri strumenti ermeneutici.

È questo il caso, per esempio, della terzina che conclude OSR 20: «Ma voglio un giorno | distendermi nella pagina e dormire, | e diventare la mia stessa reliquia». A conferma della predilezione dell'autore verso il primo Ungaretti,¹⁴ si potrebbe liquidare questa chiusa come una riproposizione postmoderna de *I fiumi* («Stamani mi sono disteso | In un'urna d'acqua | E come una reliquia | Ho riposato»). Mentre Ungaretti si immergeva nell'Isonzo, vivendo un attimo di riconciliazione col cosmo e di sintesi del proprio passato, grazie a un'abluzione quasi battesimale, Magrelli, ormai lontano dalle atrocità della guerra, aspira a coricarsi nel «torrente del segno» e nel greto della pagina bianca. Il panismo naturalistico si trasforma in autoreferenzialità letteraria. Eppure, come suggerito dall'avversativa, dal verbo modale di valore ottativo e dall'avverbio di tempo («Ma voglio un giorno»), questa riduzione dell'io a traccia sulla carta è in primo luogo un meccanismo di difesa che tradisce un *cupio dissolvi*, un desiderio regressivo di sparizione.

Per comprendere meglio questo punto è opportuno leggere OSR 87 («Il male della pietra | ha fatto del mio corpo una miniera. | Nella curva del dorso ha preso forma | il cristallo doloroso grande | quanto una sillaba»), ma soprattutto OSR 13:

Essere matita è segreta ambizione.
Bruciare sulla carta lentamente
e nella carta restare
in altra nuova forma suscitato.
Diventare così da carne segno,
da strumento ossatura

¹³ Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, p. 66: «Le tengo fuori | Voci-vespe ronzano, bzzzz, | un urticante sciame | che batte ai vetri della mia finestra: | vogliono entrare, ma le tengo fuori».

¹⁴ Cfr. RODOLFO ZUCCO, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, in «Il lettore di provincia», xcvi (1996), pp. 35-50, alle pp. 42-43 e VALERIO MAGRELLI, *Millennium Poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 146-151.

esile del pensiero.
 Ma questa dolce
 eclissi della materia
 non sempre è concessa.
 C'è chi tramonta solo col suo corpo:
 allora più doloroso ne è il distacco.

Certo, OSR 87 cela un colto ammiccamento a Montaigne e Ciro di Pers, anch'essi affetti da calcolosi renale, e OSR 13 non fa che aggiornare il topos dell'arte come eternizzazione. Tuttavia, è innegabile che a unire questi testi sia soprattutto il processo alchemico con cui la penna compie «l'avarò travaso | della carne sul foglio».¹⁵ Infatti, «l'oggetto perturbante per eccellenza è per Magrelli il corpo»:¹⁶ per questo egli ne persegue una «mineralizzazione», anzi una transustanziazione, che «è inequivocabile *stigma* mortuario».¹⁷ L'epanalessi chiasmica di «carta» e l'omeoarco tra «carne» e «carta», uniti alla giustapposizione antitetica tra «carne» e «segno», indicano proprio questo programma di trasformazione del corpo non solo in una pietra,¹⁸ ma addirittura in una sillaba.¹⁹

3

In termini psicoanalitici, ci troviamo di fronte a un complesso ed esteso processo di sublimazione. Secondo Freud, esso consiste nello spostamento di una pulsione originariamente sessuale verso una meta dotata di approvazione etica. La sublimazione, perciò, differisce dalla rimozione in quanto permette una qualche forma di soddisfacimento, per mezzo della desessualizzazione e della socializzazione dei fini. Tuttavia, come sottolineato da N.O. Brown,²⁰ questa forma di spostamento, anche quando ha successo, si rivela legata più a *thanatos* che a *eros*. Infatti, oltre al fatto che non tutta la *libido* è sublimabile e che l'appagamento sublimato rimane in ogni caso attenuato e incompleto, questa traslazione si rivela portatrice di un'istanza di morte che nega la vita e la sensualità, reggendosi sul dualismo tra anima e materia. Detto diversamente, un'energia proveniente dal corpo viene deviata verso lo spirito, nel tentativo di obliterare la dimensione anzitutto fisica dell'uomo. Strettamente connessa a quanto si è esposto finora è la configurazione dei rapporti tra Io ed Es. Lungi dall'essere una mera interfaccia trasparente tra il sé e la realtà, l'Io ha la funzione non solo di frenare le richieste potenzialmente laceranti del principio di piacere, platonicamente pensabile come un "cavallo nero" imbizzarrito, ma anche di

15 VALERIO MAGRELLI, *Hylas e Philonous*, in *Quarto Quaderno Collettivo*, Parma, Guanda, 1979, pp. 91-110, ora in LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 183.

16 ARRIGO STARA, 'Radici di carne'. Una lettura di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli, in «Italianistica», xxxiii (2004), pp. 121-124, a p. 121.

17 CORTELLESA, Valerio Magrelli, *L'occhio, la terra, la salute*, cit., p. 436.

18 Cfr. PAUL VALÉRY, *Charmes*, Paris, Gallimard, 1952, p. 119: «Et la chair s'est faite pierre | Qui fut tendre sous mon corps!».

19 Non per nulla, gli ultimi due versi di OSR 13, in cui si descrive lo scacco di questo processo, presentano una cupa riduzione timbrica su -o-.

20 NORMAN OLIVER BROWN, *La sublimazione*, in *La vita contro la morte*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 159-202.

proteggere l'individuo dalle delusioni provenienti dal mondo esterno. Di conseguenza, paradossalmente l'io preserva la vita dell'organismo per mezzo di una forma di morte, ossia attraverso la rinuncia alla pienezza del presente; per questo le relazioni con gli altri sono attenuate al punto da risultare totalmente inoffensive. Anzi, alcuni soggetti arrivano a rifiutarsi di vivere la propria vita, riducendo al minimo il dispendio emotivo e astenendosi da ogni attività, per evitare di esaurire le proprie energie psichiche, cioè per non andare incontro alla propria morte.²¹ Sarà evidente, a questo punto, la ragione profonda per cui l'io di *Ora serrata retinae* sembra rinchiudersi nella letteratura: «Questo quaderno è il mio scudo, | trincea, periscopio, feritoia» (OSR 41). Visto che «la penna [...] | offre riparo e ombra» (OSR 16), l'io accetta volentieri di diventare «prigioniero» della propria poesia: «Solo di questa interminabile | cattività so scrivere | e scrivendo infittisce | la trama del mio carcere» (OSR 42). Così, egli investe nella conoscenza le forze che sottrae all'Es, erotizzando la cultura fino a trasfigurare la piega interna del libro in una «dolcissima» curva «pelvica»:²² «Scivola la penna | verso l'inguine della pagina» (OSR 43).

Ma sono molte le ragioni per cui la letteratura costituisce una delle attività più indicate alla sublimazione, a partire dalla natura simbolica del linguaggio, cioè dalla sua facoltà di sopprimere l'esistente per tramutarlo in simulacro: «La scrittura è una morte serena» (OSR 10). A questo riguardo, va aggiunto che – partendo tanto dagli studi di Melanie Klein sull'introiezione quanto dalla lettura della *Recherche* – la psicologa Hanna Segal è arrivata a definire ogni libro come una sorta di cimitero, in cui l'autore riconquista (ma solo sul piano della rappresentazione) il proprio tempo perduto. La scrittura, allora, equivale al lavoro del lutto, nella misura in cui è possibile far rivivere nell'opera d'arte solo ciò che si è abbandonato, solo ciò a cui si è rinunciato.²³ In altri termini, l'io ricreerebbe gli oggetti interni a partire da oggetti esterni ormai distrutti o smarriti, volgendosi all'indietro e filtrando l'oggi attraverso le lenti dell'elegia: «è sempre sotto la luce del ricordo | che vivono i nostri giorni».²⁴ Essendosi proustianamente segregato nella propria camera, l'io alimenta l'opera sacrificando la policromia della realtà e restringendo il proprio orizzonte a «una cancelleria funebre, fatta di penne, matite, calamai», su cui «regna» un'«atmosfera vagamente luttuosa».²⁵ Il mondo esterno, nella sua dinamica varietà, fa capolino solo grazie alle metafore e alle similitudini, come secondo termine di paragone di un accostamento analogico quasi sempre coerente e sillogistico, per quanto acceso da un'«agudeza» barocca.²⁶ Con le parole di Pagnanelli: «come non pensare che i frutti di tali

21 HANNA SEGAL, *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in *Nuove vie della psicoanalisi. Il significato del conflitto infantile nello schema del comportamento dell'adulto*, a cura di Melanie Klein et al., trad. da Ulrico Pannuti, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 495-517.

22 VALERIO MAGRELLI, *Sopralluoghi*, [audiolibro], regia di Filippo Carli, Roma, Fazi, 2005.

23 SEGAL, *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, cit., p. 500.

24 MAGRELLI, *Hylas e Philonous*, cit., ora in LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 187. Cfr. anche MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, cit., p. 40: «Ciò che ti è caro muore, ciò che muore | ti è caro, se qualcosa ti è caro, | è perché muore. Ed ecco il corollario: | “Ciò che ti è caro, è solo la sua morte”».

25 NCC 4950. Tale attenzione agli strumenti scrittori indurrà in Magrelli un interesse verso la cavalcantiana *Noi siàn le triste penne isbigotite*: cfr. MAGRELLI, *Millennium Poetry*, cit., p. 32.

26 Cfr. STEEN JANSEN e PAOLA POLITO, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 107-148, alle pp. 122-123.

visioni siano una compensazione alla perdita della vera Natura»?²⁷

Ecco, allora, che la propensione metaletteraria, oltre a costituire un tratto tipico degli anni Ottanta, si riveste in Magrelli di un valore eminentemente eufemistico e difensivo, a cui fa da controcanto una sensazione di limitatezza: «Si considera ciò che si fa | e si finisce per fare | soltanto ciò che si considera» (OSR 73). La luminosa serenità intellettuale si tinge, così, delle occidue sfumature della solitudine. A rafforzare quest'impressione contribuisce la ripetuta insistenza sui motivi del sonno (ancora una volta proustiano), dell'esistenza in sordina, della vicevita attutita e quasi pre-mortuaria. Se osservati da questa specola, gli stessi titoli (quello del volume e quelli delle due sezioni interne, battezzate rispettivamente *Rima palpebralis* ed *Aequator lentis*) appaiono estremamente significativi, anzitutto per la scelta del latino. Se, per un verso, ciò denota la particolare predilezione dell'autore per una cultura che sappia coniugare eredità umanistica e sapere scientifico (si tratta, infatti, di locuzioni mediche), è d'altro canto indubbio che il ricorso a una lingua morta introduca fin dall'inizio una tonalità funebre e antiquata, un senso di perfetta quiete sepolcrale. In secondo luogo, il rimando agli occhi è spia di un più vasto tropismo verso le regioni superiori e nobili del corpo (la testa, la mente, il cervello, la mano che scrive), a scapito di quelle inferiori, più compromesse con la sessualità.²⁸ Si intraprende, cioè, una risalita dal basso verso l'alto, in cui la vista è vicaria del tatto, e la parola della vista.

In aggiunta, «vedere» presuppone «la distanza, la disgiunzione da ciò che si vede, il potere [...] di non entrare in contatto, e dunque di evitare la confusione dello scambio ravvicinato».²⁹ Detto diversamente, la vista è il senso più elevato e spirituale, in quanto permette una percezione distaccata del reale, scongiurando il rischio di contagio. Non per nulla, «per gli antichi greci» la vista arrivava a «significare metaforicamente la conoscenza stessa».³⁰ Ma la conoscenza deve necessariamente partire dallo *gnothi seauton*, e l'occhio, in *Ora serrata retinae*, emblemizza principalmente il grande tema dell'auto-scopia. La raccolta, infatti, presenta un versante quasi diaristico, la cui peculiarità risiede nell'istantaneo duplicarsi degli accadimenti – di per sé già minimi e infraordinari –³¹ nello specchio dell'elucubrazione mentale: «dal punto di vista compositivo mi interessa il momento in cui un'emozione si raddoppia in una riflessione».³² Il soggetto si dedica, quindi, a una «geometria delle passioni» e a un'analisi del sé quanto più possibile asettiche e rigorose, assecondando «una vocazione cartografica» che mira a definire con esattezza calviniana³³ anche i più torbidi «moti della psiche».³⁴ Arroccato nel proprio cervello co-

27 REMO PAGNANELLI, *Recensione a Nature e venature*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, pp. 196-198, a p. 197.

28 È degna di nota OSR 74, dove l'autore ricorre – seppure con una buona dose di ironia – a un eufemismo perifrastico e citazionistico: «quelle che Omero chiama | nel diciottesimo libro le vergogne».

29 VV 28.

30 VV 81.

31 Cfr. GEORGES PEREC, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

32 VALERIO MAGRELLI, *Su Ora serrata retinae e altra poesia*, in *Prepar parole*, a cura del Liceo scientifico Leonardo da Vinci di Firenze, Firenze, Risma, 1992, pp. 9-23, a p. 18.

33 ITALO CALVINO, *Esattezza*, in ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 55-77.

34 NIVA LORENZINI, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, in *Corpo e poesia nel Novecento italiano*,

me in una fortezza, il soggetto persegue l'intento «di padroneggiare la realtà attraverso la sua visione distaccata». ³⁵ Asserragliato nella propria «separatezza claustrale», ³⁶ silenziosa e sospesa, l'io cerca di tenere tutto sotto controllo, di chiarire ogni dubbio e dissipare ogni incertezza, grazie a «un'intelligenza acuta ma equilibrata». ³⁷ Ne deriva un clima di pacata tranquillità, in cui il locutore, come un astronomo o un agrimensore, si sforza di prevedere ogni fenomeno, nel tentativo di eludere imprevisti e contrasti: «Per me la ragione | della scrittura | è sempre scrittura | della ragione» (OSR 93). Nel timore di essere travolto da sentimenti troppo violenti e da dispiaceri troppo scomposti – di cui cadeva vittima, tra l'altro, la figura paterna –, ³⁸ l'io magrelliano preferisce tenere l'esperienza oltre i limiti di un vetrino, in modo da poter contemplare turbamenti e trepidazioni senza doverli subire. Con gozzaniana chiaroveggenza, ³⁹ egli si separa da se stesso, vivisezionando con equanime lucidità – come in un'autopsia laboratoriale – l'oggetto del proprio esame. Il prezzo pagato per raggiungere la serenità e l'autonomia del saggio, però, sono la malinconia e l'astensione da ogni scambio con l'alterità. *Ora serrata retinae*, pertanto, può essere definito come un libro «autistico», ⁴⁰ in cui la letteratura viene usata come «antidoto» o «antidolorifico», come un anestetico così potente da narcotizzare ogni pulsione psichica, sia essa di segno euforico o disforico. ⁴¹

4

Nonostante quanto si è esaminato nel paragrafo precedente, l'ideale di un dominio assoluto e costante del sé non può che tradursi in uno scacco (OSR 23):

Questo studio è in realtà soltanto
una paziente meteorologia dell'uomo.
Accorta analisi delle maree del pensiero
e delle mutazioni della carne,
che come un pianeta silenzioso lo attrae.
Calcolo delle correnti e dei venti,
dei climi e delle oblique

Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 115-119, a p. 116.

³⁵ VV 96.

³⁶ PAGNANELLI, *Recensione a Nature e venature*, cit., p. 196.

³⁷ ANDREA AFRIBO, *Valerio Magrelli*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 31-62, a p. 34.

³⁸ Cfr. GP 33.

³⁹ Cfr. GUIDO GOZZANO, *Ananke*, in *Poesie e prose*, a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, pp. 1053-1054.

⁴⁰ VALERIO MAGRELLI, *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, in *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 49-72, a p. 61.

⁴¹ Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 82 («l'eucarestia di un antidolorifico»); VALERIO MAGRELLI, *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 37 Idem, *La vicevita. Treni e viaggi in treno* («Ma io in treno leggo, e leggo per narcotizzarmi [...]: lettura come antidoto. Metto in stand-by le pulsioni, le paure, i desideri, conservando soltanto il funzionamento della mente») e SA 15 («io amo [...] | l'anestesia [...] | ma sento che qualcosa è andato perso | e insieme che il dolore mi è rimasto»).

isobare dello spirito; stesura
delle effemeridi corporali.
Osservatorio appartato d'ogni variazione
che la mente proietta sul cielo del cranio.
Ma in tutto questo ancora
non riesco a prevedere
il passaggio delle comete e delle donne.

I primi undici versi di questo testo si presentano come una trascrizione scrupolosa, una neutra registrazione, delle dinamiche di un io osservato come un estraneo. Lo conferma il lessico tecnico, per quanto lirizzato dagli *enjambements* e dall'aggettivazione/specificazione («oblique | isobare dello spirito», «effemeridi corporali»). Eppure, in questa «paziente meteorologia» – che ancora una volta si regge sulla dicotomia tra «pensiero» e «carne», non a caso posti in punta ai vv. 3 e 4 – non tutto può essere compreso, il «calcolo» non torna. L'unico verbo coniugato alla prima persona singolare («non riesco») coincide con un'ammissione d'impotenza: «la risposta al mio disperato desiderio di comprendere le emozioni umane, per controllarle, per anticiparle, si andava allontanando sempre più». ⁴² Questa sotterranea consapevolezza della fallibilità del proprio maniacale autocontrollo si traduce testualmente nella presenza di precisazioni limitanti e *correctiones* riduttive, significativamente concentrate nelle chiuse. Alla sicumera di un ragionamento in cui tutto trova la propria collocazione, subentra un'insicurezza destabilizzante e retroattiva. ⁴³ Anche se, in assoluto, sono i segnali di equilibrio a prevalere, e nonostante talvolta il locutore faccia sfoggio della propria facoltà ordinatrice, ⁴⁴ in *Ora serrata retinae* «è turbata per sempre | la concentrica quiete tolemaica» (OSR 86).

Come si evince dall'ultimo verso del componimento sopra riportato (OSR 23), è soprattutto la figura femminile, sfuggente ed enigmatica, a minacciare la tenuta del solipsismo. In effetti, sono le istanze soffocate dell'amore e della sessualità a spaventare l'io: esse appaiono come forze estranee e oscure, come potenze selvagge e disgreganti, ⁴⁵ capaci di alienare il soggetto da se stesso. ⁴⁶ Eppure, è solo grazie ad esse che l'io gradualmente intuisce l'impraticabilità di un progetto di autarchia assoluta; di conseguenza, egli instaura un rapporto ambivalente, di attrazione/repulsione, con questo polo vitalistico. È profi-

⁴² GP 103.

⁴³ OSR 36: «O forse è solamente»; OSR 82: «io non so ancora»; OSR 84: «Eppure ancora non comprendo».

⁴⁴ Cfr. OSR 31: «Ho finalmente imparato | a leggere la viva | costellazione delle donne | e degli uomini le linee | che uniscono tra loro le figure».

⁴⁵ Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura del Liceo Classico Umberto I di Napoli, in (15 Febbraio 2001), <http://digilander.libero.it/ccalbatross/poesia/magrelli/intervista.htm>: «Per capire quello che è successo nei giorni scorsi, un fatto così tragico come quello di un ragazzo che prende la propria ex ragazza e la sgozza, bisogna capire qual è la forza dell'amore, [...] che è innanzi tutto violenza [...]. L'eros è un demone che piomba nella vita delle persone, che le distrugge, che le devasta. Sta a noi, poi, riuscire ad addomesticare questa forza, che però non ci appartiene. Ecco, l'innamorato è una sorta di posseduto, di indemoniato».

⁴⁶ Cfr. NCC 57: «Il movimento a scatti, a strattoni, è lo stesso dell'orgasmo, lo stesso che ritorna in ogni caso di possessione. Strano, questo andamento sussultorio che infallibilmente testimonia l'aderire del corpo a una forza esterna».

cuo, quindi, prestare attenzione ai luoghi in cui si registrano le occorrenze di tale campo semantico,⁴⁷ a cominciare da OSR 72:

Io non potrei
parlare della donna.
Posso soltanto elencare
i segni della mia salute
ma senza mai raggiungere
il fondo dell'immagine.
Io credo veramente
che non esistano donne.

In accordo con la tradizione lirica italiana, la donna non è, in *Ora serrata retinae*, un personaggio dotato di vita propria. Più che porsi come presenza attiva e dialogica, essa pare piuttosto il pretesto per un soliloquio dell'egolalico protagonista maschile: l'altro è rilevabile solo nella misura in cui produce effetti sull'io. In questo testo, in particolare, si intravede una propensione al narcisismo propriamente detto (resa testualmente dall'anafora di «Io»). In psicologia, infatti, il narcisismo costituisce un passo fondamentale nel processo di sublimazione, poiché è grazie ad esso che l'energia precedentemente rivolta verso l'esterno ritorna in seno al soggetto, il quale la desessualizza e la rende disponibile per un nuovo investimento. Il principale agente di questa permutazione del corporeo in spirituale è la fantasia, che sostituisce la concretezza dell'altro da sé in un'immagine mentale. La perentoria dichiarazione finale, allora, vuole in verità negare il fallimento di questa operazione, decretando l'inesistenza di quanto il soggetto intende occultare persino a se stesso.⁴⁸

Tuttavia, in psicologia come in poesia, ogni negazione implica, almeno in potenza, un certo grado di affermazione:

La caratteristica della negazione linguistica è che essa può annullare solo quanto è enunciato, che deve formulare esplicitamente quanto vuole sopprimere e che un giudizio di non-esistenza ha anche necessariamente lo *status* formale di un giudizio di esistenza. La negazione è quindi in primo luogo accettazione.⁴⁹

Ed è proprio una denegazione di questo tipo ad aprire OSR 61:

Le labbra senza desiderio
sono lenzuola

47 Tra l'altro, sulla copertina della terza edizione della silloge (1989) appariva la riproduzione di una cronofotografia di Bragaglia, intitolata *Il miope*, in cui un uomo occhialuto si avvicina verso una donna (cfr. OSR 309 e 51).

48 Cfr. FABRIZIO PATRIARCA, *Motivi intertestuali e caratteri strutturali nel primo Magrelli. Una lettura di Ora serrata retinae*, in «Sincronie», XIII (2003), pp. 167-181, a p. 177. Il *testo*, d'altronde, deriva etimologicamente dal *textus*, ossia da quel fitto intreccio che era finalizzato a coprire una lacuna, a rivestire e nascondere una nudità.

49 ÉMILE BENVENISTE, *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 93-107, a p. 103.

stese ad asciugare.
 Solo il vento le sfiora,
 stendardi di malinconia.
 Non sono le labbra
 di questa ragazza,
 popolate di baci,
 rami spessi
 dalle pesanti ombre.

Questo testo risulta paradigmatico tanto per la sua dicotomia quanto per la sua ambiguità. È vero che la *levitas* formale – data dalle figure di suono⁵⁰ – e la grazia compositiva – data dalla divisione simmetrica in due parti di cinque versi ciascuna – contengono e compongono le spinte che lo attraversano. Ciononostante, è chiaro che siamo di fronte a una fantasia erotica, per quanto elegantemente velata, e al rimpianto per quel *côté* pulsionale che viene solitamente censurato. La bipartizione, infatti, oppone il locutore a una figura femminile, feticisticamente ridotta al particolare della bocca, giocando sulla ripetizione, sul ribaltamento e sulla dialettica di presenza/assenza secondo uno schema quasi chiastico («le labbra [senza] desiderio | sono» *vs* «non sono le labbra»). Le labbra del poeta sono un semplice organo fonatorio, bianche come un sudario o una pagina,⁵¹ «popolate» di sole parole. Le stesse «lenzuola» richiamano un immaginario funebre, stagliandosi contro un paesaggio rapidamente tratteggiato come spoglio e desolato.⁵² In questo luogo disabitato, nessun contatto umano è possibile. Al contrario, il deittico «questa» introduce – anzi evoca attraverso l'ellissi – una «ragazza» piena di fascino e sensualità. Il sintagma «popolate di baci» – dove è da notare l'insolita *iunctura* e l'affollarsi di occlusive – indica una pienezza tattile e un'aspettativa iterativa. Queste labbra, allora, alludono – per sineddoche o per spostamento – ad altre parti del corpo femminile, a una fisicità fresca e trionfante. Mentre, lungo la raccolta, i sememi connotati positivamente sono quelli associati alla luce e alla cultura, qui gli allitteranti «rami spessi | dalle pesanti ombre» emblemizzano un vitalismo misteriosamente rigoglioso, a cui l'io rivolge uno sguardo insieme avido e timoroso. La metafora vegetale, quindi, serve ad accrescere la carica erotica della scena, contrapponendo la sterilità del locutore alla lussureggiante fecondità della ragazza.

A questo punto non sorprenderà constatare il fatto che, in altri testi, è il soggetto stesso a cercare il contatto con l'universo femminile, per quanto invano (OSR 21):

Questa ragazza si sottrae ad ogni gesto
 ed è cieca ai miei inganni, né può
 scorgere il filo del mio parlare,
 né inciamparvi. Attraversa ogni trama

⁵⁰ Per esempio, le assonanze *lenzuola* : *sfiora*, *labbra* : *ragazza*; *stendardi* : *baci* : *rami* : *pesanti*.

⁵¹ Cfr. OSR 64.

⁵² Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Nature e venature*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 173 («Non sono di nessuno | le terrazze condominiali. | Vi si lasciano i panni | ad asciugare, | i panni del deserto. | Sono altopiani vasti, | vasti e disabitati, | abbandonati») e GP 94.

senza nemmeno sapere a cosa si sottrae,
 o forse proprio questo incurante sostare
 le dona prodigiosa incolumità. Così,
 mi sento quasi una terra abbandonata,
 su cui di sera quietamente passeggiano
 uomini ed animali; e questa donna
 cresce dentro di me, dolorosa
 come un uccello vivo nel torace.
 Paziente dovrò aspettare
 la lenta espunzione di questo corpo estraneo,
 che varcando l'orizzonte dei sensi
 lascerà di sé solo
 la sottile firma d'una cicatrice.

Come emerge anche dal confronto con altri componimenti della raccolta, l'io magrelliano si ritrova, suo malgrado, nella condizione dell'amante non corrisposto, costretto ad ammettere l'inermità delle proprie difese e a tradire il proprio coinvolgimento.⁵³ Il soggetto, difatti, si getta all'inseguimento di una donna petrarchescamente assente e irraggiungibile,⁵⁴ capace di superare, senza nemmeno avvedersene, le trappole letterarie che il poeta le tende (con rivitalizzazione di una locuzione catacretica quale "il filo del discorso"). La sofferenza del protagonista, oltre che dalle numerose inarcature e dal groviglio delle figure di suono, emerge distintamente dalle immagini evocate: una *Waste Land* di eliotiana memoria e un «uccello» vorace, quasi prometeico. L'atto della scrittura, allora, espleta una funzione che si potrebbe definire esorcistica, servendo a espellere ciò che risulta interiormente spiacevole e gravoso. Similmente, nei riti orali d'origine,⁵⁵ per scacciare un demone che infesta la comunità, lo sciamano ne pronuncia il nome, ne svela l'identità, in modo da ottenere su di esso il potere necessario a ingiungerne l'allontanamento. Nel testo magrelliano questa operazione avviene lentamente, come se si trattasse di un rigetto fisiologico; in quella «cicatrice» finale, che rimargina la ferita precedentemente inferta dalla passione, è forse lecito scorgere il ghirigoro della poesia stessa.⁵⁶ «Se "scrivere è nascondere", si scrive appunto degli echi crudi di un passato che non si vuole dimenticare, ma che si vuole smaltire».⁵⁷

L'esorcismo, però, non riesce sempre, al punto da spingere l'io a confessare il cedimento della propria diga cerebrale (OSR 80): «Ho il cervello popolato di donne. | Da

⁵³ Cfr. OSR 71.

⁵⁴ Per quanto concerne l'ascendenza petrarchesca, Sabrina Stroppa rimanda giustamente a *Rvf* LXIV, ma si potrebbe forse richiamare anche il sonetto *Rvf* VI: «Sì travïato è 'l folle mi'desio | a seguitar costei che 'n fuga è volta, | et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta | vola dinanzi al lento correr mio | [...] | sol per venir al lauro onde si coglie | acerbo frutto, che le piaghe altrui | gustando affligge più che non conforta». Cfr. SABRINA STROPPA, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae* (1980), a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 61-62.

⁵⁵ MARCEL MAUSS, *Saggio di una teoria generale della magia*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-152, Cfr.

⁵⁶ È per questo, probabilmente, che il poeta ricorre a un termine tecnico-filologico come «espunzione».

⁵⁷ ENZO SICILIANO, *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 7-12, a p. 10.

qualche parte | dev'essersi sfondato il cranio | e mormorando mi sgorga in testa | una fontana d'amore». ⁵⁸ Soprattutto in *Aequator lentis*, la donna – qui associata analogicamente a un elemento liquido e rigeneratore – fa il suo ingresso devastante nel solipsismo del poeta, sconvolgendo la sua stasi malinconica e mortuaria. Si arriverà, così, fino alla scoperta del pube femminile e della sua perturbante peluria ⁵⁹ (OSR 77):

Il sesso apre vertigini
nel corpo della donna
e lo sguardo si accalca
tra le sue ombre
e ne soffre il pensiero.

L'irruzione della sessualità «lacerata la compostezza asettica del pensiero razionale», ⁶⁰ che «soffre» poiché non perviene a controllare le spinte dell'Es. La focalizzazione, è vero, continua a concentrarsi sulle reazioni dell'io, ma l'irresistibile attrazione per gli abissi del nudo femminile è ormai espressa a chiare lettere. Lo «sguardo», con verbo quasi tattile, «si accalca» sui bordi di queste oscure voragini, rinfocolando l'agrodolce infinitezza della fantasia erotica.

A quanto pare, l'io appagherà presto i propri desideri, ma non per questo riuscirà a liberarsi dall'incombere del proprio Super-Ego (OSR 79):

Come terreno calpestato, risuona
profondo, cavo e abbandonato
come terra scossa,
questo corpo chiaro di donna,
come un animale battuto, questa schiena
fatta lucida da mani silenziose,
come pietra levigata
dal corso d'altre pietre,
senza profumo e senza voce,
bocca consumata e debole
come una pianta troppo usata,
senza ombra, ovunque toccata,
ovunque percossa, campo desolato
senza erba e senza tracce, senza margini [...].

Stilisticamente, siamo di fronte a un componimento molto più lungo e mosso rispetto al calibrato minimalismo che domina nella raccolta. Lungo i versi, infatti, si affastella

⁵⁸ Cfr. OSR 34: «A volte mi scopro [...] popolato di oggetti».

⁵⁹ Cfr. OSR 14 («intricato come il sesso d'una donna») e GP 90 («Ricordo ancora quando, alle scuole medie, sfogliando di nascosto in un'edicola un giornaleto pornografico, scoprii la peluria del pube femminile. Ebbi un vero e proprio sussulto cardiaco, un cataclisma. Chi si nascondeva in mezzo a quelle candidissime cosce? Che ci faceva la barba di un frate cappuccino fra tutto quell'inebriante biancore (vertigine, voragine)? Perché, strazianti, le curve delle gambe giungevano, asintotiche, lambendo l'infinito, dentro un cespuglio, nel Roveto Ardente?»).

⁶⁰ LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 41.

una serie di similitudini, ripetizioni e anafore, oltre che di allitterazioni, assonanze, quasi-rime. Questo vorticare di immagini veicola una considerazione quasi sessuofoba del coito, inteso come violenza, sacrilegio, orrenda profanazione. Il corpo, dopo il rapporto, appare tumefatto e logoro, illividito e abbandonato, secondo una brutale riproposizione del topos del bocciolo sfiorito. In più, la descrizione viene compiuta attraverso la tecnica, tipica della lirica manierista, del (*contre-*)*blason*, grazie alla quale il corpo della donna viene scomposto nei suoi particolari e distanziato dall'accumulo dei comparanti analogici.⁶¹ In questo modo, feticismo e astrazione concorrono alla frantumazione dell'integrità fisica del nudo femminile.⁶²

I rari momenti di felicità, dunque, saranno attinti solo quando la censura viene meno, quando l'io si assenta da se stesso, quando il «custode» si distrae o si assopisce, dimenticando di fare «il giro | per chiuder[e] le porte» (OSR 50).⁶³ Dato l'incomponibile dissidio tra riflessione (ossia letteratura) e vita, quando trionfano il calore e la spensieratezza dell'esperienza, proprio allora la poesia e il pensiero si disperdono (OSR 66):

D'estate, come i cinema, io chiudo.
Il pensiero mi vola via e si perde,
il segno si fa vacante,
l'aria è calda
la tavola piena di frutta.

Mentre solitamente la scrittura riduce il mondo a «una natura morta» (OSR 49), qui si accampano in primo piano frutti succosi e colorati. Per sfuggire al rischio di un'arida solitudine, il poeta sospende – almeno per la stagione delle ferie – la propria ipocondriaca autoscopia, «non a caso» paragonandola «ai cinema, luoghi chiusi e protetti dove scorre una realtà parallela».⁶⁴ L'io, perciò, risulta costituito da una molteplicità contraddittoria, che non coincide affatto con l'univocità di un pensiero cristallino e cartesiano (OSR 24): «Io abito il mio cervello | come un tranquillo possidente le sue terre. | [...] | Il mio cervello abita in me | come un tranquillo possidente le sue terre». Come dimostrato da inversioni, paradossi, *adynata* e antimetabole, la razionalità pura – «questo delirio | luminoso e geografico» (OSR 82) – svela il proprio doppio fondo folle, lasciando scorgere le aporie a cui si giunge a forza di sillogismi. Lo scollamento, la non-congruenza, tra l'«Io» e il proprio «cervello» incrina, così, l'apparente serenità apollinea di *Ora serrata retinae*, denunciando la repressione su cui essa si fonda: se, per ora, la mente domina i propri beni con placida sicurezza, come un proprietario terriero facoltoso e conservatore,

⁶¹ Non a caso, Magrelli ha anche tradotto alcuni *blasons*: cfr. GIOVANNI RABONI e AURELIO PRINCIPATO (a cura di), *Lodi del corpo femminile. Poeti francesi del Cinquecento tradotti da poeti italiani*, Milano, Mondadori, 1984.

⁶² Cfr. GIUSI BALDISSONE, *Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, 1999, p. 139.

⁶³ Cfr. NCC 75: «non ricordo nulla di quei momenti puri, pieni, repleti, e dunque vuoti di me: una vacanza dal mio perenne incombere. Perché io gravo su me stesso, sono il mio promontorio, sempre presente a me, sempre a strapiombo, sempre di troppo. Ebbene, in quei momenti ero felice. Il guardiano dormiva».

⁶⁴ LAURA GATTI, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, p. 112.

è facilmente immaginabile che, un giorno, la fisicità, la materia e il basso reclameranno i propri diritti, fino all'aperta ribellione.⁶⁵

5

Se, finora, si è insistito sulla rimozione del corpo e dell'eros (o meglio sulla loro emersione attraverso il filtro delle formazioni di compromesso), occorre precisare che gli ambiti colpiti da interdizione, oppure evocati solo dietro lo schermo della reticenza e dell'eufemismo, non si limitano alla sola sfera sessuale. Sono oggetto di tabù, infatti, tutte le occasioni in cui l'io sia obbligato a scontrarsi con entropia e ingovernabilità, antagonismo e rottura, cambiamento e perdita. Per il giovane Magrelli, il primo non-detto coincide con la durezza dell'adolescenza, considerata come un'età tremenda, fatta di disorientamento e trasformazione.⁶⁶ Sono anni di violenza e sgomento, in cui la transizione dall'infanzia alla maturità si compie attraverso continui riti di passaggio, talvolta paragonabili a ordalie tribali infette dal «feroce [...] bacillo della sopraffazione».⁶⁷ Come dei «lupi mannari», gli adolescenti sono esseri mostruosi e mutanti, sconcertati da una «scomposizione cubista» che altera senza pietà i loro tratti somatici:⁶⁸ «Dunque il dolore è metamorfosi | e le sue cause si susseguono | non viste» (OSR 34). Di tutto ciò, forse, rimane traccia in OSR 22:

Stasera mi sono visto nello specchio,
con una canottiera bianca
e la barba lunga delle malattie.
Ma avevo ancora attraversato il dolore,
e la carne era fresca
e tutto il dubbio dissolto.
Avevo doppiato una stagione di sconforti.
Appena girato lo scafo,
coperti dal promontorio grigio,
il vento cade di colpo
e l'impeto si quietava
e stupisce del suo esaurirsi.
Così il marinaio è salvo.

Riesumando la tradizionale metafora nautica della vita e della scrittura come viaggio per mare, il locutore rivendica la propria vittoria sulle ostilità che si è trovato a fronteggiare, attorializzate in questo caso da un vento tempestoso. La "salvezza" dell'*explicit*

⁶⁵ Paradigmatica, in tal senso, è la morte dell'astronomo Tycho Brahe: «Eccola, la vendetta dell'organismo, contro l'eclittica e i calcoli celesti» (NCC 66).

⁶⁶ Cfr. NV 145 ed ET 224.

⁶⁷ MAGRELLI, *La vicevita*, cit., p. 27.

⁶⁸ MAGRELLI, *Sopralluoghi*, cit.

sta soprattutto nella perizia stilistica e nella perspicuità della forma,⁶⁹ capaci di sfumare anche i più cupi madrigalismi («tutto il dubbio»). Eppure, la sofferenza sembra essere espunta piuttosto che effettivamente sconfitta, con la conseguenza di ingigantire involontariamente quanto viene taciuto.

Tra le righe di *Ora serrata retinae*, perciò, sembra lecito scorgere un fondo cupo e disforico, che riguarda tanto il «confuso accavallarsi del pensiero» quanto il «doloroso disordine del tempo» (OSR 44). Come si evince da alcune dichiarazioni autoriali e dalle opere più tarde, il punto di partenza, per Magrelli, consiste in una concezione pessimistica del cosmo e dell'esistenza, in «un senso di mestizia [...], estraneità, [...] smarrimento», in un «inseparabile sentimento di abbandono».⁷⁰ L'uomo contemporaneo, infatti, è orfano e solo, heideggerianamente gettato in un universo ostile e privo di certezze, immerso in una *Age of Anxiety*, perennemente oscillante «fra la Mancanza e la Ripetizione» (SA 134). In alcuni passi, pare che l'autore consideri la Terra come un luogo atroce, inabitabile,⁷¹ e la vita stessa come un male talmente lancinante da essere tollerabile solo grazie all'assunzione di tranquillanti o antidepressivi.⁷² Insomma, l'io poetico sembra affetto da un'inclinazione saturnina, un'accidia inguaribile: «Come è possibile dire di sì al mondo? Per me questo dovrebbe essere il punto d'arrivo di una emendazione interiore quasi impossibile da realizzare. A me il mondo esterno appare purtroppo solo nelle forme della resistenza, dell'opposizione».⁷³

Anche rinunciando a un'interpretazione forse troppo debitrice alla produzione più recente e tornando alla lettera della prima silloge, si notano comunque vari accenni alla fragilità tanto dell'esistenza quanto della conoscenza umane (OSR 18):

L'esperienza c'insegna che ogni idea
s'accompagna a un'idea
nel corso ordinario delle cose,
e che quindi poter prevedere
dà regola alle nostre azioni
secondo le necessità della vita.
Altrimenti sarebbe il dubbio,
non saper nulla in modo

69 Per esempio, il parallelismo sintattico e le rime interne desinenziali, riconoscibili in *avevo...attraversato...e...e... : avevo doppiato : appena girato...e...e...;* oppure le assonanze *bianca : barba, dissolto : colpo, fresca : quieta, scafo : salvo*.

70 GP 16; cfr. GP 41.

71 Cfr. SA 102.

72 Cfr. MAGRELLI, *Didascalie per la lettura di un giornale*, cit., p. 47; SA 128 («Queste che prendo gocce | con tanta religiosa compunzione | sono i miei testimoni | per le nozze col mondo. | [...] | perché solo con loro reggo l'urto | della sua illimitata ostilità») e 129 («L'ansia avvampa e non consuma, | come falso fuoco, eppure | la tortura è vera, e vere | sono queste medicine»).

73 VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Mario Inglese, in «Il lettore di provincia», CXXI (2004), pp. 17-24, a p. 20. Cfr. MAGRELLI, *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, cit. alle pp. 71-72: «Ho in me la convinzione che tutto quello che si può fare con le parole sia costruire delle forme per arginare tutto il resto [...]. Io posso raccontare tutto quello che riguarda il testo, il modo in cui si dispone la rete, si tessono le maglie, per il "resto", però, mi fa piacere sentire [...] che il senso profondo sia malinconico, anche perché la malinconia è il segno di Saturno, e mi piace mettermi nella sua ombra».

che ci desse o levasse
 il dolore dei sensi.
 E ogni mezzo conduce
 ad un suo risultato
 secondo leggi stabilite di natura.
 E senza, saremmo incerti e confusi
 né un adulto saprebbe vivere
 meglio d'un bambino appena nato.
 Tuttavia questa meccanica uniforme
 che indica la saggezza dello spirito
 non guida verso lui la nostra mente
 che vaga in cerca d'altre ragioni.

Come risaputo, questo testo è una sorta di *ready-made*, essendo formato da un *col-lage* di citazioni tratte dal *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* di Berkeley. Sia la scelta della fonte, sia l'operazione di assemblaggio degli estratti, però, ci dice molto sulle intenzioni autoriali:

Mi piace in Berkeley, come [...] in diversi scrittori di quel periodo, il tentativo di affrontare il caos e di ridurlo a ordine. Se leggiamo quel testo, c'è il tentativo di spiegare la vita dell'uomo inquadrandola in una possibile norma, in un sistema di regole [...]. Mi piaceva molto questa specie di lotta [...] del filosofo che [...] cerca con un grandioso sforzo speculativo di restaurare un ordine in un universo che non è più tolemaico, ma newtoniano [...], all'interno di un mondo culturale in espansione e ormai completamente disgregato [...]. Mi piaceva [...] la scelta di un passo che raffigurava un simile disordine pulsionale, senza mimarlo, ma cercando appunto di arginarlo, di dargli una forma.

Se si presta attenzione al testo, difatti, ci si accorge che esso è attraversato da tonalità e agogiche opposte, da un andirivieni quasi teatrale di movimenti bruschi e antitetici. In altri termini, le proposizioni rappacificanti sulla perfezione del creato, gli encomi alla sistematizzazione che lo spirito attua a partire dai dati fornitigli dai sensi, si alternano senza soluzione di continuità alle frasi incentrate sull'incertezza gnoseologica, sull'ignoranza, sulla vulnerabilità.

6

Tutto ciò che si è visto finora suggerisce che persino nel primo Magrelli, «considerato un autore cerebrale, mentale, freddo, algido», si nascondono in realtà «dei risvolti profondamente patetici, drammatici». ⁷⁴ Per quanto inibito e depotenziato, come per una vaccinazione, il fondo della scrittura magrelliana è sempre di natura tragica, piuttosto che ludica o “postmoderna” (nel senso deteriore dei termini):

74 *Ivi*, pp. 52-53.

molto francamente quando sento «postmoderno» la mia reazione è quella di fronte a un'offesa, né più né meno [...]. Dire «giocosamente e ironico» è definire un atteggiamento che è agli antipodi rispetto al mio. Anzi, quest'idea della tragicità proprio come pulsione primaria [...] è veramente ciò che io avverto come strada, come traccia. Tutto il resto, mi dispiace se si intuisce perché è completamente al di fuori delle mie intenzioni.⁷⁵

La stessa cifra ironica spesso evocata a proposito del *corpus* lirico dell'autore andrà intesa nell'accezione romantica e schlegeliana, cioè come sdoppiamento e «distanziamento critico»,⁷⁶ più che in quella di arguto *divertissement*. Riassumendo, si potrebbe dire che «la ragione del successo e dell'effettivo fascino di *Ora serrata retinae*» sta «nella doppia identità del suo messaggio, insieme di crisi e di soluzione della stessa»,⁷⁷ ossia nell'«oscillazione del libro tra ordine e disordine, sicurezza e insicurezza, serrato controllo e rivincita dell'inatteso».⁷⁸ Dietro la spiazzante maturità stilistica di un esordiente, stanno l'inquietudine e la bruciante frontalità tipiche dell'adolescenza:⁷⁹ la «razionalità» magrelliana, perciò, «è una sorta di rete che cerca di limitare [...] pressioni altrimenti laceranti».⁸⁰ Il messaggio illuministico di previsione e controllo, il luminoso equilibrio del dettato, l'impassibile eudemonia intellettuale sono allo stesso tempo coperture e strumenti di difesa contro fratture e angosce solitamente spinte al di fuori dei confini della pagina. Se il soggetto teme la contraddittorietà del reale, egli tuttavia guarda con nostalgia, rimpianto e attrazione all'alterità, ossia a un polo vitalistico, corporeo e sensuale, spesso identificato nella figura femminile: la claustrofilia, insomma, si ribalta sovente in elegiaca claustrofobia.⁸¹ L'io di questa silloge, pertanto, si scopre segretamente scisso, quasi «nevrotico»; la sua «parola», così «ferma» e ben definita nei propri contorni, consente in verità «l'affiorare» episodico dei «nodi irrisolti dell'inconscio».⁸² Detto questo, è certamente doveroso guardarsi dal rischio di leggere *Ora serrata retinae* alla luce della poetica sviluppata nella successiva *Nature e venature* (1987).⁸³ Sebbene alcuni

75 VALERIO MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, in «Le parole e le cose» (24 settembre 2012), <http://www.leparoleele cose.it/?p=6763>.

76 Cfr. MAGRELLI, *L'enigmista e l'invasato*, cit., pp. 145-146: «L'ironia presuppone il fatto di prendere un oggetto non in quanto tale, ma duplicandolo, allontanandolo, virgolettandolo [...]. Ma non è una poesia [...] che voglia far ridere; è una poesia che [...] io intendo come tragica».

77 AFRIBO, *Valerio Magrelli*, cit., p. 34.

78 *Ivi*, p. 43.

79 Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Luigia Sorrentino, in «La poesia e lo spirito» (16 gennaio 2009), <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2009/01/31/intervista-a-valerio-magrelli>: «Le poesie di 'Ora serrata retinae' [...], le avevo scritte a partire dal 1975, quando ero ancora uno studente e in parte erano anche diari... Avevano un margine anche molto effusivo... Ecco, però sentii il bisogno di ricondurle sotto una cifra più fredda, quasi da catalogazione scientifica, [nel] tentativo di inquadrare razionalmente [...] materiali che [...] erano sempre avvertiti come troppo incandescenti e caotici. Più che un ritorno all'ordine è un ricorso all'ordine nel tentativo di governare una materia altrimenti brutta e brutale».

80 *Ivi*.

81 Cfr. DANIELE PICCINI, *Valerio Magrelli*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 541-566, a p. 544.

82 LORENZINI, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, cit., p. 117.

83 SABRINA STROPPA, *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 5-24, alle pp. 15-16.

testi di questa seconda silloge siano stati composti parallelamente a quelli della prima, è in effetti metodologicamente scorretto confondere la nitida e immobile compattezza dell'una con le movimentate crepe dell'altra. Perciò, «rispetto alle ipotesi di 'disturbi' e 'inciampi'»,⁸⁴ bisognerà appunto parlare di rimozioni, il che non vieta (anzi, semmai suggerisce) di valorizzare appieno «il ritorno del represso», qualora esso si manifesti nei versi attraverso attenuazioni ed eufemismi, denegazioni e sublimazioni.

7

Quanto detto fino a questo punto è, dunque, riferibile esclusivamente a paure e idiosincrasie private, a meccanismi psichici individuali? Trattandosi di opere letterarie, e non di referti clinici, la risposta non può che essere negativa. Il primo tassello che va aggiunto alla campitura che si è cercato di tracciare è l'influenza esercitata dal modello di Paul Valéry. Come ricostruito dallo stesso Magrelli nel suo saggio *Vedersi vedersi*, in seguito alla cosiddetta «notte di Genova» Valéry si dedica a «un'opera di radicale distanziamento»⁸⁵ dalle «tentazioni» della propria «sensibilità esacerbata»,⁸⁶ puntando a trasformarsi in uno sguardo disincarnato e smettendo di scrivere poesie. Il «delirio di lucidità» rintracciato nell'opera di Poe viene assunto da Valéry come uno strumento per dominare emozioni e sensazioni che rischierebbero di inghiottire il soggetto: «Amours, joies, angoisses, tous les sentiments m'épouvantent ou m'ennuient [...]. Je frémis avec dégoût [...] – avec la connaissance d'être dupe et prisonnier de mon tout, d'être enchaîné à ce qui souffre, espère, implore, se flagelle à côté de mon fragment pur».⁸⁷ Se, nel *Cimitero marino*, sono l'immagine del disco solare e quella del cranio ad allegorizzare la pace del regno delle idee e l'autosufficienza del pensiero,⁸⁸ è soprattutto *Monsieur Teste* a incarnare «la «vita di colui che si vede vivere»».⁸⁹ L'io si fa osservatore, asciuttamente raziocinante, di se stesso, salvandosi dall'orrore dell'incontrollato attraverso l'analisi e la distanziamento. La «struttura cristallina», «in tutto lo splendore della sua autoreferenzialità»,⁹⁰ compendia icasticamente il sogno di un rigore geometrico e di una perfezione monadica dove la carnalità del corpo,⁹¹ la sregolatezza e l'ebbrezza dionisiaca (di cui si nutre, per esempio, il *Bateau ivre* rimbaudiano) siano stigmatizzate e bandite. L'«elaborazione» di questa proposta, «basata» sull'aspirazione a «un assoluto controllo interiore»,⁹² si ar-

84 *Ivi*, p. 18.

85 VV 12.

86 VV 13.

87 PAUL VALÉRY, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1958, vol. IV, p. 112.

88 Cfr. CHARLES MAURON, *Valéry e Valéry: la Dormeuse*, in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1983, pp. 81-104 e 157-193.

89 VV 77. Non a caso, *Monsieur Teste* rientra tra gli esempi di «esattezza» citati da Calvino (cfr. CALVINO, *Lezioni americane*, cit., pp. 64-67), insieme a Ponge (*ivi*, pp. 73-75).

90 VV 286.

91 Cfr. VALÉRY, *Charmes*, cit., pp. 57-59: «Des douceurs de l'amour quoique parfois touchée, | Pourtant nulle tendresse et nuls apaisements | Ne me laissent captive et victime couchée | Dans les puissants liens du sommeil des amants! || Baisers, baves d'amour, basses béatitudes, | Ô mouvements marins des amants confondus, | Mon cœur m'a conseillé de telles solitudes, | Et j'ai placé si haut mes jardins suspendus || Que mes suprêmes fleurs n'attendent que la foudre».

92 VV 25.

ticola sul piano letterario nel rigetto dell'esempio di Verlaine – riassumibile nel binomio di sensualità e musicalità – a favore delle rarefatte e cesellate astrazioni di Mallarmé.

Se bisogna evitare di appiattire Magrelli sul magistero valeriano, tuttavia occorre raccogliere e sviluppare ulteriormente la portata eminentemente letteraria della questione. In altre parole, con la sua prima raccolta Magrelli elabora una vera e propria poetica:

Direi che la passione [...] è il «primo motore» [...]. La scommessa consiste nel non dirla mai o dirla sempre di rimessa, di sponda, di riflesso [...]. Dire e non dire. In una parola, a me interessa l'*attrito* tra la ragione che spinge la poesia e la maniera in cui si esplica [...]. Ci deve necessariamente essere un contrasto. Ho sempre il timore, invece, che ci sia un accordo. Io vorrei che restasse l'idea sentimentale di uno strazio, ma espresso attraverso un numero.⁹³

In accordo con le prescrizioni classicistiche,⁹⁴ Magrelli rigetta la mimesi del dolore e l'imitazione diretta della magmaticità del fenomenico. Più che assecondare le pulsioni dell'autore, riducendosi così a mera trascrizione, la poesia deve invece occultare, formalizzare e rielaborare il nodo esistenziale da cui parte.⁹⁵ I testi, pertanto, si reggeranno sul difficile equilibrio tra «costruzione» ed «effusione».⁹⁶ A questo intento rispondono le soluzioni stilistiche adottate in *Ora serrata retinae*, a cominciare dal principio d'ordine che regola le scelte linguistiche, dove precisione illuministica e metaforicità barocca vengono armoniosamente sintetizzate. Il lessico è piano ma nient'affatto sciatto o volgare, talvolta ricercato e specialistico ma scevro di crudi tecnicismi o arcaismi; il risultato è una pronuncia omogenea e senza sbavature. La sintassi, mai particolarmente complessa, spesso si sviluppa su proposizioni di tre versi⁹⁷ e su eleganti parallelismi. Anche la metrica non è rilevata, in quanto assorbita da un dettato molto vicino a una nobile prosa saggistica; la lunghezza dei versi, ad ogni modo, non si discosta molto dalle misure canoniche dell'endecasillabo e del settenario. Tutti i componimenti, inoltre, sono compattamente monostrofici. Alla generale sensazione di decoro e levigatezza concorre anche l'aspetto macrotestuale, organizzato intorno alla divisione della silloge in due sezioni simmetriche di quarantacinque poesie ciascuna. Questa attenzione strutturale e numerologica è strettamente imparentata con l'interesse che l'autore nutre verso la pratica degli anagrammi e dei calligrammi: lungi dal ridursi a «giochetti», queste pratiche si innestano sempre – con funzione esorcistica e apotropica⁹⁸ – su un tessuto esperienziale di una «tragicità

93 MAGRELLI, *Scrittura e percezione*, cit., p. 200.

94 Tra l'altro, anche le norme dell'estetica freudiana si collocano su questa lunghezza d'onda: «L'arte dello scrittore non consiste [...] nel portare alla luce e nel trattare dei problemi [...]. La sua arte consiste, viceversa, nell'ottenere effetti poetici partendo da simili problemi [...]; i problemi debbono essere mascherati [...]. L'arte dello scrittore consiste dunque nella velatura» (HERMAN NUNBERG e ERNST FEDERN (a cura di), *Dibattiti della società psicoanalitica di Vienna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, pp. 133-134, citato in MARIO LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2001, p. 259).

95 Cfr. MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Mario Inglese, cit., p. 23.

96 VALERIO MAGRELLI, *Intervento*, in *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Torino, Eri, 1991, p. 128.

97 Cfr. ZUCCO, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, cit., p. 47.

98 Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Una conversazione*, in «clanDestino», IX (1996), p. 34.

impressionante»:⁹⁹ «Il campione di tutto questo per me è Perec [...]. A me piacciono le parole crociate in quanto parole messe in croce».¹⁰⁰ Il manierismo e l'enigmistica, allora, servono soprattutto «come antidoto» e «contravveleno»:

non voglio lasciarmi scivolare lungo il versante della tragicità, che teoricamente non avrebbe fine. Nel caso migliore ottieni Celan, [...] nel caso peggiore quegli scrittori convinti che scrivere di cose tristi sia di per sé intelligente [...]. Buttarsi sul dolore per salire di intensità è [il] classico atteggiamento del ragazzo con le spalle al muro: non ho nessuno dietro di me, io sono quello più dolente, io voglio avere il monopolio della sofferenza. Ma non funziona così, e io diffido di certa facilità, come usare troppo il pedale suonando il pianoforte: è semplicemente *kitsch*.¹⁰¹

La compostezza e la deflazione tipiche della poesia magrelliana non implicano, dunque, un «disconoscimento del male»,¹⁰² bensì una sua paziente distillazione. In opposizione all'«effetto Trakl» – secondo cui una lirica «oscura acquista un survalore, indipendentemente [...] dalla sua reale consistenza» – e al monopolio interpretativo di un «heideggerismo mal compreso», Magrelli ricorda come la profondità possa annidarsi anche in una scrittura «leggera e trasparente».¹⁰³ Proprio per preservare questa «biodiversità»¹⁰⁴ creativa ed espressiva, egli valorizza perciò la produzione di Aldo Palazzeschi e «la linea disarmata di Sandro Penna».¹⁰⁵ In contrasto con un informale che rischia di scivolare al rango di idioletto, con un atonalismo buono a «descrivere» soltanto «una gamma di reazioni primarie» e di «sensazioni irrelate»,¹⁰⁶ i componimenti magrelliani sono quindi caratterizzati da una spiccata referenzialità, che rende sempre possibile la comprensione della lettera.

8

Molte delle peculiarità di *Ora serrata retinae* appena descritte sono spiegabili come replica a tendenze che infastidivano l'autore, a cominciare dalla diffusione dell'espressionismo: «Il primo libro era veramente, anche se non si vedeva, ai limiti del *pamphlet*, era violentemente ipocondriaco. Io rispondevo a questa effusività che vedevo nell'aria con un dettato chiuso, millimetrico, gnoseologico».¹⁰⁷ In opposizione all'esplosione di un'estroffessione viscerale del sé, Magrelli decide di scrivere una poesia «verniciata a fuoco»,

99 VALERIO MAGRELLI, *L'incanto del gioco*, in «Enthymema», IX (2013), intervista a cura di Damiano Sinfonico, pp. 395-406, a p. 396.

100 MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

101 MAGRELLI, *L'incanto del gioco*, cit., p. 400.

102 PAGNANELLI, *Recensione a Nature e venature*, cit., p. 196.

103 MAGRELLI, *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, cit., p. 68.

104 *Ibidem*.

105 VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, in *A colloquio con... Interviste con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline Lüderssen e Salvatore Sanna, Firenze, Cesati, 2004, pp. 251-260, a p. 258.

106 Cfr. VALERIO MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Vera Lúcia de Oliveira, in «Poesia e poesia» (1996), http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx%5C_Magrelli.htm: «Da parte mia, [...] credo che lo scollamento tra significato e significante rischi di produrre non tanto una accresciuta libertà espressiva, quanto una notte del segno in cui tutti i versi si rivelano grigi».

107 MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

fredda e bloccata come un libretto di istruzioni.¹⁰⁸ La sua pronuncia, misurata e in sordina, intende smentire la «vulgata», di «origine romantica», che «vede il poeta [...] come qualcuno che abbia la possibilità di entrare in contatto con la realtà in maniera “esorbitante”», ossia a partire dall’«eccesso».¹⁰⁹ Riprendendo il titolo di un celebre saggio di M.H. Abrams,¹¹⁰ si potrebbe allora ipotizzare che per Magrelli la scrittura non sia né “specchio” – semmai vetro zigrinato, come si è visto – né “lampada”; in altre parole, egli rifugge tanto l’immediatezza del realismo quanto quella del soggettivismo. Anzi, in *Ora serrata retinae* si assiste a una sorta di “desoggettivizzazione” della lirica: l’io è ridotto a istanza percettiva e conoscitiva, a mero osservatore e ricettore. Lo scrivente, sebbene sia l’unico personaggio del libro, quasi non appare sulla scena, parlando raramente (e solo per vie indirette) della propria intimità. Quello della prima silloge, insomma, è un io imploso e scarnificato, «un io “senza neanche me stesso”». ¹¹¹ Questa aspirazione a un’impersonalità quasi scientifica va di conserva con una più generale ricerca di prosasticità, deliberatamente intrapresa dall’autore per «rancore e risentimento verso quanto Sanguineti chiama il “poetese”». ¹¹² Detto diversamente, Magrelli rigetta le immagini scontate, alonate di *pathos*, e aborre il «magazzino dei luoghi comuni» esemplificato dai gabbiani al tramonto, ambendo al contrario a esprimere la propria «esigenza emotiva» con «figure [...] reinventate volta per volta» ¹¹³ e tratte dal *décor* contemporaneo. Il suo procedere speculativo e intellettualistico, però, non si allontana solo dal sentimentalismo ingenuo, ma anche dai grandi classici della tradizione incontrati durante l’«esperienza scolastica [...]». Fuggivo dalla letteratura italiana, [...] da quel modo di leggere i testi». ¹¹⁴ La peculiarità del timbro magrelliano, allora, è dovuta anche alla particolare formazione – filosofica ed esterofila – dell’autore e alla sua relativa estraneità alla poesia italiana novecentesca (per quanto, poi, il primo Montale e il primo Ungaretti siano molto presenti).

Ciò che si è esposto negli ultimi paragrafi può essere agevolmente tradotto in termini di storiografia (o di topografia) letteraria, all’interno della quale «Magrelli riesce a ritagliarsi uno spazio alternativo ai luoghi più riconosciuti». ¹¹⁵ Se guardiamo alla geografia lirica degli anni Settanta, notiamo subito la distanza del poeta romano dal «mare della soggettività» del neopasoliniano Dario Bellezza, così come da quella linea di spontaneismo selvaggio, confessionalità e autenticità riassunta nel mito di Eros Alesi. D’altro canto, nonostante guardi con interesse a Pagliarani e riprenda la lezione della Neoavanguardia (soprattutto per quanto concerne la stigmatizzazione del “poetese”), Magrelli non risulta per nulla assimilabile allo sperimentalismo propugnato dagli ex-membri del Gruppo ’63. ¹¹⁶ Provenendo da un liceo sperimentale, dove si studiavano Freud e Beckett, e aven-

¹⁰⁸ Cfr. LISA, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 119.

¹⁰⁹ MAGRELLI, *Scrittura e percezione*, cit., p. 185.

¹¹⁰ MEYER HOWARD ABRAMS, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, London, Oxford University Press, 1971.

¹¹¹ VV 123.

¹¹² MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255.

¹¹³ MAGRELLI, *L’enigmista e l’invasato*, cit., p. 129.

¹¹⁴ MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255.

¹¹⁵ AFRIBO, *Valerio Magrelli*, cit., p. 32.

¹¹⁶ A questo proposito, è significativo ricordare che *Ora serrata retinae* viene pubblicato da Feltrinelli, cioè da un editore storicamente legato alla Neoavanguardia.

do presto pubblicato una monografia sul Dadaismo,¹¹⁷ il giovane Magrelli sceglie di non aderire a un programma di “sabotaggio” e sovversione sintattico-formale «che replicava all’infinito modelli di un secolo prima».¹¹⁸ Per lui, quelle teorizzazioni e quei manifesti programmatici non sono che note o appendici alle provocazioni di Duchamp. Infine, pur essendo antologizzato ne *La parola innamorata* (1978), Magrelli traccia un percorso che diverge anche dal cosiddetto filone neo-orfico o neo-ermetico, caratterizzato da una concezione sacrale della poesia e dalla rivitalizzazione di stilemi post-simbolisti (se non addirittura da improbabili regressioni paniche e mitologiche). Di fronte a questo spettro di alternative – ma anche in confronto ai poeti delle generazioni precedenti che avevano contaminato la lirica col teatro, con la dialogicità del parlato, o con la narratività del romanzo – era ovvio che l’apparizione della prima silloge magrelliana desse l’impressione di un «nuovo “ritorno all’ordine”», quasi cardarelliano, dopo una stagione di «intemperanze» e «arbitrii».¹¹⁹ A queste caratteristiche è, forse, dovuta la sensazione espressa da Siciliano nella sua introduzione a *Ora serrata retinae*: «Mi sembrò, questa di Magrelli, una poesia che ricominciava da capo».¹²⁰ Numerosi esegeti, d’altronde, hanno a più riprese sottolineato come questa scrittura minimalista, assorta e lievemente enigmatica, azzeri un’intera epoca per ricominciare da capo: «sembra di essere di fronte a un recupero quasi naturale della poesia senza passare attraverso le forche caudine del poetico».¹²¹ Ovviamente, tra gli anni Ottanta e i Novanta, l’autore romano non è il solo a smarcarsi dall’egemonia dei raggruppamenti sopra ricordati: «all’obbligo dell’*obscuritas* subentra la ricerca della chiarezza e di una lingua comune, condivisibile [...]. I libri [...] sono più “poetici” e più equilibrati – almeno in superficie – di quelli del decennio precedente. Rispecchiano [...] una maggiore educazione formale».¹²² Se Magrelli risente di questa generalizzata tendenza “restaurativa”, la sua posizione non è tuttavia accostabile alla moda del neometricismo, sia essa declinata nel manierismo di Patrizia Valduga oppure nella sperimentazione ipertecnica e arcicolta del Gruppo ’93. All’interno di un panorama letterario certamente più complesso di quanto non appaia da alcune mappature schematizzanti, dove abbondavano scambi e contatti tra centri di produzione maggiori e minori (Milano, Roma, Napoli, ma anche Padova e persino Cesenatico), la rilevanza di Magrelli sta, probabilmente, nella proposta di un percorso in equilibrio tra «mito delle origini» e «nevrosi della fine».¹²³ Significativamente, egli è tra i primi ad accorgersi che la contrapposizione tra «tradizione della rottura» e «rottura della tradizione» non ha più ragion d’essere: «tutto quello che ho cercato di fare è tutelare uno spazio tra questi due poli».¹²⁴ Insomma, Magrelli sembra superare dicotomie ormai obsolete, autorizzando altri

117 VALERIO MAGRELLI, *Profilo del Dada*, Roma, Lucarini, 1990.

118 MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255.

119 RABONI, *Poesia facile per tempi difficili: Magrelli*, cit., p. 375.

120 SICILIANO, *Introduzione*, cit., p. 7.

121 SERGIO PAUTASSO, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all’attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 30. Cfr. anche STROPPA, *Introduzione*, cit., p. 21 e PICCINI, *Valerio Magrelli*, cit., p. 544.

122 AFRIBO, *Poesia*, cit., p. 222.

123 GIANLUIGI SIMONETTI, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «Ulisse», XI (2009), pp. 51-56.

124 MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, cit., p. 255. Cfr. ELIO PAGLIARANI, *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, in «Periodo Ipotetico», X-XI (1977).

poeti, coetanei o più giovani, alla ricerca di una terza via, esente tanto dagli estremismi dell'avanguardia quanto da quelli del neo-orfismo più criptico.¹²⁵

9

Le dinamiche interne al campo letterario, tuttavia, non possono mai essere scisse dai movimenti della storia propriamente detta. Riprendiamo il discorso, allora, da un altro passo dell'introduzione di Siciliano: «La poesia di Magrelli mi parve scritta mentre il fumo e le ceneri di una battaglia andavano diradandosi. L'aria, intorno, non è ancora schiarita, ma è subentrata una vasta, attonita quiete. Magrelli scrive di questa quiete».¹²⁶ Dopo l'esaurirsi dell'onda lunga della contestazione – che col movimento del '77 sferra l'ultimo, ambiguo, colpo di coda –, il 1980 (con la sua simbolica “marcia dei quarantamila”) segna l'ingresso negli anni del riflusso, posti all'insegna della ripresa economica, del consumismo televisivo e del ripiegamento nella sfera del privato. *Ora serrata retinae*, anche in questo caso, si colloca su una linea di confine, svelando un volto ancipite. Se, da un lato, tale raccolta sembra rispecchiare alla perfezione il mutato clima socio-culturale, dall'altro è facile intuire come essa sia nata proprio in reazione alla precedente saturazione ideologica. Detto altrimenti, Magrelli – come altri della sua generazione – patisce una politicizzazione dell'esistenza avvertita come esasperata, onnipervasiva e, a tratti, verbalistica:¹²⁷ mentre al suo liceo si susseguono quotidianamente le «assemblee» dove si invita a «uccidere i fascisti»,¹²⁸ il giovane Valerio si dedica a due attività “sospette”, quali lo sport e la poesia. All'epoca, infatti, l'attività estetica doveva in qualche modo giustificarsi di fronte all'urgenza di un *primum* indiscutibilmente politico: «la letteratura era pensata come parte del dominio dell'utopia [...] che ogni aspetto della vita doveva plasmare. Si negava, così, non solo l'utilità dei vecchi codici, ma anche ogni espressività».¹²⁹ La funzione anestetizzante dei testi di *Ora serrata retinae*, ricondotta in precedenza a moventi prettamente psicologici, deve essere spiegata anche alla luce di queste ultime considerazioni. È evidente, cioè, che il rimosso è anche di natura storica, e che esso coincide con la

125 L'esperienza di «Scarto minimo», per esempio, si inserisce proprio nello spazio creato da Magrelli, pur guardando con molta attenzione a «Niebo» e a una raccolta come *Somiglianze*, capace di coniugare la verticalità dell'assoluto, la trascendenza dell'attimo e dell'eterno, con la dura prosasticità delle periferie urbane: «Posso tranquillamente dire che senza Magrelli non esisterei, come non esisterebbero tanti di noi. Parlo del primo Magrelli, ovviamente [...]». «Scarto minimo» è nata dalla confluenza fra qualche cosa che veniva da Magrelli, e poi anche qualche cosa che veniva da De Angelis» (STEFANO DAL BIANCO, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso*, in «404: file not found» (4 marzo 2013), intervista a cura di Claudia Crocco, <https://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>). Per molti versi affine a Magrelli è anche la cosiddetta “scuola romana”, con cui egli condivide l'amore per lo “stile semplice” e una certa “poetica dello sguardo”. Tuttavia, in Magrelli l'accensione metaforica trasfigura l'umile e il quotidiano, mentre in Damiani ci si ferma spesso a una descrizione dell'oggetto dimessa e fedele (così come accade alle crepuscolari «briciole nel taschino del gilè» di Cucchi). Senza contare che il “classicismo” di Magrelli guarda più alla Francia e all'Europa che all'Italia.

126 SICILIANO, *Introduzione*, cit., p. 9. Cfr. OSR 14: «non succederà nulla e nessuno | busserà a questa porta».

127 Cfr. MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

128 *Ivi*.

129 SICILIANO, *Introduzione*, cit., p. 8.

violenza degli anni di piombo e con la logica del conflitto: «Eravamo troppo piccoli per entrare nel terrorismo, [...] ma il clima era condiviso [...]. Allora, per sfuggire alla retorica dell'impegno, mi rifugiai in Berkeley, Hume, nel linguaggio analitico, finché scoprii Ponge».¹³⁰ Una volta venuta meno la tensione a far coincidere letteratura e impegno civile, una volta tramontata la fiducia nella possibilità di intervenire sulle sorti della società attraverso la parola scritta, il poeta – per scelta o per necessità – cerca senso, o addirittura protezione, nella scrittura e nella lingua. Magrelli dà la sensazione di ricominciare da zero anche perché, in maniera almeno parzialmente inconsapevole, contribuisce a rifondare la specificità della poesia, scongiurandone sia una distruzione in senso “militante” (la condanna sessantottina della letteratura, la sua scomparsa in ciclostilati semi-clandestini e di rapido consumo), sia una distruzione in senso edonistico (la spettacolarizzazione “alla Castelporziano”, il trionfo del desiderio e della corporalità, la “presa di parola” generalizzata). Pur essendo schiacciato tra il crepuscolo dell'era delle rivoluzioni e l'affermazione del surrealismo di massa, Magrelli riesce a trovare un luogo per la lirica, ripartendo da una rastremazione essenziale: appena un occhio, un letto, un foglio e una penna. In una parola, Magrelli intercetta la tenuta del sistema letterario al di là delle contrapposizioni, dei naufragi e degli “effetti di deriva”.¹³¹ per questo egli pubblica indifferentemente su «Nuovi argomenti», «Periodo ipotetico» e «Prato pagano», venendo antologizzato tanto da Antonio Porta¹³² quanto da Pontiggia e Di Mauro.¹³³

IO

Prima di concludere, è forse opportuno accennare rapidamente all'evoluzione della poesia magrelliana, spostando il *focus* da *Ora serrata retinae* alle pubblicazioni successive, fino a quelle più recenti. Se si prendono in considerazione raccolte come *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), *Disturbi del sistema binario* (2006), *Il sangue amaro* (2014), e dialoghi come *Il Sessantotto realizzato da Mediaset* (2011) o *La lingua restaurata e una polemica* (2014), si nota immediatamente l'affiorare proprio di quella vena civile che il primo libro aveva tanto accuratamente evitato. La spiegazione di questa mutazione sta nella storia italiana degli ultimi trentacinque anni: «ho avuto una vera e propria trasformazione [...], che riassumo in una battuta: “sono passato da Ponge a Brecht. Il motivo è stato che la società è passata da Brecht a Ponge” [...]. Andando avanti, vedendo lo smantellamento dello stato democratico, sono cambiato».¹³⁴ Certo, talvolta permangono, sotto mutate spoglie, alcune fobie e alcuni *tic* degli albori,¹³⁵ e in qualche occasione si avverte il rischio di una concezione consolatoria dell'arte,¹³⁶ di una riduzione della poesia a op-

¹³⁰ MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

¹³¹ ALFONSO BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29.

¹³² ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.

¹³³ GIANCARLO PONTIGGIA e ENZO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978.

¹³⁴ MAGRELLI, *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, cit.

¹³⁵ Ne *Il sangue amaro*, per esempio, si rileva il ricorrere sintomatico della dialettica tra «Dentro» e «Fuori» (cfr. SA 9, 25, 30, 8586 e 102).

¹³⁶ Cfr. MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, cit., p. 16 e SA 91.

piaceo, a «barricata musicale in grado di tenere indietro il mondo».¹³⁷ Ciononostante, la direzione generale della parabola magrelliana è riassumibile nel passaggio dalla solitudine all'alterità, dall'epistemologia all'etica, dall'osservazione del sé a quella della realtà. È almeno a *Esercizi di tiptologia* (1994) che bisogna far risalire questa svolta tematica e stilistica, ulteriormente corroborata dalla successiva quadrilogia in prosa (*Nel condominio di carne* del 2003; *La vicevita* del 2009; *Addio al calcio* del 2010; *Geologia di un padre* del 2013). Sulla scorta delle letture di Michaux e Mandel'stam, la lirica viene ora ibridata con la prosa, con poesie d'occasione e traduzioni; la scrittura si fa progressivamente impura, grazie al contagio della materia e all'emersione delle regioni ipogee; il lessico si apre al forestierismo e al tecnicismo duro, così come all'oralità e alla disfemia, mescolando alto e basso, forme chiuse e contenuti scabrosi o sarcastici. Parallelamente, il corpo viene ritratto in tutta la sua pienezza metamorfica, con uno sguardo tra l'angosciato e il divertito. L'io parla abbondantemente di sé e della propria famiglia, indagando i temi dell'infanzia e del gioco, del viaggio e della paternità, della storia collettiva e della memoria personale, della malattia e della morte. L'autobiografismo, perciò, diviene esplicito, per quanto velato da una certa dose di (auto)ironia e da una leggera esagerazione teatrale. Insomma, sulla pagina magrelliana finalmente trova spazio ciò che – a livello psicologico, storico e linguistico – era stato rimosso o sublimato all'altezza di *Ora serrata retinae*, al punto che l'autore arriva a chiudere un sonetto elisabettiano (in versi alessandrini, tranne l'endecasillabo finale) con un distico di questo tenore: «sogno di forma pura, angelico complesso | di sesso sesso sesso sesso sesso» (SA 5). Vorrei, allora, terminare queste riflessioni citando un passo de *Il condominio di carne*, dove si narra un aneddoto che, nella sua piccolezza casalinga, sembra allegorizzare alla perfezione il percorso letterario di Valerio Magrelli:

La casa respirava, e respirava anche troppo. Noci, chiamava mio padre le fessure degli infissi [...]. Di qui, la decisione di chiamare il laminatore [...]. Per una certa cifra, inchioda ai bordi di tutte le finestre quelle lamelle, obliquamente, in modo che [...] aderiscano bene [...]. Mezza giornata, e dormo in un relativo silenzio, ma pneumatico [...]. Sono sotto vuoto. Curiosa sensazione, di un'irreale, dolcissima apnea [...]. Ormai nessuna onda d'urto potrà varcare più questo mio acquario del tempo. E furono almeno due giorni di vera felicità. Una vita attutita, subacquea, un po' ottusa, un po' chiusa, e anche questo odore, forse eccessivo, questo tanfo, questo umido... Fu allora che alzando lo sguardo scorsi il soffitto, e sul soffitto un vasto prato erboso. Muschio [...]. Poi, sotto i materassi: funghi, licheni. Tornò il laminatore, e per la stessa somma tolse tutto. Per questo, adesso, scrivo con fatica, mentre i fogli mi volano, mentre, a finestre chiuse, la brezza sospinge la penna, e un brivido già corre per le ossa.¹³⁸

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRAMS, MEYER HOWARD, *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, London, Oxford University Press, 1971. (Citato a p. 194.)

¹³⁷ GP 75.

¹³⁸ NCC 78-79.

- AFRIBO, ANDREA, *Poesia*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Andrea Afribo e Emanuele Zinato, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259. (Citato alle pp. 174, 195.)
- Valerio Magrelli, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 31-62. (Citato alle pp. 180, 190, 194.)
- BALDISSONE, GIUSI, *Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, 1999. (Citato a p. 186.)
- BENVENISTE, ÉMILE, *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 93-107. (Citato a p. 182.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29. (Citato a p. 197.)
- BROWN, NORMAN OLIVER, *La sublimazione*, in *La vita contro la morte*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 159-202. (Citato a p. 177.)
- CALVINO, ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. (Citato alle pp. 179, 191.)
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 175.)
- CORTELLESA, ANDREA, Valerio Magrelli, *l'occhio, la terra, la salute*, in *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 410-437. (Citato alle pp. 173, 177.)
- DAL BIANCO, STEFANO, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso*, in «404: file not found» (4 marzo 2013), intervista a cura di Claudia Crocco, <https://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>. (Citato a p. 196.)
- GATTI, LAURA, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stoppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013. (Citato a p. 186.)
- GOZZANO, GUIDO, *Ananke*, in *Poesie e prose*, a cura di Alberto De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, pp. 1053-1054. (Citato a p. 180.)
- JANSEN, STEEN e PAOLA POLITO, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 107-148. (Citato a p. 178.)
- LAVAGETTO, MARIO, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 192.)
- LISA, TOMMASO, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004. (Citato alle pp. 175, 177, 178, 185, 194.)
- LORENZINI, NIVA, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, in *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 115-119. (Citato alle pp. 179, 190.)
- MAGRELLI, VALERIO, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 180, 188.)
- *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato alle pp. 176, 178, 197.)
- *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 173.)

- MAGRELLI, VALERIO, *Hylas e Philonous*, in *Quarto Quaderno Collettivo*, Parma, Guanda, 1979, pp. 91-110. (Citato alle pp. 177, 178.)
- *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 173.)
- *Intervento*, in *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Torino, Eri, 1991. (Citato a p. 192.)
- *Intervista*, a cura del Liceo Classico Umberto I di Napoli, in (15 Febbraio 2001), <http://digilander.libero.it/ccalbatross/poesia/magrelli/intervista.htm>. (Citato a p. 181.)
- *Intervista*, a cura di Luigia Sorrentino, in «La poesia e lo spirito» (16 gennaio 2009), <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2009/01/31/intervista-a-valerio-magrelli>. (Citato a p. 190.)
- *Intervista*, a cura di Mario Inglese, in «Il lettore di provincia», CXXI (2004), pp. 17-24. (Citato alle pp. 188, 192.)
- *Intervista*, a cura di Vera Lúcia de Oliveira, in «Poesia e poesia» (1996), http://www.veraluciadeoliveira.it/PoeIntx%5C_Magrelli.htm. (Citato a p. 193.)
- *Intorno all'inaccettabilità dell'io*, in *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 49-72. (Citato alle pp. 180, 188, 189, 193.)
- *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza, 2009. (Citato alle pp. 180, 187.)
- *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia*, a cura di Franco Nasi e Lucio Vetri, Ravenna, Esseggi, 1991, pp. 121-146. (Citato alle pp. 174, 175, 190, 194.)
- *L'incanto del gioco*, in «Enthymema», IX (2013), intervista a cura di Damiano Sinfonico, pp. 395-406. (Citato a p. 193.)
- *Millennium Poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, Bologna, il Mulino, 2015. (Citato alle pp. 176, 178.)
- *Nature e venature*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 183.)
- *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003. (Citato a p. 173.)
- *Ora serrata retinae*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-99. (Citato a p. 173.)
- *Poesia e società*, intervista a cura di Francesco Diaco, in «Le parole e le cose» (24 settembre 2012), <http://www.leparoleele cose.it/?p=6763>. (Citato alle pp. 190, 193, 196, 197.)
- *Primi esperimenti*, in «Periodo Ipotetico», x-xi (1977), pp. 88-90. (Citato a p. 175.)
- *Profilo del Dada*, Roma, Lucarini, 1990. (Citato a p. 195.)
- *Scrittura e percezione. Appunti per un itinerario poetico*, in «Il Verri», xxxv (1990), pp. 185-202. (Citato alle pp. 174, 192, 194.)
- *Sopralluoghi*, [audiolibro], regia di Filippo Carli, Roma, Fazi, 2005. (Citato alle pp. 178, 187.)
- *Su Ora serrata retinae e altra poesia*, in *Prepar parole*, a cura del Liceo scientifico Leonardo da Vinci di Firenze, Firenze, Risma, 1992, pp. 9-23. (Citato a p. 179.)

- *Una conversazione*, in «clanDestino», IX (1996), p. 34. (Citato a p. 192.)
- *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 173.)
- MAGRELLI, VALERIO, *Intervista*, a cura di Franco Sepe, in *A colloquio con... Interviste con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline Lüderssen e Salvatore Sanna, Firenze, Cesati, 2004, pp. 251-260. (Citato alle pp. 193-195.)
- MAURON, CHARLES, *Valéry e Valéry: la Dormeuse*, in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1983. (Citato a p. 191.)
- MAUSS, MARCEL, *Saggio di una teoria generale della magia*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 3-152. (Citato a p. 184.)
- NUNBERG, HERMAN e ERNST FEDERN (a cura di), *Dibattiti della società psicoanalitica di Vienna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973. (Citato a p. 192.)
- PAGLIARANI, ELIO, *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, in «Periodo Ipotetico», X-XI (1977). (Citato a p. 195.)
- PAGNANELLI, REMO, *Recensione a Nature e venature*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, pp. 196-198. (Citato alle pp. 179, 180, 193.)
- PATRIARCA, FABRIZIO, *Motivi intertestuali e caratteri strutturali nel primo Magrelli. Una lettura di Ora serrata retinae*, in «Sincronie», XIII (2003), pp. 167-181. (Citato a p. 182.)
- PAUTASSO, SERGIO, *Gli anni Ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Milano, Rizzoli, 1991. (Citato a p. 195.)
- PEREC, GEORGES, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989. (Citato a p. 179.)
- PICCINI, DANIELE, *Valerio Magrelli*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 541-566. (Citato alle pp. 190, 195.)
- PONTIGGIA, GIANCARLO e ENZO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978. (Citato a p. 197.)
- PORTA, ANTONIO (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979. (Citato a p. 197.)
- RABONI, GIOVANNI, *Poesia facile per tempi difficili: Magrelli*, in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 374-376. (Citato alle pp. 173, 195.)
- RABONI, GIOVANNI e AURELIO PRINCIPATO (a cura di), *Lodi del corpo femminile. Poeti francesi del Cinquecento tradotti da poeti italiani*, Milano, Mondadori, 1984. (Citato a p. 186.)
- SEGAL, HANNA, *Un approccio psicoanalitico all'estetica*, in *Nuove vie della psicoanalisi. Il significato del conflitto infantile nello schema del comportamento dell'adulto*, a cura di Melanie Klein, Paula Heimann et al., trad. da Ulrico Pannuti, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 495-517. (Citato a p. 178.)
- SICILIANO, ENZO, *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 7-12. (Citato alle pp. 184, 195, 196.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «Ulisse», XI (2009), pp. 51-56. (Citato a p. 195.)

- STARA, ARRIGO, *'Radici di carne'. Una lettura di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, in «Italianistica», XXXIII (2004), pp. 121-124. (Citato a p. 177.)
- STROPPA, SABRINA, *Commento*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 61-62. (Citato a p. 184.)
- *Introduzione*, in Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae (1980)*, a cura di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013, pp. 5-24. (Citato alle pp. 190, 191, 195.)
- VALÉRY, PAUL, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1958, vol. IV. (Citato a p. 191.)
- *Charmes*, Paris, Gallimard, 1952. (Citato alle pp. 177, 191.)
- ZUCCO, RODOLFO, *Il primo Magrelli: note di metrica e stile*, in «Il lettore di provincia», XCVI (1996), pp. 35-50. (Citato alle pp. 176, 192.)

PAROLE CHIAVE

Valerio Magrelli; *Ora serrata retinae*; Postmodernismo; critica psicoanalitica; sublimazione; corpo; donna; Paul Valéry; poesia italiana contemporanea; anni Ottanta.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Francesco Diaco è dottorando in filologia e critica presso l'Università degli Studi di Siena, in cotutela con l'Université de Lausanne. Le sue ricerche vertono principalmente sulla letteratura del Novecento. Ha collaborato con articoli, interviste o recensioni alle riviste «Allegoria», «Años diez», «Giornale storico della letteratura italiana», «il lavoro culturale», «Italian Poetry Review», «Italian Studies», «Le parole e le cose», «l'immaginazione», «L'ospite ingrato», «Mosaici», «Rivista di Studi Italiani», «Transpostcross». Ha inoltre partecipato a convegni internazionali in Italia, Francia, Svizzera e Stati Uniti. È membro del comitato scientifico del Centro Studi Franco Fortini e della redazione de «L'ospite ingrato online». fg.diac@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCO DIACO, *Riflessioni sul primo Magrelli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 173–202. L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

© La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VI (2016)

PRIMO LEVI SCRITTORE	v
a cura di Matteo Fadini, Carlo Tirinanzi De Medici e Paolo Zublena	vii
<i>Introduzione</i>	vii
ANDREA RONDINI, <i>Impossibile vivere senza aver letto</i> Se questo è un uomo. <i>La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi</i>	i
TOMMASO PEPE, <i>Una complessa chiarezza: gli ipertesti di Primo Levi</i>	23
EMANUELE CAON, <i>Il corpo in due anime: La chiave a stella tra finzione, testimonianza e antropologia</i>	45
MARTINA BERTOLDI, <i>La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi</i>	65
FAUSTO MARIA GRECO, <i>Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla</i>	81
GIUSEPPE ALVINO, « <i>Il nastro a rovescio</i> ». <i>Possibili influenze di Storie Naturali ne La freccia del tempo di Martin Amis</i>	97
MONICA BIASIOLO, « <i>È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro</i> ». <i>Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka</i>	117
STEFANO BELLIN, <i>Primo Levi and Franz Kafka: an unheimlich encounter</i>	139
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>Rileggendo Primo Levi: la scrittura come traduzione</i>	161
SAGGI	171
FRANCESCO DIACO, <i>Riflessioni sul primo Magrelli</i>	173
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	203
GUILLERMO CARNERO, <i>Fontana de' Medici</i> (trad. di Pietro Taravacci)	205
ELENA COPPO, <i>Il Cid di Montale: uno stile di traduzione</i>	237
REPRINTS	253
ALEKSANDR BLOK, <i>Colori e parole</i> (trad. di Alessandra Elisa Visinoni)	255
INDICE DEI NOMI (a cura di F. C. Abramo, M. Fadini e C. Polli)	269
CREDITI	275

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 6 - NOVEMBRE 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.