



Provided by the author(s) and University of Galway in accordance with publisher policies. Please cite the published version when available.

Title	Narrare il corpo: Fenomenologia, autobiografia e strategie narrative in Nel condominio di carne di Valerio Magrelli
Author(s)	Inglese, Mario
Publication Date	2017-06-12
Item record	<a href="http://hdl.handle.net/10379/6746">http://hdl.handle.net/10379/6746</a>

Downloaded 2024-05-02T07:41:58Z

Some rights reserved. For more information, please see the item record link above.



***Narrare il corpo:***  
***Fenomenologia, autobiografia e strategie narrative in***  
**Nel condominio di carne**  
***di Valerio Magrelli***

by  
Mario Inglese

A thesis submitted in fulfilment of the requirements  
for the Degree of Philosophiae Doctor

Head of Discipline and Research Supervisor:  
Prof. Paolo Bartoloni

Italian Studies  
School of Languages, Literatures and Cultures  
College of Arts, Social Sciences and Celtic Studies  
National University of Ireland, Galway

June 2017

## Indice

Declaration.....	p. iii
Abstract.....	iv
Ringraziamenti.....	v
Introduzione.....	1
Capitolo 1: Rassegna della critica.....	15
Capitolo 2: Viaggi nel corpo.....	53
Capitolo 3: <i>Nel condominio di carne</i> , fenomenologia della corporeità e ontologia.....	86
1. Il corpo fenomenico: (con-)vivere (con) il corpo.....	86
2. Il corpo riflesso.....	103
3. Corpo – Soggetto – Oggetto – Cosa.....	111
4. <i>Denudatio</i> : natura e ‘grazia’.....	117
5. Infanzia – <i>Exfanzia</i> .....	123
Capitolo 4: Narrare il corpo, narrare il soggetto. Questioni identitarie tra autobiografia e autofinzione.....	132
1. Introduzione.....	132
2. Autobiografia.....	135
3. Autofinzione.....	152
4. Identità narrative.....	163
Capitolo 5: I volti dell’ironia magrelliana.....	195
Conclusione.....	227
Bibliografia.....	235

## **Declaration**

I, the Candidate, certify that the Thesis is all my own work and that I have not obtained a degree in this University or elsewhere on the basis of any of this work.

Signed: \_\_\_\_\_

Mario Inglese

Date: \_\_\_\_\_

## Abstract

This thesis provides an in-depth investigation of Valerio Magrelli's first book of fiction. In *Nel condominio di carne* Magrelli carries out a gnoseological operation centred on the interplay between body and mind. As a starting point, therefore, I have attempted an overview of a range of works revolving around the exploration of the human body. Following this premise, I have identified four main research questions. First, drawing upon the phenomenology of Merleau-Ponty and the thought of Lacan, Perniola, and Agamben, I have concluded that the make-up of consciousness should be integrated with the meta-individual component of the 'pre-human'. In this fashion it is possible to postulate an overcoming of the opposition between volition and freedom, on the one hand, and the anonymous forces of the 'pre-personal', on the other.

Second, to the question whether we live a life or whether it is life that *lives* us, we can respond that the body is to be seen, in Magrelli, as an instrument that 'executes' an alien force stemming from a mysterious region of the flesh/world.

Third, Magrelli's individual use of the autobiographical and *autofictional* genres makes possible a narration which adapts itself to the metamorphoses of the body and of the self. It is this kind of narration of the self that ensures the very construction of the self, its identity (as proposed by Ricœur, Cavarero, and Eakin), while accounting for its conflicting relationship with the flesh.

Fourth, irony has been analysed in its philosophical implications rather than as a mere rhetorical trope. Through irony the writer deploys a distancing gaze between the self and the 'machinations' of the organs. Following Muecke, Booth and, above all, de Man, Jankélévitch, and Almansi, I have thus tried to offer a more convincing justification of the systematic presence of irony, including self-irony, in Magrelli.

## Ringraziamenti

Questo lavoro è dedicato a Valerio Magrelli, che ringrazio di cuore per l'estrema disponibilità con cui mi ha permesso di consultare il suo archivio privato e per aver accettato di essere intervistato. Desidero esprimere la mia gratitudine più profonda al Prof. Paolo Bartoloni, mio *supervisor*, il quale ha seguito questa tesi in tutte le sue fasi, dall'ideazione alla stesura, con pazienza e con puntuali, preziosi consigli. Un sentito grazie va anche alla Dr. Laura MacLoughlin Incalcaterra, alla Dr. Lindsay Myers e alla Dr. Anne O'Connor, componenti del Graduate Research Committee, per avermi seguito con estremo interesse e incoraggiamento nel mio lavoro. Al College of Arts, Social Sciences and Celtic Studies della National University of Ireland - Galway formulo la mia gratitudine per avermi accettato come *PhD candidate* e avermi assegnato una Galway Doctoral Scholarship consentendomi, così, di finanziare i miei studi. Ringrazio Daniela Boccassini e Carlo Testa per avere creduto in questo progetto. Sono grato anche a Chiara Falangola per l'incoraggiamento. A Sara Brennan, Suzanne Gilsean e Emer O'Flynn va la mia riconoscenza per avermi aiutato, con gentilezza e pazienza, nelle pratiche di ordine burocratico. Per l'aiuto nel reperimento del materiale bibliografico sono grato alle seguenti persone: Emilia Maggio, Chiara Inglese, Dario Inglese, Francesco Vergara Caffarelli, Giusi Sparacino, Nino Impallari, Elio Falcone, Clarissa Botsford, Agnese Manni, Manuela Quarta, Sabrina Bortolotti, Massimo Onofri, Giovanna Minardi. Per avermi fornito informazioni di carattere bibliografico ringrazio, inoltre, Stefano Verdino, Daniele Maria Pegorari, Paolo Febbraro, Sergio Balbi, Nicola Moretti e Anna Maria Chierici. A Silvia, Ronan, Stefano, Francesca, Andrea, Enea e a tutti i colleghi di dottorato rivolgo il mio più vivo apprezzamento perché hanno reso più piacevole e stimolante la mia permanenza a Galway. *Last but not least*, un pensiero speciale va ai miei fratelli Michele e Luciano e alle rispettive famiglie per l'affetto e il sostegno durante la mia lunga permanenza all'estero.

## Introduzione

It is said by some that our blood is composed of infinite living agents which go up and down the highways and byways of our bodies as people in the streets of a city. When we look down from a high place upon crowded thoroughfares, is it possible not to think of corpuscles of blood travelling through veins and nourishing the heart of the town? (S. Butler, *Erewhon*)

Ce matin, l'idée m'est venue pour la première fois que mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que mon âme, n'est qu'un monstre sournois qui finira pour dévorer son maître. (M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*)

Mi piacerebbe raccontare della guerra e dell'amicizia tra le varie parti del corpo, le braccia che danno battaglia ai piedi, e le vene che fanno all'amore con le arterie, o le ossa col midollo. (U. Eco, *L'isola del giorno prima*)

Invisibile e invincibile  
è lo stampo che porto dentro di me,  
stampo del mondo impresso a me del mondo  
e che mi fa essere al mondo  
soltanto nella forma dello stampo.  
(V. Magrelli, *Il sangue amaro*)

Nelle pagine che seguono introdurrò l'argomento della mia ricerca, quindi enuncierò le principali questioni che saranno affrontate nel corso del lavoro e per le quali verranno avanzate delle ipotesi di soluzione, infine fornirò una succinta analisi e una giustificazione dell'approccio metodologico che sarà adottato nella ricerca.

## Introduzione

Lo scopo di questo lavoro è quello di proporre un'interpretazione del primo libro di narrativa di Magrelli, *Nel condominio di carne* (2003).<sup>1</sup> Magrelli è uno dei più importanti poeti e scrittori italiani viventi, ormai assai noto e tradotto anche all'estero. Nato a Roma nel 1957, ha pubblicato il suo primo libro di versi, *Ora serrata retinae*, nel 1980, cioè quando aveva appena ventitré anni, riscuotendo un lusinghiero successo di critica. *Nel condominio* rappresenta una tappa molto importante nel percorso del poeta. È infatti il primo tentativo di dare compiuta realizzazione a una componente narrativa di forte stampo autobiografico che era stata affrontata parzialmente e incastonata nel terzo volume di versi, *Esercizi di tiptologia*.<sup>2</sup> Vedere cosa abbia spinto il poeta ad adottare le misure più distese della prosa e a privilegiare la dimensione corporea nella dialettica spirito/materia già mirabilmente esplorata, specie in *Ora serrata retinae*<sup>3</sup> e *Nature e venature*,<sup>4</sup> costituisce una linea di indagine essenziale per comprendere il senso della scrittura magrelliana.

Considerato che negli ultimi anni un numero crescente di libri è stato dedicato dall'autore al genere prosastico, poesia e prosa sono i due poli di un'unica, originale ricognizione sul corpo della lingua. La poesia è sempre più distante da ogni forma di "poetichese", mentre la prosa si arricchisce delle movenze e della densità immaginifica e ritmica del verso. *Nel condominio* rappresenta, per ammissione dello stesso scrittore,<sup>5</sup> il primo dei due "massicci propilei" (il secondo è *Geologia di un padre*<sup>6</sup>) entro cui si sono inseriti libri in prosa più agili e "lievi" come *La vicevita*. *Treni e viaggi in treno*<sup>7</sup> e *Addio al calcio*.<sup>8</sup> *Il sangue amaro*<sup>9</sup> (del 2014) segna un ritorno alla forma poetica (a otto anni di distanza da *Disturbi del sistema binario*<sup>10</sup>). Si tratta di una silloge oltremodo articolata, intrisa di sofferta umanità e vigile inquietudine, ma è anche un'ulteriore conferma di quanto la corporeità (a partire dal

<sup>1</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio di carne*, Torino, 2003. Da ora in poi *Nel condominio*, in nota.

<sup>2</sup> Id., *Esercizi di tiptologia*, Milano, Mondadori, 1992, ora in Id., *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996. Da ora in poi *Poesie*, in nota. Si ricordi che in precedenza Magrelli aveva pubblicato le prose *Desinit in piscem*, "Prato pagano", 1, gennaio 1980, pp. 49-56 e *Il viaggetto*, Brescia, L'Obliquo, 1991.

<sup>3</sup> Id., *Ora serrate retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, ora in Id., *Poesie* cit.

<sup>4</sup> Id., *Nature e venature*, Milano, Mondadori, 1987, ora in Id., *Poesie* cit.

<sup>5</sup> Cfr. Francesco Diaco (a cura di), *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, 24/9/2012, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6763>. AVVERTENZA: Le date di consultazione dei siti web sono riportate nella bibliografia finale.

<sup>6</sup> Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.

<sup>7</sup> Id., *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

<sup>8</sup> Id., *Addio al calcio*, Torino, Einaudi, 2010.

<sup>9</sup> Id., *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>10</sup> Id., *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006.



titolo, al di là dell'indubbio valore connotativo dell'espressione) sia centrale in tutta la produzione dello scrittore.

La mia lettura si avvarrà di una sintetica ma esaustiva rassegna (capitolo 1) della letteratura critica sul libro in esame e sui più significativi aspetti che lo collegano alle altre opere dello scrittore. Sebbene Magrelli sia preminentemente un poeta, brani di prosa sono stati incorporati, come accennato, nella sua terza raccolta di versi, *Esercizi di tiptologia. Nel condominio di carne* è apparso dopo il quarto libro di poesia, *Didascalie per la lettura di un giornale*<sup>11</sup> (del 1999). Se la raccolta *Esercizi di tiptologia* può dunque essere considerata un'opera di poesia 'eterodossa', spuria, per via dell'inclusione di lacerti di prosa, come affermato sopra, un'indubbia intonazione prosastica permea le raccolte precedenti come pure quelle successive. È infatti facile notare una marcata disposizione antilirica nella poesia di Magrelli che deriva non solo dalla sua adozione di un punto di vista che potremmo definire 'oggettivo', persino distaccato, e dall'abbondanza di termini scientifici (in gran parte riconducibili all'ambito della medicina), ma anche dalla deliberata soppressione di qualsivoglia forma di effusività sentimentale o soggettiva, tanto da ingenerare perfino il sospetto di un astratto cerebralismo. Si rammenti che Magrelli si è laureato in filosofia prima di conseguire il dottorato di ricerca in letteratura francese, disciplina che insegna attualmente in qualità di ordinario presso l'Università di Cassino. Va inoltre ricordata la sua innegabile avversione verso quello che è stato etichettato, nel discorso critico della poesia italiana delle ultime decadi del secolo scorso, come "neo-romanticismo". D'altro canto in *Nel condominio* è possibile scorgere alcune caratteristiche comuni al linguaggio poetico, sia di natura metrica che ritmica, fonica, lessicale e retorica. In un certo senso la linea di demarcazione netta tra poesia e prosa appare in questo libro spesso attenuata, se non del tutto abolita, dando luogo a una frequente fusione stilistica tra i due generi.

La decisione da parte di Magrelli di comporre un'opera in prosa, dopo una lunga gestazione durata circa dodici anni, è stata con ogni probabilità stimolata dal tentativo di inglobare ed esplorare una sottocorrente autobiografica che rimaneva in gran parte latente nelle opere precedenti, come anticipato sopra. Questo pone problemi di non facile soluzione relativamente allo statuto della "finzione narrativa" nei confronti dell'esperienza personale. Come Magrelli stesso ha dichiarato in

---

<sup>11</sup> Id., *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999.

diverse occasioni,<sup>12</sup> egli ha sempre trovato difficoltà insormontabili nell'invenzione di una trama ma soprattutto nel dare un nome ai propri personaggi. Questa può sembrare una questione perfino oziosa, se si vuole; rimane il fatto che la costruzione di un mondo largamente fittizio, quasi un universo parallelo con le sue autonome situazioni, personaggi e ambientazioni, ha costituito un ostacolo per Magrelli, almeno sino ad ora.

*Nel condominio* (romanzo, racconto-saggio, *ready-made* letterario? Difficile rispondere con esattezza) è il resoconto in prima persona di un'esplorazione da parte del soggetto all'interno del proprio corpo e degli organi che lo compongono. È anche una riflessione sul senso ultimo del vivere a partire dai due punti cardine che circoscrivono la vita: la nascita (con l'infanzia) e la morte, quest'ultima trattata in modo vicario attraverso la morte (uccisione) di un padre (storico) simbolico. Il testo, composto da 55 brevi capitoli, tratta di malattie, incidenti, interventi chirurgici, protesi, complicanze varie, e ingloba esperienze di viaggi reali (non solo metaforici), nonché il racconto di episodi d'infanzia e adolescenza vissuti dall'autore.

Se vediamo nel genere autobiografico una forma di narrazione in continua trasformazione che dà conto dell'inesorabile metamorfosi del sé (e del corpo), allora è forse possibile condividere la speciale forma di narrativa perseguita da Magrelli. Questo appare in gran parte confermato dalle prove narrative pubblicate successivamente al libro in esame (da *La vicevita* a *Geologia di un padre e Lo sciamano di famiglia*<sup>13</sup>). A ben vedere, la sua è più una *autobiologia* che una vera e propria narrativa autobiografica; in altri termini, la dimensione della corporeità, le vicissitudini e le trasformazioni del sé nei suoi rapporti con la carne lo hanno interessato più di un discorso 'tradizionale' sulle proprie vicende biografiche. Questo giustifica quello che Magrelli definisce come una sorta di "psichizzazione"<sup>14</sup> che investe il corpo umano, il *suo* corpo.

Come scrive Cortellessa,<sup>15</sup> nella società *posthuman* il confine della parola sembra essere sempre di più delimitato dal corpo; il sé è in realtà un sé fisico. In questo modo la corporeità nella definizione del sé e, più esattamente, la relazione tra il

---

<sup>12</sup> Mi permetto di rimandare a Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia", 121, 2004, pp. 17-24.

<sup>13</sup> Valerio Magrelli, *Lo sciamano di famiglia. Omeopatia, pornografia, regia in 77 disegni di Fellini*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

<sup>14</sup> Id., *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>15</sup> Andrea Cortellessa, *Io è un corpo*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, p. 40.

## Introduzione

corpo e la costituzione intellettuale del soggetto rappresentano due complesse questioni poste dal libro in esame. Magrelli sembra, in particolare, sollecitare il seguente interrogativo: in che misura la coscienza del sé e la nostra capacità di operare delle scelte sono soggette ai meccanismi interni dei nostri organi? In altre parole, l'io deve in un certo senso negoziare una sorta di 'coabitazione', il più tollerante possibile, con la miriade di agenti biologici all'interno del proprio corpo. Da qui la felice metafora della carne come 'condominio'.

L'elemento autobiografico assume inoltre la forma dei numerosi organi nel corpo del narratore visto come soggetto esperito sia come 'sé' che come 'altro'. Questo aspetto e la presenza della minaccia immanente, e in gran parte incontrollabile, rappresentata dalla malattia non sono i soli temi presenti in *Nel condominio*. I viaggi costituiscono, come già accennato, un altro importante *tópos*. Ma questo ci riporta ancora una volta al corpo in quanto la corporeità fornisce una specie di filo rosso che collega i vari capitoli sui viaggi raccontati nel libro. L'esplorazione del labirintico mondo 'sottorreale' degli organi è essa stessa una sorta di viaggio, una catabasi negli orifizi e nelle cavità, ora 'gloriose' ora 'oscene', della carne. *Nel condominio* è idealmente collegato ai successivi libri di prosa creativa scritti da Magrelli, in particolare *La vicevita* e *Geologia di un padre*, i quali hanno in comune una forte matrice autobiografica affiancata da una frequentissima riflessione sui rapporti tra il soggetto pensante e il corpo senziente, il sé e l'altro, la componente socio-culturale e quella biologica dell'io.

Con questa ricerca cercherò di contribuire a illuminare (capitolo 2) la genesi di *Nel condominio* nonché le influenze e le fonti più immediate o meno dirette che aggiungono complessità al libro, al di là di una semplicistica disamina di temi o episodi di origine biografica. Contestualmente fornirò una breve panoramica dell'ampio numero di narrazioni incentrate sulle 'esplorazioni' all'interno del corpo umano, sia nel campo delle scienze mediche che in quello divulgativo o in altri settori più squisitamente creativi. In quest'ultimo ambito la metafora del formicaio impiegata dall'autore del romanzo *Erewhon*,<sup>16</sup> Samuel Butler, rappresenta soltanto una delle fonti che bisogna tenere presenti in rapporto alla genesi della prima opera narrativa di Magrelli. Un altro autore che ha esercitato un'influenza significativa è, per esempio, John Donne. Questo è facilmente comprensibile se si considera la

---

<sup>16</sup> Samuel Butler, *Erewhon: or, Over the Range* [1872], London, Penguin, 1985.

cristallina, distillata concentrazione di tanta poesia magrelliana e il suo rifiuto della sentimentalità a favore di una disposizione metapoetica e meditativa grazie alla quale il pensiero si approssima alla sfera del ‘sensuoso’. Altri filoni ‘genealogici’ ci condurranno all’interesse esercitato sullo scrittore romano da autori quali James Ballard e cineasti come David Cronenberg in virtù della loro indagine dei rapporti tra la corporeità e il mondo della tecnologia e dell’artificiale.

Partendo dal contributo teorico di Maurice Merleau-Ponty il capitolo 3 si focalizzerà sulle fondamentali ambiguità e discrasie inerenti all’esistenza. Il suo pensiero è stato definito una celebrazione del corpo;<sup>17</sup> la coscienza è sempre, per il filosofo francese, radicata nella carne, nel corpo, il quale media ogni esperienza che facciamo del mondo. In altri termini, la coscienza è pensiero incarnato, fatto corpo; l’esperienza vissuta è essenziale nell’analisi dei rapporti tra il sé e il mondo. Questa interpretazione sembra particolarmente pertinente nel rendere conto dell’intuizione magrelliana che l’apprensione di una presunta “identità” o “unità” del soggetto dipende, ed è persino minacciata, dalla massa di organi e funzioni fisiologiche all’interno del corpo umano. Come argomenta Merleau-Ponty, l’individuo è al crocevia di una moltitudine di causalità. Poiché egli abita un ‘mondo fisico’, la vita comporta ritmi che non hanno la loro *motivazione* in ciò che egli ha scelto di essere ma la loro *condizione* nell’ambiente banale che lo circonda. Così, intorno alla nostra esistenza personale c’è una parte di esistenza *quasi* impersonale che si occupa da sola di mantenerci in vita. Sicché il nostro organismo, come adesione prepersonale alla forma generale del mondo, svolge al di sotto della nostra vita personale il ruolo di un *complesso innato*.<sup>18</sup>

Analogamente Magrelli sembra porsi la domanda: sono io che vivo *attraverso* – e *dentro* – il mio corpo oppure è il mio corpo che vive, dando al soggetto cosciente l’illusione di essere padrone di questa ‘coabitazione’? In questo modo l’autore parrebbe postulare una situazione in cui il corpo diventa uno strumento, un veicolo, che ‘esegue’ una forza aliena proveniente da un’indistinta regione del mondo o della carne, il che è la stessa cosa in ultima analisi; secondo Merleau-Ponty sia il mondo che il corpo sono infatti costituiti dalla stessa carne.

---

<sup>17</sup> James B. Steeves, *Imagining Bodies. Merleau-Ponty’s Philosophy of Imagination*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University Press, 2004, p. 2.

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 99.

Nella sua analisi fenomenologica delle relazioni tra il corpo e la mente Merleau-Ponty rifiuta a ragione sia le interpretazioni comportamentiste, da una parte, che si basano sul corpo fisiologico e i riflessi, che le posizioni mentaliste, dall'altra, le quali vedono in ogni esperienza del corpo un controllo della mente. Ciò significa che entrambi gli approcci pretendono di interpretare il corpo o come 'oggetto' (comportamentismo) o come 'soggetto' (mentalismo). Il filosofo invece, per usare le parole di un suo attento studioso, "stresses that the body possesses both subjective and objective characteristics and that this interchange between the subject and the object defines the phenomenal body".<sup>19</sup> Da questo punto di vista è particolarmente significativo che le primissime pagine di *Nel condominio* sottolineino esattamente questa polarità ("psiche" e "soma" secondo la terminologia di Magrelli) esibendo – non certo per una pura coincidenza – un'abbondanza di elementi lessicali e sintattici interrogativi. Cosa che contribuisce a evidenziare un'istanza euristica, un bisogno di chiarificazione, proprio nell'incipit del libro. Scrive l'autore: "Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire *come* [...]. *Come* reagisce il nostro sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto? *Perché* i capelli rimangono attaccati al pettine che li ha portati via?";<sup>20</sup> "*Perché* l'ho fatto?";<sup>21</sup> Un po' più avanti, nel capitolo 4, dopo poche pagine dal capitolo incipitale, leggiamo: "*Chi* ha inventato le diciotto e trenta? *Chi* ha potuto concepire quest'ora mesta e letale? Da *dove* è sorto questo dosso del tempo?";<sup>22</sup> Come si vede, è facile scorgere la medesima attitudine euristica che connotava composizioni poetiche precedenti; valga per tutte "La nostra città: Graffiti",<sup>23</sup> interamente costruita come una macro-domanda articolata in tre proposizioni interrogative.

La stessa nozione di 'schema corporeo' (o 'corpo virtuale') è, io credo, un'ulteriore conferma della felice sintesi realizzata da Merleau-Ponty che può anche gettare luce su alcuni 'strani' fenomeni corporei ai quali fa riferimento Magrelli. Tra questi la presenza 'virtuale' di 'arti fantasma', cui si accenna velatamente in *Nel condominio* ma decisamente debitori dei noti esperimenti di cui parla il filosofo francese e delle relative testimonianze fornite da pazienti a cui erano stati amputati

---

<sup>19</sup> James B. Steeves, *Imagining Bodies* cit., p. 18.

<sup>20</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>21</sup> Ivi, p. 4. Corsivi miei.

<sup>22</sup> Ivi, p. 9. Corsivi miei.

<sup>23</sup> Id., *Didascalie per la lettura di un giornale* cit., p. 56.

degli arti. Persino l'immaginazione va interpretata come esperienza corporea, secondo Merleau-Ponty.

Sulla base di quanto appena esposto, l'approccio teorico offerto dal filosofo sembra essere un supporto del tutto pertinente in questo tentativo di districare i complessi problemi posti da Magrelli. Come chiarisce Dermot Moran, il contributo tuttora valido della fenomenologia è la sua analisi approfondita dei fenomeni della coscienza e del ruolo che quest'ultima svolge nella conoscenza, nonché il rifiuto della moderna tradizione sia del rappresentazionalismo ['representationalism'] che del naturalismo.<sup>24</sup>

Per la mia analisi, inoltre, prenderò in considerazione il pensiero di Jacques Lacan, non solo perché il pensatore ha annesso un peso fondamentale al ruolo di mediazione da parte del corpo tra il reale e il soggetto, ma anche per la sua ben nota teoria dello stadio dello specchio. Questa teoria si fonda sia sul processo di identificazione del sé che sulla conseguente alienazione, dato che il corpo riflesso è vissuto dal bambino al tempo stesso come 'immaginario' e come 'altro'. L'"ego" è in questo senso sempre un "alter ego". L'importante saggio di Magrelli *Vedersi vedersi*,<sup>25</sup> sui modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry, conferma la preoccupazione dello scrittore romano per le implicazioni ontologiche dei fenomeni di riflessione ottica e di duplicazione del corpo come immagine. Altrettanto rilevante per il mio discorso appare il concetto di ansia generata dalla minaccia della fantasia del 'corpo a pezzi', concetto che, ancora una volta, sembra sposarsi con la nozione magrelliana, quasi un'ossessione, di 'interferenza', 'disturbo', all'interno degli organi e con la sotterranea corrente di metamorfosi immanenti in tutti i corpi. In *Nel condominio* il brano sull'orrore provocato da ogni pratica di tortura può essere plausibilmente interpretato in questa luce.

Nella mia ricerca il contributo di Lacan sarà situato all'interno di un'interazione dialettica con il pensiero di Merleau-Ponty, la quale metterà in evidenza le aree in cui i due pensatori divergono. Come puntualizza Steeves, l'interpretazione innovativa dell'esperimento di Lacan da parte di Merleau-Ponty dimostra che esiste

---

<sup>24</sup> Dermot Moran, *Editor's Introduction*, in Dermot Moran and Timothy Mooney (eds.), *The Phenomenology Reader*, London and New York, Routledge, 2002, p. 22.

<sup>25</sup> Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

una reversibilità tra il ruolo del vedere e quello di essere visti che è *tenuta insieme*, piuttosto che *separata*, dall'“*imagining body*”.<sup>26</sup>

Che la nozione di identità sia sempre più problematica, quasi insostenibile, sembra essere confermato dalle più recenti acquisizioni della biologia secondo le quali, come dichiara Alfred Tauber, “*animals are not individuals anatomically, and microbes, by cell number, constitute approximately 90% of human bodies. Physiologically, symbionts often are needed to complete metabolic pathways of the host*”.<sup>27</sup> In altre parole, il corpo animale è costituito da comunità di cellule. Per Magrelli, infatti, il corpo funziona in un certo senso come una sorta di formicaio, idea suggerita al nostro autore dal romanzo di Samuel Butler *Erewhon*, come menzionato più sopra.

Anche i contributi teorici di Giorgio Agamben<sup>28</sup> e di Mario Perniola<sup>29</sup> si sono rivelati estremamente stimolanti. In particolare, Agamben parla di ‘infanzia’ (uno stadio dello sviluppo raccontato in modo brillante nel libro di Magrelli) in termini di ‘potenzialità’, mentre la reificazione del corpo attraverso la pornografia è, paradossalmente, vicina all’idea del ‘corpo glorioso’ di derivazione teologica. La ‘nudità’ del corpo presuppone un ritorno a un’‘infanzia’ dove sono evidenti le potenzialità del corpo e la sua natura metamorfica. Per inciso, persino una manifestazione all’apparenza ‘innocente’ di una funzione ‘corporale’ come la calligrafia partecipa sia dell’aspetto ‘glorioso’ che di quello ‘pornografico’ all’interno della dialettica corpo/mente. È per questo motivo, io credo, che Magrelli si riferisce alla calligrafia in termini di *aureola* e, al contempo, di ‘pornografia’, il denudamento del sé esposto agli altri. La nozione di *denudatio* si collega, altresì, al ‘denudamento’ estremo cui assistiamo in Magrelli, sia sotto forma di discesa sotto i confini epiteliali tramite la radiografia che come ‘scarnificazione’ simboleggiata da Ensor o Giacometti.

Le nozioni di ‘feticcio’ e di ‘sex appeal dell’inorganico’ secondo la formulazione di Perniola o la sua intuizione delle emozioni sperimentate non tanto direttamente dagli esseri umani quanto piuttosto attraverso le loro ‘estensioni’ tecnologiche

---

<sup>26</sup> James B. Steeves, *Imagining Bodies* cit., p. 10.

<sup>27</sup> Alfred Tauber, *The Biological Notion of Self and Non-self*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2012 Edition, Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/biology-self/>.

<sup>28</sup> Si vedano di Giorgio Agamben, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009 e *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

<sup>29</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell’inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.

risultano rilevanti in un'analisi di Magrelli, soprattutto se si considera la sua fascinazione per autori quali il regista David Cronenberg (come accennato sopra), che ha esplorato, in particolare, l'attenuarsi dei confini tra emozioni umane e manufatti tecnologici.

Nel capitolo 4 indagherò le ragioni dell'uso personalissimo del genere dell'autobiografia nell'organizzazione delle strategie narrative di *Nel condominio*. Facendo ricorso al contributo di studiosi come Philippe Lejeune e John Sturrock, avvanzerò l'ipotesi che la decisione da parte di Magrelli di rendere il proprio passato 'raccontabile' rappresenta un modo di affrontare l'ardua problematica del sé; sé che diventerebbe così una sorta di 'macro-personaggio' che interagisce (e spesso si trova in conflitto) con la proliferazione, in costante slittamento, di 'micro-personaggi', gli organi e le funzioni corporali. Detto diversamente, l'autobiografia diventa lo strumento deputato, o almeno più adatto, a esprimere la natura metamorfica del corpo costretto ad affrontare la presenza dell'identità instabile del soggetto. Attraverso l'atto della scrittura l'autobiografo cerca, in un certo senso, di 'oggettivare' se stesso mentre tutto il resto sembra sfuggire a una ferma presa del soggetto. Grazie all'adozione di questo 'genere' letterario, riplasmato secondo le proprie esigenze, Magrelli pare rispondere – ed ecco uno snodo critico fondamentale – alla questione della difficoltà o impossibilità (per lui e almeno a questo punto del suo sviluppo creativo) di scrivere un romanzo nel senso canonico del termine che lo obbligherebbe, per così dire, a inventare un mondo parallelo pressoché avulso da ciò che l'autore (soggetto-oggetto-personaggio) già vive nell'agone del suo corpo-monade. Ecco perché si ha "racconto" ma senza "trama", per usare due termini chiave presenti nel primo capitolo del libro. Sta forse in questo la causa ultima della continua tensione, dell'attrito, tra poesia e prosa all'interno della scrittura magrelliana? Poiché in Magrelli la riflessione sull'autobiografia sembra orientarsi verso il genere ibrido dell'*autofinzione*, mi occuperò anche di identificare gli elementi costitutivi di questa forma con l'ausilio delle sollecitazioni teoriche sulla materia, a cominciare da Serge Doubrovsky.

Ancora una volta è possibile individuare un elemento di contatto tra i diversi apporti teorici delineati sopra. In questo caso un punto di convergenza tra fenomenologia, narratologia e studi sul genere autobiografico/autofinzionale può essere legittimamente offerto dalle opere di Paul Ricœur, in special modo dal suo



*Soi-même come un autre*.<sup>30</sup> Il filosofo analizza i complessi problemi sottesi a una definizione del concetto di identità (da lui inteso come costituito dalle nozioni di *ipséité* e *mêmeté* e, ai fini della mia ricerca, di quella che chiama ‘identità narrativa’). Nonostante tutti i fattori di instabilità, diversità e trasformazione c’è una ‘permanenza nel tempo’ e un bisogno di ‘narrazione’ all’interno del sé che è parte integrante della costruzione dell’identità. “C’est l’identité de l’histoire qui fait l’identité du personnage”,<sup>31</sup> dichiara Ricœur. Una posizione vicina, a mio giudizio, a quella della filosofa Adriana Cavarero.<sup>32</sup> Quando Ricœur insiste, in particolare, sull’interazione di ‘concordanza’ e ‘discordanza’<sup>33</sup> all’interno della *mise en intrigue* narrativa, sta di fatti affrontando la questione dell’episodicità, della dispersione del racconto e del potere di unificazione offerto dall’atto di ‘configurazione’, il quale non è altro che la *poiēsis*, la scrittura. In questo senso, la narrazione degli eventi apparentemente dispersi, inclusi quelli non testimoniati dal soggetto perché indisponibili alla sua memoria, vale a dire la nascita e la morte (in quest’ultimo caso la memoria ne è per così dire immediatamente ‘schacciata’ dal presente del morire), o testimoniati dagli altri ‘personaggi’ che entrano a far parte della nostra vita (genitori, amici, ecc.), costruisce l’identità del personaggio, la sua “identità narrativa” per l’appunto.

Anche se il romanzo del Novecento ruota per lo più su casi di perdita di identità<sup>34</sup> in concomitanza con il venir meno della centralità della trama,<sup>35</sup> tale crisi rappresenta pur sempre la perdita della *mêmeté*, non certo dell’*ipséité*. Per Ricœur l’“unità narrativa” della vita va vista come mescolanza instabile di “fabulation et expérience vive”.<sup>36</sup> L’elusività della vita si serve così della ‘finzione’ utile, o meglio, necessaria del racconto alla ricerca di una qualche forma nell’informe della realtà. La *fiction* funge, in ultima analisi, da viatico nel nostro essere-per-la-morte. La narrazione, come memoria del passato,<sup>37</sup> diventa un modo di ‘prendersi cura’, nel senso che Heidegger dà all’espressione. Narrare il corpo, quando ogni certezza

---

<sup>30</sup> Paul Ricœur, *Soi-même come un autre*, Paris, Seuil, 1990.

<sup>31</sup> Ivi, p. 175.

<sup>32</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, [1997] 2003.

<sup>33</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 168.

<sup>34</sup> Cfr. ivi, p. 177-178.

<sup>35</sup> Magrelli scrive significativamente: “Non c’è trama, ma trauma” (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3).

<sup>36</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 191.

<sup>37</sup> “Il mio passato è una malattia contratta nell’infanzia” (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3), così inizia l’esordio narrativo di Magrelli, come si è visto.

sembra tramontata,<sup>38</sup> sarebbe dunque (ed è quello che questa ricerca contribuirà ad accertare) per Magrelli un tentativo strenuo quanto necessario di ritrovarsi, nonostante la dispersione del sé negli organi e nei micro-organismi cellulari per effetto di un processo di espropriazione del corpo e della vita biologica, ma anche (lo si vede in particolare nelle opere successive) nell'espropriazione della vita civile all'interno del corpo della società. La vita come 'manutenzione' del proprio corpo, la burocrazia come 'manutenzione' dell'individuo-cittadino, pare dirci lo scrittore.

Tornando brevemente a Cavarero, la filosofa argomenta che la percezione che l'individuo ha di se stesso in quanto suscettibile di essere 'narrato' dipenderebbe dal desiderio di ciascuno di 'sentire' dagli altri la storia che vorrebbe venisse 'costruita'. Sarebbe quest'esigenza, secondo Cavarero, a rafforzare l'identità del sé, la quale quindi si costruisce a partire dai rapporti relazionali. È quasi superfluo aggiungere, infine, che anche Ricœur ha sottolineato l'importanza del riconoscimento dell'altro, degli altri, nell'affermazione dell'identità della persona.

Anche gli studi di Paul John Eakin<sup>39</sup> sulla costruzione dell'identità attraverso le narrazioni autobiografiche, incluse le *storie* del nostro corpo, sembrano gettare luce sul senso della narrativa magrelliana. È mia convinzione che Magrelli abbia esattamente bisogno di rendere la propria biografia 'raccontabile' nel preciso momento in cui intraprende un'esplorazione delle relazioni tra corpo e mente e dei problemi ontologici innescati dalle metamorfosi della carne. Lo scrittore ha affermato che è il corpo che scrive ma che è anche il tempo che scrive, in ultima analisi. In questo modo, suggerendo una sintesi, possiamo concludere che è il corpo incarnato nella sua dimensione temporale che 'scrive' la persona.

Ricœur ha giustamente fatto della temporalità uno degli aspetti fondamentali delle sue indagini filosofiche. Se la narrazione è il dispiegarsi della temporalità nel tentativo di dare senso alla realtà attraverso la scrittura, allora Magrelli cerca di 'possedere' se stesso scrivendo la propria storia (anima e corpo per dir così) creando il suo proprio 'personaggio' che, almeno nel mondo della scrittura, può ambire a trovare una qualche forma di coerenza e tentare, in definitiva, di contrastare la minaccia (e la realtà immanente) della morte. Si potrebbe persino affermare che l' 'autonomia' del corpo assume un ruolo (proprio nel senso teatrale del termine)

---

<sup>38</sup> Non si dimentichi il pessimismo di fondo dell'intera opera di Magrelli.

<sup>39</sup> Cfr., in particolare, Paul John Eakin, *Living Autobiographically. How we create Identity in Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2008.

principale all'interno della narrativa autobiografica di Magrelli. Un'autonomia che genera, per esempio, quasi un senso di stupore in Ricœur quando afferma che è straordinario che la vita funzioni in noi senza il nostro intervento, secondo una 'saggezza' interna al corpo che provvede a risolvere tutti i problemi e i compiti connessi alla vita stessa.<sup>40</sup> Bisogna, tuttavia, ammettere che c'è una certa differenza tra un'affermazione del genere e il tono espresso da Magrelli nella sua prima opera di narrativa, e in pratica in tutte le sue opere, un tono che è molto più perplesso, spesso persino cupo, allorché vengono affrontate le relazioni tra componente biologica e componente cognitiva della persona.

Nel capitolo 5 affronterò la questione connessa alle possibili cause che determinano la cospicua presenza di ironia nel libro in esame. Facendo ricorso ad alcuni studi su questo complesso meccanismo retorico, in particolare i contributi di Wayne Booth, Douglas Muecke, Paul de Man, Vladimir Jankélévitch e Guido Almansi, tenterò di dimostrare come l'ironia svolgerebbe la funzione di distanziare il narratore (e il soggetto pensante) da un corpo quasi 'oggettivato', visto come fascio di materia visibile e invisibile che avvolge il sé. L'ironia servirebbe in tal modo ad accentuare, assieme all'elemento autoriflessivo 'autobiografico', un margine di libertà, di 'possesso di sé', una *mise en abîme* dell'io nei confronti delle 'macchinazioni' del corpo. L'ironia, allo stesso tempo, evidenzia l'instabilità e le ambiguità di ogni pratica discorsiva o testo. Almansi ha sottolineato la natura 'mendace' di tante operazioni poetiche.<sup>41</sup> Non si dimentichi che Magrelli ha affermato che compito del poeta è, paradossalmente, non tanto rivelare quanto 'nascondere'. Lo 'sdoppiamento' (presente anche nell'umorismo) della coscienza ironica sembra, inoltre, interessare anche il prodotto artistico, decostruendolo.

Il lavoro si chiude con una Conclusione nella quale vengono sintetizzate le problematiche affrontate, a partire dalle domande di ricerca che hanno guidato l'intero progetto, dalle ipotesi avanzate e dalle proposte di soluzione cui sono infine pervenuto alla luce delle prospettive adottate e degli strumenti di indagine utilizzati.

Riassumendo, con questa ricerca intendo colmare una lacuna sostanziale nell'esegesi di *Nel condominio di carne* sia dal punto di vista dell'ampiezza della

---

<sup>40</sup> Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté. I. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, [1950] 1988, p. 393.

<sup>41</sup> Guido Almansi, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984.

## Introduzione

trattazione e dell'approfondimento che da quello degli strumenti critici impiegati. Se infatti importanti saggi o i recenti volumi di Francucci e Cappellini affrontano con acutezza aspetti salienti del libro, manca a tutt'oggi uno studio veramente esaustivo dell'esordio narrativo di Magrelli e che adotti la prospettiva qui proposta. È quindi in questo fertile incontro tra fenomenologia del corpo, riflessione sulle dinamiche identitarie, (auto)narrazione del soggetto e *mise en abîme* (auto)ironica che questo lavoro cerca di situarsi in maniera innovativa. Potremo così cercare di individuare soluzioni più convincenti alle fondamentali questioni prospettate nelle pagine che precedono e che possono sintetizzarsi in definitiva nel modo che segue: Qual è il margine di manovra, di libertà, del soggetto, incarnato com'è in un corpo metamorfico, mimetico, quasi una copia di matrici multiple? Qual è il senso dell'originalissima, 'anticanonica' forma narrativa magrelliana, così fortemente debitrice del vissuto autoriale e così diffidente, sinora, verso le strumentazioni del romanzo come di solito lo si intende?

## Capitolo 1: Rassegna della critica

In questo capitolo presenterò una rassegna sintetica e per quanto possibile esaustiva della letteratura critica su *Nel condominio di carne*, includendo anche quegli interventi in volume o sotto forma di recensione, articolo, intervista o saggio che possono risultare particolarmente illuminanti nello studio di aspetti più generali dell'autore ma collegati in modo significativo al libro analizzato in questa ricerca. Il criterio adottato nell'esposizione è prevalentemente cronologico, basato cioè sull'anno di pubblicazione dello specifico contributo. Questo criterio è parso il più semplice e rapido, oltre che utile in quanto potrà aiutare a identificare le principali linee di sviluppo dell'esegesi magrelliana nel corso degli anni. All'interno del discorso interpretativo su *Nel condominio* evidenzierò quegli snodi critici e quelle problematiche che risultano particolarmente pertinenti agli obiettivi di questo studio senza trascurare, tuttavia, le altre tematiche affrontate dai singoli interventi che saranno via via illustrati. Si giustifica in questa luce la speciale attenzione posta, giusto per esemplificare, su corporeità, questioni identitarie, rapporti tra poesia e prosa, strutture narrative, autobiografia e ironia.

L'importante studio di Vitaniello Bonito,<sup>1</sup> il primo su Magrelli apparso in volume, ripercorre le prime tre raccolte di versi del poeta. Enucleo qui soltanto alcuni punti che possono aiutare a stabilire un collegamento tra *Nel condominio* e il mondo poetico e tematico-concettuale che lo precede. Il tema della corporeità viene collocato nella sua giusta dimensione. La materia prende corpo, per Bonito, nelle parole e la mano stessa che scrive sembra prolungare l'opera del pensiero. La poesia di Magrelli è "un viaggio del corpo, dei corpi".<sup>2</sup> Gli oggetti, come i corpi, vengono sottoposti a una notomizzazione. Vi è un passaggio graduale dalla predominanza dello sguardo a quella dell'udito. Lo studioso insiste sulla lezione di Merleau-Ponty e di Jarry, con la sua patafisica, e parla di "lessico allusivo di una scrittura che è tavolo operatorio, operazione chirurgica e corpo anatomizzato".<sup>3</sup> La pagina bianca è

---

<sup>1</sup> Vitaniello Bonito, *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Bologna, CLUEB, 1996.

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

<sup>3</sup> Ivi, p. 77.

da assimilare a una lastra radiografica o fotografica dove sono impresse le ombre degli oggetti, anche se lo sguardo in Magrelli è malato, la visione sgranata. “Il corpo [...] si apre alle metamorfosi interiori”,<sup>4</sup> scrive ancora Bonito. In *Nature e venature* si assiste alla “completa assimilazione e dissoluzione del corpo biologico nell’immobile corpo minerale”.<sup>5</sup> Il tema della frammentazione, della scissione, informa l’intera raccolta *Esercizi di tiptologia*. Per lo studioso, infine, “il corpo è un segno-limite in continua transizione, mobile estremità inserita nella filigrana degli eventi”.<sup>6</sup>

Andrea Cortellessa, che ritornerà in più occasioni sull’opera di Magrelli, rivolge – molto pertinentemente – una speciale attenzione alla dimensione ‘clinica’ della scrittura magrelliana, dalla fase ‘distaccata’ di *Ora serrata retinae* a quella più partecipe delle opere successive e delle prime prose. Lavori come *Il viaggetto* e “Terranera” anticipano la catabasi negli ‘inferi’ della terra primigenia, nella realtà ctonia, geologica, ma anche all’interno del corpo. Queste esplorazioni di luoghi degradati e ‘misteriosi’ attorno all’Urbe contengono già il senso di ‘straniamento’ che anticipa le prose successive. Cortellessa insiste anche sull’incidente di moto subito dal poeta, visto come “trauma fondativo, quel trascendentale big bang, o meglio *big crash*, dal quale tutto, tutto quanto ha preso le mosse”.<sup>7</sup> La prosa si fa carico della funzione di esprimere il “disturbo creativo” che la miopia e la malattia paradossalmente innescano. La lingua è sempre “altra”, specie la lingua letteraria, così come la traduzione per Magrelli ha una “funzione ‘clinica’”.<sup>8</sup>

Giacomo Annibaldis dichiara che è sorprendente leggere in *Nel condominio* pagine sul corpo “impastate di carne e sangue”,<sup>9</sup> come se si trattasse di un referto. Non ritiene che si possa parlare di vera e propria narrativa – un punto, questo, dal quale in parte mi dissocio e sul quale tornerò diffusamente più avanti in questo lavoro – in quanto a prevalere è una poesia senza versi, vista la grande presenza di

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 101.

<sup>5</sup> Ivi, p. 103.

<sup>6</sup> Ivi, p. 123.

<sup>7</sup> Andrea Cortellessa, *Valerio Magrelli. La terra, la morte (e la salute)*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *I poeti della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 228.

<sup>8</sup> Ivi, p. 231.

<sup>9</sup> Giacomo Annibaldis, *Il poeta ascolta la musica dei suoi organi*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 27/9/2003.

figuralità, “quando la stratificazione interna si fa così complessa”.<sup>10</sup> In particolare il critico sottolinea la “sapienza lirica”<sup>11</sup> del testo. A proposito dei viaggi si osserva che “al turismo del corpo (suo, ma anche universale), Magrelli intreccia un turismo planetario”.<sup>12</sup>

Anche Giulia Mozzato mette in risalto la sostanziale natura poetica del libro, “un romanzo-poema [sul] corpo, intenso e viscerale, forte nei toni e nelle parole, che si sviluppa lungo il filo divertito di un linguaggio ricercato che compone come frasi liriche”.<sup>13</sup>

Ha ragione Rinaldo Caddeo nell’affermare che se in *Ora serrata retinae* era la scrittura a prendere corpo, a farsi natura, in *Nel condominio* è la natura, il corpo che si fa scrittura, grazie alla malattia. I vari organi, “le loro ferite, i traumi, le patologie, e i loro strumenti correttivi e curativi, innescano un processo analogico-metamorfico che, addentrandosi nel corpo, attraversa le forme del mondo”.<sup>14</sup> Per il critico “nel mito di Ulisse, fuso con quello di Narciso, la scoperta delle meraviglie del mondo procede con la perlustrazione di se stessi. Nel viaggio drammatico e avventuroso, auto-ironico e talora esilarante attraverso il proprio corpo prende forma un viaggio bizzarro e inesauribile, potenzialmente infinito, nelle forme del mondo”.<sup>15</sup>

Secondo Giuliano Gramigna l’intero arco della poesia magrelliana esplora in maniera pacata e organica il rapporto tra corpo e pensiero. In *Nel condominio* è decisamente il corpo a dominare. L’etichetta di ‘romanzo’ (un aspetto, questo, particolarmente importante per il mio discorso) per il critico si può giustificare proprio grazie alla “strenua perlustrazione di un corpo [...] che vi si attua”,<sup>16</sup> dove l’autore “epicizza la via crucis in cui ogni vivente si trova invischiato appunto per il solo fatto di essere vivente”.<sup>17</sup> Il tono non è mai “fastidioso” o “patetico” grazie allo stile e alla creatività linguistica che assicurano che il tutto “risult[i] alla fine insieme viscerale e asciutto”.<sup>18</sup>

I veri mali raccontati in *Nel condominio* rappresentano secondo Angelo

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Giulia Mozzato, *Il corpo e l’anima. Valerio Magrelli, Nel condominio di carne*, <http://www.cafeletterario.it/296/8806166670.htm>.

<sup>14</sup> Rinaldo Caddeo, *Recensione di Nel condominio di carne*, “Poesia”, XVI, 178, 2003, p. 64

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Giuliano Gramigna, *Il lungo viaggio al termine del corpo umano*, “Corriere della sera”, 30/11/2003.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

Guglielmi “tappe di conoscenza, di stati di avanzamento nel processo di autocoscienza, di viaggi nell’oscura geografia del corpo, di cui nessun orifizio [...] viene trascurato per trovare posto in una sorta di mappa-mondo agitato e febbrile. Anzi [...] l’autore preferisce l’immagine dell’autodromo”.<sup>19</sup> Per lo studioso lo scrittore non racconta se stesso ma il proprio corpo ma, come spero si evincerà da questa tesi, il racconto del corpo equivale in effetti a un racconto del sé.

Paolo Mauri precisa, con acume, che Magrelli non feticizza la malattia ma la presenta come una manifestazione quasi normale. Il critico vede nell’autore un “poeta e un saggista raffinato [...] un poeta scienziato, un consapevolissimo logoteta, o ordinatore di parole”.<sup>20</sup> Se l’argomento di *Nel condominio* può apparire repellente, è “il tratto epico” [che ne riscatta] “la bruttura”. [Più che una] “coscienza del corpo” [le malattie e i diversi incidenti] “svelano porzioni di organismo. E le porzioni innestano divagazioni”.<sup>21</sup> I singoli organi diventano “un tutto. Il protagonismo delle parti prelude allo smembramento finale [...]”.<sup>22</sup> Mi pare molto utile ai fini delle mie ipotesi di lavoro che il critico sottolinei che il corpo “non è che una grande messa in scena retorica, il cui senso ultimo ci incanta, ci sorprende e insieme ci sfugge. Sebbene la corruzione e la morte siano presenti molto spesso in queste pagine di Magrelli non è lì il senso ultimo del libro”.<sup>23</sup> Per Mauri, infine, *Nel condominio* procede per indizi, i quali tuttavia “non conducono a conclusioni assolute e non ne pretendono certo dal lettore, stranamente associato nell’intima lettura di referti medici. Il male qui non è assoluto e dunque romantico per eccellenza. Il macabro si sfiora appena. L’incidente altera il corpo, lo rende persino comico”.<sup>24</sup>

Tommaso Lisa afferma che in *Nel condominio* l’autore annulla la distanza che separa l’artista dalla propria opera. La scrittura penetra nella carne del suo autore diventando strategia di resistenza alla presenza immanente della morte all’interno del corpo vivo. L’esposizione degli organi sezionati ha qualcosa di rituale, secondo Lisa. Si tratta di un’operazione che partecipa, sia pure in maniera più contenuta, della messinscena del corpo proposta da Ballard, Cronenberg o David Lynch.

---

<sup>19</sup> Angelo Guglielmi, *Magrelli: un corpo così febbrile come il circuito di Indianapolis*, “La Stampa-Tuttolibri”, 13/9/2003.

<sup>20</sup> Paolo Mauri, *Parole e ritmo. Il poeta racconta il proprio corpo*, “La Repubblica”, 28/8/2003.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*



Attraverso le citazioni Magrelli attinge a fonti ora “alte” ora basse (tratte da luoghi comuni, radio, TV, pubblicità, ecc.). È una commistione che ricorda la “*medietas oraziana*”.<sup>25</sup> Queste scelte stilistiche collocano *Nel condominio* “nella condizione attuale della società dello spettacolo, nell’immanenza del tardo capitalismo”.<sup>26</sup> Lo dimostra il riferimento continuo a tutte le forme di controllo dell’individuo e del corpo esercitate dalla società. L’umorismo in *Nel condominio* è più un umorismo nero di marca bretoniana o pirandelliana. Sotto questo aspetto, tuttavia, il discorso di Lisa sulla ‘distanza’ verrebbe rovesciato, come cercherò di dimostrare più avanti quando tratterò dell’umorismo e dell’ironia. Per il critico la tecnica del *collage*, delle citazioni, ha la funzione di “distanziare diacronicamente il sé autoriale, renderlo figura ‘altra’”.<sup>27</sup> Questa fitta tramatura intertestuale serve anche a ricomporre una prosa e un corpo smembrati. Lisa parla di “diarismo talvolta ingenuo, sconcertante, a tratti puntiglioso e pignolo”<sup>28</sup> e sottolinea il carattere quasi barocco del procedimento di ostensione delle parti del corpo, le quali fungono da anticipazioni della *vanitas* di ogni cosa e della realtà della morte. Rispetto a libri come *Ora serrata retinae*, nella scrittura di *Nel condominio* “si ribalta [...] il punto di vista, che da cerebrale diventa paradossalmente corporeo”.<sup>29</sup> Solo un’assunzione stoica di responsabilità verso il corpo sembra essere l’ultima affermazione di dignità umana.

Partendo, giustamente, dai paradossi di una definizione ontologica del corpo in rapporto all’io e dalla scarsa attenzione ricevuta dai problemi della corporeità da parte della filosofia, Sergio Givone riconosce la novità e il valore di *Nel condominio*: “Se il corpo è il protagonista della nostra storia, questa storia vuole e deve essere raccontata. Lo ha capito benissimo Valerio Magrelli”.<sup>30</sup> Il passato, precisa il critico, è la cristallizzazione all’interno del nostro corpo degli eventi della vita. “Identità e differenza”, prosegue, “per cui sono io ma anche sempre altro dall’io, scoprono il loro gioco dove una frattura improvvisamente si manifesta, o uno scopenso o un guasto”.<sup>31</sup> Givone sottolinea anche l’importanza del

---

<sup>25</sup> Tommaso Lisa, *Del resistere alla morte*, “Nuovi argomenti”, V, 24, 2003, p. 335

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>30</sup> Sergio Givone, *Piccole catastrofi del corpo*, “L’Unità”, 20/8/2003.

<sup>31</sup> *Ibid.*

trascolorare del tempo percepito attraverso il corpo, come pure la valenza conoscitiva della carne. In conclusione *Nel condominio* è un “vero e proprio romanzo del corpo, se mai ce n’è stato uno”.<sup>32</sup> Concordo sulla valenza ‘narrativa’ dell’operazione magrelliana.

Nell’intervista a Magrelli del 2003 Marco Cicala<sup>33</sup> sottolinea – a ragione – il carattere tortuoso della narrazione in *Nel condominio*, l’abbondanza di digressioni. Lo scrittore parla della genesi del libro (i testi di viaggio scritti negli anni 90), della cultura contemporanea del corpo, della *body art* di Orlan, dei rapporti tra computer, macchine e corpo e, aspetto fondamentale, di autori e pensatori quali Moravia, Agamben e Perniola che sul corpo hanno condotto una riflessione approfondita. Ma ancora più importanti sono, per Magrelli, le suggestioni dal cinema di Cronenberg (via Ballard) o da *The Matrix*. Dopo aver toccato il tema dell’adolescenza si conclude sul sonno come “dimensione della corporeità”,<sup>34</sup> a mio avviso più che giustamente, anche alla luce della lezione di Merleau-Ponty di cui al capitolo 3 di questa tesi.

Fa bene Marco Belpoliti a evidenziare l’originalità di *Nel condominio*, “un libro inconsueto con pochi precedenti nella tradizione letteraria italiana”.<sup>35</sup> Paragonato al Ceronetti de *Il silenzio del corpo* il libro di Magrelli è altrettanto “apocalittico [ma] in forma più sottile e complessa”.<sup>36</sup> A parere del critico si tratta di un “piccolo poema in prosa, romanzo per frammenti, saggio sulla vita e sulla morte”,<sup>37</sup> il cui esito più brillante sta nel linguaggio impiegato, “preciso e allusivo, viscerale e mentale, visionario e oggettivo, elegante e paradossale”.<sup>38</sup>

Pier Vincenzo Mengaldo, intervistato da Andrea Ponso, giudica le prose di *Nel condominio* “veramente notevoli e impressionanti”.<sup>39</sup>

Magrelli affronta cartesianamente, sostiene Gabriele Pedullà, il rapporto tra io e mondo ma questa volta il mondo è il corpo stesso, un secondo io la cui esplorazione risulta fluttuante perché l’oggetto di questa mappatura si sposta continuamente. Il

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Marco Cicala, *La poesia non mi basta più: mi racconto ai raggi X*, “Il Venerdì di Repubblica”, 22/8/2003.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Marco Belpoliti, *Dettagli di identità*, “L’Espresso”, 11/9/2003, p. 128.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Andrea Ponso, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, “Atelier”, VIII, 32, dicembre 2003, p. 52.

corpo è presente e assente al tempo stesso e diventerà un mero oggetto residuale al termine della vita. L'organismo diviene dicibile solo a partire dal guasto, dalla malattia. Pedullà sottolinea come il corpo che ci descrive Magrelli è casto, ogni traccia di sensualità/sexualità è praticamente tenuta fuori, a differenza di quanto avviene in scrittori come Bataille, Barthes, Foucault o Ballard. La ragione è che “*Nel condominio di carne* nasce [...] da un rapporto sereno e non conflittuale con il corpo”.<sup>40</sup> Sul tema ‘sessuale’, tuttavia, riferirò più avanti di qualche eccezione cui si fa cenno qua e là nella produzione di Magrelli sino a questo momento. Allo stesso modo “non c’è storia e vero dramma [...]; colui che dice ‘io’ [...] patisce nel senso della passività”.<sup>41</sup> Da qui scaturisce, per lo studioso, l’assenza di una “narrazione lineare”.<sup>42</sup> Il libro si può accostare alla tradizione del prosimetro, il cui capostipite è *La vita nuova*. Le indicazioni temporali sono quanto mai vaghe ed è per tale motivo che risulta impossibile individuare una vera e propria trama. Questa assenza di narrazione si avverte anche nell’uso sistematico della sintassi nominale, nella scarsità di verbi e quindi di azione. Sulla presunta assenza di narrazione in Magrelli le mie posizioni si discostano, come già anticipato sopra. La miscela linguistica di *Nel condominio* tradisce un “trauma intertestuale”.<sup>43</sup> Il corpo in Magrelli è un corpo plurale, spinto da un movimento centrifugo, un corpo “prima dell’io”;<sup>44</sup> la sua unità è soltanto un’ipotesi. Per Pedullà “a Magrelli non interessa tanto l’integrazione del naturale con l’artificiale, il fondersi dell’organico e dell’inorganico, quanto piuttosto la nostra tangenza rispetto al mondo delle cose, il nostro essere *quasi* una cosa”.<sup>45</sup> Ricorrendo agli studi di Bruno Snell, il critico sostiene che il corpo di *Nel condominio* ha come una “vita autonoma” e che anche in Magrelli vale la “tendenza ad attribuire gli impulsi non razionali a un’origine estranea, che potremmo definire genericamente numinosa, sottraendoli in tal modo al soggetto”.<sup>46</sup> Afferma ancora Pedullà che “per questo, con il suo panteismo e il suo pansichismo, il corpo di Magrelli appare più certamente *pre-human* che *post-human*”.<sup>47</sup> L’opera si può

---

<sup>40</sup> Gabriele Pedullà, *Il santo, il malato e il dittatore*, “Il Caffè illustrato”, 13-14, 2003, p. 34.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 38. Una versione ridotta di questo scritto era apparsa con il titolo *Ma forse il corpo esiste veramente*, “Stilos”, 7/10/2003, p. 2.

considerare il libro più pagano dell'intera letteratura italiana. L'interesse per il divino si evince anche dai luoghi sacri (chiese, cimiteri, ecc.) che il narratore visita nei suoi viaggi. Altrettanto importante è la presenza di figure di sovrani-autocrati il cui corpo sembra sdoppiato in un corpo umano e uno politico sacralizzato. È perfino possibile che il nucleo generatore di tutto il libro sia il 'regicidio' di Mussolini, la cui ombra si sarebbe proiettata sino all'infanzia dell'autore. In sintesi, il contributo di Pedullà si segnala soprattutto per la centralità della dimensione del 'pre-umano' – fondamentale per la mia lettura – e la dimensione 'politica'.

Ritengo abbia in gran parte ragione Walter Mauro, secondo cui il libro può legittimamente considerarsi un romanzo a tutti gli effetti, con un suo protagonista – il corpo –, uno sviluppo logico e un "singolare io narrante".<sup>48</sup> Anche "gli oggetti di supporto che debbono aiutare il corpo a liberarsi del male, dell'incidente, diventano piano piano"<sup>49</sup> veri e propri protagonisti, secondo una tecnica narrativa accostabile a quella del *nouveau roman* francese. Su posizioni opposte si schiera Sandra Petriagnani quando nega che *Nel condominio* possa essere definito un romanzo, intravedendovi piuttosto una sorta di autobiografia dove prevale un carattere "lucido e geometrico"<sup>50</sup> pervaso da un'autoironia che richiama Manganelli.

Per Emanuele Trevi il libro è un'opera *sui generis*, frutto di un approccio del tutto personale al genere narrativo. Il critico sottolinea la ricchezza analogica e metaforica, come pure il tono comico che caratterizza la narrazione, "comico che nasce da un'inadeguatezza di fronte all'oggetto, da un'ostinata volontà di capire sempre frustrata sul nascere".<sup>51</sup> L'autobiografismo per Trevi scaturisce dal bisogno di dare "una forma credibile della propria vita, vale a dire, qualcosa che è effettivamente possibile raccontare".<sup>52</sup> Un'osservazione estremamente utile ai fini della mia ipotesi di lettura.

L'esplorazione magrelliana all'interno del corpo, argomenta convincentemente Giuseppe Amoroso, investe da un lato la dimensione scientifica della fisicità che ci costituisce, dall'altro spalanca zone misteriose, 'altre', che sgomentano. Il "trionfo

---

<sup>48</sup> Walter Mauro, *Corpo in lenta trasformazione*, "Il Tempo", 7/9/2003.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Sandra Petriagnani, *Il corpo, che maledizione*, "Panorama", 18/9/2003.

<sup>51</sup> Emanuele Trevi, *L'ironia batte dove la carne duole*, "il manifesto", 30/9/2003.

<sup>52</sup> *Ibid.*

della parola”<sup>53</sup> e l’ironia sembrano essere strumenti che consentono di manipolare e persino neutralizzare il male. Resta comunque, secondo il critico, un “filo cupo”,<sup>54</sup> una presenza funerea del sentimento della morte e del tempo. La scrittura e i ‘segni’ degli organi sono accomunati non solo per la loro funzione sem(e)iotica ma anche per le loro *défaillances*. Amoroso collega, infine, il libro ad autori quali Tecchi, Bufalino, Satta e Pastore, anch’essi coinvolti in “quella ricerca del segreto affondato nel nostro abisso mortale”.<sup>55</sup>

Marco Giovenale evidenzia, senza però indagarne le ragioni profonde, il “procedere ironico”<sup>56</sup> all’interno di una narrazione che dalla matericità corporea passa all’allegoria della coabitazione sociale e della stessa condivisione di una lingua costantemente al bivio di “senso-non-senso”.<sup>57</sup> Il racconto si alterna tra “narrazione, metanarrazione e aneddoto”<sup>58</sup> e la scrittura assume valenza gnoseologica. Vengono sottolineate le ascendenze francesi del libro (Ponge, Michaux, Bonnefoy, Fargue) ma anche una certa *clarté* calviniana e una spiccata italianità a livello linguistico e stilistico. Il critico non nega, comunque, “una sintesi – che calviniana non è – con l’area ‘cool’, fredda, dell’espressionismo recente: ossia con la vessata (ma utile) categoria del post-human”,<sup>59</sup> un aspetto non sempre o non del tutto condivisibile, a mio avviso.

Nico Naldini sottolinea l’estrema serietà intellettuale di Magrelli non trascurando un’“aspra ironia”<sup>60</sup> che si fa a tratti – punto per me fondamentale – autoironia. I fenomeni del corpo vengono “descritti con allucinata puntigliosità, per trovare al fondo di essi una liberazione o forse un’ulteriore incarcerazione, o orrore estatico”.<sup>61</sup> Non mancano, per lo studioso, reminiscenze di Pascal per via degli sconfinamenti frequenti tra razionale e mistero. La lingua di *Nel condominio*, nota infine Naldini, ha un “carattere forte, ricco di accostamenti, di analogie, di simbolismi” [ed è

---

<sup>53</sup> Giuseppe Amoroso, *Tra il corpo e l’ignoto c’è un confine incerto*, “La Gazzetta del Sud”, 9/9/2003.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Marco Giovenale, *Recensione di Nel condominio di carne*, “l’immaginazione”, XXI, 205, 2004, p. 49.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 49

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Nico Naldini, *Viaggiando nella caverna dell’Io con la prosa poetica poetica di Magrelli*, “Il Piccolo”, 11/5/2004.

<sup>61</sup> *Ibid.*

connotata da termini scientifici] “che influiscono sul corpo del linguaggio con un suggestivo potere di straniamento”.<sup>62</sup>

Paola Frandini osserva – a ragione – l’elegante umorismo associato a un’ironia macabra alla Waugh in un libro che è “come un sarcastico romanzo di formazione (o sformazione)”,<sup>63</sup> scritto con lucida razionalità, senza sbavature.

Stefano Lecchini sottolinea la “furia ontologica-metafisica”<sup>64</sup> dell’operazione magrelliana, sicché la posta in gioco è il rapporto – aspetto di primaria importanza anche nella mia ipotesi interpretativa – le tensioni, tra io e corpo, l’“oltre”<sup>65</sup> del corpo. Questa ricerca non dà luogo, tuttavia, ad alcun “sistema”.<sup>66</sup> Forse la stessa salute non appartiene al corpo ma si situa oltre la carne.

*Nel condominio* va visto, nell’acuta lettura che ne fa Massimo Onofri, come “la premessa filosofica ed esistenziale di *Ora serrata retinae* e, insieme, la sua letteraria conseguenza, forse la più coerente”.<sup>67</sup> Poiché il corpo è attualizzazione di una costante metamorfosi, l’utopia di dominio di questo divenire e della realtà tutta (utopia di cui la prima raccolta era espressione) si rivela impossibile. Non resta che scendere nelle cavità della carne “come sfida e controcanto delle sue più dolorose metamorfosi”.<sup>68</sup>

Fulvio Panzeri vede nel libro una specie di autobiografia, forse più un poema che un’opera di narrativa (anche in questo caso si oscilla tra ipotesi diverse, ma è nella natura stessa dell’ibrida prosa di Magrelli). È una “dissertazione radiografica di un sé profondamente percepito come natura fisica e come riflesso sulla propria ombra psichica”,<sup>69</sup> un libro dalla scrittura “filosofica e perfettamente scientifica”.<sup>70</sup>

Nella sua breve recensione/mini-antologia di passi Fabio Cozzi definisce il libro “un insieme di frammenti narrativi”<sup>71</sup> espressi in una “prosa aulica e metafisica”.<sup>72</sup>

Sull’inafferrabilità classificatoria giustamente punta anche Renato Minore, per il

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Paola Frandini, *Recensione di Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003, “l’immaginazione”, XX, 203, 2003, p. 35.

<sup>64</sup> Stefano Lecchini, *Il corpo intorno a noi*, “La Gazzetta di Parma”, 21/9/2003.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Massimo Onofri, *Prove di autobiologia*, “Diario”, 10-16/10/2003, p. 67.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Fulvio Panzeri, *Malattia-musica e salute-silenzio nell’esordio narrativo di Magrelli*, “Avvenire”, 13/9/2003.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Fabio Cozzi, *Recensione di Nel condominio di carne*, 23/10/2003, <http://www.omero.it/omero-magazine/omeriche-visioni/valerio-magrelli-nel-condominio-di-carne-einaudi-stile-libero/>.

<sup>72</sup> *Ibid.*

quale *Nel condominio di carne* “ha la forma del piccolo poema in prosa, del romanzo a frammenti [...], del saggio che si interroga sulla vita e sulla morte”.<sup>73</sup> La lingua impiegata è paragonabile a “una grande, strepitosa messa in scena retorica il cui senso può stupirci per poi sfuggirci completamente”.<sup>74</sup>

Enzo Mansueto sottolinea lo spirito di chiarezza alla Calvino o Del Giudice coniugato “all’anamorfico cannocchiale del moralista barocco”.<sup>75</sup> Si tratta di “macelleria allo stato dell’arte, non senza crudele umorismo [...]; siamo in fondo nell’ambito esteso della *body art* e, alla lettera, della porno-grafia”.<sup>76</sup>

Nella lettura che ne fa Elio Grasso<sup>77</sup> *Nel condominio* è una serie di racconti connotati dall’elemento autobiografico e poetico paragonabili alle prose di certo Montale. In Magrelli, tuttavia, sono presenti influenze artistiche e cinematografiche consapevoli degli sviluppi della tecnologia. Grasso cita Ballard, Burroughs, Bacon, Cronenberg e il Moretti di *Bianca e Caro diario*.

Giovanni Orelli, in sintonia con Mansueto, giudica *Nel condominio* raffinato e barocco. Magrelli “è parente di ‘accarnatori’ (penetratori della carne, macellari), come il pittore Bacon, come Giacometti [...], Ensor, Hugo [...] e altri debitamente citati”.<sup>78</sup> Orelli include anche il Rabelais più ‘corporale’. In ultima analisi il libro è una sorta di “divertimento-inchiesta”.<sup>79</sup>

Girolamo de Miranda, definisce *Nel condominio* uno “speciale *Bildungsroman* [...] a noi contemporaneo ma nella sostanza barocco”<sup>80</sup> (ancora una volta, come nel caso di Mansueto e Orelli, un richiamo al barocco) per via di certe analogie tra estetica e filosofia del Seicento e temperie del Novecento. Dei due secoli il libro sembra esprimere l’inquietudine di fondo. Per il critico “la scommessa dello scrittore è quella di fare autobiografia seguendo la memoria del dolore patito”.<sup>81</sup> Nascita e morte sono due atti gratuiti in un percorso marcato dall’assenza di agganci

---

<sup>73</sup> Renato Minore, *Magrelli, se l’io è un fascio di nervi*, “Il Messaggero”, 8/1/2004.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Enzo Mansueto, *Valerio Magrelli: Nel condominio di carne*, Einaudi, “Rockerilla”, 282, febbraio 2004, s.i.p.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Elio Grasso, *La memoria del mondo. Note su Valerio Magrelli, Nanni Cagnone, Cesare Viviani, Giancarlo Pontiggia*, in AA. VV., *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei (1970-2004)*, Milano, F. B. Bocca, 2004, pp. 5-8.

<sup>78</sup> Giovanni Orelli, *Sua eccellenza il corpo*, “Azione”, 4/8/2004, s.i.p.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Girolamo de Miranda, *La pelle di Marsia. Note per un’opera in versi di Valerio Magrelli*, “Aprosiana”, 11-12, 2003-2004, p. 217.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 219.

metafisici; la carne, tranne che in una fugace stagione, è precaria, segnata da una materia repellente da essa stessa prodotta. La pelle, come tutto il corpo, registra la scrittura del tempo; lo scrittore si esercita in vista della sconfitta finale a opera del ‘nemico’, conclude de Miranda.

Per Franco Nasi *Nel condominio* rappresenta la continuazione della ricerca avviata da Magrelli sul linguaggio poetico, come dimostrano le caratteristiche ritmiche della sua prosa, la quale può persino essere letta secondo precise misure metriche. Se all'apparenza non si scorge uno schema strutturale che presiederebbe al volume, i vari capitoli sembrano essere organizzati spesso intorno a “giochi di associazioni libere”.<sup>82</sup> I risultati dell'autoscopia paiono solo possibili se avvengono “per improvvise epifanie, per frammenti”.<sup>83</sup> Nel libro “c'è un corpo presente, ce n'è un altro dislocato nel tempo, e infine, uno nello spazio”.<sup>84</sup> Il rischio di anettere un peso eccessivo alla coscienza del sé e del corpo auscultato è fugato, secondo Nasi, dall'ironia, intesa come “capacità di guardare, a volte con caustico distacco, se stessi, stabilendo con il lettore un patto di complicità”.<sup>85</sup> Se il critico sembra ridurre il quoziente di ‘narratività’ del libro (ma si può fare racconto anche con i mezzi cui Magrelli è più avvezzo), la sua valutazione dell'ironia è certamente corretta.

Nelle numerose interviste Magrelli è sempre generoso di informazioni ma anche di chiavi di lettura delle sue opere di cui bisogna giocoforza tenere conto. Nella sua intervista Andrea Monda giudica originale il libro e lo riconduce agli interessi già espressi da Magrelli nelle opere precedenti. Certi componimenti poetici, *in primis* la poesia tratta da *Nature e venature* “Amo i gesti imprecisi”, sembrano presagire la problematica di *Nel condominio*. Magrelli concorda osservando che spesso per sentire ‘parlare’ gli oggetti bisogna ascoltarne il rumore quando sono rotti. Comunque afferma che non ha fatto ‘parlare’ il corpo, l'ha solo ascoltato. Monda osserva che l'umorismo e l'ironia sono elementi ben presenti; per Magrelli servono a evitare sia la pesantezza del lutto (visto che il corpo contiene i germi della decomposizione e della morte) che la “leggerezza un po' plastificata dell'indifferenza”.<sup>86</sup> Si tratta, per Magrelli, di una ‘danza macabra’. Si parla anche

---

<sup>82</sup> Franco Nasi, *Nel condominio di Valerio Magrelli*, “Nuova Prosa, 40, 2004, p. 222.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 227

<sup>86</sup> Andea Monda, *Nel condominio di carne. Intervista a Valerio Magrelli*, [www.educational.rai.it/railibro/stampa.asp?tb=3&id=90](http://www.educational.rai.it/railibro/stampa.asp?tb=3&id=90).



di accostamenti di solenne e quotidiano, per esempio le citazioni colte e il linguaggio della pubblicità. Magrelli nega che il suo sia un libro ‘postmoderno’ in quanto non c’è nulla di leggero o programmatico. Inoltre precisa che non è un’opera sulla malattia bensì sull’assedio del corpo ad opera della malattia e che i temi sono tre: assedio della malattia, viaggi e infanzia. Parla poi della genesi del titolo (per esempio le sollecitazioni da Ballard, Butler, ecc.). Il termine ‘patopatia’ (“Esercizi di patopatia” era uno dei titoli provvisori di *Nel condominio*) si collega a Caproni, malato per propria affermazione di “teo-patia”. Infine Magrelli cita Valéry per una chiave di lettura del testo.

Nell’intervista di Nicola Bonazzi Magrelli spiega che la lunga gestazione di *Nel condominio* (l’idea del libro è nata ben prima di *Didascalie per la lettura di un giornale*, intorno al 1990) è dovuta alla difficoltà di come collegare i tre temi dell’infanzia, della malattia e del viaggio. Sicuramente c’è un riferimento a Ciro di Pers (presente già in *Nature e venature*). Magrelli parla anche di autori per lui fondamentali, come Michaux, Artaud e Ponge e, nel campo dell’arte, Giacometti. Se il corpo si abita, non ci appartiene. Come leggiamo, “[l]’idea della veste, del soma, del carcere è molto presente nel testo. [C’è una] disparità molto stridente tra il senso materiale, ma anche glorioso del corpo, e una sua quotidianità miserrima, che [il poeta ha] sempre paragonato a quella di un inquilino”.<sup>87</sup> Lo scrittore parla anche di una certa vicinanza con Ellroy e Ballard, pur non ammirandoli. Per Magrelli nella letteratura italiana ci sono momenti di attenzione speciale verso la corporeità, per esempio in *Agostino* di Moravia e nei film di Pasolini. “Diciamo piuttosto che quello che ci arriva da fuori è una forma diversa di discorso sul corpo, mediato *in primis* dall’insegnamento di Foucault. Credo tuttavia che il tema del corpo sia stato molto presente nell’ambito italiano, magari secondo modalità meno appariscenti, più dissimulate”,<sup>88</sup> afferma il poeta. L’ascolto del corpo avviene attraverso la percezione del dolore; per Magrelli la scrittura è liberazione: “si dà parola alla fatica vera, alla

---

<sup>87</sup> Nicola Bonazzi, *Valerio Magrelli. Il corpo difettoso* (Intervista), [www.griseldaonline.it/3magrelli\\_print.htm](http://www.griseldaonline.it/3magrelli_print.htm).

<sup>88</sup> *Ibid.*

sofferenza”.<sup>89</sup>

Secondo Michele Lupo il libro richiama più Manganelli che Calvino, grazie a “una bellezza esatta ma sulfurea”.<sup>90</sup> Il critico non nega una certa “ostentazione estetizzante per il trovato linguistico”<sup>91</sup> (personalmente non trovo che ciò sia un eccesso, quanto piuttosto una cifra magrelliana della ‘configurazione’ del racconto) ma sottolinea il valore estetico del libro, definendolo un “poema in prosa”.<sup>92</sup>

Antonio Stanca è meno convinto di altri circa la riuscita di *Nel condominio*. Magrelli “non riesce un vero narratore dal momento che non si allontana dal suo fare poetico”,<sup>93</sup> scrive il critico. Il linguaggio è “sintetico, allusivo, alla ricerca di effetti particolari”.<sup>94</sup> La sua cultura è vasta ma si sconfinava nel cerebralismo. Stanca ritiene, comunque, originale l’idea del viaggio all’interno del corpo e afferma: “Siamo prima corpo e poi mente, anima, e non si può non valutare che la condizione del primo è determinante per la formazione delle seconde”.<sup>95</sup> La sofferenza del corpo che per molti artisti è stata la via alle vette dell’arte non è garanzia di analoghi esiti in Magrelli, secondo Stanca. Si tratta in questo caso di una voce un po’ fuori dal coro, visto che sono in tanti, incluso chi scrive, a valorizzare proprio la riuscita complessiva del libro.

In una recensione anonima *Nel condominio* viene definito un “apparente romanzo”<sup>96</sup> con il ‘respiro’ della poesia per via degli inserti poetici e della cura dello stile. Se ne ammira l’idea di aver studiato l’influenza del corpo sulla mente, anziché il contrario. Il viaggio nel corpo produce un effetto di straniamento e, nonostante alcune perplessità espresse dal recensore, “la lettura diventa a tratti molto divertente”<sup>97</sup> anche grazie all’ironia, di cui però non si approfondiscono le

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Michele Lupo, *Valerio Magrelli rivisti – riletti* (Recensione di *Nel condominio di carne*), [successiva ripubblicazione] 19/9/2010, <http://michelelupo.blogspot.it/2010/09/valerio-magrelli-rivisti-riletti.html>.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Antonio Stanca, *Come viaggiare nel corpo (Tra serio e faceto)*, [wysiwig://6/http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/magrelli.htm](http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/magrelli.htm), p.1.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Anonimo, *Recensione di Nel condominio di carne*,

<http://quaderno.clarence.com/archive/054869.html>.

<sup>97</sup> *Ibid.*

implicazioni meno immediate.

Francesca di Mattia giudica, opportunamente, l'opera un libro impossibile da classificare nella letteratura italiana odierna, "un piccolo trattato autobiografico".<sup>98</sup> In un certo senso rappresenta la continuazione di *Vedersi vedersi* (il saggio di Magrelli dedicato a Valéry), solo che questa volta l'oggetto di studio è il proprio corpo. La malattia "suscita indizi su stati di coscienza inaspettati, fuorvianti, spaventosi, rivelatori di un corpo 'altro' che si fa spirito",<sup>99</sup> scrive di Mattia. Il corpo esplorato diventa una sorta di "macchina mitologica"<sup>100</sup> e il tutto viene narrato con un "lessico patologico-poetico".<sup>101</sup> Aggiunge la studiosa: "D'incanto – è qui l'abilità dell'autore – il corpo non è più solo radiografia della coscienza, ma si fa verbo poetico, parola che denuncia, spiazza, amplifica, in un gioco di contrasti, sovrapposizioni e ossimori intriganti. I vari organi sono segni dell'io frammentato, diviso, e acquistano una verità visionaria nel loro non spiegarsi".<sup>102</sup> Anche le numerose citazioni letterarie sull'anatomia e i luoghi come tappe dei viaggi narrati "rappresentano [...] un sistema cosmogonico dell'identità corporea nel suo violento processo di agnizione".<sup>103</sup> La scrittura dà senso ai più riposti moti del corpo, alle sue patologie, incidenti e trasformazioni. In conclusione, si tratta di un libro "lucido e spietato".<sup>104</sup>

Vincenzo della Mea definisce, molto correttamente a mio parere, *Nel condominio* "una specie di romanzo breve autobiografico o, meglio, autobiologico",<sup>105</sup> rilevandone "ironia e humour sul filo del nero",<sup>106</sup> nonché i rapporti tra prosa e poesia. Solennità da una parte e banalità e brutalità del quotidiano dall'altra coesistono, senza che si scada mai nella "facile retorica della malattia [o nella] osservazione piattamente didascalica ed indifferente degli accadimenti".<sup>107</sup>

Deborah Marinacci parla di felice ibridazione tra poesia e prosa a proposito del

---

<sup>98</sup> Francesca di Mattia, *I frammenti cantanti delcorpo*, <http://www.railibro.rai.it/recesnsioni.asp?id=68> p. 1.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>105</sup> Vincenzo della Mea, *Recensione di Nel condominio di carne*, <http://147.123.155.118/index.php?module=subjects&func=pri...>, p. 1.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 2.

libro, un'opera caratterizzata soprattutto dalla densità della scrittura, nonostante sia “breve [...] arbitrariamente equilibrata, rimandante e spezzettata”<sup>108</sup> ma eterogenea per “forme, parole, generi, stili”.<sup>109</sup> Il linguaggio del corpo è forse la lingua che meglio conosciamo, afferma Marinacci: “[è] dalla paura sul corpo che cominciamo a sentire, ed è per il corpo che finiamo, e creiamo per tutta la vita una mente immortale”.<sup>110</sup> Secondo la studiosa lo scrittore non scende mai “nel patetismo o nell'autocompiacimento”,<sup>111</sup> traendo piacere da quello che fa. La sua scrittura è “contemporanea e simbolista”,<sup>112</sup> come quella di Rimbaud e Mallarmé. Marinacci riconosce, infine, che alcuni hanno visto nel libro un'opera postmoderna, anche se Magrelli non è d'accordo ma – lascia intendere la studiosa – la poesia è anche di chi la usa e *Nel condominio* è una testimonianza del nostro tempo, che lo voglia o no il suo autore. Un'affermazione, questa, di notevole interesse perché è tra le poche ad accennare agli effetti pragmatici del testo letterario.

Arrigo Stara sottolinea la bellezza stilistica di Magrelli grazie, soprattutto, alla densità organica della parola. L'intelligenza dell'autore viene definita come “curiosità straniante”,<sup>113</sup> per cui le cose e i fenomeni appaiono come in un momento rivelatore che “stupisce” o “inquieta”. Il corpo è in tal modo sottoposto a questa curiosità. Le prose di *Nel condominio* non sono per Stara né racconti, né romanzo, né “frammenti di una confessione, né quelli di un'autobiografia”.<sup>114</sup> L'unità di questi frammenti è comunque garantita da un trauma, una ferita. Già nelle prose contenute in *Esercizi di tiptologia*, caratterizzate da “un autobiografismo in qualche misura sempre eccentrico [...], reticente, pudico”,<sup>115</sup> avveniva l'incontro rivelatore tra io e corpo. In *Nel condominio* la narrazione procede per “blocchi tematici”.<sup>116</sup> Si osserva poi che “la logica narrativa del volume di Magrelli è metonimica, segue le epifanie, il dislocarsi lungo tutto il corpo di questi incontri traumatici con la propria natura fisica, organica, animale”.<sup>117</sup> Stara insiste sulla compresenza, nella

---

<sup>108</sup> Deborah Marinacci, *Carne sintetica*, “Speaker's Corner. Roba postmoderna”, <http://rcslibri.corriere.it/speakerscorner/postmoderna6.spm>, p. 1.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Arrigo Stara, *Radici di carne. Una lettura di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, “Italianistica” 3, 2004, p. 121.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ivi*, pp. 121-122.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>117</sup> *Ibid.*

compagine frammentata del corpo, dei segni contrapposti di io e altro, vita e morte immanente, segni espressi in immagini dall’“aspetto di incubi organici, di ossessioni materiche”.<sup>118</sup> La domanda fondamentale che lo scrittore sembra porsi è “fino a che punto [...] io sono io, posso riconoscermi in me”?<sup>119</sup> La ricognizione della fenomenologia del corpo passa attraverso una nota di comicità insita nella stessa tragicità dell’esistenza. Per lo studioso, infine, *Nel condominio* simboleggia perfettamente la concezione del nostro tempo secondo cui “non è più la psiche a parlare attraverso il corpo, ma il corpo che parla della psiche”.<sup>120</sup> Un contributo molto utile, quello di Stara, principalmente sotto il profilo della *vexata quaestio* della narratività e per le problematiche intorno all’identità.

Alessio Brandolini evidenzia la grazia, leggerezza e ironia di un libro ciononostante complesso che scava “in modo impietoso”<sup>121</sup> nella sofferenza del corpo e nella vita. Pare che il recensore voglia illustrare una sorta di ossimoro con cui si potrebbe sintetizzare il testo analizzato.

Nella sua intervista anche Paola Malavasi utilizza, a mio avviso a ragion veduta, l’espressione ‘esordio narrativo’. Per Magrelli è la dissoluzione del corpo che fa emergere la sua personalizzazione, contrariamente a quanto avviene nella pubblicità. L’ironia ha la funzione di “reggere il peso”<sup>122</sup> della materia affrontata in un libro decisamente funereo.

Per Stefano Verdino si tratta di un libro elegante, intelligente, la cui scrittura “è implacabile nella sua refertazione insieme intima e quasi astrale”,<sup>123</sup> discreto e cauto. Magrelli pare avvertirci che in fondo il corpo contiene persino un mistero, “un sacro, forse, per noi indecifrabile”.<sup>124</sup> L’unico punto in cui il critico si discosta dall’autore è il raffronto tra regicidio e morte di Mussolini. Su questo punto mi sento di prendere le distanze, come sarà più chiaro nel corso di questo lavoro.

Tommaso Lisa è anche l’autore del primo volume dedicato integralmente a una singola opera di Magrelli, *Ora serrata retinae*. Lo studioso affronta i problemi

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 123.

<sup>119</sup> Ivi, p.124.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Alessio Brandolini, *Recensione di Nel condominio di carne*,

[http://lafrusta.homestead.com/rec\\_magrelli.html](http://lafrusta.homestead.com/rec_magrelli.html), 22/1/2004,

[http://www.fabruaria.it/pag\\_int2.php?codice=14311363941d7f7ee9a98d](http://www.fabruaria.it/pag_int2.php?codice=14311363941d7f7ee9a98d) .

<sup>122</sup> Paola Malavasi, *La realtà c’è ancora ma manca il contatto*, “Stilos”, 3/2/2004, p. 5.

<sup>123</sup> Stefano Verdino, *La carne di Magrelli*, “Resine”, 101, n. s., luglio-settembre 2004, p. 104.

<sup>124</sup> *Ibid.*

dell'avantesto e dei processi identitari nella silloge, adottando gli strumenti della filologia per la sua indagine sui manoscritti e le varianti. Rileva che solo a partire dall'incidente stradale subito dal poeta inizia la meditazione e la fase creativa incentrata sui problemi della vista, del sonno e della malattia. Tra i temi analizzati è particolarmente importante – anche per gli assunti della mia ricerca – la metamorfosi. Già *Ora serrata retinae* sottolinea questa poetica del mutamento. Il critico registra la distribuzione di occorrenze lessicali precise e altamente significative. “Tramite l’ostensione della metamorfosi Magrelli riporta in primo piano le ragioni del ‘sentire’ del corpo”,<sup>125</sup> leggiamo. Sulla questione del soggetto come sé Lisa scrive: “L’immagine dell’io che Magrelli delinea, oltre sulla linea Montaigne-Spinoza-Proust, viene modulata sulle ‘teorie del sé’, tra empirismo e fenomenologia, con riferimenti al razionalismo cartesiano, alla *ratio more geometrico* privata, tramite il ‘pensiero debole’, dell’assolutismo trascendente”.<sup>126</sup> Magrelli, argomenta correttamente Lisa, sa bene che corpo e spirito si condizionano a vicenda e da Valéry riprende la relazione “corps”/“esprit”/“monde”. Il poeta

non sdoppia il soggetto percipiente ma “riassorbe” il *cogito* all’interno dell’esperienza fenomenica dell’accadimento per rendere gesto (corpo) il pensiero non separato dualisticamente dalla materia. Autoanalizzarsi, rendendosi oggetto attraverso l’atto dell’autoscopia, porta il pensiero a ritornare su se stesso, sulla sua concretezza, ponendo in primo piano la concezione monologica del riconoscimento, il primato dell’auto-riconoscimento sull’etero-riconoscimento.<sup>127</sup>

E ancora, “come Merleau-Ponty, Magrelli riporta il corpo, quale fulcro di potenzialità, *espace vécu*, al centro dell’esperienza conoscitiva del soggetto e l’atto propriocettivo, auto-osteso attraverso l’atto di scrittura, non riduce il problema a soluzione definitiva (teleologica o teologica) ma lascia il dubbio ‘in sospeso’”.<sup>128</sup> L’io si parcellizza in una serie di punti di osservazione, precisa il critico, per cui sempre più illusoria appare ogni idea di unità individuale o di dominio cartesiano

---

<sup>125</sup> Tommaso Lisa, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 35.

<sup>126</sup> Ivi, p. 46.

<sup>127</sup> Ivi, p. 48.

<sup>128</sup> Ivi, pp. 53-54.

dell'atto conoscitivo.<sup>129</sup> “L'io come corpo biologico, come carne, è [...] una comunità di sotto-individui, di organi (cervello, occhio, arti)”,<sup>130</sup> continua il critico. Ha ragione Lisa quando asserisce che il processo di scomposizione del corpo nelle sue varie parti si conclude in *Nel condominio*. L'occhio è via di fuga dal corpo e ingresso del mondo della carne. Mentre *Ora serrata retinae* sembra concentrarsi, secondo lo studioso, sulla fusione tra soggetto e oggetto, *Nature e venature* si apre all'alterità dell'oggetto. Già in *Ora serrata retinae* la malattia ha valore conoscitivo e anche se tracce di morte sono disseminate in questa prima raccolta, è più la vitalità del soggetto percipiente a prevalere. Infine, dal punto di vista formale e stilistico Lisa parla di architettura post-moderna del libro. Per il critico, “Magrelli, attraverso l'allegoria, come l'occhio del pittore secondo Merleau-Ponty, rende dinamicamente ‘visibile l'invisibile’ descrivendo la percezione”.<sup>131</sup>

Jansen Steen e Paola Polito studiano i fenomeni del tema e della metafora in *Ora serrata retinae* attraverso un'indagine quantitativa. Emerge, ai fini della mia ricerca, che i lemmi “‘pensiero’ ‘corpo’ e ‘pagina’, tenendo conto dello spoglio e dell'analisi dei contesti, mostrano di godere di uno statuto speciale, di preminenza, nella configurazione tematica della raccolta – come rilevato intuitivamente anche nella lettura introduttiva, in cui si indicavano in ‘mente’ ‘corpo’ ‘scrittura’ le componenti di un'avventura conoscitiva tradotta in poesia”.<sup>132</sup> I tre sostantivi (‘parole-polo’) co-occorrono con notevole frequenza, cioè ad esempio ‘corpo’ co-occorre con ‘pensiero’, ‘carne’, ‘tempo’, ecc. La parola ‘corpo’ costituisce una serie semica primaria: corpo-carne-membra-cervello-mano-gesto. Affermano gli autori:

Salta agli occhi come alla cura della descrizione di una fenomenologia e geometria interiori varie e complesse non corrisponda una decidibilità e univocità del descritto secondo criteri di razionalità cartesiana o di logica corrente, quanto piuttosto un permanente slittamento degli ambiti tra /*corpo*/, /*pagina*/ e /*pensiero*/, uno scambio ambiguo di attributi, di ruoli, anche dinamico (come nel caso degli esempi con ‘farsi’ e ‘diventare’), in una sorta di metaforismo irrisolto, dove la contraddizione resta aperta proprio grazie al procedimento metaforico.<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 54.

<sup>130</sup> Ivi, p. 55.

<sup>131</sup> Ivi, p. 169.

<sup>132</sup> Jansen Steen, Paola Polito, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004, p. 114.

<sup>133</sup> Ivi, p. 123.

Dallo studio risulta, significativamente, che la parola ‘corpo’ nel libro ha 21 occorrenze, carne 10, cervello 9, membra 9, mano 7, occhio 6. Gli autori concludono:

Le confluente di risultati ottenute per accertamenti successivi [...] sembrano additare l'esistenza di una strategia generale, di una “struttura profonda” di carattere concettuale che organizza il rapporto tra metafora e tema in *OSR* [*Ora serrata retinae*]; questi campioni d'analisi hanno mostrato tutti, coerentemente, una funzione costante della metafora in *OSR*: la metamorfosi, la transustanziazione, di cui, a suo modo, solo la poesia riesce a farsi ‘scienza’.<sup>134</sup>

Mi permetto di dare una rapida sintesi anche del mio volume<sup>135</sup> su Magrelli. Si tratta della prima monografia dedicata all'opera complessiva del poeta, se si considera che il libro di Bonito analizzava anche la poesia di Ortesta. È interessante, per inciso, notare che il 2004, l'anno in cui è apparsa la monografia, ha visto anche la pubblicazione del volume di Lisa e di quello di Jansen e Polito, certamente una testimonianza dello straordinario interesse esercitato dall'opera magrelliana.

Il volume analizza l'intero arco della produzione poetica edita sino al 2004. Pur non studiando *Nel condominio* (uscito quando lo studio era pressoché completo), accenno agli indubbi legami, soprattutto di natura tematico-concettuale, con la produzione in versi. Magrelli viene collocato nel suo periodo storico-culturale e vengono messe in risalto ascendenze e sintonie riscontrabili nelle opere del poeta. Faccio anche notare la sostanziale asciuttezza dello stile, l'atteggiamento decisamente antieffusivo, la compresenza di raziocinante lucidità e preoccupazione per il rapporto tra mente e corpo. Essenziale risulta la messa a punto delle premesse filosofiche dello sguardo indagatore e del pensiero in relazione alla fenomenologia del corpo. Viene sottolineata anche l'importanza fondamentale del processo ontologico di costituzione del sé in rapporto all'altro da sé, nella costante disposizione verso una ricognizione sia del senso ultimo della scrittura che della definizione del soggetto.

Sin dalla raccolta d'esordio appare evidente, pur nell'insistenza di un'istanza

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 136.

<sup>135</sup> Mario Inglese, *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo, 2004.



indagatrice che sfiora a tratti il cerebralismo, la preoccupazione verso la corporeità, vista da una parte come componente mai disgiunta dal pensiero, dall'altra come estraniata dimensione che partecipa dello slittamento verso la desoggettivazione dell'io. La monografia si sofferma quindi sul *tópos* del viaggio, dell'attraversamento, per rendere conto delle tensioni dialettiche tra definizione dell'io e gli sconfinamenti nella dimensione metaindividuale del mondo. Anche la scrittura deve essere intesa come attraversamento da un oltre che sfugge in parte al pieno controllo del soggetto. L'occhio è, in questa prima stagione della poesia magrelliana, l'organo principe, anzitempo compromesso in parte dalla miopia, un'alterazione patologica che anticipa le preoccupazioni di un libro come *Nel condominio*. Già in *Ora serrata retinae* il tentativo di una definizione ontologica dell'io si traduce nell'impossibilità della completa apprensione del sé, nella constatazione che è proprio il sé ciò che del mondo non riusciremo mai a conoscere, a isolare. Ciò vale anche, ovviamente, per il proprio corpo, il quale necessita di uno specchio perché se ne abbia una visione, mai compiuta comunque. È quasi superfluo dire quanto queste premesse saranno centrali nelle riflessioni contenute in *Nel condominio* sui processi identitari indagati a partire dalle dinamiche corpo/pensiero.

In *Nature e venature* la dimensione spaziale, sia pure di uno spazio spesso interiorizzato, si accompagna a un sempre maggiore peso del tempo, elemento fondamentale in quanto serve a mettere a fuoco un altro tassello costitutivo, quello della metamorfosi del corpo. Emerge anche una dimensione geologica, 'ctonia' della materia, a partire da forze pulsionali, patologiche o meno, che irrompono a corrugare la superficie solo all'apparenza calma del corpo e del mondo.

Lo studio passa quindi a *Esercizi di tiptologia*, sorta di spartiacque nella produzione magrelliana, pur nella sostanziale costanza della speculazione poetica e metapoetica. Il linguaggio si fa più franto, violento, i componimenti diventano più lunghi, spesso sono introdotti da titoli, lacerti di prosa o prosa poetica si accompagnano ai versi, diverse traduzioni vengono incorporate. Siamo così sempre più vicini a quella "logica dell'inclusione letteraria"<sup>136</sup> di cui discute Magrelli e che sempre più caratterizzerà le prose di *Nel condominio* e dei successivi volumi.

In *Didascalie per la lettura di un giornale* interviene un ulteriore elemento di

---

<sup>136</sup> Valerio Magrelli, *Logiche di inclusione letteraria*, in Id., *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp.198-213, e in [www.cieg.info/cattedra\\_internazionale\\_emilio\\_garroni/attivita\\_testionline\\_files/lectiomagistr.pdf](http://www.cieg.info/cattedra_internazionale_emilio_garroni/attivita_testionline_files/lectiomagistr.pdf)

novità, vale a dire l'apertura, già anticipata in parte in *Esercizi*, verso la dimensione civile, verso l'urgere di alcuni dei problemi più pressanti della società attuale, omologata e soggetta al rischio di una testualizzazione manipolativa che rischia di obliterare i margini di espressione e di libertà dell'individuo.

Hugues Marchal<sup>137</sup> procede a una breve disamina delle opere, letterarie e non, incentrate sui viaggi immaginari all'interno del corpo umano. Questi viaggi, anziché rappresentare una 'conquista' del corpo, sfociano in qualcosa di molto più instabile e problematico, come avviene esattamente in *Nel condominio*, dove l'autore cerca di capire "se per caso [è] un mostro più complicato e fumigante di Tifone".<sup>138</sup> Lo studioso precisa, correttamente, che della citazione da Platone Magrelli ha eliminato la metà che allude invece alla possibilità che rimanga nel corpo una parte di luce e di divinità.

Non posso che concordare con Vincenzo Salerno quando afferma che *Nel condominio* è "dichiaratamente autobiografico";<sup>139</sup> si tratta di un racconto "chirurgico"<sup>140</sup> dalla lingua poetica.

Nella mia intervista del 2005 Magrelli discute del problema della narrativa in relazione alla difficoltà di dare un nome ai personaggi. Questa difficoltà è di fatto una questione legata al problema dell'identità, mentre la funzione analogica è particolarmente sviluppata nello scrittore, come se una capacità escludesse l'altra. Nella sua prosa creativa l'autore si muove essenzialmente "nella direzione di una domanda",<sup>141</sup> appoggiandosi "al concetto di *autofiction*: l'autobiografia che diventa finzione".<sup>142</sup> È come se il narratore fosse "sommerso da un *foisonnement*, da una proliferazione di microstorie, ognuna delle quali poi si carica di una vita tutta sua".<sup>143</sup> Persino gli oggetti contengono *in nuce* una loro storia perché hanno quasi un'anima, secondo lo scrittore. Un'altra questione che viene discussa (e che è importante anche in *Nel condominio* e in *Geologia di un padre*) è il rapporto tra

---

<sup>137</sup> Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et novation: repères historiques et génériques*, in *Voyages intérieures*, Actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par Hugues Marchal et Anne Simon, publication en ligne, novembre 2004, [www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf](http://www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf), pp. 3-16; consultabile anche in <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00454034/document>.

<sup>138</sup> Cfr. Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 4.

<sup>139</sup> Vincenzo Salerno, *Scrittori del vissuto*, "Portales", 5, dicembre 2004, p. 253.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia", XXXV, 121, settembre-dicembre 2004, p. 18.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

ricerca identitaria e legami generazionali. Il poeta si chiede, significativamente, come mai si confronti sempre con il proprio autoritratto allorché descrive altre persone.

In un successivo saggio Andrea Cortellessa ci ricorda opportunamente che l'esordio poetico di Magrelli, insieme a quello di Patrizia Valduga, ha introdotto in maniera dirimpante nei primi anni Ottanta il tema della corporeità in un panorama lirico sino ad allora intriso di soggettività. In *Nel condominio* l'io è ridotto a un "vero e proprio atlante anatomopatologico. [...] Da un massimo di controllo, della coscienza sul corpo, passiamo alla resa del Sé all'autonomia 'macchinica' del corpo: un Sé non più in grado di coordinarne le parti",<sup>144</sup> secondo il critico.

Cecilia Bello Minciocchi sottolinea la frammentarietà del corpo scomposto nei suoi vari organi, i quali assumono diverse configurazioni, anche per via dell'innesto di protesi e parti estranee. Il corpo così frammentato ha un "alto gradiente emblematico-esistenziale più che narrativo. Il racconto, presente in scaglie, è infatti prosciugato in un catalogo di organi dispersivo e programmaticamente incompleto. Ed è una disseminazione, questa testuale, che anticipa *in figura* lo smembramento definitivo".<sup>145</sup> Se si può condividere l'accento posto su questa frammentazione strutturale e simbolica, non sono del tutto convinto che ciò sia a discapito del racconto. La studiosa conclude affermando che "l'ostinata autoscopica iniziata con *Ora serrata retinae* ha compiuto intanto – numi tutelari Maurice Merleau-Ponty e Jean-Luc Nancy – il primo, coscienzioso periplo intorno a se stesso".<sup>146</sup>

Lea Canducci parla di autoanalisi, non tanto del profondo quanto del corpo; un'autoanalisi che comporta una forma ambivalente di narcisismo: di "amore di sé [di] autodisprezzo".<sup>147</sup> Sottolinea anche la dimensione dell'ironia, usata come "deterrente per i propri mali",<sup>148</sup> e osserva la presenza di un'inventiva che si traduce in un "linguaggio barocco, espressionista".<sup>149</sup> La studiosa non esclude comunque un certo "senso tragico" [né uno] "stupore leopardiano dell'invenzione e della creatività attraverso la parola".<sup>150</sup> Per Canducci le varie parti del corpo vengono

---

<sup>144</sup> Andrea Cortellessa, *Io è un corpo* cit., p. 39.

<sup>145</sup> Cecilia Bello Minciocchi, *Valerio Magrelli*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale* cit., p. 273.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>147</sup> Lea Canducci, *A proposito di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, "Gradiva", 27-28, 2005, p. 77.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 78.

trattate da Magrelli ora come oggetti ora come soggetti: “[l]’io in questo caso viene declassato da singoli organi come gioco ironico e autodissacrante”.<sup>151</sup> Infine si rileva che l’opera è anche “un pretesto per analisi storiche, letterarie e artistiche”<sup>152</sup> e che la sezione “Infanzia del padre” esula in parte dal libro a causa del suo carattere prevalentemente “storico-politico”,<sup>153</sup> punto – questo – su cui esprimo il mio parere divergente, come mostrerò più avanti.

Nell’utile intervista di Francesco Napoli Magrelli tratta dei tre temi principali alla base di *Nel condominio*: malattia, infanzia, viaggio, affermando che ciascuno “serve come antidoto rispetto all’altro, senza che si possano neutralizzare del tutto”.<sup>154</sup> Aggiunge che l’elemento politico, incentrato sulla figura del corpo del sovrano si è venuto chiarendo solo dopo l’intervento critico di Gabriele Pedullà. Il libro ha avuto, continua lo scrittore, una gestazione difficile ma alla fine si è rivelato fonte di piacere nel dare voce “ai disgraziati ‘schiavi’, le membra, le parti malate”.<sup>155</sup> Il ‘condominio’ ha sempre un aspetto politico, sostiene Magrelli, l’isolamento non è più possibile.

Lorenzo Flabbi<sup>156</sup> rileva, come hanno fatto già altri, la qualità poetica della lingua di *Nel condominio* insistendo sulla cospicua presenza di endecasillabi e settenari che si celano in tanto periodare. Inoltre osserva che l’abbondanza di inusuali citazioni letterarie raffinate non ha mai un intento sarcastico, conclusione per me non sempre condivisibile, come vedremo più avanti. Nel suo successivo intervento il critico giudica *Esercizi di tiptologia* un libro di frontiera nella cui prosa “Rivelarmi al gelo” è già *in nuce*, dal punto di vista stilistico, *Nel condominio* per via della sua “*expression hémorragique*”<sup>157</sup> che nei versi restava compressa dalle forme della poesia.

La riuscita di *Nel condominio*, secondo Nicola Moretti, è da ascrivere (del tutto

---

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>154</sup> Francesco Napoli, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 133.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Lorenzo Flabbi, *Recensione di Valerio Magrelli: Nel condominio di carne. Nell’endecasillabizzare il corpo, nell’endecasillabizzare la prosa*, 23/3/2004, <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article98>.

<sup>157</sup> *Id.*, *La prose qui fait des vers. Nel condominio di carne de Valerio Magrelli*, in Jean-Charles Vegliante (ed.), *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 150.

correttamente, a mio avviso) al suo stile magistrale e al connubio di “pietà e sarcasmo, lirismo e ironia”.<sup>158</sup> L’indagine magrelliana sulla corporeità si avvicina, più che a un Pasolini o Moravia, alle concezioni di pensatori come Barthes, Foucault, Deleuze, Guattari e agli esponenti del *post-human*, del cyborg e della letteratura *pulp*.

Andrea Cortellessa, tornando su Magrelli, ricollega – col suo consueto acume e un’agguerrita strumentazione culturale – *Nel condominio* alle precedenti esplorazioni del corpo umano quali le cronofotografie di Étienne-Jules Marey e Edward Muybridge, gli atlanti di Vesalio e le “requisitorie”<sup>159</sup> di La Mettrie. Importante è anche la meditazione sul corpo condotta da Jean-Luc Nancy. La frammentazione della scrittura nel libro è parallela alla frammentazione del corpo-macchina, secondo il critico italiano. Cortellessa nega che *Nel condominio* sia un ‘racconto’, meno ancora di quanto possano esserlo le prose di *Esercizi di tiptologia*. Questo è giustificato da “due connotati stilistici della prosa lirica: da un lato la sintassi nominale e paratattica, dall’altro l’efflorescenza metaforica”,<sup>160</sup> nonché dall’influenza del D’Annunzio del *Notturmo* e del *Libro segreto*. Il metaforismo è più di matrice barocca, conclude Cortellessa, che *post-human*, con innegabile gusto mortuario. Successivamente il critico affermerà che una piena acquisizione della dimensione biografica costituisce “la sfida”<sup>161</sup> del Magrelli post-*Condominio*. Ritengo, invece, che questa sfida venga raccolta, almeno in parte, proprio nel primo libro di prosa.

Victoria Surliuga ritiene pertinentemente che la scelta da parte di Magrelli di impiegare la prosa invece che la poesia in un libro come *Nel condominio* sia da attribuire al fatto che le domande che lo scrittore si pone “sono domande alle quali non ha ancora trovato una risposta, e dunque non ha ancora trovato una forma che gli permetterebbe di traslare nella poesia oggettiva e impassibile che in genere è la sua”.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Nicola Moretti, *Il dolore e la misura. Studio sulla poesia di Valerio Magrelli* (inedito), p. 17.

<sup>159</sup> Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 435. In questo volume l’autore ingloba, con pochissime varianti, il precedente *Leçons de ténèbres*, “L’indice dei libri del mese”, XX, 12, 2003, p. 10.

<sup>160</sup> Ivi, p. 436.

<sup>161</sup> Andrea Cortellessa, *Valerio Magrelli*, in Id. (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L’orma, 2014, p. 328.

<sup>162</sup> Victoria Surliuga, *La prosa dei poeti. Loi, Majorino, Neri, De Angelis, Magrelli*, “Nuova Prosa”, 44, 2006, p. 239.

Fabio Pierangeli esclude – e non possiamo dargli torto – che vi sia una frattura tra la poesia di Magrelli e *Nel condominio*. Con impareggiabile perizia tecnica ed eleganza lo scrittore affronta domande fondamentali accompagnate da un tono a volte angosciato. Il libro scopre mostri anche se tradisce il suo sostanziale umanesimo e illuminismo. “[Q]uesta lotta senza risparmio tra chiarezza e mostruosità trova nella prosa nuovo ritmo, linfa, si pone tra le prove migliori di Magrelli, nel confine tra i generi”,<sup>163</sup> conclude il critico.

Silvia Fandavelli giudica – opportunamente – Magrelli “sarcastico, pungente, ironico ma macabro nelle considerazioni più geniali sul destino del corpo”.<sup>164</sup> Tuttavia il poeta evita ogni atteggiamento troppo pessimista in quanto “del resto ogni malanno non è soltanto un avvicinamento alla nostra meta finale, ma la conferma che il corpo sia vivo”.<sup>165</sup>

Nell’illuminante intervista raccolta da Fandavelli, Mario Colafranceschi e Ilaria Serrotti (oltre a quanto riportato più giù nel paragrafo seguente) Magrelli si sofferma sulla nozione di antidoto, inteso anche come protezione, attenzione, con lo scopo di contenere le “brutali irruzioni dall’esterno”.<sup>166</sup> La malattia è causa di profonda autoriflessione, della coscienza di sé ma anche della scrittura. Le malattie raccontate in *Nel condominio* sono solo “le forme più banali, più diffuse”,<sup>167</sup> afferma Magrelli, perché fosse evitata un’insistenza più greve. La malattia in certa misura incrementa la visione del corpo e delle cose perché aggiunge all’esperienza una dimensione nuova, come nella miopia. Per lo scrittore “noi siamo abitati da una vita che ci attraversa come un’onda”.<sup>168</sup> Nella guarigione da un male sta la felicità. Per Magrelli più che di identità si deve parlare di “io federale [...] io reticolare”<sup>169</sup> e che in una fase di biotecnologie avanzate “abbiamo in corso una doppia migrazione: su altri mondi e su altri corpi. Il senso di sfratto, di espulsione, mai come adesso è diventato veramente generale”.<sup>170</sup> L’essere umano si trova a metà strada tra

---

<sup>163</sup> Fabio Pierangeli, *Il palazzo di carne, Valerio Magrelli tra poesia e prosa*, in Id., *Una “luce particolare, non so come descriverla...”*. Città, luoghi, viaggi nella letteratura contemporanea, Roma, Nuova Cultura, 2006, p. 71.

<sup>164</sup> Silvia Fandavelli, *Il corpo e la vita “in affitto”*, “Philosophema”, IV, 6/8, giugno 2006, p. 21.

<sup>165</sup> Ivi, p. 24.

<sup>166</sup> Silvia Fandavelli, Mario Colafranceschi, Ilaria Serrotti (a cura di), *Il corpo*. Intervista a Valerio Magrelli, “Philosophema”, IV, 6/8, giugno 2006, p. 8.

<sup>167</sup> Ivi, p. 9.

<sup>168</sup> Ivi, p. 10.

<sup>169</sup> Ivi, p. 12.

<sup>170</sup> *Ibid.*

l'animale e l'intelligenza artificiale. La vera conquista non sta in pratiche aberranti, eticamente inaccettabili come la clonazione, ma nella liberazione dal dolore, inclusa l'eutanasia, sostiene ancora Magrelli. Il rispetto per l'altro, via Kant e Lévinas, è la vera religione del nostro tempo; l'amore è l'antidoto al male imperante.

In una successiva intervista curata da Fandavelli Magrelli discute della malattia e della scrittura come esercizio terapeutico. Si sofferma poi sulla genesi di *Nel condominio* e, in particolare, sull'influenza di *Crash* (di Ballard). Molto importante è il rapporto tra il corpo come organismo in continua trasformazione e come “luogo in cui risiedono emozioni e sentimenti”,<sup>171</sup> rapporto spiegato da Magrelli ricorrendo a Merleau-Ponty: “l'apertura al mondo come unica superficie di scambio, di contatto, di interfaccia è, allo stesso tempo, un'ideale officina nascosta al mondo, un luogo di elaborazione e di risposta”.<sup>172</sup> Valéry viene visto come antesignano di questa riflessione, in particolare per quella “mancanza di fondo dell'oggetto che noi siamo” che ci porta ad interrogarci”.<sup>173</sup> A proposito dei tre dittatori citati in *Nel condominio* (Mussolini, Franco e Filippo II) Magrelli vede nel ‘sovrano’ colui che è dotato di un ‘doppio’ corpo in quanto “cerca di acquistare un surplus di esistenza”.<sup>174</sup> I guasti e le imperfezioni sono importanti perché permettono una forma di auto-riflessione. La vecchiaia è “endemica nell'uomo, [...] nasce già insieme alla vita”.<sup>175</sup> Magrelli menziona poi Heidegger in merito al pensiero e alla morte, e Agamben a proposito dell'infanzia e del linguaggio. La morte rimane per lo scrittore uno “scandalo, [...] qualcosa di talmente inconcepibile da restare una figura ininterrottamente votata e vocata all'interrogazione”.<sup>176</sup> L'intervista si conclude con un riferimento alla relazione tra poesia, scienza e mondo attuale e alle potenzialità favorevoli che si schiudono ai poeti oggi.

Andrea Inglese, in un confronto tra prosa e poesia in Francia e in Italia, fornisce un sintetico, acuto giudizio sulla prosa magrelliana. Secondo il critico, nel caso di Magrelli l'adozione della prosa rispetto alla poesia rappresenta “un ampliamento e

---

<sup>171</sup> Silvia Fandavelli, *Valerio Magrelli. Malattia e scrittura. Intervista*, in Loretto Rafanelli (a cura di), *Le voci il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultima parte del Novecento*, “I quaderni del battello ebbro”, San Vito (CN), Ellerani, 2007, p. 233.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 234

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>176</sup> *Ibid.*

un'intensificazione delle possibilità espressive, una loro maggiore efficacia, a fronte soprattutto delle immediatamente precedenti o successive prove poetiche".<sup>177</sup>

Maddalena Vaglio Tanet esclude, a mio avviso in modo non del tutto persuasivo, che si possa parlare di narrativa a proposito di *Nel condominio*,<sup>178</sup> anche perché "[l]a storia del corpo è una storia incompleta, sparsa [...]".<sup>179</sup> La "simmetria strutturale"<sup>180</sup> che percorre il libro, poi, rispecchia i rabberciamenti dello stesso corpo fisico.

Elena Cappellini sottolinea pertinentemente il paradosso alla base dell'effetto perturbante della radiografia: pur fornendo un'immagine fedelissima del nostro corpo, non consente un riconoscimento del soggetto radiografato, a differenza di quanto avviene nella fotografia. Gli organi radiografati riassumono un tema fondamentale di *Nel condominio* e di tutto Magrelli: "la scrittura come auscultazione e anatomizzazione del corpo e dei turbamenti dell'identità, il valore positivo della malattia come affinamento gnoseologico, il ricongiungimento della percezione al dato fisico e fisiologico della visione".<sup>181</sup> Come la fotografia anche la radiografia assume, dunque, particolare interesse per Magrelli. E come la fotografia la radiografia è una sorta di *memento mori*, in quanto mostra non quello che il corpo è stato in un dato momento del passato ma quello che in gran parte diventerà, scheletro tra tessuti sempre più evanescenti. In *Crash*, ricorda Cappellini, Ballard vede invece nei raggi X una vera e propria riproduzione pornografica. In origine l'affermarsi della radiografia era accostato al coevo sviluppo della psicanalisi, altra forma di esplorazione del profondo e dell'invisibile.

L'indagine della corporeità compiuta sin da *Ora serrata retinae*, osserva correttamente Niva Lorenzini, mette a nudo un panorama frastagliato di organi e frammenti in continua trasformazione dove artificiale e naturale si confondono. La mente, che sembrava ancora presiedere a una simile operazione nel primo volume di poesia, in *Nel condominio* ha perso ogni controllo.<sup>182</sup>

---

<sup>177</sup> Andrea Inglese, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (2)*. *Nazione indiana*, <http://www.nazioneindiana.com/2010/04/06/poesia-in-prosa-unarico...>, p. 6.

<sup>178</sup> Maddalena Vaglio Tanet, *Mappe, stemmi e referti della metamorfosi. L'opera in versi e in prosa di Valerio Magrelli*, Università di Pisa, Dipartimento di Studi Italianistici, Tesi di laurea specialistica in lingua e letteratura italiana, Anno accademico 2008/2009, p. 132.

<sup>179</sup> Ivi, p. 154.

<sup>180</sup> Ivi, p. 158.

<sup>181</sup> Elena Cappellini, *Fotografie dell'invisibile. L'immaginario radiologico nel Novecento*, "Intersezioni", XXIX, 2, 2009, p. 258.

<sup>182</sup> Niva Lorenzini, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, in Ead., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 119.



*Nel condominio* è in certa misura un libro necessario, nell'opinione di Daniele Maria Pegorari, grazie alla sua originalità e trasgressività (come dargli torto?); un testo “fiorito come sviluppo delle prose memoriali e sottilmente narrative presenti in *Esercizi di tiptologia*”.<sup>183</sup>

Per Emanuele Zinato *Nel condominio* dimostra che “l’oggetto perturbante per eccellenza è oggi il corpo”<sup>184</sup> e che, in realtà, bisogna postulare un inconscio più fisico che psichico. Osservazione, quest’ultima, che svilupperò in questa ricerca.

Linnio Accorroni osserva – e a ragione – che in Magrelli, come in Antonella Anedda e Sandro Sinigaglia, l’incontro non programmato con i libri di medicina è stato determinante per il futuro del poeta e dello scrittore:

Per ognuno di essi tale coincidenza del tutto casuale si trasformerà in una specie di folgorazione estetica e verbale, la prima radice di una produzione poetica di grande impatto ed intensità. Val la pena anche riflettere sul fatto che tutti e tre i poeti, quando si troveranno a rievocare i modi e le forme di questa esperienza, preferiscono affidarsi all’analiticità piana e razionale della prosa, la ‘seconda lingua’ per un poeta, ma in questo caso capace di sbrogliare più efficacemente i fili di una questione, carica di implicazioni psicologiche ed esistenziali.<sup>185</sup>

Per Marco Bernini non è corretto ascrivere la riflessione magrelliana sul corpo alla categoria del *post-human* – opinione che mi trova del tutto d’accordo – per la semplice ragione che è pur sempre un corpo naturale che affascina e turba lo scrittore: un corpo in continua fuga, distante, refrattario a una dicibilità che non sia un discorso metaforico, persino iperletterario. Sia *Esercizi di tiptologia* che *Didascalie per la lettura di un giornale* appaiono al critico poco centrali in relazione alla corporeità mentre questa balza in primo piano con *Nel condominio*. Anche la metafora è un voler prendere distanza, come accade per l’ironia, che Bernini giudica – correttamente – come una forma di ‘protezione’ davanti all’alterità disarmante del corpo. “Figure retoriche e ironia svolgono un duplice compito: se da un lato

---

<sup>183</sup> Daniele Maria Pegorari, *La poesia del corpo: Bellezza, Cucchi, Oldani, Bertoni, Magrelli*, in Id., *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana. 1948-2008*, Bergamo, Moretti & Vitali, p. 580.

<sup>184</sup> Emanuele Zinato, *Scienza medica e invenzione letteraria*, “Il Calzerotto Marrone”, <http://74.125.153.132/search?q=cache:d93aHyOChZYJ:www....>

<sup>185</sup> Linnio Accorroni, *Letteratura e medicina*, “minima e moralia”, 12/3/2010, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura-e-medicina/>, p. 1.

adempono a creare quella distanza che il corpo chiede e impone, dall'altro proteggono l'io dalla vicinanza insostenibile che è il fuoco della corporeità",<sup>186</sup> scrive il critico. Per Bernini, infine, è più proficuo accostare il libro alla *Coscienza di Zenò* che a un Bacon o Cronenberg, in quanto in entrambe le opere si attua una sorta di scrittura come terapia.

Sergio Balbi individua nell'ultima parte del libro una visione "più serena"<sup>187</sup> della natura metamorfica del corpo e delle fluttuazioni dell'identità del soggetto. La crescita scaturirebbe da "una storia personale che non ha estraniato la persona dalla propria identità ma ha contribuito a compierla".<sup>188</sup> Considero una tale connessione tra storia del soggetto e coscienza del sé particolarmente stimolante per il mio discorso esegetico. La distanza tra sé e corpo che la malattia sottolinea è la stessa che la medicina compie nel suo trattamento di separazione degli organi,<sup>189</sup> ma mentre in passato prevaleva una concezione del corpo di tipo ontologico (cos'è il corpo, è parte di me stesso?), oggi si è passati a una visione estetico-strumentale (come abbellisco il corpo, come posso usarlo?).<sup>190</sup>

Nel suo successivo saggio Elena Cappellini propone un affascinante accostamento tra Magrelli e Michel Tournier per il comune interesse verso il corpo, i problemi della visione e della scrittura. La studiosa sottolinea, correttamente, l'importanza simbolica della pelle, luogo d'incontro tra interno del corpo ed esterno del mondo. Rileva inoltre, come già visto sopra, il rapporto di contemporaneità e analogia tra psicanalisi e radiologia, entrambe strumenti di esplorazione del profondo: dell'io nel primo caso, del corpo nel secondo. Afferma Cappellini, riferendosi a *Nel condominio*: "L'immagine di copertina [...] diviene elemento fondativo del patto autobiografico, attestando la perfetta identità tra autore e io narrante".<sup>191</sup> È interessante che Philippe Ortel, nota l'autrice, accosti fotografia e radiografia all'autobiografia. Inoltre, mentre Tournier predilige ed elogia ciò che sta

---

<sup>186</sup> Marco Bernini, *Noli me dicere. Il silenzio del corpo. Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, "Poetiche", 3, 2007, p. 549.

<sup>187</sup> Sergio Balbi, *Come un'introduzione: "Nel condominio di carne" di Valerio Magrelli. Viaggio attraverso il corpo e le proprie storie cliniche*, in Giustino Tomei e Sergio Balbi (a cura di), *Il corpo distante. L'identità del paziente tra medicina specialistica e aspettative di cura*, Varese, Insubria University Press, 2010, p. 9.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>191</sup> Elena Cappellini, *Tra profondità e superficie. Anatomia, visione e scrittura in Valerio Magrelli e Michel Tournier*, "Between", I, 1, 2011, p. 4, <http://www.Between-journal.it>.

oltre la pelle, la superficie, Magrelli esplora ciò che si trova al disotto della pelle. Infatti “le preferenze artistiche di Magrelli ci riconducono [...] alle profondità sottocutanee”<sup>192</sup> di un Moore o Ensor.

Sarah Scheibenberger<sup>193</sup> fa appena un accenno a *Nel condominio* ma significativa è l'enfasi sulla corporeità. Partendo dall'incidente stradale, che ha provocato una ‘collisione’ tra corpo e mondo, e dalla malattia *sub specie* miopia, l'autrice si concentra sulla natura ‘ravvicinata’ della capacità percettiva. Menziona anche il concetto di metamorfosi e di ‘male’ come oscillazione continua di ogni confine e sottolinea l'importanza dei rapporti tra sé e altro nella scrittura magrelliana. Interessante è il riferimento, da parte della studiosa, alla concezione foucauldiana del corpo come ‘punto zero’ del mondo e della doppia utopia del corpo allo specchio e del corpo morto, entrambi proiezioni della medesima utopia di fondo. Altrettanto suggestivo è il tentativo di ricondurre al corpo il discorso essenzialmente meta-individuale, sociale, di *Didascalie per la lettura di un giornale*. In *Disturbi del sistema binario* la molteplicità e gli slittamenti scandagliati dalla percezione e dalla coscienza si coagulano intorno all'ambiguità, alla doppiezza etico-morale, conclude Scheibenberger.

Alberto Bertoni definisce *Nel condominio*, *La vicevita* e *Addio al calcio* tra le più belle opere di Magrelli, “accomunate da una forte compatezza tematica e autobiografica”<sup>194</sup> ma anche da uno scavalcamento (aspetto per me quanto mai interessante) dei generi narrativi tradizionali.

Marguerite Pozzoli, traduttrice francese di *Nel condominio* (con la collaborazione di René Corona), parla di romanzo del corpo come campo di battaglia, una danza macabra stemperata dall'ironia e da un umorismo alla Buster Keaton. La scrittura è precisa, ritmata come la poesia, cerebrale e sensoriale allo stesso tempo.<sup>195</sup> Mentre per Luisa Palazzo *Nel condominio* è una raccolta di testi poetici o poemetti in prosa sul corpo inteso come luogo dove la vita si rifugia o si ribella trasformandosi.<sup>196</sup>

Nell'intervista di Francesco Diaco vengono affrontati numerosi temi. Si va dalla

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 9.

<sup>193</sup> Sarah Scheibenberger, *Valerio Magrelli. Der utopische Körper*, “Akzente – Zeitschrift für Literatur”, 2011, 58, Ss. 42-45.

<sup>194</sup> Alberto Bertoni, *La poesia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 204.

<sup>195</sup> Marguerite Pozzoli, *Valerio Magrelli. Adieu au foot et Co(rps)-propriété*, 4/6/2012, [http://www.altritaliani.net/spip.php?page=article&id\\_article=1018](http://www.altritaliani.net/spip.php?page=article&id_article=1018).

<sup>196</sup> Luisa Palazzo, *Co(rps)-propriété de Valerio Magrelli*, 28/3/2012, <http://www.italieaparis.net/actualite/news/co-rps-propriete-12125/>.

questione della categoria del postmoderno e dell'ironia come 'ludicità' (che lo scrittore rifiuta nettamente; accettare una tale interpretazione non giustificherebbe, a mio avviso, l'analisi delle complesse e affascinanti ripercussioni filosofiche di cui darò conto nel capitolo 5) applicata alle sue opere, alla poesia come meta antropologica; dai rapporti tra la poesia di Magrelli e la concezione orfica o avanguardistica della lirica dell'ultimo Novecento all'influenza di Montale e Ungaretti; dal rapporto tra poesia e linguaggio alla poetica degli oggetti e al 'pathos' del tecnologico; dalla musica ai rapporti tra poesia e musica. Magrelli definisce *Nel condominio* e *Geologia di un padre* libri importanti, due "propilei" all'interno dei quali si collocano il secondo e il terzo volume di prosa, "le due parentesi più leggere, più interlocutorie [...] che pure hanno una loro funzione di alleggerimento",<sup>197</sup> osserva il poeta. Citando Merleau-Ponty, Magrelli ribadisce l'importanza della ricerca identitaria nelle sue opere e afferma che "l'elemento euristico è veramente la molla del gioco *poesia*".<sup>198</sup>

Nell'intervista, anonima, *Valerio Magrelli. "Leggere e scrivere, l'ossigeno della mia vita"* lo scrittore discute del rapporto tra prosa e poesia. Scrivendo, afferma, il poeta cerca di scoprire le differenze tra i due generi. Anche per lui i quattro volumi di prose sono libri "un po' particolari",<sup>199</sup> ecco perché li chiama semplicemente 'prose'. Magrelli precisa che la stesura di *Nel condominio* ha preso un periodo lunghissimo, circa dieci anni, e che la memoria ha un ruolo fondamentale nella sua narrativa grazie all'influenza di Proust e di Perec.

Anche nell'intervista rilasciata ad Alessandro Mezzena Lona Magrelli ribadisce le difficoltà incontrate nella creazione di opere in prosa, a partire dalla questione dei nomi dei personaggi, come dichiarato anche in precedenza. L'invito di Celati a scrivere racconti lo ha quasi costretto a trovare la formula giusta: "una sorta di saggismo autobiografico condito con aneddoti, storie, racconti".<sup>200</sup> Si tratta di un'affermazione particolarmente illuminante sulle problematiche di cui tratterò nel capitolo 4. Lo scrittore afferma di aver composto una sorta di libro unico a

---

<sup>197</sup> Francesco Diaco (a cura di), *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, 24/9/2012, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6763>.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Anonimo, *Valerio Magrelli. "Leggere e scrivere, l'ossigeno della mia vita"*, 22/6/2013, <http://www.libreriamo.it/a/4362/valerio-magrelli-leggere-e-scrivere-lossigeno-della-mia-vita.aspx>.

<sup>200</sup> Alessandro Mezzena Lona, *Valerio Magrelli. Scrittore per colpa della moto*, 24/8/2013, <http://ilpiccolo.gelocal.it/cronaca/2013/08/24/news/valerio-magrelli-scrittore-per-colpa-della-moto-1.7626994>.

cominciare da *Nel condominio*, attraverso *La vicevita* e *Addio al calcio*, sino a *Geologia di un padre*.

L'utile volume di Federico Francucci del 2013 in gran parte riprende scritti apparsi in precedenza.<sup>201</sup> Motivo conduttore del libro, dedicato essenzialmente ai principali testi in prosa dell'autore romano, è la pratica citatoria come forma di innesto nel corpo del testo. Viene osservato come questo procedimento, assai raro nel primo volume di poesie, si fa progressivamente sempre più frequente, fino a divenire macroscopico nei libri in prosa. La citazione, propria o altrui, può subire rimaneggiamenti che vanno dalla parafrasi al commento. *Nel condominio* si fonda su "un lavoro di selezione, conservazione e trasmissione della memoria letteraria e culturale, di cui ci si sente o ci si nomina eredi".<sup>202</sup> La memoria è infatti, per lo studioso, il fondamento principale del libro, la cui struttura si basa su una sorta di "montaggio delle attrazioni",<sup>203</sup> sulla "analogia, anche fonica, e anche molto sottile e lambiccata".<sup>204</sup> Francucci giudica (cosa che mi trova in gran parte d'accordo) come il più bello il capitolo finale di *Nel condominio*, da alcuni critici invece considerato più severamente in quanto 'allogrio' in rapporto al resto. Rispetto al volume di prose precedente, *La vicevita* rappresenta "la ricerca (o la nostalgia, o il rimpianto postumo) di una 'giusta distanza', tra sé e sé e con le cose, di un punto di osservazione affidabile".<sup>205</sup> Inoltre "lo stile [...] presenta rispetto a quello [di *Nel condominio*] una proliferazione metaforica molto minore, è mediamente più secco, scarno".<sup>206</sup> Su *Nero sonetto solubile* leggiamo: "La tradizione non è pensata come Patrimonio [...] ma proprio come focolaio d'infezione, come virus, come parassita che infetta i testi di epoche successive: li infetta vivificandoli, mettendoli in mutamento e mutando essa stessa nel contatto-contagio".<sup>207</sup> In riferimento al

---

<sup>201</sup> Federico Francucci, *Valerio Magrelli*, Nel condominio di carne, "Strumenti critici", XIX, 2, maggio 2004, pp. 337-341; Id., *Questo (non) è il mio corpus. Autointerventi di Valerio Magrelli*, "L'Ulisse", 13, marzo 2010, pp. 103-122, <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/>; consultabile anche in: [http://www.lietocolle.com/cms/img\\_old/federico\\_francucci.pdf](http://www.lietocolle.com/cms/img_old/federico_francucci.pdf).

<sup>202</sup> Id., *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 19.

<sup>203</sup> Ivi, p. 23.

<sup>204</sup> Ivi, p. 33.

<sup>205</sup> Ivi, p. 42.

<sup>206</sup> Ivi, p. 43.

<sup>207</sup> Ivi, p. 46.

precaro rapporto tra poesia e prosa lo studioso parla di “genere comune e de-genere”,<sup>208</sup> dove la prosa assume tratti tipici della metrica, come nel caso di *Nel condominio*, soprattutto “negli incipit e negli explicit”,<sup>209</sup> e una forte densità metaforica che funge da strumento “per la formulazione di ipotesi”.<sup>210</sup> *Nel condominio* è un testo “un po’ eccentrico [...]; finora un *unicum* a cui non si avvicinano nemmeno gli altri suoi libri in prosa [...]; per Magrelli quello del corpo è sempre il primo polo, o motore, del suo scrivere, e [...] il polo ‘civile’ o ‘sociale’ o collettivo è sempre logicamente secondo”.<sup>211</sup> Ha in gran parte ragione lo studioso quando afferma che il corpo di cui scrive Magrelli non è mai individuale ma meta-individuale; la scrittura ne rappresenta una specie di terapia. Con una sorta di “opera di incantamento”<sup>212</sup> la lingua sovra-individuale può dare voce al corpo. Secondo Francucci la dimensione civile di Magrelli nasce nel momento in cui il ‘mostruoso’ all’interno della società si presenta nella sua invadenza e nell’impossibilità di essere ricondotto a una netta distinzione tra contrapposte forze dove positivo e negativo, bene e male, possano ancora servire da guida. Sia il corpo che la società burocratizzata sembrano sempre più agire come ostacoli alla vita dell’individuo, ricorda ancora il critico.

La terza e ultima parte dello studio è un’analisi di *Geologia di un padre*, libro per diversi motivi strettamente imparentato con *Nel condominio*. Anche qui vengono analizzati senso e provenienza delle citazioni, ma questa volta quelle da altre fonti esterne all’opera magrelliana. Viene anche, opportunamente, sottolineata la somiglianza tra i due libri relativamente alla concatenazione, perlopiù per ripresa analogica, dei rispettivi capitoli. Come in *Nel condominio*, “queste articolazioni culturali [le citazioni] sono fondamentali per lo sviluppo sia delle argomentazioni che dei racconti”.<sup>213</sup> Le pagine sui “padri culturali” (Freud, Musil, Joyce) fanno luce sul concetto di paternità trattato da Magrelli altrove e, in particolare, nell’ultimo capitolo di *Nel condominio*. Altrettanto illuminanti quelle sulla ‘nascita’, o ‘rinascita’, simbolica del poeta alla morte del padre. Aggiungo che Francucci aveva

---

<sup>208</sup> Ivi, p. 51.

<sup>209</sup> Ivi, p. 52.

<sup>210</sup> Ivi, p. 54

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Ivi, p. 58.

<sup>213</sup> Ivi, p. 85.

già dedicato al primo libro di prose di Magrelli un capitolo (precedentemente apparso in rivista<sup>214</sup>) nella sua raccolta di saggi del 2009.<sup>215</sup>

Nell'intervista di Damiano Sinfonico Magrelli discute del rapporto tra 'ludicità' e poesia sottolineando l'elemento 'euforico' dell'attività poetica. Parla, inoltre, dell'importanza di un'esegesi che non trascuri la 'materialità verbale' del testo poetico. Si sofferma anche sul ruolo dell'intellettuale nella società, affermando: "Credo che compito dello scrittore sia assumere a livello intellettuale questa esacerbazione dei sensi [...]. Questo dovrebbe essere il ruolo dell'intellettuale: deve funzionare come la cavia della società".<sup>216</sup> Relativamente all'ironia lo scrittore dichiara che bisogna "che questa ironia venga da sola, come antidoto, come contravveleno [...] non voglio lasciarmi scivolare lungo il versante della tragicità, che teoricamente non avrebbe fine".<sup>217</sup> L'ironia, inoltre, non va disgiunta dalla *pietas*. Di particolare interesse ai fini della mia ricerca sono il riferimento al rapporto tra malattia e ludicità ("all'interno della malattia ho [...] trovato un elemento ludico"<sup>218</sup>), la questione delle autocitazioni e il 'ricambio' biologico del proprio corpo ("A questo proposito ripeto che, nel nostro corpo, ogni sette anni non resta neanche una cellula identica. Ogni sette anni abbiamo un ricambio completo. Perciò, se dividiamo la nostra età per sette, abbiamo il numero di persone a cui corrispondiamo"<sup>219</sup>). Ne consegue, per lo scrittore, l'esigenza di non ripetersi e di cercare sempre nuove strade, un margine di innovazione che è proprio di ogni gioco.

Nell'intervista di Dorella Cianci<sup>220</sup> lo scrittore precisa che il tema del corpo irrompe nella sua opera soprattutto con *Esercizi di tiptologia*. A proposito dell'influenza della fenomenologia nella sua poesia, Magrelli afferma che la lezione di Merleau-Ponty si è manifestata solo in una seconda fase, sicuramente dopo *Ora serrata retinae*. Si tratta di una precisazione di notevole interesse, considerato l'impianto teoretico del presente lavoro.

Nell'importante volume del 2013 Elena Cappellini riprende e approfondisce le

---

<sup>214</sup> Federico Francucci, *Valerio Magrelli*, Nel condominio di carne, "Strumenti critici" cit.

<sup>215</sup> Id., *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, Pavia, OMP, 2009.

<sup>216</sup> Damiano Sinfonico, *L'incanto del gioco. Intervista a Valerio Magrelli*, "Enthymema", IX, 2013, p. 400, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Ivi*, p.401.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 402.

<sup>220</sup> Dorella Cianci (a cura di), *Due volti della poesia allo specchio. Intervista a Valerio Magrelli e Flavio Ermini*, "Poesia", XXV, 285, settembre 2013, pp. 59-61.

tematiche già trattate nei saggi precedenti. Nella sezione dedicata a Magrelli e in altri passaggi del libro la studiosa insiste sulla frantumazione del corpo esplorato dallo scrittore come possibile conseguenza del “potere feticizzante del linguaggio”.<sup>221</sup> Il discorso sulla scoperta della radiografia è accostato a un’analisi della fotografia, soprattutto nell’interpretazione di Barthes. Cappellini vede nei raggi X una forma di ‘ipernudo’ e di ‘memento mori’ (l’abbiamo già osservato sopra), lettura che ben si sposa con quanto sviluppa Magrelli in *Nel condominio*. La radiografia della copertina “annuncia al lettore [...] che, oltrepassando la soglia del testo, si troverà *dentro* al narratore, immerso in un racconto autobiografico che ha origine e si svolge interamente all’interno del suo corpo, tra i suoi organi”.<sup>222</sup> La studiosa si sofferma inoltre sul rapporto tra il nome dell’autore e il ‘patto autobiografico’ secondo la formulazione di Lejeune, patto pienamente soddisfatto, secondo Cappellini. Infine, come la fotografia la scrittura autobiografica di Magrelli garantirebbe una fedeltà dell’immagine della singolarità dell’autore. Analogamente, come la radiografia può solo restituire immagini frammentate del corpo, il racconto della storia individuale di *Nel condominio* procede secondo gli “stessi principi di selezione degli accadimenti e deformazione dell’esperienza tipici del lavoro del ricordo, che rendono ragione della brevità e della frammentarietà delle prose del *Condominio di carne*”.<sup>223</sup> Trovo particolarmente utile, ai fini del mio discorso, la rigorosa individuazione delle tematiche relative alla scrittura autobiografica e all’analogia sia con la fotografia che con la radiografia.

Riccardo Donati riscontra delle affinità tra l’esplorazione del corpo in Magrelli e “gli squassanti esperimenti sulla crosta epiteliale condotti dal medico parigino appassionato d’arte”<sup>224</sup> Duchenne de Boulogne. Non si può altresì negare un’analogia tra *Nel condominio* e “l’idea del corpo senza organi di cui parla, via Artaud, Gilles Deleuze, ovvero un corpo non statico ma intenso, intensivo, percorso da un’onda che traccia dei livelli o delle soglie sulla base delle variazioni della sua ampiezza”.<sup>225</sup> Ancora più persuasivo appare a Donati l’accostamento di Magrelli

---

<sup>221</sup> Elena Cappellini, *Corpi in frammenti. Anatomia, radiologia, fotografia e forma breve del narrare*, Firenze, Le Lettere, 2013, p. 14.

<sup>222</sup> Ivi, p. 178.

<sup>223</sup> Ivi, p. 208.

<sup>224</sup> Riccardo Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 209.

<sup>225</sup> *Ibid.*



all'arte di Francis Bacon per via del "comune pensarsi – o meglio: sentirsi – come in procinto di scivolare via dall'osso".<sup>226</sup> In entrambi vi è comunque "un centro, un *cogito* che sottrae il soggetto a una totale frantumazione identitaria".<sup>227</sup> Osservazione, questa, che più che a Cartesio può ricondurre alla filosofia dell'identità secondo Ricœur di cui tratterò nel quarto capitolo. La poesia di Magrelli, scrive Donati, "abbonda di ossa e interiora letteralmente espulse dal corpo per diventare organi-protesi attivi, rostri, sonde scagliate nello spazio circostante".<sup>228</sup> Il poeta si scopre non solo corpo di carne ma anche carne di animale, superando così la linea di demarcazione uomo-animale e addirittura annullando la distinzione tra regno animale e regno vegetale o minerale, in una sorta di scavalcamiento espressionista. Con Magrelli si assiste, argomenta Donati, a un "essere post-narcisista [...] o, per dirla con Merleau-Ponty, un *Être polymorphe*, che giustifica tutte le forme senza essere completamente espresso da alcuna".<sup>229</sup>

Nella mia intervista del 2014 Magrelli parla della traduzione francese e inglese di *Nel condominio*, e dei fenomemi di 'espropriazione' della vita da parte della tecnologia e della burocrazia. Poi si sofferma sul 'numinoso' e l'Altro come forza inconscia. "Dobbiamo imparare a convivere con questa duplicità interna",<sup>230</sup> afferma lo scrittore. Sul rapporto tra numinoso e pessimismo Magrelli spiega, davanti ai dilemmi della teodicea, la sua posizione sostanzialmente gnostica come il "modello teologico più convincente".<sup>231</sup> Discute inoltre della morte e dei rituali (religiosi, sociali, ecc.) tesi a imbrigliare e elaborare il lutto ma minacciati dalle pratiche della società attuale. Sul rapporto tra poesia e prosa all'interno della sua produzione Magrelli chiarisce che i due generi per lui sono ben distinti, tranne casi eccezionali. La poesia è "ricerca, brancolamento e avanzare nelle tenebre [...] splendida scrittura che si autocerca, l'opposto sarebbe la biografia, cioè la trascrizione, mettere su carta quello che già sai. Per me sarebbe veramente l'ergastolo".<sup>232</sup> Infine lo scrittore si sofferma sulla libertà tipografica, la digressione e la sua ammirazione per Sterne.

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 210.

<sup>227</sup> Ivi, p. 211.

<sup>228</sup> Ivi, p. 213.

<sup>229</sup> Ivi, p. 217.

<sup>230</sup> Mario Inglese (a cura di), *Intervista a Valerio Magrelli*, "l'immaginazione", 283, settembre-ottobre 2014, p. 16.

<sup>231</sup> Ivi, p. 17.

<sup>232</sup> Ivi, pp. 18-19.

Intervistato da Francesca Santucci l'autore affronta i rapporti tra prosa e poesia e (spunto fondamentale per la mia ricerca) l'elemento autobiografico/autofinzionale nella sua prosa, che ritiene possa benissimo rientrare anche nella definizione di "saggismo autobiografico".<sup>233</sup> La studiosa sottolinea, inoltre, l'apertura della scrittura magrelliana verso gli oggetti, i quali per l'autore si caricano di un 'animismo', di "una proiezione antropomorfizzante".<sup>234</sup>

Al termine di questo primo capitolo ne vorrei ribadire, in estrema sintesi, l'obiettivo e il senso. Ho cercato di ripercorrere, attenendomi a un criterio prevalentemente cronologico, lo snodarsi delle posizioni critiche nei confronti de *Il condominio di carne*, nonché dei principali studi monografici su Magrelli che affrontano problematiche che si possono ricondurre ai nuclei concettuali e strutturali del libro. È emersa così una grande varietà di posizioni esegetiche, accompagnata da un interesse spiccato verso l'originalità, sia tematica che formale, dispiegata dall'autore nella sua prima opera di prosa creativa in volume. Quello che colpisce maggiormente è – io credo – da un lato il fascino nei confronti della corporeità, dall'altro la sostanziale inafferrabilità classificatoria di un'opera che si situa a cavallo di più generi: prosa, poesia, autobiografia, narrazione, saggio.

---

<sup>233</sup> Francesca Santucci (a cura di), *Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, "Le parole e le cose.it", 6/5/2015, <http://www.leparoleelecose.it/?p=18861>.

<sup>234</sup> *Ibid.*

## Capitolo 2: Viaggi nel corpo

moi  
qui chaque jour creuse sous ma peau  
je n'ai soif  
ni de vérité ni de bonheur ni de nom  
mais de la source de cette soif  
je ne promène pas mon petit démon bien policé  
j'en ai dix mille me rongeant  
[...]

Le péritoine se crevasse. Je me peuple de trous d'air. Chaque effort de l'œil crispe comiquement ma gorge... Un *autre* émerge dans mon ventre sans être venu de l'extérieur.

(B. Noël, *Extraits du corps*)

C'est la profonde anatomie  
Toujours faussement endormie,  
Où le moindre de nos organes  
Garde sous la peau l'air horrible  
De qui vit toujours dans le sang  
Et sans cesse réfléchissant  
À son imminent avenir.

(J. Supervielle, "L'Homme")

Molto vasta è ormai la bibliografia critica sul corpo sia come oggetto di indagine filosofica che come soggetto nell'ambito della creazione artistico-letteraria. Ripercorrerne qui, sia pur sinteticamente, gli sviluppi più significativi sarebbe non solo troppo ambizioso ma risulterebbe in realtà persino dispersivo ai fini del discorso interpretativo su Magrelli in generale e *Nel condominio di carne* in particolare. Mi concentrerò pertanto su una rapida disamina di alcune delle più importanti opere letterarie, 'paraletterarie', scientifico-divulgative e di alcuni esempi relativi al cinema e alle arti visive che hanno contribuito a illuminare nel tempo il ruolo della corporeità intesa come esplorazione dei rapporti tra 'interno' ed 'esterno', e che si possono ricollegare esplicitamente o implicitamente all'opera di Magrelli, e in particolar modo a *Nel condominio*.

Come ho accennato nel capitolo precedente, l'esordio narrativo di Magrelli è stato giudicato dalla critica pressoché unanimemente un'opera estremamente originale nel panorama coevo della letteratura italiana, una sorta di *unicum*, sia per l'argomento che per la forma adottata. Abbiamo anche visto che la poesia di Magrelli, analogamente a quella di Patrizia Valduga, irrompe nel panorama italiano degli anni Ottanta con un'attenzione speciale alla corporeità. Colpisce nel poeta romano un atteggiamento 'clinico' verso la scrittura, associato alla netta predilezione per una lingua che si spoglia di ogni smaccato funambolismo avanguardistico per farsi precisa, scientifica, anche in virtù dell'apporto di termini attinti profusamente ai campi dell'anatomia, fisiologia, biologia, geografia, astronomia, navigazione, fisica, geologia, tecnologia. Con Magrelli il lettore si confronta con i "viaggi nell'oscura geografia del corpo" (Guglielmi), a partire dall'analogia tra racconto e referto medico attraverso una prosa intrisa di sangue e carne. Né va sottaciuto il tratto epico dell'esplorazione narrata nel libro (Gramigna). Il viaggio alla scoperta del corpo diventa, in ultima analisi, un viaggio alla scoperta del mondo (Caddeo). Tuttavia, accanto all'attenzione scientifica al corpo, alla fisicità della carne, emerge sempre in Magrelli un alone di mistero (Amoroso),<sup>1</sup> come se lo scrittore fosse di fronte a delle colonne d'Ercole che invitano all'esplorazione, pur nella consapevolezza dell'incertezza più totale sull'esito dell'impresa.

C'è una matericità nella scrittura magrelliana che ancora sempre l'indagine sull'uomo su un piano percettivo, sensoriale, e che necessita costantemente di una consapevolezza, se non proprio di una competenza scientifica, che non ammette approssimazioni. Allo stesso tempo è utile ricordare che Magrelli resta uno scrittore coltissimo che spazia tra i campi più disparati (dalla letteratura alla filosofia, dalla storia alla psicanalisi), ma che ha anche, come da lui stesso espresso,<sup>2</sup> accumulato una massa sterminata di conoscenze medico-scientifiche – potremmo dire suo malgrado – non solo attraverso l'influenza della professione della madre medico, ma anche per effetto delle numerose esperienze personali di gravi traumi, ospedalizzazioni e cure che ormai lo accompagnano come quasi diuturno viatico. A questo si aggiungano le analoghe esperienze di malattie occorse ai suoi congiunti più prossimi, in primo luogo ai figli. Nel caso di Magrelli, come in quello di Antonella

---

<sup>1</sup> Per questi rimandi critici si veda il capitolo 1.

<sup>2</sup> "[H]o un immenso sapere para-medico accumulatosi in decenni di astanterie" (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 53).

Anedda o Sandro Sinigaglia – così come ricordato da Accorroni<sup>3</sup> – i trattati di medicina facevano parte integrante della biblioteca di famiglia.

Questa vasta intelaiatura di conoscenze, questo reticolo di sinapsi culturali ed esperienziali non potevano non costituire un ricco humus in cui si è andata articolando la fitta trama di genealogie poetiche, nel senso più ampio di *poiēsis*. Non deve stupire pertanto l'estrema difficoltà e varietà di ipotesi che la critica, nel suo complesso, ha incontrato nel tentare di classificare un libro che partecipa della natura 'multi-genere' del saggio, del prosimetro, della narrativa, dell'autobiografia, dell'*autofiction*, del *ready-made* letterario; l'elenco potrebbe continuare. Per Enzo Mansueto, come visto,<sup>4</sup> *Nel condominio* si avvicina alla *body art*: la scrittura si fa 'porno-grafia', intesa come ostensione della nudità spiazzante delle cavità interne del corpo. A Magrelli non interessa infatti (almeno sino a questo punto della sua produzione e con qualche eccezione che vedremo più avanti) una riappropriazione della sessualità. Sotto questo profilo la sua opera si distacca da tanta letteratura che ha annesso ai suoi territori la rivendicazione o la celebrazione di un piacere e di una libertà del corpo repressi e stigmatizzati. Magrelli non né Pasolini né Moravia, né Bellezza o Nico Maldini, così come non è, da questo punto di vista, Bataille, Barthes o Foucault. Il suo corpo resta 'casto', come ha ricordato Gabriele Pedullà,<sup>5</sup> almeno – ripeto – sino a questa fase della sua produzione; con difficoltà troviamo riferimenti al sesso, e perlopiù come pure metafore di fenomeni isolati afferenti a esperienze totalmente diverse.

Sotto il profilo metodologico la panoramica che seguirà, che non pretende di essere esaustiva, si articolerà nelle linee generali secondo un criterio cronologico. Allo stesso tempo cercherà di assolvere il compito di puntualizzare alcuni fertili punti di contatto fra la tradizione dei viaggi interiori e la scrittura magrelliana. Da questo punto di vista ritengo che la trattazione possa altresì servire a delineare una sorta di *Quellenforschung* su *Nel condominio*, vale a dire una preliminare mappatura delle fonti, letterarie e non, direttamente evocate nel libro o indirettamente postulabili in chiave esegetica.

I viaggi all'interno del corpo, così come sostiene Hugues Marchal (si veda sopra, nel capitolo 1), anziché rappresentare una 'conquista', una 'colonizzazione' del

---

<sup>3</sup> Vedi sopra, capitolo 1.

<sup>4</sup> Si veda ancora il capitolo 1.

<sup>5</sup> Cfr. il capitolo 1.

corpo si aprono a qualcosa di molto più instabile e inquietante, ed è quello che succede esattamente in *Nel condominio*. L'operazione di penetrazione negli anfratti della carne prelude sempre alla scoperta di 'mostri', per dirla con Pierangeli,<sup>6</sup> fermo restando l' 'illuminismo' di fondo dell'autore. Il poeta scopre che la nozione di io è quanto mai aleatoria e si affaccia all'orizzonte della coscienza soggettiva l'ipotesi di un io 'reticolare', multiplo. Inoltre, la scoperta delle cavità e degli organi invisibili all'occhio attraverso metodiche e tecnologie diagnostiche meno invasive, a partire dai raggi X, anziché offrire strumenti che permettano una maggiore familiarizzazione con una dimensione del nostro corpo che poco o per nulla conosciamo, schiude piuttosto scenari di straniamento, ci conferma nella convinzione che troppo limitata e frammentaria è l'esperienza diretta del nostro supporto mortale, della carne che ci costituisce. La coscienza del corpo, quanto mai ondivaga e approssimata, si fa così (più spesso di quanto non siamo forse disposti ad ammettere) una coscienza di un corpo 'utopico', per dirla con Scheibenberger,<sup>7</sup> di una costruzione mentale.

Nessun'opera letteraria nasce in un vuoto, la sua specificità emerge piuttosto dal rapporto dialettico con quanto la precede in un passato vicino o lontano che sia, o dall'interazione più o meno consapevole con quanto avviene nella medesima epoca storica. E questo sia detto non per voler sminuire la portata e la novità di un libro come *Nel condominio*, al contrario. Con questa premessa in mente può essere utile, al fine di fornire un excursus delle narrazioni di viaggi all'interno del corpo, prendere spunto da alcune sollecitazioni offerte dagli atti della giornata di studio organizzata nel giugno del 2004 dall'Università di Parigi III, intitolata *Voyages Intérieurs*, a partire dai seguenti presupposti epistemologici:

Utilisé dans les textes didactiques avant d'être repris par la science-fiction puis par la littérature dans son ensemble, le modèle du récit de voyage permet de narrativiser la description de l'organisme. Mêlant le "connais-toi toi-même" de l'anatomie à l'exercice de relativisation que suppose tout exotisme, il fait du corps propre une distance à explorer, renverse le dedans et dehors, découvre en nous matière à émerveillement ou à dégoût, et travaille les définitions d'un sujet écartelé entre étrangeté à soi et (re)conquête de soi. Il peut renvoyer à un vécu (gestation et naissance) autant qu'à un fantasme, et il contribue conjointement à la constitution

---

<sup>6</sup> Cfr. sopra, capitolo 1.

<sup>7</sup> Sarah Scheibenberger, Valerio Magrelli. *Der utopische Körper* cit., pp. 42-45.

d'un mythe de progrès et à la dénonciation d'une *hybris* moderne désireuse de percer les secrets de la vie. Inscrit dans une histoire qui le rattache à la métaphore du microcosme et à l'essor de la colonisation à l'âge classique, le motif constitue un objet privilégié pour repérer les évolutions récentes de notre imaginaire du corps et leur traitement textuel.<sup>8</sup>

Come precisa Marchal,<sup>9</sup> è fruttuoso includere nella categoria dei 'viaggi interiori' sia quelli che rendono conto di esplorazioni che si compiono completamente all'interno del corpo sia quelli che raccontano di esplorazioni che solo in parte penetrano sotto il confine della pelle. Inoltre, la nozione di 'organismo' rimanda non solo al corpo ma anche all' 'opera' (*organon*), ai testi che lo descrivono, secondo l'etimologia della parola. È altresì utile considerare quelle narrazioni, letterarie o no, che pur trattando di esplorazioni del mondo esterno mimano la topografia del mondo interno del corpo. È il caso, ricorda ancora Marchal, del capolavoro di Joyce, *Ulysses*, dove le varie tappe dell'esplorazione moderna di Leopold Bloom, novello Odisseo e novello Everyman, sono contrassegnate non soltanto dal riferimento a uno specifico episodio dell'*Odissea* ma anche a un determinato organo del corpo umano. Più precisamente, secondo la 'cartografia' messa a punto da Joyce stesso e pubblicata da Stuart Gilbert,<sup>10</sup> ciascuno dei diciotto episodi del romanzo corrisponde a un episodio o un personaggio del poema omerico e, fatta eccezione per tre episodi, a un organo. Così a "Calypso" corrispondono i reni, a "The Lotus Eaters" gli organi genitali, a "Hades" il cuore, a "Aelous" i polmoni, a "Lestrygonians" l'esofago, a "Scylla and Charibdys" il cervello, a "Wandering Rocks" il sangue, a "Cyclops" i muscoli, a "Nausicaa" l'occhio e il naso, a "Oxen of the Sun" l'utero, a "Circe" l'apparato locomotore, a "Eumaeus" i nervi, a "Syrens" i nervi, a "Ithaca" lo scheletro e a "Penelope" la carne. Vedremo nel capitolo successivo come una distribuzione analoga può essere 'cartografata' anche per *Nel condominio*.

Come puntualizza ancora Marchal, dal punto di vista dell'organizzazione interna le narrazioni di viaggio tendono a seguire delle costanti strutturali quali, ad esempio, la presenza di un 'viaggiatore-referente' [*voyageur-référent*] o l'articolazione per tappe dell'esplorazione. È facile così riconoscere questa tipologia di narrazioni al di

---

<sup>8</sup> Anne Simon et Hugues Marchal, *Présentation*, in *Voyages intérieures*, Actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par Hugues Marchal et Anne Simon, cit. p. 1.

<sup>9</sup> Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et novation: repères historiques et génériques*, in *Voyages intérieures*, cit., p. 3.

<sup>10</sup> Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses. A Study*, New York, Vintage, [1930] 1987.

là delle peculiarità temporali o di genere specifiche: “De fait, on trouve des voyages au cœur du corps dans des œuvres poétiques, théâtrales ou romanesques, fictionnelles, didactiques ou satiriques, soucieuses ou non de scientificité. Et le model est ancien”.<sup>11</sup>

Nei riti dionisiaci il sacrificio dell'animale e, a volte, dell'essere umano avveniva attraverso la lacerazione e lo smembramento (*σπαραγμός*). Un esempio tratto dalla letteratura drammatica può essere quello presente ne *Le baccanti* di Euripide, mentre per il cinema possiamo riferirci ai due episodi che inscenano questa pratica nella *Medea* di Pasolini. In una versione del mito di Orfeo questi viene squartato dalle baccanti, in un'altra dalle donne di Tracia. Nel poema *La favola di Orfeo* di Angelo Poliziano, ad esempio, è la prima versione ad essere adottata. Va ricordato, inoltre, che in Omero il corpo umano non è rappresentato nella sua interezza di organismo quanto piuttosto come risultante delle singole membra che lo costituiscono.

Ritengo che sia legittimo concepire anche l'Inferno dantesco in termini di esplorazione delle viscere dell'oltretomba come rappresentazione fantastica di un enorme, grottesco 'organismo' dove gli apparati interni della digestione e dell'evacuazione sono sottoposti a una cruda notomizzazione e 'cartografia'. La forma stessa a imbuto del primo regno dei morti incoraggia una siffatta interpretazione ed è lungo il corpo mostruoso di Lucifero che i due pellegrini devono, potremmo dire materialmente, camminare per essere 'espulsi' (“per un pertugio tondo”, *Inf.* XXXIV, 138) verso la luce (“a riveder le stelle”, *Inf.* XXXIV, 139). Almeno nel caso di Dante, se non di Virgilio, siamo infatti di fronte a una vera e propria seconda *nascita*. Non è d'altronde da sottovalutare, ai fini della mia ricerca, l'ammirazione di Magrelli per il padre della nostra lingua, né tanto meno l'eco della *Commedia* in talune descrizioni di luoghi specifici. Non solo la Roma delle periferie che emerge in “Terranera” all'interno di *Esercizi di tiptologia* ma anche l'Urbe del periodo classico e delle epoche successive nelle narrazioni di viaggio riportate in *Magica e velenosa*.<sup>12</sup> In *Nel condominio* Magrelli reitera l'ossessione e il timore per l'unità minacciata del corpo umano e il conseguente orrore verso ogni forma di

---

<sup>11</sup> Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et novation* cit., p. 5.

<sup>12</sup> Valerio Magrelli, *Magica e velenosa. Roma nel racconto degli scrittori stranieri*, Roma-Bari, Laterza, 2010.



tortura, orrore espresso anche più recentemente in un testo come “In un castello del Viterbese”.<sup>13</sup>

La catabasi dantesca non solo si snoda come un percorso secondo tappe precise all'interno della tenebrosa cavità ma assistiamo a vere e proprie forme di *sparagmós*. Il corpo umano, tempio della Divinità, formato da membra gloriose o umili ma pur sempre preziose in un'unità sacra e inviolabile secondo la concezione paolina, è sottoposto in Dante – per contrappasso – a una dissezione, una maciullazione, che raggiunge probabilmente l'apice in *Inferno* XXVIII. Qui infatti troviamo le anime di Maometto, il cui corpo è straziato dal mento all'addome; del genere Alì con il viso spaccato dalla fronte al mento; di Pier da Medicina, che ha la gola perforata, il naso mozzo e un orecchio tagliato; di Caio Curione, che tiene in gola la lingua mozzata; di Mosca dei Lamberti, che solleva due moncherini grondanti di sangue; di Bertram de Born, che tiene in mano la testa tronca. Ma valgano, per illustrare questo punto, i seguenti versi riferiti al primo dei personaggi menzionati: “tra le gambe pendevan le minugia; / la corata pareva e il tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia”.<sup>14</sup> Siamo indubbiamente di fronte a “un linguaggio crudamente fisiologico e anatomico,” come scrive il commentatore.<sup>15</sup>

Marchal ci ricorda che il modello del viaggio interno riceve pieno impulso con l'età moderna, allorché il progresso delle conoscenze anatomiche coincide con le grandi scoperte geografiche e l'inizio dell'avventura coloniale.<sup>16</sup> Ed è per questo motivo che, secondo le indicazioni di Jonathan Sawday sulla cultura della dissezione,<sup>17</sup> la mappatura del corpo ben presto cerca di imitare la cartografia delle nuove terre scoperte. D'altronde la concezione del corpo umano come microcosmo in quanto specchio del macrocosmo risale almeno all'epoca rinascimentale. Per Paracelso, infatti,

[...] nell'uomo, analogamente al mondo esterno, esiste il cielo e l'aria. Allo stesso modo che c'è una *melissa* nel corpo come nella terra, similmente c'è pure una *linea*

---

<sup>13</sup> Id., *Il sangue amaro* cit., p. 121. Ma si veda anche il capitolo XXVI di *Nel condominio* cit., p. 58.

<sup>14</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, p. 314.

<sup>15</sup> Ivi, p. 311.

<sup>16</sup> Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., p. 6.

<sup>17</sup> Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge, 1995, p. 23, riportato da Hugues Marchal, *ibid.*

*lactea* sia in cielo che in noi. Così esistono in noi ambedue i poli. Così c'è nell'uomo anche uno zodiaco e altre cose ancora, non c'è proprio nulla di meno.<sup>18</sup>

Una posizione analoga si riscontra anche in Cornelio Agrippa di Nettesheim, per il quale la natura intera è compendiata nell'uomo. Secondo questa visione il regno animale si incontra con il regno vegetale e con quello minerale. In Magrelli la concezione del corpo come somma dei vari regni della natura è un *tópos* quanto mai ricco di implicazioni non solo nella sua poesia ma anche nelle opere in prosa, come vedremo meglio. Come suggerisce ancora Marchal, medici come il belga Vesalio, il modenese Gabriele Falloppio, o il marchigiano Bartolomeo Eustachio (o Eustachi) realizzano le loro tavole anatomiche tenendo in mente le nuove tecniche cartografiche nate con i nuovi viaggi di esplorazione geografica. Vesalio (Andries van Wesel), autore del fondamentale *De humani corporis fabrica* (1543), è considerato il creatore dell'anatomia umana.

Nella *History of the World* (1614) di Sir Walter Raleigh il sangue, come osserva Tillyard,<sup>19</sup> è paragonato ai fiumi, il calore del corpo a quello delle viscere della terra, i peli all'erba, le decisioni umane alle nuvole leggere ed erranti, gli occhi al sole e alla luna, la bellezza della giovinezza a quella della primavera.

Il poeta rinascimentale Maurice Scève (c. 1502-c. 1564), citato erroneamente<sup>20</sup> da Magrelli in nota con riferimento al capitolo XLV di *Nel condominio* sull'unghia, è autore di cinque *blasons anatomiques*, composizioni in versi dedicate rispettivamente alla gola, alla lacrima, alla fronte, al sospiro e al sopracciglio, e raccolte all'interno dei *Blasons anatomiques du corps féminin* (c. 1536-1550), opera a più mani nata da un certame poetico che fornisce una sorta di mappatura completa del corpo femminile, dagli organi più 'casti' a quelli più carichi di eros o scatologici, come suggerisce Cécile Alduy.<sup>21</sup> Il capitolo XVII di *Nel condominio* porta il titolo "La gola"; si potrebbe trattare di una mera coincidenza oppure di un'indiretta citazione del poeta francese da parte del francesista Magrelli.

---

<sup>18</sup> Paracelso (Theophrastus Bombastus von Hohenheim), *Das Buch Paragranum* [1530], trad. it. di F. Masini, *Paragrano, ovvero le quattro colonne dell'arte medica*, Torino, Boringhieri, 1961, pp. 88-89.

<sup>19</sup> E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 99.

<sup>20</sup> In realtà il testo sull'unghia, parzialmente riportato in traduzione nel capitolo citato, è di Gilles d'Aurigny, uno dei partecipanti al certame sul corpo umano presenti nei *Blasons*. Debbo la precisazione a Magrelli stesso, che mi ha gentilmente fornito la lista dei refusi relativi a *Nel condominio*.

<sup>21</sup> Cfr. Cécile Alduy, *Blasons anatomiques*, "Renaissance Body Project", <https://web.stanford.edu/dept/fren-ital/cgi-bin/rbp/?q=node/218>.

Non si può neppure fare a meno di ricordare che in *Pantagruel* (1532-33)<sup>22</sup> Rabelais dedica un capitolo alla scoperta da parte del narratore, Alcofrubias Nasier (anagramma dello stesso autore), all'interno della bocca del protagonista di un'intera nazione stanziata attorno ai suoi denti. Giusto per esemplificare: i campi di cavoli che vi si coltivano assomigliano alle papille gustative sulla lingua, confermando così l'analogia che sussiste tra topografia, paesaggio e anatomia.<sup>23</sup> In *Gargantua* alcuni pellegrini in fuga dalla guerra vengono mangiati in un'insalata e sono costretti a vagare all'interno della bocca del gigante protagonista prima di poter trovare una via di scampo all'esterno.

Nel poema epico-didascalico del poeta ugonotto francese Guillaume de Salluste du Bartas (1544-1590) *La sepmaine, ou la création du monde* l'autore loda il Creatore attraverso la contemplazione e l'esplorazione di tutte le creature animate ed inanimate. Nella sezione "Anatomie du dedans de la teste" scrive:

Hé! Quoy n'est-il pas temps, n'est-il pas temps de voir / Dans les secrets du corps le non secret pouvoir / D'un si parfait Ouvrier? Prendray-je la scalpelle / Pour voir les cabinets de la double cervelle, / Thresoriere des ars, source du sentiment, / Siege de la raison, fertile commencement / Des nerfs de nostre corps [...]?<sup>24</sup>

Marchal chiarisce che nel corso del XVII secolo l'immaginario spaziale legato al corpo umano si fa più razionale, tende ad adeguarsi ai racconti di viaggi di colonizzazione, citando l'anatomista Walter Charleton, il quale scrive nel 1680 che rimangono ancora delle 'terre incognite' anche nel nostro mondo interiore, e che ci sono nel corpo 'isole', 'istmi', 'stretti' ancora da esplorare.<sup>25</sup> Si può legittimamente affermare che così come le nuove scoperte geografiche e i flussi coloniali e migratori provocano all'epoca nuovo entusiasmo, lo stesso si verifica con gli studi di anatomia e fisiologia. In Inghilterra la Royal Society, fondata nel 1660 per iniziativa di un gruppo di medici e *natural philosophers*, si incarica di incentivare questo rinnovato interesse per gli studi scientifici sulla scia del metodo sperimentale di Francis Bacon.

---

<sup>22</sup> François Rabelais, *Pantagruel* [1532], Paris, Seuil, 1996.

<sup>23</sup> Cfr. Tom Conley, *An Errant Eye. Poetry and Topography in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 33.

<sup>24</sup> Guillaume de Salluste du Bartas, *La sepmaine, ou création du monde* [1581], éd. Bellenger, Paris, Société des textes français modernes, 1992, p. 280, cit. in parte da Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., pp. 10-11.

<sup>25</sup> *Ibid.*

Uno scambio di conoscenze e un nuovo lessico scientifico avevano già iniziato a diffondersi non solo nei testi didattici ma anche in quelli letterari. In poesia un caso ampiamente documentato e citato si registra nella cosiddetta scuola metafisica inglese, *in primis* nella poesia di John Donne (1572-1631). Donne, che prende parte alla spedizione del conte di Essex alle Azzorre nel 1597, si rivolge alla donna amata paragonandola all’America,<sup>26</sup> “my new found land”, nell’Elegia “To his Mistress Going to Bed”,<sup>27</sup> mentre in “Love’s Progress” menziona “the Islands Fortunate”,<sup>28</sup> le Canarie. In “Anatomy of the World: The First Anniversary” la donna commemorata è colei “whose rich eyes [...] gilt the West Indies”,<sup>29</sup> terre ricolme di oro (“that rich Indy which does gold inter”<sup>30</sup>). “Hymn to God my God, in my Sickness” sviluppa l’analogia tra medicina e cartografia, come si può vedere da queste due strofe:

Whilst my physicians by their love are grown / Cosmographers, and I their map,  
who lie / Flat on this bed, that by them may be shown / That this is my south-west  
discovery / *Per fretum febris*, by these straits to die, // I joy, that in these straits, I see  
my west; / For, though their currents yield return to none, / What shall my west hurt  
me? As west and east / In all flat maps (and I am one) are one, / So death doth touch  
the resurrection.<sup>31</sup>

Infine, nella celebre poesia “The Flea” la pulce si incarica di una sorta di trasfusione di sangue ‘amorosa’, considerata la ritrosia della donna amata dal poeta, in modo che il sangue estratto a turno dai corpi dei due amanti possa fondersi all’interno del minuscolo corpo dell’insetto.

Il poeta Andrew Marvell (1621-78) dedica un’intera lirica alle isole Bermuda (“where the remote *Bermudas* ride / In th’Oceans bosome unespy’d”<sup>32</sup>), menziona il planisfero in “The Definition of love”<sup>33</sup> e, cosa ancora più pertinente ai fini del mio discorso, paragona in “The Unfortunate Lover” il naufragio di un’imbarcazione a un

---

<sup>26</sup> Nel capitolo VII di *Nel condominio* Magrelli parla di “grande continente delle orecchie” (p. 12), nel XII di “atolli” a proposito dei funghi della pelle (p. 29), nel XXXII di “immensa Barbagia” in relazione all’intero corpo (p. 67).

<sup>27</sup> John Donne, *The Complete English Poems*, ed. by A. J. Smith, London, Penguin, 1996, p. 125.

<sup>28</sup> Ivi, p. 123.

<sup>29</sup> Ivi., p. 276.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Ivi, pp. 347-48.

<sup>32</sup> Andrew Marvell, *Poems*, ed. by H. MacDonald, London, Routledge and Kegan Paul, 1956, p. 12.

<sup>33</sup> *Ibid.*

taglio cesareo (“*Cesarian Section*”).<sup>34</sup> E infine, come Donne, anche Marvell menziona il favoloso mondo dell’Eldorado (“Another World was search’d through Oceans new, / to find the *Marvel of Peru*”) in “The Mower against Gardens”.<sup>35</sup> Magrelli non nasconde la propria ammirazione per la poesia di Donne, al quale ha dedicato “Dicembre” (ne *Il sangue amaro*) come “minimo omaggio”,<sup>36</sup> palesemente modellata su “A Nocturnal upon S. Lucy’s day, being the shortest day”, composizione che è sicuramente adombrata, come in filigrana, anche nel bellissimo quarto capitoletto dedicato alla nascita dello scrittore in *Nel condominio*, sul quale ritornerò.

L’anglo-scozzese Phineas Fletcher (1582?-1650) è soprattutto ricordato per *The Purple Island: or The Isle of Man* (1633),<sup>37</sup> poema allegorico in dodici canti sulla fisiologia del corpo umano e l’anima. Il corpo è paragonato a un’isola dove le vene e le arterie sono i fiumi che attraversano ‘città’ come il cuore, il fegato e il cervello, dove stanno re, sentinelle, spie, cuochi, piazze, mercati, porti, tubature, fondazioni (le ossa), e così di seguito.

Secondo Sawday, citato ancora da Marchal, questi modelli di conquista del mondo e del corpo segnano il passo allorché il discorso cartesiano introduce un nuovo vocabolario meccanicistico e, soprattutto, rappresenta una rinnovata impermeabilità all’esplorazione scientifica del corpo umano. Va ricordato, a questo proposito, che per Cartesio il corpo funziona come una macchina idraulica,<sup>38</sup> e questo vale non soltanto per la circolazione sanguigna ma anche per le altre funzioni fisiologiche, come per esempio la respirazione. In *Nel condominio*, al capitolo XXIV, leggiamo: “Non ci penso mai, ma il plasma, con la sua calca di piastrine e globuli, non fa che correre via, lanciarsi su rettilinei, fare il pieno, uscire dal box e ripartire. E io non mi sono mai mosso, fermo sul ciglio di una curva [...]”,<sup>39</sup> dove l’analogia sportiva non annulla quella idraulica, semmai la completa. Mentre su un piano largamente metaforico in *Nature e venature* troviamo: “Dentro la testa circola l’acqua / tutto è umettato e stilla”.<sup>40</sup> Ne *Il sangue amaro* piano metaforico e piano

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 23.

<sup>35</sup> Ivi, p. 42.

<sup>36</sup> Valerio Magrelli, *Il sangue amaro* cit., p. 71.

<sup>37</sup> Phineas Fletcher, *The Purple Island: or The Isle of Man*, Amsterdam Theatrum Orbis Terrarum, New York, Da Capo Press, 1971.

<sup>38</sup> René Descartes, *Traité de l’homme* [1648], in Id., *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 807-873.

<sup>39</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 54.

<sup>40</sup> Id., *Nature e venature*, in Id., *Poesie* cit., p. 165.

letterale sembrano coincidere del tutto: “Ecco, noi siamo un sistema fluviale / che cessa quando cessa la sua fonte / e nasce dal disgelo delle vette, dove è il regno del cuore” (“La lezione del fiume”).<sup>41</sup>

Pur partendo dalle concezioni di Cartesio, il medico e filosofo materialista Julien Offray de la Mettrie (1709-1751) confuta la distinzione tra mente e corpo.<sup>42</sup> Dalle osservazioni sulle proprie malattie e da quanto emerso da esperimenti su cadaveri e animali La Mettrie conclude che i processi mentali sono determinati da alterazioni organiche. Il filosofo svilupperà in seguito queste teorie nel suo libro più famoso, e per molti anni ostracizzato, *L’homme machine* (1748). Le conseguenze etiche di tali concezioni sono poi sviluppate in *Discours sur le bonheur*. Allorché Magrelli, nel primo capitolo di *Nel condominio*, parla di “psichizzazione” in realtà sta cercando anche lui di vedere “come reagisce il nostro sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto”.<sup>43</sup>

Sempre nel Settecento Jonathan Swift attribuisce alla corporeità enorme rilievo. Il corpo appare nelle sue opere molto spesso come organismo in continua metamorfosi, sottoposto all’inesorabile dimensione della temporalità, e viene mostrato nei suoi estremi di nascita, morte, ingestione ed escrezione.<sup>44</sup> Sebbene attraverso la manipolazione del corpo venga in realtà esplorato e sottoposto a spietato giudizio il tessuto della società, lo scrittore – scrive Alan Chalmers – “reopens the body and returns our focus to the lower bodily basis of life”.<sup>45</sup> Vedremo più avanti come i processi ‘bassi’ del corpo acquisiscono rilievo di primo piano in Artaud e Bataille, tra gli altri, ma anche in Magrelli.

Per riprendere il discorso sui modelli di narrazioni, in realtà lo schema classico dell’esplorazione applicato al corpo, argomenta ancora Marchal, ha vita più lunga di quanto non ammetta Sawday; è difatti diventato un *tópos* nel racconto di viaggi interiori. Ad esempio in *Figurations* Michel Deguy<sup>46</sup> nel 1969, l’anno della missione dell’Apollo 11, compara la prima esplorazione della luna alla prima operazione sul cervello, pur insistendo allo stesso tempo

---

<sup>41</sup> Id., *Il sangue amaro* cit., p. 113.

<sup>42</sup> Debbo il suggerimento del contributo di La Mettrie a Andrea Cortellessa, *La fisica del senso* cit., p. 435.

<sup>43</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>44</sup> Cfr. Alan D. Chalmers, *Jonathan Swift and the Burden of the Future*, Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Press, p. 81.

<sup>45</sup> Ivi, p. 82.

<sup>46</sup> Michel Deguy, *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, 1973, citato in Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., p. 7.

sur le caractère rhétorique de cette apparente maîtrise [...]. En praticien du soupçon face à toute représentation, Deguy désigne ironiquement dans la lune et dans l'espace sous-cutané deux limites de notre expérience: point de non-retour, le corps interne échappe à notre désir de réflexivité.<sup>47</sup>

Ma è con le scoperte del XIX secolo sui microbi e le cellule, per seguire ancora l'analisi di Marchal, che l'immaginario sotteso ai viaggi metaforici dentro il corpo viene messo radicalmente in crisi. L'ingresso di una "multitude d'acteurs nouveaux et exogènes"<sup>48</sup> fa sì che il corpo si configuri adesso come territorio in guerra, sito di continui conflitti,

non seulement entre le corps proprement dit et ses agresseurs externes, mais entre ses infimes particules définies comme autant d'acteurs associés mais concurrents. Distinguer entre un sujet et ses possessions est alors devenu de moins en moins aisé. Le progrès des connaissances s'est paradoxalement traduit par un sentiment d'étrangeté croissant, de nature à relancer le thème du voyage. [...] À ce titre, le XIX siècle apparaît comme un second moment clé pour l'histoire de ces récits de voyages intérieurs. Visée didactique et fantasmes s'y nouent étroitement, d'autant qu'ils sont stimulés par les progrès contemporains de l'endoscopie, qui rendent peu à peu accessibles au regard des territoires vivants naguère observables sur les seuls cadavres ou au prix d'inimaginables effractions.<sup>49</sup>

Testimonianza di questa tensione è la letteratura di carattere divulgativo-pedagogico. Marchal cita tra le più famose opere del genere in Francia l'*Histoire d'une bouchée de pain* de Jean Macé (1861). Questo trattato epistolare si compone di una serie di lettere indirizzate a una fanciulla con l'obiettivo di insegnarle l'interno del corpo umano. Così si assiste alle varie fasi della trasformazione del cibo attraverso un corpo organizzato razionalmente, familiare. Tuttavia, suggerisce Marchal, il mondo delle cavità interne si impone contemporaneamente come fonte di disagio e timore; poiché gode di una vita autonoma, sembra completamente estraneo alla volontà dell'individuo. Di conseguenza, continua lo studioso, non siamo padroni di noi stessi, a casa nostra, ma viviamo come vicini di noi stessi. Leggiamo da Macé:

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>49</sup> *Ibid.*

Tous [les mouvements vus précédemment] vous appartiennent en quelque sorte; ils sont sous votre direction; vous pouvez les faire ou ne pas les faire, à volonté [...]. Mais nous entrons ici dans un autre monde, qui vous est tout à fait inconnu, et qui vous ne connaît pas. C'est le trou noir [...]. Les petits anneaux de l'œsophage vont leur train tous seuls, et vous n'y êtes pour rien. [Ils sont de] ces impertinents qui ne reconnaissent pas votre autorité, et auxquels nous allons avoir constamment affaire jusqu'à la fin de l'histoire du manger. Votre corps, voyez-vous, est comme un petit royaume dont vous seriez la reine, mais reine seulement des frontières. [...] L'intérieur ne sait pas qui vous êtes. Il y a au-dedans de vous une petite république, qui s'administre elle-même, et se passe de vos ordres, dont elle se moquerait, si vous vouliez lui en donner.<sup>50</sup>

Colpisce la somiglianza tra la metafora 'politica' impiegata in questo brano ed espressioni usate da Magrelli in *Nel condominio*, per esempio nel capitolo XII: "frontiere dell'Impero", "Consolato", "regime di forze che ci governa", "periferie", "avversario", "barbari e soldati", "nemico".<sup>51</sup>

L'intrusione si trasforma in esclusione, continua Marchal, in quanto questa indifferenza del corpo verso la sua superiore unità disturba, scandalizza, la percezione che abbiamo di noi stessi: "La conquête de l'interne équivaut donc à une étrange invasion, une dépossession ou nous semblons être possédés par notre propre corps".<sup>52</sup>

La nozione stessa di spirito, che sembrava mantenere una sua qualche autonomia, perde sempre più terreno all'apparire dei primi studi sui neuroni alla fine del secolo, ricorda inoltre Marchal. E sempre nell'Ottocento si diffonde, attraverso il naturale raccordo con la precedente tradizione del *Gothic tale*, il romanzo di fantascienza, il quale permetterà una sempre più stretta simbiosi tra saperi sperimentali, esplorazioni nel regno dell'immaginario e tensioni latenti della coscienza collettiva. Capostipite del genere fantascientifico può essere considerato l'arcinoto *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) di Mary Shelley. L'idea della costruzione in laboratorio della mostruosa "creatura" non può non derivare dalle avanzate conoscenze anatomiche e fisiologiche dell'epoca: "I collected bones from the charnel-houses;

<sup>50</sup> Jean Macé, *Histoire d'une bouchée de pain*, Paris, Hetzel, 1861, p. 59. Cfr. Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., p. 8.

<sup>51</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 29.

<sup>52</sup> Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., p. 8.



and disturbed with profane fingers, the tremendous secrets of the humane frame. [...] The dissecting room and the slaughter-house furnished many of my materials”.<sup>53</sup>

Esempi di opere di fantascienza a scopo pedagogico sono *Travels of the Interior* (1887) del medico e scrittore inglese Alfred Taylor Schofield,<sup>54</sup> *The Adventures of a Micro-Man* (1902) di Edwin Pallander,<sup>55</sup> seguiti da libri come *3,000 Years Among the Microbes* (1905) di Mark Twain<sup>56</sup> o *Un homme chez les microbes, scherzo* (1928) di Maurice Renard.<sup>57</sup> Il racconto di Twain si svolge all'interno di un immaginario mondo interiore popolato da micro-organismi loquaci, laboriosi e per lo più utili. L'ispirazione per *3,000 Years* arriva dopo la pubblicazione di *Story of the Germ Life*,<sup>58</sup> del microbiologo Herbert William Conn, che lo scrittore dimostra di aver letto con molto interesse. Si noti ancora che, come è stato detto,

[p]erhaps more importantly, in describing an imaginary world of microbes living in communities within a human body, Twain foreshadowed our modern efforts to study the body as an ecosystem in which microbes play a critical role. We now marshal metagenomic analyses to study the microbial "societies" of the

---

<sup>53</sup> Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* [3rd ed., 1831], London, Penguin, 1992, p. 53.

<sup>54</sup> Alfred Taylor Schofield, *Travels of the Interior, or The Wonderful Adventures of Luke and Belinda. Edited by a London Physician*, London, Ward and Downey, 1887. Si tratta della storia di un sogno in cui due bambini sono ridotti a una forma così minuscola da consentire loro un'esplorazione dell'interno del corpo umano.

<sup>55</sup> Pseudonimo del biologo, botanico e scrittore Lancelot Francis Sanderson Bayly. Anche in questo caso il libro narra di personaggi ridotti espressamente, attraverso uno speciale gas, nelle dimensioni perché possano esplorare l'interno del corpo umano. Cfr. Edwin Pallander, *The Adventures of a Micro-Man*, London, Digby, Long & Co., 1902 e [http://www.sfencyclopedia.com/entry/pallander\\_edwin](http://www.sfencyclopedia.com/entry/pallander_edwin).

<sup>56</sup> Mark Twain, *3,000 Years Among the Microbes* [1905], in Id., *The Devil's Race-track. Mark Twain's Great Dark Writings*, ed. J. S. Tuckey, Berkeley, University of California Press, 1980.

<sup>57</sup> Maurice Renard, *Un homme chez les microbes, scherzo*, Paris, Crès, 1928 e in Id., *Romans et contes fantastiques*, éd. F. Lacassin et J. Tulard, Paris, Laffont, 1990. Per questi riferimenti sono ancora debitore a Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., pp. 8-9. Il libro è uno dei primissimi racconti di fantascienza sulla 'miniaturizzazione' dell'uomo e uno dei primi a proporre un micro-mondo dove gli atomi sono microscopici sistemi solari i cui pianeti sono elettroni. Tra le avventure raccontate vi sono varie osservazioni sul passaggio del tempo nel mondo microscopico a confronto con quello nel mondo macroscopico e sulle funzioni della tiroide e della ghiandola pineale. L'eroe di Renard si riduce a tal punto che alla fine giunge su un pianeta della grandezza di un elettrone i cui abitanti scienziati sono in grado di fermare il processo di rimpicciolimento e rimandare a casa il protagonista. Una storia abbastanza simile è *The Girl in the Golden Atom* di Ray Cummings, pubblicata nel 1919, mentre *The Shrinking Man*, il classico di Richard Matheson, venne pubblicato nel 1956. Cfr. <http://commonplacebook.tripod.com/maurice-renard.html>.

<sup>58</sup> Herbert William Conn, *The Story of the Germ Life*, New York, D. Appleton and Co., 1897.

gastrointestinal tract – bringing scientific reality to a realm Twain depicted through literature and imagination.<sup>59</sup>

Risale al 1872 l'uscita anonima di *Erewhon* (anagramma di 'Nowhere', in nessun luogo), romanzo di Samuel Butler. Si tratta di un'anti-utopia, ambientata in una remota colonia britannica (vi è adombrata la Nuova Zelanda), attraverso cui l'autore sferra una satira quasi swiftiana contro l'ipocrisia dell'Inghilterra vittoriana. Magrelli cita direttamente un brano tratto dal capitolo 24 dell'opera nel capitolo XII di *Nel condominio*: "Chi ci assicura che l'uomo vede e sente veramente? È un tale alveare, un tale brulicante nido di parassiti, che c'è da chiedersi se il suo corpo non appartenga più a essi che a lui, e se dopo tutto egli non sia altro che una specie di formicaio".<sup>60</sup> È un brano fondamentale in quanto introduce la metafora del corpo come formicaio e allo stesso tempo illustra il concetto di 'spossessamento' e di 'estraneità' del corpo nei confronti della coscienza. Nel medesimo capitolo Butler paragona le vene e le arterie a un reticolo di strade, analogia ripresa nel primo capitolo del libro di Magrelli (dove incontriamo anche l'immagine delle "cellette d'api" [p. 3], ovviamente accostabile a quella dell'alveare di Butler, se non direttamente derivata da essa). Lo scrittore inglese sviluppa nel corso di tre capitoli l'idea che non esiste sostanziale differenza tra macchine e esseri viventi. Analogamente le macchine, che normalmente consideriamo oggetti singoli, sono un po' come delle società complesse o città, alla stregua del corpo umano nella sua moltitudine di organi e agenti viventi interni. Di notevole importanza, ai fini dell'analisi di *Nel condominio*, è anche l'idea che l'uomo è 'agito' da una miriade di forze che spesso, per nostra ignoranza o insufficienti conoscenze scientifiche, non riusciamo a individuare o imputiamo a cause del tutto errate. Per Butler, inoltre, la differenza tra macchine e esseri umani è più di grado che di genere, e se le macchine mostrano ancora funzioni limitate rispetto all'intelligenza umana, questo avviene solo perché sono "still in their infancy; they are mere skeletons without muscles and flesh".<sup>61</sup> Al di là degli impressionanti progressi della tecnologia, il punto resta valido se si considerano, ad esempio, le applicazioni della cosiddetta intelligenza artificiale, della robotica e dei computer rispetto alle facoltà e alle potenzialità inesplorate del

---

<sup>59</sup> [http://www.microbemagazine.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3556:herbert-conn-mark-twains-microbiologist-muse&catid=763&Itemid=](http://www.microbemagazine.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3556:herbert-conn-mark-twains-microbiologist-muse&catid=763&Itemid=)

<sup>60</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 28.

<sup>61</sup> Samuel Butler, *Erewhon: or, Over the Range*, London, Penguin, 1985, p. 212.

cervello umano. Va, a questo proposito, ricordato l'interesse costante mostrato da Magrelli per il mondo dei computer e i rapporti tra tecnologia ed etica.<sup>62</sup> Davvero anticipatrice della riflessione sul corpo e sulle macchine come estensioni delle facoltà umane, condotta in primo luogo da Marshall MacLuhan,<sup>63</sup> è l'affermazione di Butler secondo cui le macchine devono essere considerate

as a part of man's own physical nature, being really nothing but extra-corporeal limbs. [...] 'Observe a man digging with a spade; his right forearm has become artificially lengthened, and his hand has become a joint. The handle of the spade is like the knob at the end of the humerus; the shaft is the additional bone, and the oblong iron plate is the new form of the hand which enables its possessor to disturb the earth in a way to which his original hand was unequal. [...] Man has now many extra-corporeal members, which are of more importance to him than a good deal of his hair [...].<sup>64</sup>

Non solo, Butler include anche quelle machine o strumenti non prossimi all'uomo ma dislocati nello spazio che sembrano anticipare le applicazioni della telematica. *Nel condominio* contiene diversi riferimenti a innesti protesici all'interno del corpo considerati ormai parti integranti di esso. Ma già *Nature e venature* aveva anticipato questa tematica in una poesia rivelatrice da questo punto di vista e di cui cito solo l'inizio: "Porto nel corpo viti, fisse, nascoste / e sembrano dare al passo un fervore / meccanico".<sup>65</sup> In *Ora serrata retinae* il poeta contemplava l'analogia della penna come prolungamento della mano che scrive: "La penna non dovrebbe mai lasciare / la mano di chi scrive. Ormai ne è un osso, un dito".<sup>66</sup> In quest'ultimo caso siamo

---

<sup>62</sup> Tra i tanti scritti dove questo punto viene evidenziato basti riportare quanto dichiarato dallo scrittore: "L'uomo, in una sorta di rapporto simmetrico, è posto in una situazione intermedia tra l'animale e l'intelligenza artificiale. Gli studiosi hanno avuto l'obbligo di affrontare queste questioni e si sono trovati a riformulare il modello di mente, che è già diventato diverso da quello di 50 anni fa (penso a Turing, ad esempio). Non ho idea di come avverrà il passaggio tra l'energia elettrica (perché di questo si tratta) e il pensiero: non so se mai troveremo questa connessione finale, ma tutto quello che stiamo vivendo ci porta al centro della favola di Ovidio e della trasformazione. Non sappiamo se questa impressionante accelerazione della tecnologia sia lineare o asintotica. Magari ci avvicineremo sempre, senza mai arrivare a una fusione. E non so, soprattutto, che cosa augurarmi perché gli scenari della fantascienza implicano questioni sterminate anche dal punto di vista etico" (Silvia Fandavelli, Mario Colafranceschi, Ilaria Serrotti (a cura di), *Il corpo. Intervista a Valerio Magrelli*, "Philosophema", anno IV, n. 6/8, giugno 2006, pp.13-14).

<sup>63</sup> Cfr. Marshall MacLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Berkeley, CA, Gingko Press, [1964] 2013.

<sup>64</sup> Samuel Butler, *Erewhon* cit., pp. 216-218.

<sup>65</sup> Valerio Magrelli, *Nature e venature*, in Id., *Poesie* cit., p 168.

<sup>66</sup> Id., *Ora serrata retinae*, ivi, p. 16.

certamente nel campo della metafora ma la contiguità sememica è evidente e non siamo poi troppo lontani da quella sorta di corpo parzialmente ‘bionico’ trattato nel primo libro di prosa. Ma su questo tema tornerò nel capitolo successivo.

Anche il cinema ha fornito numerosi esempi di viaggi interiori. Marchal menziona *Fantastic Voyage* (1966) di Richard Fleischer, nel quale un sottomarino in miniatura e il suo equipaggio vengono iniettati nel corpo di un uomo che ha subito un grave incidente (di particolare efficacia la lotta degli anticorpi nei confronti del corpo estraneo del sottomarino), e la serie animata *Il était une fois... la vie: La fabuleuse histoire du corps humain* prodotta da Albert Barillé nel 1986,<sup>67</sup> dal chiaro intento divulgativo.

Nella poesia visionaria e musicalissima di Jules Supervielle, autore ammirato da Magrelli,<sup>68</sup> la meditazione sull’uomo, la vita e il mondo è intrisa di una palpitante dimensione corporea. Anche qui lo sguardo penetra nel corpo per illuminarne i bui interstizi. Basta leggere versi come:

C’est la profonde anatomie / Toujours faussement endormie, / Où le moindre de nos  
organes / Garde sous la peau l’air horrible / De qui vit toujours dans le sang / Et sans  
cesse réfléchissant / À son imminent avenir. / Tout cela est fait pour la nuit /  
Silencieuse, solitaire, / Où seul le cœur a droit au bruit / Et tout le reste doit se taire;  
/ Où, dans l’orage de la chair, / Le cerveau lance ses éclairs, / Et donne sa lumière à  
tous / Les aveugles de là-dessous. / Seul le regard du chirurgien, / Entrant vie et mort  
à la main, / Guidé par un acier pointu / Qui va décelant l’inconnu, / Découvre par  
son soupirail, / En flagrant délit de mystère, / Les organes à leur affaire / Qui se  
cachent pour leur travail / Et sont sourdement furieux / Dès que le jour injurieux /  
Vient dévoiler la boucherie / Où se fait, se défait la vie, / Sous la menace du  
squelette / Qui guette des pieds à la tête. [...] <sup>69</sup>

È un testo davvero rivelatore per via dei numerosi punti di contatto con la fenomenologia corporea che Magrelli ha di fatto scandagliato a partire da *Ora serrata retinae* e che trova il suo culmine nel suo primo libro di prosa creativa. Anche per Supervielle la scrittura promana dal corpo (“Mes veines et mes vers

---

<sup>67</sup> Cfr. Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., p. 9.

<sup>68</sup> Si rammenti la sua poesia-calligramma “Sull’aria della ‘Chanson’ di Jules Supervielle”, presente sia in *Poesie* cit., p. 297 che in *Geologia* cit., p. 123 (qui con alcune varianti tipografiche).

<sup>69</sup> Jules Supervielle, “L’Homme”, in Id., *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 495.

suivent même chemin / Et, descendant du cœur, serpentent vers ma main”<sup>70</sup>). Della malattia scrive che non fa rumore se non per lui soltanto<sup>71</sup> e in “Homo sapiens” leggiamo: “Qu’il est donc triste d’être un homme / Tout couvert de sang sous la peau, / De sentir les nerfs qui bourdonnent / Autour d’un vieux cœur sans repos”.<sup>72</sup> In “Le corps tragique”<sup>73</sup> il corpo si rivela nella sua lontananza [*éloignement*]; è un estraneo con cui dobbiamo in ogni caso collaborare: “Voilà qu’il faut que j’intervienne, / Que je veille à tout sous la peau, / Qu’à mes organes je rapprenne / Leur obscurité ancienne / Et que j’apaise ces mutins / Avec leurs regards d’assassins”.<sup>74</sup> La possibilità di una metamorfosi radicale è sempre latente: “Chacun a toujours en lui / De quoi devenir autrui / Et peut par vent défavorable / Naviguer vers d’autres fables”.<sup>75</sup>

Tra i modelli poetici di Magrelli va annoverato anche Henri Michaux, la cui opera originalissima fa ancora della corporeità un orizzonte d’elezione, non solo in *L’espace du dedans*.<sup>76</sup> Corpo e anima rivelano la loro fragilità davanti alla natura minacciosa del mondo, contro cui il poeta tenta di opporre l’esorcismo della scrittura. Come per Proust e Magrelli, il sonno è via maestra allo svelamento della vita interiore. Il corpo per Michaux è uno spazio da governare, proprietà da coltivare (metafora ben presente nel Magrelli di *Ora serrata retinae*),<sup>77</sup> ma anche vasto deposito minerale. In “Circulant dans mon corps” (*La vie dans les plis*) leggiamo: “Ainsi je circulais en angoisse dans mon corps affolé, excitant des chocs, des arrêts, des plaintes. J’éveillai les reins, et ils eurent mal. Je réveillai le colon, il pinça; le cœur, il dégaina. Je me dévêtais la nuit, et dans les tremblements j’inspectais ma peau, dans l’attente du mal qui allait la crever”.<sup>78</sup> Il poeta descrive vividamente l’angoscia del corpo violato da un intervento chirurgico:

<sup>70</sup> Ivi, p. 461.

<sup>71</sup> Cfr. “Maladie”, in Jules Supervielle, *Œuvres cit.*, p. 465.

<sup>72</sup> Jules Supervielle, *Œuvres cit.*, p. 466.

<sup>73</sup> Ivi, p. 593.

<sup>74</sup> Id., “Rochers”, in Id., *Œuvres cit.*, p. 594.

<sup>75</sup> Id., “Métamorphoses”, in Id., *Œuvres cit.*, p. 618.

<sup>76</sup> Henri Michaux, *L’espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>77</sup> Si confronti il passo seguente: “Ces propriétés sont mes seules propriétés et j’y habite depuis mon enfance” (Henri Michaux, *L’espace du dedans cit.*, p. 39) con “Io abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre” (Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Poesie cit.* p. 24) e “Ho la mente coltivata come una piantagione” (ivi, p. 36). In *Nel condominio* ovviamente siamo di fronte a una “co-proprieté” o meglio “co[rps]-propriété”, per usare il titolo della traduzione francese del libro.

<sup>78</sup> Henri Michaux, “En circulant dans mon corps”, *La vie dans les plis*, in Id., *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 2001, p. 173.

Danger des opérations précipitées; parfois on trouve l'anesthésiste asphyxié. Les assistants s'affairent. Les infirmières s'affolent. Le chirurgien redouble de vitesse, l'opéré, ouvrant un œil las, contemple la ronde infernale. Ah, la tranquillité, quand on est opéré, la tranquillité, si on pouvait seulement compter sur la tranquillité...<sup>79</sup>

Inoltre dedica all'insonnia, tema ampiamente affrontato anche da Magrelli, pagine straordinarie.<sup>80</sup> Né va sottovalutata la sua pittura, in particolare per quelle forme a metà tra ideogrammi, ectoplasmi, o corpi filiformi vagamente accostabili ai corpi scarnificati, quasi miniaturizzati di Giacometti, altra grande sollecitazione artistica nella formazione dell'universo corporale di Magrelli alla quale, tra l'altro, è dedicato il capitolo XXXV di *Nel condominio*.

Uno dei più importanti testi poetici del Novecento sull'esplorazione del corpo è *Extraits du corps*, opera prima di Bernard Noël pubblicata nel 1958. In una poesia-prosa che pare essa stessa scomporsi e ricomporsi per farsi espressione corporea, la carne, le ossa, i nervi, i muscoli sono disseminati sulla pagina come su un tavolo anatomico. Ma il corpo che viene cartografato è quasi imprendibile, soggetto a una mutazione costante di forme e tensioni, dissolto in mille rivoli. Dentro e fuori, forme piene degli organi e vuoti sono "sparpagliati" nel testo, esso stesso liquido, con mirabile forza immaginifica. Non è un caso che il poeta sia anche critico d'arte. La concezione di Noël è decisamente antidualistica, anticartesiana; corpo e pensiero si fondono ("JE SUIS BIEN QUE JE PENSE / et que je regarde penser"<sup>81</sup>), identità e alterità all'interno della carne sono tutt'uno ("Qu'est-ce que moi et l'autre et l'autre? La peau, certes, et les organes amarrés, les nerfs, les os"<sup>82</sup>). Così come il corpo si estende nello spazio fin dove si estende lo sguardo, quest'ultimo permette anche di penetrare nelle cavità meravigliose e oscure del corpo ("je regarde sans yeux / les dunes grisâtres d'où s'élève ma colonne vertébrale / arbre d'os"<sup>83</sup>). È quasi superfluo sottolineare la confluenza di interesse per lo sguardo in Noël e in Magrelli; in entrambi il soggetto 'si vede vedersi'. Da questa visione (paradossalmente 'sprovvista' di organi della vista in Noël, 'miope' in Magrelli) nasce lo stupore per

---

<sup>79</sup> Id., "Faits divers", *Face au verrous*, in Id., *Œuvres complètes* cit., p. 482.

<sup>80</sup> Si veda, per esempio, "Après l'accident", in Id., *Face aux verrous* cit., p. 490.

<sup>81</sup> Bernard Noël, *Extraits du corps*, Paris, Éditions de Minuit, 1958; trad. it. di D. Bisutti [testo orig. a fronte], *Estratti del corpo*, Milano, Mondadori, 2001, pp.14-15.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 60-61.

l'alterità del nostro supporto corporale: “De ma peau à mes os s'étend parfois une distance désertique. // Alors, l'écorché regarde son squelette et dit: qui est-ce?”<sup>84</sup>

Marchal opportunamente menziona<sup>85</sup> Jean Cocteau e la sua indagine autoscopica alla ricerca dell'origine della parola in un testo come “Le mot”:

À travers quels chemins d'une carte insoumise au système fluvial des veines et des artères m'est-il venu ce mot tiré de moi par la fourche du coudrier? Par quels chemins m'est-il venu avec sa gueule de haine, les armes et les documents aptes à me perdre, à convaincre les juges de mon innocence contre laquelle il n'existe aucun recours. Si je l'efface il imitera les termites. Il ruinera les moelles de l'édifice. Sa rage vient de ce qu'il exécute les ordres d'un organisme qui vous emploie et vous abandonne après.<sup>86</sup>

Risale ad Artaud la nozione di ‘corpo senza organi’<sup>87</sup> alla quale si ispireranno poi Deleuze e Guattari.<sup>88</sup> Per lo scrittore francese il ‘corpo senza organi’ equivale a una riappropriazione del proprio corpo, al di là della menzogna che lo ha ridotto a mero organismo con precise funzioni fisiologiche soggiogandolo a un potere alienante. La malattia acquista in Artaud il ruolo di esperienza fondante in quanto offre l'accesso a un viaggio all'interno dei territori di solito obliterati sotto il silenzio pesante della salute, come precisa Dominique Carlat.<sup>89</sup> La schizofrenia e la sofferenza si fanno garanti di una discesa nelle profondità del corpo di carne al di là delle immagini ricevute e false della superficie:

Le voyage à l'intérieur de l'intimité du corps cesse donc chez Artaud de revêtir la séduction du motif imaginaire. Il ne s'agit plus seulement de projeter à l'intérieur du corps l'enthousiasme de la découverte de l'inconnu. Le motif ne vaut plus pour sa séduction imaginaire mais pour sa capacité à exhiber cette intimité de la vie avec la destruction. La révélation du travail corporel passe par un effacement des frontières

---

<sup>84</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>85</sup> Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., p. 9.

<sup>86</sup> Jean Cocteau, “Le mot”, *Appoggiatures* [1953], in Id., *Œuvres poétiques complètes*, Paris Gallimard, 1999, p. 805.

<sup>87</sup> Cfr. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [1947], in Id., *Œuvres complètes*, Tome XIII, Paris, Gallimard, 1984. Si veda anche Antonin Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2003.

<sup>88</sup> Cfr. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

<sup>89</sup> Dominique Carlat, *Antonin Artaud. Voyages au pays du corps périlleux*, in *Voyages intérieurs* cit., p. 55.

illusoire entre le dedans et le dehors, le pur et l'impur, le sain et le malade. C'est pourquoi la peste devient chez Artaud la métaphore principale de l'accès au corps.<sup>90</sup>

Attraverso la scrittura l'intimità si fa teatro dell'incontro tra vita e morte, crescita e decomposizione, si espone e si stravolge non trovando via d'uscita se non attraverso l'organo della parola, continua Carlat.<sup>91</sup> Per Artaud, lungi dall'essere l'avventuriero eroico che civilizza le terre scoperte, l'artista-poeta è trascinato via dalle onde d'una materia di cui ha liberato l'energia insopprimibile, conclude il critico.<sup>92</sup>

In Georges Bataille<sup>93</sup> il corpo attinge all'energia esplosiva della materia. Inoltrarsi in esso significa affondare nel livello più basso, fondativo della vita, livello che è stato troppo spesso negato oppure sottoposto a forme istituzionali di controllo in tutte le sfere: morale, sociale, politica. Ogni sovrastruttura idealistica diventa per Bataille una forma di oppressione finalizzata a una fruizione utilitaristica della corporeità, sia essa procreazione, produzione economica o appropriazione dei corpi per impiegarli nella guerra. Al di là di ogni metafisica o speculazione ontologica l'essere è fondamentalmente materia. Il valore gnoseologico della riflessione e della scrittura scatologica di Bataille si esplica in una fenomenologia per così dire *réactionnelle*. Contro ogni forma 'omogeneizzante' di comportamento lo scrittore oppone una 'eterogeneità' dalla carica liberatoria, sovversiva. L'erotismo e ogni pratica di oltraggiosa perversione sono, di fatto, atti di riconquista di una libertà della corporeità e dell'essere troppo spesso imbrigliate da forme di controllo esterno. Nell'evoluzione dell'uomo dalla postura a quattro mani a quella eretta l'organo che ha subito il sopravvento è la bocca, con la conseguente inversione dell'asse anale rispetto a quello orale. Il capo ha assunto una funzione diametralmente opposta a quella del piede. L'alluce in particolare, metonimicamente associato al piede, è stato fatto oggetto di una connotazione di membro 'basso', persino scandaloso. Annettendo alla bocca la funzione non solo di ingestione ma anche di evacuazione attraverso la pratica oltraggiosa del vomito, Bataille ribalta i valori di alto e basso, di permesso e proibito, di nobile e scatologico. La bocca è un orifizio che ritiene e espelle 'disgustosamente' la materia. Il vomito, il riso e l'erotismo diventano reazioni debordanti di una carica vitalistica troppo spesso repressa. Vita e rivolta

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>93</sup> Cfr. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, 12 Tomes, Paris, Gallimard, 1970-1988.



sono infatti tutt'uno nella visione di Bataille. Questa rivolta è associata in ogni caso a un suo sostanziale valore 'politico'. Le forme di disgusto o di oscenità diventano espressioni di uno 'spreco' che intende mettere in discussione e persino sovvertire violentemente una concezione della vita basata su premesse economicistiche, utilitaristiche. Scrive infatti Lina Franco: "Dans une économie générale du corps, le dégoût peut fonctionner comme modalité cognitive et instrument d'accusation de ce qui nie l'effervescence dispendieuse de la vie".<sup>94</sup>

Pur riconoscendo le enormi differenze tra le posizioni di Magrelli e quelle di Bataille, non si può fare a meno di ricordare come lo scrittore italiano tenti di annettere alla matericità del corpo l'importanza che le è dovuta. E non si dimentichi che un intero capitolo di *Nel condominio*, il XXVII, è dedicato all'evacuazione, a una fenomenologia escrementizia descritta con franchezza persino sorprendente se si considera il generale pudore di Magrelli. Mentre solo un ammicco alla defecazione come forma di "addio da sé"<sup>95</sup> è contenuto nel capitolo XXVIII. Se in lui ogni riferimento all'erotismo è – in questa fase – quasi totalmente espunto, come abbiamo già visto, non mancano riferimenti alla natura esorbitante di una materia che si trasforma, corrompe, si fa puteolenta, disgustosa, non solo nel primo libro di prosa ma anche in *Geologia di un padre*, dove passaggi decisamente scatologici sono esibiti senza mezzi termini. Ma anche di questo tratterò più diffusamente nei capitoli successivi.

Come ricorda Massimo Belpoliti,<sup>96</sup> un percorso simile a quello di *Nel condominio di carne* era stato tentato da Guido Ceronetti nel 1979 con *Il silenzio del corpo*:<sup>97</sup> "Tuttavia l'orizzonte di Magrelli non è apocalittico come quello del poeta torinese, o almeno lo è in forma più sottile e complessa".<sup>98</sup> Il libro di Ceronetti esplora un corpo dolorante, malato, ferito; siamo davanti a una sorta di trattato di medicina, saggio, zibaldone di penetranti aforismi. Qui il corpo è anche l'umano che svela, paradossalmente, la presenza spiazzante del Divino. Anche la poesia di Ceronetti intrattiene un serrato dialogo con la carne esplorata, vivisezionata, sia che si tratti di corpi umani: "e percepivo tra i bisbigli l'acre / disfarsi della mia carne trasfuso / Nella sera tanatica immortale / Come un segnale di vittoria dato / Da un membro

---

<sup>94</sup> Lina Franco, *Georges Bataille. Le corps fictionnel*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 33.

<sup>95</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 62.

<sup>96</sup> Massimo Belpoliti, *Dettagli di identità*, "L'Espresso", 11/9/2003, p. 128.

<sup>97</sup> Guido Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, Milano, Adelphi, [1979] 2001.

<sup>98</sup> Massimo Belpoliti, *ibid.*

amputato errante [...]” (“Rembrandt e la lezione di anatomia del Dottor Tulp”),<sup>99</sup> che dei corpi straziati di animali sacrificati in nome di una scienza senz’anima:

Chi sei tu dei Mani Qualcosa / Venuto a un letto, a una libreria / Cartesiani, sicuri,  
refrattari / Con faccia di annegato, gola di squarci, / Schiena di croce viva, ossa di  
turpe ruota, / Pelle strappata, cranio sfondato, / Arti in frantumi, visceri bruciati /  
Da correnti voltaiche e sublimati, / Occhi cavati o spenti, un triste buco / Dove  
rapito per nuovi terrori / Sorvegliati era vivo un cuore? / Chi sei tu, nudità  
abbandonata, / Piaga che vede, Uomo di Dolori? (“La vivisezione”)<sup>100</sup>

E, infine, particolarmente significativo nella sua paradigmatica sintesi mi pare il testo “Il corpo malato” (“Malato il corpo è tutto, senza amore. / La gola, il cuore, le ginocchia, il fegato, / La vescica, lo *hara*, il fondamento: / Si ammala tutto il cosmo che s’inscrive / Come corpo negli umili lontani / Linguaggi che non spini; / Malato è l’oggi suo e lo è il domani [...]”).<sup>101</sup>

L’analisi endoscopica delle viscere in *Commencement* (1989),<sup>102</sup> di Christian Prigent, riattiva il motivo del microcosmo permettendo in tal modo di sospendere i limiti tra organismo e natura esterna, ricorda Marchal.<sup>103</sup> Il testo presenta una sofisticata tramatura linguistica non del tutto dissimile da certe soluzioni stilistiche magrelliane, potremmo aggiungere:

En intégrant à son texte les fragments d’un traité écrit sans doute entre les XVe et XVIIIe siècles, [Prigent, n.d.a.] rappelle que le motif du microcosme, quoique toujours actif, est périmé au regard de l’évolution des connaissances auxquelles il fut un temps lié. Ainsi l’emploi médical ancien permet-il de rendre problématique la référence aux sciences: il y a ici à la fois allégeance et rejet, souscription et liquidation d’une dette.<sup>104</sup>

Un’analoga attenzione al linguaggio si trova anche in *Blood Music* (1985),<sup>105</sup> romanzo di fantascienza dell’americano Greg Bear (di cui fa un cenno anche

---

<sup>99</sup> Guido Ceronetti, *La distanza. Poesie 1946-1996*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 214.

<sup>100</sup> Ivi, p. 181.

<sup>101</sup> Ivi., p. 274.

<sup>102</sup> Christian Prigent, *Commencement*, Paris, P.O.L., 1989.

<sup>103</sup> Hugues Marchal, *Des voyages entre tradition et innovation* cit., p. 15.

<sup>104</sup> Ivi, p. 16.

<sup>105</sup> Greg Bear, *Blood Music*, Gettysburg, PA, Arbor House, 1985.

Marchal). Qui un biotecnologo decide di iniettare nel proprio corpo una soluzione contenente quelli che il protagonista chiama *noocytes*, vale a dire organismi cellulari molto intelligenti e persino provvisti di coscienza, per non dover distruggere il risultato delle proprie ricerche ritenuto fin troppo pericoloso dal suo superiore. I ‘noociti’ provocheranno miglioramenti nel corpo del protagonista ma si riveleranno anche contagiosi. Siamo di fronte a un innesto di fantascienza, romanzo apocalittico, studi sulle biotecnologie e nanotecnologie, *cyberpunk* e letteratura del *post-* o *trans-human*.

In area *trans-* o *post-human* si colloca anche *Crash*, il romanzo di James G. Ballard uscito nel 1973, da cui deriva l’omonimo film di David Cronenberg (1997), dove la dicotomia tra ‘corpi organici’ (i protagonisti umani della storia) e ‘corpi inorganici’ (le automobili come mezzi meccanici *par excellence* della nostra società e al contempo *status symbol* del consumismo occidentale) è estremamente ambigua, come argomenta Elena Lamberti.<sup>106</sup> Carne e lamiera, fluidi corporali e componenti meccaniche sono continuamente sovrapposti e confusi nelle asettiche, meticolose descrizioni di Ballard e nei primi piani di Cronenberg. Cicatrici, lividi, ferite aperte, macchie di umori biologici lasciate sugli indumenti dei protagonisti diventano tracce inquietanti di una pericolosa metamorfosi del corpo umano, il quale viene gradualmente trasformato in una sorta di altare blasfemo. Le ferite e i lividi sono infatti percepiti non solo come segni perturbanti ma anche come simboli erotici che suggellano visivamente e indelebilmente ogni ‘incontro’ con la macchina, continua la studiosa. Allo stesso tempo l’automobile si trasforma nell’alfa e omega di una nuova, perversa percezione sensoriale che sembra corrispondere a un’intensa psicopatologia collettiva che i personaggi accettano ed esplorano secondo una sorta di ‘religione’ erotica. Questa nuova ritualità può essere letta come manifestazione di una crescente follia comune culminante nell’incidente stradale, che spesso conduce alla morte ‘organica’, conclude Lamberti. I corpi violati dagli incidenti non sono tanto menomati quanto piuttosto trasformati in nuovi corpi protesici capaci di generare un nuovo universo percettivo e schiudere nuovi orizzonti sensoriali, *in primis* quello erotico. Siamo così decisamente oltre i confini del corpo umano, il quale diventa in tal modo *trans-* o *post-human*. La linea di demarcazione netta tra

---

<sup>106</sup> Elena Lamberti, *Crash by J. G. Ballard and D. Cronenberg. Prosthetic Bodies and Collective Psychopathologies*, “Textus”, XIII, 1, 2000, pp. 173-194.

paesaggio interiore e paesaggio esterno, tra organico e inorganico,<sup>107</sup> tra uomo e macchina è sempre più offuscata e persino obliterata. Le fotografie che il personaggio Vaughan ricomponne sono un modo per restituire unità ai corpi feriti, mutilati, smembrati dall'incidente. Lamberti osserva che queste pratiche di mutilazione e trasformazione corporea sono da ricollegare alle esperienze artistiche sviluppatesi negli anni Settanta, segnatamente con la cosiddetta *body art*<sup>108</sup> e che “what was then offered as a shocking performance is by now part of our daily landscape. Body-piercing, tattooing, scarification are all rituals increasingly shared by new urban groups; they are all signs revealing new different and corporate forms of physicality and ‘urban psychopathologies’”.<sup>109</sup>

Un tentativo di sovrapposizione tra corpo e macchina come oggetto di desiderio erotico è già presente in un racconto come *Il sorpasso* di Moravia del 1959,<sup>110</sup> da cui leggiamo:

Va' a capire certe cose: Ines era di carne e ossa, la macchina di ferraccio; Ines ci aveva una bella faccia tonda con gli occhi neri e dolci e la bocca ridente, la macchina un muso con paraurti che sembravano i denti di un mastino; Ines, benché piccola, era fatta al tornio per tutta la persona, la macchina era fatta come tutte le macchine, in fondo un cassone; eppure pian piano, il pensiero della macchina scacciò il pensiero di Ines.<sup>111</sup>

Moravia è stato uno dei pochi autori italiani a essersi occupato del corpo nella sua riflessione letteraria.<sup>112</sup> Ribadisco a questo proposito la grande lezione di MacLuhan, come anticipato più sopra, sul rapporto tra facoltà umane ed estensioni delle stesse

---

<sup>107</sup> Su questa tematica si veda anche Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* cit.

<sup>108</sup> Si ricordi l'interesse più volte espresso da Magrelli per Orlan così come documentato, tra l'altro, in Valerio Magrelli, *Finirà che il chirurgo potrà operare se stesso con il bisturi telematico*, “Telèma”, 5, Estate 1996, pp. 104-105; oppure nell'intervista rilasciata a Marco Cicala (Marco Cicala, *La poesia non basta più: mi racconto ai raggi X*, “Il Venerdì di Repubblica”, 22/8/2003). Scrive Magrelli: “Una volta la [Orlan, n.d.a.] incontrai per caso a Trastevere in un tabaccaio. Si era fatta applicare due gobbe sulla fronte. Il corpo come carrozzeria rimodellabile” (Valerio Magrelli, *Finirà che il chirurgo potrà operare se stesso con il bisturi telematico* cit., p. 104); o ancora attraverso la citazione nella poesia “L'igienista mentale: divertimento alla maniera di Orlan” nella raccolta *Il sangue amaro* cit., p. 5.

<sup>109</sup> Elena Lamberti, *Crash by J. G. Ballard and D. Cronenberg* cit., p. 192. Si rammenti, per inciso, che un acuto studioso di Magrelli come Cortellessa ha scritto anche su Ballard e Cronenberg (cfr., in particolare, Andrea Cortellessa, *Sugli schermi. Burri Ballard Cronenberg (Parte II)*, “Ipsos facto”, I, 3, 1999, pp. 107-129).

<sup>110</sup> Alberto Moravia, *Il sorpasso*, in Id., *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, [1959] 1998.

<sup>111</sup> Ivi, p. 98-99.

<sup>112</sup> Così come precisato dallo stesso Magrelli in più occasioni (si veda ad esempio l'intervista a Marco Cicala del 2003, citata più sopra).

attraverso i manufatti tecnologici.<sup>113</sup> Se la macchina è vista in Ballard e Cronenberg come *carapace*, corazza, i treni in Magrelli sono ‘condomini’,<sup>114</sup> le case sono ‘corpi’ che ospitano altri corpi. La stessa nozione di ‘condominio’ è stata suggerita allo scrittore romano dalla lettura di un altro lavoro di Ballard, *High-Rise* (tradotto in italiano come *Condominium* o *Il condominio*).<sup>115</sup>

La fascinazione di Gianni Celati per la corporeità, intesa anche come corpo del linguaggio, è presente ugualmente nella sua produzione saggistica. Penso a *Finzioni occidentali*,<sup>116</sup> che contiene tra l’altro un’ampia trattazione del rapporto tra comico, esplorazione della dimensione corporea e teoria degli umori, con particolare riferimento a Rabelais, autore che Magrelli riconosce come incontrastato maestro. Si ricordi, inoltre, che è stato lo stesso Celati a suggerire per la prima volta allo scrittore romano di comporre delle prose, inserite poi in *Esercizi di tiptologia*.

Il cinema – per tornare su questa forma espressiva – ha messo a frutto, spesso fino al parossismo, la sua straordinaria capacità di spettacolarizzazione del corpo, vuoi sul versante della pornografia nuda e cruda che sul piano traslato delle metamorfosi utopiche o distopiche (incluso il *body horror*, un esempio del quale è *The Fly* [1986] di Cronenberg, “un film sulla vecchiaia come mostrificazione”<sup>117</sup>). Tuttavia l’ostensione delle metamorfosi corporee non è certamente appannaggio esclusivo del cinema o della letteratura (si pensi al genere *pulp* o ai “cannibali”). Per Vanni Codeluppi oggi siamo, infatti, di fronte all’attualizzazione diffusa di un “corpo flusso” che sembra seguire tendenze e dettami esterni paragonabili a quelli della moda. Così, si va dal tatuaggio al *piercing*, dai “marchi a fuoco” agli “scavi e inserimento di oggetti nella carne”.<sup>118</sup> Queste pratiche derivano dal fatto che “il corpo non è più da considerare, come nella tradizione occidentale e cristiana, un qualcosa che è dato una volta per tutte, una realtà scissa dal resto, bensì un attore

---

<sup>113</sup> Cfr. Marshall McLuhan, *Understanding media. The Extensions of Man* cit., ma anche, dello stesso autore, *The Mechanical Bride. Folklore of the Industrial Man*, New York, Vanguard Press, 1951.

<sup>114</sup> Cfr. Valerio Magrelli, *La vicevita* cit.

<sup>115</sup> James G. Ballard, *High-Rise*, London, Jonathan Cape, 1975; trad. it. di B. della Frattina, *Condominium*, Milano, Mondadori, 1976; trad. di P. Lagorio, *Il condominio*, Milano, Feltrinelli, 2003.

<sup>116</sup> Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.

<sup>117</sup> Così si esprime Magrelli nell’intervista a Marco Cicala, *La poesia non basta più...* cit., p. 105. Un’altra importante suggestione cinematografica nella genesi di *Nel condominio di carne* è stato *The Matrix* di Lana e Andy Wachowski, in particolare il primo film della serie, sul quale lo scrittore osserva: “il corpo come pura batteria per produrre energia” (*ibid.*).

<sup>118</sup> Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 119.

sempre più importante del processo di definizione dell'identità individuale sulla scena sociale".<sup>119</sup> La *body art* ha trovato in artisti come Andres Serrano, Stelarc e Orlan, come argomenta Codeluppi, sviluppi spinti a conseguenze estreme:

mentre il primo ha fotografato impietosamente dei corpi inanimati giacenti all'obitorio, il secondo ha dimostrato di poter operare attraverso una protesi costituita da un terzo braccio e sostiene che il corpo umano, limitato e obsoleto, dev'essere sostituito dalla macchina, *La sposa* infinitamente più efficiente. La terza, infine, ha dichiarato di avere donato il proprio corpo all'arte e si sta sottoponendo a una serie di interventi di chirurgia plastica per rimodellare progressivamente il proprio corpo.<sup>120</sup>

Se in autori come Magrelli la trasformazione, il "mimetismo" corporeo, è parte integrante della fenomenologia della carne, particolarmente evidente durante l'invecchiamento (si veda, tra i tanti esempi, il testo il cui incipit recita "Vecchiaia – comincia il Grande Mimetismo"<sup>121</sup>), sfuggendo al controllo dell'individuo, negli artisti di cui ho parlato è proprio l'intervento deliberato a orientare le dinamiche, i flussi della carne. Non mi pare, del resto, per nulla casuale l'esergo da Roger Caillois nel testo magrelliano appena menzionato: "Ogni volta si tratta del contrasto [...] tra il meccanismo cieco e la libertà, tra la fissità e la storia".<sup>122</sup>

La trasformazione corporea diventa decisamente patologia irreversibile o decomposizione nel cinema di Peter Greenaway, David Lynch o nel citato Cronenberg, come ricorda ancora Codeluppi, il quale aggiunge che in movimenti come lo *splatterpunk* e il *cyberpunk* si assiste alla "crescente emersione sociale delle componenti rimosse del corpo".<sup>123</sup> Nel primo, in particolare, "elementi estranei penetrano nel corpo, lo estrovertono, e, nel farlo, tendono a ridurne sempre più l'importanza".<sup>124</sup> Il secondo

ha ridotto il ruolo del corpo, sebbene in apparenza sembri volerlo potenziare facendo rivivere il vecchio sogno della modernità di liberare l'uomo dai fantasmi della

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 122.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 126-127.

<sup>121</sup> Valerio Magrelli, *Disturbi del sistema binario* cit., p. 31.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale* cit., p. 127.

<sup>124</sup> Ivi, pp. 127-128.

malattia e della morte e potenziando il corpo con l'aiuto delle macchine. Ma non è appunto che un sogno, perché il corpo cyber è in realtà un corpo degradato e minacciato dalla tecnologia che l'uomo stesso ha creato. Un corpo, cioè, che nasconde all'interno il suo mostruoso nemico.<sup>125</sup>

Così, in questa prospettiva analitica, possiamo plausibilmente affiancare ai “tanti corpi-in-divenire che fluiscono, entro e attraverso la viva carne che ricopre le ossa”<sup>126</sup> – come scrive Riccardo Donati – quelli esibiti (già a partire dagli anni Sessanta, antesignani e propugnatori di una rivoluzione estetica e di costume) nell'allucinata scrittura di William S. Burroughs. In *The Soft Machine*,<sup>127</sup> titolo che si riferisce al corpo stesso, il narratore è infatti coinvolto in una ridda di avventure psichedeliche e fisiche, compresa la metamorfosi del proprio corpo attraverso manipolazioni chimiche e chirurgiche in un viaggio tra realtà e finzione.<sup>128</sup>

Come già accennato nel capitolo precedente, Donati ravvisa forti analogie tra l'opera di Magrelli e quella di Francis Bacon in quanto

nelle opere di entrambi si assiste a un inesausto lavoro sulla macchina-corpo, intesa come flusso in continua trasformazione di apporti interni che tendono però non all'armonia quanto alla dispersione, fuga e parcellizzazione della carne. Ciò che avvicina in maniera così significativa i due autori è insomma, a nostro avviso, il comune pensarsi – o meglio: sentirsi – carne in procinto di scivolare via dall'osso.<sup>129</sup>

Tuttavia non si può disconoscere il fascino esercitato sullo scrittore dalla scultura di Henry Moore, in particolare dai calchi conservati all'Art Gallery of Ontario di Toronto. La prosa “Moore bianco”, contenuta in *Esercizi di tiptologia*, potrebbe benissimo far parte di *Nel condominio*. La gipsoteca dedicata allo scultore viene descritta come “una sala mortuaria, bussola silenziosa, Cheope psichica”.<sup>130</sup> I calchi sono illuminati da una luce radente che li presenta come una “folla di abbaglianti tumori ossei [...]”. Sono qualcosa come un meteorite organico, un meteorite interno,

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 128

<sup>126</sup> Riccardo Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione* cit., pp. 217-218.

<sup>127</sup> William S. Burroughs, *The Soft Machine*, New York, Grove Press, [1961, 1966, 1968] 1992.

<sup>128</sup> Sul corpo e la letteratura dei “giovani cannibali” si veda Stefania Lucamante (a cura di), *Italian Pulp Fiction. The New Narrative of the Young Cannibal Writers*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Press, 2001.

<sup>129</sup> Riccardo Donati, *Nella palpebra interna* cit., p. 210.

<sup>130</sup> Valerio Magrelli, “Moore bianco”, *Esercizi di tiptologia*, in Id., *Poesie* cit., p. 237.

piovuto dal didentro del corpo (e il cancro, in fondo, è questo: una sorta di aerolito). Ovvero: Una metastasi celeste. È l'ossario delle forme".<sup>131</sup> E un poco più avanti nel testo:

Moore e la lussazione dell'anima, l'orrore metamorfico del trauma, la fuoriuscita dell'osso dal suo letto, la tensione della carne intorno, la pressione, la nascita. Il senso di pena prodotto da queste opere è il medesimo che si prova davanti a una creatura lussata, o meglio, a noi stessi in quanto *Creature lussate*. L'osso spostato. Non sta al suo posto.<sup>132</sup>

Sono pagine impressionanti, non solo perché rivelano una finissima sensibilità per le arti visive, ma anche perché anticipano gran parte della problematica alla base del primo libro di prosa e poi dell'importante *Geologia di un padre*.

E infine, rimanendo in ambito artistico, se nella scultura di Giacometti il corpo subisce un processo di scarnificazione estrema, come già accennato sopra, nella pittura di James Ensor<sup>133</sup> esso è letteralmente ridotto alla sua struttura ossea, a puro scheletro. Siamo di fronte, scrive Magrelli, a "un pittore nevrotico e frenetico, torturato da visioni mistiche e ossessioni scatologiche, un maniaco della scarnificazione",<sup>134</sup> i suoi quadri "sono rivolti all'iper-nudo, allo scortecciamento, ai raggi X".<sup>135</sup>

Siamo così passati dal corpo metamorfico, fluido, al corpo scarnificato (letteralmente), ridotto a scheletro, ossame pietrificato. *Nel condominio* attualizza, come vedremo, il corpo metamorfico, a partire dalla nascita ('escorporazione') e dall'infanzia (o meglio, *exfanzia*). *Geologia di un padre* sarà invece l'epicedio del corpo scarnificato, attualizzazione di una morte reale e vicaria al contempo.

Un'attenzione particolare alla corporeità permea anche tanta produzione femminile (o 'dalla parte delle donne', per usare un'espressione di Dacia Maraini). Come accennato prima, Patrizia Valduga irrompe nel panorama della poesia degli anni Ottanta con un linguaggio che declina il corpo in tutta la sua pulsionalità fisiologica ed erotica. Certamente prima di lei anche la lirica sovente allucinata di Amelia Rosselli dà voce al corpo della donna, che se ne 'riappropria'. Per Maraini,

---

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Ivi, p. 238.

<sup>133</sup> A cui è dedicato il capitolo XL di *Nel condominio*.

<sup>134</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 84.

<sup>135</sup> *Ibid.*



una delle scrittrici italiane più note e tradotte all'estero, un elemento essenziale nello sviluppo di una distinta scrittura delle donne, come osserva Anna Camaiti Hostert, è la riscoperta del “gendered body” – il corpo non solo come semplice entità fisica o biologica ma anche come concetto culturale, formato nel corso dei secoli in un clima di separazione e oppressione.<sup>136</sup> In lei il ‘silenzio’ della donna, specialmente nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, trova espressione anche grazie all’attenta registrazione di un intenso universo sensoriale fatto di odori, umori, tattilità, sia nella sfera precipua della maternità che in quella di una sessualità riconquistata, non più vissuta come traumatica esperienza della rapacità maschile. Scrive ancora Camaiti Hostert: “The rediscovery of the female body as a source for the female voice is [...] linked to the rediscovery of the body of the mother, the original source of all language”.<sup>137</sup>

Se l’esperienza della malattia e della sofferenza fisica è presenza importante nella poesia di Antonella Anedda, autrice imbevuta di vasta erudizione medica, come abbiamo visto, un vero scavo nella carne del corpo si compie nella lirica di Elisa Biagini collocandola in area largamente *post-human*, al limitare di organico e inorganico. Partendo da interessi artistici, Biagini “ha lavorato su una figura di confine come Ketty La Rocca (artista concettuale giunta – alla vigilia della morte prematura, nel 1976 – a situazioni performative come le *Craniologie*, radiografie manipolate del tumore al cervello che la ucciderà”,<sup>138</sup> afferma Cortellessa. Biagini pratica una scomposizione del corpo fisico in unità che partecipano, osserva il critico,<sup>139</sup> della natura organica e inorganica allo stesso tempo, al confine di vita e morte, in una liminarietà che ricorda Sylvia Plath e Anne Sexton:

il corpo non esiste in questa casa, // cere e bucce di tappeti / per contenere l’urto del sudore, / tossine di memoria che macchiano i divani: // e a me / qui / si schiodano gli infissi, cedono, / i gomiti si sfaldano, // mi semino nel corridoio / sbucciando pellicine a rivedere il rosso, / portando i miei pollici ex voto // sopravvissuti a me, alla mia fame.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Anna Camaiti Hostert, *Afterword* to Dacia Maraini, *The Silent Duchess* [*La lunga vita di Marianna Ucrìa*], transl. by D. Kitto and E. Spottiswood, New York, The Feminist Press, 2011, p. 247.

<sup>137</sup> Ivi, p. 248.

<sup>138</sup> Andrea Cortellessa, *Elisa Biagini*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale* cit., p. 1029.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> Elisa Biagini, *L'ospite*, Torino, Einaudi, 2004, p. 38.

L'identità del soggetto è pericolante, interno ed esterno si confondono, io e Altro si sovrappongono (“inzuppata di / liquido a contrasto, / letta come una mappa. // Il dentro è fuori e / la mia pelle un calzino, busta aperta”).<sup>141</sup>

Pur sottolineando le distinte caratteristiche di questa scrittura ‘al femminile’ (in particolare del secondo Novecento) che tematizza il ritorno alla corporeità come riappropriazione culturale e ‘politica’ (scrittura che si colloca in tal modo in una sua specifica posizione di autonomia rispetto a un discorso apparentemente ‘neutro’ ma di fatto espressione di una presunta ‘superiorità’ maschile), non mancano punti di contatto tra questa produzione e l’opera di Magrelli. Come già ribadito più sopra, l’attenzione per il corpo nella poesia dei primi anni Ottanta è presente sia nello scrittore romano che in un’autrice come Valduga, con la precisazione di Cortellessa che “se lo sguardo di Narciso per Magrelli è rivolto soprattutto all’interno del corpo, *in interiore homine*, il flagrante narcisismo di Patrizia Valduga da sempre persegue l’utopia di una *pura exteriorità*”.<sup>142</sup> Inoltre non si può disconoscere una notevole confluenza di interessi e atteggiamenti nell’ambito della corporeità non solo in Anedda e Magrelli, come visto, ma soprattutto tra quest’ultimo e Biagini per via di quella nozione di ‘spossessamento’, di ‘estraneità’ (almeno parziale) del corpo rispetto al soggetto. Nella poesia di Biagini, infatti, gli organi (dita, giunture, pelle, ecc.) sembrano disarticolarsi reificandosi, facendosi oggetti autonomi di una carne che appare come separata dal soggetto. Analogamente, in Magrelli membra colpite da micosi, ustioni o parziale agnosia, da una parte, e innesti protesici affondati nella carne, dall’altra, sembrano sollevare interrogativi non solo sull’unità organica del corpo ma anche su quella dell’io e sulla sua identità.

A conclusione di questa sintetica esposizione può essere utile ribadire come i viaggi interiori, lungi dal rappresentare una ‘conquista’ del corpo, si aprono a una dimensione molto più instabile e persino inquietante. L’entusiasmo per le scoperte via via realizzate nel tempo, soprattutto grazie all’affermazione del metodo sperimentale

---

<sup>141</sup> Ead., *Corpo. Cleaning the house*, Modena, Premio Delfini, 2003, citato in Andrea Cortellessa, *Elisa Biagini* cit., p. 1043. Non è casuale, poi, che l’autrice abbia studiato l’opera di Alda Merini, altra figura dove la carne assume grande rilievo, e abbia tradotto una poetessa come Sharon Olds. Su quest’ultima Biagini ha scritto: “Il corpo è la nostra prima identità, l’unica cosa che ci resta in qualsiasi condizione [...]. Il corpo è una mappa, un ‘linguaggio comune’, e non è corpo simbolico, metafisico, ma reale, tangibile, ed ‘essere nel corpo’ significa ‘essere nel mondo’” (Elisa Biagini, *Sharon Olds. Essere nel corpo*, “Poesia”, XIV, 156, 2001, p. 20).

<sup>142</sup> Andrea Cortellessa, *Io è un corpo* cit., p. 39.

e alla disponibilità di strumentazioni sempre più sofisticate, è stato accompagnato dalla scoperta di ‘mostri’ all’interno della carne. Anziché garantire una graduale familiarizzazione con una dimensione scarsamente conosciuta, l’esplorazione delle cavità del corpo ha molto spesso schiuso scenari di straniamento, rafforzando la convinzione che ancora troppo limitata e frammentaria è l’esperienza del nostro supporto mortale che in ultima analisi ci costituisce, carne e spirito, sulla scena del mondo. Paradossalmente, alla conquista del corpo non ha corrisposto una conquista del sé. La coscienza del corpo, estremamente approssimata, ondivaga, reticolare, è una coscienza di un corpo ‘utopico’ e persino ‘virtuale’, per usare un termine caro a Merleau-Ponty.

Come ho cercato di illustrare, raramente il rapporto corpo-spirito, corpo-mente, è stato pacifico. Dalla visione parcellizzata dello *sparagmós*, dalla separazione pressoché inconciliabile di anima e corpo, o dalle posizioni dualistiche di ascendenza cartesiana, si è passati all’esaltazione eslege della sensualità, della pornografia, o della reificazione della carne. L’equilibrio tra matericità e spiritualità è sempre stato problematico o decisamente precario. Così come abbiamo visto, non mancano, soprattutto a partire dal Novecento, tentativi di estromissione totale di ogni rivendicazione idealistica dello spirito e della mente a favore del versante della carne (si veda il caso estremo di Bataille, Burroughs o Cronenberg).

Anche in Magrelli avviene uno spostamento dell’asse cartesiano riscontrabile nella prima produzione in versi (esemplare è in questo senso *Ora serrata retinae*) a favore di una tematizzazione sempre più marcata, persino debordante, della corporeità a cui assistiamo in *Nel condominio di carne* e che sarà proseguita nei volumi successivi. Vedere come l’esplorazione del corpo è stata declinata nel tempo fornisce senz’altro un quadro di riferimento essenziale per un discorso critico su Magrelli, sia nell’intento di individuare fertili punti di contatto, suggestione o derivazione che per mettere in risalto gli elementi di effettiva novità che concorrono, in ogni caso, a gettare luce sul ruolo della corporeità. Con la crisi di ogni idealismo o metafisica l’attenzione critica e creativa sembra coagularsi attorno a una fenomenologia e a un’ontologia della frontiera fisica del soggetto, della ‘carne’ del mondo e dell’io, che di questo mondo è parte indissolubile.

### **Capitolo 3: *Nel condominio di carne, fenomenologia della corporeità e ontologia***

For I am, to face the facts squarely, considerably less intelligent than my liver. (L. Thomas)

I say again that the body makes the mind. (J. Donne)

Human experience is incarnated. (D. Leder)

That little-understood beast, our Body. (R. Kipling)

#### **1. Il corpo fenomenico: (con-)vivere (con) il corpo**

In questo capitolo mi occuperò dei rapporti fra la dimensione corporea e la coscienza così come sviluppati, o almeno postulati, da Magrelli nel suo esordio narrativo. Il capitolo pertanto proporrà, nella sezione 1, una soluzione a due dei più importanti quesiti alla base di questa ricerca. Al fine di procedere a un'analisi e a un'interpretazione di questi fondamentali snodi concettuali, ho fatto ricorso alla fenomenologia di Merleau-Ponty poiché questa sembra offrire un quadro di riferimento teorico articolato e al contempo duttile, allorché si intraprende un'esplorazione delle dinamiche sottese all'interazione tra la carne e il soggetto. Vedremo, in tal modo, come la componente individuale del corpo e del soggetto si debba giocoforza affiancare (in una 'coabitazione' non più traumatica ma il più 'naturale' possibile) a quella metaindividuale del 'pre-umano', in una visione intercorporea dove la reversibilità del chiasma della carne schiude il superamento della contrapposizione tra volizione e libertà del soggetto da una parte, e le forze 'anonime' che sembrano oltrepassarle, dall'altra.

Poiché i processi legati alla visione sono sempre stati altrettanto centrali nell'opera magrelliana, ritengo importante affrontare, nella sezione 2, anche i fenomeni del corpo riflesso, dello sguardo e delle relative conseguenze non solo a livello fenomenologico ed esistenziale ma anche a livello ontologico. In questo caso, per la trattazione teorica mi avvarrò anche del fondamentale contributo di Lacan, pensatore con il quale lo stesso Merleau-Ponty instaura un dialogo critico serrato.

Inoltre, come cercherò di evidenziare nel corso del capitolo, un discorso sulle vicende del corpo e sui suoi rapporti con la coscienza e con l'esperienza dell'*esistente*<sup>1</sup> fondato sugli assunti della fenomenologia non può prescindere da un'analisi delle ripercussioni ontologiche che ne derivano. A tale scopo ritengo estremamente utile tenere conto di quanto suggerito in ambito teorico a proposito dell'indagine sulla corporeità e sullo statuto ontologico del corpo organico nella sua relazione sia con il soggetto sia con l'oggetto inteso come cosa (sezione 3). In particolare, la riflessione sul rapporto tra soggetto e oggetto, corpo e cosa, condotta da Mario Perniola appare feconda di suggestioni per un discorso su questi temi così come declinati da Magrelli, soprattutto in funzione della definizione del 'corpo-cosa' secondo cui l'ontologia della supposta unità del soggetto sembra disarticolarsi in una pluralità di parti. Epifanie del corpo-cosa e delle sue segmentazioni sono infatti disseminate in tutto *Nel condominio*, così come sarà opportunamente illustrato.

Al tempo stesso, l'analisi di Giorgio Agamben sulla nudità e il suo concetto di infanzia sollecitano un'indagine su analoghi concetti presenti nel libro, pur nella consapevolezza delle specificità e differenze che Agamben e Magrelli chiaramente evidenziano. Così, se per il filosofo la *denudatio* si pone a cavallo tra reificazione e teologia, in Magrelli si estremizza rivelando una penetrazione all'interno della carne e una scarnificazione che sottolineano la natura intimamente corrotta e irredimibile del corpo. È quanto verrà discusso nella sezione 4.

La nozione di infanzia nel pensiero di Agamben si affianca, nella mia lettura, a quella magrelliana di *exfanzia* intesa sia come stadio dello sviluppo delle potenzialità dell'umano sia in rapporto al linguaggio e ai processi della significazione. A questi aspetti è dedicata la sezione conclusiva.

Con *Nel condominio di carne* la lunga meditazione magrelliana sulla corporeità giunge a pieno compimento dispiegandosi in un ampio spettro di implicazioni esistenziali, gnoseologiche e ontologiche. Siamo di fronte a una stagione della scrittura e dell'elaborazione poetico-concettuale dell'autore romano che si configura in tutta la sua forza originale, pur escludendo rotture nette con quanto la precede. Basta considerare come in *Ora serrata retinae* il corpo emergeva come polo

---

<sup>1</sup> Uso qui il termine nell'accezione che ne dà Adriana Cavarero, la quale chiaramente si riferisce all'individuo nella sua unicità e irripetibilità, e non a quell'entità di carattere sostanzialista che la filosofia tradizionale e, in particolare, la metafisica definiscono come Uomo (Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit.).

contrapposto al pensiero in un discorso dialettico che se, a ben vedere, non ha assoluto carattere dicotomico, parte e si evolve pur sempre da posizioni di matrice cartesiana, vale a dire dall'opposizione di *res cogitans* e *res extensa*.<sup>2</sup> Sono appunto le parole-chiave 'mente' e 'corpo' a essere evocate nella poesia proemiale della raccolta ("Molto sottrae il sonno alla vita"<sup>3</sup>), parole che, accanto alle analoghe 'pensiero' e 'carne', ricorrono per tutto il libro. Il corpo è qui concepito nella sua solida compattezza, è una "muraglia", un "pozzo immerso nella carne",<sup>4</sup> "non si perde in una variazione infinita, / ma conserva la sua forma devota".<sup>5</sup> È un "corpo estraneo"<sup>6</sup> (come se non appartenesse al soggetto) che si 'ritira' ciclicamente al sopraggiungere del sonno e alla scomparsa quasi completa dei dati sensoriali; cartesianamente "il cervello è il cuore delle immagini".<sup>7</sup>

In *Nature e venature* la malattia è ancora vista come impedimento all'ascolto dei segni della carne, mentre in *Esercizi di tiptologia*, la cui pubblicazione ha quasi coinciso con l'inizio della lunga gestazione di *Nel condominio*,<sup>8</sup> la materia si impone all'attenzione con inquietudine e persino drammatica evidenza; la carne appare infatti contagiata *ab initio*. Per inciso è da notare come la prima poesia di *Esercizi* ("Che la materia provochi il contagio") sembra rimandare all'ultimo capitolo del libro in prosa per via dei riferimenti alle lacerazioni politico-sociali e alla "testa del re [che] cade spiccata dal corpo dello stato / affinché il taumaturgo diventi la ferita".<sup>9</sup> Prelude inoltre a quell'ampia ostensione del corpo 'a pezzi', a quella sorta di *sparagmós* a cui assistiamo in *Nel condominio*, e di cui avrò modo di parlare più ampiamente nelle sezioni 3 (Corpo - Soggetto - Oggetto - Cosa), 4 (*Denudatio*:

---

<sup>2</sup> Tommaso Lisa sembra voler contenere o ridurre drasticamente il 'cartesianesimo' del primo Magrelli, anche se lo presuppone, così come la poetica magrelliana presuppone gli orientamenti idealistici (*in primis* Berkeley). Cfr. Tommaso Lisa, *Scritture del riconoscimento* cit. Su posizioni sostanzialmente opposte si pone Andrea Cortellessa, per il quale la lezione di Cartesio è fondamentale a partire dall'attitudine alla riflessività perseguita con "metodo di schietta ascendenza cartesiana" (Andrea Cortellessa, *Io è un corpo* cit., p. 38). Sappiamo, inoltre, quale peso abbia avuto la lezione di Valéry sulla formazione di Magrelli, quel Valéry per il quale Cartesio è, per l'appunto, "uno degli eroi cerebrali [da lui] venerati" (Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi* cit., p. 111).

<sup>3</sup> Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Poesie* cit. p. 7.

<sup>4</sup> Ivi, p. 35.

<sup>5</sup> Ivi, p. 44.

<sup>6</sup> Ivi, p. 21.

<sup>7</sup> Ivi, p. 33. Ma come non ricordare, ancora una volta, la lezione dell'immaterialismo idealista di Berkeley? Basta leggere, nel medesimo testo, "E tutto ciò che vive / è nello spirito. Nel suo cerchio / silenzioso stanno il cielo, gli uomini e se stesso" (*Ibid.*).

<sup>8</sup> Non è un caso che uno dei titoli provvisori del primo libro di prosa di Magrelli fosse *Esercizi di patopatìa*, come già visto (cfr. Andea Monda, *Nel condominio di carne. Intervista a Valerio Magrelli* cit.).

<sup>9</sup> Valerio Magrelli, *Esercizi di tiptologia*, in Id., *Poesie* cit., p. 227.

natura e ‘grazia’) e 5 (Infanzia - *Exfanzia*) di questo capitolo. Significativamente la prima poesia di *Ora serrata retinae* tematizza un conflitto, potremmo dire, tra i processi della mente e i meccanismi del corpo che, appunto con l’avvento del sonno, incontrollabile da parte della mente, ‘ sottrae ’ spazio alla vita imponendosi come “secondo corpo intollerabile”.<sup>10</sup> *Nel condominio* abbandona questa prospettiva di sostanziale supremazia del pensiero per aprirsi completamente al nostro supporto mortale. Lo scrittore intende infatti compiere un’operazione gnoseologica, comprendere, cioè, il ruolo del corpo nella sua complessa interazione con la mente:

Mentre con il termine “somatizzazione” si indica la maniera in cui il corpo risponde a una pressione interna, qui vorrei provare a parlare di “psichizzazione”, al modo in cui si magnetizza un oggetto. Questione di energie debolissime: come reagisce il nostro sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto?<sup>11</sup>

Magrelli è sempre stato affascinato dalla percezione; già in *Ora serrata retinae* la percezione visiva si imponeva come nucleo tematico centrale, numi tutelari il Cartesio della *Diottrica* e il Berkeley di *A Theory of Vision*. Se *Esercizi* sposta l’attenzione verso l’udito, in *Nel condominio* sono invece tutti i sensi a essere chiamati in causa. Da qui l’importanza della pelle e, quindi, del tatto, ma anche dell’olfatto (cattivi odori, putrefazione di piccolissime zone del braccio ingessato, l’episodio del cappotto azero, ecc.). La percezione, inoltre, si manifesta sotto forma di propriocezione (per esempio: “la forza di gravità riscuoteva il suo debito sotto forma di primo prolasso. Venivo giù come massa di tegumenti, ancora muscolare, sì, ma già pronta a frollarsi”<sup>12</sup>), di enterocezione (si veda il seguente passo, tra i tanti: “Cominciò tutto quando, una mattina, mi svegliai tra laceranti fitte, lo stomaco, la schiena, ma alla rovescia, come da dentro in fuori”<sup>13</sup>) ed esterocezione (le varie manifestazioni dei cinque sensi, che sono tra le forme di percezione più comuni nel libro).<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Id., *Ora serrata retinae* cit., p. 7.

<sup>11</sup> Id., *Nel condominio* cit. p. 3

<sup>12</sup> Ivi, p. 63.

<sup>13</sup> Ivi, p. 33.

<sup>14</sup> Si ricordi che la ‘propriocezione’ consiste nella percezione dei muscoli, dei tendini e delle strutture scheletriche che dà il senso del corpo nello spazio. L’‘enterocezione’ riguarda le percezioni dei segnali che provengono dagli organi interni o dai visceri. Infine l’‘esterocezione’ concerne i segnali provenienti dal mondo esterno al corpo e che lo raggiungono per mezzo dei recettori dei cinque sensi: vista, udito, ecc. (cfr. Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli,

La fenomenologia di Merleau-Ponty può aiutare a far luce su alcuni elementi fondanti dello scarto magrelliano. Essa permette infatti un'analisi dell'esperienza della corporeità che, lungi dal concepire come separati spirito e materia, mente e corpo, rende conto della complessa interazione tra queste due dimensioni, senza per il resto trascurare il margine di ambiguità<sup>15</sup> o contraddizione insito in questa relazione. Per quanto 'smaterializzato' possa apparire persino il pensiero più astratto, la sua base resta pur sempre ancorata nel corpo senziente. È quello che ci suggerisce il filosofo francese, per il quale la percezione è in definitiva la fonte di ogni conoscenza. L'esperienza umana è esperienza incarnata, osserva Drew Leder.<sup>16</sup>

Con *Nel condominio* Magrelli, per molti versi il più 'cerebrale' tra i poeti italiani del secondo Novecento, intende tornare al mondo fenomenico, quel mondo che precede e allo stesso tempo 'fonda' ogni conoscenza, potremmo aggiungere sulla scia di Merleau-Ponty. La malattia diventa decisamente strumento gnoseologico, nel senso che la tematizzazione del corpo fa riemergere quella dimensione della carne che appariva confinata sullo sfondo, in un'apparente 'assenza', un'esistenza 'recessiva', per impiegare la terminologia e la prospettiva adottate da Leder, il "silenzio degli organi" che secondo il medico francese Leriche sarebbe l'essenza della salute.<sup>17</sup> A questo punto va detto che non è condivisibile l'opinione di Antonio Stanca<sup>18</sup> secondo cui la scelta da parte di Magrelli di occuparsi solo di malattie e disturbi lievi non avrebbe sufficiente spessore per suffragare un discorso sul corpo che, invece, presso altri autori assume rilievo centrale. A Magrelli interessa piuttosto sviluppare il tema fondamentale del rapporto tra il soggetto e l'influenza della carne sulle scelte e la libertà dell'io. Quello che è importante è l'esemplificazione, per così

---

2005). Si propone qui di seguito uno schema di corrispondenze tra i vari capitoli di *Nel condominio* e vari organi, o funzioni, del corpo umano, sull'esempio di quanto fatto da Stuart Gilbert per *Ulysses* di Joyce. Occhi: capp. 2, 3, 5, 6, 15 (48); orecchie: capp. 7, 8; pelle: capp. 9, (11), 12; scroto: cap. 10; braccio: cap. 11, 20, 21, 29; piede: capp. 13, 20, 44 [alluce]; reni: capp. 14, 15; ginocchio: capp. 16, 38, (39), 50; gola (tonsille): cap. 17; apparato vocale: cap. 18 ; cuore: cap. 19; mano: capp. 21, (22); corpo morto (cadavere): capp. 23, (33); sistema sanguigno: capp. 24, 25; gamba: capp. 26, (35), 38, (39), 53; intestino: capp. 27, 28; cartilagini: cap. 30; apparato uro-genitale [minzione]: cap. 31; naso, ombelico: capp. 32 (ombelico, 33); spina dorsale: cap. 34; articolazioni: cap. 37; scheletro: capp. 40 (43), 46; cranio: cap. 41; unghia: cap. 45; denti e gengive: cap. 49; muscoli: capp. 29, 52; sonno: cap. 54; polmoni [pertosse], viso, testa (cadavere): cap. 55. I capitoli tra parentesi indicano che la corrispondenza è solo implicita; quelli non inclusi, pochissimi, non offrono corrispondenze specifiche. Cfr. il prospetto in parte analogo in Elena Cappellini, *Corpi in frammenti. Anatomia, radiologia, fotografia e forma breve del narrare* cit., pp. 26-27.

<sup>15</sup> Sull'ambiguità in Merleau-Ponty si veda almeno Gail Weiss, *Ambiguity*, in Rosalyn Diprose and Jack Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty. Key Concepts*, Stocksfield (UK), Acumen, 2008, pp.132-141.

<sup>16</sup> Drew Leder, *The Absent Body*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990, p. 1.

<sup>17</sup> Cfr. Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 65.

<sup>18</sup> Antonio Stanca, *Come viaggiare nel corpo (Tra serio e faceto)* cit., p. 1.



dire, di momenti e situazioni in cui gli organi passano in primo piano, reclamano di essere portati alla nostra attenzione.

Secondo Merleau-Ponty la filosofia e la scienza hanno sostanzialmente fallito nell'impresa di spiegare la percezione. Il pensatore francese rifiuta a ragione, come già accennato nell'introduzione, sia le interpretazioni comportamentiste, da una parte, che si basano sul corpo fisiologico e i riflessi, sia le posizioni mentaliste, dall'altra, le quali vedono in ogni esperienza del corpo un controllo della mente. Ciò significa che entrambi gli approcci pretendono di interpretare il corpo o come 'oggetto' (comportamentismo) o come 'soggetto' (mentalismo). Tornare ai fenomeni significa, per Merleau-Ponty, trovare una base di esperienza, "un ensemble déjà prégnant d'un sens irréductible: non pas des sensations lacunaires".<sup>19</sup> La fenomenologia consente di catturare la percezione così come è vissuta.<sup>20</sup> Per il filosofo la coscienza è in primo luogo non una questione di "io penso" quanto di "io posso".<sup>21</sup> È comunque indubbio che l'esperienza percettiva resiste a un'analisi rigorosa, come riconosce lo stesso Merleau-Ponty, poiché si tratta di rendere attraverso la parola quello che in realtà sfugge a un'adeguata espressione linguistica. Si pensi per esempio alla difficoltà di raccontare il dolore fisico di cui parla anche Elaine Scarry.<sup>22</sup> La filosofia della percezione deve cercare di compiere questa impresa ma senza distorsioni o falsificazioni, avverte David Cerbone: "Reflection must recover the non- or pre-reflective, without imposing or incorporating what belongs only to reflection".<sup>23</sup> Potremmo dire che la fenomenologia compie un superamento e un completamento della visione immaterialista di Berkeley, secondo cui la materia di per sé non esiste, esiste solo nel momento in cui è percepita da un occhio che la guarda (*esse est percipi*). In questo modo la fenomenologia spiega l'essere, la carne del mondo come incontro tra mondo e 'coscienza percettiva'.

*Nel condominio* offre in tutta la loro matericità e intensità esteroceettiva, enteroceettiva o propriocettiva, assieme a un frequente senso di angoscia paralizzante, esperienze privatissime ma non per questo meno generali. Basta leggere quanto segue:

---

<sup>19</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., p. 29.

<sup>20</sup> David R. Cerbone, *Perception*, in Rosalyn Diprose and Jack Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty. Key Concepts* cit., p. 126.

<sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 160.

<sup>22</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the world*, New York, Oxford University Press, 1985, pp. 3-4.

<sup>23</sup> David R. Cerbone, *Perception* cit., p. 131.

È qui che mi afferra la fitta. Chissà quale bevanda ha provocato questi sussulti gastrici.<sup>24</sup> Soffro in silenzio, e la parola mi si blocca in gola. Ecco, non so più neanche sillabare, neanche più alzare il dito in segno di richiamo, di richiesta. Taccio, guardando fuori. Taccio, e mi squaglio, mentre una parte di me viene giù lentamente, frana e ora sono una piccola candela addominale consacrata al santo protettore dei disertori. Tale infatti mi sento mentre avverto la materia fecale che mi scivola lungo una gamba, selvaggina di passo e insieme offerta votiva. Un rettile?<sup>25</sup>

Oppure al capitolo XXIX il passo già citato: “La forza di gravità riscuoteva il suo debito sotto forma di primo prolasso. Venivo giù come massa di tegumenti, ancora muscolare, sì, ma già pronta a frollarsi”.<sup>26</sup> O ancora, al capitolo LV: “Con un lunghissimo brivido, miliardi di cellule si vanno succedendo, onda su onda, mutando il materiale di cui sono composto. Ma tutto così gradualmente, ma tutto così dolcemente, da conservare pressoché immutata l’ansa che via via colmano di sé”.<sup>27</sup>

Ma cerchiamo di capire qual è la natura del nostro corpo, così spesso presupposto sullo sfondo o semplicemente dato per scontato. In realtà il corpo si manifesta a noi come crocevia di paradossi:<sup>28</sup> è presenza e assenza al tempo stesso; appartenenza e inappartenenza; punto di incontro di interno ed esterno; sede del pensiero e materia che si trasforma incessantemente; immanenza e trascendenza; si dà come corpo oggettivo e come corpo vissuto; è soggetto vedente e oggetto veduto; essere senziente e cosa sensibile; identità e alterità; attività e passività. Questo coacervo di apparenti contraddizioni, di aporie, innesca la rappresentazione di un trauma in Magrelli che ha origine nell’infanzia e che costituisce il suo passato, un passato vissuto come eterno presente. “Il mio passato è una malattia contratta nell’infanzia”,<sup>29</sup> scrive l’autore. Ed è giusto nella dimensione della temporalità che si attua l’indagine della corporeità, delle vicende della carne in relazione alla coscienza che percepisce.

---

<sup>24</sup> “La gastralgie, c’est l’estomac présent à la conscience comme qualité pure de douleur”, scrive Sartre (Jean-Paul Sartre, *L’être et le néant. Essai de phénoménologie ontologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 396).

<sup>25</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 60.

<sup>26</sup> Ivi, p. 63.

<sup>27</sup> Ivi, p. 117.

<sup>28</sup> Per una rapida disamina di alcuni aspetti della natura ‘paradossale’ del corpo può essere utile il saggio di Angela Locatelli, *Presence Evading Presence, or the Narrative Economy of the Body*, “Textus”, 1, XIII, 2000, pp. 15-32. Illuminante è il volume di Umberto Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, [1983] 2002.

<sup>29</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

Per Merleau-Ponty il tempo si intende infatti solo in rapporto a un soggetto che percepisce. Il mondo vive solo tanti “ora”;<sup>30</sup> le tracce di eventi passati sono di fatto per me presenti. Soggetto e oggetto sono due momenti astratti di una struttura unica che è la presenza.<sup>31</sup> È la coscienza a costituire il tempo, coscienza che è contemporanea a presente, passato e futuro.<sup>32</sup> Per il filosofo il tempo è una dimensione del nostro essere; se evoco il passato lontano ‘riapro’ il tempo e lo rivivo come ‘presente’ con un suo futuro, oggi finito. Il tempo non si dispone lungo una linea ma come ‘rete di intenzionalità’.<sup>33</sup> Poiché nel tempo essere e passare sono sinonimi, divenendo passato l’evento non cessa di essere.<sup>34</sup> Per Magrelli “soltanto il tempo veramente scrive / usando come penna il nostro corpo”.<sup>35</sup> La temporalità è una dimensione della coscienza ma poiché la coscienza è incarnata, è una coscienza percettiva. Il corpo diventa così un palinsesto in cui il tempo si attualizza non tanto come durata secondo la concezione di Bergson quanto come compresenza di tutti gli ‘ora’ e i presenti dell’essere che ci costituisce nel mondo e nella carne.

È proprio l’esperienza percettiva che consente il passaggio da un momento a quello successivo nella realizzazione dell’unità del tempo, secondo Merleau-Ponty.<sup>36</sup> In questo senso tutta la coscienza è percettiva, lo abbiamo visto, inclusa la coscienza di noi stessi.<sup>37</sup> Ma la percezione è paradossale, esiste solo nella misura in cui c’è qualcuno che la percepisce. Neanche per un istante mi è dato immaginare un oggetto in sé. Così non posso concepire uno spazio percettibile in cui io non sia presente. C’è infatti al contempo, come anticipato sopra, un’immanenza e una trascendenza nella percezione.<sup>38</sup> Certamente possiamo aggiungere che lo stesso accade per la totalità del corpo. Le percezioni sono private solo per me, continua il filosofo: “La chose s’impose non pas comme vraie pour toute intelligence, mais comme réelle pour tout sujet qui partage ma situation”.<sup>39</sup> Ancora una volta è possibile affermare che ciò vale

---

<sup>30</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., pp. 470-471.

<sup>31</sup> Ivi, p. 492.

<sup>32</sup> Ivi, p. 474-475.

<sup>33</sup> Ivi, p. 477.

<sup>34</sup> Ivi, p. 480.

<sup>35</sup> Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae* cit., p. 62.

<sup>36</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1947], Lagrasse, Verdier, 1996, p. 42.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Ivi, p. 49.

<sup>39</sup> Ivi, p. 52.

anche per la realtà del corpo, del dolore fisico, e così via.<sup>40</sup> È il corpo, prosegue Merleau-Ponty, come sistema di tutti i miei addentellati [*prises*] sul mondo a fondare l'unità degli oggetti che percepisco.<sup>41</sup> In questo senso è proprio l'esperienza percettiva esplorata dalla fenomenologia da una parte e la configurazione narrativa dall'altra<sup>42</sup> a garantire una struttura epistemologica all'operazione condotta da Magrelli in *Nel condominio*. E ciò vale, come è lecito ritenere, nonostante la constatazione indubitabile che l'esperienza del mondo attraverso la percezione porti a continue 'contraddizioni'. Esiste infatti, argomenta ancora Merleau-Ponty, una differenza tra la verità ideale e la verità percepita,<sup>43</sup> ma sia la percezione che l'intellezione hanno entrambe una dimensione temporale,<sup>44</sup> noi siamo temporali. Come abbiamo già visto, secondo Magrelli è infatti il tempo a scrivere attraverso il nostro corpo, in ultima analisi. L'esperienza della percezione, come scrive il filosofo francese, “nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un *logos* à l'état naissant, qu'elle nous enseigne, hors de tout dogmatisme, les conditions vraies de l'objectivité elle-même, qu'elles nous rappelle les tâches de la connaissance et de l'action”.<sup>45</sup>

Nel corpo avviene l'incontro tra la coscienza soggettiva e gli atti personali da un lato e la dimensione anonima del pre-personale (il “pre-umano” di cui parla Pedullà<sup>46</sup>) dall'altro. Come chiarisce Scott Churchill, il problema per Merleau-Ponty è come integrare i processi fisiologici ‘impersonali’ con gli atti personali in una concezione unitaria dell'uomo. A tal fine il filosofo francese ricorre al concetto di Heidegger di “essere-nel-mondo”.<sup>47</sup> Scrive Scott Churchill:

This carnal presence that we *are* – this is the primordial “always already” constituting schema of *all* our perceptions, including our perception of nature, as well as ourselves, others, art and history. Hence the body in its “natural” state is for

---

<sup>40</sup> Un concetto analogo è espresso dal personaggio Laudisi in *Così è (se vi pare)* di Pirandello, autore non certo trascurato da Magrelli, sia in *Vedersi vedersi* che, indirettamente, nella sua opera creativa.

<sup>41</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception* cit., p. 53.

<sup>42</sup> Per quest'ultimo aspetto rimando al capitolo successivo.

<sup>43</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception* cit., pp. 56-57.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 58-59.

<sup>45</sup> Ivi, p. 67.

<sup>46</sup> Gabriele Pedullà, *Il santo, il malato e il dittatore* cit.

<sup>47</sup> Scott Churchill, *Nature and Animality*, in Rosalyn Diprose and Jack Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty. Key Concepts*, cit., p. 177.

Merleau-Ponty no longer just an object of perception, but a constituting (*noetic*) presence as well.<sup>48</sup>

All'inconscio freudiano, che sarebbe un secondo 'io penso' [*un second "je pense"*], Merleau-Ponty sostituisce la nozione di un simbolismo rispetto a noi primordiale, originario, responsabile dei sogni e dell'elaborazione generale della vita individuale.<sup>49</sup> Altrimenti detto, sarebbe, come precisa Steeves, "embodied consciousness as it is immersed in a world of ambiguous meaning".<sup>50</sup> In particolare il sonno è, per il filosofo francese, "le retour à l'inarticulé, le repli sur une relation globale ou prépersonnelle avec le monde, qui n'est pas vraiment absent, mais plutôt distant, dans lequel il continue d'entretenir un minimum de relations qui rendront possible le réveil".<sup>51</sup> Si ricordi il grande peso che il sonno riveste in *Ora serrata retinae* e che l'intero capitolo LIV di *Nel condominio*, intitolato appunto "Sonno", è interamente dedicato a questa modalità della corporeità, oltre che dello spirito, come se si trattasse di nove variazioni (le sezioni del capitolo) di un'unica composizione musicale.

Vediamo dunque come è possibile rispondere alla domanda formulata all'inizio di questa ricerca, vale a dire: in che misura la nostra coscienza del sé e la nostra capacità di operare delle scelte sono soggette ai meccanismi interni dei nostri organi? Per affrontare la complessa questione è necessario ricorrere alle nozioni di corpo 'oggettivo' e corpo 'vissuto'. Il corpo oggettivo [*corps objectif*] è quello oggettivato dalle conoscenze e dalle pratiche bio-mediche, mentre il corpo vissuto è il corpo proprio [*corps propre*<sup>52</sup>] o fenomenico [*phénoménal*].<sup>53</sup> Il problema dei rapporti tra l'anima e il corpo, ci dice il filosofo, non riguarda il corpo oggettivo, che è solo una costruzione concettuale, quanto il corpo fenomenico.<sup>54</sup>

Per comprendere un po' meglio la natura del corpo 'fenomenico' bisogna a questo punto introdurre anche la nozione di schema corporero. La 'consapevolezza' innata delle varie parti del corpo che ognuno di noi possiede rappresenta appunto

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 69-70.

<sup>50</sup> James B. Steeves, *Imagining Bodies. Merleau-Ponty's Philosophy of Imagination* cit., p. 93.

<sup>51</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960* cit., p. 67.

<sup>52</sup> Potrebbe trattarsi di una pura coincidenza ma è curioso che l'edizione francese del libro di Magrelli porti il titolo (un astuto neologismo) *Co[rps]-propriété*.

<sup>53</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., pp. 123 e ss. La distinzione ricorda quella classica tra *Körper* (corpo fisico) e *Leib* (corpo vissuto).

<sup>54</sup> Ivi, p. 493.

uno ‘schema’ corporeo.<sup>55</sup> Riconoscere questo schema equivale a riconoscere che il nostro corpo è nel mondo. Gli esperimenti con pazienti che ‘percepiscono’ ancora la presenza di un arto amputato (l’arto ‘fantasma’ di cui parla anche Magrelli in *Nel condominio*<sup>56</sup>) sono una dimostrazione dell’organizzazione delle varie parti del corpo secondo tale schema. L’acquisizione nel tempo, poi, di abitudini rappresenta una riorganizzazione e un rinnovamento dello schema corporeo. Secondo Merleau-Ponty quello che noi muoviamo non è il corpo oggettivo ma il corpo fenomenico, in quanto potenzialità di una parte del mondo, che si volge verso gli oggetti per percepirli o afferrarli.<sup>57</sup> Questo corpo ‘abituale’ è depositario di una ‘conoscenza’, di un ‘io posso’<sup>58</sup> sedimentato nel mio organismo. Ma la dimensione non-personale va molto più a fondo di quanto non si immagini poiché io non imparo, ad esempio, a stare eretto, a percepire, nello stesso modo in cui imparo a suonare il pianoforte o a guidare. Merleau-Ponty ci suggerisce che non dovrei dire *io (je)* percepisco ma *si (on)* percepisce attraverso di me.<sup>59</sup> Ogni volta che provo una sensazione sento che non riguarda il mio essere, quello per cui io sono responsabile e per il quale prendo decisioni, ma un altro sé che si è messo dalla parte del mondo, che è già aperto a certi suoi aspetti, e sincronizzato con essi. C’è sempre, in altre parole, la presenza di una qualche acquisizione primordiale che impedisce alla mia esperienza di essere chiara a se stessa. Per esempio, in caso di pericolo imminente il nostro corpo sembra agire con estrema tempestività e persino secondo una curiosa forma di ‘saggezza’ necessaria alla sopravvivenza e quindi al mantenimento del fondamentale legame tra soggetto e mondo. Come scrive Merleau-Ponty, “mon organisme, comme adhésion prépersonnelle à la forme générale du monde, comme existence anonyme et générale, joue, au-dessous de ma vie personnelle, le rôle d’un complexe inné. Il n’est pas comme une chose inerte, il ébauche lui aussi le mouvement de l’existence”.<sup>60</sup> Vi è, altrimenti detto, un rapporto dinamico tra queste due componenti coimplicate nell’esistenza umana. Il più delle volte l’esistenza personale ‘reprime’ l’organismo, argomenta Merleau-Ponty, senza poter ridurre l’organismo al suo sé esistenziale o se stessa all’organismo.<sup>61</sup> “La fusion de l’âme et du corps dans l’acte, la sublimation de

---

<sup>55</sup> Cfr. *ivi*, pp. 115 e ss.

<sup>56</sup> Ad esempio a pagina 94.

<sup>57</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit. p. 123.

<sup>58</sup> Un’espressione che il filosofo francese mutua dagli scritti inediti di Husserl.

<sup>59</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., p. 249.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 99-100.

l'existence biologique en existence personnelle, du monde naturel en monde culturel est rendue à la fois possible et précaire par la structure temporelle de notre expérience”,<sup>62</sup> scrive il filosofo.

Se il corpo è presenza noetica (costitutiva) e la percezione *lógos* nascente, come abbiamo visto, allora ci rendiamo conto che non può esistere una discrasia tra la coscienza del sé (come portato dell'intellezione, del *cogito*) e i meccanismi fisiologici. Così come non può sussistere uno iato tra volizione, incluse le scelte personali, e la corporeità. Vi è anzi 'fusione', appunto, tra componente biologica e pensiero nella dimensione temporale e ontologica della carne. La fenomenologia e Merleau-Ponty, in particolare, ci hanno insegnato che la totalità dell'esperienza umana è incarnata. Come la nozione di complesso intesa in termini psicanalitici incide sulle vicende del corpo, così il 'complesso innato' rappresentato dall'organismo nella sua dimensione prepersonale, 'anonima', partecipa dell'essere-nel-mondo dell'esistenza. Siamo appunto, per molti versi, di fronte alla dicotomia "somatizzazione" / "psichizzazione" di cui parla Magrelli nel primo capitolo.<sup>63</sup>

Dall'attenzione precipua alla realtà del corpo 'fenomenico' discendono tutta una serie di conseguenze sul versante ontologico. Per illustrare meglio questo punto si veda ad esempio come la pelle, sorta di veste che ricopre il corpo, è per Magrelli "teatro della mutazione",<sup>64</sup> luogo d'elezione deputato, ancor prima delle aree sottocutanee e degli organi più interni, all'ostensione delle metamorfosi. Mostra "frontiere del non-essere, regioni in cui la corruzione è costitutiva, instabile l'equilibrio, sfumati i contorni dell'organismo".<sup>65</sup> La lotta tra materia e antimateria, tra l'essere e il suo opposto, è occorrenza continua anche se sovente subdolamente celata al soggetto.<sup>66</sup> Gli esempi di questi turbamenti della coscienza, veri e propri riposizionamenti del senso del sé, sono disseminati in tutto il libro e se ne potrebbero citare in abbondanza se non si imponessero ovvie ragioni di spazio. Basti vedere al

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 100.

<sup>63</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>64</sup> Ivi, p. 28.

<sup>65</sup> Ivi, p. 29.

<sup>66</sup> La morte è infatti potenzialità e immanenza. Si veda in proposito la poesia ne *Il sangue amaro* "Cerbero": "Morte, tremendo Cerbero / che fa la guardia al tesoro del non-essere" (Valerio Magrelli, *Il sangue amaro*, cit., p. 33). L'unico "argine / sul ciglio del non-essere" (*ibid.*) per il poeta è l'amore, il quale – dopo quanto egli ha scritto, specialmente in *Disturbi del sistema binario*, *Cave!* e nel citato *Il sangue amaro* – può benissimo essere interpretato come una forma di quella 'intercorporeità' di cui parla Merleau-Ponty. Come chiarisce Steeves, l'espressione più generale dell'Essere si invera nel tessuto della carne, è una circolazione tra i diversi livelli della carne (James B. Steeves, *Imagining Bodies*, cit., p. 142).

capitolo XI quanto scrive l'autore paragonandosi al cappotto azero, la cui pelle conciata male aveva cominciato un lento processo di putrefazione: "Allora potrei dire che, mentre quello non era morto abbastanza, io, piuttosto, non ero abbastanza vivo. Il mio lupo stava accucciato fra le dita e ringhiava... Il papilloma vola tra i tessuti, farfalla della morte".<sup>67</sup> A parte l'indubbio gusto barocco per il funereo (già notato da più di un critico<sup>68</sup>), si osservi come il soggetto giunge a una sorta di equiparazione fenomenologica tra sé e l'oggetto,<sup>69</sup> cosa che quasi sente, e con il disturbo, il quale assume caratteristiche animali (il fenomeno dello zoomorfismo è ricorrente in Magrelli, a partire da *Ora serrata retinae* e *Nature e venature* in poi). "La bestia era tornata nella giungla",<sup>70</sup> leggiamo al capitolo X a proposito della tumefazione dello scroto.

Per lo scrittore il corpo, *in toto* o in parte, spesso acquista una sfera di relativa autonomia che impone alla mente e alla coscienza delle ipoteche, o almeno delle limitazioni. Un esempio è il caso di agnosia dell'alluce di cui al capitolo XLIV ("Una parte di me, del mio profilo, seppure minima, dileguatasi. [...] Giusto il contrario dell'arto fantasma. Nel mio caso cessavo di avvertire una parte di me cui continuavo a essere legato. Era lí, ma non mi apparteneva più").<sup>71</sup>

Tuttavia non sono solo gli stati patologici dell'organismo a condizionare la percezione e la coscienza del sé. Anche nel pieno funzionamento e soddisfacimento 'fisiologico', quando benessere fisico e benessere psichico sembrano confondersi del tutto, emerge la consapevolezza degli effetti della 'psichizzazione' (termine magrelliano, come sappiamo) da parte del corpo:

Bere, bevemmo; e mangiammo talmente spensierati, che 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 io il mio promontorio, sempre presente a me, sempre a strapiombo, sempre di troppo. Ebbene, in quei momenti ero felice. *Il guardiano dormiva.*<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 26-27.

<sup>68</sup> Ad esempio da Tommaso Lisa (*Del resistere alla morte* cit.) o da Giuseppe Amoroso (*Tra il corpo e l'ignoto c'è un confine incerto* cit.).

<sup>69</sup> Un caso, per nulla infrequente in Magrelli, di come l'analogia si carica di una forte componente filosofica, oltre che genericamente semantica.

<sup>70</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 24.

<sup>71</sup> Ivi, p. 94.

<sup>72</sup> Ivi, p. 75. Corsivo mio.



Come osserva Roberta De Monticelli, esiste persino una libertà che ‘precede’ la nostra coscienza, una sorta di automatica gestione della nostra passività che non dipende da scelte conscie e che affonda le sue radici nell’infanzia, formando un’area grigia della spontaneità, come se si trattasse di una zona di responsabilità ridotta. A essa appartengono non solo gran parte dei comportamenti infantili ma anche tanti comportamenti abituali tipici della vita adulta e, cosa più preoccupante, comportamenti collettivi da ‘branco’. Così come sin dalla culla ci sono bambini maggiormente attratti dai colori e altri dai suoni, vi sono individui che si lasciano motivare dal mondo con un ampio margine di ‘strana discrezionalità’, continua De Monticelli. È questo che deve attirare di più la nostra attenzione, secondo la studiosa, quando si affronta a livello ontologico il problema delle scelte e del libero arbitrio, più di taluni esperimenti nel campo della neurobiologia (per esempio quelli di Benjamin Libet e John-Dylan Haynes) che sembrano confermare che il nostro cervello decide per noi una frazione di secondo prima della nostra effettiva decisione cosciente.<sup>73</sup>

Allorché Merleau-Ponty si chiede che cosa sia la libertà, la sua risposta è estremamente significativa alla luce di quanto ho cercato di dire sin qui: “Il n’y a [...] jamais déterminisme et jamais choix absolu, jamais je ne suis chose et jamais conscience nue. En particulier, même nos initiatives, même les situations que nous avons choisies nous portent, une fois assumées, comme par une grâce d’état”.<sup>74</sup>

L’altro fondamentale quesito espresso all’inizio di questa ricerca è se sono io che vivo attraverso, e dentro, il mio corpo oppure se è il mio corpo che vive dando al soggetto cosciente l’illusione di essere ‘padrone’ di questa ‘coabitazione’. Secondo Magrelli una risposta potrebbe essere individuata nella metafora-similitudine di Paul Valéry secondo il quale “la vita vola tra i corpi, *di corpo in corpo*, braccata dalla loro debole durata come un uccello che fuggendo tra i rami, di ramo in ramo, fugga la loro tremante fragilità”.<sup>75</sup> L’unico problema di questa immagine è il suo carattere un po’ troppo astratto, ‘poetico’, nel senso che non radica la vita in un concreto fondamento fenomenologico o ontologico.

---

<sup>73</sup> Roberta De Monticelli, *What is a Choice? Phenomenology and Neurobiology*, “Annali d’Italianistica”, 29, 2011, pp. 171-188.

<sup>74</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., p. 517.

<sup>75</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 91 (corsivo mio). Di questa chiave di lettura Magrelli parla in Andrea Monda, *Nel condominio di carne. Intervista a Valerio Magrelli* cit.

In *Le visible et l'invisible*<sup>76</sup> Merleau-Ponty sviluppa ulteriormente il suo pensiero formulando la nozione di ‘carne’ (*chair*) e di chiasma, o reversibilità. La carne non è concepita dal filosofo né come materia né come spirito o sostanza, è piuttosto un ‘elemento’ paragonabile ai quattro elementi classici di acqua, terra, aria e fuoco,<sup>77</sup> cioè una ‘cosa’ generale, a metà strada tra l’individuo spazio-temporale e l’idea, “sorte de principe incarné qui importe un style d’être partout où il s’en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un ‘élément’ de l’Être”.<sup>78</sup>

Il corpo è un punto di incontro, un chiasma, di proprietà opposte e complementari di vedente e visibile, senziente e sensibile, soggetto e oggetto, attività e passività – lo abbiamo già visto. Questa reversibilità è illustrata ripetutamente da Merleau-Ponty ricorrendo all’esempio della mano che tocca l’altra e che a sua volta è toccata da essa: “Le corps appartient à l’ordre des choses comme le monde est chair universelle”.<sup>79</sup> Le due mani possono avere distinte percezioni, così come i due occhi possono vedere individualmente; eppure, essendo parte di un corpo solo, l’esperienza tattile e quella visiva sono unitarie.<sup>80</sup> Perché dunque, si chiede il filosofo, due o più corpi non possono formare un’unica sinergia?<sup>81</sup> Una siffatta visibilità ‘armonica’ passa da un corpo all’altro perché la carne è comune agli altri e al mondo in quanto l’essere è essenzialmente ‘intercorporeo’.<sup>82</sup> Questa dimensione garantisce, per Merleau-Ponty, il superamento del solipsismo.<sup>83</sup> In altre parole l’uomo incarnato, pur

---

<sup>76</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 181-182. Una prospettiva del genere ci sollecita a rintracciare in diversi passi di *Nel condominio* la presenza significativa dei quattro elementi come manifestazioni della ‘carne’ del mondo. Così i capitoli sull’apparato fonatorio di S. Antonio, sul soffio al cuore e sulle concause reumatiche sono in parte dedicati all’aria (si veda la “galleria del vento”); i capitoli XIV, XV, XXXIX in parte all’acqua. I capitoli XLIX e L sono dedicati alla terra (minerali), come pure il LI (modello della Terra), e in parte il cap. LV (il corpo come orto). Al fuoco può essere ascritto il capitolo IX (ustione, fiamme, sole, sabbia arroventata, vetrificazione, sigaretta accesa). Anche il cap. X parla di “fiamme sottocutanee”, “fuoco”, “sfrigolando”. Come scrive Steeves: “By ‘element’ Merleau-Ponty was not talking about an ancient myth or an abstract concept, but the ‘intentional tissue’ [...] that connects us to the sensible world. Within this tissue or texture or Being are elemental images that cluster around them a host of meanings that we spend the rest of our lives discovering and developing – the meaning of the images of earth, air, water and fire” (James B. Steeves, *Imagining Bodies* cit., p. 133).

<sup>78</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* cit., p. 182.

<sup>79</sup> Ivi, p. 179.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 183-184.

<sup>81</sup> Ivi, p. 185. Si veda, per un’ipotesi simile, la poesia “In forma di chiasmo” sulla donna in *Cave!*, sulla quale ritornerò più avanti.

<sup>82</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* cit., p. 185.

<sup>83</sup> Ivi, p. 186. “Il dubbio del solipsismo / in fondo è cosmologico: / come è possibile, / nell’ingranaggio lento dei pianeti, / essere il sole e riceverne la luce. / [...] / Nulla di simile è dato in natura”, scrive Magrelli (Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae* cit., p. 86). Il che equivale ad anticipare, ritengo, che ogni manifestazione del *cogito* va sempre ancorata alla relazione imprescindibile tra io e mondo, alla reversibilità della carne (che è per definizione intercorporea). Bernard Noël non è poi così tanto

esperando il mondo in maniera individuale, partecipa di una dimensione meta-individuale (oltre che di una socialità ‘sincretica’<sup>84</sup>) che lo lega indissolubilmente alla natura, alla storia e al tempo, poiché la carne che lo costituisce e che costituisce il mondo nel loro essere è coimplicata in un rapporto di reversibilità, di ‘concentrica’ coesistenza della dimensione visibile e di un’altra dimensione a noi invisibile.<sup>85</sup> Si può forse così spiegare perché Magrelli insista su immagini che rimandano alla possibilità da parte del soggetto di essere ‘esecutore’ ma allo stesso tempo all’impressione, non certo rara, di essere in qualche misura ‘eseguito’ (ecco la reversibilità) da forze a lui estranee, come se la nostra esistenza fosse l’attualizzazione di un programma, un codice, una matrice<sup>86</sup> di cui il soggetto non è in ultima analisi responsabile. Si veda in proposito il seguente passo tratto dal capitolo XXVI:

Piccole scariche per verificare lo stato nervoso dell’arto. Poi il dolore aumenta. E ogni volta che la corrente arriva, vedo la gamba che salta su da sola. Da sola, io non c’entro niente. Schizza su, del tutto autonoma, ecco il fatto curioso, Pulcinella epilettico che appoggia la testa alla spalla sinistra per afferrare meglio il bastone, per colpire Arlecchino con maggiore violenza. 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. Quando ci si trasforma in puro tramite di una spinta aliena [...]*.<sup>87</sup>

Oppure il brano sul bruxismo, al capitolo XLIX:

La vera danza macabra, però, cominciava di notte, quando, dormendo, non trovavo di meglio che contrarre le mascelle in uno spasimo estenuato. Il letto diventava un’officina, fra strepiti e strazianti cigolii dello smalto scheggiato sulla cote.

---

provocatorio quando afferma: “JE SUIS BIEN QUE JE PENSE / et que je regarde penser” (Bernard Noël, *Extraits du corps* cit., pp. 14-15).

<sup>84</sup> Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l’enfant*, Première partie, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1960, pp. 46-56.

<sup>85</sup> Lo stesso linguaggio, sostiene Merleau-Ponty, citando Valéry, “est tout, puisqu’il n’est la voix de personne, qu’il est la voix même des choses, des ondes et des bois” (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible* cit., p. 201).

<sup>86</sup> È significativo che il ‘cinefilo’ Magrelli (uno degli attori di *Caro diario* di Nanni Moretti) abbia spesso parlato con estremo interesse del film *The Matrix* (cfr. cap. 2 di questa ricerca).

<sup>87</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 57-58 (corsivo mio).

Scintille. Battevo i denti con un suono di nacchere, ipnotico, ritmato; *a quali ignoti ritmi soggiacevo? Chi mi eseguiva?*<sup>88</sup>

Si giustificano così i frequenti riferimenti al passato biologico e genetico visti come parte integrante nella vita della persona, ma anche a una dimensione ‘geologica’ in cui è iscritto l’individuo e la cui origine rimanda alla vertiginosa catena temporale del proto-umano e del pre-umano.<sup>89</sup> Basta vedere, in particolare, a quali esiti perverrà una siffatta meditazione sul rapporto tra individuale e meta-individuale in *Geologia di un padre*,<sup>90</sup> senza comunque dimenticare testi come “Cronache dal Pleistocene”, “È immagine di poesia, la figura”, “Vecchiaia – inizia il Grande Mimetismo” (poesie poi rifuse – o meglio “trasfuse”, come direbbe l’autore – in *Geologia di un padre*), “La famiglia del poeta”, o “Elegia” in *Disturbi del sistema binario*. È come se lo scrittore, in definitiva, volesse ammettere a se stesso quanto era solo *in nuce* nelle opere precedenti, vale a dire che la sfera individuale della soggettività è più potenziale, virtuale che reale; che il principio del ‘generale’ e dell’‘anonimità’, per seguire Merleau-Ponty, gioca un ruolo molto più importante di quanto l’uomo occidentale non sia stato indotto a riconoscere.<sup>91</sup> Da qui la metafora del ‘condominio’, della ‘coabitazione’, che ha preso decisamente il posto del ‘possesso’ pressoché esclusivo espresso nella prima silloge poetica.<sup>92</sup> Come

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 103 (corsivo mio). Del resto la malattia è paragonata da Magrelli a una sorta di esecuzione musicale: “Vedo la malattia come una vera e propria composizione musicale, che va eseguita da interpreti ogni volta diversi, in maniera che mutano via via, pur conservando una loro invarianza” (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 71). Si ricordi, inoltre, che il Monsieur Teste di Valéry ha del dolore un’analoga concezione ‘musicale’ (Paul Valéry, *Monsieur Teste*, in Id., *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960; trad. it. di L. Solaroli, intr. di G. Agamben, *Monsieur Teste*, Milano, Il Saggiatore, 1980).

<sup>89</sup> D’altro canto Merleau-Ponty dichiara: “Je, vraiment, c’est personne, c’est l’anonyme; il faut qu’il soit ainsi, antérieur à toute objectification, dénomination, pour être l’Opérateur, ou celui à qui tout cela advient. Le Je dénommé, le dénommé Je, est un objet” (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible* cit., p. 294).

<sup>90</sup> Dove, tra l’altro, leggiamo: “La lontananza da mio padre, insomma, più che genealogica, mi appare geologica. [...] Ebbene, per avvicinarmi al senso preistorico delle mie radici, ho elaborato un cervelotico esercizio di scrittura, o meglio, di riscrittura, forse, chissà, soltanto a fini propiziatori” (Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., p. 82).

<sup>91</sup> Si ricordi che Merleau-Ponty vede nel corpo una sorta di specchio del nostro essere, per la semplice ragione che il corpo è “un *moi naturel* [corsivo nell’originale], un courant d’existence donnée, de sorte que nous ne savons jamais si les forces qui nous portent sont les siennes ou les nôtres – ou plutôt qu’elles ne sont jamais ni siennes ni nôtres entièrement” (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., p. 199). Noi coesistiamo con la natura, le sue funzioni sono cicliche come lo sono quelle del nostro corpo (ivi, p. 517).

<sup>92</sup> Cfr. “Io abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre” (Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Poesie* cit., p. 24).

correttamente fa notare Leder,<sup>93</sup> estendendo il concetto merleau-pontiano di carne, il ‘sangue’ è quella dimensione viscerale che ci unisce in maniera chiasmatica al mondo.<sup>94</sup> Poiché il nostro corpo nasce da un altro corpo, è fatto della stessa sostanza di cui si compone il mondo, con il quale coesiste in un incessante scambio metabolico, Leder spinge il discorso ancora più in là parlando dell’esistenza di un solo corpo [*one body*].

## 2. Il corpo riflesso

Come abbiamo visto, il corpo è crocevia di una serie di paradossi, di vere e proprie dicotomie. Se *Ora serrata retinae* vedeva ancora separate le dimensioni opposte ma complementari di pensiero e corpo, spirito e materia, in una dialettica sostanzialmente cartesiana, come ricorda anche Cortellessa a proposito del primo Magrelli,<sup>95</sup> *Nel condominio* affronta la corporeità e il pensiero incarnato in una prospettiva decisamente fenomenologica. Nell’ontologia di Merleau-Ponty il chiasma della reversibilità della carne esplicita questa natura dicotomica del corpo: da un lato esso è cosa visibile nel mondo, dall’altro permette al soggetto di vedere. Poiché il soggetto è coimplicato in ciò che vede – argomenta il filosofo – è se stesso che vede in ultima analisi; alla base di ogni visione risiede dunque un fondamentale narcisismo. Per lo stesso motivo è come se fosse il soggetto stesso a essere guardato dalle cose:

Mon activité est identiquement passivité – ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme: non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d’un corps qu’on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté,

---

<sup>93</sup> Drew Leder, *The Absent Body* cit., pp. 157-158. Dello stesso autore si veda anche *Flesh and Blood. A Proposed Supplement to Merleau-Ponty*, in Donn Welton (ed.), *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999.

<sup>94</sup> Risulta certamente significativo, in questa prospettiva, l’episodio del capitolo XXV in cui un cataclisma naturale, il terremoto, è misteriosamente collegato al sangue, in particolare a un suicidio per svenamento: “Ora mi chiedo, quale filo collega l’onda del terremoto a quella del cuore, che cosa spinge il plasma via, verso la notte? Quale rombante cataclisma ha unito il tanto al poco, lo strazio della terra alla povera emorragia della creatura? È questo sisma delle vene e della paternità, a lasciare immobili i due protagonisti [il suicida e il padre che lo trova in fin di vita] sulla scena del mio ricordo. Statue di sale. Non ci sarà alcun seguito” (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 55-56). Nella visione magrelliana l’uomo e il mondo partecipano dello stesso destino e della stessa sofferenza (si veda ancora una volta la poesia “Che la materia provochi il contagio”, citata più sopra), così come, nella teologia cristiana, tutto il creato subisce la stessa sofferenza dell’uomo per effetto della caduta di Adamo.

<sup>95</sup> Andrea Cortellessa, *Io è un corpo* cit., p. 41. Si tratta di un punto cui ho già fatto cenno sopra.

aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu.<sup>96</sup>

Il bambino fa esperienza del proprio corpo in termini essenzialmente entero-propriocezionali. La malattia intensifica questa prospettiva: da un lato sta il corpo senziente e vedente, dall'altro il mondo veduto. La miopia inaugura in Magrelli, invece, una diversa dimensione in cui sembrano ribaltati i rapporti tra il soggetto vedente e la cosa veduta. In *Nel condominio* l'autore bambino avrà ben presto bisogno di portare il 'corpo estraneo' degli occhiali, una protesi-maschera che lo espone allo sguardo intenso e crudele dei propri pari. Se l'immagine riflessa allo specchio, come del resto ogni forma di visione secondo Merleau-Ponty, riveste una natura narcisistica – lo abbiamo appena visto – la propria immagine offerta allo sguardo degli altri si traduce in una "tortura degli sguardi",<sup>97</sup> una presa di coscienza di un'alterità, persino di una forma di desoggettivazione. Da un lato il bambino è sottoposto a una visione ipertrofica, dilatata, spinta ai confini del buio per eccesso di esposizione alla luce, dall'altro l'attività della visione si contrappone alla passività di essere visti, per di più da una miriade di sguardi incrociati.<sup>98</sup> Siamo così di fronte a un'amplificazione della coesistenza di attività e passività, per seguire le posizioni del filosofo francese, nella reversibilità del visibile e dell'invisibile. Lo scrittore si sente come un insetto sotto la lente di un microscopio, un oggetto dietro una vetrata o una vetrina. Lo "schermo dei compagni"<sup>99</sup> è, anche per assonanza, lo schermo che spazialmente definisce e separa la bidirezionalità dello sguardo. L'uso della terza persona ("presentatosi [...] la vittima [...] nel suo occhio"<sup>100</sup>) sottolinea il senso di alienazione, di desoggettivazione. Nel capitolo XXVII lo schermo è una "bacheca" ma l'effetto è identico: "mi rivedo là, esposto in bacheca, estroflesso allo sguardo dei passanti".<sup>101</sup> Nel capitolo XXIX si affaccia, sia pur obliquamente, il riferimento alle conseguenze del riflesso del proprio corpo, e in particolare di specifiche parti, allo specchio:

---

<sup>96</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visibile et l'invisible* cit., p. 181

<sup>97</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 7 (capitolo III).

<sup>98</sup> Poiché lo sguardo degli altri vede il soggetto da una molteplicità simultanea di prospettive mentre il campo visivo del soggetto è singolo, l'analisi fenomenologica di Lacan è più precisa di quella proposta da Sartre. Cfr. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 e Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

<sup>99</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 7.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 61.

E io sarei quello? Adesso mi aspettava un nuovo compito: negli anni a venire avrei dovuto trovare il coraggio e la capacità di trasformarmi in ciò che già ero. Come piú tardi, davanti a una vetrina, alzare lo sguardo e imbattersi in un signore che mi fissa insistente. Ancora io. Una luce maligna taglia la curva della fronte, e mette in vista una radura vergine. Fu necessario un lungo, nauseante lavoro di assestamento ottico, per scendere a patti con questo ennesimo quoziente di estraneità e calvizie. In simili, umilianti contrattazioni, nulla però risulta piú doloroso del doppio riflesso.<sup>102</sup>

Si tratta di un passo estremamente importante che continua sino alla conclusione del capitolo. Ancora una volta il problema ottico assume implicazioni squisitamente ontologiche. Come già mirabilmente espresso in una poesia di *Ora serrata retinae*,<sup>103</sup> il soggetto è l'unico tra i tanti al mondo che in realtà non incontrerà mai. La sua immagine, o meglio la molteplicità vertiginosa di immagini prodotte dai fenomeni di rispecchiamento, non corrisponderà mai al soggetto incarnato. Corpo vissuto e corpo riflesso rimarranno per sempre vittime di una scissura insanabile. Per Lacan questo genererà alienazione e, spesso, nevrosi e turbe della personalità; per Merleau-Ponty – pur nel riconoscimento del frequente verificarsi di forme di regressione – aprirà la strada alla complessa esperienza dell'intersoggettività e di una socialità 'sincretica'. Non si tratta semplicemente, val la pena ribadirlo, di un problema ottico quanto ontologico. Ogni superficie riflettente rimanda un'*imago* (come si esprime Lacan) che rimette in discussione l'identità oscillante, mai definita, dell'individuo, il quale paradossalmente si divide sfaccettandosi in mille proiezioni. Per ristabilire un senso di equilibrio, sia pure precario, sono necessarie infinite negoziazioni. Come il Vitangelo Moscarda di Pirandello,<sup>104</sup> il personaggio Magrelli si interroga davanti allo specchio mettendo in discussione lo statuto della 'verità' del volto in rapporto alle 'falsificazioni' delle percezioni che di esso ha il soggetto. E

---

<sup>102</sup> Ivi, pp. 63-64.

<sup>103</sup> "Io sono ciò che manca / dal mondo in cui vivo, / colui che tra tutti / non incontrerò mai. / Ruotando su me stesso ora coincido / con ciò che mi è sottratto. / Io sono la mia eclissi / la contumacia e la malinconia / l'oggetto geometrico / di cui per sempre dovrò fare a meno" (Valerio Magrelli, *Poesie cit.*, p. 83).

<sup>104</sup> Cfr. Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1969. "[C]onsciousness is the others in him", scrive Douglas Radcliff-Umstead a proposito del protagonista del romanzo (Douglas Radcliff-Umstead, *The Mirror of Our Anguish. A Study of Luigi Pirandello's Narrative Writings*, Rutherford-Madison-Teaneck-Fairleigh, Dickinson University Press / London, Associated University Presses, 1978, p. 275).

ancora al Pirandello di *Uno nessuno e centomila* fa pensare il passo che segue (tratto dal capitolo XXVII):

Altre, e più perturbanti, sono le forme di questa *Aufhebung* che occorrerà incalzare. Per esempio, l'inaudito sconforto che ci coglie quando, dopo uno scontro, il naso ha cambiato posto. Ho detto proprio così; non è più nel punto in cui l'avevamo lasciato. Un'incredulità, uno sgomento. Dov'è finito, dove sono finito io stesso, nell'alterarsi delle linee? Un sentimento di incombente scompiglio grava sul corpo, come può fare il vento sopra un mazzo di carte.<sup>105</sup>

Il processo di formazione della funzione dell'io (nella terminologia di Lacan) non si è completato del tutto nell'infanzia, tutt'altro; diventa invece un processo infinito e incompiuto di trasformazione in quello che si è già: "sbieco, stempiato, sghembo, l'io mi guarda".<sup>106</sup> In *Vedersi vedersi* Magrelli riferisce opportunamente un brano di Freud nel quale questi crede di incontrare all'improvviso sul treno un signore nel proprio scompartimento mentre invece si tratta soltanto della propria immagine riflessa allo specchio della porta.<sup>107</sup> Siamo di fronte a "quell'estraneità dell'io al soggetto e quella cecità della coscienza che occupano le ricerche di Merleau-Ponty e Lacan".<sup>108</sup> Come osserva Robert Samuels, la coscienza è sempre coscienza dell'altro; senza l'immagine riflessa dell'altro l'io non è nulla. Questo potenziale annullamento dell'io è una delle conseguenze dell'alienazione attribuita da Lacan all'identificazione allo specchio da parte del bambino.<sup>109</sup>

La posizione di Merleau-Ponty sullo stadio dello specchio nella formazione dell'io tuttavia diverge, come vedremo, da quella ben nota di Lacan. Per quest'ultimo lo specchio garantisce al bambino, a partire dal sesto mese di vita, la costituzione di un "io ideale" (*je-idéal*) in una direzione di finzione per sempre

---

<sup>105</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 62. Si veda, di Magrelli, anche il seguente passo sullo specchio e i problemi dell'attestazione dell'identità negli scritti di Valéry: "Di solito [...] fastidio e incredulità si stringono tra loro inesorabilmente, e l'esperienza dello sguardo riflesso, fondamentale per la definizione dell'io, si mostra quasi sempre caratterizzata da una forte coloritura depressiva. Alla gloria del puro vedere, subentra, inevitabile, la sconfinata tristezza del riconoscersi" (Id., *Vedersi vedersi* cit., pp. 152-153).

<sup>106</sup> Id., *Nel condominio* cit., p., 64.

<sup>107</sup> Id., *Vedersi vedersi* cit., pp. 200-201.

<sup>108</sup> Ivi, p. 201.

<sup>109</sup> Robert Samuels, *Between Philosophy and Psychoanalysis. Lacan's Reconstruction of Freud*, New York, Routledge, 1993, pp. 73-74.



irriducibile per il solo individuo.<sup>110</sup> Infatti quella *Gestalt* che è l'immagine speculare (la quale è anche soglia del mondo visibile<sup>111</sup>) simbolizza un io, simmetricamente opposto nella sua collocazione spaziale rispetto al corpo ancora 'goffo' e non autonomo, al quale si schiude un destino di alienazione. A differenza degli animali, il neonato è per così dire ancora 'prematurato' nel momento in cui riconosce la propria immagine allo specchio. Alla mancanza di coordinamento motorio e all'incompiutezza anatomica si oppone un'immagine sul piano simbolico che non corrisponde pienamente al piano reale. Come scrive Lacan,

le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui succèdent l'image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.<sup>112</sup>

In *Les relations avec autrui chez l'enfant*<sup>113</sup> Merleau-Ponty precisa che l'immagine speculare, anche per l'adulto, “si on la considère dans l'expérience directe et non réfléchie n'est pas simplement un phénomène physique: elle est mystérieusement habitée par moi, elle est quelque chose de moi”.<sup>114</sup> Anche per Merleau-Ponty si attua uno scarto tra corpo riflesso e corpo vissuto: nel bambino si stabilisce un sistema (il mio corpo visivo, il mio corpo propriocettivo, l'altro) ma mai in maniera completa come nell'animale bensì in modo imperfetto, con lacune.<sup>115</sup> Inoltre, “[l]'acquisition de l'image spéculaire intéresse [...] non seulement nos rapports de connaissance, mais aussi nos rapports d'être avec le monde, avec autrui”.<sup>116</sup> Per il filosofo, tuttavia, l'immagine speculare è responsabile non tanto della formazione dell'io quanto del super-io.<sup>117</sup> Scrive infatti Merleau-Ponty: “Pour la première fois, le moi cesse de se confondre pour lui avec ce qu'il éprouve ou

---

<sup>110</sup> Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, in Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 94

<sup>111</sup> Ivi, p. 95.

<sup>112</sup> Ivi, p. 97.

<sup>113</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant* cit.

<sup>114</sup> Ivi, p. 38.

<sup>115</sup> Ivi, p. 40.

<sup>116</sup> Ivi, p. 42. Corsivi nell'originale.

<sup>117</sup> La differenza rispetto a Lacan è sottolineata, tra gli altri, da Steeves (James B. Steeves, *Imagining Bodies* cit., pp. 106-107).

désire à chaque moment, et à ce moi vécu, immédiatement vécu se superpose un moi construit, un moi visible au loin, un moi imaginaire, ce que les psychanalistes [sic] appellent un surmoi”.<sup>118</sup> L’immagine speculare produce così un effetto di ‘de-realizzazione’ in quanto allontana il bambino da quello che è effettivamente per orientarlo verso quello che vede di sé o immagina di essere.<sup>119</sup> Il soggetto è ‘confiscato’ dagli altri che lo guardano;<sup>120</sup> spossessamento e confisca ampiamente espressi dai passi magrelliani testé riportati. Se lo specchio, come chiariscono sia Lacan che Merleau-Ponty, attesta la ‘pre-maturazione’ del bambino rispetto alle capacità corporee ed esperienziali dell’adulto, forme di ‘regressione’ avvengono nell’adulto. Così si esprime Merleau-Ponty:

Cette croyance magique qui donne d’abord à l’image spéculaire, non pas la valeur d’un simple reflet, d’une “image” au sens propre, mais celle d’un double de lui-même, elle ne disparaît [sic] jamais totalement, elle se reforme chez l’adulte dans l’émotion. Pour que cette régression soit possible, il faut que la “réduction” de l’image soit moins un progrès sans retour de la connaissance qu’une restructuration de toute notre manière d’être toujours exposée aux contingences de l’expérience émotionnelle.<sup>121</sup>

L’instabilità dell’immagine allo specchio non può, infatti, fare a meno dell’intelligenza ma neppure delle relazioni del soggetto con gli altri. Come già anticipato nell’introduzione a questa ricerca, Merleau-Ponty sottolinea la reversibilità tra i ruoli di vedere ed essere visti, che il corpo vissuto tende a tenere insieme piuttosto che a separare. È appunto questa reversibilità che consente la costituzione di un senso del sé, per quanto problematico, e degli altri con la loro capacità condivisa di vedere ed essere visti. Così, per il filosofo francese, la ‘conquista’ dell’immagine del sé è un aspetto del *continuum* che forma tutte le nostre relazioni con gli altri e con il mondo.<sup>122</sup> Ma, secondo quanto precisa Steeves,

---

<sup>118</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l’enfant* cit., pp. 42-43.

<sup>119</sup> Ivi, p. 43.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Ivi, p. 44.

<sup>122</sup> Una sintesi delle posizioni di Merleau-Ponty e Lacan su questa problematica è esposta da Magrelli nel citato saggio *Vedersi vedersi*, in particolare alla pagina 127. Tenendo presente che l’immagine speculare genera alterità in quanto, nella sua collocazione spaziale, l’immagine stessa è simmetricamente contraria al corpo, nel rapporto amoroso si verifica una sorta di reversibilità tra “io” e “tu” (un’esperienza di quell’“intercorporeità” di cui parla diffusamente Merleau-Ponty in diversi suoi lavori). Ne è testimonianza la poesia “In forma di chiasmo” (alla quale è premessa in esergo

identificandosi con l'immagine allo specchio, il soggetto è testimone di una soggettività in una forma esterna. In questo processo di identificazione avviene una scissione tra la nuova 'identità spettrale' e l'immediatezza della volontà – una scissione che il soggetto cercherà per tutta la vita di ricomporre.<sup>123</sup>

Neanche per Magrelli lo specchio garantisce l'identità tra soggetto e io, anche se l'autoscopia attiva un "vertiginoso processo gnoseologico".<sup>124</sup> Come osserva Agamben a proposito di *Monsieur Teste* di Valéry,

cercando di penetrare il segreto [del] corpo umano, Valéry [...] introduce tanto nella vista che nella coscienza un ritardo e uno sdoppiamento [...]. In questo scarto e in questo ritardo che si introduce fra l'io e se stesso, l'idea di una presenza immediata allo sguardo nella ri-flessione, su cui la metafisica fondava la sua certezza originaria, perde ogni consistenza e la coscienza diventa non il luogo di una presenza, ma di un ritardo, di un'assenza, di una lacuna.<sup>125</sup>

Se quindi vano è il tentativo di fissare una volta per tutte l'immagine corporea che dovrebbe fondare l'identità a partire dai processi di psicogenesi infantile, lo sguardo di Narciso che Magrelli affonda nel corpo va decisamente al di là della superficie della pelle, al margine della quale si ferma lo specchio o qualunque lastra riflettente. Il suo sguardo vuole penetrare più a fondo, scende nelle cavità sottocutanee, come testimoniato dal fondamentale – sotto questo profilo – capitolo L di *Nel condominio*: "questa è la prima volta che sono giunto a comporre la figura perfettamente reclinata di Narciso alla fonte di sé, col volto chino a rimirare i propri tratti".<sup>126</sup>

---

un'illuminante citazione da Paul Valéry: "Il mio spirito ha trovato questo di mostruoso, di nuovo, di mostruosamente nuovo [...]. Ho trovato che Tu Sum. [...] *Io sono* non si può coniugare. O piuttosto si coniuga: Io sono, tu sono..."): "L'altro sesso è l'incognita, / la mano meno usata, la sinistra / (nel mancino, la destra). / Ma anche il lato usato dal cervello / è l'altro, ossia il sinistro / (il destro, nel mancino). / Come dentro uno *specchio*, / la nostra identità nasce dal suo contrario: / io sono te, tu sei me. La donna / parla nell'uomo in cerca di se stessa / e l'uomo nella donna, rovesciato)" [corsivo mio] (Valerio Magrelli, *Cave!*, Milano, Il ragazzo innocuo, 2006, s.i.p.). Con la morte di una persona cara si verifica un'analoga reversibilità ma di segno opposto, naturalmente. Si veda quanto scrive Magrelli a proposito del padre morto in *Geologia di un padre*: "È come se soffrissi per la mia morte. Infatti, ai suoi occhi, il morto sono io. Io l'ho perso, nella stessa maniera in cui lui ha perso me. È come se avessi perso, per un lutto riflesso, una parte di me. [...] Morendo lui ha perso suo figlio" (Id., *Geologia di un padre* cit., p. 49). Corsivi miei.

<sup>123</sup> James B. Steeves, *Imagining Bodies* cit., p. 104.

<sup>124</sup> Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi* cit., p. 77.

<sup>125</sup> Giorgio Agamben, *L'io, l'occhio, la voce*, in Paul Valéry, *Monsieur Teste*, trad. it. di L. Solaroli cit., pp. 15-16.

<sup>126</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 107.

Ancora una volta la supremazia del volto è scalzata a favore di un'altra parte del corpo, così come avviene nell' 'autoritratto' sulla copertina del libro che mostra una radiografia del bacino dello scrittore. Lo sguardo diventa un "serpente autodivorantesi [...] *ouroboros* egizio e neoplatonico",<sup>127</sup> un nastro di Möbius dove si confonde la differenza tra ciò che sta fuori e ciò che è dentro. La visione sconfinata nel buio delle (non più) invisibili cavità del corpo, invertendo i termini di attività e passività dato che è la cosa finalmente veduta, nelle profondità della carne, a farsi soggetto vedente ("il Ginocchio mi fissa, dopo avermi evocato a sé"<sup>128</sup>), mentre, come per una sorta di rovesciamento sul piano mondano, fenomenico, della visione dantesca a conclusione di *Paradiso XXXIII*, lo sguardo del protagonista deve cedere, per effetto dell'eccezionale esperienza ("ma ormai non riesco più a sostenere il suo sguardo"<sup>129</sup>). Il risultato è una specie di spappolamento della materia, una scissione della presunta unità dell'essere ("questo video [...] mi spara in faccia il mio essere plancton, il mio svanire".<sup>130</sup>) In questa prospettiva di sguardo 'profondo' vanno visti anche i ritratti 'scheletrici' di Ensor di cui al capitolo XL:

Ma poi, una coppia di capolavori compiuti verso il 1890: *Il mio ritratto scheletrizzato* e *Il mio ritratto nel 1960*. Vertono entrambi sulla raffigurazione del corpo futuro dell'artista. Proiezione e putrefazione vanno di pari passo, e l'organismo, immaginato a settant'anni di distanza, torna al suo stato essenziale, sfoggiando una smagliante livrea ossea.<sup>131</sup>

Come dire che il ritratto più fedele è forse solo quello del corpo disseccato, privato per sempre della carne in perpetua trasformazione e dissoluzione.

---

<sup>127</sup> *Ibid.* "[Il] paziente che scruta in uno schermo per vedere il guanto rovesciato del suo corpo" (*ibid.*) richiama senza dubbio la nozione di reversibilità merleau-pontiana e la medesima immagine del guanto rovesciato che la illustra. Si veda in proposito quanto scrive il filosofo: "Réversibilité: le doigt de gant qui se retourne – Il n'est pas besoin d'un spectateur qui soit *des 2 côtés*. Il suffit que, d'un côté, je vois l'envers du gant qui s'applique sur l'endroit, que je touche l'un *par* l'autre (double 'représentation' d'un point ou plan du champ) le chiasme est cela: la réversibilité" (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* cit., p. 311). L'immagine è impiegata da Magrelli, con diverse implicazioni di ordine etico-politico, anche in "I guanti di Nesso" ne *Il sangue amaro* cit., p. 101, componimento ripreso da "Lineamenti di topologia politica: Sartor Resartus" nella raccolta *Disturbi del sistema binario* cit., p. 10.

<sup>128</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 107.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 85.

### 3. Corpo – Soggetto – Oggetto – Cosa

La riflessione di Mario Perniola sulla ‘cosa’, così come elaborata ne *Il sex appeal dell'inorganico*,<sup>132</sup> può essere utile a gettare luce su alcuni aspetti essenzialmente ontologici sottesi alla scrittura di Magrelli, e in particolare di *Nel condominio*. Mi riferisco al rapporto tra soggetto e oggetto, alla nozione di corpo come ‘cosa’, alla relazione tra organico e inorganico, a cui ho del resto fatto cenno nei capitoli precedenti. Perniola parte dal grande compito storico, per lui in verità già esaurito, di paragonare l’uomo sia a Dio che all’animale. Anziché vedere l’uomo lungo una scala intermedia tra la divinità e l’animale, Perniola si interroga sulla possibilità di concepire l’uomo quasi come una cosa e, a sua volta, la cosa quasi come un uomo. In questo modo il paragone si situerebbe non già lungo un asse verticale bensì lungo un asse orizzontale, in quanto la cosa non si pone né al di sopra né al di sotto di noi bensì al nostro fianco.<sup>133</sup> D’altronde è il filosofo stesso ad affermare: “Che si debba porre la fiducia non nel divino, né nell’umano, ma nel modo di essere della cosa, questa sembra la novità introdotta da Heidegger nella filosofia”.<sup>134</sup> Avendo già denunciato, sulla scia di Benjamin, la mercificazione degli oggetti, inclusa l’opera d’arte, e del corpo nella società contemporanea, Perniola propone un nuovo approccio, una nuova esperienza della cosa. Come afferma Paolo Bartoloni, la cosa può essere sentita ed esperita fisicamente solo e quando il corpo stesso è cosa.<sup>135</sup> Questo consente uno speciale incontro tra la dimensione umana e quella della cosa, incontro che si attua precipuamente nella sfera sessuale, in una sessualità per così dire ‘neutra’:

In order to conceptualize this experience Perniola must think the human as partly thing and the thing as partly human. The body, in this case, is no longer an object of consumption; it is rather something simultaneously whole and segmented, things (segments) and human (whole) cooperate to oppose objectification but also to renounce the traditional separation between subject and object, process and representation. The body/thing becomes an infinitely divisible entity in which the distinction between masculine and feminine is constantly inverted and blurred, and

---

<sup>132</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* cit.

<sup>133</sup> Sul rapporto tra persona e cosa e sul corpo come loro punto di incontro può risultare utile il volume di Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>134</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* cit., p. 140.

<sup>135</sup> Paolo Bartoloni, *Thinking Thingness. Agamben and Perniola*, “Annali d’Italianistica”, 29, 2011, p. 159.

in which the goal is not so much a final, although ephemeral, gratification (the orgasm) as a continuous discovery.<sup>136</sup>

Secondo Perniola le teorie filosofiche che trattano di sessualità senza parlare di differenza sessuale, come fa ad esempio Merleau-Ponty, sembrano alludere a un corpo ermafrodita. Il filosofo italiano suggerisce pertanto un accostamento tra l'approccio fenomenologico, così strettamente collegato al primato della coscienza, e l'idea di una sessualità non neutra, "non-cosale", ma neutrale, vale a dire né maschile né femminile.<sup>137</sup> Ora, sappiamo quanto poco spazio, semmai ne abbia uno, Magrelli dedichi alla sessualità. Se si eccettuano alcuni testi in versi<sup>138</sup> o *Lo sciamano di famiglia*, l'eros risulta quasi del tutto assente in questa fase dell'opera del poeta romano. Questo ha fatto parlare di corpo 'casto' in Magrelli; si pensi in tal senso alla lettura di *Nel condominio* proposta da Gabriele Pedullà a cui ho fatto riferimento nel primo capitolo. L'analisi di Perniola è, tuttavia, stimolante in quanto ci permette di soffermarci sullo statuto del corpo come spazio di incontro di cosa e uomo, laddove l'ontologia del soggetto sembra disarticolarsi in una pluralità di parti.

Epifanie del corpo-cosa sono disseminate in tutto *Nel condominio*, dai teschi che "giravano per casa"<sup>139</sup> (cap. XLI); alle "calotte craniche"<sup>140</sup> (con l'annessa 'vertigine' della "eventualità di finire suppellettile: un avvenire da fermacarte",<sup>141</sup> nel medesimo capitolo); al braccio-reliquia di cui al cap. XX; alla lingua di S. Antonio al capitolo XVIII ("cupa pietra di sangue"<sup>142</sup>). Ma se in questi esempi l'organo o la parte del corpo sono avulsi per sempre dal loro tutto, non mancano casi in cui l'organo assurge alla dimensione della 'cosa che sente', per usare la terminologia di Perniola, anzi si fa quasi essere vivente autonomo, un 'quasi uomo' che percepisce e agisce alla stregua del corpo di cui è parte integrante. Della spina dorsale si dice infatti che "[f]u lei a farsi viva, in una bella mattina di luglio. [...] Sorse come una gloria su dai reni, il suo mantello fatato guizzando in una vampa

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* cit., pp. 146-147.

<sup>138</sup> Cfr. "Le labbra senza desiderio", "Quella donna ha un potere magico", "Il sesso apre vertigini", "Ho il cervello popolato di donne", "Questa ragazza si sottrae ad ogni gesto" e "Domani mattina mi farà una doccia" in *Ora serrata retinae*, e "In forma di chiasmo" in *Cave!*

<sup>139</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 87.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>142</sup> *Ivi.*, p. 41.

bianca, istantanea”<sup>143</sup> (cap. XXXIV). Sul dito colpito da agnosia leggiamo: “In quale oltre-spazio aveva vagato l’alias del mio dito? Chi è il mio dito?”<sup>144</sup> (cap. XLIV). Si noti il “chi” al posto di un normale “che cosa”. Sul ginocchio, sottoposto a intervento proiettato su schermo tramite apposita microcamera affondata nella carne, leggiamo: “Dal buio ematoma, dal fondo della caverna iridescente, il Ginocchio mi fissa,<sup>145</sup> dopo avermi evocato a sé col debole pretesto di un’artroscopia”<sup>146</sup> (cap. L). Non sfugga la “G” maiuscola, non certo casuale. Qui si invertono i rapporti tra soggetto e oggetto, il ginocchio è ‘cosa che sente’, quasi pensa e decide un corso di azioni. Così, al cap. LIII, a proposito della testa del femore tagliata chirurgicamente si legge:

Sono trasalito, l’ho scrutata con cura, e poi ho capito che il sussulto non veniva da lì, non dall’immagine di quelle povere macerie. Hai voglia a vedere, a fissare il mezzo-me staccato, l’io diviso, per capire davvero “chi guarda chi” (un resto inanimato, lui, ma con la mansuetudine dell’animale).<sup>147</sup>

A volte la metamorfosi patologica dell’organo più che caratteristiche umane assume quelle di un animale, come già accennato più sopra. Ad esempio, parlando della tumefazione dello scroto al cap. X, Magrelli scrive: “la bestia era tornata nella giungla”,<sup>148</sup> analogamente a quanto avviene in poesie quali “L’emicrania si approssima, rullano”<sup>149</sup> in *Nature e venature*, dove il disturbo acquista una sua vita diabolica da “bestia inferiore”<sup>150</sup> (metafora che, a sua volta, riecheggia la “bestia nella tana” di “L’acqua che attende nelle condutture”<sup>151</sup>). Così, la pelle sotto l’ingessatura del braccio fratturato, di cui si parla al cap. XI, producendo nella sua metamorfosi un indefinibile, fortissimo cattivo odore, prende le caratteristiche di una ‘quasi’ creatura (“un ectoplasma puteolente. Io mi aspettavo qualcosa del

---

<sup>143</sup> Ivi, p. 71

<sup>144</sup> Ivi, p. 94.

<sup>145</sup> Così come Merleau-Ponty afferma di avere avuto a volte l’impressione di essere guardato dalle cose (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible* cit., p. 181) Perniola scrive: “Non si va più alle mostre per vedere e godere l’arte, ma per essere veduti e goduti dall’arte” (Mario Perniola, *Il sex appeal dell’inorganico* cit., p.135). In una delle primissime poesie, “Ammirevole è la vita delle cose”, il poeta sembra anticipare la riflessione sullo statuto ambivalente delle cose, che ci appaiono appunto come “sacerdoti assorti” (Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Poesie* cit., p. 8).

<sup>146</sup> Id., *Nel condominio* cit., p. 107.

<sup>147</sup> Ivi, p. 113.

<sup>148</sup> Ivi, p. 24

<sup>149</sup> Id., *Poesie* cit., p. 136.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Ivi, p. 110.

genere, ma non quella creatura, non quella creatura”<sup>152</sup>). Lo scrittore può in tal modo, coerentemente, attribuire dei ‘sentimenti’ alla ‘creatura’: “forse credeva fosse venuto il momento, e insomma, colliquava – o meglio, si accingeva a farlo”.<sup>153</sup> Non abbiamo a che fare, a mio avviso, con una semplice personificazione, quanto piuttosto con il tentativo di rendere conto della natura interstiziale, per così dire, intermedia, tra ‘umano’ e ‘pre-umano’ di una sezione del corpo che, autonomamente, agisce come ‘cosa che sente’. Di converso, il cappotto di pelle azero di cui si parla nello stesso capitolo (e non è una mera coincidenza) da semplice oggetto creato per l’uso di chi lo ha acquistato si muta in ‘cosa che sente’, ancora una volta a metà tra l’inerte natura dell’oggetto e la dimensione senziente di una quasi-creatura: “perché la pelle, conciata in fretta e furia, era tornata a vivere (dunque il contrario esatto di quanto accadde a me). Splendida riemersione, prepotente ritorno dall’Ade, imperioso reclamo di senso, in questo cappotto di carne”.<sup>154</sup>

La dimensione della temporalità è centrale nell’opera di Magrelli e, nella fattispecie, in *Nel condominio* (si veda, per esempio, il citato passo al cap. I: “Il mio passato è una malattia contratta nell’infanzia”;<sup>155</sup> o il cap. XXXVII: “Paralisi parziali, reumi latenti e incombenti, imminenti. Artrosi. L’insinuarsi del tempo sotto forma di alterazione”<sup>156</sup>). Al contrario, Perniola sembra attribuire maggiore peso alla spazialità, in quanto quest’ultima garantirebbe un approccio al ‘sex appeal dell’inorganico’ che abbandoni la dinamica teleologica, utilitaristica, di soddisfacimento di un desiderio a partire da uno stato di bisogno o carenza per approdare a un risultato, un acme intenso quanto effimero (è il caso appunto dell’orgasmo). La spazialità supera questi limiti offrendo una disponibilità, una ‘compenetrazione’, della ‘cosa’ che sta al nostro fianco. Un esempio calzante di ciò si vede nell’architettura, intesa da Perniola come arte plastica, vestiario, corazza. Ancora una volta Magrelli sembra condividere, almeno in parte, un’analoga esperienza nel momento in cui presenta il corpo come spazio esteso a guisa di regione geografica, di continente (si veda “il grande continente delle orecchie”<sup>157</sup> al capitolo VII; oppure in *Ora serrata retinae* “Il sesso apre vertigini / nel corpo della

---

<sup>152</sup> Id., *Nel condominio* cit., p. 25. Può essere un mero caso ma si rammenti che nel romanzo *Frankenstein* l’autrice si riferisce al ‘mostro’ col termine “creatura”. Cfr. il capitolo 2, più sopra.

<sup>153</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 25.

<sup>154</sup> Ivi, 26.

<sup>155</sup> Ivi, p. 3.

<sup>156</sup> Ivi, p. 77.

<sup>157</sup> Ivi, p. 12.



donna / e lo sguardo si accalca / tra le sue ombre / e ne soffre il pensiero. / Il desiderio è questo / fruttificare della commozione / al limitare delle membra”;<sup>158</sup> oppure quando viene descritto il Biodôme di Montréal (non di Toronto, come sembrerebbe dal titolo del capitolo LI), una sorta di modello della Terra, dove il passaggio del tempo, delle stagioni, l’alternarsi delle zone climatiche e, quindi, delle specie vegetali e animali sembrano resi compresenti e disponibili in una sorta di enorme carapace, di gigantesco mappamondo, di artificiale “pall[a] di vetro con la neve dentro”.<sup>159</sup> Anche la casa è del resto vista molto spesso come prosecuzione del corpo,<sup>160</sup> esso stesso casa dello spirito, così come ne *La vicevita* i treni sono case, condomini, corazze di metallo che racchiudono microcosmi umani e gli scompartimenti nelle carrozze sono, o meglio erano, “microscopici alveari di incontri, pieghe di senso, punti di raccolta di storie, raccolta e smistamento”.<sup>161</sup>

Al cap. XII (sul derma) le mutazioni della pelle per effetto delle verruche danno luogo a una diffusa terminologia di carattere squisitamente geografico, come a rimarcare il ruolo che la spazialità svolge nella compagine della carne: “frontiere”, “atolli”, “spazio”, “avamposto”, “*terrains vagues*”, “settentrione”, “marcescenza”, “periferie”, “litoraneo”.<sup>162</sup> Similmente, al capitolo XVI leggiamo: “femore del Messico” e “Colombia (testa della tibia)” tra cui si situa il “canale” (di Panama) cioè la rotula; lessico giustificato dall’impressione dello scrittore che la sua “gamba coincida con la forma dei due continenti americani”.<sup>163</sup>

Per Perniola il corpo umano è già architettura persino nelle sue viscere più interne. Tecniche come l’endoscopia, ad esempio, ci permettono di vedere dal vivo il nostro addome nel suo plastico paesaggio. In questo modo non sono io che vedo direttamente ma è piuttosto la camera che vede per me. Scrive il filosofo: “Il mio corpo mi diventa estraneo non solo oggettivamente, ma anche soggettivamente; anzi

---

<sup>158</sup> Id., *Poesie* cit., p. 77.

<sup>159</sup> Id., *Nel condominio* cit., p. 110.

<sup>160</sup> Cfr. Elaine Scarry, *The Body in Pain* cit., p. 38: “In normal contexts the room, the simplest form of shelter, expresses the most benign potential of human life. It is, on the one hand, an enlargement of the body: it keeps warm and safe the individual it houses in the same way the body encloses and protects the individual within; like the body, its walls put boundaries around the self preventing undifferentiated contact with the world, yet in its windows and doors, crude versions of the senses, it enables the self to move out into the world and allows that world to enter. But while the room is a magnification of the body, it is simultaneously a miniaturization of the world, of civilization”.

<sup>161</sup> Valerio Magrelli, *La vicevita* cit., p. 66.

<sup>162</sup> Id., *Nel condominio*, p. 29.

<sup>163</sup> Ivi, p. 37.

questa opposizione tra oggettivo e soggettivo è dissolta. Ciò che conta è l'esperienza neutra dell'“autopenetrarsi”<sup>164</sup>.

Persino la lastre radiografiche ritrovate dopo tanti anni (cap. XLIII), immagini, negativi di parti vive del corpo, più che oggetti dimenticati e ormai ‘inutili’ conservano una loro larvale esistenza di “calchi luminosi del mio corpo trascorso! Ultracorpi! Ectoplasmi e protoplasmi che ho voluto ignorare”<sup>165</sup>. Per Merleau-Ponty l'immagine fotografica conserva pur sempre qualcosa di intimamente ‘vivo’ del soggetto che essa ritrae, superando in questo modo lo statuto di puro ‘oggetto’ e avvicinandosi a quello del soggetto.<sup>166</sup>

Infine bisogna considerare quelle ‘cose’ come gli innesti protesici all'interno della carne che permettono al corpo di funzionare e di ‘sentire’ nonostante traumi o patologie. Così gli anelli di titanio impiantati nel bacino o le varie protesi dentarie sono solo alcuni esempi di questa compresenza di oggetti esterni divenuti parte integrante della struttura corporea. Ma non si può trascurare il primissimo incontro dello scrittore con gli occhiali, vera e propria protesi che, consentendo una rettifica di una visione deficitaria, suggella, o meglio esterna, un'assenza, sia pure parziale (“esibisco ciò che mi manca”,<sup>167</sup> cap. V). Gli occhiali diventano “corpo estraneo che divora il viso”<sup>168</sup> (cap. III), usurpano uno spazio non proprio (“ma cosa fa una lente dentro il corpo? Quel viluppo sanguinolento deve essersene impossessato a tradimento, e adesso non lo cede, anzi ci gioca, e sembra Calibano col monocolo”<sup>169</sup> (cap. VI). Hanno bisogno di un vero e proprio collaudo, di “prove tecniche”<sup>170</sup> (“ora ero pronto, ora avevo la protesi con cui guardare e traguardare l'arrivo di altre, infinite protesi. Quelle antenne sporgenti dai cerchi tarati e pesanti, quei flagelli da creaturina ciliata, li avrei portati come una ricetrasmittente d'infezione”<sup>171</sup> (cap. II). Gli occhiali sembrano quindi acquisire una qualità ‘magica’, quasi da feticcio che

---

<sup>164</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* cit., p. 114.

<sup>165</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 91.

<sup>166</sup> Riferendosi, in particolare, all'immagine riflessa allo specchio il filosofo francese afferma: “L'image d'une façon singulière incarne, fait apparaître celui qui est représenté sur elle, comme on fait apparaître les esprits dans une table, même l'adulte hésitera à marcher sur une image, sur une photographie, ou, s'il le fait, y mettra une intention agressive” (Maurice Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant* cit., p. 38). Certamente le radiografie non sono fotografie, eppure per Magrelli devono essere molto simili se ha deciso di definire *autoritratto* proprio la lastra del suo bacino raffigurata sulla copertina di *Nel condominio*, a cui ho già fatto cenno più sopra.

<sup>167</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 10.

<sup>168</sup> Ivi, p. 7.

<sup>169</sup> Ivi, p. 11.

<sup>170</sup> Ivi, p. 7.

<sup>171</sup> Ivi, p. 6.

arbitrariamente, come è nella natura dei feticci secondo Perniola,<sup>172</sup> inspiegabilmente, annunciano proletticamente l'inserimento di ulteriori corpi estranei all'interno del corpo.

#### **4. *Denudatio*: natura e 'grazia'**

Se l'intero *Nel condominio* può sostanzialmente definirsi l'apoteosi della natura metamorfica dell'organismo, la 'nudità' è sicuramente un fenomeno al quale lo scrittore annette considerevole peso nell'economia della sua indagine fenomenologica. In lui, tuttavia, il 'denudamento' è spinto al suo limite estremo in quanto il corpo esposto va ben oltre la copertura sia del vestiario che del derma e della carne. Lo 'svelamento' si serve della radiografia e persino della scarnificazione, dell' 'iper-nudo' (quelli di Ensor, ad esempio, sono "quadri rivolti all'iper-nudo, allo scortecciamento, ai raggi X",<sup>173</sup> cap. XL).

Per rintracciare esempi di denudamento implicito o manifesto basta ricordare che l'intero capitolo X è dedicato alla tumefazione dello scroto; il capitolo XXVII passa dai visceri al "deretano"; nel capitolo XXXII abbiamo l'immagine del feto, per definizione nudo anche se 'vestito' dalla carne del grembo materno; la minzione implica un denudamento parziale (si veda il capitolo XXXI); la stessa area della valle di Giosafat in Gerusalemme, dove i corpi nudi attenderanno il giudizio finale, presenta un luogo 'nudo' e 'circonciso', un 'ombelico del mondo' (si tratta del capitolo XXXIII, con possibile allusione agli anni vissuti da Cristo).

La stessa scrittura è, per Magrelli, una forma di denudamento di una parte di sé; da qui il pudore nel mostrare la propria grafia agli altri: "su una lavagna, sia pure nella forma più meccanica, sveliamo il lato più intimo di noi, le pudenda, le vergogne del segno. Fu come scoprire d'un tratto la pornografia dell'autografo"<sup>174</sup> (cap. XXI). Se il sintagma "vergogne del segno" si accosta, per assonanza, all'espressione comune "vergogne del sesso", non va trascurato il fatto che lo

---

<sup>172</sup> Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* cit., pp. 67-68.

<sup>173</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 84. Elena Cappellini parla di "nudità assoluta" a proposito del corpo radiografato, "spogliato della pelle", ricordando che, oltre che nel Thomas Mann de *La montagna incantata*, anche in *Crash* di James Ballard o in artisti come Wim Delvoye e Robert Gligorov la "nudità irriverente dell'immagine pornografica" è associata "a quella del corpo scarnificato" (Elena Cappellini, *Fotografie dell'invisibile. L'immagine radiologica del Novecento* cit., pp. 255-272).

<sup>174</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 47.

scrittore si riferisca alla propria grafia in termini di “pornografia”<sup>175</sup> (corsivo mio) e al contempo di “aureola” (cap. XXI): “possiamo considerare l’ortografia come la nostra aureola? Dopo tutto, anche questa è una parte del corpo”.<sup>176</sup>

Poiché uno degli obiettivi, e degli esiti, di *Nel condominio* è esattamente lo svelamento della nostra segreta natura umana in quanto corpo, che appunto ci rivela a noi stessi come “produttori di liquami”<sup>177</sup> (cap. VII), forse possiamo ipotizzare, sulla scorta delle argomentazioni di Agamben in *Nudità*,<sup>178</sup> un’opposizione binaria tra ‘natura’ e ‘grazia’. In questo caso, tuttavia, la grazia non è da intendersi secondo la teologia cristiana, vale a dire come *indumentum gratiae* (per usare l’espressione di S. Agostino) che riveste i corpi nudi nella loro natura umana, sia prima della caduta a causa del peccato che al momento della redenzione finale, allorché il corpo si farà ‘glorioso’ e persino le *pudenda* diventeranno *glorianda*, per seguire la terminologia utilizzata da Agamben. Per grazia del corpo si può intendere in Magrelli lo stato integro di piena salute, cioè di ‘silenzio degli organi’ (Leriche), i quali – proprio perché perfettamente funzionanti – si celano alla percezione, per così dire. Se dunque concepiamo in questo modo la ‘grazia’, ci troviamo in una dimensione ‘trascendentale’, nel senso che la ‘grazia’ ‘trascende’ il corpo in quanto si tratta di un corpo ‘recessivo’ ed ‘estatico’<sup>179</sup> (da *ek-stasis*). Analogamente Sartre<sup>180</sup> (citato da Agamben) definisce come *grâce* l’essere ‘in situazione’ del corpo (per esempio nei movimenti di una danza), piuttosto che l’offrirsi del corpo come carne (*chair*) nella sua nudità. Così, nella grazia il corpo è strumento che mostra la sua libertà. L’atto ‘grazioso’, proprio perché rivela il corpo come ‘strumento di precisione’, offre al corpo in ogni momento una giustificazione per esistere.<sup>181</sup> Conseguentemente, in Magrelli il corpo in piena salute si troverebbe in una dimensione ‘trascendentale’

---

<sup>175</sup> Nella pornografia propriamente detta l’immagine del corpo denudato, riprodotta e riproducibile *ad infinitum*, presenta una carne reificata, una cosa che promette sempre ciò che non può mantenere perché basato sulla natura eminentemente frustrante del desiderio (cfr. anche Mario Perniola, *Il sex appeal dell’inorganico* cit.).

<sup>176</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 47. Come scrive Bartoloni, “In Agamben’s work a halo is a luminous radiance which, hovering over things and beings, evokes their potentialities and their glory” (Paolo Bartoloni, *Halos*, in Alex Murray and Jessica Whyte (eds.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, pp. 86-87).

<sup>177</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 13.

<sup>178</sup> Giorgio Agamben, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009. Per il filosofo la nudità o, meglio, il denudamento è una cifra della conoscenza (ivi, p. 117).

<sup>179</sup> Cfr. Drew Leder, *The Absent Body* cit.

<sup>180</sup> Cfr. Jean-Paul Sartre, *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique* cit., pp. 419-453.

<sup>181</sup> Giorgio Agamben, *Nudità* cit., pp. 108-109.

(nell'accezione sartriana e in quanto assorbito in una costante 'operatività'), 'silenziosa', 'assente' (nel senso proposto da Leder).

Il punto è che questa 'assenza' si rivela quanto mai aleatoria per effetto della presenza, pressoché costante, del 'disturbo, del 'guasto', della malattia in ultima analisi, come già accennato nei capitoli precedenti. Il 'peccato originale' in questa mia ipotesi di lettura non è che il germe della corruzione instillato *ab origine* nel corpo, in ogni corpo.<sup>182</sup> Per Erik Peterson, ripreso da Agamben, la carne è il farsi visibile della nudità dell'uomo nella sua corruzione e putrefazione.<sup>183</sup> Fondamentale da questo punto di vista risulta il capitolo IV,<sup>184</sup> sulla nascita. La nascita qui avviene nell'ora della stagnazione, dell'"intervallo"; "nato come una Venere rovesciata", il feto emerge dalle acque a testa in giù. Si noti che nel capitolo finale, "Infanzia di un padre", l'allusione all'impiccagione a testa in giù del 'padre putativo' politico, Mussolini, funge da contraltare a questo primissimo capitolo chiudendo, così, la struttura circolare dell'intero libro.<sup>185</sup> Il nero menzionato a proposito della nascita rimanderebbe al nero che designa Mussolini e i suoi seguaci, come noto. Dunque per il neonato nessuna veste bianca, candida, come quella che indossa il battezzando, ma solo acque nere e melmose.<sup>186</sup> Così come nero è il caffè nella tazzina dimenticata che

---

<sup>182</sup> Si ricordi anche la famosa affermazione di S. Agostino (ben nota a Freud) "inter urinas et fæces nascimur" (riportata da Angela Locatelli, *Presence Evading Presence, or the Narrative Economy of the Body* cit., p. 20).

<sup>183</sup> Giorgio Agamben, *Nudità* cit., p. 64. Cfr. Erik Peterson, *Theologie des Kleides*, in Id., *Marginalien zur Theologie*, Echter, Würzburg, 1995; *The Theology of Clothes, Selection*, Vol. 2, ed. C. Hastings and D. Nicholl, London, Sheed and Ward, 1954.

<sup>184</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 9.

<sup>185</sup> La figura del padre e quella di Mussolini sono accostate anche in *Addio al calcio* (si veda la sezione 39' del "Secondo tempo" intitolata: "Mio padre, Mussolini e la fotografia"), dove la quasi subliminale influenza della gestualità ritualizzata del Duce si traduce nelle pose assunte dal padre al momento di essere fotografato: "[D]a molti suoi atteggiamenti trapelava l'imprinting del Duce. Lo si capiva subito, quando doveva mettersi in posa per qualche foto. Come per un tropismo, come per un riflesso condizionato, le braccia si flettevano, i pugni gli finivano sulle anche, mentre il mento veniva in avanti, sollevandosi sensibilmente. [...] Mento in fuori, braccia ad anfora, e la sfera di cuoio sotto il piede: mio padre diventava Mussolini e insieme Piola, in un allineamento premonitore, ancorché esclusivo posturale tra calcio e ideologia. È questo che intendo per fascismo 'solubile': il modello del Capo diluito nell'acquamadre dei gesti, delle espressioni individuali, sciolto in dosi omeopatiche, nell'esistenza quotidiana dei sudditi" (Valerio Magrelli, *Addio al calcio* cit., p. 100). Dopo quanto detto sin qui, risulta decisamente inaccettabile la posizione espressa da qualche critico, ad esempio Lea Canducci, secondo cui il capitolo 'politico' finale di *Nel condominio* sarebbe avulso da quanto lo precede nel libro.

<sup>186</sup> Si ricordi che il fango domina la sezione 37' del "Primo tempo" di *Addio al calcio*, come per ribadire la consustanzialità tra l'uomo e la sua originaria matericità: "Elettrizzati dall'acqua e dalla terra che si impastava sotto le scarpe, non facevamo che cadere, cadere, cadere, e la palla diventava un semplice pretesto per infinite, lunghissime scivolate in una specie di *regressione edenica*" [corsivo mio] (ivi, p. 46). Sui rapporti tra *Nel condominio di carne* e *Addio al calcio*, nonché sulla ricezione di entrambi i libri in Italia e in Francia, mi permetto di rinviare a Mario Inglese (a cura di), *Intervista a Valerio Magrelli, "l'immaginazione"* cit., pp. 15-19.

sembra funzionare da rimando cataforico al caffè di cui si parla all'inizio di *Geologia di un padre*<sup>187</sup> o, forse meglio, è il riferimento al caffè nero in quest'ultimo libro (considerato il lungo lasso di tempo intercorso tra le due opere) a fungere da rimando anaforico a questo passo di *Nel condominio*. Nel quarto libro di narrativa il caffè è apertamente associato all'immagine della morte e della dissoluzione. A proposito del padre morto Magrelli scrive: "Gli era sempre piaciuto il caffè, per questo, alla fine, non mi sono sorpreso più di tanto che lo sarebbe diventato. Mi riferisco alla tomba di famiglia"<sup>188</sup>). Il sepolcro paterno presenta "casce accatastate in mezzo alla melma, come in un acquitrino, mentre dal basso sale un'aria fredda, da vecchio scantinato".<sup>189</sup> Le "rese", cioè le cassette dei morti riesumati, sono accostate al caffè ("le rese sono i morti torrefatti, i morti torrefatti e neri, trasformati in caffè. Saremo tutti cotti nello zinco, per diventare tutti polvere di caffè"<sup>190</sup>). L'accostamento morte-café è, d'altronde, ribadito dall'autore attraverso la testimonianza del poeta Gottfried Benn, il quale avrebbe disposto per testamento la dispersione di metà delle proprie ceneri al vento e la conservazione dell'altra metà in una scatola di Nescafé.<sup>191</sup>

Se le acque melmose della nascita alludono anche al liquido amniotico, acque della vita, si ricordi che l'acqua può anche essere simbolo di morte e oblio. La nascita, del resto, avviene nel periodo più buio dell'anno, cioè durante la 'morte' del sole. Il riferimento, tra le righe, alla poesia di John Donne "A Nocturnal upon S. Lucy's day, being the shortest day" offre un'ulteriore conferma della struttura dicotomica di tutto questo denso, anche se breve, capitolo. La morte dell'anno, infatti, è significativamente evocata nel giorno di Santa Lucia, protettrice della vista e simbolo di luce, anche etimologicamente ovviamente. Le "melmose acque della cattiva infinità pomeridiana" alludono, a mio avviso, all'infinita possibilità del caso che sembra presiedere alla nascita dello scrittore ma, per estensione, di ogni persona. Si tratta di una 'zona' del tempo intermedia, né giorno né notte, nel buio del solstizio d'inverno. Infine, il nero della nascita su cui si indugia in questa pagina del libro,

---

<sup>187</sup> Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., p. 5.

<sup>188</sup> Ivi, p. 6.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Ivi, p. 10. All'umorismo 'macabro' sotteso a questa analogia si può accostare quello alla base della poesia "Gran Caffè l'Obitorio", dove i cadaveri vengono paragonati a un cornetto o a un biscotto (Valerio Magrelli, *Disturbi* cit., p. 32, poesia riportata a guisa di innesto intertestuale a conclusione di *Geologia di un padre*).

<sup>191</sup> Id., *Geologia di un padre* cit., p. 10.

come appena visto, va senz'altro collegato anche al passo “gioielli neri, carbonchio, uno spurgo interiore, una fossa biologica che svela la nostra natura segreta: produttori di liquami”<sup>192</sup> del capitolo VII.

Di ‘grazia’ in verità Magrelli parla a proposito dello stile<sup>193</sup> ma, sia in questa specifica accezione che in quella teologica, si tratta di qualcosa che è concesso più che conquistato. Possiamo persino affermare che la salute del corpo, la grazia così intesa (ma si ricordi anche l’espressione ‘salute dell’anima’ a ulteriore giustificazione dell’accostamento) è una sorta di *res amissa*, nel senso caproniano del termine,<sup>194</sup> se è vero che per Magrelli il “passato è una malattia contratta nell’infanzia”<sup>195</sup> (cap. I), l’abbiamo visto, e che tutti quanti possediamo contemporaneamente, come afferma Susan Sontag, due ‘passaporti’: uno della salute, l’altro della malattia.<sup>196</sup>

Come osserva ancora Agamben,<sup>197</sup> nella nostra cultura il rapporto corpo/viso è fondamentalmente asimmetrico in quanto il corpo rimane solitamente coperto mentre il viso è per lo più scoperto, nudo. A questa asimmetria corrisponde un primato della testa; da qui il significato politico o religioso di termini come “capo” o “testa”. In Magrelli tale asimmetria appare rovesciata, non solo nelle immagini che abbiamo visto più sopra: la Venere o il feto rovesciati e l’impiccagione a testa in giù del “capo” politico, Mussolini (“Un’esecuzione clandestina, tremebonda, pudica. Tortuosi e nevrastenici, incapaci di iniziare dal capo, abbiamo concluso con la testa sull’asfalto”.<sup>198</sup>) ma anche nell’“autoritratto” sulla copertina di *Nel condominio*.

---

<sup>192</sup> Id., *Nel condominio* cit., p. 13. Come già accennato in precedenza nel presente lavoro, il legame tra lo scrittore e la sua città natale, Roma, è molto stretto. Lo prova, tra i tanti esempi possibili, l’analogia tra le pagine appena viste destinate alle funzioni ‘basse’ del corpo umano in *Nel condominio* e quelle in *Magica e velenosa* sulla “dimensione profana, escrementizia di Roma, la cui esistenza sembra suggerita da un rapporto strettamente viscerale tra superficie e sottosuolo” (Id., *Magica e velenosa* cit., pp. 13-14) e sulle “grandi leggi del metabolismo urbano, ovvero feci, vergogna, espulsione [che] vengono iscritte in una dimensione corporale e tellurica” (ivi, p. 15). Non va trascurato il fatto che il nome dell’autore sembra adombrato nel titolo stesso del libro (MAG < Magica, Magrelli; V[E]L < Velenosa, Valerio), secondo un procedimento presente in altri testi, ad esempio nei titoli delle prose “Alle lagrime, rovi” e “Rivelarmi al gelo” (entrambi in *Esercizi di tiptologia*), anagrammi del nome del poeta.

<sup>193</sup> “Lo stile è la grazia / perché non ci appartiene. / È il margine estremo / di ogni espressione: / né c’è sentimento ulteriore. / Lo spirito pentecostale / fiammeggia nella lingua / e ne guida il tragitto” (Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Poesie* cit., p. 90).

<sup>194</sup> Cfr. Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 89.

<sup>195</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>196</sup> Susan Sontag, *Illness as Metaphor. Aids and Its Metaphors*, London, Penguin, 1991, p. 3. La metafora è stata citata dallo scrittore durante una conversazione (giugno 2014) con chi scrive.

<sup>197</sup> Giorgio Agamben, *Nudità* cit., pp. 124-125.

<sup>198</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 121. Nello stesso capitolo lo scrittore menziona anche San Pietro, martirizzato, come noto, a testa in giù. Inoltre un cranio umano è manipolato dai piedi

L'immagine mostra infatti, come detto, una lastra radiografica del bacino fratturato dello scrittore anziché un viso.

Infine, per Agamben il corpo glorioso per effetto della resurrezione finale rivive nella carne una forma di 'inoperosità' che non è, tuttavia, sterile, 'inerte':

Poiché l'inoperosità non è inerte, ma, nell'atto, fa apparire la stessa potenza che in esso si è manifestata. Disattivata, nell'inoperosità, non è la potenza, ma soltanto gli scopi e le modalità in cui il suo esercizio era stato iscritto e separato. Ed è questa potenza che diventa ora l'organo di un nuovo possibile uso, l'organo di un corpo la cui organicità è stata resa inoperosa e sospesa.<sup>199</sup>

Nel corpo glorioso, in altre parole, l'inoperosità della carne e degli organi, in particolare quelli della riproduzione o delle funzioni 'basse', cede il posto a un'altra sfera: quella dell'adorazione/contemplazione e della liturgia. L'ostensione del corpo diventa in questo modo una glorificazione permanente del Creatore. Spiega Agamben:

Come nella pubblicità o nella pornografia i simulacri delle merci o dei corpi esaltano le loro attrattive nella misura stessa in cui non possono essere usati, ma soltanto esibiti, le parti sessuali lasciate girare a vuoto mostrano la potenza o la virtù della generazione. Il corpo glorioso è un corpo ostensivo le cui funzioni sono non eseguite, ma mostrate; la gloria è, in questo senso, solidale dell'inoperosità.<sup>200</sup>

In Magrelli siamo sovente alla presenza di parti del corpo e di organi ("oggetti" o reliquie), separati, smembrati dal resto, trasformati in 'strumenti' non più funzionanti secondo il loro scopo originario (nel senso che Heidegger annette a questa funzione<sup>201</sup>); possono essere parti reali dell'organismo o suoi simulacri. Esempi del primo tipo sono il braccio di Santa Teresa (cap. XX), la lingua e l'apparato fonatorio di S. Antonio di Padova (cap. XVIII), i teschi e le calotte craniche (cap. XLI).

---

nella sezione 20' del "Primo tempo" di *Addio al calcio*: "un ragazzino palleggia con un cranio umano. Si vedono soltanto i pantaloni, mi pare, e lui che va avanti a lungo, bravissimo e instancabile. Ma lì per lì non si capisce niente. Io, addirittura, l'ho saputo il giorno dopo, che la palla era un teschio" (Id., *Addio al calcio* cit., p. 26).

<sup>199</sup> Giorgio Agamben, *Nudità* cit., p. 144.

<sup>200</sup> Ivi, p. 139.

<sup>201</sup> Cfr. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967; trad. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976.



Esempi del secondo tipo sono il “santo piede” (cap. XIII) della statua di S. Pietro nella cattedrale di Montréal (copia di quella della basilica vaticana), oppure il busto (il “capo”) di Mussolini (cap. LV). Certamente l’ostensione del corpo e delle sue parti, persino dell’intero corpo scarnificato come nel caso dei resti dei coniugi Curie (“e ne venivano fuori raggi a fiotti, come da un ostensorio seppellito. Oppure: da quella fontana sgorgava un’onda continua e dolcissima. Angeli radiologici, uniti nelle tenebre”<sup>202</sup> (cap. XLVI), in Magrelli adempie tutt’altra finalità. Non più la contemplazione della gloria di Dio, bensì una reiterata agnizione della natura corrotta e irredimibile del corpo (si veda proprio l’espressione “ostensorio seppellito”, sostanzialmente un ossimoro, una neutralizzazione della dossologia in senso teologico).<sup>203</sup> Per Jean-Luc Nancy il corpo di Dio è il corpo stesso dell’uomo, la carne dell’uomo che Dio si è dato. Così la gloria di Dio, paradossalmente, si manifesta nella Morte e nel Mondo: “La pourriture comme Mystère, la boue comme façon, comme *ductus* des lieux. Toute l’ontothéologie est traversée, est travaillée par cette ambivalence de la vérité du corps comme *corps glorieux*”.<sup>204</sup>

### 5. Infanzia – *Exfanzia*

Da quanto abbiamo visto finora l’infanzia emerge come uno dei motivi fondamentali di *Nel condominio di carne*. Già dal capitolo incipitale e, addirittura, dalla primissima frase, che ho già citato (“il mio passato è una malattia contratta nell’infanzia”<sup>205</sup>), la temporalità si configura come una dimensione primaria del tessuto narrativo. L’infanzia è la tappa esperienziale in cui si coagula il “trauma”,<sup>206</sup> il “guasto”<sup>207</sup> (cap. II), il “dosso del tempo”<sup>208</sup> (cap. IV) in cui nasciamo dal mondo e al mondo, per dirla con Merleau-Ponty.<sup>209</sup> “Da allora”<sup>210</sup> (cap. V), cioè dai primi anni infantili, il soggetto che si racconta esibisce il suo ‘deficit’, “il contrassegno del differenziale”<sup>211</sup> (cap. V) di una storia dell’io e del suo supporto mortale. Come nel *Ritratto dell’artista da giovane* di Joyce, siamo immersi in una ‘protostoria’, al

<sup>202</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 98.

<sup>203</sup> Non è da sottovalutare, in questa prospettiva, la ricorrente terminologia ecclesiastica impiegata dall’autore, vera e propria cifra stilistica di gran parte della sua scrittura, in versi come in prosa.

<sup>204</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, New York, Fordham University, 2008, p. 62.

<sup>205</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>209</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., p. 517.

<sup>210</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 10.

<sup>211</sup> *Ibid.*

contempo personale e autoriale, a partire dalle prime, disarticolate, esperienze del corpo e della coscienza. Ripercorrerne la genesi equivale per lo scrittore al tentativo di decifrarne la complessa architettura che lega insieme “soma” e “psiche”. Non è casuale nei primissimi capitoli del libro di Magrelli, come già accennato, l’abbondanza di costrutti sintattici interrogativi introdotti da avverbi e pronomi quali “perché”, “come”, “chi”, “da dove”, “quale”, “cosa”, “che”.<sup>212</sup> Basta scorrere almeno i primi sei capitoli per rendersi conto dell’urgere di questa istanza euristica.<sup>213</sup> Il soggetto si interroga, cerca di razionalizzare quanto invece sembra resistere a un’analisi rigorosa di ciò che risulta immerso in un misterioso rapporto di correlazioni, co-occorrenze, concause. Persino i dischi in vinile (cap. VIII) subiscono un guasto irreversibile per effetto della “luce dell’infanzia”.<sup>214</sup>

Il bambino fa esperienza dello “smarrimento”<sup>215</sup> davanti ai ‘geroglifici’ che articolano in una specie di protolinguaggio il “differenziale” che sarà costretto a esibire da quel momento in poi, *sine die*. Gli occhiali lo costringono a indossare una “maschera di ferro”,<sup>216</sup> “una ricetrasmittente di infezione”,<sup>217</sup> sono la prima protesi di una serie di altri corpi estranei a cui il corpo dovrà dare spazio. Le conseguenze saranno immediatamente vissute nel rapporto tra il sé e gli altri come elemento dirompente che disloca l’identità in alterità. Da qui l’uso della terza persona per rendere conto di questa esperienza in prima persona:

Le prove tecniche cominciarono qualche giorno più tardi. Presentatosi in classe con gli occhiali (non più quelli ortopedici. Ma pur sempre intrusivi e fusionali, un corpo estraneo che divora il viso) *l’allievo*, troppo irrequieto, *deve* essere allontanato. Chiuso in terrazza. Quanto tempo trascorsi là fuori, isolato, esposto al caldo e alla

---

<sup>212</sup> Si potrebbe trattare, a prima vista, di un esempio di *quaesitio*, ovvero di domande retoriche, come chiarisce il poeta in *Che cos’è la poesia? La poesia raccontata ai ragazzi in 21 voci* (Roma, Sossella, 2005, pp. 20-21), se non fosse che anziché presupporre delle risposte note, in realtà sembrano rimanere quesiti insoluti o di difficile soluzione.

<sup>213</sup> Magrelli spiega il concetto di “urgenza” in poesia come “un moto, una pressione che spinge il poeta a scrivere in un dato momento piuttosto che in un altro. Forse a qualcuno il termine potrà sembrare inadatto, perché troppo vicino all’universo corporeo (la coppia digestione-evacuazione). Viceversa il vocabolo si raccomanda appunto per tale vicinanza, come molti scrittori hanno osservato” (ivi, p. 25).

<sup>214</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 21.

<sup>215</sup> Ivi, p. 5.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Ivi, p. 6.

luce, sospeso in una gogna aerea? C'era appena una vetrata a separarmi dallo schermo dei compagni [...].<sup>218</sup> [cap. III, corsivi miei]

Svenimenti, tumefazioni, ustioni appaiono più come effetti dell'*in*-esperienza infantile, dell'incapacità del soggetto di instaurare un rapporto di sana funzionalità tra la volontà e il corpo (ammesso che questo sia completamente realizzabile). Così, la pelle è troppo chiara perché sopporti lunghe e repentine esposizioni alla luce solare; pasti troppo affrettati e mal digeriti non tollerano abbassamenti termici dovuti a particolari condizioni ambientali, e via di seguito. L'effetto di straniamento, di deriva, di indifesa esposizione alla reazione degli altri è fenomeno frequente in questi primi capitoli. Così leggiamo: "Mi 'vedo' insultare la gente intorno a me";<sup>219</sup> "la notte frana, una notte dell'anima";<sup>220</sup> "vittima di questa tortura degli sguardi";<sup>221</sup> oppure il seguente passo:

[...] venni costretto a indossare calzini con pon-pon. Perché? Quale rito dovevo mai officiare? Cosa significavano quei macabri testicoli danzanti? Che colpa andava espiata, subendo quell'affronto? Basta poco, magari un ricamo o il disegno di un ancorotto, e l'angelo con la spada fiammeggiante ci caccia fuori dal Giardino, nudi, dolenti, tranne calze e pon-pon.<sup>222</sup> [cap. V]

Improvvide diagnosi provocano persino risentimento o offesa: "rimasi offeso da quella nuova insorgenza"<sup>223</sup> (cap. XIX). Anche deficit vissuti da altri causano, per riflesso, nel soggetto che vi assiste una reazione di sofferenza (è un brano già in parte riportato):

L'insegnante afferrava il gessetto; io soffrivo per lui. Era balbuziente, ricordo. Soffrivo perché su una lavagna, sia pure nella forma più meccanica, sveliamo il lato più intimo di noi, le pudenda, le vergogne del segno. Fu come scoprire d'un tratto la pornografia dell'autografo. Dietro quel balbettare, venne alla luce un'ortografia strappata, storpia.<sup>224</sup> [cap. XXI]

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 7.

<sup>219</sup> Ivi, p. 8.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Ivi, p. 7.

<sup>222</sup> Ivi, p. 10.

<sup>223</sup> Ivi, p. 42.

<sup>224</sup> Ivi, p. 47.

Lungi dal costituire un tassello estraneo rispetto al resto del libro, come ho già osservato più sopra, il capitolo finale (LV)<sup>225</sup> si integra perfettamente con quanto lo precede. È da notare sin d'ora il titolo: “Infanzia di un padre”. Come per chiudere la struttura circolare dell'opera l'autore torna a parlare della sua infanzia, delle malattie esantematiche, ancora una volta della natura metamorfica del corpo:

Mi frollo, mi spezio, mi trasformo [...]. Io stesso, dunque costituisco il medesimo *testo* di tanti anni fa, ma nutrito di *lettere* nuove, di sillabe alterate. Sono un esercito nel vivo della battaglia, dove i rincalzi subentrano a chi cade, o un abito rattoppato con la sua stessa stoffa, un rammendo visibile, un telaio di carne, “molecole su e giù come una spola”.<sup>226</sup>

Ma perché “infanzia di un padre”? Magrelli sostiene<sup>227</sup> che nella sua narrativa la figura del padre, a cui è dedicato l'intero *Geologia di un padre* (del 2013), viene introdotta solo a partire dal libro di prosa che lo precede, *Addio al calcio* (del 2010). In realtà questo capitolo di *Nel condominio* ne è già un'anticipazione, sia pure obliqua. Come già visto sopra, la fine di Mussolini con la sua *diminutio capitis* simbolica e l'impiccagione *post mortem* si raccorda con l'inizio, la nascita del narratore al capitolo IV. Magrelli scrive del “paterno”, “imbelle” Mussolini per tematizzare un complesso rapporto di paternità-filiazione che troverà ulteriore sviluppo in *Geologia di un padre*. Il capitolo, tra i più lunghi del libro, mette in scena – specularmente – una morte che suggella il percorso narrativo iniziato con la nascita e l'infanzia. Come vedremo più avanti in questo lavoro, nascita e morte rappresentano i due poli estremi in cui si iscrive la narrazione del soggetto e della sua storia, intesa come ‘identità narrativa’ secondo la formulazione di Ricœur.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Ivi, pp. 117-122.

<sup>226</sup> Ivi, p. 117. Corsivi miei.

<sup>227</sup> Mi permetto ancora di rimandare a Mario Inglese (a cura di), *Intervista a Valerio Magrelli*, “l'immaginazione” cit., p. 15.

<sup>228</sup> Agamben riferisce di due gravi incidenti occorsi, rispettivamente, a Montaigne e Rousseau, e da loro narrati, in cui la perdita di coscienza conseguente all'incidente provoca nel primo un'esperienza simile a quella della morte, nel secondo un'esperienza simile alla nascita. Esistono esperienze, argomenta il filosofo italiano, che non ci appartengono, che non possiamo chiamare ‘nostre’ ma che per questa stessa ragione, in quanto esperienze di ciò di cui non si può fare esperienza, costituiscono il limite estremo contro il quale la nostra esperienza può osare di spingersi sin verso la morte. Cfr. Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, [1978] 2001, pp. 34-37.

È esattamente la *diminutio* dell'autorità politica e simbolica del Duce (“patetico fantoccio”) a giustificare, a mio avviso, il titolo del capitolo. Il “fantoccio”<sup>229</sup> è ridotto al silenzio, è tornato *in-fante*, privo di parola. Il suo capo è diventato un pomello di tenda, totem, testa-trofeo “all’uso azteco”, “nano da giardino”, “Pisolo sulla ghiaia del vialetto” (esattamente due espressioni della favolistica e, quindi, dell’infanzia), “bronzetto”, “testona da isola di Pasqua”. Il “Sacro Volto” è solo un contrappeso da tenda, un oggetto svuotato di ogni aura mistica, simulacro senza sostanza reale. Ecco perché l’autore può scrivere:

[...] continuo a chiedermi perché<sup>230</sup> l’esecuzione di Mussolini sembri quella di un martire cristiano. A testa in giù. San Pietro. Troppo segreta e insieme troppo esibita; poco esibita e insieme poco segreta.<sup>231</sup> Tra l’agguato e la gogna. Privata di autorità come di clemenza. O più semplicemente rovesciata, capovolta come la sua salma: timida nel proclamare, spietata nel compiere. Non mi interessa la storia, ma i miei mali, le sue cristallizzazioni, i nostri calcoli: la renella del sogno. Io ho trascorso l’infanzia insieme a un’ombra. Io sono nato dopo un regicidio.<sup>232</sup>

Per Agamben l’‘infanzia’ rappresenta la dimensione storico-trascendentale dell’uomo; in altre parole non è altro che la fonte, l’origine dell’umano. Questa dimensione si ricollega alla distinzione operata da Émile Benveniste<sup>233</sup> tra il ‘semiotico’ e il ‘semantico’ all’interno del linguaggio, laddove il primo termine si riferisce alle modalità di significazione del segno linguistico mentre il secondo pertiene alla comprensione da parte del parlante che ne attualizza le potenzialità nell’enunciato. Nel passaggio dal linguaggio (il semiotico) al discorso (il semantico) si attua la dimensione umana e, con questa, l’esperienza. Per Agamben la radice del termine “mistero” è l’indoeuropeo \**mu* (riconducibile a un suono infantile emesso a

---

<sup>229</sup> Sembra pertinente rammentare che il termine “fantoccio” è un accrescitivo di “fante”, il quale – a sua volta – deriva da “in-fante”, con fenomeno di aferesi. Cfr. *Enciclopedia Italiana Treccani, ad vocem*.

<sup>230</sup> Ancora una volta una costruzione sintattica interrogativa, analoga a quelle che costellano i capitoli iniziali, su cui ho già riferito più sopra.

<sup>231</sup> La struttura chiasmica, molto frequente in Magrelli, di questi enunciati visualizza, proprio grazie alla sua spazializzazione a incrocio, una crocifissione.

<sup>232</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 122.

<sup>233</sup> Cfr. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. II, Paris, Gallimard, 1974, pp. 224-225.

bocca chiusa, a labbra serrate),<sup>234</sup> quella di “favola” è l’indoeuropeo \**bha* (collegato a un suono emesso aprendo la bocca). I riti dei misteri, come esperienza mistica, presuppongono il silenzio e l’assenza di un’adeguata spiegazione razionale. Secondo il filosofo, dunque, “è la favola, cioè qualcosa che si può solo raccontare, e non il mistero, su cui si deve tacere, che contiene la verità dell’infanzia come dimensione originale dell’uomo”.<sup>235</sup> In verità Agamben non si riferisce all’infanzia come età infantile, ovvero come fase della crescita della persona, eppure la sua teoria contribuisce a gettare luce sul ruolo dell’infanzia così come narrata in *Nel condominio*. Come scrive William Watkin (è una citazione lunga ma val la pena riportarla per il suo carattere illuminante),

[i]f anything, our actual infancy is merely a useful developmental analogue for an ontological temporality of development that presupposes a pre-human defined as life, and an in-between and constantly emergent human being, which we might call infant being. Nor should one suggest that Agamben is recounting an actual historical series: animal-infant-human. Rather, infancy is to be found within the human at all stages as both remnant of the animal and *potential for the post-human* [corsivo mio]. This is perhaps best illustrated by the etymological root of the word wherein *fans* originates from *fari* or to speak. Thus in-fancy, Agamben sometimes writes it like this, is non-speech [...], and as such is an ontological state of speechlessness within language that precedes the potential human being’s emergence into actual humanity. It is our existence in language before the primary scission of language into *phone* and *logos* although the term “before” needs careful reconsideration within what might be termed an ontological rather than historiographic or teleological temporality.<sup>236</sup>

I primi capitoli di *Nel condominio*, incentrati sull’infanzia, in realtà inscenano fenomeni ed epifenomeni che realizzano quello che Magrelli chiama *exfanzia*, vale a dire l’ingresso del soggetto nel linguaggio attraverso la parola e, dunque, l’uscita dal silenzio, dall’assenza di linguaggio. È pur vero quanto afferma lo scrittore in

---

<sup>234</sup> Della radice \**mu* aveva scritto anche Magrelli a proposito del rapporto tra i termini “mistica”, “mistero” e “miopia”, ma senza conclusioni definitive, nella “Nota alla terza edizione” di *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, [1980] 1989, pp. 110-111. (Ricordo che in linguistica l’asterisco contrassegna una forma postulata, ricostruita, ma non attestata storicamente).

<sup>235</sup> Giorgio Agamben, *Infanzia e storia* cit., p. 65.

<sup>236</sup> William Watkin, *The Literary Agamben. Adventures in Logopoiesis*, London-New York, Continuum, 2010, pp. 12-13.

relazione a questo neologismo, vale a dire *ex-fanzia* come ‘uscita’, ‘exodus’,<sup>237</sup> ma ritengo che le due interpretazioni non vadano viste in contraddizione tra loro bensì in modo complementare. Il capitolo I è esattamente *phonē* fatta *lógos*, parola che interroga, tenta di capire il caos e il divenire del corpo nel suo rapporto con il mondo e lo spirito. È l’autore stesso ad affermare che “il bambino non è dotato di linguaggio. Nel momento in cui questo compare, come dice Agamben, c’è ricordo, conoscenza. E parte questo enorme volàno di risposte al nostro spegnersi”.<sup>238</sup> Dunque *ex-fanzia* come *e-rompere* della parola, come ‘favola’,<sup>239</sup> narrazione di una storia personale, dell’esperienza dell’umano. “In-fanzia di un padre”, invece, come ingresso nel silenzio, nel mistero della morte, nella morte della storia personale e politica, morte reale e ‘vicaria’ di un padre putativo, autorità politica, ‘secondo’ corpo del potere (“morte atroce e tanto più atroce in quanto a morire sono due corpi. Muore un sovrano e con lui anche il suo potere, come se la morte raddoppiasse sulla base questo scandalo iniziale: l’alterità del corpo”).<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Cfr. Andrea Monda (a cura di), *Intervista a Valerio Magrelli* cit.

<sup>238</sup> Silvia Fandavelli (a cura di), *Valerio Magrelli. Malattia e scrittura. Intervista* cit., p. 235.

<sup>239</sup> Il termine ‘favella’, la parola, è del resto collegato al termine latino *fabella*, ossia *fabula* (cfr. Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana* cit.). L’*ex-fanzia* è da collegare alla mutazione del “doppio corpo del bambino” (Valerio Magrelli, *12 volte la carta* (“Ex-fanzia”), p. 31) da lui inventato. Ciò sarebbe confermato dalla sezione 12 di *12 volte la carta* (“Ex-fanzia”), che offre una rilettura della poesia “Qui sto senza paesaggio” (Id., *Nature e venature*, in Id., *Poesie* cit., p. 161). Il bambino fa esperienza dell’umano attraverso l’invenzione di un gioco, di una favola. Lo scrittore adulto ripete, in un certo senso, la medesima operazione attraverso la parola poetica.

<sup>240</sup> Silvia Fandavelli (a cura di), *Valerio Magrelli. Malattia e scrittura. Intervista* cit., p. 234. La lettura di *Nel condominio* si integra con il ‘macrotesto’ “Supplementi a *Nel condominio di carne*”. Esso si compone delle seguenti sezioni: “Premessa”, “Pantomima”, “Alcuni presupposti”, “Dente per dente”, *Delenda erat*, “Farfalla delle palpebre”, “Al verde”, “Lezione di cosmologia”, “Alla natura fossile del bambino”, testi già apparsi in rivista e poi confluiti ne *Il violino di Frankenstein*. Particolarmente illuminante risulta la “Premessa” perché Magrelli vi afferma: 1) che le malattie raccontate sono numerose ma di scarsa gravità; 2) che il sesso è assente, eccezion fatta per un solo cenno; 3) che “lungi dal costituire un punto di arrivo, l’inserzione di materiali alieni nel vivo dell’organismo costituisce il punto di partenza della riflessione identitaria” (Id., *Il violino di Frankenstein*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 106). Nei rimanenti testi lo scrittore affronta vari temi. La scrittura è concepita alla stregua degli *space invaders* di un video-gioco, come ‘ostacolo’ da eliminare. Si parla anche delle numerose citazioni, una costante dell’opera magrelliana, che hanno accompagnato la composizione di *Nel condominio* ma che non sono state incluse nella stesura definitiva. Si passa poi alla burocrazia, alla ‘burocrazia del corpo’, quindi alle interferenze magnetiche causate da una protesi dentaria, al narvalo (“creatura che si trasforma in elica, veicolo e motore di se stesso”, *ivi*, p.114), a un tic alla palpebra visto come sintomo che obbedisce a una forza estranea, alle rovine di Cartagine (una specie di non-luogo, un arto fantasma della geografia), al rapporto tra penuria e felicità, a uno sguardo ‘cosmologico’ sulla città di Gerusalemme e, infine, all’infanzia scrutata da una sorta di sguardo geologico (“Mi interessa l’aspetto geologico del passato, per meglio dire, la geologia della biografia”, *ivi*, p.120).

A conclusione di questo capitolo, nel quale ho cercato di proporre una soluzione a due dei più importanti quesiti alla base del presente lavoro, desidero riportare in sintesi il senso di quanto qui trattato. Abbiamo dunque visto una serie di problematiche sviluppate o almeno avanzate da Magrelli nel suo esordio narrativo e relative ai complessi rapporti tra la dimensione corporea e la coscienza. Per affrontarne una possibile analisi ho fatto ricorso al pensiero fenomenologico di Merleau-Ponty in quanto sembra offrire un quadro di riferimento teorico articolato e flessibile allo stesso tempo ai fini di un'interpretazione delle dinamiche sottese all'interazione tra la carne e il soggetto. È emerso così che la componente individuale del corpo e del soggetto si deve giocoforza affiancare (in una 'coabitazione' non più traumatica ma il più 'naturale' possibile) a quella metaindividuale del 'pre-umano', in una visione intercorporea dove la reversibilità del chiasma della carne schiude il superamento della contrapposizione tra volizione e libertà del soggetto da una parte, e le forze 'anonime' che sembrano travalicarle, dall'altra. Inoltre, il corpo appare in Magrelli pressoché alla stregua di uno strumento che 'esegue' una forza aliena, proveniente da una regione metaindividuale della carne e del mondo. In altre parole, è come se esso fosse *vissuto* da una vita che lo 'trascende'.

Poiché i processi legati alla visione sono sempre stati altrettanto centrali nell'opera magrelliana, ho anche ritenuto importante affrontare i fenomeni del corpo riflesso, dello sguardo e delle relative conseguenze, non solo a livello fenomenologico ed esistenziale ma anche a livello ontologico. In questo caso per la trattazione teorica mi sono avvalso, come visto, anche del fondamentale contributo di Lacan, pensatore del resto chiamato in causa dallo stesso Merleau-Ponty.

La riflessione sul rapporto tra soggetto e oggetto, corpo e cosa proposta da Perniola si è rivelata feconda di suggestioni per un discorso su questi temi così come declinati da Magrelli, soprattutto in relazione allo statuto del corpo-cosa, secondo cui l'ontologia della supposta unità del soggetto sembra disarticolarsi in una pluralità di parti. Epifanie del corpo-cosa e delle sue segmentazioni sono infatti disseminate in tutto il libro.

L'analisi di Agamben sulla nudità e il suo concetto di infanzia hanno permesso di condurre un'indagine su analoghi concetti ben presenti in *Nel condominio*, pur nella consapevolezza delle specifiche caratteristiche e differenze che Agamben e Magrelli chiaramente evidenziano. Così, se per il filosofo la *denudatio* si pone a cavallo tra



### Capitolo 3: *Nel condominio di carne*, fenomenologia della corporeità e ontologia

reificazione e teologia, in Magrelli si estremizza per rivelare una penetrazione dentro la carne e una scarnificazione che sottolineano la natura intimamente corrotta e irredimibile del corpo.

Infine, il concetto di infanzia si affianca a quello magrelliano di *exfanzia*, sia come stadio dello sviluppo delle potenzialità dell'umano sia in rapporto al linguaggio e ai processi della significazione.

## Capitolo 4: Narrare il corpo, narrare il soggetto. Questioni identitarie tra autobiografia e autofinzione.

Je est un autre. (A. Rimbaud)

Je, c'est moi. (P. Vilain)

### 1. Introduzione

Questo capitolo ha un duplice obiettivo: in primo luogo presenterà una disamina sufficientemente esaustiva delle questioni legate all'adozione da parte di Magrelli della specifica forma letteraria, o forse sarebbe meglio dire delle forme, riservata al suo esordio di narratore e, di riflesso, alle successive opere in prosa. Se per narratore si intende di norma lo scrittore che impiega le forme canoniche del romanzo o del racconto, *Nel condominio di carne* è, di conseguenza, un testo di difficile catalogazione, come già accennato nelle pagine che precedono. Questa difficoltà non si limita al primo libro in prosa di Magrelli ma si estende alla restante produzione. Tuttavia è lecito interrogarsi sulle peculiarità della forma (o genere, se si vuole usare questo termine piuttosto sfuggente) che connota *Nel condominio*. In particolare possiamo chiederci perché l'autore l'abbia voluto eleggere tra le tante opzioni narrative possibili (romanzo, romanzo autobiografico, racconto, 'microracconto', novella, diario, e così via di seguito), quali sono le sue caratteristiche salienti, quali le conseguenze a livello estetico, etico ed epistemologico, quale la ricezione da parte dei lettori, quale 'patto' si instaura tra l'autore e il suo pubblico, quali gli 'orizzonti' e le aspettative di lettura.

Se propendiamo per un tipo di scrittura autobiografica allora sorge la domanda: si tratta di autobiografia pura e semplice? Se è così si deve tenere in mente che uno scrittore scrive la propria autobiografia *una tantum*, come il testo che si presume riassume il proprio percorso biografico in una forma che si vuole definitiva (fermo restando che sarà per sempre priva della sua conclusione, la morte), anche se certamente la prospettiva è sempre determinata da precise scelte individuali. Una biografia della stessa vita redatta da una persona diversa dall'autore può dare, di fatto dà, un'immagine e un'interpretazione anche parecchio divergenti. Se siamo dunque

orientati verso una lettura autobiografica dei testi in prosa magrelliani, allora risulterebbe perlomeno anomalo che uno scrittore sia indotto a scrivere più di una biografia della propria vita, anche se nulla toglie che un'autobiografia possa essere 'distribuita' su più testi che si succedono nel tempo.<sup>1</sup>

Va ricordato inoltre che Magrelli ha espresso la sua recisa avversione verso la biografia *tout court*, un genere che non praticerebbe mai, come vedremo meglio più avanti. Il motivo è che per lui equivarrebbe, sostanzialmente, a una mera trascrizione di contenuti extratestuali di fatto facilmente accessibili da parte di soggetti diversi dallo scrittore biografo.<sup>2</sup> Non si dimentichi neanche la frequentazione da parte di Magrelli di tipologie testuali dotate di una spiccata componente 'biografica', quali i resoconti psicanalitici (considerato che lo scrittore si è sottoposto per anni a sedute psicanalitiche) o le anamnesi e i referti medici (in questo caso con risvolti di carattere *autobiologico* più che (auto)biografico), anche per effetto dell'influenza esercitata dalla madre, medico di professione.<sup>3</sup>

In ogni caso va riconosciuto che ogni testualizzazione in forma auto-semi-biografica rappresenta il tentativo di dare ordine a una congerie di fatti ed esperienze personali apparentemente frammentari, dispersi, in qualche misura celati. Come attesta James Olney, l'autobiografia nasce infatti da "the vital impulse to order that has always caused man to create".<sup>4</sup> Per quanto 'frammentati' possano presentarsi i testi in prosa di Magrelli, si tratta pur sempre della conseguenza di una precisa, controllata *mise en intrigue*, di una configurazione estetica che dà un volto, una forma appunto, al fluire e all'accumularsi inarrestabile della vita come *Erlebnis* incarnata in un corpo che si presenta esso stesso come palinsesto e macrotesto.

---

<sup>1</sup> Si potrebbe persino ipotizzare una sorta di "média-biographie", come la chiama Philippe Lejeune (*Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 185), che scaturirebbe dalla grande disponibilità da parte di Magrelli a lasciarsi intervistare in contesti privati o nell'ambito di manifestazioni (come festival, dibattiti, *readings*) aperte al pubblico o diffuse tramite la televisione, la radio, la rete, ecc. Saremmo quindi di fronte a forme di 'testimonianza' autobiografica, oltre che metaletteraria, che ben si sposano con la sua produzione in prosa dal carattere fortemente autobiografico.

<sup>2</sup> "Non mi importa nulla degli archivi, e provo nausea per i documenti. L'unico documento sono io: la carta moschicida del ricordo", afferma drasticamente lo scrittore (Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., risvolto di copertina).

<sup>3</sup> In realtà anche il padre Giacinto, ingegnere, aveva iniziato studi universitari di medicina, come leggiamo nel capitolo XXXVII di *Nel condominio di carne*.

<sup>4</sup> James Olney, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972, citato in Julia Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography*, London, Taylor and Francis, 1995, p. 3.

Se è vero che l'autobiografia oggi appare come uno dei generi privilegiati con cui dar voce a chi spesso non ne ha<sup>5</sup> (caricandosi in tal modo anche di una valenza politica; si pensi alla riflessione critica su questa tematica, soprattutto nell'ambito della teoria femminista, post-coloniale, dei *gender* e *queer studies*, specie in area anglosassone), la scrittura di carattere autobiografico può essere interpretata come il tentativo da parte di Magrelli di dar voce al 'silenzio' del corpo, degli organi che di fatto reclamano di essere 'ascoltati'. Dare voce al silenzio dei frammenti sepolti o dispersi di una vita, sia essa la propria – inclusa quella che lo scrittore chiama "vicevita"<sup>6</sup> – o un'altra vita, quella del padre, intimamente connessa alla vita del figlio. D'altronde sembra quasi scontato aspettarsi da un poeta come Magrelli, così interessato allo sguardo come strumento di ricognizione della realtà fenomenica, una scrittura in prosa che si serva della strumentazione del genere autoriflessivo, speculare, per antonomasia, quello dell'autobiografia. È quanto infatti è avvenuto nel corso degli ultimi anni a partire da *Nel condominio*.

Per le ragioni appena esposte appare dunque necessario ampliare il discorso sulle forme scritturali della prosa del poeta romano estendendolo a generi che forse possano meglio rendere conto dei caratteri precipui e delle motivazioni sottese alle scelte dell'autore. Uno dei campi di indagine più fertili, in questa prospettiva, appare quello di una categoria narrativa relativamente giovane se ci si ferma alla sua definizione più squisitamente tecnica, in realtà molto più rodada e 'stagionata': quella dell'autofinzione.

In secondo luogo, nel presente capitolo intendo procedere a un'indagine a partire dalla mia ipotesi di lettura secondo la quale la prosa fortemente autobiografica (o *autofinzionale* che dir si voglia) di Magrelli scaturirebbe dalla necessità, dall'urgenza, di isolare meglio le dinamiche dell'attestazione identitaria del soggetto attraverso il racconto. In altre parole, il ricorso alla narrativa rappresenterebbe, nella mia interpretazione, la *mise en scène*, la 'teatralizzazione' dell'ardua problematica del sé, il quale diventa così una sorta di 'macro-personaggio' che interagisce – e spesso si trova in conflitto – con la proliferazione, in costante slittamento, di 'micro-personaggi', costituiti dai vari organi e dalle funzioni corporali, come già anticipato. La speciale scrittura autobiografica di Magrelli (lo scrittore parla di 'autobiologia'

---

<sup>5</sup> Cfr. Julia Swindells (ed.), *Introduction*, in Ead., *The Uses of Autobiography* cit., p. 7. È anche utile il volume di Felicity Nussbaum, *The Autobiographical Self. Gender and Ideology in Eighteenth-Century England*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>6</sup> Cfr. Valerio Magrelli, *La vicevita* cit.

richiamando il titolo di una raccolta di versi di Giovanni Giudici) diventa lo strumento preposto a esprimere la metamorfosi del corpo costretto a venire a patti con l'instabilità dell'identità del soggetto. Tuttavia, seguendo il pensiero di Ricœur, nonostante tutti i fattori di instabilità, diversità e trasformazione, c'è una 'permanenza nel tempo' e un bisogno di 'narrazione' all'interno del sé che è parte integrante della costruzione dell'identità. "C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage",<sup>7</sup> scrive il filosofo. Si tratta di una posizione vicina a quella della filosofa Adriana Cavarero,<sup>8</sup> come vedremo più avanti nella quarta sezione di questo capitolo.

## 2. Autobiografia

Con l'ormai famoso *Le pacte autobiographique*<sup>9</sup> Philippe Lejeune ha fornito uno studio tassonomico dell'autobiografia come genere letterario riprendendo e affinando i criteri adottati in precedenza ne *L'autobiographie en France*.<sup>10</sup> La definizione che Lejeune dà di questa forma è la seguente: "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité".<sup>11</sup> Perché si abbia autobiografia è inoltre necessario che vi sia identità tra autore, narratore (vale a dire la voce narrante) e personaggio, anche se questa coincidenza di elementi comporta dei problemi di non facile soluzione. Tra questi problemi Lejeune menziona l'impiego dei pronomi personali, "io", "tu" o "lui/egli" per esprimere nel testo l'identità tra personaggio e narratore; il problema della narrazione alla prima persona in rapporto all'identità; il problema del rapporto tra il concetto di identità e quello di somiglianza.<sup>12</sup> Tornerò un po' più avanti sul problema dell'uso dei pronomi personali, particolarmente importante in Magrelli e, soprattutto, in *Nel condominio*.

Lejeune postula un 'patto' di lettura, vale a dire un 'contratto' che si instaura implicitamente tra autore e lettore e dal quale scaturisce un preciso orizzonte di attesa, delle specifiche modalità di lettura. È in virtù di questo patto che il lettore orienta la propria ricezione del testo che sta per leggere, decidendo già dall'inizio se interpretarlo come opera di finzione letteraria o come, ad esempio, documento con

<sup>7</sup> Paul Ricœur, *Soi-même come un autre*, cit., p. 175.

<sup>8</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit.

<sup>9</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>10</sup> Id., *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, [1971] 1998.

<sup>11</sup> Id., *Le pacte autobiographique* cit., p. 14.

<sup>12</sup> Ivi, p. 15.

specifici riferimenti a fatti reali extratestuali facilmente verificabili. Se in un testo il nome del personaggio non è determinato o se corrisponde al nome dell'autore e si instaura un patto autobiografico, per via di un'espressa dichiarazione dell'autore, ovvero di un'indicazione nel titolo oppure nel sottotitolo o nel risvolto o quarta di copertina, ovvero, più semplicemente, a causa dell'assenza di un'indicazione del tipo "romanzo", allora si dà autobiografia. Siamo di fronte a un testo autobiografico, secondo Lejeune, anche allorché il nome del personaggio coincide con quello dell'autore pur in assenza di un'esatta determinazione del tipo di patto di lettura, romanzesco o autobiografico.

Ora, in *Nel condominio* ci accorgiamo ben presto che l'autore assume il ruolo di narratore delle proprie vicende biografiche (ricordi d'infanzia, episodi di malattie, viaggi). La modalità di lettura di tipo autobiografico è determinata espressamente solo da un'indicazione del paratesto, vale a dire dalla quarta di copertina, dove si menziona esplicitamente il termine 'autobiografia' ("[...] laddove l'autobiografia si fa autobiologia, cronaca e clinica, memoria e referto").<sup>13</sup> Avendo determinato con sufficiente sicurezza che siamo di fronte a un testo (essenzialmente) autobiografico, resta tuttavia l'interrogativo davanti a un'opera che sembra deviare dalle aspettative più tipiche generate da questa forma di scrittura. L'aspetto retrospettivo (essenziale nella classificazione di Lejeune) è sì importante ma non meno di tutta una serie di sezioni o interi capitoli dove il tempo presente (nella temporalità interna del testo, si intende) assume una netta preminenza. Si veda ad esempio il capitolo XL, su James Ensor: "I quadri di James Ensor? Un pittore nevrotico e frenetico, torturato da visioni mistiche e ossessioni scatologiche, un maniaco della scarnificazione. [...] Sono quadri rivolti all'iper-nudo, allo scortecciamento, ai raggi X".<sup>14</sup> Anche la "Nota" che fa da coda al capitolo, sviluppando le associazioni semantiche dello scubidù "appeso allo specchietto retrovisore",<sup>15</sup> esula da ogni determinazione di spazio e di tempo tipica del discorso narrativo di carattere retrospettivo. Oppure si consideri, per questa stessa assenza di specifiche determinazioni spazio-temporali, il capitolo LIV (che consiste quasi integralmente di vere e proprie 'variazioni' sull'insonnia):

---

<sup>13</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., quarta di copertina.

<sup>14</sup> Ivi, p. 84.

<sup>15</sup> Ivi, p. 85.

Capisco adesso il senso di questo vorticare fra le lenzuola. Ogni anno mi sembra di fare un giro in piú, come un'eclittica che si modifichi impercettibilmente. [...] Rimango sveglio. La marea del respiro. Su e giú. Noia. Una coltivazione di mitili abbarbicati a questo masso. L'onda che li sommerge e si ritira, lenzuola. Cozze, sopra lo scoglio-corpo.<sup>16</sup>

In quest'ultimo esempio la costruzione per brevi sintagmi disposti paratatticamente, spesso con ellissi del verbo, sottolinea esattamente l'atemporalità di questi lacerti di prosa.

L'autore intende certamente soffermarsi sulla sua vicenda personale, sulle sue reazioni esperienziali, sui complessi problemi dell'attestazione identitaria, ma molto spesso il punto di vista è quello particolarissimo degli organi del proprio corpo. In questo caso il personaggio si frammenta in una serie di 'personaggi' in alleanza o in opposizione al personaggio-narratore. Avviene così quanto preconizzato da Borges allorché si domandava se non fosse possibile scrivere un'intera (auto)biografia a partire dalla storia del proprio corpo.<sup>17</sup> Appunto perché la prospettiva adottata da Magrelli trascende i canoni autobiografici più tradizionali (resoconto retrospettivo in forma di racconto della vita e della personalità dell'autore) per sconfinare – e abbondantemente – nella 'vita' e nelle operazioni, non meno importanti, di quella macchina complessa (e in gran parte invisibile perché al disotto della zona di confine del derma) che è il corpo umano, è necessario ampliare il nostro orizzonte di attesa e le nostre strategie di lettura, come già anticipato più sopra. Ne consegue che la linea di demarcazione tra generi si fa quanto mai aleatoria e così l'autobiografia (se davvero di autobiografia si tratta) si sposa con l' 'autofinzione', con l'annotazione diaristica (ci sono sezioni di *Nel condominio* che sembrano estratte direttamente da una pagina di 'giornale intimo'), con il lacerto di testo reimpiantato a mo' di protesi, trasfuso nella 'polimatericità' e nell'intertestualità che contrassegnano *Nel*

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 114-115.

<sup>17</sup> Cfr. John Sturrock, *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 256. Così chiarisce lo studioso: "As forms of biography those postulated by Borges are fantastic only because no biographer could have first-hand access to the raw material he would need in order to write them; as possible forms of autobiography, on the other hand, they are not fantastic at all, because they would exploit the right specifically vested in the autobiographer to invite us within the privacy of his consciousness and, by extension, to disclose its contents in whatever format might seem the most pertinent. As an unimpeachable authority, whose every word is autobiographical, the autobiographer can only tell us things about himself which a biographer can only guess at and *auto*-biographies might be easily be written by dreamers" (ivi, p. 257).

*condominio*. Valgano come esempi di questa scrittura ‘diaristica’ il citato capitolo sull’insonnia, oppure il capitolo XLVIII sulla visita della città di Atlanta (connotato dal caratteristico impiego del presente, ‘storico’ se lo si considera nell’economia del racconto autobiografico, ‘puro’ se lo si considera nell’avantesto che è possibile postulare come origine del testo definitivo):

Sto invano aspettando di entrare negli studi televisivi della Cnn. Sono ad Atlanta, negli Stati Uniti. Rinuncio, infine, e ripiego sul Cyclorama. A metà strada tra uno spettacolo suoni-e-luci e un planetario, tra un Rotor e una giostra, l’installazione corrisponde a un cilindro con un raggio di circa dieci metri e un’altezza di cinque.<sup>18</sup>

O, ancora, il capitolo XVIII (sulle reliquie di S. Antonio di Padova): “La coda per raggiungere le teche procede lentamente. Bisogna aspettare che passi una comitiva di turisti tedeschi, e solo dopo si riesce a imboccare la scaletta che porta nel cuore della basilica”.<sup>19</sup> Nel capitolo XLIII, all’inizio della pagina, l’avverbio di tempo dalla forte matrice deittica, “ieri” (vale a dire il giorno prima di oggi, di *questo* giorno), perde nel racconto retrospettivo la sua referenzialità temporale ‘reale’ ma tradisce, nondimeno, un possibile avantesto di carattere ‘diaristico’. Lo scrittore annota *oggi* quanto è avvenuto *ieri*: “Ieri, nel traslocare, apro una scatola, e scopro l’intera raccolta delle lastre che mi vennero eseguite da piccolo. Cosa ho fatto! Perché le ho buttate senza neanche guardarle?”<sup>20</sup>

Ho già accennato nei capitoli precedenti alla valenza gnoseologica della scrittura magrelliana e, in particolare, all’istanza euristica di un capitolo come quello incipitario di *Nel condominio*. Se questa urgenza conoscitiva è tratto costante della poesia di Magrelli, essa si manifesta in modo altrettanto evidente nella sua prosa, in special modo in *Nel condominio*, dove si coniuga in modo organico con il carattere autoriflessivo, ‘speculare’, della forma autobiografica, aspetto a cui ho fatto riferimento appena più sopra. L’autoriflessività fa dell’autobiografia (e possiamo tranquillamente aggiungere anche dell’*autofiction*) un genere narrativo che, pur conservando le sue prerogative letterarie, estetiche, quando è adottato da un grande scrittore, non perde la sua ‘inclinazione’ filosofica, oltre che più genericamente

---

<sup>18</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 101.

<sup>19</sup> Ivi, p. 40.

<sup>20</sup> Ivi, p. 91.



‘psicografica’, proprio per “l’immediatezza con cui l’io è portato alla ribalta”,<sup>21</sup> come afferma Andrea Battistini. Un autore come Magrelli, formatosi alla scuola del grande pensiero filosofico (si ricordi la sua laurea in filosofia conseguita a Pisa), non poteva non avvalersi delle risorse speculative di una scrittura che riflette sui dati della coscienza che rielabora gli ‘autobiografemi’ in cui è scandita la sua vita, oltre che riflettere su se medesima in quanto scrittura. Anche da questo punto di vista la sua prosa (per il resto fortemente intrisa di poeticità) non poteva discostarsi tanto dall’*allure* razziocinante della sua produzione in versi.

Analizzando l’opera autobiografica di Michel Leiris, John Sturrock affronta il problema di quello che si potrebbe chiamare “autopsychography”,<sup>22</sup> cioè un’autobiografia che si soffermi sugli aspetti psicanalitici del soggetto che si narra. Ma quel che ci può interessare maggiormente in questa sede è che il critico afferma che per Leiris non c’è una storia già definita come se aspettasse l’autobiografo perché la narri, al contrario: “there is yet no sort of story to tell, nor contours to reproduce, self-knowledge being the end of autobiography and not its source”.<sup>23</sup> Da questo punto di vista l’autobiografo è *ignarus*, come lo è il poeta per Magrelli. È dall’atto di scrivere che viene fuori la scoperta graduale di quello che in fondo l’autore non sapeva in partenza. La parola latina si oppone a *gnarus*. Come spiega lo scrittore:

Il termine significa “ben informato”, “esperto”, “pratico di”, e deriva dalla radice indoeuropea *gna*, che sta per “conoscere”. A essa è correlato un vocabolo come “gnoseologia”, ma anche termini quali “narratore” e “narrazione”. Dunque, secondo il suo etimo, il narratore è colui che sa, cioè che conosce la storia da narrare. Ora, se questo è vero per chi guida il racconto, sarà lo stesso anche per chi compone versi? Altrimenti detto: che cosa sa il poeta della sua poesia? Insomma, conosce davvero ciò che scrive? Dobbiamo considerarlo “gnarus” o “ignarus”? E ancora: *siamo poi veramente sicuri che oggi il narratore, sia ancora così informato come un tempo sui fatti da narrare?*<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 129.

<sup>22</sup> John Sturrock, *The Language of Autobiography* cit., p. 258.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Valerio Magrelli, *Che cos’è la poesia?* cit., p. 13. Corsivo mio.

Si tratta di un'osservazione molto importante in quanto Magrelli estende alla narrativa quella funzione gnoseologica, la *quest* conoscitiva<sup>25</sup> che sarebbe a prima vista appannaggio, nella sua visione, della poesia. Mi sia concesso a questo proposito di fare riferimento a una mia intervista a Magrelli dove quest'ultimo dichiara:

Per me la poesia non è descrizione, affresco, tela di ragno, ma ricerca, brancolamento e avanzare nelle tenebre e volta per volta, passo dopo passo, decidere il proprio orientamento, qualcosa di raddomantico che non ha nulla a che vedere con una spiritualità generica tardo-romantica ma piuttosto con questo affascinante provare e cercare. Ecco perché [...] al nadir della mia attività, dove lo zenith è la poesia, questa splendida scrittura che si autocerca, l'opposto sarebbe la biografia, cioè la trascrizione, mettere su carta quello che già sai. Per me sarebbe veramente l'ergastolo.<sup>26</sup>

Che la biografia come genere narrativo, dunque, non goda affatto delle 'simpatie' personali di Magrelli ci deve mettere in guardia dal considerare l'*autobiografia* un genere la cui finalità sia un resoconto lineare e in gran parte fattuale del vissuto autoriale. È per tale ragione che leggere *Nel condominio* in chiave prevalentemente autobiografica costituirebbe a mio avviso un errore che ci priverebbe di valorizzare quegli aspetti (e sono tanti) che accomunano questo testo così originale alle movenze della poesia, sia in chiave estetica che in chiave etica e gnoseologica (la "scrittura che si autocerca"). Inoltre, è alla luce di queste considerazioni che va anche letto e interpretato l'altro fondamentale, a tutt'oggi, testo narrativo di Magrelli, vale a dire *Geologia di un padre*. A prescindere dalla genesi diaristica, 'memorialistica' se vogliamo, del libro (il testo come 'epicedio' generato dall'esigenza di elaborare un lutto), la componente biografica va collocata nel medesimo solco di un'indagine conoscitiva della complessa figura paterna, degli intricati rapporti con il figlio, della stessa riflessione (per interposta persona, per dir così) di istanze di ordine identitario e persino ontologico esperite dal soggetto-voce narrante. Si noti, per inciso, il largo

---

<sup>25</sup> Come osserva Marie Darrieussecq, scrivere un libro che non *cerca* nulla è scrivere un libro inutile, "voilà le mal en littérature" (Marie Darrieussecq, *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 522-523).

<sup>26</sup> Mario Inglese (a cura di), *Intervista a Valerio Magrelli, "l'immaginazione"*, cit., pp. 18-19. Come afferma Philippe Vilain, "on écrit justement pour ne pas avoir à expliquer cela même que l'on ne sait pas, ou que l'on sait mal encore, ou que l'on croit savoir" (Philippe Vilain, *Démon de la définition*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)* cit., p. 461).

uso della prima persona per identificare l'io narrante (corrispondente all'autore) e della terza persona per indicare il soggetto (il padre) della narrazione, il protagonista (ma forse sarebbe meglio dire deuteragonista, per le ragioni appena esposte).

Narrare, dunque, diventa esso stesso un atto di conoscenza non da mostrare in quanto già acquisita, posseduta, ma da conquistare attraverso uno scavo interiore e un'operazione di *poiēsis* in senso lato, di configurazione estetica, oltre che di sistemazione epistemologica della conoscenza stessa via via acquisita.<sup>27</sup> Un'operazione, insomma, in cui l'esperienza come *Erlebnis* e l'esperienza come *Erfahrung* si fondono anziché separarsi. È in questa luce che si può forse interpretare il passaggio graduale, beninteso non irreversibile – tutt'altro –, dalla poesia alla prosa nello sviluppo della carriera del poeta Magrelli. L'urgere della poesia, le istanze della scrittura poetica non sono poi così distanti da quelle della prosa narrativa. Resta fermo, comunque, il fatto che lo scrittore rifugge da un tipo di narrazione che si appiattisca nell'ordito di una trama e di una struttura prive di quella libertà di cui, per esempio, ha dato così alta prova Sterne, “il re della digressione e della libertà”.<sup>28</sup> Allo stesso tempo non approda neppure a quel ‘rifiuto’ del romanzo opposto dall'amato Valéry o, più recentemente, da Annie Ernaux (per rimanere in ambito francese, come noto l'area di specializzazione di Magrelli).

Anche le domande che costellano la prima parte di *Nel condominio* non sono un sommario schematico del tipo di scoperte o risposte che l'autore illustrerà nel corso della narrazione, bensì il genuino urgere di istanze che daranno luogo a una storia solo a posteriori. Sturrock parla, per l'appunto, della concezione *euristica* della scrittura autobiografica a proposito di Leiris.<sup>29</sup> Leggiamo dunque al primo capitolo di *Nel condominio* (è un brano che ho già citato): “Perciò ho deciso di capire come. [...] come reagisce il nostro sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto? Perché i capelli rimangono attaccati al pettine che li ha portati via? [...] Perché l'ho fatto?”<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Non solo lo scrittore autobiografo ma ognuno di noi, osserva Lejeune, porta con sé un canovaccio, costantemente rimaneggiato, del racconto della propria vita (Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 32).

<sup>28</sup> Mario Inglese (a cura di) *Intervista a Valerio Magrelli*, “l'immaginazione” cit., p. 19.

<sup>29</sup> John Sturrock, *The Language of Autobiography* cit., p. 258.

<sup>30</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 3-4. Sulla medesima funzione euristica possiamo concordare con Marie Darrieussecq quando afferma con estrema perspicuità che “la première personne fictive est un des lieux d'exploration de la littérature [...]” (Marie Darrieussecq, *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale* cit., p. 521).

L'autobiografia è anche un'operazione di teatralizzazione (*staging*) della memoria, come ci ricorda Laura Marcus,<sup>31</sup> un genere alla confluenza di privato e pubblico, soggetto e oggetto, di io e mondo, realtà e finzione, un genere che trascende le categorie.<sup>32</sup> Il problema dell'autobiografia è, inoltre, inseparabile dalla questione di ciò che significa dare una forma narrativa a una vita, farne una o più storie, oltre che metterne in scena la memoria.<sup>33</sup> L'operazione conoscitiva di Magrelli esperita nel 'qui e ora' della narrazione si fonda esattamente su un recupero della memoria, del passato ("Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia".<sup>34</sup>) proiettato in un tentativo di "referto" fatto di "fotogrammi" in successione, in una sorta di felice ossimoro, piuttosto che in uno statico "teatro anatomico".<sup>35</sup> Va opportunamente ribadito, come avverte ancora Marcus, che l'elemento della 'finzione' all'interno di un testo autobiografico è non solo importante ma necessario.<sup>36</sup> Ma sulla *fictionality* nell'autonarrazione e nell'autobiografia mi soffermerò più avanti nel capitolo.

Alla teatralizzazione, alla *mise en scène* del condominio del corpo si aggiunge la *storia* di questa coabitazione difficile e misteriosa. La narrazione si dipana a partire da una storia del nostro supporto mortale proprio perché le sue operazioni sono inscritte nella temporalità, attestano la metamorfosi di cui ogni regione della nostra carne porta le tracce impalpabili o onerose ed eloquenti di un vissuto di cui possiamo ripercorrere l'itinerario sin dall'infanzia di cui abbiamo memoria e persino più in là ancora, *ab origine*, sin dalla nostra nascita, perché è lì che va individuato il 'contagio della materia',<sup>37</sup> per citare *Esercizi di tiptologia*. L'anello di titanio (ben visibile nella lastra riprodotta nella copertina di *Nel condominio*) conficcato nella carne a sostegno del bacino dell'autore ci avverte sin da subito, magari con quel leggero

---

<sup>31</sup> Laura Marcus, *The Face of Autobiography*, in Julia Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography* cit., p. 13.

<sup>32</sup> Ivi, p. 14.

<sup>33</sup> Ivi, p. 13.

<sup>34</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit. p. 3.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Laura Marcus, *The Face of Autobiography*, in Julia Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography* cit., p. 16. Su questo punto si veda anche quanto osserva Fabrizio Scrivano: "Parrà contraddittorio, e lo sarà pure contraddittorio, il fatto che una pratica [l'autobiografia] artificiosa, e basata su una finzione, venga adoperata come strumento di verità, ma in fondo ciò che conta per chi scrive, e forse anche per chi legge, è l'esemplarità di un percorso individuale (e a volte personale) che fonda, anche retoricamente, la possibilità di aderenza al reale. Non propriamente un'ipostasi, ma qualcosa di molto vicino ad essa è l'idea che l'esistenza del soggetto procede dalla sua narrabilità" (Fabrizio Scrivano, *Ossessione di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione*, "Ágalma", 29, aprile 2015 (*Autoinganni, autofinzioni*), p. 28).

<sup>37</sup> Valerio Magrelli, *Esercizi di tiptologia*, in Id., *Poesie* cit., p. 227.

brivido che forse ogni radiografia provoca in tutti, dei segnacoli su cui questa storia si appoggerà in tutta la sua nuda e cruda materialità. Starà al narratore renderla un po' più palatabile per il lettore grazie alle risorse estetiche, stilistico-retoriche, oltre che narratologiche, di cui Magrelli è padrone.

Proprio perché il corpo raccontato da Magrelli nei suoi organi interni, nei suoi meccanismi fisio-patologici, assume una dimensione meta-individuale universalizzandosi, diventando l'immagine speculare di tanti microcosmi quanti sono i suoi lettori, questi ultimi vi riflettono le proprie esperienze, traumi, ansie. E questo avviene, paradossalmente, grazie al potere di una speciale scrittura autobiografica che dà voce non solo al suo autore ma anche al lettore che ne attualizza, come in una *performance*, il potere evocativo, esperienziale, delle parole. Come recita la quarta di copertina del libro, “*Nel condominio di carne* stila [...] una sorta di tracciato assolutamente personale, ma allo stesso tempo aperto a tutti i suoi lettori, in base a quel paradosso secondo cui, quanto più una pagina si fa soggettiva e viscerale, tanto più essa può diventare oggettiva e vera”.<sup>38</sup>

La prosa autobiografica di Magrelli può essere vista come un atto di risarcimento, un procedimento di compensazione di quell'‘assenza’ del soggetto che è così eloquentemente declinata in versi come “Io sono ciò che manca / dal mondo in cui io vivo, / colui che tra tutti / non incontrerò mai”.<sup>39</sup> A questa mancanza corrisponderebbe l'attualizzazione del racconto della propria vita, corpo e sangue, del tentativo di scavare il più possibile nel passato (personale, familiare, antropologico, ‘geologico’) per riportare alla superficie ogni legame che lo riannodi alla figura dispersa del sé, all'entropia della soggettività. Vien fatto di pensare alla nozione dell'io plurimo secondo Nietzsche. Come afferma Sturrock ancora una volta a proposito di Leiris, questi scrive a partire da un tormentoso senso di inadeguatezza, da una mancanza che solo una certa pratica autobiografica potrà riscattare.<sup>40</sup>

Il recupero del passato auto-biografico e ‘auto-biologico’ di Magrelli avviene anche attraverso il recupero di lastre radiografiche e, nel caso del padre in *Geologia*

---

<sup>38</sup> Id., *Nel condominio* cit., quarta di copertina. Per Philippe Vilain la scrittura autofinzionale *anominale* o nominalmente indeterminata consentirebbe al lettore di fare proprie le intenzioni e i pensieri del suo autore, “tout en allant dans le sens de l'impersonnalité et de la neutralité susceptibles de dépasser la simple quête introspective, de faire accéder à une dimension universelle [...] et de rendre appropriable le je par le plus grand nombre” (Philippe Vilain, *Démon de la définition* cit., pp. 481-482).

<sup>39</sup> Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Poesie* cit., p. 83.

<sup>40</sup> John Sturrock, *The Language of Autobiography*, cit., p. 263.

di un padre, di appunti sul genitore, nonché di disegni eseguiti da quest'ultimo. La quarta di copertina del libro menziona espressamente “appunti e note sulla figura del padre”<sup>41</sup> raccolti dallo scrittore nel corso degli anni, “un insieme di tracce che attendeva di trovare forma”.<sup>42</sup> Solo dopo la morte del genitore si fa più pressante il bisogno di ricomporre quei frammenti in una narrazione compiuta. Nella quarta di copertina di *Geologia di un padre* leggiamo una frase fondamentale per capire l'operazione condotta da Magrelli, ormai da anni, nei suoi libri di narrativa: “Perché far brillare ciò che è accaduto – o ciò che si vorrebbe fosse accaduto – è il solo modo che abbiamo per vincere la morte”.<sup>43</sup>

In quest'operazione di (auto)conoscenza e di narrazione della storia propria o del padre si assiste a una sorta di speciale valorizzazione di ‘reliquie’ del passato (lastre, agende, disegni, ecc.) non troppo distante dalla ricorrenza, non certo casuale, di reliquie cui si fa ampio riferimento in *Nel condominio*: apparato fonatorio di S. Antonio, il braccio di Teresa d'Avila, ma anche teschi e altri parti di scheletro come reliquie improprie, oggetti dalla valenza ambigua o speciale, al confine tra ‘soggetti’ che furono e ‘oggetti’ che sono diventati. Questi oggetti-reliquie sembrano assumere lo statuto degli oggetti-feticci secondo la teorizzazione di Massimo Fusillo. Spingendosi oltre la concezione del feticcio di Marx e quella di Freud, Fusillo ne allarga la funzione, per cui “un oggetto non più funzionale può diventare senz'altro un feticcio, soprattutto dopo che l'estetica del brutto, dell'orrido o dello sporco inaugurata dal romanticismo ha ampliato di molto i confini dell'arte”,<sup>44</sup> giungendo a una vera e propria “fascinazione per l'inorganico”.<sup>45</sup>

La linearità della narrazione retrospettiva autobiografica canonica è disattesa anche per via della mancanza di una qualsivoglia ‘trama’ che possa concorrere a definire una sequenzialità: “Non c'è trama, ma trauma: un esercizio di patopatia. Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi, giocate dentro gli spazi interstellari

---

<sup>41</sup> Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., quarta di copertina.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.* Sulla scrittura come antidoto alla morte si veda almeno Tommaso Lisa (*Del resistere alla morte* cit., pp. 332-351) ma anche Sturrock, particolarmente le pagine dedicate all'opera di Leiris (John Sturrock, *The Language of Autobiography* cit., p. 281). Similmente Doubrovsky afferma: “io scrivo per morire meno. Ecco il punto centrale del mio lavoro di scrittura” (Serge Doubrovsky, *L'origine della categoria letteraria dell'autofinzione*, [trad. dal francese di M. T. Ricci], “Ágalma”, 29 cit., p. 85). Si veda, infine, quanto scrive Cavarero a proposito del potere salvifico della narrazione: “Diversamente dai filosofi contemporanei, [Sheherazade] fa del racconto un mezzo ancora potente per scongiurare la morte” (Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit., p. 155).

<sup>44</sup> Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 30.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 31.

della carne”.<sup>46</sup> Il termine ‘trama’ è significativamente giustapposto a ‘trauma’ sfruttando così una delle figure retoriche predilette da Magrelli, la paronomasia.<sup>47</sup>

Quale che sia la frammentarietà della struttura di *Nel condominio*, il suo caratteristico procedimento per montaggio<sup>48</sup> o *collage* di lacerti di episodi occorsi nel passato (perché del presente non si può scrivere in quanto è già passato nel momento in cui lo contempliamo, anche attraverso la scrittura), l’approccio ‘autobiografico’ comporta una presa di coscienza di quanto era rimasto spesso allo stato inconscio. È quanto rileva Sturrock: “Autobiography raises into consciousness whatever unconscious process the autobiographer accepts has brought him to his present condition”.<sup>49</sup> Inoltre, risulterebbe contraria agli obiettivi dell’‘autopsicografo’ (*autopsychographer*) una narrazione che procedesse secondo una cronologia da calendario, da un inizio a una fine, “when the psychological method demands that if it is to be successfully interpreted the past must be retrieved *piece by enigmatic piece*, and each piece related to the present moment rather than to whatever may have preceded or succeeded it in historical time”.<sup>50</sup> Come nei testi di Leiris, il metodo seguito da Magrelli è prevalentemente associativo e privo di un preciso, coerente sviluppo tematico. Dello scrittore francese Sturrock scrive infatti che “[t]he method is associative and deliberately chancy” [e che la sua scrittura] è “unplotted”.<sup>51</sup>

La ‘storicizzazione’ del racconto in *Nel condominio* non investe solo la ‘microstoria’ del soggetto e delle persone con cui ha interagito nel corso della vita ma con la società nel suo complesso e con la Storia. Da quest’ultimo punto di vista non solo sono importanti i riferimenti, anche in chiave di declinazione retorico-stilistica, alla pubblicità, ai *mass media*, ai fenomeni socio-economici degli anni vissuti dal narratore ma alla storia recente del Paese (si vedano le allusioni al fascismo, al nazismo, alla Resistenza, ecc.). È dunque importante ribadire come l’ultimo capitolo di *Nel condominio* non è avulso dal resto del libro, come invece suggerito da qualche critico menzionato nel primo capitolo.

---

<sup>46</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>47</sup> “Che splendida figura, la ‘paronomasia’ [...] prodotto dell’incessante vibrazione da cui è percorsa la materia verbale”, scrive il poeta (Id., *Che cos’è la poesia?* cit., p. 20).

<sup>48</sup> Il procedimento per montaggio di episodi risentirebbe dell’influenza del cinema e della “sua narrazione fatta di tagli e dettagli, quindi [...] intrinsecamente feticista” (Massimo Fusillo, *Feticci* cit., pp. 25-26).

<sup>49</sup> John Sturrock, *The Language of Autobiography* cit., p. 6.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 258-259. Corsivo mio.

<sup>51</sup> Ivi, p. 269.

Ancora una volta va sottolineata l'importanza capitale di quell'*ékphrasis*<sup>52</sup> che è la copertina di *Nel condominio, Autoritratto rettificato*, sulla quale ho già avuto modo di soffermarmi. L'autobiografia molto spesso è stata associata (per esempio da Lejeune) all'autoritratto in pittura. Come il pittore adotta se stesso, il proprio volto, come modello e soggetto della propria opera (si noti l'ambiguità in questo contesto del termine 'soggetto' inteso come 'oggetto'), così l'autobiografo scrive di sé come personaggio. Non è infrequente la *mise en abîme* in entrambe le modalità (pittura e scrittura), la quale consiste nel mostrare il pittore che si ritrae sulla tela utilizzando a sua volta la propria effigie riflessa su uno specchio o riprodotta in fotografia.<sup>53</sup> Così, metanarrativamente, l'autore/narratore riflette sulla propria scrittura che ha come soggetto (oggetto) la propria vita scandita in 'autobiografemi'. Ma quello che è particolarmente significativo e originale nel caso della copertina di *Nel condominio* è proprio la scelta di evitare l'effigie del volto (una delle poche parti del corpo costantemente scoperte, visibili, almeno nella cultura occidentale<sup>54</sup>) sostituendola con una parte del corpo normalmente invisibile, del tutto subordinata nella gerarchia corporale degli organi<sup>55</sup> (un bacino non è sicuramente investito degli attributi di nobiltà, bellezza, intelligenza, espressività, 'individuazione', ecc., di un viso). Paradossalmente l'immagine del bacino è ininfluenza nell'attestazione identitaria del soggetto a cui appartiene, necessita di un patto di fiducia tra autore e lettore/osservatore perché questi la colleghi al corpo di cui fa effettivamente parte. Come dire che proprio l'ostensione, il 'denudamento', di una porzione del corpo dell'autore in un atto di validazione identitaria si rivela di un'assoluta genericità e inadeguatezza se privato dell'attestazione verbale da parte dell'autore stesso. Di fatto

---

<sup>52</sup> Fusillo preferisce parlare di "iconotesto" a proposito dell'"intreccio strutturale fra elementi letterari ed elementi visivi" [per esempio le fotografie] (Massimo Fusillo, *Feticci* cit., p. 34). Uso il termine *ékphrasis* in quanto, in realtà, nel caso di *Nel condominio* l'interazione è tra l'elemento iconico e il paratesto, piuttosto che il testo vero e proprio.

<sup>53</sup> È quanto avviene nella copertina della seconda edizione francese di *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune (Paris, Seuil, 1996).

<sup>54</sup> A conclusione (*Congedo*) di *Che cos'è la poesia?* Magrelli riporta una citazione di Roman Jakobson che val la pena di riprodurre, almeno in parte, in questa sede per la pertinenza della riflessione sulla simbologia e la gerarchia del volto in rapporto al resto del corpo, su cui del resto ho avuto modo di indirizzare l'attenzione nel corso di questa ricerca: "In Africa, un missionario rimproverava i suoi fedeli perché andavano nudi: 'E tu?' ribatterono indicando il suo volto, 'non sei anche tu nudo in qualche parte?'. 'Certo, ma questo è il volto', si giustificò il religioso. Al che gli indigeni risposero: 'Ma in noi dappertutto è il volto [...]'" (Valerio Magrelli, *Che cos'è la poesia?* cit., p. 29).

<sup>55</sup> Come ricorda Fusillo, "l'oggetto-feticcio è intimamente legato a un sapere antigerarchico" (Massimo Fusillo, *Feticci* cit., p. 35), se è vero che possiamo estendere all'*ékphrasis* della copertina di *Nel condominio* alcune delle funzioni che pertengono al feticcio secondo le teorie post-marxiste e post-freudiane, come abbiamo visto più sopra.



l'attestazione sembra differita, l'identità 'nascosta'. Che ci sia un possibile elemento di ironia in questa scelta rende ancor più complessa la questione. Ma della retorica dell'ironia in *Nel condominio* mi occuperò nel capitolo successivo.

Quest'immagine, così importante sia nell'economia del paratesto di *Nel condominio* che in quella del testo vero e proprio, partecipa inoltre del processo di valorizzazione caratteristica dell'oggetto-feticcio, costituisce una 'infinitezza' di un dettaglio impiegato in funzione sia prolettica che di sineddoche iconica. Da una parte sottolinea la preminenza dello sguardo nella poetica di Magrelli, sia pure di uno sguardo mediato da quella speciale forma scopica rappresentata dalla radiografia.<sup>56</sup> Dall'altra funge da traccia catturata nell'atemporalità<sup>57</sup> della lastra, la quale tuttavia veicola un momento nel passato del soggetto, un *turning point*<sup>58</sup> nella storia dell'autore che questi si accinge a raccontare, sia pure come in una conflagrazione di cellule narrative, di microstorie, piuttosto che secondo una trama facilmente discernibile. Come scrive Fusillo, "la letteratura e l'arte hanno molto a che fare con lo sguardo feticista, sia per la loro valorizzazione del dettaglio, che può diventare sede di una vera infinitezza, sia per la capacità di proiettare sul mondo materiale una vasta gamma di investimenti emotivi e affettivi".<sup>59</sup>

Secondo Lejeune l'autobiografia è il genere letterario che, per il suo stesso contenuto, sottolinea più di ogni altro la confusione tra autore e persona: "D'où l'espèce de passion du *nom propre* qui dépasse la simple 'vanité d'auteur', puisque à travers elle, c'est la personne elle-même qui revendique l'existence. Le sujet de l'autobiographie, c'est le nom propre".<sup>60</sup> Ora, se davvero non c'è persona al di fuori del linguaggio, in quanto il linguaggio sarebbe dell'altro, degli altri (*autrui*), allora bisogna concludere, argomenta Lejeune, che il discorso autobiografico, lungi dal rinviare a un io che imprime la propria indelebile effigie su una serie di nomi propri, diventerebbe al contrario nient'altro che "un discours aliéné, une voix mythologique

---

<sup>56</sup> Lo scrittore si serve, benché a posteriori, dello 'sguardo' della macchina per mettere in scena il proprio sguardo dove l'occhio non osa o non può guardare. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, Perniola parla dello sguardo mediato attraverso lo strumento tecnologico.

<sup>57</sup> Ora, la radiografia utilizzata da Magrelli per la sua copertina è diventata anche una fotografia, caricandosi pertanto di quelle caratteristiche che ho appena annesso, seguendo il ragionamento di Fusillo, ai feticci. Per questo motivo non si può non condividere quanto lo studioso scrive sottolineando la "vitalità straordinaria di quello strano oggetto-feticcio che è la foto: impronta del vissuto, dettaglio eternizzato, istante cristallizzato ed esposto alla memoria e all'oblio" (Massimo Fusillo, *Feticci* cit., p. 75).

<sup>58</sup> Cfr. John Sturrock, *The Language of Autobiography* cit., p. 289 e Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo* cit., p. 24.

<sup>59</sup> Massimo Fusillo, *Feticci* cit., p. 29.

<sup>60</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* cit., p. 33.

par laquelle chacun serait possédé”.<sup>61</sup> Lejeune ricorda il ‘pericolo’ (*danger*) dell’indeterminazione della prima persona nella narrativa, così come Sturrock – lo vedremo più giù – si sofferma sull’ambiguità del pronome “io”. Lejeune precisa altresì che l’acquisizione da parte del bambino del proprio nome costituisce una fase dello sviluppo importante quanto lo stadio dello specchio e che entrambe le tappe sfuggono sia alla memoria che ne ha il soggetto sia, di conseguenza, all’autobiografia, pur essendo dei fattori di capitale importanza nella storia dell’io.<sup>62</sup> Corollario di quanto appena detto è che non sarebbe tanto la vita a produrre il testo ma il testo a produrre la vita,<sup>63</sup> o meglio la sua storia, il suo racconto-finzione.

La questione del nome proprio nella scrittura di Magrelli riveste un ruolo fondamentale. L’impiego della prima persona sembrerebbe superare il problema di autonominarsi, benché non metta al riparo dagli slittamenti di senso cui la parola “io” è sottoposta (l’io del testo è sempre anche un io referenziale, cioè extratestuale?). Vi è un altro aspetto forse ancora più spinoso, anche se all’apparenza quasi ozioso: la difficoltà di nominare gli altri personaggi, l’attribuire un nome, atto arbitrario quanto mai eppure fondante, perché il nome accompagnerà il personaggio per tutto il corso della propria vita narrativa. Scaturisce da questa *impasse* la difficoltà da parte di Magrelli di scrivere un romanzo o un racconto ‘canonico’. “Per me battezzare un personaggio ha qualcosa di innaturale”,<sup>64</sup> ha dichiarato lo scrittore. Ma nominare equivale, per Magrelli, a definire un’identità: eccoci a uno snodo di primaria importanza nella poetica e nella narrativa dell’autore. “[I]l problema del nome nasconde quello dell’identità. È forse una facoltà atrofizzata in me, chissà”,<sup>65</sup> confessa lo scrittore.

Sturrock osserva che tutti noi possiamo sperare, allorché usiamo il pronome “io”, di affermare la nostra identità e che ogni uso di “io” nel tempo implica la medesima persona ma Freud ci ha insegnato a diffidare di una tale affermazione di amor proprio. Ne *L’interpretazione dei sogni*<sup>66</sup> il fondatore della psicanalisi sostiene che nel sogno il soggetto che sogna ‘distribuisce’ il proprio Ego tra una molteplicità di

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 34.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Cfr. Id., *Moi aussi* cit., p. 29.

<sup>64</sup> Mi sono permesso anche in questo caso di citare una mia intervista all’autore (Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, “Il lettore di provincia”, cit., p. 17).

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in Id., *Gesammelte Werke*, II-III, Frankfurt am Main, Fischer, 1987; trad. it. di E. Facchinelli e H. Trettl, *L’interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, III, Torino, Boringhieri, 1980, p. 301.

figure oniriche utilizzando la stessa molteplicità che può essere mascherata, ma non del tutto celata, in una singola frase autobiografica del tipo: ‘Se io penso che bambino sano ero io’. L’io che pensa ora è lo stesso io che denota il bambino di allora? Le occorrenze successive del pronome possono benissimo mostrare, come in un grafico, il passaggio dell’individuo nel tempo, ma non sono certo la prova della sua identità.<sup>67</sup> La tendenza di Magrelli a ‘nascondere’ la propria identità dietro anagrammi del proprio nome (per esempio “Alle lagrime, rovi” e “Rivelarmi al gelo” in *Esercizi di tiptologia*) o per mezzo dell’allitterazione come in “vice-vita” (con possibile allusione a una sorta di Valerio ‘dimezzato’ ma anche con un probabile riferimento al corpo ‘spezzato’ in due dal fenomeno speculare) per il titolo del volume uscito dopo *Nel condominio*, o ancora la citata combinazione di lettere nel titolo *Magica e velenosa*, potrebbe interpretarsi in questa prospettiva di diffrazione dell’identità.

Spostandoci dalla sfera psichica a quella ‘somatica’ Magrelli sembra domandarsi: il corpo di cui siamo fatti ora è lo stesso di quello che è stato nel corso del tempo? Barthes, dal canto suo, si chiedeva di quale corpo dovessimo parlare, visto che ne abbiamo più di uno.<sup>68</sup> Inoltre, alla luce delle teorie di Lacan, l’autobiografia finirebbe per mostrare la stessa impossibilità del suo stesso sogno: “what begins in the presumption of self-knowledge ends in the creation of a fiction that covers the premises of its construction”, per usare le parole di Shari Benstock.<sup>69</sup> Come lo specchio riflette un’immagine corporea fittizia assunta dal soggetto come reale, così l’autobiografia rimanderebbe un’immagine fittizia del soggetto che si illude di vedervi la propria realtà. E si ricordi ancora l’interrogativo di Barthes: “Où est votre corps de vérité? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu’en image [...]”.<sup>70</sup> Affermazione, quest’ultima, che potrebbe costituire una sorta di ‘ultratesto’<sup>71</sup> sotteso e postulabile come avantesto della poesia “Io sono ciò che manca”, più volte citata in questa ricerca.

---

<sup>67</sup> John Sturrock, *The Language of Autobiography* cit., pp. 260-261.

<sup>68</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 65.

<sup>69</sup> Shari Benstock, *The Private Self. Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*, London, Routledge, 1988, p. 11, cit. in Linda Anderson, *Autobiography*, London and New York, Routledge, 2001, p. 66.

<sup>70</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* cit., p. 40.

<sup>71</sup> Per un’analisi dell’‘ultratesto’ si veda Valerio Magrelli, *L’invasione degli ultratesti*, “Critica del testo”, VI, 2, 2003, pp. 801-817.

L'immagine frammentata del corpo che Magrelli ci presenta si riflette nella frammentazione del corpo del testo. Al corpo a pezzi corrisponde infatti un testo fatto di pezzi rimontati, ricuciti insieme. È una frammentazione che ricorda in parte la strategia narrativa perseguita da Barthes nella sua autobiografia. All'impossibilità di imprimere un corso sequenziale, cronologico, Barthes sa solo contrapporre l'adozione, in tutta la sua arbitrarietà, dell'ordine alfabetico. Magrelli seguirà il medesimo criterio nel suo *Che cos'è la poesia?* Certamente non un lavoro autobiografico ma sicuramente un'opera in cui la materia affascinante quanto fluida all'estremo grado (l'essenza e le risorse della poesia) viene ancorata per mezzo di uno strumento che offre pur sempre il tentativo di dare un ordine formale. Cionostante, non si può trascurare il fatto che il sottotitolo porta il termine "raccontata".<sup>72</sup> Il poeta maturo e celebrato, il critico navigato attinge alla sua vasta esperienza e sensibilità per raccontare ai 'ragazzi', a un pubblico giovane (magari non solo in senso anagrafico). È come se il bisogno di trasmissione di un sapere e di un'esperienza dovesse anche passare, in un processo per così dire 'verticale', attraverso uno scarto generazionale. In questo senso siamo 'sulla stessa lunghezza d'onda' di poesie come quelle dedicate a fenomeni 'giovanilistici' come i 'graffiti' o gli skateboard di *Didascalie per la lettura di un giornale*, o a quelle per i due figli.

Per Paul de Man l'autobiografia corrisponde in ultima analisi a un *de-facement*, una cancellazione del volto. La specularità stessa del genere autobiografico, a cui ho fatto cenno prima, innesca una lettura da parte dell'autore che si traduce nel vedere nel proprio testo esattamente la figura retorica della prosopopea o personificazione, vale a dire il darsi un volto.<sup>73</sup> Ma anziché giungere a una conoscenza del sé si approda solo a delle figure di finzione. Come chiosa Linda Anderson,

Autobiographies thus produce fictions or figures in place of the self-knowledge they seek. What the author of an autobiography does is to try to endow his inscription within the text with all the attributes of a face in order to mask or conceal his own fictionilization or displacement by writing. Paradoxically, therefore, the giving of a

---

<sup>72</sup> Nella premessa al manualetto lo scrittore fa cenno all'origine quasi diaristica del suo scritto, ancora una volta un punto di contatto con quanto ho già illustrato a proposito della genesi della sua scrittura in prosa ("Questo lavoro corrisponde a una specie di diario, o meglio a un resoconto stilato dopo trent'anni di pratica di ricerca [...]") (Id., *Che cos'è la poesia?* cit., p. 50).

<sup>73</sup> Cfr. Paul de Man, *Autobiography as De-Facement*, "Modern Language Notes", 94, 5, 1979, pp. 919-930.

face, prosopopeia, also names the disfigurement or defacement of the autobiographical subject through tropes. In the end there is only writing.<sup>74</sup>

E si ricordi, a questo proposito, quanto scriveva il poeta in *Ora serrata retinae*:

[...] 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.<sup>75</sup>

Alcuni aspetti del discorso autobiografico messi in luce dalla critica di orientamento decostruzionista (da Derrida *in primis*) possono essere rintracciati, a ben vedere, anche nella scrittura di Magrelli. Si pensi, ad esempio, all'autobiografia in rapporto alla morte o *come* morte (nascita e morte sono i due poli temporali, oltre che ontologici, entro cui si situa l'operazione di *Nel condominio*). In rapporto all'autocoscienza associata alla tendenza all'auto-dissezione (connubio più che evidente in un racconto delle cavità anatomiche e dei misteri dei meccanismi fisiopatologici del nostro corpo come quello espresso da *Nel condominio*). In rapporto al carattere malinconico o funereo della scrittura autonarrativa (anche questo indubbiamente presente in quella che è stata definita da diversi critici<sup>76</sup> una sorta di danza macabra di gusto barocco; in *Geologia di un padre* è la scrittura come espressione e superamento del lutto a prevalere). In rapporto al desiderio più o meno conscio di dare voce all'impossibile frase "je suis mort" (come visto, il racconto della morte è uno degli elementi che distinguono, giocoforza, la biografia dall'autobiografia; in Magrelli questo desiderio inconscio si esprimerebbe, secondo la mia ipotesi di lettura, attraverso la morte 'vicaria' di cui all'ultimo capitolo di *Nel condominio*, e per mezzo di quella diffusa trenodia sulla morte del padre che connota *Geologia*).<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Linda Anderson, *Autobiography* cit., p. 13.

<sup>75</sup> Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Poesie* cit., p. 15. Si tratta della poesia il cui incipit è "Dieci poesie scritte in un mese".

<sup>76</sup> Per questi richiami rimando al primo capitolo di questo lavoro.

<sup>77</sup> Per una sintesi delle principali tendenze del decostruzionismo in rapporto all'autobiografia mi sono avvalso di Laura Marcus, *The Face of Autobiography* cit., p. 17. Molto utile è anche lo studio di Lisa Anderson, *Autobiography* cit., pp. 79-86.

### 3. Autofinzione

Sin qui ho cercato di delineare i fattori costitutivi fondamentali del genere autobiografico evidenziando, al contempo, le principali deviazioni da tali fattori riscontrabili nella scrittura di Magrelli, in particolare di *Nel condominio*. Tra questi, come abbiamo visto, la frequente interruzione del carattere retrospettivo, la conseguente frequente indeterminatezza degli appigli spazio-temporali, l'assenza di uno sviluppo sequenziale, la mancanza di una qualsivoglia 'trama', la frammentarietà della *dispositio* degli autobiografemi selezionati tra i tanti possibili della vicenda biografica dell'autore. Alla luce di questi tratti strutturali e narratologici emerge l'esigenza di allargare, come già anticipato, il campo di indagine verso altre tipologie narrative vicine al genere autobiografico ma caratterizzate da una maggiore aderenza o elasticità alle istanze sottese al lavoro in prosa di Magrelli. Penso dunque che la categoria dell'*autofiction* possa meglio prestarsi a rendere conto dell'originalità delle strutture narrative adottate da Magrelli, e non solo nel suo volume d'esordio come narratore. È il poeta stesso a indirizzarci su questa strada quando, interpellato a illuminare la natura della sua scrittura in prosa, colloca quest'ultima alla confluenza del genere autobiografico e di quella che è stata, sia pur di recente, definita appunto con il termine *autofiction* (autofinzione):

In un certo senso le prose che sto scrivendo adesso vanno proprio nella direzione di una domanda. Sto cercando di scrivere uscendo, se vogliamo, da quella staticità che caratterizzava il *Condominio*, però in una forma sempre legata all'impossibilità di altre figurazioni. Allora mi appoggio al concetto di *autofiction*: l'autobiografia che diventa finzione. Questo mi aiuta molto; infatti ciò che sto scrivendo – se posso definirlo, ancora non l'ho capito bene – è una specie di montaggio di ricordi che formano una storia, dove però i personaggi, di nuovo, non hanno nome. Credo che per il momento non mi sia data la possibilità di farlo, almeno in una maniera per me convincente, ma tutto può essere racconto.<sup>78</sup>

Se dunque *Nel condominio* sembra permanere nell'area del discorso autobiografico, sia pur cristallizzato in una dimensione dove la scansione temporale della fenomenologia del corpo e dell'esperienza appare come frenata da una quasi rappresa atemporalità (l'abbiamo visto più sopra), la spinta a una narratività più

---

<sup>78</sup> Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia" cit., p. 18.

distesa fondata sulla *fictionality* di storie e personaggi non è (ancora) approdata a forme e strutture immediatamente riconoscibili o facilmente classificabili. Certamente la testimonianza appena riportata risale ormai a diversi anni fa ma non sembra, se si segue lo sviluppo della narrativa di Magrelli, che lo scrittore sia giunto a esiti che si discostano sostanzialmente dalla cifra compositiva e stilistica che caratterizza le sue prime prove. *La vicevita*, per esempio, rimane pur sempre nell'alveo del discorso autobiografico, è “una vice-autobiografia, dove il passato appare *sub specie* ferroviaria”.<sup>79</sup> Lo stesso *Addio al calcio* non sarebbe altro che “una specie di autobiografia sbilenca”,<sup>80</sup> una storia del calcio, o meglio di quello che il calcio ha rappresentato, e al contempo una storia dei rapporti fra tre generazioni (il padre, il narratore e il figlio).

Come in Leiris, col suo *frêle bruit* (il debole suono che ha simboleggiato l'intrusione della consapevolezza della condizione mortale dell'uomo), o con la caduta dei suoi soldatini ‘miracolosamente’ rimasti intatti, o come ancora in Vico in occasione della caduta da bambino da una scala (incidente in cui ha riportato delle ferite ma che ha anche rappresentato una fonte di ispirazione per il futuro filosofo),<sup>81</sup> così anche in *Nel condominio* Magrelli inserisce presto nella sua narrazione i suoi episodi ‘perturbanti’. Primo fra tutti quello davvero traumatico degli occhiali e dello scherno da parte dei compagni di classe di cui ho già discusso. Anche *Geologia di un padre* si apre al primo capitolo con un'esperienza che riguarda certamente il padre<sup>82</sup> con la sua ferita al mignolo ma, in ultima analisi, quello che conta maggiormente è la reazione sul figlio e ciò che quest'ultimo prova, in una serie di ripercussioni a guisa di onde provocate da un sassolino lanciato in uno stagno:

Così la mia infanzia si arresta, attraversata da un urlo improvviso, il tonfo del bricco, le schegge di ceramica, gli schizzi sulla tovaglia. Ecco cos'è per me “la voce del

---

<sup>79</sup> Valerio Magrelli, *La vicevita* cit., risvolto di copertina.

<sup>80</sup> Id., *Addio al calcio* cit., risvolto di copertina.

<sup>81</sup> Cfr. John Sturrock, *The Language of Autobiography* cit., pp. 275-276.

<sup>82</sup> Come scrive Lejeune, molti racconti autobiografici sono in verità una sorta di regolamento di conti familiari. *Geologia di un padre* non nasconderebbe, a mio avviso, questa motivazione nonostante essa rimanga in gran parte implicita. Cfr. Philippe Lejeune, *Moi aussi* cit., p. 55. Rientrerebbe in questa problematica anche quanto Magrelli scrive, esplicitamente, all'inizio del capitolo 5 di *Geologia di un padre*: “La nonna-sigarillo aveva un conto in sospeso con mio padre a causa del tabacco” (Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., p. 12).

sangue”): la fitta di chi chiama dall’interno, e chiama e chiama, finché la gente intorno si decide a ascoltarla, mentre lento si spande l’aroma del caffè.<sup>83</sup>

Si tratta, anche in questo caso, di un’esperienza fondamentale che “arresta” il fluire del tempo, si imprime netta nel ricordo caricandosi di significati che trascendono l’apparente banalità dell’episodio. Insomma, una sorta di momento epifanico di proustiana ascendenza. E si ricordi ancora quanto accennato in precedenza in questa ricerca, cioè la valenza funerea del caffè, le sue premonizioni di morte. L’aroma diffuso della bevanda sembra assumere la medesima funzione dell’infuso e della *madeleine* nel capolavoro di Proust: suggella attraverso un’esperienza sensoriale, quasi sinesteticamente, un’altra esperienza ben più significativa nella biografia del narratore bambino. Ancora una volta, tuttavia, siamo più orientati come lettori verso l’*autofiction* che verso la biografia o ‘autobiografia’, sia pur ‘interposta persona’, quella del padre. In questa prospettiva il termine *fiction* è più da intendere nel senso inglese di prosa narrativa, ma anche di *scénario* o di ‘sceneggiatura’, piuttosto che ‘finzione’ pura e semplice. Non è casuale che quello che una volta in italiano veniva definito ‘sceneggiato’, cioè la versione televisiva di un’opera letteraria di narrativa, oggi viene comunemente identificato con il termine inglese di *fiction*, anche se la parola non si limita esclusivamente agli ‘sceneggiati’ televisivi. Infine, pur accettando il ‘patto autobiografico’ tra autore e lettore postulato dagli episodi narrati in opere come *Nel condominio*, *Geologia di un padre* o *Addio al calcio*, la categoria (beninteso fluttuante, ibrida, polivalente) di *autofiction* si presta meglio nel cercare di definire questi libri di Magrelli per via della precisa “configurazione” (Ricoeur) narrativa ed estetica che li distanzia decisamente dalla scrittura autobiografica canonica. Come ‘autobiografie’ questi testi lascerebbero certamente molti, troppi, vuoti oltre a rendere particolarmente difficile la collocazione spazio-temporale degli eventi raccontati. Le esigenze del ‘letterario’ non coincidono con quelle del ‘documentario’ (cronachistico o biografico) anche se, ancora una volta, distinguere i confini netti tra queste categorie innesca tutta una problematica di difficile soluzione che non è il caso di perseguire in questa sede. Proprio sulla questione dell’elemento ‘estetico’ e della ‘(ri)configurazione’ in un testo di autofinzione Serge Doubrovsky ha parole che difficilmente potrebbero essere fraintese:

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 5.



## Capitolo 4: Narrare il corpo, narrare il soggetto

[Q]uello che lo scrittore inventa, [sic] è la riconfigurazione di frammenti di esistenza che egli riscrive in un testo. C'è il primato assoluto del testo e della scrittura sul vissuto. Il vissuto dà l'impulso, ma, *in fine*, rimane solo il testo che leggerà il lettore. Non si legge una vita, si legge un testo.<sup>84</sup>

Come anticipato più sopra, il termine *autofiction* è di conio piuttosto recente. La sua prima formulazione si deve a Doubrovsky, il quale l'ha impiegata nel 1977 nella quarta di copertina del suo fortunato libro *Fils*. Il termine designa una: "fiction d'événements et de faits strictement réels".<sup>85</sup> Come spiega lo scrittore, l'*autofiction* in quanto categoria è venuta a colmare il vuoto creatosi tra le memorie, l'autobiografia e la scrittura intima in generale.<sup>86</sup> Questo genere letterario si fonda, afferma Claude Burgelin, sul "dosage subtil entre réel et irréel",<sup>87</sup> offre ampio spazio alla meditazione e all'ironia, si connota per le sue virtù filosofiche.<sup>88</sup> La stessa memoria del passato vi assume, ovviamente, un ruolo fondamentale che, a ben vedere, pertiene al regno dell'immaginario.<sup>89</sup> "En faisant entendre à toutes sortes de niveaux ce qui peut se jouer entre exactitude objective et vérité subjective, [l'autofiction] devient une aventure de la langue, de l'imagination, de l'intelligence particulièrement stimulante",<sup>90</sup> scrive Burgelin. Per lui, inoltre, l'autofinzione trova la propria ragion d'essere – in ultima analisi – nelle origini dell'autore, nella Storia e nella morte. Non è un caso che molti degli esperimenti di autofinzione vedano il narratore nella veste di un Telemaco alla ricerca del proprio padre.<sup>91</sup> È quasi superfluo, quindi, ribadire il rapporto sia di *Nel condominio* che di *Geologia di un padre* con il problema delle origini (si vedano i capitoli sulla nascita e sull'infanzia, e il tema del padre, appena accennato in *Nel condominio*, più esplicito in *Addio al*

---

<sup>84</sup> Serge Doubrovsky, *L'origine della categoria letteraria dell'autofinzione* cit., p. 87.

<sup>85</sup> Id., *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

<sup>86</sup> Id., *Le dernier moi*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)* cit., p. 384.

<sup>87</sup> Claude Burgelin, *Pour l'autofiction*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)* cit., p. 14.

<sup>88</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>89</sup> Ivi, p. 14.

<sup>90</sup> Ivi, p. 15.

<sup>91</sup> Ivi, pp. 16-17. Sul mito di Telemaco nella società contemporanea si veda il volume di Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013. Per Recalcati Telemaco è l'eroe moderno; come è stato detto, "è lui il vero erede, colui che capisce e che desidera fortemente quella testimonianza che il padre porta con sé, egli è colui che accetta la legge che rende possibile così quell'unica misura che struttura la vita e il desiderio di essa. Come scrive ripetutamente Recalcati, l'erede è sempre anche orfano, deve essere tale" (Milosh F. Fascetti, *Recensione* di Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco* cit., "Ágalma", 29 cit., p. 125).

*calcio*, centrale in *Geologia di un padre*); il rapporto con la morte come corrente sotterranea in *Nel condominio*, o affiorante alla piena superficie in *Geologia di un padre*; e infine il rapporto con la Storia, la quale, sia in *Nel condominio* che in *Geologia di un padre*, è presente come su uno sfondo ma da cui promana un'indubbia influenza, come già visto, che ha ripercussioni sulla storia dei personaggi (il narratore o i familiari, in primo luogo il padre).

Che il genere dell'autofinzione renda meglio conto delle ragioni e dei processi compositivi della prosa di Magrelli sembra trovare conferma nelle dichiarazioni di Doubrovsky a proposito della genesi della propria scrittura. In Magrelli il testo, in un certo senso, si autogenera grazie a un "motore che procede per similitudini, per comparazioni, per analogie"<sup>92</sup> a partire da un nucleo narrativo molto spesso di matrice autobiografica. In *Départs*, dello scrittore francese, per esemplificare, "les mots avec lesquels ce récit est écrit surgissent d'eux mêmes, ils s'appellent les uns les autres par consonance, ils prolifèrent selon les hasards, les rencontres, les chocs, ils inventent même à mesure leur propre syntaxe [...]".<sup>93</sup> Possiamo certamente riscontrare una notevole vicinanza tra la proliferazione lessicale di Doubrovsky e il *foisonnement* non solo lessicale ma di "microstorie, ognuna delle quali si carica poi di una vita tutta sua",<sup>94</sup> in Magrelli.

I confini tra autobiografia, romanzo autobiografico e autofinzione sono comunque alquanto porosi – l'ho già anticipato – così come emerge da considerazioni di natura generativa che Doubrovsky ancora una volta enuclea in maniera persuasiva: nessuna memoria è completa o affidabile. I ricordi sono storie che lo scrittore racconta a se stesso dove si mescolano "faux souvenirs, souvenirs-écrans, souvenirs tronqués ou remaniés selon le besoins de la cause".<sup>95</sup> Perché, in fin dei conti, che sia autobiografia o autofinzione, il racconto di sé è sempre "mise en forme, scénarisation romanesque de sa propre vie".<sup>96</sup> Un esempio di questo

---

<sup>92</sup> Mario Inglese, *Intervista Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia", cit., p. 18.

<sup>93</sup> Serge Doubrovsky, *Le dernier moi* cit., p. 389.

<sup>94</sup> Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia" cit., p. 18.

<sup>95</sup> Serge Doubrovsky, *Le dernier moi* cit., p. 391. Anna Maria Mariani sottolinea il potere di distorsione della memoria, al di là della pretesa di veridicità e fedeltà al dato reale. L'autobiografia è esattamente il genere che si fonda sulla dialettica tra memoria e racconto. Cfr. Anna Maria Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012.

<sup>96</sup> Serge Doubrovsky, *Le dernier moi* cit., p. 393. Doubrovsky vede nell'autofinzione la forma postmoderna dell'autobiografia; la prima esprime la sensibilità moderna verso il racconto del sé, mentre la seconda rappresenta la sensibilità classica (Id., *Les points sur les I*, in J.-L. Jeannelle e C. Viollet (a cura di), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, pp. 64-65).

‘rimescolamento’ tra referenziale e finzionale si può trovare nel seguente passo del capitolo VI di *Geologia di un padre*, significativamente posto tra parentesi per il suo valore metanarrativo:

(Esagero. Esagero e falsifico. Era già stato almeno in Inghilterra, nell’Europa dell’Est, in Marocco. Eppure mi viene spontaneo polarizzare gli elementi della sua vita, accentuarne i tratti, spingerlo verso la caricatura. Così facendo, infatti, mi sembra di assecondare il suo carattere, mettendone a nudo le linee portanti. Più vero del vero, insomma).<sup>97</sup>

L’*autofiction* ha sia una necessità etica che poetica, per seguire ancora le sollecitazioni di Burgelin. Su questo stesso aspetto etico Marie Darrieussecq ribadisce, seguendo Aristotele, la funzione civilizzatrice della finzione, in quanto “elle détourne des jouissances et des horreurs du réel”.<sup>98</sup> Infatti, tutta la poetica di Aristotele “repose sur la distinction entre réel (insupportable) et fiction (dont le rôle imitatif permet de supporter, justement, le monde (réel)”.<sup>99</sup> Inoltre è indispensabile che questa forma ibrida di ‘autobiografia’ in qualche misura sia costretta a confondere le piste perché possa sopravvivere, non foss’altro per motivi di ordine giuridico. Spesso chiamare in causa con il loro nome episodi e persone reali può letteralmente implicare un verdetto legale. In un certo senso l’autofinzione è vita che si fa letteratura, un “roman vécu”,<sup>100</sup> come scrive Camille Laurens. I ‘segreti’ della biografia, propria o altrui, sono ‘secreti’ dalla lingua intesa nella sua stessa corporeità.<sup>101</sup> Senza l’autofinzione molti dei segreti di una vita individuale rimarrebbero per sempre sepolti e inaccessibili. In Magrelli vediamo emergere tutto un mondo pullulante di carnalità normalmente tenuto nella sfera intima. È per tale motivo che l’autore va allo scoperto, per così dire. Ma il segreto-secreto ha anche a che fare con l’escrezione, come avverte Laurens,<sup>102</sup> la quale non arretra davanti alla natura ‘biologica’ (‘fossile,’ direbbe Magrelli) della scrittura autobiografica e dell’autofinzione, e come è dimostrato eloquentemente da *Nel condominio*. Ecco, per esemplificare brevemente, nel capitolo VII, “la scoperta ributtante del cerume,

<sup>97</sup> Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., p. 14.

<sup>98</sup> Marie Darrieussecq, *La fiction à la première personne ou l’écriture immorale* cit., p. 514.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Camille Laurens, *Qui dit ça?*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)* cit., p. 25.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 31.

l'equivalente organico dei rifiuti tossici. Rigonfiamenti, deformazioni, per quel giacimento letale, da torbiera incantata o dado Knorr".<sup>103</sup> O ancora, nel capitolo XII, "la crescita muta e diffusa, gregaria e devota dei funghi. Aloni sub-ghiandolari, stati cronici di putrefazione, cancrene portatili, soft".<sup>104</sup> Oppure, nel capitolo XV: "Il risultato della spropositata assunzione di liquidi, necessaria alla distruzione dei calcoli, fu la comparsa di un fango luccicante depositato sul fondale limaccioso della cornea. Era arrivata la porpora retinica".<sup>105</sup>

L'autofinzione nasce esattamente alla confluenza di quanto si tende a celare e quanto si desidera mostrare, chiarisce Georges-Arthur Goldschmidt,<sup>106</sup> per il quale tra i grandi maestri dell'autofinzione europea vanno annoverati Hermann Broch, Italo Svevo, Umberto Saba e Heimito von Doderer, anche se l'esplorazione del sé tra solennità e ridicolo è già presente in Jean Paul.<sup>107</sup> In Magrelli il solenne è espresso attraverso una prosa puntellata da una raffinata terminologia scientifica (cui ci aveva del resto abituato la sua lirica) e dall'iridescenza delle allusioni colte. Sul versante opposto il ridicolo si traduce in una sapiente mescolanza stilistica che attinge abbondantemente a espressioni 'basse', trite, tipiche del linguaggio della pubblicità, dei *mass media*, delle forme del parlato quotidiano. Questa compresenza di poli stilistici, oltre che tematici, opposti rappresenta – come visto – una delle cifre della prosa di Magrelli. Goldschmidt accosta, significativamente, l'*autofiction* alla traduzione per via di quell'operazione di adattamento del dato (auto)biografico al linguaggio e alla retorica della *fiction*.<sup>108</sup>

Fatte le debite proporzioni, è possibile rintracciare un filo rosso che collega *Nel condominio* e la *Divina Commedia*, vista da Vincent Colonna proprio sotto la luce rivelatrice dell'*autofiction* (*nihil novum sub sole*, potremmo commentare). Entrambe le opere sono catabasi;<sup>109</sup> entrambe sono narrazioni di un viaggio o di una serie di

---

<sup>103</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 12

<sup>104</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>105</sup> Ivi, p. 35.

<sup>106</sup> Georges-Arthur Goldschmidt, *Autofiction et invouable*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)* cit., p. 47.

<sup>107</sup> Ivi, pp. 50-51

<sup>108</sup> Ivi, p. 57.

<sup>109</sup> Come nell'epica classica e in *Ulysses* di Joyce, oltre che in Dante naturalmente, anche *Nel condominio* ha il suo capitolo dedicato alla città dei morti, all'Ade. Si tratta del XXIII, ambientato nel cimitero Père-Lachaise di Parigi. Sia Joyce che Magrelli narrano di una visita a un cimitero urbano e in entrambe le loro opere il protagonista è indotto dal luogo a meditare sulla morte: "E conducendo il veicolo in questo modellino mortuario di Ville Lumière, sento di attraversare un nuovo sentimento della morte, ciclabile e turistico, ma né blasfemo né ironico, piuttosto: panoramico" (Valerio Magrelli,

viaggi, di un'esplorazione; entrambe sono centrate sull'opposizione binaria microcosmo/macrocossmo (da una parte l'uomo e il corpo, dall'altra l'universo, le sfere celesti in Dante; "gli spazi interstellari",<sup>110</sup> il Biodôme come modello, rappresentazione totalizzante, della terra, "il modello tolemaico"<sup>111</sup> e "le infinite orbite acustiche"<sup>112</sup> in Magrelli, giusto per citare qualche esempio). Inoltre, all'enciclopedismo dantesco fa riscontro la vastissima cultura di Magrelli e il suo spiccato interesse per la comunicazione elettronica globalizzata. Entrambe le opere fanno ricorso a uno stile ora colto, elevato, ora umile, medio, 'comico' appunto. Infine, sia nella *Commedia* che in *Nel condominio* l'autore è anche narratore e protagonista del viaggio. Scrive Colonna: "Totalité reconfigurée par un enjeu lyrique, n'est-ce pas la combinatoire tout à fait médiévale de ces voyages célestes dont le poète est le héros – typique de ce Moyen Âge qui voit émerger une note personnelle dans le fond commun littéraire ?".<sup>113</sup> Si ricordi, a questo proposito, che nel capitolo XXXIII<sup>114</sup> di *Nel condominio* il viaggiatore Magrelli si trova a Gerusalemme, esattamente nella spianata della moschea di Omar, un luogo totemico stracarico di valori religiosi, al centro della terra – seguendo la concezione dantesca. In questo *omphalos* del mondo sono avvenute, secondo le tre religioni monoteistiche, ineffabili cose. Si tratta di un luogo simile a una "rampa di lancio di un convulso andirivieni celeste: tutto un traffico di angeli che atterrano, profeti che decollano, ascensioni, assunzioni, intatto ganglio di energia spirituale".<sup>115</sup> Anche Marie Darrieussecq annette alla *Commedia* un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'*autofiction* (di cui anzi il capolavoro di Dante sarebbe il modello), nella quale si

---

*Nel condominio* cit., p. 52). Si ricordi, inoltre, che all'inizio del cap. XXXIII Magrelli menziona la Valle di Giosafat a Gerusalemme, con l'evidente allusione al Giudizio Universale.

<sup>110</sup> Id., *Nel condominio* cit., p. 3.

<sup>111</sup> Ivi, p. 17.

<sup>112</sup> *Ibid.* Va comunque notato che nel caso di Magrelli lo stesso macrocosmo è spesso sussunto in una sorta di *reductio* agli orizzonti del mondo 'sublunare' della comunità sociale o del corpo. Tuttavia le raffinate scelte lessicali adottate non dovrebbero lasciare dubbi sulle risonanze 'cosmiche' innescate da questa prosa.

<sup>113</sup> Vincent Colonna, *C'est l'histoire d'un mot-récit...*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction), *Autofiction(s)* cit., p. 411.

<sup>114</sup> Si tratta di una cifra che ha sicuramente un richiamo speciale per tutti i lettori di Dante, oltre a ricordarci gli anni vissuti da Cristo, come visto in precedenza. È noto il fascino esercitato su Magrelli da considerazioni numerologiche, disseminate praticamente in tutta la sua produzione, nonostante lo scrittore neghi qualsivoglia simbologia dietro i numeri (cfr. Daniele Duso, *Intervista a Valerio Magrelli*, 4/10/2013, <http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-intervista-a-valerio-magrelli>).

<sup>115</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 69.

dispiega quella “écriture du je, [...] revendiquant à la fois un statut autobiographique et un statut imaginaire”.<sup>116</sup>

Che la nozione di *autofiction* sia più fluttuante e variegata di quanto non appaia a prima vista è anche testimoniato dalla classificazione che Colonna ne dà a più riprese nel suo lavoro teorico. Si ha pertanto: l'*autofinzione biografica*, basata sul criterio della verosimiglianza à la Doubrovsky; l'*autofinzione fantastica*, poi chiamata *sciamanica*, “basata sulla finzionalizzazione di sé”;<sup>117</sup> l'*autofinzione speculare*, nella quale lo scrittore si autocita nella storia che racconta; infine l'*autofinzione intrusiva*, “che designa tutti gli esempi di narratore extradiegetico (fuori della storia), molto loquace che non cessa di commentare il suo racconto, e spinge più o meno ad assimilarlo all'autore”.<sup>118</sup> Anche in questo caso, considerando gli autori e le opere citate da Colonna per illustrare i vari sottogeneri appena visti (Dante, Petrarca, Rabelais, Fielding, Cendrars, e così via), ci accorgiamo di quanto sia ampia e molto più antica questa categoria letteraria. Non deve quindi sfuggire proprio quel carattere ‘elastico’, inclusivo, ibrido, di questa forma narrativa che permette a Magrelli di incorporare le più diverse sollecitazioni intertestuali e metatestuali che connotano la sua scrittura così ‘libera’. La pubblicazione di *Nel condominio* nella serie “Stile libero” di Einaudi è stata vista<sup>119</sup> come un modo, in buona sostanza, di ‘sminuire’ quasi la portata della narrativa di Magrelli, come se fosse una deviazione da una presunta via maestra, ‘canonica’, del raccontare.

Ancor più dell'autobiografia, l'autofinzione sembra offrire gli strumenti formali e strutturali per una scrittura che si innerva, come quella di Magrelli, nella *mise en scène* degli scarti identitari, del rapporto tra identità e alterità, della precarietà delle concezioni del reale. Ha dunque ragione Arnaud Schmitt quando afferma: “Si l'autofiction peut apparaître comme un exercice solipsiste, une altérité multiple se superpose en fin de compte à cette subjectivité, et celle-ci peut avoir son mot à dire sur la description d'un quotidien souvent perçu de manière différente”.<sup>120</sup> Non è solo uno specchio a spiazzarci presentandoci, spesso quando meno ce lo aspettiamo, un

---

<sup>116</sup> Marie Darrieussecq, *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale* cit., p. 519

<sup>117</sup> Vincent Colonna, *Autofinzioni, affabulazioni e istinti*, “Ágalma”, 29 cit., p. 97.

<sup>118</sup> Ivi, p. 98.

<sup>119</sup> Mi riferisco a Federico Francucci, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli* cit., p. 72 n.

<sup>120</sup> Arnaud Schmitt, *De l'autonarration à la fiction du réel: les mobilités subjectives*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)* cit., p. 419.

volto che sembra non appartenerci.<sup>121</sup> Anche le metamorfosi del corpo ci costringono a fare i conti con una connaturata, consustanziale alterità che rimette in questione ogni attestazione di una supposta univoca identità (“i tappeti di funghi, le pareti decorate a settentrione da morbidi licheni, ci dicono che l’io diventa già *altro* da sé, accoglie un’immigrazione localizzata e accetta di fare spazio a nuovi ospiti in una marcescenza preliminare, aurorale, augurale”,<sup>122</sup> leggiamo al capitolo XII di *Nel condominio*). Se Lejeune, come visto, ha scelto come titolo di una sua opera la famosa frase di Rimbaud *Je est un autre*, Philippe Gasparini, tra i più accreditati studiosi della categoria dell’autofinzione, ha significativamente chiamato uno dei suoi libri *Est-il je?*<sup>123</sup>

Schmitt vede un’ulteriore declinazione del racconto del sé in quella che chiama *autonarration*, nella quale si focalizzerebbero meglio le dinamiche della mobilità della soggettività e dove è possibile ritentare l’avventura della scrittura “sans l’aide de la fiction”.<sup>124</sup> Precisazione, quest’ultima, che nel caso di Magrelli espliciterebbe la forte componente ‘referenziale’ della sua prosa senza negarne la studiata veste retorico-stilistica. Un altro vantaggio, secondo il critico, sarebbe la fuga da una certa monotonia autobiografica grazie a una particolare enfasi sulla letterarietà. L’autonarrazione, in altre parole, dà voce a quel piacere di esercitare la letteratura

---

<sup>121</sup> Alla ‘finzionalità’ della propria immagine riflessa in uno specchio (o altra superficie riflettente) Magrelli dedica due capitoli contigui di *Nel condominio*, il XXVIII e il XXIX. Nel primo leggiamo: “Un’incredulità, davanti allo specchio, uno sgomento. Dove è finito, dove sono finito, io stesso, nell’alterarsi delle linee? Un sentimento di incombente scompiglio grava sul corpo, come può fare il vento sopra un mazzo di carte” (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 62). Nel capitolo successivo: “[D]avanti a una vetrina, alzare lo sguardo e imbattersi in un signore che mi fissa insistente. Ancora io. Una luce maligna taglia la curvatura della fronte, e mette in vista una radura vergine. Fu necessario un lungo, nauseante lavoro di assestamento ottico, per scendere a patti con questo ennesimo quoziente di estraneità e calvizie. In simili, umilianti contrattazioni, nulla però risulta più doloroso del doppio riflesso” (ivi, pp. 63-64). Sono pagine che possono benissimo fare da *pendant* alla seguente affermazione di Lejeune: “Personne ne se ressemble. Rien en moi n’implique nécessairement la couleur de mes yeux, la longueur de mon nez, ni le reste. Je m’y suis habitué, mais d’une habitude qui ne résiste pas à la surprise d’un passage devant une glace, ni à une autocontemplation un peu obstinée” (Philippe Lejeune, *Moi aussi* cit., p. 80).

<sup>122</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 29. Corsivo mio.

<sup>123</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

<sup>124</sup> Arnaud Schmitt, *De l’autonarration à la fiction du réel* cit., p. 433. Di converso, un’enfasi sulla componente finzionale nel racconto del reale si traduce in quella che Schmitt definisce *fiction du réel*. Il che non deve essere visto come una contraddizione in termini in quanto “[n]ous ne sommes pas dans le réel, mais dans une fiction librement, inspiree du réel” (ivi, p. 440). Va comunque ricordato, per completezza d’informazione, che la categoria dell’*autonarration*, così come è stata formulata da Schmitt e suffragata anche da Gasparini, è contestata da Philippe Vilain in ragione del fatto che essa non offrirebbe una definizione sufficientemente generale, darebbe per scontata e acquisita una definizione del “letterario” [categoria quanto mai oscillante, come si sa] e affiderebbe al lettore, con una prospettiva tipica della teoria della ricezione, un peso eccessivo. Cfr. Philippe Vilain, *Démon de la définition* cit., pp. 466-469.

abbinato al bisogno di dire, di mostrarsi “*créant ex nihilo* sa propre figure auprès du lectorat”.<sup>125</sup> Le puntualizzazioni di Schmitt possono rivelarsi particolarmente utili, tenendo in mente ancora una volta il lavoro di Magrelli, soprattutto se identifichiamo nella sua prosa il terreno in cui si dispiega la complessa problematica non solo della *mise en scène* dell’identità *tout court* ma, in particolare, dell’identità *sub specie* narrativa, come sto cercando di evidenziare nel corso di questa ricerca.

Non si può disconoscere, come ci ricorda Thomas C. Spear, che il successo e la diffusione dei testi autofinzionali e autobiografici contemporanei trovano un parallelo nella diffusione esponenziale delle pratiche testuali e paratestuali veicolate dalla rete, con la conseguente proliferazione di identità multiple virtuali.<sup>126</sup> Entrare in dettaglio in questa problematica ci condurrebbe un po’ lontano e non è dunque il caso di insistervi più di tanto in questa sede.<sup>127</sup> Ritengo, invece, particolarmente stimolanti le suggestioni teoriche di Vilain volte a isolare l’elemento della *fiction* all’interno della categoria dell’*autofiction*. Cosa rende, quindi, un testo autobiografico, una memoria, delle pagine di diario *autofiction*, vale a dire una forma di letteratura? Vilain vede proprio in quei “*décalages, déplacements spatio-temporels*”, in quel ‘prolungamento romanzesco’, in quell’‘ampliamento poetico’ gli strumenti deputati a svelare la parte più profonda, più vera e inconscia dell’io.<sup>128</sup> Come afferma lo scrittore francese: “*En résumé, j’écris à la première personne et raconte une histoire depuis un fait réel, vérifiable mais transposé, à laquelle je donne*

---

<sup>125</sup> Arnaud Schmitt, *De l’autonarration à la fiction du réel* cit., p. 432.

<sup>126</sup> Thomas C. Spear, *Identités virtuelles*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s)* cit., pp. 441-459. “Pour les auteurs d’autobiographies et d’autofictions, les informations en ligne forment un paratexte qui influe sur la lecture du ‘pacte autobiographique’ et la création du personnage, réel, virtuel, autofictif,” scrive Spear (ivi, p. 451-452).

<sup>127</sup> Emanuele Zinato offre un rapido excursus sulla situazione dell’autofinzione in Italia, indicando tra i rappresentanti di questo genere letterario scrittori come Walter Siti, Mauro Covacich, Eraldo Affinati e Luigi di Ruscio. Per il critico l’autofinzione “è insieme figlia della polverizzazione dell’io modernista, della memoria ingombrante e traumatica di Auschwitz e dei due comandamenti che governano il narcisismo contemporaneo in *Second Life* o in *Facebook*: ‘Esprimi te stesso’, ‘Dì a tutti la tua originalità’” (Emanuele Zinato, *Autofinzioni occidentali*, in *Ricomporre l’infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo*, <http://ricomporreinfranto.com/?p=553#more-553> (s.i.p.). Sulla pratica e le ragioni dell’autofinzione in Italia si veda anche Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

<sup>128</sup> Philippe Vilain, *Démon de la définition* cit., pp. 461-482. Su posizioni vicine a quelle di Vilain mi pare si situi anche l’analisi condotta da Scrivano: “Non è forse anche per questo che il racconto di sé ha come preso il sopravvento su ogni tipo di narrazione, dato che si pone come ultimo ed estremo baluardo di garanzia dell’autenticità dell’esperienza? Autobiografia o autofinzione, l’importante non è mai stato forse credere nella verità di ciò che viene raccontato ma nel fatto che il racconto si sia svolto nell’autenticità della poiesi che l’ha prodotto.

L’autofinzione, insomma, non viene (e non può essere) percepita come uno strumento ingannevole ma come uno strumento di svelamento degli inganni dell’esperienza. Ci si fingerebbe e ci si dipingerebbe, insomma, per mettere alla prova la propria capacità di giudicare il reale” (Fabrizio Scrivano, *Ossessione di esserci. Gli inganni dell’autofinzione* cit., pp. 30-31).



un prolongement romanesque possible, un élargissement poétique sans toujours me nommer ”.<sup>129</sup> È ciò che fa esattamente Magrelli, mi sembra, allorché procede a una configurazione narrativa, seleziona, trasceglie, riveste di un indubbio fascino poetico i suoi lacerti prosastici germinanti da un florilegio di autobiografemi, pur sempre lungo il tracciato che il racconto necessariamente postula o attualizza, magari in filigrana, senza che vi sia, almeno a prima vista, una tramatura facilmente riconoscibile.

#### 4. Identità narrative

Questa sezione presenta una discussione fondata sull'ipotesi che ho avanzato secondo la quale la prosa fortemente autobiografica di Magrelli nascerebbe dalla necessità di isolare meglio le dinamiche dell'attestazione identitaria del soggetto attraverso il racconto. A tal fine mi appoggerò essenzialmente sulle riflessioni teoriche di Paul Ricœur (accogliendo anche qualche suggerimento di alcuni suoi interpreti), sugli studi di Adriana Cavarero dedicati al rapporto tra racconto e identità, e su quelli di Paul John Eakin sulle modalità di costruzione dell'identità attraverso la narrazione. Grazie a quest'analisi, a conclusione del presente capitolo dovrebbe risultare evidente il tipo di soluzione che intendo proporre in merito alla domanda sulle ragioni dell'uso speciale del genere autobiografico nell'organizzazione delle strategie narrative messe in atto in *Nel condominio*.

Ricœur ha introdotto il concetto di identità narrativa in *Temps et récit*,<sup>130</sup> in cui si chiede se una vita non risulti più leggibile quando la si interpreta come le storie che gli altri raccontano su di essa, e se queste storie, a loro volta, non risultino più facili da interpretare se si applicano su di esse i modelli narrativi – siano essi derivati dalla storiografia o dalla letteratura – degli intrecci (*intrigues*). Da questi assunti derivano, per Ricœur, le seguenti conseguenze:

La compréhension de soi est une interprétation; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le

---

<sup>129</sup> Philippe Vilain, *Démon de la définition* cit., p. 476.

<sup>130</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Vol. 3, Paris, Seuil, 1985, pp. 442 e ss.

style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires.<sup>131</sup>

Ma come dobbiamo intendere il concetto di identità personale? Il filosofo ci aiuta in questa spinosa questione che sembra attraversare l'intera storia della letteratura, ma soprattutto ossessionare la narrativa, la poesia e il teatro moderni, non foss'altro perché questa stessa identità è tutto fuorché una realtà univoca o costante. Da Rimbaud a Pirandello, da Svevo a Valéry, da Musil a T. S. Eliot e Beckett, il problema del sé attraversa la scrittura, e non solo ovviamente, emergendo come un filo rosso.

Anzitutto Ricœur individua all'interno del concetto di identità una differenza tra *mêmeté* (medesimezza) (in latino *idem*, in tedesco *Gleichheit*, in inglese *sameness*), e *ipséité* (ipseità) (in latino *ipse*, in tedesco *Selbstheit*, in inglese *selfhood*).<sup>132</sup> Con il primo termine Ricœur intende l'identità (numerica, qualitativa e quella basata su una continuità ininterrotta), con il secondo si intende l'individualità o ipseità. Poiché questa differenza sostanziale non è facilmente riconoscibile, le soluzioni proposte, quando si affronta il problema dell'identità personale, che non prendono in considerazione la dimensione narrativa sono destinate a fallire, avverte il filosofo. Nel caso della *mêmeté* le variazioni nell'arco temporale cui questa è sottoposta devono essere tali da tollerare una 'permanenza nel tempo' (per esempio la permanenza del codice genetico in un individuo biologico).<sup>133</sup> A questo punto il filosofo si chiede: "Une forme de permanence dans le temps se laisse-t-elle rattacher à la question *qui?* en tant qu'irréductible à toute question *quoi?* Une forme de permanence dans le temps qui soit une réponse à la question 'qui suis-je'".<sup>134</sup> Come persone abbiamo due modelli di permanenza nel tempo: il carattere e la parola mantenuta (*parole tenue*). Nel primo modello i poli di *mêmeté* e *ipséité* si sovrappongono quasi del tutto, nel secondo essi sono il più distante possibile. È la nozione di *identità narrativa* che media tra il polo del carattere e quello del mantenimento della parola.<sup>135</sup> Il carattere non è altro che l'insieme dei tratti (per esempio le abitudini) che permettono la reidentificazione della stessa persona. Si

---

<sup>131</sup> Id., *Soi-même comme un autre*, cit., p. 138 n.

<sup>132</sup> Ivi, p. 140.

<sup>133</sup> Ivi, p. 142.

<sup>134</sup> Ivi, p. 143.

<sup>135</sup> *Ibid.*

tratta di caratteristiche distintive involontarie, come l'inconscio e l'essere vivi sin dalla nascita. Questi sono elementi con cui le persone devono convivere senza che si possa scegliere diversamente.<sup>136</sup> Il carattere, come una sorta di seconda natura sedimentata in me, è me, me stesso, *ipse*, anche se questo *ipse* si annuncia come *idem*.<sup>137</sup> Alle disposizioni del carattere vanno aggiunte le identificazioni acquisite, basate cioè sul riconoscersi in un sistema di valori, norme, modelli di una comunità. In queste identificazioni l'altro, l'*alterità*, viene incorporato nell'*identità* di chi siamo. A ciò si collega l'elemento della lealtà, la quale permette anche il mantenimento del sé attraverso il mantenimento della propria parola.<sup>138</sup> La teoria freudiana del Super-io è collegata all'interiorizzazione di questa sedimentazione.

Da quanto detto consegue che “[p]ar cette stabilité empruntée aux habitudes et aux identifications acquises, autrement dit aux dispositions, le caractère assure à la fois l'identité numérique, l'identité qualitative, la continuité ininterrompue dans le changement et finalement la permanence dans le temps qui définissent la *mêmeté*”.<sup>139</sup> È quasi superfluo rammentare che il termine carattere è collegato all'accezione 'carattere' inteso come personaggio di una storia.<sup>140</sup> Come il carattere è il sé sotto l'apparenza dell'identità, così il criterio della corporeità non è per sua natura estraneo alla problematica della *ipséité* nella misura in cui il fatto che il mio corpo appartiene a me stesso rappresenta la dimostrazione più schiacciante dell'irriducibilità dell'*ipséité* alla *mêmeté*.<sup>141</sup> Si ricordi anche che la memoria è uno dei casi più importanti della continuità nella sfera psichica della persona.<sup>142</sup>

Ora cerchiamo di capire quali ripercussioni discendono per una lettura critica di *Nel condominio*, e della prosa di Magrelli più in generale, da quanto detto sino a questo punto sulle teorie di Ricœur. *Nel condominio* ci mette di fronte, a più riprese, alla questione fondamentale della natura della nostra identità. La “psichizzazione”<sup>143</sup> di cui parla Magrelli si poggia su una precisa istanza gnoseologica ed ermeneutica (capire se stessi è un atto di interpretazione, l'abbiamo appena visto) a partire dalla nozione che la vita è divenire incarnato in un corpo. Ho già detto come il dubbio di

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 144.

<sup>137</sup> Ivi, p. 146

<sup>138</sup> Ivi, pp.146-147.

<sup>139</sup> Ivi, p. 147.

<sup>140</sup> Ivi, p. 148.

<sup>141</sup> Ivi, pp.154-155.

<sup>142</sup> Ivi, pp. 159-160.

<sup>143</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 3.

non essere in grado di cogliere il *chi* in rapporto al *che cosa* degli accadimenti dell'esperienza è disseminato nel testo. Il corpo è la sede privilegiata della proliferazione di indizi e manifestazioni dell'alterità costitutiva all'interno del soggetto. Ricodurre, pertanto, alle intuizioni di Ricœur il racconto del passato, di una vita, cercando di rendere conto della "forma mutante"<sup>144</sup> del corpo e dell'effetto di 'psichizzazione' che ne consegue, può aiutare a gettare luce sull'enigma dell'identità personale. Esplicitando la dicotomia di identità e ipseità Ricœur ci aiuta, io credo, a dissipare una volta per tutte l'illusione della monoliticità del soggetto. Vedremo sempre nella nostra immagine riflessa allo specchio, a maggior ragione se questo avviene nel corso del tempo, un'ombra dell'altro che promana da noi eppure in qualche modo lo trascende. Vedremo nel nostro corpo un'identità che si sfalda lentamente e inesorabilmente lasciandoci persino nel dubbio se potremo un giorno firmare con il nostro stesso nome, per parafrasare lo scrittore.<sup>145</sup> Possiamo capire questo se abbracciamo la porosità della *mêmeté* e la resilienza dell'*ipséité*. Anche Magrelli, come il Musil più volte invocato da Ricœur, presenta in definitiva un caso di crisi e persino di perdita dell'identità ma a discapito della *mêmeté* piuttosto che dell'*ipséité*. Il 'se stesso come altro' è il paradosso già alla base di un testo come "Io sono ciò che manca", più volte richiamato alla mente in questo lavoro, o della nozione di estraneità del nostro proprio corpo in *Nel condominio*.

Ho già parlato del carattere come insieme dei tratti involontari, per esempio le abitudini (nonché delle acquisizioni culturali sedimentate), che permettono la reidentificazione della stessa persona. Orbene, in Magrelli questa dimensione di sedimentazione comportamentale ed esperienziale assume anche un aspetto inquietante, nel senso che espone all'individuo un'alterità non più 'complementare' all'identità quanto piuttosto come forza oppositiva e persino distruttiva della percezione del sé. Riferendosi alla poesia "A Giacinto mio padre", in *Disturbi del sistema binario* e poi innestata in *Geologia di un padre*, il poeta scrive:

L'interrogazione sull'identità può avere diversi versanti: da un lato politico, è l'identità di un popolo, di una religione, di una lingua, dall'altro genetico. [...] la poesia su mio padre parla proprio dello sgomento che mi coglie riconoscendo in me

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Cfr. Id., *Disturbi del sistema binario* cit., p. 31 e Id., *Geologia di un padre* cit., p. 137: "Non so se potrò ancora firmare col mio nome".

dei tratti trasmessi tanto dall'abitudine quanto dal fisico. Il problema dell'appartenenza per me è centrale.<sup>146</sup>

Ricœur ha discusso la questione dell'identità a livello di *mise en intrigue*, intreccio, in *Temps et récit*,<sup>147</sup> attraverso quella che chiama 'configurazione', in base alla quale vengono integrati e organizzati nel testo sia l'elemento della 'concordanza' (cioè il principio ordinatore, la strutturazione dei fatti che possiamo identificare in un racconto) sia quello della 'discordanza' (per esempio i colpi avversi della fortuna). Ricœur preferisce pertanto parlare di "concordance discordante".<sup>148</sup> Nella sua analisi il filosofo riconosce il fondamentale contributo della *Poetica* di Aristotele, in particolare dell'opposizione tra la dispersione episodica della narrazione<sup>149</sup> e il potere di unificazione rappresentato dall'atto di configurazione costituita dalla *poiēsis*. Il paradosso della *mise en intrigue* sta nel fatto che la *contingenza* degli eventi della vita si tramuta in *necessità* degli stessi nella configurazione estetica. Quando passiamo a considerare non più l'azione, l'evento, ma il personaggio, ben presto ci accorgiamo, afferma Ricœur, che il personaggio stesso è una categoria narrativa.<sup>150</sup> Se ora trasferiamo il discorso sulla *mise en intrigue* dall'azione al personaggio, allora ci rendiamo conto che il personaggio è anche una trama.<sup>151</sup> Raccontare una storia significa dire *chi* ha fatto *che cosa* e *come*, sviluppando nel tempo il collegamento tra i vari punti di vista.<sup>152</sup>

Paradossalmente in un libro così frammentato, *et pour cause* da quanto visto, come *Nel condominio* la dispersione narrativa offerta dalla selezione volutamente disarticolata degli autobiografemi parrebbe confliggere con le istanze ordinatrici di una configurazione estetica. Eppure è il principio di 'concordanza discordante', il potere di unificazione della *poiēsis* che conferisce valore all'operazione apparentemente legata in qualche misura alla 'disgregazione' tipica delle avanguardie. Non è un caso che si sia parlato di *ready-made* a proposito di *Nel condominio*. Si ricordi anche che uno dei primi lavori critici di Magrelli è proprio

---

<sup>146</sup> Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia" cit., p. 21.

<sup>147</sup> Il concetto è ripreso in Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., pp. 168 e ss.

<sup>148</sup> Ivi, pp. 168-169.

<sup>149</sup> Ivi, p. 169.

<sup>150</sup> Ivi, p. 170.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> Ivi, p. 174.

*Profilo del dada.*<sup>153</sup> Non è neppure da sottovalutare l'influenza su Magrelli di specifiche esperienze artistiche della contemporaneità che contemplan la completa o parziale obliterazione identitaria attraverso modificazioni, lo smembramento e persino l'irriconeoscibilità quasi integrale del corpo umano e delle forme organiche in generale. Basta pensare ai casi di Giacometti, Ensor, Moore, Bacon, Orlan, giusto per fare qualche nome, di cui del resto ho già parlato in questo lavoro. L'identità narrativa fa sì che in *Nel condominio* il sé si (auto)costruisca a partire dall'*emplotment* di una storia esperienziale e corporale che tollera le variazioni e le apparenti aporie del sé (io/altro, il soggetto non più 'possidente', secondo *Ora serrata retinae*, ma 'comproprietario', 'condòmino'). Opportunamente Carlo Augieri sottolinea l'importanza per Ricœur della "scrittura della finzione con la sua capacità retorica, semantica, emeneutica di creare un 'sovrappiù' di senso, una significanza 'viva' e 'germinativa', con la quale il soggetto parlante acquista una sua particolare identità storica, una sua peculiare fisionomia psicologica".<sup>154</sup> Per Bernard Ilunga Kayombo l'individuo rischia una dispersione nel mondo perché è costantemente implicato nel fare, nell'azione. Da qui deriva l'impressione di una persona a pezzi (*morcelée*) a causa delle molteplici azioni (professionali, familiari, ecc.) in cui è necessariamente coinvolta: "Le récit a justement pour mérite, entre autres, de sauver la personne de la dispersion hors de soi, dans ses œuvres. [...] L'action démembre la personne, [...] le récit la remembre".<sup>155</sup>

L'elemento del *muthos* aristotelico, ci ricorda Ricœur, è stato analizzato dai narratologi (in primo luogo da Propp, Bremond e Greimas)<sup>156</sup> in parti costitutive, per cui possiamo facilmente scomporre una narrazione nelle sue funzioni elementari (Propp), nei ruoli svolti dai personaggi (Bremond), nelle categorie attanziali (Greimas). In particolare, Ricœur sottolinea l'importanza di Bremond nell'aver evidenziato che le storie sono sostanzialmente interazioni tra *agents* e *patients*. Un concetto, questo, molto importante per una lettura critica di Magrelli. L'intero *Nel condominio* pullula, infatti, di manifestazioni che rivelano la natura eminentemente oppositiva tra 'agenti' e 'pazienti' dell'esperienza incarnata, a partire dal *trauma* che sembra agire quasi da *big bang* di tutta la vicenda esistenziale di Magrelli. Si ricordi

---

<sup>153</sup> Valerio Magrelli, *Profilo del dada*, Roma, Lucarini, 1990; nuova ediz. Roma-Bari, Laterza, 2006.

<sup>154</sup> Carlo A. Augieri, *Sono, dunque narro. Racconto e semantica dell'identità in Paul Ricœur*, Palermo, Palumbo, 1993, p. 51.

<sup>155</sup> Bernard Ilunga Kayombo, *Paul Ricœur. De l'attestation du soi*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 119.

<sup>156</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., pp. 171 e ss.

anche che l'incidente di motocicletta occorso al futuro poeta quando era ragazzo è stato visto come una sorta di *Ur-causa*, di *big bang* appunto, della parabola creativa di Magrelli. Chiaramente sappiamo che l'ostacolo, l'*attrito*, il *disturbo*, per Magrelli assume anche la valenza opposta, cioè diventa generatore di *poiēsis*. Scrive il poeta:

Penso a una citazione di Queneau talmente bella che la misi in un libro, una monografia su Joseph Joubert: "De tous les coups du sort j'ai su faire une fable", cioè "da tutti i colpi della sorte sono riuscito a trarne una favola", e poi: "Le moins devient le plus, consolante inversion", cioè il meno diventa il più, felice rovesciamento. Per me ciò raffigura il "tema del judoka", poiché lo judo funziona proprio in base alla capacità di sfruttare la forza dell'avversario contro di lui; il meno, la sofferenza viene rivolta e trasformata nel più. Insomma la scrittura rappresenta il luogo in cui si può compiere questa salvezza.<sup>157</sup>

Questa aderenza da parte di Magrelli al concetto della necessità del racconto (la scrittura, la "favola") in risposta al carattere dispersivo e oppositivo (i "colpi") del divenire della vita (la "sorte") è, a mio avviso, un'ulteriore conferma, qualora ve ne fosse bisogno, della funzione 'salvifica' della *fiction* come diretta emanazione del *muthos*.

Che poi gli 'agenti' e i 'pazienti' intesi come ruoli nella prospettiva della diegesi assumano anche connotati letterali (gli agenti come agenti patogeni o come specifici organi del corpo, e il paziente come il soggetto che subisce non solo gli ostacoli degli 'agenti' ma anche procedure medico-chirurgiche), oltre che narratologici, non sminuisce, a mio avviso, la plausibilità di questa lettura. In un certo senso si tratta di 'ruoli' svolti *in interiore homine*. La 'trama' del libro, per quanto esile o del tutto inesistente, in realtà si identifica con la serie di manifestazioni dei disturbi e delle malattie (che non rispondono nella realtà extratestuale a un'apparente causalità) da cui discende il processo di 'psichizzazione'. Questa configurazione o *dispositio* degli elementi del racconto scaturisce da un bisogno gnoseologico, vale a dire conoscere e comprendere le interazioni tra il sé mentale e l'organismo.

A questo punto vorrei precisare che, in una visione post-funzionalista e post-strutturalista, per quanto illuminante si riveli la scomposizione del racconto secondo regole riconducibili a una morfosintassi, una grammatica rigorosa, questo tipo di

---

<sup>157</sup> Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia" cit., p. 23.

analisi narratologica finisce per applicarsi a qualsivoglia tipo di narrazione (dal fumetto al romanzo psicologico, giusto per esemplificare) tralasciando di rispondere in modo soddisfacente a questioni del tipo: che cosa rende grande, esteticamente soddisfacente, un'opera di narrativa rispetto alla 'paraletteratura' (ancora la *vexata quaestio* di che cosa è letteratura e cosa non lo è) o al semplice resoconto fattuale di un evento o di un incidente. È per tale motivo che è necessario integrare questo tipo di indagini con un approfondimento delle questioni inerenti alla 'configurazione'.

Ritornando all'analisi di Ricœur, il racconto assegna al personaggio un'iniziativa, vale a dire il potere di avviare un corso di eventi, e alla narrazione il potere di determinare l'inizio, la metà e la fine di un'azione. Seguendo il principio della concordanza, il personaggio trae la propria individualità, la propria singolarità, dall'unità di una vita "considérée comme la totalité temporelle, elle-même singulière, qui le distingue de tout autre",<sup>158</sup> ancora l'*unicità* di cui parla Cavarero e per la quale rimando più giù nel capitolo. Seguendo invece la linea della discordanza, "cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.)".<sup>159</sup> Per effetto della sintesi di concordanza e discordanza, argomenta Ricœur, la contingenza dell'evento "contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égalé l'identité du personnage".<sup>160</sup> L'identità del personaggio può solo essere compresa all'interno di questa dialettica. Si tratta di un'identità dinamica, nel senso che la persona può essere compresa soltanto attraverso la sua propria esperienza. È la narrazione che costruisce l'identità del personaggio, la sua identità narrativa, nel momento in cui costruisce l'identità della storia stessa.<sup>161</sup>

Ricœur riconduce la dialettica concordanza/discordanza appena tratteggiata nell'ambito della sua concezione dell'identità intesa – l'abbiamo visto – come una dicotomia costituita ai due poli opposti dai concetti di *mêmeté* e *ipséité*. La funzione di mediazione dell'identità narrativa del personaggio tra i due poli della *mêmeté* e dell'*ipséité* è attestata principalmente dalle "*variations imaginatives auxquelles le récit soumet cette identité. À vrai dire, ces variations, le récit ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche*".<sup>162</sup> Possiamo aggiungere che in una

---

<sup>158</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 175.

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 176.



prospettiva ‘autofinzionale’, come quella della prosa di Magrelli, l’elemento delle *variazioni* della *fiction* risulta ancora più pertinente, nel senso che esse contribuiscono a quella *totalità* del testo narrativo che funge da strumento di rispecchiamento, o almeno ne dà l’illusione, della totalità di una vita.

In *Nel condominio* l’esigenza del racconto nasce – come accennato più sopra – solo dopo che siano state accolte, anche materialmente, le testimonianze disperse degli autobiografemi (testimonianze personali, appunti manoscritti, lastre). Nel cap. XLIII leggiamo:

Ieri nel traslocare, apro una scatola, e scopro l’intera raccolta delle lastre che mi vennero eseguite da piccolo. Cosa ho fatto! Perché le ho buttate senza neanche guardarle? Che occasione sprecata, irripetibile! C’erano voluti quarant’anni d’attesa per maturare questa messe d’immagini, quella flora di lemuri tremanti, quella perplessa accolta di fantasmi. Petali, o una riunione di condominio.<sup>163</sup>

A partire da qui il processo di ricomposizione dei frammenti disgregati o semisepolti (anche la registrazione su nastro della voce del figlio infante riaffiora per caso,<sup>164</sup> gli appunti sul padre sono “foglietti sparsi”<sup>165</sup>) può dar corso alla ricostruzione dell’‘io-personaggio’, dell’‘io-corpo’. La narrazione dell’identità di una vita, dell’unicità dell’individuo, si concretizza nella testualizzazione (auto)biografica grazie a questi

---

<sup>163</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 91.

<sup>164</sup> Scrive il poeta: “Deve essere più forte di me. Ora ricordo un pomeriggio trascorso a ripulire gli scaffali da libri, dischi, cassette. Ascolto brani registrati anni prima, quando improvvisamente una canzone si interrompe a metà. La musica lascia il posto al silenzio, ma a un silenzio diverso da quello di un nastro vergine, qui risuona lo spazio di una casa, muto e tuttavia vivo, e poi, man mano, qualche colpo di tosse, rumori, una sedia spostata. Evidentemente, avevo dimenticato di spegnere il registratore. Finché qualcosa brilla in quel terriccio di brusii. Da una stanza lontana giunge la voce di un neonato. Giunge, ossia traversa l’aria e arriva sulla banda magnetica per fissarsi tremula. La carta moschicida. Però al contrario: invece di perire, la creaturina viene sottratta al tempo. L’animaletto-voce è posto in salvo, portato a riva (come qualcuno che stava per essere trascinato via da un fiume in piena. La carta-mosca-della-voce. Con la fotografia è lo stesso, certo. Nulla però può competere con la reliquia uditiva. Sto qui e risento la voce di mio figlio a due anni. Dev’essere più forte di me, la paura di questi reperti. Così mi affretto a gettarli, e li rimpiango già mentre sto buttandoli. Forse perché è il rimpianto che mi dà la forza per liberarmene [...]” (ivi, pp. 92-93). Il reperto sonoro, come un’eco di un passato remoto che riaffiora, una *reliquia*, da una parte innesca il processo della memoria, dall’altra possiede qualcosa di *unheimlich*, di perturbante, si ‘infinetizza’ come forma interstiziale a metà tra la morte e la vita, come una creatura-lemure che ha bisogno delle tenebre del tempo per continuare a vivere. È come se l’alterità, intrinseca nell’identità delle cose, si incuneasse anche nella sfera temporale. Merleau-Ponty (l’abbiamo visto nel capitolo precedente) parla di una sorta di residuo ontologico che permane nell’immagine del soggetto fotografato (da qui il ritegno nel distruggere, se non per un atto di volontà aggressiva, la fotografia di una persona). Analogamente, la riproduzione sonora di una voce umana conserva qualcosa dell’essenza stessa di quella persona, sembra dire Magrelli.

<sup>165</sup> Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., risvolto di copertina.

supporti della memoria, che diventano “il bandolo canoro di un’infinita matassa di storie”.<sup>166</sup>

Quando le variazioni minano l’identità del carattere sfuggendo al controllo della trama e il personaggio stesso finisce per non avere un carattere, allora ci si trova, afferma Ricœur, dinanzi a quei casi limite in cui la finzione letteraria si avvicina ai casi di indecidibilità dell’identità trattati dalla filosofia analitica.<sup>167</sup> Un esempio classico di perdita dell’identità è offerto, scrive Ricœur, dal romanzo-saggio *L’uomo senza qualità* di Musil, come accennato sopra, senza dimenticare il teatro contemporaneo. Anche tante autobiografie contemporanee che presentano perdita d’identità mostrano, non a caso, forme come quella del saggio che esibiscono un livello minimo di ‘configurazione’.<sup>168</sup> In realtà questa perdita di identità, argomenta il filosofo, si spiega solo se si tiene in mente la differenza tra *mêmeté* e *ipséité*, vale a dire “ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l’ipséité par perte de support de la mêmeté”.<sup>169</sup> Inoltre, grazie alla funzione mediatrice del corpo in quanto nostro proprio corpo all’interno della struttura dell’essere nel mondo, la caratteristica dell’*ipseità* appartenente alla corporeità si estende a quella del mondo in quanto abitato corporalmente.<sup>170</sup> Come scrive Ricœur, “[c]e trait qualifie la condition terrestre en tant que telle et donne à la Terre la signification existentielle que, sous des guises diverses, Nietzsche, Husserl et Heidegger lui reconnaissent”.<sup>171</sup> Gli esperimenti illustrati dalla fantascienza concernenti casi di bisezione, manipolazione, trapianto, reduplicazione e teletrasporto cerebrale mostrano solo variazioni relative all’identità come *mêmeté*. Le variazioni che offre la finzione letteraria riguardano invece l’*ipseité*, o meglio l’*ipseité* in rapporto dialettico con la *mêmeté*.<sup>172</sup>

Ricœur si chiede come possa un soggetto capace di intraprendere delle azioni conferire un carattere etico alla propria vita vista nel suo insieme, come totalità, se questa stessa vita non viene in qualche maniera ricomposta in unità, e come questo

---

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., pp. 176-177. Il filosofo in particolare illustra, confutandole, situazioni limite ipotizzate da Derek Parfit (ivi, pp. 156-166; cfr. Derek Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1986).

<sup>168</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 177.

<sup>169</sup> Ivi, pp. 177-178.

<sup>170</sup> Ivi, p. 178.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Ivi, pp. 178-179.

possa avvenire se non esattamente sotto forma di narrazione.<sup>173</sup> Considerato che le nozioni di autore, narratore e personaggio sono ben distinte, Ricœur si rende conto che nella vita interpretata come racconto non è facile osservare la sovrapposizione delle tre nozioni, a differenza di quanto avviene nell'autobiografia dove, appunto, autore, narratore e personaggio coincidono.<sup>174</sup> Ecco, comunque, il vantaggio della scelta da parte di Magrelli della forma dell'autobiografia-autofinzione. Più che autori noi siamo *co-autori* della nostra vita, osserva Ricœur. La storia della nostra vita è sempre intrecciata con le storie degli altri.<sup>175</sup> Un'altra difficoltà osservata dal filosofo sta nella determinazione dell'inizio e della fine nel racconto della propria vita. Infatti,

la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance; ma naissance et, à plus fort raison, l'acte par lequel j'ai été conçu appartiennent plus à l'histoire des autres, en l'occurrence celles de mes parents, qu'à moi-même. Quant à ma mort, elle ne sera enfin racontée que dans le récit de ceux qui me survivront; je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative.<sup>176</sup>

Inoltre, se è vero che noi siamo solo co-autori della nostra vita, come detto, “[e]n faisant le récit d'une vie dont je ne je suis pas l'auteur quant à l'*existence*, je m'en fais le coauteur quant au *sens*”.<sup>177</sup> È proprio a causa del carattere sfuggente della vita vissuta che abbiamo bisogno dell'aiuto della finzione, del racconto, in modo da poter organizzare la vita in maniera retrospettiva, stando sempre pronti a intervenire con le revisioni che dovessero rendersi necessarie.<sup>178</sup> La letteratura è un viatico nel cammino verso la morte, ci insegna a prepararci.<sup>179</sup> Non si tratta di trovare una facile illusione, un'evasione nella finzione, si tratta invece, sostiene Ricœur, di una lucida forma di consolazione, accostabile alla funzione della catarsi aristotelica: “mener le deuil de soi-même. Ici un échange fructueux peut s'instaurer entre la littérature et l'être-pour-(ou envers)-la-mort”.<sup>180</sup> In Magrelli, dunque, assistiamo a una precisa parabola creativa che procede da un'enfasi sul *graphein* tipica dei primi volumi di

---

<sup>173</sup> Ivi, p. 187.

<sup>174</sup> Ivi, p. 189.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> Ivi, p. 190.

<sup>177</sup> Ivi, p. 191. Corsivo mio.

<sup>178</sup> Ivi, pp. 191-192.

<sup>179</sup> Ivi, p. 192.

<sup>180</sup> *Ibid.*

poesia (segnatamente *Ora serrata retinae*, con la sua insistenza sui processi metapoetici della ‘scrittura della scrittura’) per passare a un’enfasi sull’*auto* dell’autobiografia. *Nel condominio* è, in ultima analisi, una sorta di carne sulla morte, una danza macabra di gusto barocco, come è stato osservato più volte.<sup>181</sup> Premonizioni del destino ultimo sono disseminate nel testo, in una giustapposizione quasi morbosa e insieme divertita di scatologico ed escatologico. Da qui la presenza, come detto nelle pagine che precedono, davvero non casuale di reliquie proprie o improprie, di scheletri, teschi, a guisa di *memento mori*, amuleti o feticci che, al di là della funzione che assolvono nei singoli contesti dei vari capitoli, concorrono a una sorta di rituale di esorcismo, o antidoto, contro l’immanenza della nostra condizione mortale. La morte, vorrei ribadirlo, non è solo l’evento a conclusione del nostro divenire ma un’effettiva, consustanziale presenza, sia pure parziale e reversibile. Ecco il senso degli episodi di agnosia di arti o di decomposizione di porzioni, sia pur minime, del derma di cui ho già avuto modo di parlare. In *Nel condominio* non abbiamo ancora a che fare, ‘tecnicamente’, con forme di elaborazione del lutto (come invece avviene in *Geologia di un padre*, l’abbiamo già visto) ma sicuramente la frequente ostensione di figure mortuarie dà voce all’‘essere-per-la-morte’ heideggeriano di cui parla Ricœur. Se l’angoscia esistenziale davanti al nostro destino di morte trova espressione potente anche in libri come *Disturbi del sistema binario* (bastino gli esempi di “11 settembre 2001”, “12 settembre 2001”, “La morte di un malvagio toglie senso al mondo”, “Misery non deve morire”, “Gran Caffè l’Obitorio”, “Per seppellire i cadaveri”) o *Il sangue amaro* (si vedano testi come “Cerbero”, “Thyssen: per i senza parola”, “Il funerale laico”), è forse in *Esercizi di tiptologia* che il tono si fa particolarmente cupo. Scrive il poeta a proposito della raccolta: “un libro che, autobiograficamente, ho scritto tra due, tre operazioni sia dei miei figli sia mie, in un momento dominato dall’idea della morte. È anche un libro funereo, mentre mi sono molto divertito nel comporre *Didascalie*”.<sup>182</sup>

Torniamo adesso alla discussione sull’identità narrativa. Sul carattere eminentemente retrospettivo del racconto letterario, in apparenza in contrasto con l’aspetto propositivo, progettuale della vita, Ricœur puntualizza che in effetti tra i fatti raccontati al passato vi sono progetti, aspettative e anticipazioni attraverso cui i

---

<sup>181</sup> In particolare da Lisa e da Magrelli stesso (nell’intervista di Monda), per i quali rimando al capitolo 1.

<sup>182</sup> Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, “Il lettore di provincia” cit., p. 23.

protagonisti del racconto sono orientati verso il loro futuro mortale.<sup>183</sup> “Autrement dit, le récit raconte aussi le souci. En un sens, il ne raconte que le souci. C’est pourquoi il n’y a pas d’absurdité à parler de l’unité narrative d’une vie, sous le signe des récits qui enseignent à articuler narrativement retrospection et prospection”, afferma il filosofo.<sup>184</sup> Possiamo concludere questa sintetica trattazione del rapporto tra racconto letterario e vita vissuta con le parole stesse di Ricœur: “Le récit fait partie de la vie avant de s’exiler de la vie dans l’écriture; il fait retour à la vie selon les voies multiples de l’appropriation et au prix des tensions inexpugnables que l’on vient de dire”.<sup>185</sup>

Più sopra ho accennato a Musil, il cui *L’uomo senza qualità* è considerato da Ricœur un esempio eloquente di romanzo del Novecento in cui il protagonista presenta una perdita di identità. Ora, il dichiarare la propria ‘nullità’ da parte di Ulrich è pur sempre un ‘nulla’ che, paradossalmente, è qualcosa di più di ‘nulla’ per la semplice ragione che è un ‘nulla’ attribuito a un ‘io’. Ma chi è questo “io”, si chiede Ricœur, quando il soggetto afferma che è “nulla”?<sup>186</sup> È in realtà “[u]n soi privé du secours de la mêmété [...]”.<sup>187</sup> Ciò che riapre la discussione “c’est précisément cette mise à nu de la question *qui?*, confrontée à la fière réponse: ‘Me voici!’”<sup>188</sup> A maggior ragione in Magrelli la crisi dell’identità minacciata dalla frammentazione del corpo e dall’inesorabilità delle metamorfosi della carne, oltre che dalla stessa fenomenologia del corpo come chiasma tra sé e mondo,<sup>189</sup> come parte consustanziale dell’io e del corpo inteso come ‘oggetto’ esterno tra i tanti ‘oggetti’ nel mondo, questa crisi, dicevo, si pone al di là del presunto azzeramento della soggettività. Le forze che si oppongono al mantenimento dell’unità identitaria minacciano certamente l’identità, la *mêmété*, ma non l’*ipséité*. Non è paradossale affermare che non siamo mai gli stessi, identici a noi stessi. Scrive Magrelli:

<sup>183</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p.192.

<sup>184</sup> Ivi, p. 193.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Ivi, p. 196.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> Ivi, p. 197.

<sup>189</sup> Si veda a questo proposito una delle poesie più eloquenti e riuscite del recente Magrelli: “Invisibile e invincibile / è lo stampo che porto dentro me, / stampo del mondo, impresso a me nel mondo / e che mi fa essere al mondo / soltanto nella forma dello stampo. // Dov’è la libertà, se la malinconia / raccoglie le sue nuvole senza nessun perché? / Sto qui e subisco il loro lento transito / solo aspettando / all’ombra di me stesso” (Valerio Magrelli, *Il sangue amaro* cit., p. 127). Qui le sottili variazioni semantiche, espresse anche attraverso un uso sapiente dell’iterazione, sembrano particolarmente adatte a definire l’essenza del chiasma della carne in rapporto al sé e al mondo. Inoltre la poesia incarna perfettamente alcuni aspetti della dimensione della passività dell’io di cui discute Ricœur (si veda più giù).

“Cavalco un’onda che si disfa sotto di me, e disfacendosi mi sospinge. Cavalco l’avanzare di una cresta che si srotola sempre più in là. Cavalco la spinta che percorre la carne per consegnarsi oltre. Cavalco una spinta che è carne”.<sup>190</sup> Certamente la figura retorica dell’iterazione enfatizza questa concezione dinamica, metamorfica dell’io incarnato. Allo stesso tempo abbiamo già in questo brano un’idea di che cosa intenda lo scrittore per ‘psichizzazione’. Siamo dunque in costante flusso temporale, biologico, esperienziale; la nostra datità è sempre, costantemente, dinamica. Afferma Ricœur: “L’angoissante question *Qui suis-je?*, que mettent à nu les cas troublants de la fiction littéraire, peut, d’une certaine façon, s’incorporer à la fière déclaration: ‘Ici je me tiens!’ La question devient: ‘Qui suis-je, moi, si versatile, pour que, *néanmoins*, tu comptes sur moi?’”.<sup>191</sup> Questi casi di perdita presunta dell’identità, continua Ricœur, prodotti dall’immaginazione narrativa non fanno altro che suggerire “une dialectique de la possession et de la dépossession, du souci et de l’insouciance, de l’affirmation de soi et de l’effacement de soi. Ainsi le néant imaginé du soi devient-il ‘crise’ existentiel du soi”.<sup>192</sup>

L’analisi di Ricœur qui tratteggiata ha ramificazioni nella sfera etico-morale e in quella ontologica, come si può facilmente intuire. Mentre non mi soffermerò sul primo aspetto, merita invece una breve considerazione la riflessione di ordine ontologico poiché, pur esulando in parte dalla prospettiva narratologica dell’identità narrativa trattata in questo capitolo, getta ulteriore luce su alcune delicate questioni relative al rapporto tra identità e alterità, alla fenomenologia del corpo e della carne, e all’esperienza dell’intersoggettività (tematiche del resto già trattate nel capitolo precedente).

Come detto, la perdita dell’univocità all’interno del polo della medesimezza si verifica attraverso la frammentazione dell’identico per effetto della linea di separazione tra *mêmeté* e *ipséité*. Un’analoga polisemia si riscontra nel polo dell’alterità.<sup>193</sup> Vediamo ora come funziona il polo dell’alterità all’interno dell’ipseità. Anzitutto diciamo che la passività rappresenta l’attestazione dell’alterità. Per Ricœur la passività ha una triplice natura. Vi è infatti una passività rappresentata dall’esperienza del nostro corpo, o meglio della *carne*; poi vi è la passività dell’*estraneo*; infine abbiamo la passività più nascosta, quella della *coscienza* (intesa

---

<sup>190</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 3-4.

<sup>191</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 198.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> Ivi, p. 368.

come *Gewissen* piuttosto che come *Bewusstsein*, cioè coscienza come consapevolezza).<sup>194</sup> Sappiamo, lo abbiamo visto più volte, che il corpo appartiene contemporaneamente alla sfera delle cose e a quella del sé.<sup>195</sup> Una prima forma di passività associata al corpo è la sua massa, estensione, gravità, ecc. Una seconda forma è data dall'oscillazione di "umori capricciosi".<sup>196</sup> Una terza forma è data dalla resistenza delle cose esterne.<sup>197</sup> Qui Ricœur segue il pensiero di Maine de Biran. Da Husserl invece deriva la classica distinzione tra *Leib* (inteso come corpo esperito nella sua prospettiva pre-riflessiva della prima persona incarnata) e *Körper* (inteso come esperienza conseguente del corpo visto come oggetto) su cui mi sono soffermato nel terzo capitolo a proposito della differenza tra corpo *vissuto* e corpo *oggettivo* in Merleau-Ponty. L'importanza della distinzione tra *carne* e *corpo*, chiarisce Ricœur, è alla base della scoperta dell'alterità all'interno del sé, quello che il filosofo chiama 'alterità prima' (*alterité prime*) per distinguerla dall'alterità dell' 'estraneo' (*étranger*),<sup>198</sup> sulla quale si basa l'esperienza dell'intersoggettività.

L'alterità secondaria dell'*estraneo* costituisce un capitolo importante all'interno di *Nel condominio*. Nel "Quarto studio di acustica" (cap. VIII), per esempio, la natura intimamente aggressiva, invasiva, dei rumori è accostata a quella degli escrementi – l'escrezione di cui parla Camille Laurens, come visto sopra, o lo stesso scrittore nei capitoli XXVI, XXVII e XXVIII. Ebbene, il rumore diventa, sineddicamente, l'annuncio della presenza dell'altro che si oppone, senza un'apparente possibilità di conciliazione, all'individuo costretto, suo malgrado, a una frustrante passività: "Occorrerà spiegare che il rumore, anche nelle sue forme più organizzate, appartiene alla famiglia degli escrementi? Chi ama emetterlo in pubblico, prova certo un piacere di tipo *organico*, ma tutti gli altri soffrono, costretti a subire gli effetti di un totalitarismo *metabolico*".<sup>199</sup> Il brano continua con la citazione di un pensiero di Kant sul potere di prevaricazione della musica o del profumo imposti a coloro che non hanno scelto di fruirne liberamente. Ancora una volta l'esperienza, qui raccontata all'interno di un preciso autobiografema che l'autore ha voluto scegliere a illustrazione dell'organo dell'udito, viene interiorizzata e ricondotta ai meccanismi dell'organismo ("piacere di tipo organico", "totalitarismo

---

<sup>194</sup> Ivi, pp. 368-369.

<sup>195</sup> Ivi, p. 370.

<sup>196</sup> Ivi, p. 372.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> Ivi, p. 375.

<sup>199</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 19. Corsivi miei.

metabolico”<sup>200</sup>). In altre parole, una dinamica essenzialmente etico-sociale assume contemporaneamente una valenza eminentemente corporale. È in questo punto di sutura del corporeo e dell’intersoggettività sociale che si riscontra quell’interazione tra istanze fenomenologiche e istanze antropologiche che connotano Magrelli, soprattutto quello degli ultimi anni, a partire da *Nel condominio* sul versante della prosa, e da *Disturbi del sistema binario* su quello della poesia.

Indagando l’intera opera di Magrelli, cioè non soltanto *Nel condominio*, si ricava tuttavia l’impressione che è proprio l’alterità primaria a prevalere. Così i casi più volte citati in questa ricerca attestano esattamente questa alterità ontologica. Rammento solo l’episodio della pelle e del “temporaneo addio che volle dare al resto del mio corpo”<sup>201</sup> (capitolo IX); quello della pelle ‘colliquante’ sotto l’ingessatura (cap. XI); i funghi ai piedi che “ci dicono che *l’io diventa già altro da sé*, accoglie un’immigrazione localizzata e accetta di fare spazio a nuovi ospiti in una marcescenza preliminare, aurorale, augurale”<sup>202</sup> (cap. XII). Gli esempi potrebbero continuare ma rimando alle pagine precedenti per ulteriori dimostrazioni di quanto sto cercando di illustrare.<sup>203</sup> Di converso, l’alterità dell’*étranger* può benissimo essere attestata dalle figure in netta opposizione al personaggio Magrelli. Si veda, oltre all’episodio sul rumore citato sopra, ancora una volta il ruolo degli altri, dei compagni di classe, nel capitolo III. Qui va notato come lo stesso oggetto, dunque la materia inorganica, assume quasi il ruolo di oppositore, di alterità totalmente esterna, nel momento in cui leggiamo che gli occhiali sono “un corpo estraneo che divora il viso”.<sup>204</sup> Nella teatralizzazione dell’accadimento perturbante, traumatico, per il protagonista il narratore rammemorante si figura la scena nel suo distacco temporale nella quale il bambino-paziente mostra tutta la sua passività. Si noti per l’appunto l’abbondanza di verbi nella diatesi passiva: *chiuso, spiato, bloccato, costretto*,

---

<sup>200</sup> È interessante ricordare, a questo proposito, un esempio di osmosi tra l’elemento organico, biologico, e il suo risvolto filosofico: “Più tardi leggerò questi dolci versi sugli escrementi, le viscere, il deretano. *Metabolismo ontologico*”, nel citato capitolo XXVII (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 61). Corsivo mio.

<sup>201</sup> Id., *Nel condominio* cit. p. 22.

<sup>202</sup> Ivi, p. 29. Corsivo mio.

<sup>203</sup> Come ricorda Ilunga Kayombo, il corpo è certamente vissuto ma anche subito. Subisco il mio carattere, l’inconscio e anche la vita prima ancora di viverla (Bernard Ilunga Kayombo, *Paul Ricœur* cit., p. 335). Inoltre, “[l]a chair est saisie et définie comme le propre le plus propre. Mais ce propre le plus propre est mien sous le régime de l’altérité” (ivi, p. 337). Ricœur precisa: “La chair est le lieu de toutes les synthèses passives sur lesquelles s’édifient les synthèses actives qui seules peuvent être appelées des œuvres (*Leistungen*)” (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 375).

<sup>204</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 7.



*sevizziata*.<sup>205</sup> Non è casuale, inoltre, che il soggetto-vittima ci appaia appunto passivo mentre, come negli esempi sulla pelle, organi assurti al ruolo di micro-personaggi nel teatro della carne acquistano un'*agency* tipica dei personaggi umani. A questi ultimi vanno associati spesso gli innesti protesici e gli occhiali, anch'essi trattati in Magrelli come forme speciali di protesi. Il verbo *divora* dell'esempio appena citato non solo è usato nella diatesi attiva ma implica un forte potere di azione.

La stessa coscienza per Ricœur, intesa come *Gewissen* piuttosto che come *Bewusstsein*, si estrinseca in una forma di ingiunzione 'esterna'; è la terza modalità dell'alterità, e più precisamente "*l'être-enjoint en tant que structure de l'ipséité*".<sup>206</sup> In altre parole, la coscienza proviene da una dimensione altra rispetto al sé. La psicanalisi tende ad associarla al Superego o all'inconscio ancestrale, coi suoi miti, tabù e ingiunzioni. Abbiamo visto quanto sia importante per Magrelli la sfera del pre-personale, del meta-individuale, all'interno dell'esperienza incarnata, sia esso l'inconscio, o una 'voce' che chiama 'dal basso', da una dimensione 'ctonia'. Per Ricœur questa dimensione assolutamente altra e pressoché impossibile da definire è, tuttavia, parte integrante dell'attestazione del sé, come abbiamo detto. Le parole che seguono (con cui vorrei concludere questa sezione dedicata al filosofo francese) non vanno comunque lette, a mio parere, come una dichiarazione di sconfitta del pensiero speculativo bensì come atto di consapevolezza dei limiti della possibilità di esprimere quello che Judith Butler definisce come ciò che rimane tenacemente inesprimibile.<sup>207</sup>

Peut-être le philosophe, en tant que philosophe, doit-il avouer qu'il ne *sait* pas et ne *peut* pas dire si cet Autre, source de l'injonction, est un autrui que je puisse envisager [il riferimento qui è a Lévinas] ou qui puisse me dévisager, ou mes ancêtres dont il n'y a point de représentation, tant ma dette à leur égard est constitutive de moi-même, ou Dieu – Dieu vivant, Dieu absent – ou une place vide. Sur cette aporie de l'Autre, le discours philosophique s'arrête.<sup>208</sup>

Se adesso passiamo a considerare la filosofia della narrazione nel pensiero di Adriana Cavarero diciamo subito che per la filosofa la vita non è la realizzazione di

---

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 409.

<sup>207</sup> Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, p. 60.

<sup>208</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* cit., p. 409. Corsivi nell'originale.

un destino ma l'esposizione, impossibile da padroneggiare, da cui deriva una storia che il protagonista non ha mai progettato e che è stata sempre priva di autore.<sup>209</sup> Infatti, alla base dell'antica arte del racconto non sta l'autore bensì il narratore.<sup>210</sup> L'unicità di ogni essere è sprovvista di ogni qualità al momento della nascita, eppure a ciascun essere viene conferito un nome, quel nome che lo contraddistinguerà come unico e irripetibile: "L'unicità sta piuttosto nel fatto paradossale che ognuno risponda immediatamente alla domanda 'chi sei?' pronunciando il proprio nome, anche se mille altri possono rispondere con il medesimo nome".<sup>211</sup> Come il neonato riceve dagli altri un nome, così ogni essere umano non sceglie che cosa essere: "L'unicità che pertiene al *proprio* è sempre un *dato*, un *donato*".<sup>212</sup> Il nome, quindi, agisce come un sigillo dell'identità, opera come un collante tra la storia biografica e la storia autobiografica.<sup>213</sup> Abbiamo appena visto quanto sia importante per Magrelli il problema non solo dell'identità ma dell'appartenenza. Il nome è esattamente il segnacolo esterno di questa intima appartenenza all'altro da cui necessariamente dipendiamo. L'identità si fonda, per Cavarero, sul principio dell'apparire allo sguardo dell'altro: "La lingua dell'esistente assume la condizione carnale del 'questo e non altro' in tutta la sua percepibile concretezza".<sup>214</sup> L'unicità è un'unicità incarnata – questa unicità e non un'altra – per tutta la vita finché il *chi* non muore.<sup>215</sup> La priorità del visibile, dell'apparire, spiega perché il *chi*, l'essenza dell'identità, rimane più esposto allo sguardo dell'altro mentre resta nascosto alla persona stessa. In questo Cavarero segue Hannah Arendt.<sup>216</sup> "Nessuno può [...] conoscere, padroneggiare o disporre della propria identità. Ognuno non può che esibirla, ossia esibire quell'unicità irripetibile che egli è, in quanto *tale* appare agli altri nel contesto attuale del suo esibirsi",<sup>217</sup> precisa Cavarero. Scrivendo, Magrelli esibisce la sua unicità nell'atto della scrittura per cercare di mostrare la sua identità. Perché la scrittura, pur celando, esibisce agli altri, alla moltitudine indefinita dei suoi lettori, l'unicità e irripetibilità del suo narratore unico del racconto, co-autore della vita da cui discende la narrazione, o almeno un tentativo, pur sempre necessario, di

---

<sup>209</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit., p. 182

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 32

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 36.

narrazione. Scrivendo, il soggetto cerca di conferire memorabilità alla sua storia, preservandola nella forma del linguaggio. Tuttavia Judith Butler ci avverte che sebbene siamo costretti a dare un resoconto (*give an account*) dei nostri vari sé, le condizioni strutturali di tale resoconto finiscono per rendere impossibile che ciò avvenga in maniera completa. Infatti, scrive Butler, “[t]he singular body to which a narrative refers cannot be captured by a full narration, not only because the body has a formative history that remains irrecoverable by reflection, but because primary relations are formative in ways that produce a necessary opacity in our understanding of ourselves”.<sup>218</sup>

Occorre chiarire, a questo punto, che in Magrelli l’‘altro’, che secondo Cavarero renderebbe possibile la narrazione, si configura nell’*alterità* speculare e autoriflessiva dell’‘io’ autobiografico. Quest’ultimo deve, comunque, appoggiarsi non solo sul ruolo della memoria personale, ora fattasi processo attivo, ma anche sulla memoria degli altri con cui la nostra è strettamente intrecciata, soprattutto in relazione al racconto della propria nascita e della prima infanzia. Si veda a questo proposito ancora il capitolo IV di *Nel condominio*.

Per Arendt l’autobiografia sarebbe un esercizio assurdo in quanto “l’identità rivelata dalle sue azioni è proprio ciò che l’agente non padroneggia e non conosce”.<sup>219</sup> Cavarero argomenta che tra identità e narrazione c’è una forte relazione fondata su un desiderio. Questo desiderio può spesso essere inconscio, come nel caso di Ulisse, il quale acquista il dono della pietà, delle lacrime, solo nel momento in cui sente la *propria* storia narrata alla corte dei Feaci. Sulla scia di Jean-Luc Nancy quando definisce l’esistente, Cavarero afferma: “Proprio perché esso è l’esponibile, è anche il narrabile. Stiamo infatti parlando dell’unicità irripetibile di ogni essere umano”.<sup>220</sup> Il desiderio della narrazione si manifesta sia nel racconto della propria vita da parte degli altri sia per iniziativa propria. “Biografia e autobiografia si legano insieme in un unico desiderio”,<sup>221</sup> scrive la filosofa. Anche quando incontriamo un altro per la prima volta, osserva Cavarero, sappiamo che porta con sé una sua storia irripetibile.<sup>222</sup> Inoltre,

---

<sup>218</sup> Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* cit., pp. 20-21.

<sup>219</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit., p. 38.

<sup>220</sup> Ivi, p. 47.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Ivi, p. 48.

[...] a ognuno di noi è familiare il lavoro narrativo della memoria che, anche in modo del tutto involontario, continua a raccontarci la nostra storia personale. Ogni essere umano, senza neanche volerlo sapere, sa di essere un *sé narrabile* immerso nell'autonarrazione spontanea della sua memoria. Non occorre, infatti, che la memoria personale sia esplicitamente sollecitata nel suo esercizio autobiografico, ossia non occorre che la memoria involontaria si faccia ricordo attivo: ciò in cui il *sé narrabile* trova casa, più che un consapevole esercizio di rielaborazione del ricordare, è la spontanea struttura narrante della memoria stessa. Per questo abbiamo definito il *sé narrabile* invece che *narrato*.<sup>223</sup>

Il *sé narrabile* è il “sapore familiare”<sup>224</sup> di ogni *sé* nell'estensione temporale di una storia di una vita, di *questa* storia.

Dovrebbe essere chiaro a questo punto che Cavarero non postula la necessità di un *testo*, orale o scritto che sia. La narrabilità del *sé*, per la filosofa, si pone come categoria trascendentale, il “soggetto trascendentale”<sup>225</sup> del *sé narrabile*. Anche la memoria sfugge alla testualizzazione della storia. Cavarero comunque puntualizza che il testo che scaturisce dalla storia di una vita, pur non coincidendo con lo statuto ontologico del *sé narrabile*, è necessariamente intrecciato con esso.<sup>226</sup> Nella storia autobiografica il *sé* si trova a essere reificato, l'identità si cristallizza nella storia.<sup>227</sup> Non solo la memoria, nonostante le sue oscillazioni e le sue lacune, è necessaria al testo della nostra storia ma anche la memoria degli altri ci aiuta in questa costruzione del testo narrativo.<sup>228</sup> “Autobiografia e biografia, pur essendo generi diversi del racconto, sembrano non poter stare l'una senza l'altra nell'economia di un comune desiderio”,<sup>229</sup> scrive Cavarero. Ecco perché Magrelli ha sentito il bisogno di scrivere un racconto *biografico* (una ‘varietà’ molto speciale di biografia, si intende, considerato quanto ho detto in precedenza sul suo rapporto con questo genere narrativo) sul padre, un racconto “dove la biografia sfuma nella paleontologia, se non nella geologia”.<sup>230</sup> Proprio scrivendo del padre egli continua a scrivere anche la

---

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>225</sup> *Ivi.*, p. 48.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>228</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>230</sup> Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., risvolto di copertina. L'autore si affretta, tuttavia, a precisare che si tratta di “un romanzo *sui generis*” (*ibid.*), come a metterci in guardia dall'identificare nella sua scrittura l'invisibile forma della biografia ‘pura’, confermando quanto ho cercato di dimostrare

*propria* autobiografia. *Geologia di un padre* è un libro in cui autobiografia e biografia si integrano, confondendosi. Esempio, da questo punto di vista, appare il già citato primo capitolo del libro.<sup>231</sup> Allo stesso tempo *Geologia di un padre* porta a compimento la medesima tensione tra storia *autonarrata* e narrazione della storia *degli altri* postulata e in parte attualizzata da *Nel condominio*.

Il desiderio di una narrazione del sé scaturisce, per Cavarero, esattamente dal fatto che la memoria non ci aiuta a ricostruire il primo fondamentale capitolo della nostra esistenza, il miracolo della nascita.<sup>232</sup> È qui che ha origine il bisogno della narrazione offerta dagli altri. Come osserva Lejeune, la nostra vita privata è sempre una ‘comproprietà’,<sup>233</sup> e questo vale, possiamo aggiungere, in ogni fase della nostra esistenza. Per Cavarero assistere alla nascita di un altro può aiutare a recuperare il momento perduto della *propria* nascita. In Magrelli assistere alla morte di un altro, il padre, può aiutare proletticamente la proiezione dell’impossibile racconto della *propria morte*. Di questo bisogno dei vivi parla appunto Cavarero, credo, quando afferma:

Anche i morti, ovviamente, hanno una storia. Anzi, i morti non sono ormai nient’altro che il racconto di questa storia. Esso è però un racconto *per noi*, non per loro. [...] Chi muore, muore sempre *a qualcuno* (così per lo meno, dovrebbe essere). Viene a mancare. La relazione è spezzata, e nella memoria di chi vive resta una

---

più sopra in questo capitolo circa il rapporto tra autobiografia e autofinzione in Magrelli. In altre parole, siamo pur sempre davanti a una scrittura con una forte componente di ‘configurazione’, nonostante l’indubbio elemento ‘referenziale’ di natura (auto)biografica.

<sup>231</sup> È rivelatore quanto osserva Paul John Eakin, studioso che approfondirò un po’ più avanti, quando scrive che la storia del padre è stata in realtà la sua propria storia: “So Dad’s story for me has been my story after all in ways I didn’t acknowledge when I wrote *Not a Story*. I was still fighting him off, or fighting free of him” (Paul John Eakin, *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2008, p. 142). C’è ovviamente una forte componente edipica in tutto questo, come c’è nel Magrelli non solo di *Geologia* ma anche di *Nel condominio*. In *Geologia*, ad esempio, l’accento all’unico schiaffo ricevuto in tutta la vita da parte del padre è particolarmente emblematico (cfr. Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., p. 102), anche per via dell’analogia con il famoso schiaffo subito da Zeno Cosini ne *La coscienza di Zeno*, romanzo fortemente implicato nel complesso rapporto padre/figlio, come è noto. Sul rapporto tra scrittura e figura del padre in vita e in morte si vedano anche: Richard Freadman, *Decent and Indecent. Writing My Father’s Life*, in Paul John Eakin (ed.), *The Ethics of Life*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2004, pp. 121-146, e Arthur W. Frank, *When Life Writing Becomes Death Writing. Disability and the Ethics of Parental Euthanography*, in Paul John Eakin (ed.), *The Ethics of Life* cit., pp. 195-215. In *The Autobiography of Alice Toklas* di Gertrude Stein autobiografia e biografia sono astutamente sovrapposte, come ricorda Cavarero (Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit., p. 106): “L’autobiografia di Alice Toklas trasgredisce i canoni dell’autobiografia tradizionale perché mette in scrittura il carattere relazionale di un sé che il genere autobiografico – in quanto tale – è impossibilitato a mettere in parole” (ivi, p. 108).

<sup>232</sup> Ivi, p. 55.

<sup>233</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi* cit., p. 55.

#### Capitolo 4: Narrare il corpo, narrare il soggetto

storia di vita di cui il protagonista non può più sentire il racconto. Così la storia viene raccontata ad altri. [...] L'elaborazione del lutto sta nel lavoro narrativo di una memoria che vuole la complicità di altri nell'evocare la storia di chi non è più tra noi.<sup>234</sup>

Commentando il sonetto di Alfieri “Sublime specchio di veraci detti” e, in particolare, il lapidario emistichio conclusivo: “Muori, e il saprai”, Magrelli getta luce sulla valenza ermeneutica del momento del trapasso nella ‘narrazione’ della vita, avallando ulteriormente la mia interpretazione della sua scrittura inserita in una filosofia della narrazione. Nella sua esegesi del testo alfieriano il poeta romano cita Pasolini, il quale

propone un audace parallelo tra il momento della dipartita e il procedimento del montaggio cinematografico: così come il primo fissa il *significato* di tutta una *biografia*, il secondo conferisce *identità e senso* a un intero film, bloccandolo definitivamente tra le sue *infinite varianti*. Morire è quindi assolutamente necessario, poiché, finché esistiamo, manchiamo di *forma*: altrimenti detto, prima del suo termine, la nostra vita possiede una fisionomia ancora incomprensibile. [...] Come ha spiegato Marco Saggioro, l'attimo del decesso assume insomma per Pasolini un'implicazione specificamente *narrativa*. Infatti, solo mettendo fine a un'esistenza se ne potrà operare il “montaggio”, attribuendole cioè un *significato* complessivo, *univoco*. Senza tale suggello, la sua *configurazione* risulterebbe *dispersa* in una confusa successione di *avvenimenti sempre aperti* a nuovi sviluppi, ossia *privi di una soluzione di continuità*.<sup>235</sup>

La chiusa del sonetto sottolinea esattamente il valore ‘emeneutico’ della morte nei confronti di un'intera vita. Mi sono dilungato sulla citazione in quanto mi pare racchiuda molto di quanto sto cercando di dimostrare in questo capitolo circa l'attestazione dell'identità e dell'unicità di una vita, nonché della necessità di una

---

<sup>234</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit., p. 130.

<sup>235</sup> Valerio Magrelli, *Millennium Poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 103. Corsivi miei. Vorrei ricordare, *en passant*, l'ammirazione di Magrelli per Laurence Sterne e il suo romanzo *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, caratterizzato da audaci sperimentazioni strutturali quali l'uso sistematico della digressione e la prospettiva metanarrativa. L'espressione “viaggio sentimentale” è sicuramente da leggere come un omaggio allo scrittore anglo-irlandese e al libro *A Sentimental Journey Through France and Italy*.

qualche configurazione, sotto forma di racconto unitario, della vita e della sua essenza informale.

Anche il racconto, per quanto ‘ellittico’, della propria nascita in *Nel condominio* riveste un’importanza centrale, come quello dell’infanzia (e della ‘fuga’ dall’infanzia) perché, per quanto frammentata ci possa apparire la storia autobiografica a cui assistiamo, non solo in questo libro ma anche nelle prose successive,<sup>236</sup> abbiamo a che fare pur sempre con una storia che ha bisogno, seguendo il ragionamento di Cavarero, di una sua unità.<sup>237</sup> Ma poiché la memoria personale è sempre inaffidabile, la storia che essa ci narra è sempre falsa: “cioè una storia che, pur avendo il pregio di offrire contenuti mondani al sé narrabile, ne falsifica il posizionamento prospettico. Nel suo silente esercizio autobiografico, la memoria personale fa del sé narrabile un Narciso”.<sup>238</sup> Ora, sappiamo quanto sia centrale il mito di Narciso in Magrelli con le sue problematiche dell’autorispecchiamento che esso simboleggia. Anche le promesse di veridicità scaturite dal patto autobiografico postulato da Lejeune risultano vane, per Cavarero:<sup>239</sup>

Come in un impossibile gioco di specchi, il sé è infatti qui l’attore e lo spettatore, il narratore e l’ascoltatore che celebra *il sé come un altro*, proprio perché qui è presupposta l’assenza di un altro che sia veramente *un altro*. In questo senso, facendo coincidere l’*auto*, il *bios* e il *graphein*, il sé si conquista così davvero un’unità assoluta e autosufficiente. E tuttavia non se ne contenta, perché ne assapora spontaneamente l’illusione.<sup>240</sup>

Il sé, la sua unicità, non è una costruzione retorica del testo, così come la intende Barthes per esempio, osserva Cavarero,<sup>241</sup> ma la storia di una vita raccontata dall’altro che aiuta a rispondere alla domanda “Chi sono io?” Viene così ribadita la centralità della relazione intersoggettiva in questa filosofia della narrazione. In Judith

---

<sup>236</sup> Persino il gioco del calcio assume una dimensione narrativa in Magrelli. Cfr. Valerio Magrelli, *Addio al calcio* cit., p. 11: “Era lui mio fratello, fratello nelle favole che formano la *stoffa* di questo gioco. Ecco la forza della *parola*, quell’energia ridicola e insopprimibile che fa del calcio un *racconto*, un ininterrotto commento, un’estenuata *tela* di Penelope”. Corsivi miei. È quasi superfluo aggiungere che i lessemi *stoffa* e *tela* rimandano specificamente all’idea dell’*intreccio*.

<sup>237</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit., p. 56.

<sup>238</sup> Ivi, p. 57.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.* Corsivi nell’originale.

<sup>241</sup> Ivi, p. 60.

Butler questa relazione è altrettanto importante nel definire la responsabilità nel dare il racconto di sé, anche se la prospettiva qui è diversa da quella di Cavarero: “[...] I come into being as a reflexive subject in the context of establishing a narrative account of myself when I am spoken to by someone and prompted to address myself to the one who addresses me”.<sup>242</sup> Raccontare la propria storia equivale allo stesso tempo a “distanziarsi, sdoppiarsi, farsi altro”,<sup>243</sup> scrive Cavarero. La parola è il veicolo di questo desiderio [ontologico] di identità.<sup>244</sup> Nella visione sostanzialmente pessimista di Magrelli, disancorata dunque da ogni riscatto trascendente, suonano particolarmente vere le parole di Cavarero quando afferma che “una vita di cui non si possa raccontare una storia rischia di rimanere una mera esistenza empirica, ossia una sequenza intollerabile di eventi”.<sup>245</sup>

Passando ora all’analisi proposta da Paul John Eakin ci accorgiamo subito che anche in questo caso identità e narrazione sono strettamente interrelate, anzi il racconto è una parte essenziale del senso di chi siamo.<sup>246</sup> Le storie delle nostre vite non sono semplicemente storie *su di noi*, non parlano *di noi*, ma sono, a ben vedere, *noi*. Una posizione che fa eco all’assunto di Oliver Sacks<sup>247</sup> secondo cui la nostra

---

<sup>242</sup> Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* cit., p. 15.

<sup>243</sup> Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* cit., p. 109.

<sup>244</sup> Ivi, p. 59.

<sup>245</sup> Ivi, p. 76. Si veda a questo proposito anche quanto scrive Eakin: “[L]urking somewhere in the telling of any life is a facing down of mortality, the will to say that one’s life has left a trace, that any self and life have value” (Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 129).

<sup>246</sup> Ivi, p. ix. Eakin ha dedicato molti dei suoi lavori alla forma dell’autobiografia. Oltre al citato testo del 2008, su cui baso la mia discussione in questo capitolo, meritano attenzione per gli assunti fondamentali poi ripresi in *Living Autobiographically* i seguenti libri: *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985; *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992; *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1999; e infine Paul John Eakin (ed.), *The Ethics of Life Writing*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2004.

<sup>247</sup> Autore i cui studi Magrelli associa alle indagini identitarie trattate da Valéry (cfr. Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, “Il lettore di provincia” cit., p. 21). Le storie di pazienti con perdita di memoria per effetto di danni cerebrali riportate da Sacks sono storie che mostrano “aberrations of self-narration” (Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 46). La conseguenza è che queste persone con un’assenza di storie sembrano mostrare anche un’assenza di identità (*ibid.*). Il racconto della malattia del padre in *Geologia* sicuramente investe un’indagine sulle conseguenze dell’erosione dell’identità da parte della malattia stessa. Per Eakin l’amnesia del primo periodo infantile che ci costringe a rimetterci alla memoria degli altri per ricostruire l’inizio della nostra storia autobiografica è meno disagiata rispetto al disagio che ci coglie quando dobbiamo affrontare il racconto (impossibile) della nostra fine: “Adult amnesias [...] bring us face-to-face with the end of identity’s story, the collapse of the extended self when the memory and narrative skills that support it fail” (Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 49). L’ “extended self” è quello che riguarda i ricordi e le anticipazioni del futuro, secondo il modello di Neisser riportato da Eakin. Cfr. Ulric Neisser, *Five Kinds of Self-Knowledge*, “Philosophical Psychology”, 1, 1988, pp. 35-59. Se, comunque, la narrazione del sé si interrompe, Eakin non esclude che rimanga qualcosa del senso del sé, “some nonverbal, nonnarrative senses of self doubtless continue to function after extended selfhood has run its course” (Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 49).



identità è costituita dalle storie che ognuno di noi costruisce e vive.<sup>248</sup> In quanto discorso sull'identità realizzato giorno dopo giorno, frammento dopo frammento, l'autobiografia struttura la nostra esistenza (*structures our living*).<sup>249</sup> Sulla scia degli studi di Marianne Gullestad, Eakin afferma che l'attività di "making selves and life stories"<sup>250</sup> è una delle tante pratiche quotidiane espletate da ogni individuo. Anche se questo processo di autocostruzione identitaria è in gran parte inconscio,<sup>251</sup> fare una mappatura della nostra vita nel tempo "helps us to keep track of who we are".<sup>252</sup> Questo non vuol dire, avverte Eakin, che tutto ciò che diciamo sia identico a quello che pensiamo di essere.<sup>253</sup> Come i ricordi aiutano la costruzione di una storia del sé, così la storia aiuta a organizzare i ricordi secondo una trama più o meno consapevole, possiamo aggiungere. Se Magrelli nega l'esistenza di una trama nel suo racconto, ciò non significa, io credo, che di fatto la storia del sé incarnato che ci sta mostrando non obbedisca a dei principi di strutturazione, a una sorta di filigrana, sia pure grazie a un processo di mera giustapposizione analogica o tramite dei richiami o innesti intertestuali (certamente non arbitrari nella logica della *mise en scène* estetica). Sembra anche plausibile che così come uno scrittore si avvale di tutte le risorse retoriche a sua disposizione nella configurazione del testo, ciascun individuo, e qui seguo ancora le sollecitazioni di Eakin, costruisce la sua storia autobiografica e la sua identità attingendo a metafore, rudimenti di trama e di personaggi latenti nei discorsi usati per esprimere i valori della cultura di appartenenza.<sup>254</sup>

Ma che cosa spinge la persona a raccontare e scrivere la storia della propria vita? Certamente i processi di inculturazione del bambino aiutano la costruzione del sé nel momento in cui egli comincia a imbastire le prime forme di racconto di sé. È anche vero, però, che questa motivazione si fonda, secondo Eakin, sulla nozione che *anche* il nostro corpo ha una storia.<sup>255</sup> Ecco un altro aspetto particolarmente pertinente in un'analisi della 'narrabilità' del corpo in Magrelli. Infatti, se la perdita di memoria e, quindi, della storia del sé per effetto di malattie neurologiche gravi (come quella

---

<sup>248</sup> Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*, New York, Harper and Row, 1987.

<sup>249</sup> Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 4.

<sup>250</sup> Ivi, p. 106. Cfr. Marianne Gullestad, *Everyday Philosophers. Modernity, Morality, and Autobiography in Norway*, Oslo, Scandinavian University Press, 1996.

<sup>251</sup> Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 22.

<sup>252</sup> Ivi, p. 170.

<sup>253</sup> Ivi, p. 30.

<sup>254</sup> Ivi, p. 109.

<sup>255</sup> Ivi, p. 153.

raccontata da Magrelli in *Geologia di un padre* o da Sacks) o di danni cerebrali causati da incidenti sembrerebbe evidenziare un presunto ruolo oppositivo da parte del corpo nei confronti dell'identità personale, in realtà "identity and identity story are derived from the body in the first place; we are first and last *embodied*".<sup>256</sup> Qui lo studioso segue le analisi neurobiologiche di Antonio Damasio esposte in *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness* e *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*.<sup>257</sup> Per Damasio la storia del corpo ruota attorno alle attività omeostatiche regolatrici dell'organismo, che vanno dal metabolismo ai riflessi primari e al sistema immunitario al livello inferiore, poi al dolore, alle sensazioni di piacere, agli istinti e alle motivazioni e, al livello superiore, alle emozioni e ai sentimenti coscienti.<sup>258</sup> Ne consegue che, come scrive Eakin, "autobiographical self and extended consciousness, to which the 'I' of autobiography and memoir refers, are an integral part of the homeostatic machine that is the body".<sup>259</sup> In altre parole, il processo autobiografico, sia esso neurobiologico o letterario, di mappatura degli stati identitari attraverso il tempo, adempie a una funzione omeostatica.<sup>260</sup> Il sé, secondo Damasio, non è altro che una sensazione (*feeling*),

"a feeling of knowing", "a feeling of what happens".<sup>261</sup> And what does happen? The body responds to its encounters with objects in its environment, and it also responds to its own changing internal states. And *self* is Damasio's name for the feeling of awareness or knowing that these events are taking place.<sup>262</sup>

È proprio questo che si deve intendere per coscienza.<sup>263</sup> Scrive Eakin: "*Self inheres in a narrative of some kind*. Narrative identity, then, the notion that what we are could be said to be a story of some kind, is not merely the product of social

---

<sup>256</sup> Ivi, p. 59. Corsivo mio.

<sup>257</sup> Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt, 1999 e Id., *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, New York, Harcourt, 2003.

<sup>258</sup> Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., pp. 153-154.

<sup>259</sup> Ivi, p. 154.

<sup>260</sup> Ivi, p. 155.

<sup>261</sup> Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens* cit., p. 7, riportato in Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 68.

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> *Ibid.*

convention; it is rooted in our lives in and as bodies”.<sup>264</sup> Da quanto appena detto si evince chiaramente il legame tra le posizioni di Damasio e quelle di Merleau-Ponty, oltre che di Kant, Nietzsche e Freud.<sup>265</sup>

Quando parliamo di noi stessi, chiarisce Eakin, o quando creiamo un personaggio-io (*I-character*) in un'autobiografia, conferiamo un certo grado di permanenza e di solidità narrativa “– or ‘body’, we might say – to otherwise evanescent states of identity feeling. We get the satisfaction of seeming to see ourselves see, of seeming to see our selves. That is the psychological gratification of autobiography’s reflexivity, of its illusive teller-effect”.<sup>266</sup> Mi pare, dunque, che Eakin ci aiuti a comprendere ancora meglio il senso profondo della scrittura autobiografica o, se vogliamo dire diversamente, delle pratiche di autonarrazione o autofinzione in Magrelli, perché sono quelle che più di tutte realizzano il sogno, l’illusione, di “vedersi vedersi”, di sdoppiarsi, di assumere la posizione, il privilegio, di essere co-autori, narratori, protagonisti, ascoltatori e osservatori, in una vertiginosa *mise en abîme* della soggettività. Proprio quando questa coscienza del sé sembra svuotarsi di sostanza, vanificandosi nella perdita o nella parcellizzazione dell’identità, non viene perduta la coscienza di star sempre parlando di un io, mentale e corporeo potremmo dire, a cui ogni racconto del sé ha qualcosa da trasmettere. Persino nel caso estremo di perdita della memoria, o della parola, resterebbe questo posizionamento autoriflessivo che consente la “sensazione” (*feeling*) dell’identità. Da qui la carnalità esposta al massimo grado in *Nel condominio* ma presente, in definitiva, in tutto Magrelli. Il paradosso dell’*ouroboros*, del nastro di Möbius<sup>267</sup> si può realizzare solo se le dinamiche neurobiologiche del corpo, comprendenti il *proto-self* di cui parla Damasio<sup>268</sup> (che è sotto la soglia della coscienza), e il sé “estesivo” dei ricordi e delle anticipazioni interagiscono nella

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 74. Corsivo nell’originale.

<sup>265</sup> Ivi, p. 70.

<sup>266</sup> Ivi, p. 77. La nozione di riflessività su cui ho più volte richiamato l’attenzione in questo capitolo è anche collegata alla tecnica della *mise en abîme*. Per un’analisi dei rapporti tra riflessività e *mise en abîme* nel testo narrativo può essere utile l’articolo di Lucien Dällenbach, *Reflexivity and Reading*, “New Literary History”, vol. 11, no. 3, Spring 1980, pp. 435-449.

<sup>267</sup> Cfr. Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 107: “Si attiva ora lo sguardo circolare del serpente autodivorantesi (serpente dello sguardo). L’*ouroboros* egizio e neoplatonico ritorna, parodiato dal paziente che scruta in uno schermo per vedere il guanto rovesciato del suo corpo. Ci sono, sono in una pista, sulla straniata superficie di un nastro di Möbius dove la vista scivola ininterrottamente dentro e fuori. Dal suo buio ematoma, dal fondo della caverna iridescente, il Ginocchio mi fissa, dopo avermi evocato a sé col debole pretesto di una artroscopia. La grotta azzurra.”

<sup>268</sup> Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens* cit., p. 22, riportato in Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 69.

costruzione narrativa (verbale e non verbale) dell'identità. Se in Magrelli avvertiamo distintamente la sensazione che la nozione di identità appare per sempre compromessa, o perlomeno una chimera che invano l'autore-narratore tenta di inseguire, è certamente impossibile per ciascuno di noi afferrare il momento in cui diventiamo chi siamo. Come afferma, infatti, Eakin, “we never catch ourselves in the act of *becoming selves*. We are always out of sync with our selves, always lagging behind, always trying to catch up retrospectively”.<sup>269</sup> Il sé è, in ultima analisi, “a fiction, an elusive creature that we construct even as we seek to encounter it”.<sup>270</sup>

La memoria e la narrazione autobiografica non sono, tuttavia, orientate esclusivamente verso il passato, quindi non sono costitutivamente retrospettive, ma [e potrebbe sembrare un paradosso] si orientano anche verso il futuro.<sup>271</sup> Anche quando rievochiamo nel tempo, in diverse occasioni, il medesimo ricordo, il cervello lo ricostruisce come se l'evento avvenuto nel passato venisse rievocato per la prima volta.<sup>272</sup> Di fatto, scrive Eakin, “we are steadily moving away from the past into the future, and we want to bridge the gap”.<sup>273</sup> La narrazione autobiografica, quindi, non sarebbe altro che un modo di prepararsi al futuro inserendo negli intrecci della storia ‘scenari’ per la vita a venire. È esattamente questa ‘proiezione’ nel futuro che motiverebbe il recupero, attivo, del nostro passato. Qui si inserirebbe una delle motivazioni profonde, quindi non del tutto coscienti, che sono alla base di *Nel condominio* e delle prose successive (in primo luogo *Geologia di un padre*): essere pronti al futuro, un futuro che si prospetta – lo ricaviamo dalla lettura puntuale dei testi – come un cammino di progressivo decadimento, di sopravvento di quel “Grande Mimetismo”<sup>274</sup> fisico e mentale rappresentato dalla vecchiaia e, infine, dalla

---

<sup>269</sup> Ivi, p. 125.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> Ivi, p. 156.

<sup>273</sup> Ivi, p. 157.

<sup>274</sup> Cfr. Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., p. 137 (“Vecchiaia – inizia il Grande Mimetismo, / divento sempre più simile a mio padre. / Giacinto, ti raggiungo! / disco che mi colpisce per farmi uguale a te. / Volto, gesti, inflessioni, andatura: / torno all'originale, / semplice applicazione di un programma. / O forse mi travesto per salvarmi, / barricato nel suo recinto genetico... / Da quale predatore sto fuggendo, / per abdicare al mio aspetto? / (Il modo in cui dico: “Davvero?”, / sentendomi doppiato, / parlato da una voce che è la sua). / Vecchiaia – L'Invasione si avvicina. / Non so se potrò ancora firmare con il mio nome.”). Questa stessa poesia, posta in appendice al libro, era stata già pubblicata in *Disturbi del sistema binario*. Si tratta di un esempio eloquente, tra i tanti che potremmo citare, di quella corrente autobiografica ‘latente’, a cui ho fatto già riferimento in questo lavoro, sottesa a gran parte della scrittura di Magrelli, in versi e in prosa. Non sfugga, tra tanto che si potrebbe osservare, la contiguità fonetica e analogica tra “Giacinto”, il nome del padre, e “recinto genetico”. Nel capitolo VI di *Nel condominio*, per fornire un altro esempio, il futuro è adombrato in una notazione quale: “Ma per la chirurgia c'è ancora tempo...” (Id., *Nel condominio* cit., p. 11).

morte. Commentando brevemente il film *La mosca* di Cronenberg, regista molto apprezzato da Magrelli, lo scrittore afferma che il film in realtà non ha nulla a che fare con il teletrasporto, come precisato dallo stesso regista, si tratta piuttosto di “una metafora della vecchiaia, come metamorfosi mostruosa”.<sup>275</sup>

Il recupero autobiografico della memoria si appoggia inoltre, suggerisce Eakin, sulla rievocazione dei luoghi. Così l’operazione attiva del ricordo investe “place with self so that that self can be extracted from place later on”.<sup>276</sup> In *Nel condominio* i viaggi, come sappiamo uno dei tre temi cardini del libro, forniscono esattamente quel senso dei luoghi della memoria, lontana o recente che sia, quella gravidanza topologica, che invece manca, o resta alquanto indeterminata, nelle pagine dedicate alla malattia e all’infanzia. Dove si trovava il “parcheggio” negli “anni Sessanta” rievocato nel capitolo VIII? Di quale “candida spiaggia” si parla nel capitolo IX? Dove è avvenuto esattamente il “terremoto in campagna” del capitolo XXV? Quando lo scrittore non affronta il tema del viaggio, lo spazio sembra perdere i suoi connotati fisici specifici diventando soltanto lo scenario, il fondale da palcoscenico, di un momento epifanico nella storia introiettata del sé. Infine, anche Eakin, come Ricœur e Cavarero tra gli altri, sottolinea il carattere etico dell’identità narrativa: “Social accountability conditions us from early childhood to believe that our recognition as persons is to be transacted through the exchange of identity narratives”.<sup>277</sup>

A conclusione di questo capitolo cercherò di tirare le fila del discorso condotto sin qui e, soprattutto, di articolare il tipo di soluzione proposta per la domanda di ricerca specificamente affrontata in questa parte del mio lavoro. L’interrogativo di partenza era dunque quello di vedere che cosa abbia spinto il poeta ad adottare le misure più distese della prosa, nonché quale sia il senso dell’intensificazione nel tempo della produzione narrativa in rapporto a quella in versi, non dimenticando tuttavia che la prosa si è arricchita delle movenze e della densità immaginifica e ritmica del verso. È mia convinzione che nel genere autobiografico, inclusa la sua ‘variante’ autofinzionale, assistiamo a una forma di narrazione di un vissuto autoriale in continua trasformazione che rende conto dell’inesorabile trasformazione e del sé e del corpo. Si tenga presente un elemento molto significativo in questo senso, cioè

---

<sup>275</sup> Mario Inglese, *Intervista a Valerio Magrelli*, “Il lettore di provincia” cit., p. 21.

<sup>276</sup> Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit., p. 165.

<sup>277</sup> Ivi, p. 44.

che lo scrittore ha sentito il bisogno di ritornare più volte su questa scrittura autoriflessiva, del sé, con altri volumi caratterizzati da questo stesso genere di narrazione, dopo l'avvio di *Nel condominio*, tappa fondamentale nel suo sviluppo creativo. Sotto questo profilo non possiamo non essere persuasi, e affascinati, dalla scelta da parte di Magrelli di schivare, almeno a tutt'oggi, le forme 'canoniche' del romanzo. Non è un caso, come abbiamo osservato, che lo scrittore usi (a più riprese e con una certa flessibilità che è indicativa delle peculiarità di questa prosa difficile da imbrigliare in una rigida classificazione) termini come "autobiografico", "autobiografia che diventa autofinzione", "biografia sbilenca", "vice-autobiografia", "biografia [che] sfuma nella paleontologia", ecc. Certo, l'autobiografia di *Nel condominio* è forse più un'"autobiologia", come la definisce lo scrittore stesso, che una autobiografia, in virtù di quella sorta di 'intensificazione psichica' che investe il corpo umano, il *suo* corpo. Quindi la decisione da parte di Magrelli di rendere il proprio passato narrabile rappresenta un modo di affrontare l'ardua problematica dell'io, il quale diventa in tal modo una sorta di macro-personaggio che interagisce, spesso in maniera conflittuale, con la proliferazione, in costante slittamento, di micro-personaggi, vale a dire i vari organi e le varie funzioni fisiologiche e patologiche dell'organismo. L'autobiografia diventa così lo strumento preposto a esprimere la natura metamorfica del corpo costretto a venire a patti con l'identità instabile o minacciata del sé.

Attraverso una mappatura del complesso universo della scrittura autobiografica condotta con l'aiuto dei fondamentali contributi di Lejeune, Sturrock e delle suggestioni derivanti da Anderson, Swindells e altri studiosi, abbiamo potuto evidenziare alcuni aspetti specifici di un genere narrativo che fa della riflessione sul sé il suo nucleo epistemologico. Considerate le precise preoccupazioni della riflessione e della pratica scritturale di Magrelli e le caratteristiche di questa forma letteraria, ho sottolineato lo speciale rapporto osmotico che si instaura tra di esse nella prosa di Magrelli.

Alla disamina della problematica del genere autobiografico è seguita un'ampia trattazione di un genere strettamente collegato all'autobiografia, ma allo stesso tempo autonomo, quello dell'autofinzione. Qui il contributo teorico di studiosi quali Doubrovsky, Colonna, Vilain e diversi altri, è stato ugualmente illuminante. Questa discussione si è rivelata necessaria in quanto aiuta a mettere in luce la speciale configurazione e, al contempo, la flessibilità che la prosa autobiografica assume in

Magrelli. Detto altrimenti, la narrazione degli autobiografemi, con i loro *turning points* e le intuizioni epifaniche nella parabola dell'*Erlebnis*, deve sempre fare i conti con le esigenze di un'ineludibile *mise en intrigue*. La discussione è servita, spero, a evidenziare i rapporti tra la referenzialità di un genere che si appoggia giocoforza sui dati della realtà vissuta, e la finzionalità della testualizzazione del discorso letterario. Finzionalità che, ovviamente, deve essere intesa come elemento necessario, costitutivo, anziché meramente esornativo, della configurazione strutturale e retorica del racconto.

Infine, nell'ultima sezione del capitolo ho effettuato, attraverso il sostegno teorico di Ricœur, Cavarero e Eakin, un'indagine a partire dalla mia ipotesi di lettura secondo la quale la prosa fortemente autobiografica (o autofinzionale) di Magrelli scaturirebbe dalla necessità, dall'urgenza, di isolare meglio le dinamiche dell'attestazione identitaria del soggetto attraverso il racconto. In altre parole, il ricorso alla narrativa rappresenterebbe, nella mia interpretazione, la *mise en scène*, la 'teatralizzazione' del sé. Seguendo il pensiero di Ricœur, nonostante tutti i fattori di instabilità, diversità e trasformazione c'è una 'permanenza nel tempo' e un bisogno di 'narrazione' all'interno del sé che è parte integrante della costruzione dell'identità, posizione prossima a quella di Cavarero. Ricœur ci ha anche aiutato a dirimere lo spinoso problema dell'identità per mezzo dei concetti di medesimezza e ipseità mediante la dimensione narrativa dell'identità. Inoltre, abbiamo visto come l'apparente perdita di identità tipica della letteratura moderna trova risposta nella crisi del soggetto, nella desoggettivazione, ma solo nella sfera dell'*idem*, non in quella dell'*ipse*.

Per Cavarero tra identità e narrazione c'è una forte relazione fondata su un desiderio, il quale può spesso essere inconscio. Il desiderio della narrazione si manifesta sia nel racconto della propria vita da parte degli altri sia per iniziativa propria. Il desiderio di una narrazione del sé scaturisce, per Cavarero, esattamente dal fatto che la memoria non ci aiuta a ricostruire il primo fondamentale capitolo della nostra esistenza, il miracolo della nascita.

Anche Eakin ci ha accompagnato nell'approfondimento della relazione tra l'identità personale e la necessità della narrazione autobiografica. Infatti le storie delle nostre vite non sono semplicemente storie *su di noi*, non parlano *di noi*, ma sono, in ultima analisi, *noi*, anche se questo non vuol dire che tutto ciò che diciamo di essere sia identico a quello che diciamo. Particolarmente importante è l'attenzione

#### Capitolo 4: Narrare il corpo, narrare il soggetto

posta da Eakin sugli studi neurobiologici di Damasio, secondo cui la narrabilità del sé non ha soltanto una base esperienziale, sociale e culturale ma si fonda sulla storia che *anche* il nostro corpo ha da raccontare, per dir così. In qualche maniera il sé sarebbe una sensazione fisica, anzi esisterebbe, oltre al ‘sé esteso’ dei ricordi e delle anticipazioni, un ‘proto-sé’ che non abbiamo troppe difficoltà ad avvicinare, io credo, alla nozione del ‘pre-personale’ corporeo presente in Magrelli.



## Capitolo 5: I volti dell'ironia magrelliana

Getting to grips with irony seems to have something in common with gathering the mist; there is plenty to take hold of if only one could. (D. C. Muecke)

In questo capitolo affronterò la questione delle possibili cause che determinano la cospicua presenza di ironia in *Nel condominio di carne* e, più in generale, negli altri libri di prosa di Magrelli. Facendo ricorso ad alcuni fondamentali studi su questo complesso meccanismo retorico, in particolare i contributi di Douglas Muecke, Paul de Man, Vladimir Jankélévitch, Wayne Booth e Guido Almansi, cercherò di dimostrare come l'ironia svolgerebbe la funzione di distanziare il narratore (e il soggetto pensante) da un corpo quasi 'oggettivato', visto come fascio di materia visibile e invisibile che avvolge il sé. L'ironia servirebbe in tal modo ad accentuare, assieme all'elemento 'autobiografico', un margine di libertà, di 'possesso di sé', una *mise en abîme* dell'io nei confronti delle 'macchinazioni' del corpo. L'ironia allo stesso tempo evidenzia l'instabilità e le ambiguità di ogni pratica discorsiva o testo. Almansi, per esempio, ha sottolineato la natura 'mendace' di tante operazioni poetiche. Non si dimentichi a questo proposito che Magrelli ha affermato che compito del poeta è, paradossalmente, non tanto rivelare quanto 'nascondere'. Poiché l'ironia è molto spesso associata all'umorismo (ed è quanto riscontriamo nelle opere di Magrelli) proporrò un'ulteriore riflessione sintetica sui rapporti tra ironia e umorismo avvalendomi di alcuni importanti snodi teorici, segnatamente le argomentazioni su questo tema condotte da Pirandello, Freud e Bergson, pur non trascurando quelle sollecitazioni provenienti da altri orizzonti critici che si sono rivelate stimolanti per il mio discorso nel presente capitolo.

Molti studiosi hanno naturalmente rimarcato, come abbiamo già visto, la presenza di un tono ironico, e autoironico, in *Nel condominio* ma quel che ci interessa maggiormente a questo punto, io credo, è cercare di individuare le motivazioni profonde dell'ironia in Magrelli. Al di là delle dichiarazioni di quest'ultimo contenute in diversi interventi (si vedano le interviste citate nel primo capitolo di

questo lavoro), ritengo opportuno raccordare un discorso sull'origine dello stile ironico alla problematica fenomenologica, ontologica e narratologica alla base del libro della quale mi sono occupato nei capitoli precedenti. Allo stesso tempo il tono ironico si sposa quasi costantemente con una vena umoristica che, per confessione dello stesso autore, rende più leggero il suo viaggio nei meandri della carne e la sua meditazione sulla condizione mortale dell'uomo.

Una corrente ironica è certamente presente anche nelle prime sillogi di Magrelli, sia pure in maniera alquanto velata, non dirompente come nelle opere in prosa. Come si legge nella quarta di copertina del volume contenente le prime tre raccolte e poesie sparse successive, si tratta di una "ironia come affondo nella natura delle cose più che come schermo pudico".<sup>1</sup> È indubbio, inoltre, che la letteratura moderna sembra particolarmente connotata dalla presenza dell'ironia ancor più che da una marcata metaforicità, come osserva Booth.<sup>2</sup> Pur non trascurando alcune fondamentali considerazioni teoriche sull'essenza dell'umorismo, come detto, il mio discorso si incentrerà sulla retorica e le implicazioni filosofiche dell'ironia. Vasta è la letteratura critica su questo 'concetto' e su questa pratica; cercherò pertanto di limitarmi ai contributi più importanti per tentare di illuminare le ripercussioni che un impiego dell'ironia innesca in Magrelli.

È proprio la coesistenza di un tono diffusamente ironico e umoristico, da una parte, e la serietà delle problematiche sollevate o postulate, dall'altra, a imprimere una cifra inconfondibile a *Nel condominio*. Aristotele afferma che l'ironia, più che la buffoneria, si addice maggiormente al gentiluomo, all'uomo libero,<sup>3</sup> così come Cicerone giudica l'ironia "un genere molto elegante, scherzoso senza perdere di serietà".<sup>4</sup> Non è poi una mera coincidenza, ritengo, che proprio il capitolo incipitario del libro, sul quale mi sono soffermato in svariate occasioni, contenga una citazione dal *Fedro* di Platone.<sup>5</sup> Ne consegue non solo che la valenza euristica degli interrogativi lì esposti è una chiave di lettura imprescindibile ma che evocare il

---

<sup>1</sup> Valerio Magrelli, *Poesie* cit., quarta di copertina. Ma si rammenti anche una delle più brevi poesie di Magrelli, "Piccolo schermo", tratta dalla quarta silloge: "La legge morale dentro di me / l'antenna parabolica sopra di me" (Id., *Didascalie per la lettura di un giornale* cit., p. 27). Qui la struttura sintattica parallela ed ellittica contiene un'ironia antifrastica e citazionale (l'allusione a Kant) allo stesso tempo. Per l'ironia antifrastica e l'ironia come menzione (o citazionale) si veda più avanti in questo capitolo.

<sup>2</sup> Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974, p. 178.

<sup>3</sup> Aristotele, *Retorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, UTET, 2004, p. 376.

<sup>4</sup> Marco Tullio Cicerone, *Dell'oratore*, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 501-503.

<sup>5</sup> Platone, *Fedro*, in Id., *Opere complete*, Vol. 3, trad. it. di P. Pucci, Bari, Laterza, 1986, p. 216.

dialogo socratico si innesta proprio in quella disposizione ironica che connota Socrate. Ecco una delle accezioni del termine ironia con cui dobbiamo fare i conti. L'obiettivo dell'ironia è in ultima analisi, avverte Muecke, quello di vedere chiaro e porre domande.<sup>6</sup> Se in Aristotele e Cicerone, come poi in Quintiliano,<sup>7</sup> questo meccanismo del discorso viene visto più come tropo o figura retorica, con Socrate sconfiniamo nelle preoccupazioni gnoseologiche e filosofiche in senso lato con cui successivamente ogni discussione sull'ironia dovrà misurarsi. Siamo così dinanzi al "dubbio metodico", alla "illuminata coscienza", all'"interrogare fingendo di non sapere"<sup>8</sup> come strumenti di conoscenza. Emerge al contempo la consapevolezza che con l'ironia abbiamo a che fare con un'inafferrabilità,<sup>9</sup> un'ambiguità definitoria che tutti gli studiosi hanno rilevato. Come afferma Gurewitch, "[a]mbiguity, duplicity, multiplicity, elusiveness, provisionality, incertitude, indeterminism – these are only a few of irony's linkages".<sup>10</sup>

Allo stesso tempo l'ironia può suggerire un equilibrio tra forze contrapposte, o almeno una sospensione tra di esse.<sup>11</sup> Può generare la satira o legarsi alla commedia, alla tragedia o alla tragicommedia.<sup>12</sup> Può procurare piacere, come l'umorismo nella formulazione di Freud,<sup>13</sup> o costituire una patologia.<sup>14</sup> Per Kierkegaard<sup>15</sup> l'ironia socratica è un metodo, una via, piuttosto che una verità; essa suggella l'ignoranza di cui era consapevole Socrate ma è anche una condizione per ogni ricerca della verità.<sup>16</sup> L'ironia socratica serve a distruggere l'illusione di coloro che credono di sapere qualcosa.<sup>17</sup> Per Kierkegaard una vita che meriti di essere chiamata umana deve fondarsi sull'ironia,<sup>18</sup> la sola condizione che conduca alla libertà, anche se si

---

<sup>6</sup> D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, London and New York, Methuen, 1980, p. 246.

<sup>7</sup> Marco Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.

<sup>8</sup> *Enciclopedia Italiana Treccani, ad vocem.*

<sup>9</sup> Italo Calvino, *Nel paese dell'ironia*, "La Repubblica", 29/11/1984.

<sup>10</sup> Morton Gurewitch, *The Ironic Temper and the Comic Imagination*, Detroit, Wayne State University Press, 1994, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Der Humor*, in Id., *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt am Main, 1940-47, trad. it. a cura di C. L. Musatti, *L'umorismo*, in Id., *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1978 [1927], Vol. 10, pp. 503-508.

<sup>14</sup> Morton Gurewitch, *The Ironic Temper* cit., p. 19.

<sup>15</sup> Sören Kierkegaard, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, a cura di D. Borso, Milano, Rizzoli, 1995.

<sup>16</sup> K. Brian Söderquist, *Irony*, in John Lippitt and George Pattison (eds.), *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 345.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 352.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 356.

tratterà di una libertà negativa.<sup>19</sup> In Magrelli l'ironia è segno della libertà davanti alla complessità dei problemi che ci presenta in *Nel condominio*. In altre parole, disseminare nel libro punti di domanda, inscenare il dubbio, avviare una ricognizione fenomenologica e ontologica dell'interazione corpo/mente, respingere ogni comoda certezza, predispongono a quel metodo gnoseologico ma anche a quella libertà di cui parla Kierkegaard. Questa è anche la libertà invocata, per esempio, da Thomas Mann nel personaggio di Hans Castorp ne *La montagna incantata*. Si tratta certamente di un'ironia equivoca ma “in its richest sense, as a risky yet ultimately reconciling lordship of counterpoints”,<sup>20</sup> argomenta Gurewitch. Quest'ironia è apollinea, è un'ironia della distanza,<sup>21</sup> ma anche uno strumento di mediazione, di armonizzazione, di “piety” e di guarigione attraverso l'umorismo.<sup>22</sup> È lo stesso Magrelli a dichiarare che l'ironia è un antidoto alla tragicità in quanto contiene un elemento di *pietas* (si veda l'intervista di Sinfonico<sup>23</sup>). In lui l'ironia contribuisce a sottolineare la presa di distanza tra il sé e l'altro, ma anche il distacco proprio della scepse di chi è ossessionato dalla natura corrotta di ogni cosa e di ogni essere, in ultima analisi da un pessimismo di fondo irredimibile. Da qui la funzione dell'ironia nel sottolineare, con la giusta dose di levità, la consapevolezza dell'aleatorietà dell'autonomia del potere della coscienza e della mente nei confronti della materia che ci costituisce come soggetti. Il comico stempera dunque la potenziale tragicità insita in questo rapporto dicotomico. L'ironia comica può essere associata, per dirla ancora con Gurewitch, a una sorta di “analgesic jesting at the world's distempers”,<sup>24</sup> ma può anche essere vista, in definitiva come una metafisica dell'assurdo.<sup>25</sup>

In *Nel condominio*, come nelle altre opere in prosa, Magrelli è alla ricerca di una forma di narrazione che si discosta da qualsivoglia modello canonico, come visto. La sua narrativa si innerva nella frammentarietà voluta, nella commistione di realtà e finzione, soggettività e oggettività, serietà e umorismo. In tutto questo la disposizione ironica gioca una parte rilevante, anzi fondamentale. Credo che si possa addirittura affermare che Magrelli con *Nel condominio* non poteva *non* scrivere un testo ironico (*e* autoironico). L'ironia fungerebbe, in questa prospettiva, come una

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Morton Gurewitch, *The Ironic Temper* cit., p. 25.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Damiano Sinfonico, *L'incanto del gioco. Intervista a Valerio Magrelli* cit., p. 400.

<sup>24</sup> Morton Gurewitch, *The Ironic Temper* cit., p. 16.

<sup>25</sup> *Ibid.*

sorta di 'chiasma' tra il punto di vista del soggetto narrante e quello paradossale, fittizio (ma non troppo) dell'oggetto indagato, del corpo frammentato nei suoi vari organi. Se, come abbiamo osservato più volte, per Magrelli scrivere significa nascondere, allora il passo verso l'ironia è breve. L'ironia sceglie sempre la via indiretta, celata, per suggerire qualcosa. Trova spontanea accoglienza in quel genere ibrido, sfaccettato, dell'autofinzione per via della disposizione autoriflessiva che connota questa forma letteraria, come abbiamo già visto.<sup>26</sup> Con l'ironia Magrelli si ritaglia quel margine di libertà, o almeno così crede, che egli cerca di esercitare all'interno del rapporto di stretta coimplicazione tra il 'volontario' della coscienza e della mente e l' 'involontario' della carne.

Se si tiene presente che il concetto di umorismo così come espresso da Pirandello è vicino, come ricorda Muecke,<sup>27</sup> all'ironia intesa nella sua ampia dimensione filosofica anziché in quella più ristretta della retorica, allora possiamo applicare al procedere 'frammentato' della narrativa di Magrelli quanto scrive il drammaturgo siciliano a proposito dell'opera umoristica: "[...] quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione* dell'opera d'arte in genere".<sup>28</sup> Non bisogna dimenticare, inoltre, che la prima fase della produzione di Magrelli, così mirabilmente coagulatesi in *Ora serrata retinae*, germina da una scrittura autoriflessiva, è cioè una poesia che ha come tema la poesia stessa. Questo implica una necessaria presa di distanza sia dalla materia poetica che dalla lingua che la incarna, anzi le due cose si identificano e al tempo stesso emergono all'interno di un processo di sdoppiamento. La prosa di Magrelli, poi, scaturisce da questo fondo di sovrapposizione e sdoppiamento della scrittura. Nella prosa, in particolare, la distanza che lo scrittore si è da sempre assicurata è, come dire, colmata dall'ironia, per richiamare quanto afferma Almansi,<sup>29</sup> il quale aggiunge che, del resto, un libro "tutto limpido e trasparente, tutto onesto [sarebbe come] l'elenco del telefono".<sup>30</sup> Ho

---

<sup>26</sup> Cfr. Claude Burgelin, *Pour l'autofiction* cit., pp. 12-13.

<sup>27</sup> "Pirandello's 'humour' is close to irony, particularly to what might be called the general irony of inevitable self-deception" (D. C. Muecke, *Irony and the Ironic*, London and New York, Methuen, 1982, p. 103). Pirandello distingue tra ironia retorica e ironia filosofica (Luigi Pirandello, *L'umorismo* [1920], in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano Mondadori, 1993, p. 21); la seconda è più vicina all'umorismo ed è esemplificata dalle posizioni di Friedrich Schlegel e Tieck, di ascendenza fichtiana (ivi, pp. 22-23).

<sup>28</sup> Ivi, p.159.

<sup>29</sup> Guido Almansi, *Amica ironia* cit., p. 55.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 76-77.

anche più volte fatto riferimento alla difficoltà di classificare un'opera come *Nel condominio* (ma lo stesso si può affermare degli altri volumi di prosa, incluso *Lo sciamano di famiglia*). Ora, non sembra una mera coincidenza che la maggior parte delle opere letterarie siano in realtà inclassificabili, proprio perché “vacillano tra il serio e l'ironico, tra l'originale e il parodico, tra il legittimo e il delinquenziale”, per citare ancora Almansi.<sup>31</sup>

Come ci ricorda Jankélévitch, già la coscienza è ironia sul nascere, è un' *epoché*.<sup>32</sup> L'adulto è la coscienza del giovane che egli era, “il ironise sur sa propre juvénilité comme la conscience englobante ironise sur la conscience englobée”.<sup>33</sup> L'ironia non è solo distacco, distanza, è anche frammentazione (*morcelage*).<sup>34</sup> Questo distacco è anche quello che si istituisce tra sé e mondo ma anche tra sé e corpo, e per fare dell'umorismo sul proprio corpo come su una cosa esterna bisogna essere un eroe dell'ironia.<sup>35</sup> La biologia, la fisiologia, la sociologia sembrano umiliarci quando ci dimostrano che non solo le nostre passioni e emozioni sono, in ultima analisi, da attribuire a processi tutt'altro che trascendentali, ma probabilmente scaturiscono da una sorta di “malentendu du corps”.<sup>36</sup> Si ricordi come l'autobiografia si traduce di fatto in ‘autobiologia’ in Magrelli. È un'umiliante ironia, continua Jankélévitch, collegare “à quelques grammes de gélatine le sort de la sensation, de la pensée et du génie lui-même”.<sup>37</sup> In altre parole, tutto sembra promanare da una specie di messinscena dove a manovrare i fili non siamo noi con la nostra coscienza.<sup>38</sup> “Ma personne toute entière n'est qu'un plagiat, l'ensemble de tous mes rôles”.<sup>39</sup> Anche in questo caso Jankélévitch aiuta a illuminare il nostro discorso critico. Si pensi, a questo proposito, al capitolo XXVI di *Nel condominio* e a quel “farsi marionetta, però senza la sacra genealogia kleistiana”.<sup>40</sup> A questa sorta di ironia immanente, insita nella natura delle cose e dei corpi, non si può che rispondere con la saggezza

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 78.

<sup>32</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 21.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Ivi, p. 23.

<sup>35</sup> Ivi, p. 26.

<sup>36</sup> Ivi, p. 29. Su questo registro si situa Muecke quando afferma: “We protest and struggle against those who tell us that we are simply what chemistry, evolution, climate, national boundaries, and so on have made us and that what we most firmly and passionately believe are not so much beliefs that we hold as beliefs by which we are held [...]” (D. C. Muecke, *The Compass of Irony* cit., p. 138).

<sup>37</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* cit., p. 30.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 57.

dell'ironia,<sup>41</sup> che è in definitiva coscienza della coscienza. Detto altrimenti, l'ironia in quanto lucida disposizione volontaria del pensiero, ci *apre* alla *consapevolezza* della natura paradossale, intrinsecamente *ironica*, della nostra persona, anima e corpo.

L'ironia, sostiene Jankélévitch, è 'estatica' perché è libertà, è il movimento che ci porta sempre "au delà".<sup>42</sup> È lo specchio in cui la coscienza si contempla.<sup>43</sup> L'ironia è la sola disposizione possibile, questa sembra essere la conclusione logica, per venire a patti con quel 'condominio' che è la nostra vita incarnata. Particolarmente eloquenti, specie se applicate a *Nel condominio*, sono dunque le parole di Jankélévitch: "L'ironie, c'est la gaieté un peu mélancolique que nous inspire la découverte d'une *pluralité*; nos sentiments, nos idées doivent renoncer à leur solitude seigneuriale pour des voisinages humiliants, *cohabiter* dans le temps et dans l'espace avec la *multitude* [...]".<sup>44</sup> Muecke ricorda che la scoperta dei processi inconsci della mente da parte della psicanalisi si presta essa stessa a una "General Irony".<sup>45</sup> Le operazioni inconscie sono descritte in termini molto simili a quelli usati per l'ironia. Per esempio, se qualcuno incappa in un lapsus freudiano è molto probabile che quello che intendeva dire è ben diverso da quanto effettivamente detto.<sup>46</sup>

L'ironia inserisce un elemento di diffrazione, di 'attrito' nel discorso. Questo si traduce in una riflessività e autoriflessività, una *mise en abîme* del soggetto narrante. L'ironia, dunque, implica sempre un processo di sdoppiamento.<sup>47</sup> Almansi parla dell'ironia (da lui intesa nella forma più sottile, meno grossolana o annacquata, della

---

<sup>41</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* cit., p. 32.

<sup>42</sup> Ivi, p. 38.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Ivi, p. 39. Corsivi miei.

<sup>45</sup> D. C. Muecke, *The Compass of Irony* cit., p. 142. Secondo lo studioso la "General Irony" sta in quelle contraddizioni fondamentali e insanabili che l'uomo affronta allorché riflette su temi quali l'origine e le finalità dell'universo, libero arbitrio e determinismo, ragione e istinti, scienza e immaginazione, fini e mezzi, società e individuo, arte e vita, conoscere ed essere, l'autocoscienza, ecc. (ivi, p. 121).

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Muecke si riferisce, in particolare, all'autoironia come "splitting of the ego" (Id., *The Compass of Irony* cit., p. 20). Persino il numero dei capitoli che compongono *Nel condominio* potrebbe prestarsi a un'interpretazione simbolica e financo sottilmente ironica. Se è vero che considerazioni numerologiche sono più che giustificabili in opere come *Ora serrata retinae* (90 poesie, 45 per sezione), *Addio al calcio* (90 capitoletti, quanti sono i minuti di un incontro di calcio, suddivisi in due tempi di 45 minuti per sezione), *Geologia di un padre* (composto di 83 capitoli, corrispondenti agli anni vissuti dal padre dell'autore), *Il sangue amaro* (composto di 12 sezioni), allora possiamo ipotizzare un ulteriore ammicco nel numero delle sezioni di *Nel condominio*. Il numero si compone di due cifre intercambiabili; il 5 è 'speculare' a se stesso; la somma dà poi 10, ovvero 1 e 0, esattamente l'unità e la sua negazione, pieno e vuoto, *on* e *off*, il sistema binario di base (si veda *Disturbi del sistema binario*, con le sue implicazioni etiche).

*tongue-in-cheek*) come di “*rumore* [...] che si oppone alla comunicazione del messaggio, ovvero lo altera in una direzione non mai specificata”.<sup>48</sup> Come l'umorismo per Pirandello, l'umorismo e l'ironia in Magrelli agiscono a partire dalla constatazione di uno sfasamento tra le sedimentazioni dell'identità e l'affiorare dell'alterità insita nel soggetto che si vede agire.<sup>49</sup> Basti per tutti il brano nel capitolo XXIX di *Nel condominio* sullo specchio (che ho già citato in parte e che – come ho osservato – richiama Pirandello, oltre che Valéry e Freud):

Come piú tardi, davanti a una vetrina, alzare lo sguardo e imbattersi in un signore che mi fissa insistente. Ancora io. Una luce maligna taglia la curva della fronte, e mette in vista una radura vergine. Fu necessario un lungo, nauseante lavoro di assestamento ottico, per scendere a patti con questo ennesimo quoziente di estraneità e calvizie. In simili, umilianti contrattazioni, nulla però risulta piú doloroso del doppio riflesso.

Abituati a infiniti compromessi con la nostra immagine, non siamo pronti a vederla ribaltata nella sua simmetria. E quando questa, come in un agguato, ci piomba addosso proditoriamente passando attraverso due specchi (magari dal barbiere o provando un vestito), allora il disgusto dilaga. Anni di faticosi assestamenti sono spazzati via dall'evidenza di irrimediabili squilibri fisionomici.<sup>50</sup>

Ho sottolineato nel capitolo 3 di questo lavoro che si tratta di un brano molto importante. Qui, infatti, il problema ottico assume implicazioni squisitamente ontologiche. Il soggetto, paradossalmente, è l'unico individuo tra i tanti al mondo che in realtà egli non incontrerà mai. La sua immagine, o meglio la vertiginosa molteplicità di immagini generate dai processi speculari non corrisponderà mai, in alcun modo, al soggetto incarnato. Così, corpo riflesso e corpo vissuto saranno per sempre vittime di una scissura insanabile. L'ironia, evidente anche in virtù dell'uso accorto dell'iperbole (“ci piomba proditoriamente”; “il disgusto dilaga”;

---

<sup>48</sup> Guido Almansì, *Amica ironia* cit., p. 15.

<sup>49</sup> Come precisa Carl Rapp, l'ironia così come concepita da Derrida e Foucault si è trasformata in una costante destrutturazione, decostruzione, di tutto ciò che si offre come oggettiva determinazione dello Spirito, incluse le formazioni culturali e ogni ‘conoscenza’. Cfr. Carl Rapp, *Hegel's Concept of the Dissolution of Art*, in William Maker (ed.), *Hegel and Aesthetics*, New York, State University of New York Press, 2000, p. 26. Rapp si riferisce, in particolare, ai seguenti testi: Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. A. Bass, Chicago, University of Chicago Press, 1978 e Michel Foucault, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, trans. R. J. Goldstein and J. Cascaito, New York, Semiotext(e), 1991.

<sup>50</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 63-64.



“irrimediabili squilibri”), diventa esattamente lo strumento per un affondo nella natura dimidiata del corpo e del soggetto, nel loro continuo frammentarsi. Il riflesso speculare è solo un'occorrenza macroscopica di un'intrinseca, metamorfica parcellizzazione della carne e della presunta unità della coscienza.

Per Pirandello l'umorismo, come è ben noto, si fonda su una contraddizione, una perplessità, un atteggiamento scettico, implica un procedere analitico.<sup>51</sup> Dalla riflessione nasce il sentimento del contrario.<sup>52</sup> “Esteticamente e psicologicamente l'umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta”,<sup>53</sup> spiega lo scrittore. Il riso tragico di Pirandello non è esattamente il riso più lieve di Magrelli; in quest'ultimo la tragedia è in agguato ma non esplode mai con l'amarezza del drammaturgo siciliano. Ciò non toglie che in entrambi l'umorismo si accompagni a una *pietas* che nasce sempre dalla consapevolezza di appartenere a un destino universale di sofferenza, di incomprendibilità. Bataille sostiene che il riso, espressione della coscienza di un'instabilità, in fondo scaturisce dalla comunicazione e, analogamente a Freud, osserva che il riso beneficia gli altri, che ne vengono contagiati.<sup>54</sup>

La duplicità dell'ironista risponde alla natura mista dell'uomo: a metà strada tra anima e corpo, angelo e bestia.<sup>55</sup> In effetti la citazione dal *Fedro* di Platone riportata nel capitolo I di *Nel condominio*, come abbiamo visto, lascia fuori, ma proprio per questo lo presuppone, il riferimento alla parte divina dell'uomo: “Per scoprire se per

---

<sup>51</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo* cit., p. 123. Si veda un passo dal capitolo XXI di *Nel condominio* sulla scrittura come grafia, dove questa diffrazione del discorso, quest'autoriflessione si fa sottile umorismo ironico: “Quando mi leggo, devo deciframmi, cioè dipanare i fili di una grafia serrata dalla fretta e dal fastidio. Mi chiedo ancora, se la nostra scrittura cambi in presenza di qualche malattia, e se sí, in quale forma questa possa inserirsi al suo interno, contagiando la curva dell'onda, del nodo. Dietro ogni segno, poi, un intralcio costante, come se sulla pagina avesse luogo uno *scambio di persona*. Cosa voleva quella ‘erre’? Chi voleva dire quella ‘erre’? [...] Ma è tardi, troppo tardi, è già *scomparsa*, perché questa scrittura porta via per sempre il senso che una volta aveva espresso. Per sempre; e nessun *servizio segreto* potrà renderlo mai” (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 48, corsivi miei). Si notino la personificazione e l'iperbole finale. Del resto, più avanti nel medesimo capitolo, la competenza linguistica del tedesco viene paragonata a “una creatura rachitica [...] un mendicante ormai incapace di muoversi” (*ibid.*). Ancora una volta assistiamo a un accostamento con un corpo funestato da una patologia.

<sup>52</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo* cit., p. 127.

<sup>53</sup> Id., *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908, p. 155. Si ricordi che questa citazione è stata espunta nella seconda edizione (1920) del saggio, tuttavia non mi pare che sia in contraddizione con quanto affermato da Pirandello in quest'ultima versione.

<sup>54</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, Vol. V, Paris, Gallimard, [1943] 1973, pp. 388-392.

<sup>55</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, p. 126.

caso sono un mostro molto piú complicato e fumigante di Tifone<sup>56</sup> (parte incorporata nel testo), “o una creatura piú amabile e semplice, partecipe per natura d’una qualche sorte divina e mansueta<sup>57</sup> (conclusione dell’enunciato non inclusa). È esattamente l’aggettivo “complicato” che giustifica, io credo, questa amputazione citazionale che rimanda all’indagine fenomenologica e ontologica sottesa al libro.

Un discorso sull’ironia in Magrelli si innesta in modo pertinente in quanto abbiamo visto a proposito delle problematiche identitarie nei capitoli precedenti. Scrive Paul de Man, discutendo dell’ironia secondo Friedrich Schlegel: “Irony is clearly the same distance within a self, duplications of a self, specular structures within the self, within which the self looks at itself from a certain distance. It sets up reflexive structures [...]”<sup>58</sup> Questa visione ha la sua base, ricorda de Man, nella dottrina di Fichte, il quale ha istituito la categoria dell’io come assoluto, come categoria logica.<sup>59</sup> Nel momento in cui il linguaggio catacreticamente postula l’io, esso può e deve postulare anche il suo opposto, ossia la negazione dell’io, continua de Man.<sup>60</sup> Ora, l’io non è mai in grado di conoscere ciò che è, non può mai essere identificato come tale, e i giudizi che l’io emette su se stesso, i giudizi riflessivi, non sono giudizi stabili, afferma de Man.<sup>61</sup> Questo dà la stura a un alto livello di negatività,<sup>62</sup> la quale scaturisce, in ultima analisi, dal “detachment in relation to everything, and also in relation to the self and the writer’s own work”.<sup>63</sup> Ecco perché l’ironia, in definitiva, sconfinata nell’autoironia, come nota Muecke:

Once a man has become self-conscious he can hardly not take the next step and become conscious of being self-conscious and then conscious of being conscious of being self-conscious... And once a man has become ironical he would be a shallow

---

<sup>56</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 4.

<sup>57</sup> Platone, *Fedro* cit., p. 216.

<sup>58</sup> Paul de Man, *The Concept of Irony*, in Id., *Aesthetic Ideology*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996, p. 169. Schlegel discute dell’ironia in particolare nel suo importante saggio *Über die Unverständlichkeit* (Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, „Athenaeum“. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Dritten Bandes Zweites Stück, Berlin, 1800, Ss. 335-352; trad. it. a cura di G. Cusatelli, E. Agazzi e D. Mazza, *Sull’incomprensibilità in Athenaeum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Milano, Bompiani, 2009).

<sup>59</sup> Paul de Man, *The Concept of Irony* cit., p. 172.

<sup>60</sup> Ivi, p. 173.

<sup>61</sup> Ivi, p.176.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Ivi, p. 177.

ironist if he did not direct his irony against himself as an ironist as Schlegel does [...].<sup>64</sup>

In Magrelli l'ironia in quanto distacco è, in altre parole, la manifestazione del dubbio socratico, dell'istanza euristica cui ci prepara, come già detto, il capitolo I, ma non solo quello, di *Nel condominio*. Se l'ironia si traduce in un interrogare il mondo, la natura delle cose, e se il mondo è 'chiasmaticamente' parte di noi, carne della nostra carne, ne consegue che lo sguardo ironico sulle cose non può non farsi anche sguardo *autoironico*, introiettato cioè nel corpo e nella coscienza, la quale diventa coscienza della coscienza. Anche il "vedersi vedersi" di cui abbiamo già visto le conseguenze ontologiche, è coimplicato nei processi di diffrazione insiti in questa filosofia dell'ironia.

L'io dunque che parla di sé, in filosofia o in poesia, ha bisogno di un sistema, il quale è un sistema tropologico, dei tropi.<sup>65</sup> L'ironia appartiene a questo sistema e, come scrive F. Schlegel nel *Lyceum* Fragment 42,<sup>66</sup> la filosofia è la vera patria dell'ironia. L'ironia per Schlegel è non solo filosofica, ma anche retorica, è "transcendental buffoonery".<sup>67</sup> Una metafora che lo scrittore tedesco usa per chiarire questo concetto è quella di un ottimo buffo italiano della commedia dell'arte che irrompe nella messinscena, nella finzione, con i suoi *a parte*.<sup>68</sup> Questo intervento di interruzione, quasi un atto di *epoché*, non è altro che la *parabasi* di origine greca. Come ci ricorda Georgia Albert, la parabasi dell'antica commedia attica è il momento della rappresentazione allorché il coro si porta sul proscenio rivolgendosi al pubblico e interrompendo lo svolgersi della trama. Come dire che la parabasi è l'interruzione dell'illusione scenica, o meglio la realtà che si oppone all'illusione della finzione.<sup>69</sup> La parabasi, tuttavia, deve essere anche intesa, continua Albert, come l'infiltrarsi della finzione nella realtà, "since the interruption of the fictional illusion, which shows the play to be fiction by representing itself as reality, is itself

---

<sup>64</sup> D. C. Muecke, *The Compass of Irony* cit., p. 201.

<sup>65</sup> Paul de Man, *The Concept of Irony* cit., p. 176.

<sup>66</sup> Ivi, p. 177. Cfr. Friedrich Schlegel, *Kritische Fragmente*, "Lyceum der schönen Künste", Vol. I, Parte II, Friedrich Unger, Berlin, 1797, pp. 133-169; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, pp. 10-11.

<sup>67</sup> Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. E. Behler and R. Struc, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1968, e Id., *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* cit., 2, p. 152, riportati in Paul de Man, *The Concept of Irony* cit., p. 177.

<sup>68</sup> Paul de Man, *The Concept of Irony* cit., pp. 177-178.

<sup>69</sup> Georgia Albert, *Understanding Irony. Three Essays on Friedrich Schlegel*, "MLN", Vol. 108, No. 5, "Comparative Literature", Dec. 1993, pp. 840-841.

exposed as fiction”.<sup>70</sup> In Magrelli è più frequente quest'ultimo tipo di interruzione in quanto la sua scrittura è di origine autobiografica, come abbiamo visto, è *auto-fiction*, la cui matrice di partenza è la realtà, con i suoi autobiografemi, nella quale si innesta il finzionale.

La parabasi come interruzione del discorso avviene attraverso un'inversione nel registro retorico, puntualizza de Man citando Sterne (con le sue costanti intrusioni nel flusso della narrazione), *Jacques le fataliste* e Tieck. Un altro termine usato in retorica per questo fenomeno è *anacoluto*, inteso in questo caso non solo come interruzione della struttura sintattica [celebri gli anacoluti manzoniani<sup>71</sup>]. Per de Man il migliore esempio di anacoluto come parabasi è in Proust, ne *La prisonnière*, in cui le bugie di Albertine vengono raccontate ora in prima persona ora alla terza. Un'occorrenza di questo fenomeno, nel contesto della prosa magrelliana, esempio che ho avuto modo di citare precedentemente, è quello del narratore bambino che si presenta a scuola per la prima volta con gli occhiali. Per un motivo all'apparenza inspiegabile, il narratore passa dalla prima persona alla terza, anche se non sempre all'interno dello stesso periodo sintattico. Il motivo, in realtà, mi pare vada cercato in quella *mise en abîme* ironica del soggetto che è guardato ma anche che vede se stesso mentre viene guardato, una specie di nastro di Möbius del sé, dove sé e altro, il sé e il suo opposto, coesistono in maniera inestricabile. Non va escluso, tuttavia, un elemento di pietà rivolta a se stesso come bambino indifeso, per la stessa ragione per cui qui l'ironia vede il sovrapporsi dell'*ironista* e della vittima dell'ironia stessa.

Presentatosi in classe con gli occhiali [...], troppo irrequieto, *deve* essere allontanato. Chiuso in terrazza. Quanto tempo *trascorsi* là fuori [...]. C'era appena una vetrata a separarmi dallo schermo dei compagni, aizzati contro *me* [...]. *Spiato* da dietro la porta-finestra, *bloccato* su un palcoscenico minuscolo, e insieme costretto a una dolorosa trazione della vista, *la vittima* di questa tortura degli sguardi è innanzitutto *sevizata* dal proprio. [...] *Avrò* un colpo di sole [...].<sup>72</sup>

In realtà per Schlegel, secondo l'interpretazione di de Man, la sola parabasi non è sufficiente, l'ironia va infatti intesa come 'parabasi permanente'. L'ironia è

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 841.

<sup>71</sup> Bastino un paio di esempi: “Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto” (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [1842], Torino, Einaudi, 1971, p. 202); “Quelli che moiono, bisogna pregare Iddio per loro [...]” (ivi, p. 842).

<sup>72</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 7-8. Corsivi miei.

dappertutto, in ogni momento la narrazione può essere interrotta.<sup>73</sup> Se Schlegel definisce l'ironia come parabasi permanente, ci si può spingere più oltre nel dire, afferma de Man, che “irony is the permanent parabasis of the allegory of tropes”<sup>74</sup> e che ogni teoria dell'ironia è “the undoing, the necessary undoing, of any theory of narrative, when irony is precisely what makes it impossible ever to achieve a theory of narrative that would be consistent”.<sup>75</sup> La ‘lingua reale’ (*reelle Sprache*) per Schlegel, argomenta de Man, è la lingua dell'errore, della pazzia, della stupidità, in quanto è un sistema semiotico arbitrario che permette il libero gioco del significante.<sup>76</sup> Da questa estrema libertà deriva la capacità di destrutturare la coerenza della macchina narrativa ma anche il modello riflessivo e dialettico alla base di ogni narrazione; “and what irony disrupts (according to Friedrich Schlegel) is precisely that dialectic and that reflexivity, the tropes”.<sup>77</sup> Questa *Aufhebung* dell'ironia, questa sospensione o distanza non è altro che “disruption, disillusion”,<sup>78</sup> conclude de Man. È esattamente contro i rischi dell'infinita progressione del discorso ironico, che di fatto si traduce in un'infinita *regressione* negativa, che si scontra Kierkegaard nella sua critica dell'ironia romantica. Anche Hegel vede nell'ironia uno spirito distruttivo. Sebbene ironia e umorismo siano connessi tra di loro, la prima si connota negativamente nella sua visione, il secondo può invece preservare ciò che è grande e nobile, ma solo se si costituisce come *objektiver Humor*, piuttosto che come umorismo ‘soggettivo’, il quale per Hegel è la variante tipica del comico presso i romantici.<sup>79</sup>

Magrelli ci ha così abituati al filtro dell'ironia in tutta la sua produzione, segnatamente nelle opere in prosa, che le peripezie del corpo difettoso, umiliato da tante attese ambulatoriali, cure, “manutenzioni”, potrebbe soltanto apparire, a prima vista, un pretesto per una danza macabra, una parata da umorismo nero,<sup>80</sup> altre volte

<sup>73</sup> Paul de Man, *The concept of Irony* cit., pp.178-179.

<sup>74</sup> Ivi, p. 179.

<sup>75</sup> *Ibid.* Massimo Verdicchio applica l'interpretazione dell'anacoluto e dell'ironia come ‘parabasi permanente’ alla lettura del canto XXVII dell'*Inferno*. Cfr. Massimo Verdicchio, *Irony and Desire in Dante's Inferno* 27, “*Italica*”, 92, 2, Summer 2015, pp. 285-297.

<sup>76</sup> Paul de Man, *The concept of Irony* cit., p. 181.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Ivi, p. 182.

<sup>79</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in zwanzig Bänden*, heraus. von E. Moldenhauer und K. Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969-; trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 86-94, 388 e ss., 790-793.

<sup>80</sup> Si legga ad esempio: “Sapevo di bistecca. So sempre di bistecca [...] e solo la mia molle pelle-cellophane trattiene quell'atroce alitare di macelleria, quel vento di sangue che spira dalle cantine, freddo, da un seminterrato di vene” (Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 113).

quasi da farsa, teatro dei burattini o comiche alla Keaton o De Funès. Ma così in realtà non è; il suo umorismo ironico, pur con un tono per lo più leggero, è spia, come detto, di una presa di distanza, di un'autoriflessività che consente di ripensare i rapporti tra psiche e soma – ecco il nodo fondamentale che di fatto il libro vuole indagare con la più seria delle motivazioni – grazie a una sorta di *Verfremdungseffekt* che è di fatto la sospensione, l'*Aufhebung* della filosofia dell'ironia.

Mi sono soffermato su questa complessa analisi dell'ironia come parabasi permanente in quanto credo che getti luce sulla pervasiva presenza di questa figura retorica nella struttura di *Nel condominio* e degli altri volumi in prosa di Magrelli. È all'interno della dissoluzione del procedere logico, dialettico, che si situano i 'paralogismi', o meglio la *pseudologia*, dell'ironia. La narrazione si fa, così, metanarrazione<sup>81</sup> in quanto l'autore riconosce l'aleatorietà di ogni forma narrativa preconstituita, ma anche la libertà offerta dalle risorse linguistiche riscontrabile, per esempio, nella spiccata analogicità della sua lingua e nella cospicua presenza della paronomasia,<sup>82</sup> tra le figure retoriche privilegiate dall'autore. Da qui il continuo assemblaggio e disassemblaggio dei materiali, dei *narratemi*, che ci danno l'impressione di essere davanti a una sorta di *ready-made* linguistico, anche grazie al frequentissimo impiego di citazioni e autocitazioni che abbiamo già notato.

---

<sup>81</sup> Si può anche ipotizzare uno speciale accostamento tra Magrelli e Pirandello. Così come il teatro pirandelliano approda al metateatro per via di un'esigenza interna della sua drammaturgia – si veda ad esempio il personaggio 'raziocinante' di Laudisi in *Così è (se vi pare)* – la narrazione di Magrelli si fa metanarrazione, specie ne *Lo sciamano di famiglia*. Cito solo qualche esempio da questo libro. "Ma godiamoci la mia apoteosi. Qui vorrei far di tutto per rallentare il racconto. [...] Non c'è fretta, continuiamo con calma, e dedichiamo almeno centoventi pagine, come un maestro del Nouveau Roman, a descrivere, dettaglio per dettaglio, tutta la gioia con cui assursi alla vetta, sedendo sullo scranno dell'astro gemello. [...] Il lettore non tema, chiudo qui" (p. 128); "Lo so, dovrei glissare e andare al dunque [ ...]" (p. 147); "Il lettore può chiedersi, a buon diritto, se stia mentendo o meno..." (p. 152.); "Non divaghiamo (è il mio lato pedante)" (p. 153, corsivo nell'originale); "Questa è l'ultima mia frase, scaramantica, che ho scritto in treno [...]" (p. 154); "Naturalmente potrebbe trattarsi di un falso, che ho preparato per chi mi sta leggendo. Va' a sapere... comunque, falso o non falso, c'è un chiarimento da fare" (p. 155); "Questa storia è talmente appassionante che merita d'essere seguita". In *Nel condominio* troviamo per esempio: "*Proseguono i resoconti sul tema della dilatazione*" (p. 37, corsivo nell'originale); "La voce che segue, rientra nella sezione, che tratterò più in là..." (*ibid*); "Non indulgerò certo su ciò che Edmund Spenser chiama la Porta Esquilina del corpo" (p. 62); "A ogni buon conto, scelgo qui di trascriverla" (p. 97). Certamente non possiamo disconoscere in questo procedere metanarrativo chiare analogie con tanti capolavori della letteratura, da Sterne (che ho avuto modo più volte di menzionare come punto di riferimento fondamentale per Magrelli) a Manzoni, giusto per fare qualche nome.

<sup>82</sup> Come nota Jankélévitch, l'ironia sfrutta gli equivoci della paronimia, crea *calembours* sull'omonimia, tradisce un'agilità dell'immaginazione combinatoria che scaturisce dall'incontro di idee diverse e da attrazioni misteriose (Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* cit., p. 146). Ricordo solo qualche esempio in *Nel condominio*, come "trama/trauma" (cap. I, p. 3), "etereo-utereo" (cap. XXXII, p. 67), "Toronto, Ontario" (cap. LI, p. 108).

Per comprendere la funzione dell'ironia, ricorda Jankélévitch, bisogna comprendere la duplicità della coscienza, ossia la disgiunzione marcata tra lo spirito e i 'segni' dello spirito.<sup>83</sup> Il pensiero, cioè, è sempre più 'avanti' rispetto agli strumenti che lo articolano, alla lingua. Esiste dunque una discrasia tra le parole e il pensiero, ma anche tra il pensiero e l'azione e, infine, tra il pensiero e il pensiero stesso. I fenomeni non sono la 'cosa in sé', osserva il filosofo; vale a dire, c'è un'ambiguità insita nell'Apparenza, posta sempre a metà strada tra l'Essere e il Non-essere. È proprio quest'ambiguità a ispirarci "una salutaire méfiance qui est [...] l'ABC de l'ironie".<sup>84</sup> Quindi il linguaggio stesso ci mette davanti all'insanabile disparità tra i suoi segni (arbitrari) e le cose. Nel momento in cui accettiamo di usare la lingua ne sottoscriviamo la sua inappartenenza e la sua approssimazione. Le parole, che crediamo nostre, sono sempre degli altri, sono state usate prima di noi (esiste infatti una specie di inconscio verbale<sup>85</sup>), sottolineano in certa misura una costante frattura tra intenzione e ricezione. Quindi il paradosso dell'inadeguatezza del linguaggio è già di per sé ironico, è una derisione che è già riconoscibile nell'ambiguità dei rapporti tra corpo e anima, cervello e memoria, occhio e visione.<sup>86</sup> La natura 'chiasmatica' dell'ironia si estrinseca in una sorta di "intériorisation extériorisante"<sup>87</sup> che è allo stesso tempo "extériorisation intériorisante".<sup>88</sup> Ancora una volta torna alla mente l'analogia dell'anello di Möbius, cara a Magrelli. Quando usiamo l'ironia lo *stesso* non è più lo *stesso*, esso diventa un *altro*, precisa Jankélévitch, in quanto il cervello imprime alle cose una specie di *ritardo* che contrasta con l'immediatezza, la 'sincerità' dei riflessi.<sup>89</sup>

L'ironia, continua il filosofo, semplifica, denuda e distilla,<sup>90</sup> la sua forma naturale è la litote.<sup>91</sup> Basta fare qualche esempio per renderci conto della diffusa presenza in *Nel condominio* di questa figura retorica: "Ricorda, sei un cubo di Rubik";<sup>92</sup> "corpicino già pronto per l'*ex voto*?";<sup>93</sup> "siamo palloncini gonfiati via";<sup>94</sup> "calcinato

---

<sup>83</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, cit., p. 55.

<sup>84</sup> Ivi, p. 56.

<sup>85</sup> Ivi, p. 155.

<sup>86</sup> Ivi, p. 48.

<sup>87</sup> Ivi, p. 66.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Ivi, pp. 79-80.

<sup>90</sup> Ivi, p. 194.

<sup>91</sup> Ivi, p. 86.

<sup>92</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 62.

<sup>93</sup> Ivi, p. 65.

<sup>94</sup> Ivi, p. 67.

Lego osseo”;<sup>95</sup> “discendente diretto di Yorick, Ensor è il Giamburrasca della desolazione. Starebbe bene appeso allo specchietto retrovisore, come uno scubidú”;<sup>96</sup> “esser costretti a prendere in considerazione l’eventualità di finire suppellettile: un avvenire da fermacarte”;<sup>97</sup> “il rifacimento [...] del baldacchino di Bernini, eseguito a Roma nel 1900, risulta addirittura commovente, gioiello tortile, vite avvitata nel cielo cristiano, mistica mongolfiera ridotta alle dimensioni di un’utilitaria, macchina Polycar o trenino Lima”.<sup>98</sup> L’apoteosi della litote si trova, comunque, nel capitolo XXV, dedicato a Giacometti, uno dei numi tutelari di Magrelli, un artista che ha incarnato l’ironia persino nella sua esistenza di uomo, oltre che di artista. Riporto qui solo un breve passo:

Credo che [...] grazie alla sua acquisita invalidità, l’artista riuscì a risolvere la storia a cui mi riferisco, e che definirei senz’altro della spaventosa famiglia delle “Figurine in fuga”.

Si avvicinava, e quelle via, sempre piú minuscole, sempre piú distanti. Dove andavano a finire? L’aggressione del Nulla. Un giorno, poco a poco, le sculture di Giacometti iniziarono a rimpiccolirsi [...].<sup>99</sup>

Ne *Lo sciamano di famiglia* leggiamo, tra i tanti, questi due esempi di litote: “Per mia ignoranza, non capii nulla del riferimento”;<sup>100</sup> “Adesso, siamo onesti, passi la crudele, *montessoriana* amputazione dell’iniziale effettuata sul termine “V-alerione”, di cui ho già detto. Ma rinunciare al nome intero, no”.<sup>101</sup> Mentre da *Geologia di un padre* cito solo un passo di notevole acutezza sul rapporto tra lo scrittore e il padre morto: “È come se avessi perso, per un lutto riflesso una parte di me. [...] e scopro che per il suo sguardo io non esisto piú. Morendo lui, lui ha perso suo figlio. Un nodo talmente complesso da non capire piú a quale dei due capi ora mi trovi”.<sup>102</sup> Probabilmente lo stesso pudore che tutti i critici di Magrelli gli ascrivono – almeno

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 72.

<sup>96</sup> Ivi, p. 85.

<sup>97</sup> Ivi, p. 88.

<sup>98</sup> Ivi, p. 31.

<sup>99</sup> Ivi, p. 73.

<sup>100</sup> Id., *Lo sciamano di famiglia* cit., p. 156

<sup>101</sup> Ivi, p. 161.

<sup>102</sup> Id., *Geologia di un padre* cit., p. 49. Anche in questo caso l’ironia è sottile, attinge allo statuto ontologico del soggetto, il quale si vede riflesso nella fondamentale figura paterna, sua matrice e suo specchio. Ancora una volta assenza e presenza sembrano capovolgersi, confondersi, al pari del rapporto tra l’essere e il suo ‘scandaloso’ opposto, la morte.



sino a questa fase della sua creatività – come uno dei tratti della sua produzione in versi e in prosa (un'eccezione sarebbe, a mio avviso, *Lo sciamano di famiglia*<sup>103</sup>) è, seguendo le sollecitazioni di Jankélévitch, una delle manifestazioni della disposizione ironica. Non sarebbe, del resto, azzardato collegare il pudore alle forme della litote, se è vero che l'ironia fa da moderatore delle nostre passioni.<sup>104</sup>

Come scrive Pirandello, le opere veramente umoristiche contengono molte digressioni; bastino gli esempi di Manzoni e del *Tristram Shandy*. La digressione diventa in questi autori la spia di una “riflessione attiva”<sup>105</sup> che impone un procedere costellato da interruzioni. Le digressioni nella prosa di Magrelli, e non solo quindi in *Nel condominio*, possono incunarsi nel tessuto della narrazione senza l'ausilio di indicatori espliciti, oppure essere introdotte da indicatori quali (do qui di seguito esempi tratti da *Nel condominio*): “a mo' di corollario”,<sup>106</sup> “A latere”,<sup>107</sup> “Nota”,<sup>108</sup> “Allegato”,<sup>109</sup> parentesi tonde,<sup>110</sup> asterischi,<sup>111</sup> brani in corsivo.<sup>112</sup> Ne *Lo sciamano di famiglia* le digressioni si moltiplicano a ritmo sostenuto e vengono segnalate in modo ancora più marcato che nei libri precedenti con frasi del tipo: “Lo so, dovrei glissare e andare al dunque, eppure non ho resistito alle sirene [...]”;<sup>113</sup> oppure con accorgimenti tipografici come: «[*Inciso:...*]». <sup>114</sup> La digressione è costitutiva dell'approccio ironico in quanto essa è un'ulteriore testimonianza del carattere ‘costruito’, creato, dell'opera. Come afferma Judith Norman a proposito dell'ironia in Schlegel, l'ironia “marks the work as a production, it includes the subject in the presence of the object, revealing the illusory status of the object without displaying the presence of a subject”.<sup>115</sup>

Anche per Freud l'umorismo scaturisce da una sorta di sdoppiamento all'interno del soggetto, in quanto il Super-io, pur non derogando alla sua censoria “istanza

<sup>103</sup> Qui la materia stessa, i disegni erotici di Fellini, si traduce in una *ékphrasis* di indubbia natura sessuale (persino pornografica), la quale, grazie a un logico procedimento di digressione narrativa, ingloba, almeno in parte, il vissuto dello scrittore.

<sup>104</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* cit., p. 175.

<sup>105</sup> Luigi Pirandello, *L'umorismo* [1920] cit., p. 133.

<sup>106</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 46.

<sup>107</sup> Ivi, p. 48.

<sup>108</sup> Ivi, p. 85.

<sup>109</sup> Ivi, p. 92.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 5, 8, 43, 48, 71, 100, 112.

<sup>111</sup> Ivi, pp. 114-116.

<sup>112</sup> Ivi, p. 117 e pp. 120-121.

<sup>113</sup> Id., *Lo sciamano di famiglia* cit., p. 147.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> Judith Norman, *Squaring the Romantic Circle. Hegel's Critique of Schlegel's Theories of Art*, in William Maker (ed.), *Hegel and Aesthetics* cit., p. 140.

parentale”,<sup>116</sup> cerca di difendere l'Io dalla sofferenza trattandolo come un padre tratterebbe il proprio figlio. Questo spiegherebbe anche quel diffuso atteggiamento di *pietas* da parte del narratore di *Nel condominio* nei confronti di sé bambino che ho già osservato. “[...] A questo Super-io così gonfiato l'Io può apparire minuscolo quant'altri mai, tutti i suoi interessi assolutamente irrilevanti, e può accadere facilmente che il Super-io in questa nuova ripartizione dell'energia, reprima la possibilità di reazione dell'Io”,<sup>117</sup> sostiene Freud. Per lui l'umorismo non solo è liberatorio ma nobilita, ha qualcosa di grandioso. “La grandiosità risiede evidentemente nel trionfo del narcisismo, nell'affermazione vittoriosa dell'invulnerabilità dell'Io”,<sup>118</sup> nel senso che quest'ultimo si rifiuta di cedere completamente ai traumi del mondo, anzi questi stessi traumi diventano paradossalmente l'origine di un'esperienza di piacere, quella dell'umorismo appunto. Come dire che dal meno si ricava un più, per riprendere un concetto molto caro a Magrelli e sul quale mi sono soffermato in precedenza a proposito della metafora delle mosse dello judoka che trae ogni possibile vantaggio dalla forza dell'avversario, sfruttandola contro di lui.

Nella teoria del comico formulata da Bergson troviamo ulteriori, fertili spunti per cercare di comprendere i meccanismi alla base del riso e dell'ironia in Magrelli. Anzitutto va rilevato che il riso fa appello non tanto ai sentimenti quanto all'intelligenza e ha bisogno di una relazione con gli altri.<sup>119</sup> Ancora una volta questo aspetto di complicità del lettore è ben presente nella scrittura magrelliana. Essenzialmente il riso ha una funzione sociale, nota Bergson.<sup>120</sup> Base primaria del comico è una sorta di disattenzione, di distrazione, da cui nasce una reazione meccanica della mente o del corpo; il riso è il correttivo innescato da questa rigidità. Ad esempio, quando il corpo diventa rigido come una macchina allora sorge la reazione del riso. La mobilità, l'elasticità appartengono più all'anima, osserva Bergson; del corpo dimentichiamo la sua materialità.<sup>121</sup> Così il corpo diventa per noi

---

<sup>116</sup> Sigmund Freud, *L'umorismo* cit., p. 508.

<sup>117</sup> Ivi, p. 506.

<sup>118</sup> Ivi, p. 504.

<sup>119</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 4-5.

<sup>120</sup> Ivi, p. 6.

<sup>121</sup> Ivi, p. 38.

come un vestito rispetto al corpo stesso, come materia inerte gettata su una energia vivente.<sup>122</sup> E il massimo dell'esperienza comica si vede

quand on nous montrera l'âme *tâquinée* par les besoins du corps, – d'un côté la personnalité morale avec son énergie intelligemment variée, de l'autre le corps stupidement monotone, intervenant et interrompant avec son obstination de machine. Plus ces exigences du corps seront mesquines et uniformément répétées, plus l'effet sera saisissant. Mais ce n'est là qu'une question de degré, et la loi générale de ces phénomènes pourrait se formuler ainsi: *Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause.*<sup>123</sup>

In altre parole, ridiamo ogni qual volta una persona ci comunica l'impressione di essere una cosa. Molti testi comici inducono al riso perché in fondo ampliano meccanismi che sono alla base di giochi infantili che procurano l'ilarità. È come se rimanesse in ognuno di noi una reminescenza di quella gioia infantile che riaffiora quando assistiamo a una commedia.<sup>124</sup> La 'cosalità' del corpo, le sue imperfezioni, il "meccanismo rotto" di cui parla spesso Magrelli non fanno altro che generare il riso o l'ironia comica con la funzione, per seguire Bergson, di un correttivo. Di questa dimensione 'cosale' del corpo abbiamo un numero copioso di esempi in *Nel condominio*. Riporto ancora il brano, già parzialmente citato: "Quanto a me, teschi giravano per casa. [...] [E]sser costretti a prendere in considerazione l'eventualità di finire suppellettile: un avvenire da fermacarte"<sup>125</sup> (cap. XLI). Sulle conseguenze dei calcoli renali si legge: "Intanto avverto un'alterazione spaziale del mio corpo con l'enorme volume basculante della cisterna colma che risuona al suo interno. Ciaf e ciaf. Porto in me un otre, sono un otre traboccante"<sup>126</sup> (cap. XIV). A proposito delle tonsille: "Come pietre scheggiate dalle popolazioni primitive, come punte di frecce, come reperti del cenozoico, questi due pendenti continuano a far bella mostra di sé nella bacheca della mia gola"<sup>127</sup> (cap. XVII). Sulla circolazione sanguigna rammento: "[...] il mio corpo stesso era soltanto un circuito di prova, a riprova di uno

---

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Ivi*, pp. 38-39. Corsivi nell'originale.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 51-52.

<sup>125</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 87-88.

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 39.

smarrimento molecolare, formale e consustanziale. Non ci si pensa mai, ma il plasma, con la sua calca di piastrine e globuli, non fa che correre via, lanciarsi sui rettilinei, fare il pieno, uscire dal box e ripartire”<sup>128</sup> (cap. XXIV). Sulla gamba si dovrebbe riportare l'intero capitolo ma può bastare il seguente estratto:

Scena da vero slap-stick, all'impazzata. Comiche finali, da ridarella, da Cretinetti, da Ridolini. Il termine tecnico è elettromielografia [sic], ma sembrava piuttosto uno spettacolo di burattini al Gianicolo; un farsi marionetta, però senza la sacra genealogia kleistiana [...]. Strano, questo andamento sussultorio che infallibilmente testimonia l'aderire del corpo a una forza esterna [...]. Il ridicolo appunto dipendeva dalla completa autonomia di un elemento rispetto al resto, e soprattutto rispetto alla sua supposta centrale d'impulsi. Così, davanti alla gamba, il corpo diventò “resto”, e lei se ne andò via senza che il sistema nervoso centrale potesse farci niente, una gamba va a spasso, mi si para dinnanzi.<sup>129</sup> [cap. XXVI]

Da *Geologia di un padre* riporto solo qualche esempio: “Le rese sono i morti torrefatti, i morti torrefatti e neri, trasformati in caffè. Saremo tutti cotti nello zinco, per diventare tutti polvere di caffè”.<sup>130</sup> Qui, sia l'iterazione (“i morti torrefatti”) che la paronomasia (“torrefatti” / “trasformati”) sottolineano l'umorismo nero della metafora. E ancora: “Aggiungo che in, alternativa, l'impresa svizzera Algordanza, adottando un procedimento di origine russa che prevede una pressurizzazione di due settimane, trasforma le ceneri degli estinti in diamanti di circa un carato”.<sup>131</sup> Se in questo caso il riferimento è al corpo, o meglio al quel che ne rimane, dopo la morte, il personaggio della nonna paterna è investito da questa metamorfosi verso la natura della ‘cosa’ mentre è ancora in vita. Come lo stesso appellativo di “nonna-sigarillo” suggerisce, la sua ambivalente natura sta a metà tra umano e cosa. “Era secca, scura, storta, e leggera come un sigarillo, un toscanello”,<sup>132</sup> e la sua “teschificazione” avviene ben prima della sua morte:<sup>133</sup> “Occhi – e poi nulla, da passarci entro un dito, là dove tutti noi siamo (o perlomeno fummo) compatti, colmi di carne, a mascherare

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 54.

<sup>129</sup> Ivi, pp. 57-58. ‘Elettromielografia’ è un refuso per ‘elettromiografia’; “[...] rispetto all'insieme” è una variante non incorporata nel testo pubblicato, secondo quanto segnalatomi dall'autore.

<sup>130</sup> Id., *Geologia di un padre* cit., p. 10.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Ivi, p. 11.

<sup>133</sup> *Ibid.*

ogni fessura”.<sup>134</sup> È quasi superfluo rimarcare l'incidenza delle serie allitteranti (“s” e “c”) e ribadire la poeticità della lingua di Magrelli, oltre che l'efficacia dell'isotopia tra significanti e significati. Infine si veda quest'altro accostamento tra umano e non-umano tratto dal capitolo 20 del libro: “Ci sarebbe un'immagine poetica: il padre anziano come una scorza. Il vecchio che si secca, cortecchia che si stacca dal tronco dell'albero. Ma preferisco pensare a una tessera smagnetizzata. Vai per pagare, e non funziona più”.<sup>135</sup>

Anche le altre opere in prosa di Magrelli sono intrise di quest'ironia comica. Per esempio ne *La vicevita* l'apparente leggerezza della materia (treni e viaggi in treno) non deve ingannare. In ballo è un discorso molto serio sull'alienazione, una sorta di ‘vice-vita’, o vita vicaria, che si incunea in quella più autentica per tentare di prenderne il posto. Il concetto di ‘spossessamento’ della vita da parte di forme inautentiche era già evidente in *Didascalie per la lettura di un giornale*, che si apriva con quell'epigrafe, di pregnante attualità, da T. S. Eliot: “Dov'è la Vita che abbiamo perso con la vita? / Dov'è la saggezza che abbiamo perso con la conoscenza? / Dov'è la conoscenza che abbiamo perso con l'informazione”?<sup>136</sup> Riporto soltanto un lacerto da *La vicevita*, opera che pullula di ironia e umorismo, e che per altro, ancora una volta, è espressione di quella carnalità che sembra essere uno dei motivi portanti di tutta la narrativa di Magrelli, oltre che della sua intera produzione.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 36. Le immagini di vecchi disseccati o ‘teschificati’, assieme a tante altre immagini cui ho già fatto riferimento, giustificano l'accostamento all'umorismo nero alla Breton di cui ha parlato, in particolare, Tommaso Lisa (cfr. sopra, capitolo 2). La “nonna-sigarillo”, del resto, fa pensare alla figura della Catrina del folklore messicano, anche in considerazione del fatto che per Breton il Messico, “avec ces splendides jouets funèbres”, è la terra d'elezione dell'umorismo nero. Cfr. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, [1940] 1966, p. 14.

<sup>136</sup> Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale* cit., p. 3. L'epigrafe è tratta da *La rocca* (Thomas Stearns Eliot, *The Rock*, London, Faber and Faber, 1934).

<sup>137</sup> Ne *Lo sciamano* Magrelli scrive: “Certo è che, anche senza aver fatto il medico, quella del corpo umano fu per me una vera fissazione. Ricordo ancora come, in quinta elementare, fummo invitati a scegliere il tema per una tesina [...]. Ebbene, che argomento scegliere? Nel dubbio, non andai troppo per il sottile: *L'uomo*. [...] Ovviamente conservo ancora il testo, e soprattutto le macabre e vivacissime tavole a colori” (Valerio Magrelli, *Lo sciamano* cit., p. 4). È un brano particolarmente eloquente, anche per via di quella tendenza all'auto-archiviazione della propria produzione scritturale e all'*ékphrasis*, latente o appena esposta nelle opere precedenti (per esempio la copertina di *Nel condominio*, come già visto; i disegni paterni in *Geologia di un padre*; la copertina con un disegno, ancora del padre, elaborato graficamente da Zest, pseudonimo del figlio Leonardo, in quest'ultimo volume; la copertina, creata dal figlio, della traduzione inglese *Condominium of the Flesh* [trad. di C. Botsford, Anderson, South Carolina, Parlor Press, 2015]), più evidente ne *Lo sciamano di famiglia*, con i disegni di Fellini.

## Capitolo 5: I volti dell'ironia magrelliana

Siamo di fronte all'ultimo gradino dello sfruttamento: soffrire al posto di un altro. Il concetto di dolore vicario rappresenta il massimo sogno legato alla ricchezza: andresti dal dentista al posto mio? Lo stesso destino dei sosia, in guerra come al cinema. [...] Al limite, uno stuntman potrebbe addirittura richiederne un altro, ossia subappaltare la propria sicurezza, trasformandosi a sua volta in committente: un uomo salta dal treno al posto mio, per sostituirmi mentre sto sostituendo il protagonista.<sup>138</sup>

La metafora cinematografica, se vogliamo teatrale, sottende quel gioco di simulazione e dissimulazione, comprendente un paradossale scambio di identità che implica una sorta di *mise en abîme* del soggetto, insito nell'ironia e in tanto umorismo.

Anche un libro particolarmente *sui generis* come *Addio al calcio* (per il resto non sufficientemente apprezzato in Italia rispetto al successo che la sua traduzione ha riscosso in Francia<sup>139</sup>) presenta spesso un'ironia sorniona. Il seguente estratto ripropone la quasi ossessiva preoccupazione da parte dell'autore per il *morcelage* del corpo, l'"infinita pena per l'unità minacciata dell'organismo".<sup>140</sup> Al contempo esso rimanda alla bellissima poesia sul fumo in *Nature e venature*,<sup>141</sup> dove i confini tra presenza e assenza, soggetto e oggetto, causa ed effetto sembrano confondersi nel groviglio dell'esperienza fenomenica. Ancora una volta una parte integrante del corpo, l'arto, assurge quasi allo statuto della cosa, è come una protesi senza vita, un puro strumento.

Quel mio zio, viveva per la sua squadra e andava alle cene sociali. Era uno zio fumatore, e aveva un braccio lesa, una propaggine spenta che serviva a tenere la sigaretta, protesi su protesi. Per me ogni sigaretta resta fissata a quel suo gesto

---

<sup>138</sup> Valerio Magrelli, *La vicevita* cit., p. 62.

<sup>139</sup> Mi permetto di rinviare per queste informazioni a Mario Inglese (a cura di) *Intervista a Valerio Magrelli*, "l'immaginazione" cit., pp. 15-19. Si ricordi che una sezione del capitolo I de *Lo sciamano* è intitolata proprio "Addio al calcio", un esempio di autocitazione, per altro giocata sul doppio senso della parola "calcio" (sport ed elemento chimico). La sezione, come del resto tutto il libro, è percorsa da un tono ironico e autoironico che conferma, qualora ve ne fosse bisogno, la consustanziale presenza di questa figura retorica e di questa disposizione del pensiero con la speciale scrittura autofunzionale, e quindi autobiografica, autoriflessiva, perseguita da Magrelli. Sempre nella medesima sezione l'autore allude a *Nel condominio* come a un suo "libro-confessione" (Valerio Magrelli, *Lo sciamano di famiglia* cit., p. 44), riportando per intero e tra virgolette il capitolo XIV del primo volume in prosa.

<sup>140</sup> Id., *Nel condominio* cit., p. 58.

<sup>141</sup> "Io cammino fumando / e dopo ogni boccata / attraverso il mio fumo / e sto dove non stavo / dove prima soffiaivo" (Id., *Nature e venature*, in Id., *Poesie* cit., p. 216).

## Capitolo 5: I volti dell'ironia magrelliana

*breve. Una volta lo incontrai in un museo. Strano, lui non ci andava mai. Gli sto girando intorno da mezz'ora e non mi riconosce. È un miraggio, una nuvola, un sosia di fumo.*<sup>142</sup>

Già diverse poesie del primo Magrelli esibivano una chiara consapevolezza della linea quasi invisibile che separa – o unisce piuttosto? – il dinamico, naturale, funzionamento del corpo e un elemento ‘meccanico’ che sovente vi si incunea, specialmente a seguito di ‘innesti’ esterni. Si veda a questo proposito un testo, spesso citato dalla critica (ma non per dimostrare quanta sottile, impalpabile, ironia vi sia sottesa), proprio per questa coscienza che si scruta proiettandosi nella carne poiché, in fondo, la carne è lo strumento del pensiero, non c'è pensiero senza una base di carne da cui questo promana:

Porto nel corpo viti, fisse, nascoste  
e sembrano dare al passo un fervore  
meccanico. Stringendole  
accordo lo strumento,  
ogni suo suo cavo, lo tempero  
e ne regolo il gioco sull'infisso  
metallico come una stella  
chiaro che mi brilla nell'anca.<sup>143</sup>

Ritornando alle argomentazioni di Bergson, l'ironia presuppone una concezione etica, un ‘dover essere’ che si scontra con un ‘essere’; l'umorismo invece affonda il suo bisturi nella realtà così com'è. Scrive il filosofo: “L'humoriste est ici un moraliste qui se déguise en savant, quelque chose comme un anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous dégoûter”.<sup>144</sup> Se si raffronta un brano di *Nel condominio* sulla rimozione del cerume (capitolo III) con dei versi tratti da *Il sangue amaro*, la differenza tra queste due concezioni risulta chiara:

L'altra cura, meccanica, prevede invece l'asportazione del materiale per via di pinzette, tenaglie, falcetti. Un'orribile messe di vegetazione infetta, o anche, una

---

<sup>142</sup> Id., *Addio al calcio* cit., p. 40. Corsivo nell'originale. Il braccio come propaggine richiama la poesia “La penna non dovrebbe mai lasciare” in *Ora serrata retinae* (Id., *Poesie* cit., p. 16).

<sup>143</sup> Id., *Nature e venature*, in Id., *Poesie* cit., p. 168.

<sup>144</sup> Henri Bergson, *Le rire* cit., p. 98.

## Capitolo 5: I volti dell'ironia magrelliana

speleologia dell'udito, con tanto di lumino fissato sulla fronte del nano-minatore che si cala nelle grotte. Gioielli neri, carbonchio, uno spurgo interiore, una fossa biologica che svela la nostra natura segreta: produttori di liquami.<sup>145</sup>

Povero gesuscristo, dio impotente, cosa speri di fare  
contro il Grande Demiurgo, Dio di Casal di Principe,  
il Re che atterra il debole per premiare l'ingiusto?<sup>146</sup>

Mentre nel brano in prosa prevale l'umorismo, con quella dettagliata descrizione caratterizzata dall'impiego dell'iperbole, della personificazione, di collocazioni lessicali inusuali, nella strofa tratta da "Babbo Natale gnostico" l'amara ironia del poeta tradisce una invettiva a stento trattenuta che è pur sempre generata da un assunto etico: la constatazione di un'irredimibile ingiustizia. Si noti anche l'impiego anticanonico di minuscole e maiuscole. Il "Dio che atterra e suscita" di manzoniana memoria si è trasformato in un Re dispotico che tiene in scacco il destino degli uomini con la sua perversa logica (si ricordino le posizioni gnostiche di Magrelli a cui ho già fatto cenno). La stessa citazione parziale dei versi di Manzoni (da "Il cinque maggio"), non è altro che una forma di ironia nella sua accezione di "menzione". A questo proposito Marina Mizzau sottolinea la duplice distinzione tra ironia *antifrastica* e ironia come *menzione*, o *citazionale*: "La concezione dell'ironia come menzione può spiegare l'asimmetria dell'ironia, il fatto cioè che generalmente l'inversione ironica consiste in una trasformazione dall'alto in basso e non viceversa. E ciò perché il positivo costituisce la norma ideale, l'aspirazione condivisa, che è quindi più facile menzionare irridendo".<sup>147</sup> La vittima dell'ironia citazionale sarebbe allora l'enunciato citato e quindi, indirettamente, il suo enunciatore.<sup>148</sup> Lo gnostico Magrelli, dunque, nella poesia appena citata confuterebbe, con lo strumento dell'ironia, la visione cattolica della teodicea attraverso la menzione obliqua di un poeta da lui non particolarmente amato. L'ironia citazionale è comunque e sempre una forma di distanziamento in quanto, scrive Mizzau, "invita a non prestar fede"<sup>149</sup> all'enunciato menzionato. Almansi ricorda che per Michel Butor anche una citazione

---

<sup>145</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 13.

<sup>146</sup> Id., *Il sangue amaro* cit., p. 18

<sup>147</sup> Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 66.

<sup>148</sup> Ivi, p. 67.

<sup>149</sup> Ivi, p. 68.



letterale è in un certo senso una parodia: il contesto in cui la si innesta determina la differenza.<sup>150</sup> Per Bataille l'opera è *sempre* parodia di se stessa.<sup>151</sup>

Il carattere citazionale dell'ironia è oltremodo frequente in Magrelli. *Nel condominio*, in particolare, abbonda di esempi: “La famiglia del medico; un senso di smarrimento, di fuga in Egitto”, “stele di Rosetta”<sup>152</sup> (cap. II); “È la morte del sole, il giorno di Santa Lucia. Buio”<sup>153</sup> (IV, qui la citazione è di fatto un'allusione alla celebre poesia di John Donne a cui ho in precedenza fatto cenno); “dado Knorr”, “Aquafan”<sup>154</sup> (VII); “Sono Ernesto Calindri”<sup>155</sup> (VIII); “le mutande di Nesso”,<sup>156</sup> con citazione parziale, modificata, del mito di Nesso (X); “Adesso somigliavo a un annegato, a Flebas il fenicio, all'omino Michelin”<sup>157</sup> (XV, dove la citazione colta, da *The Waste Land* di T. S. Eliot, è accostata con effetti comici a una ben nota figurina della pubblicità); “Ripenso a questa scena, prosecuzione ideale di *Mrs. Dalloway*, ogni volta che devo lottare con i miei appunti: un groviglio di linee inestricabili e inesplicabili, una matassa senza più alcun bandolo, il disegno di un folle”<sup>158</sup> (XXI); “Ascolta, si fa sera”,<sup>159</sup> l'esatto titolo di un programma radiofonico di spiritualità cristiana (XXXVII). L'elenco potrebbe continuare ancora per parecchio. Come è facile comprendere, in questi esempi prevale certamente l'autoironia.

Nel seguente brano siamo di fronte a un caso in cui ironia citazionale e ironia antifrastrica si fondono, con risultati di indubbia comicità:

Leggo della salute definita come “il silenzio degli organi”. Bene. Ma qui c'è un tale baccano, tutto uno scricchiolio di cartilagini, lo stesso rumore di spicci del sacchetto che il sacrestano, durante le funzioni, agitava tra i banchi per riscuotere le offerte domenicali. Starà implorando anche lui una qualche elemosina, corpicino già pronto per l'*ex voto*?<sup>160</sup> [cap. XXX]

---

<sup>150</sup> Guido Almansi, *Amica ironia* cit., p. 94.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., p. 5.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>158</sup> *Ivi*, pp. 47-48.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 65.

Certamente contribuisce al gustoso effetto generale anche il concorso della litote (*cartilagini, spicci, sacchetto, elemosina, corpicino*), della personificazione (*implorando*) e del suo opposto (*ex voto*).

Già nel momento in cui si scrive l'io si sdoppia in due categorie attanziali: autore e lettore di se stesso. L'ironia sottolinea ancora di più questa duplicità intrinseca della scrittura perché l'ironia, per seguire Mizzau,<sup>161</sup> si può comprendere solo nella sua performatività dialogica in cui gli attanti possono essere più di due, se oltre all'ironista (o emittente) e al ricevente (o interprete o destinatario dell'ironia) si aggiunge un terzo attante costituito dalla vittima dell'ironia. È chiaro che queste categorie possono avere combinazioni diverse o addirittura essere inglobate nella stessa figura (per esempio nel caso dell'autoironia).<sup>162</sup>

L'ironia accentua la discrasia più o meno marcata tra il pensiero e i segni arbitrari della lingua che lo esternano ma anche che, paradossalmente, lo nascondono o smentiscono. La scrittura è menzogna, ribadisce Almansi riprendendo Manganelli,<sup>163</sup> perché l'uomo è un "animale menzognero".<sup>164</sup> C'è una scissura nella scrittura che l'ironia come distanziamento, allontanamento, evidenza.

Come abbiamo visto, l'ironia è frammentazione, ostensione della molteplicità e della parcellizzazione. Speciali effetti di distanziamento ironico sono ottenuti, lo abbiamo già notato almeno in parte, attraverso l'attribuzione agli organi del corpo di una *voce* e di una specie di autonomia che ne sottolinea l'inquietante alterità rispetto all'identità frammentata della presunta unità di io e corpo. Basti rivedere gli esempi della gamba quasi disarticolata, come se fosse separata dal resto del corpo:<sup>165</sup> (cap. XXVI). Sull'intervento al ginocchio leggiamo significativamente:

[...] le avrei finalmente vedute le schricchiolanti *sirene* del Dentro, le stridule *vacine* cartilaginee, le *Femmine* notturne, le *chiacchierine* Sorelle. [...] Dal suo buio ematoma, dal fondo della caverna iridescente, il Ginocchio mi fissa, dopo avermi *evocato* a sé col debole pretesto di una artroscopia. La grotta azzurra.

---

<sup>161</sup> Cfr. Marina Mizzau, *L'ironia* cit., pp. 18 e ss.

<sup>162</sup> Cfr. *ivi*, p. 20.

<sup>163</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, [1967] 2004.

<sup>164</sup> Guido Almansi, *Amica ironia* cit., p. 32. Del Fellini autobiografo così scrive Magrelli: "Guardate che bugiardo – ma la parola è impropria, meglio *trickster*, burlone o mariuolo. Fate attenzione a come nasconde il vivo ganglio delle sue ossessioni, citandolo come se niente fosse (non casca certo nella trappola della denegazione), così, di sfuggita" (Valerio Magrelli, *Lo sciamano di famiglia* cit., p. 107). Citare è anche autocitare, rivelare il proprio orientamento autoriale. Scrivere dunque per mentire, scrivere per nascondere.

<sup>165</sup> *Id.*, *Nel condominio* cit., p. 58.

## Capitolo 5: I volti dell'ironia magrelliana

Ma ormai non riesco più a sostenere il suo sguardo. Adesso le *voci* diventano *assordanti*, come il frugare dei tubi sottopelle.<sup>166</sup> [cap. L]

Non mi sembra affatto casuale l'insistenza sulla valenza 'polifonica' di queste personificazioni che ho evidenziato con il corsivo. Il carattere interazionale dell'ironia, che il più delle volte si traduce in un desiderio di complicità (molto frequente in Magrelli, anche perché spesso la sua è un'autoironia),<sup>167</sup> implica un interlocutore diretto come *altro* verso cui è orientata l'ironia ma anche, come scrive Mizzau, "l'*altro* come soggetto evocato dall'enunciato riportato, da cui si prendono le distanze: l'ironia è *parola duplicata*, intreccio di intenzioni che si contrappongono".<sup>168</sup>

Da quanto ho cercato di dimostrare sin qui penso che si possa tranquillamente asserire che Magrelli ricorre all'ironia anche, o soprattutto, quando affonda il bisturi nella carne viva del corpo, smentendo in tal modo quanto paventava Calvino nell'affermare che nell'"universo assolutamente 'basso', ridotto al solo peso della carne [...] non c'è più posto per l'ambiguità, l'inafferabilità dell'ironico".<sup>169</sup> D'altra parte lo stesso Calvino loda Almansi quando riconosce che quest'ultimo "vince la scommessa intessendo col linguaggio della carnalità l'elogio dell'ironia impalpabile. E questa riuscita non fa che convalidare la sua teoria dell'ironia come contraddizione interna al messaggio".<sup>170</sup>

L'ironia raggiunge la sua massima efficacia quando si giustappone al serio. Ci sono chiaramente momenti o argomenti in cui non è consentito ironizzare senza perdere di credibilità. Abbiamo visto come in Magrelli l'impiego di un tono ironico davanti al Divino o alla tragica immanenza della morte non mirano a ridurre l'impatto dei serissimi interrogativi con cui si misura, al contrario. Certamente l'ironia va dosata, chiari sono i pericoli a cui può portare: dalla 'regressione negativa infinita' al cinismo più profondo. Pericolo, questo, che Magrelli sembra schivare, se non altro per quel piacere del testo, della scrittura, che trasmette al lettore con l'indubbio intento di stabilire con questi un patto di complicità, anche se dobbiamo giocoforza tenere presente il fondo sostanzialmente pessimista della sua visione del

---

<sup>166</sup> Ivi, pp. 106-107. Corsivi miei.

<sup>167</sup> *Lo sciamano di famiglia*, in questo senso, non fa che confermare questa direzione della sua scrittura.

<sup>168</sup> Marina Mizzau, *L'ironia* cit., p. 9. Corsivi nell'originale.

<sup>169</sup> Italo Calvino, *Nel paese dell'ironia* cit., s.i.p.

<sup>170</sup> *Ibid.*

mondo. L'ironia di Magrelli è per lo più leggera in *Nel condominio*, raramente si traduce in quello sdegno o invettiva presenti per esempio ne *Il sangue amaro*, come visto. L'ironia veicola anche la polisemia cui il poeta Magrelli è ben avvezzo, ovviamente; essa si fa garante di quella sana ambiguità che permette di affermare mentre si nega, di negare mentre si afferma.

In Magrelli l'ironia si abbina, come detto, all'umorismo in quanto si pone come distanza, coscienza della coscienza, ma anche come antidoto alla fragilità della carne e alla corruzione della materia. Tuttavia non è ludicità che si inebria di sé ma non è neanche ironia tragica; sta in bilico tra serio e comico, come in un equilibrio sottile che conferisce levità alla gravità della materia trattata. Osserva Jankélévitch che “[l]’ironie, comme Eros, est une créature démonique”,<sup>171</sup> nel senso che sta in mezzo, funge da intermediaria tra la tragedia e la leggerezza.<sup>172</sup> L'oscillazione tra serio e ironico in *Nel condominio* si accompagna a un registro ‘medio’ mediante cui il ‘basso’ e il comico si alternano a uno stile ricercato, poetico, ricco di citazioni colte, specie mitologiche. Così come, per esempio, la frequente coesistenza di litote e iperbole si associano alla giustapposizione di scatologico ed escatologico

Tra i capolavori della letteratura ironica non si può non ricordare il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, giustamente citato da pressoché tutti i più importanti studiosi dell'ironia.<sup>173</sup> Come ho avuto modo di dire in precedenza, l'ammirazione di Magrelli per questo autore è incondizionata, al di là della pratica della digressione di cui lo scrittore irlandese è maestro supremo e che lo scrittore italiano utilizza con estrema perizia (anche ne *Lo sciamano di famiglia*, libro ancora una volta quanto mai ibrido per contenuti e stile). Per fare un esempio, mi sembra particolarmente significativo che il capitolo IV di *Nel condominio* dedicato alla nascita nasconda, a mio avviso, più di un larvato ammicco ai primi, brevi capitoli dove Sterne delizia il lettore con una serie di trovate incentrate sull'orologio, la data, il luogo e le modalità della nascita, o particolari fisiologici che un'eco cosciente, o almeno subliminale, sembrano trovare nel divertente e ironico passo magrelliano sul medesimo soggetto da me citato in precedenza. Come ho già osservato, questo capitolo di *Nel condominio* tradisce, a ben vedere, anche una citazione indiretta di John Donne, gettando un'ombra di indubbia ambiguità sull'autobiografema della nascita,

---

<sup>171</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* cit. p. 198.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> Anche Hegel loda l'umorismo di Sterne (cfr. Georg Wilhelm Hegel, *Estetica* cit., p. 792).

ambiguità che è la marca costante della vera ironia o *tongue-in-cheek*, nell'interpretazione di Almansi, come abbiamo visto. Del resto la fascinazione di Magrelli per la poesia metafisica inglese, e per Donne in primo luogo, sembra dare ragione ad Almansi quando afferma che “ci sono dei versi dei poeti metafisici inglesi che possono esistere solo nell'area ambigua della *tongue-in-cheek*”.<sup>174</sup> Quale che sia poi l'intenzione dell'autore, ogni testo che osa giocare con l'arma e la libertà dell'ironia “può benissimo assumersi la responsabilità [della] duplicità o molteplicità esistenziale”,<sup>175</sup> scrive il critico.

Ma qual è il significato preciso dell'ironia?<sup>176</sup> Se ci accorgiamo che un'opera o una parte, anche minima, di essa è ironica come ne determiniamo le finalità? Non è certamente semplice dare una risposta esaustiva. “[I]rony is an act, not simply a significance”, ricorda Muecke.<sup>177</sup> Ovviamente ci sono casi in cui il significato è facile da identificare (si vedano gli esempi di ironia ‘stabile’ analizzati da Booth<sup>178</sup>) ma si tratta il più delle volte di forme di ironia elementari, non problematiche, come chiarisce Almansi.<sup>179</sup> L'ironia in realtà può avere “infinite gradazioni”;<sup>180</sup> al critico e al lettore non rimane che registrare tutti gli scarti, i sospetti, le imprevedibilità di un'opera o di un brano ma egli non può che concludere, secondo Almansi, con un ‘non so’. Da qui i casi di pura indecidibilità, per esempio di fronte al quarto libro dei *Viaggi di Gulliver* o all'intero *Principe*, come nota il critico.<sup>181</sup> È vero tuttavia che probabilmente, come suggerisce Muecke, la maggior parte dei casi (ma, appunto, non tutti) presenta un'ironia di tipo retorico, satirico o euristico.<sup>182</sup>

Gli strumenti retorici di cui si serve l'ironia sono svariati, vanno dall'iperbole, alla litote, dall'antifrasi, alla citazione, ma usano anche, seguendo le sollecitazioni di Almansi, una particolare ridondanza retorico-lessicale. Anche se avvertiamo un

<sup>174</sup> Guido Almansi, *Amica ironia* cit., p. 115.

<sup>175</sup> Ivi, p. 118.

<sup>176</sup> Abbiamo già visto nel capitolo 1, al quale rimando per quanto segue, come gran parte della critica abbia segnalato, sia pure senza approfondire la materia, la presenza dell'ironia in *Nel condominio*. Riporto qui solo qualche orientamento. Si va dall'aspra ironia di cui parla Naldini all'autoironia secondo Petrigliani e Caddeo, dall'umorismo nero per Lisa e della Mea alla giustapposizione di sarcasmo e ironia secondo Fandavelli, dall'ironia come protezione nei confronti dell'alterità del corpo all'ironia come ludicità secondo Diaco e Sinfonico.

<sup>177</sup> D. C. Muecke, *Irony and the Ironic*, London and New York, Methuen, 1982, p. 100.

<sup>178</sup> Per Booth l'ironia stabile o fissa non consente, una volta che il significato nascosto è stato ricostruito dal destinatario, ulteriori ricostruzioni o “demolitions” (Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony* cit., p. 6).

<sup>179</sup> Guido Almansi, *Amica ironia* cit., p. 103.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> Ivi, p. 105.

<sup>182</sup> D. C. Muecke, *The Compass of Irony* cit., p. 233.

chiaro sintomo di ironia, “l'ironia perfetta non si manifesta nella sua presenza ma nella sua latenza”,<sup>183</sup> afferma il critico. Come non definire decisamente ironico, per esempio, praticamente l'intero capitolo XXXIII di *Nel condominio*, che ho già avuto modo di citare?

Di fronte a Gerusalemme, dal parcheggio sul Monte degli Ulivi (un parcheggio sul Monte degli Ulivi...), la città appare in tutta la sua confusa bellezza; un cantiere dorato, stratificato, abbagliante. Siamo su un colle e lei sta sta sul colle di fronte. Ci separa un fossato, ma non un fossato qualunque, bensì la valle di Giosafat. Qui, secondo Gioele, si svolgerà il Giudizio Universale. Dietro il garage, insomma. Noi, neanche scendiamo dall'auto. [...] entriamo sulla spianata della Moschea di Omar, nel punto in cui l'angelo avrebbe interrotto il sacrificio di Isacco, nel punto che Salomone avrebbe scelto per erigere il primo tempio, nel punto dove Maometto sarebbe salito in cielo sul suo cavallo bianco. [...] questa fu la rampa di lancio di un convulso andirivieni celeste; tutto un traffico di angeli che atterrano, profeti che decollano, ascensioni, assunzioni, intatto ganglio di energia spirituale.<sup>184</sup>

Mi sono soffermato su questo passo in quanto evidenzia parecchie delle strategie usate dall'autore: dall'iterazione e dalla giustapposizione di campi semantici e aree lessicali contrastanti all'uso marcato dei modi verbali (il condizionale ripetuto), dall'iperbole all'allitterazione e ai punti di sospensione con valore ellittico di ammicco, giusto per citare solo alcune delle risorse stilistiche adottate. Il brano esemplifica, in sostanza, lo stile ‘medio’ di *Nel condominio*, il quale fonde, cioè, registro elevato e registro basso (come è stato rilevato già da più di un critico e come ho già anticipato), una sorta di stile comico accostabile a quello impiegato dall'amato Dante. Anche in questo esempio, infine, non è difficile rimarcare il valore citazionale dell'ironia cui ho fatto riferimento sopra. La ‘menzione’, diretta o indiretta, degli episodi sacri procede secondo un traiettoria di *deflation*, cioè dall'alto verso il basso, dall'elevato al quotidiano,<sup>185</sup> gettando su tutta la materia non solo l'incontrovertibile colorazione del dubbio ma anche un tono parodico che conferma quanto abbiamo visto a proposito delle posizioni di Butor sulla citazione ricordate da Almansi.

---

<sup>183</sup> Guido Almansi, *Amica ironia* cit., p. 112.

<sup>184</sup> Valerio Magrelli, *Nel condominio* cit., pp. 68-69.

<sup>185</sup> Gli slittamenti stilistici (“stylistic shifts”) sono una delle strategie retoriche privilegiate dagli umoristi moderni, come ricorda Booth (Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony* cit., p. 68).

A conclusione di questo capitolo vorrei sintetizzare le argomentazioni a sostegno delle soluzioni individuate circa la domanda di ricerca relativa al frequente impiego dell'ironia in Magrelli. Partendo dall'affermazione dello stesso scrittore secondo cui l'ironia funge da antidoto alla tragicità, alla gravità della materia trattata in *Nel condominio*, e non solo in questo libro, l'ironia contribuisce a sottolineare la presa di distanza tra il sé e l'altro, nonché il distacco della scepse nei confronti della natura corrotta di ogni cosa, e dunque anche del corpo. Lo scrittore è consapevole del carattere aleatorio della presunta autonomia della coscienza verso la carne. La valenza euristica dell'ironia permette al soggetto di affondare lo sguardo della coscienza, rifratta in autocoscienza, nella natura dell'interazione tra psiche e soma.

Ho anche messo in risalto la funzione complementare dell'ironia nei confronti della natura autofinzionale della narrativa di Magrelli, della frammentarietà del discorso, attraverso cui si attualizza una commistione di realtà e finzione, soggettivo e oggettivo, serio e comico. L'ironia non è solo distanziamento ma è anche frantumazione, *morcelage* (Jankélévitch). L'ironia funge come una sorta di 'chiasma' tra il punto di vista del soggetto narrante e quello paradossale, fittizio (ma sino a un certo punto) dell'oggetto indagato, del corpo frammentato. Se per Magrelli scrivere significa in ultima analisi nascondere, allora si comprende ancora di più l'impiego dell'ironia. Essa, infatti, sceglie sempre una via indiretta, celata, per suggerire. Con l'ironia Magrelli si ritaglia un margine di libertà che egli cerca di esercitare all'interno del rapporto di coimplicazione tra il volontario della coscienza e l'involontario della carne. La stessa irriducibilità della componente biologica dell'uomo nei confronti del volontario della mente e della coscienza sembra giustificare una disposizione ironica del soggetto, il quale non fa che seguire una sorta di ironia immanente, costitutiva, del suo essere al mondo.

L'ironia in Magrelli si sposa con quell'elemento di 'attrito', di diffrazione, che abbiamo visto essere una costante della sua poetica. Da qui la riflessività e autoriflessività, la coscienza di uno sdoppiamento, di una *mise en abîme* del soggetto narrante. Questa duplicità fa sì che lo stesso prodotto artistico sia soggetto a una 'parabasi permanente', una destrutturazione della logica del discorso narrativo, secondo le sollecitazioni di de Man lettore di F. Schlegel. Persino le digressioni, così diffuse nella scrittura di Magrelli, si saldano con la disposizione ironica. Anche l'umorismo ha origine da un processo di sdoppiamento e di coscienza dell'autocoscienza, sia che intervengano fenomeni di tipo psicanalitico (Freud) che

## Capitolo 5: I volti dell'ironia magrelliana

di presa di coscienza di fenomeni di 'disattenzione' da cui scaturiscono reazioni 'meccaniche' della mente e del corpo (Bergson).

Infine abbiamo visto come anche l'uso della lingua asseconda la disposizione ironica, in quanto ogni manifestazione della parola è di per sé rifratta nella consapevolezza che la presunta libertà linguistica del soggetto è essa stessa ipotecata dalle stratificazioni degli usi e dei significati precedentemente veicolati dai segni, in sostanza dall'alterità e inappartenenza della lingua (Jankélévitch e Almansi).



## Conclusione

Lavorare sull'opera di un autore vivente è un'impresa particolarmente affascinante; si assiste infatti a una creatività in divenire, foriera di sviluppi e persino di sorprese. Allo stesso tempo questa situazione fa sì che ogni tentativo di analisi sia suscettibile di ulteriori aggiustamenti chiamati in causa da quanto seguirà quello che è stato preso in considerazione precedentemente. Ciò premesso, cercherò in queste pagine finali di evidenziare le mie proposte di soluzione alle domande e alle ipotesi di lettura formulate all'inizio di questa tesi.

Siamo partiti dunque da alcuni interrogativi sollecitati da un esame approfondito del primo volume di narrativa di Magrelli, esame mai disgiunto, per quanto possibile, da quanto lo ha preceduto o succeduto. In primo luogo mi sono chiesto cosa abbia accompagnato la genesi di *Nel condominio di carne* e quali ne siano state le influenze e le fonti più o meno immediate che aiutano a collocare il libro all'interno di un filone letterario, artistico o scientifico che contribuisce a rendere il testo particolarmente stimolante. Per tale motivo l'exkursus ampio,<sup>1</sup> ma senza pretese di esaustività, sui resoconti e le narrazioni di viaggi immaginari nelle cavità del corpo umano ha aiutato, spero, a posizionare l'operazione di Magrelli nell'ambito di un discorso sulla corporeità che ha caratterizzato buona parte della riflessione letteraria, culturale, artistica, nel tempo e in special modo nel Novecento e nel secolo presente. Siamo così pervenuti alla messa a fuoco di una situazione in cui all'affinamento delle strumentazioni di esplorazione dei territori del corpo e alle conseguenti scoperte dentro i meandri della carne non è spesso seguita una maggiore familiarità con la dimensione corporea, specie nelle sue zone sottocutanee. Al contrario, questa continua esplorazione ha sovente dischiuso scenari di straniamento confermando una sensazione di sostanziale distanza, o perlomeno di frammentaria, approssimata esperienza del nostro supporto mortale. Lo stesso rapporto tra psiche e soma, tra mente e carne, risulta problematico, precario, e raramente abbiamo assistito a una serena 'coabitazione' tra le due polarità. Si è financo giunti, nel Novecento, a tentativi di radicale superamento di qualsivoglia pretesa di matrice idealistica di

---

<sup>1</sup> Si veda il capitolo 2 di questa ricerca.

## Conclusione

annettere allo spirito e alla coscienza un primato sulle rivendicazioni della carne. Si pensi ai casi di Bataille, Burroughs o, nel cinema, Cronenberg.

Abbiamo visto come in Magrelli il sostanziale cartesianesimo rintracciabile nella sua prima produzione in versi si trasforma sempre di più, di fatto dissipandosi, nelle successive opere poetiche e nei volumi in prosa, segnatamente in *Nel condominio*. Approdiamo così a una tematizzazione e una teatralizzazione della corporeità che si fa sempre più pressante, quasi in rapporto direttamente proporzionale al maturare dello scrittore e dell'uomo Magrelli. Conseguenza di questo vistoso spostamento dell'attenzione è la ricerca squisitamente gnoseologica espressa in chiari termini euristici avviata, coerentemente con quanto affiorava nei libri precedenti, con *Nel condominio*. In concomitanza con ciò, un ulteriore interrogativo che con questo studio mi sono proposto di affrontare è stato il seguente: in che misura la coscienza del sé e la nostra capacità di operare scelte sono soggette ai meccanismi interni del corpo e dei suoi organi?

Attraverso un'approfondita analisi, che si è avvalsa dei suggerimenti della fenomenologia di Merleau-Ponty, del pensiero di Lacan e delle sollecitazioni derivanti dalla filosofia di Perniola e Agamben, sono pervenuto a una chiarificazione, così mi auguro, delle implicazioni ontologiche postulate da una siffatta indagine sulla fenomenologia del corpo. In particolare, la riflessione di Merleau-Ponty ha permesso di giungere alla conclusione che la componente individuale della coscienza nella sua interazione chiasmatica con la carne e con il mondo va affiancata, in una 'coabitazione' il meno traumatica possibile, con la componente meta-individuale del 'pre-umano' (più che del 'post-umano' su cui certa critica sembra insistere).<sup>2</sup> In tal modo si schiude una visione delle complesse relazioni tra la coscienza del sé e la corporeità fondate sulla reversibilità del chiasma della carne, precludendo così al superamento (certamente più auspicato che conclamato) della contrapposizione tra volizione e libertà del soggetto da un lato e le forze anonime, 'pre-umane', che paiono dominarle, dall'altro. È proprio nel corpo, infatti, che avviene – come abbiamo visto – l'incontro tra la coscienza soggettiva e gli atti personali da una parte e la dimensione anonima del pre-personale dall'altra. Ed è il corpo, *in toto* o in parte, che appare acquistare un margine di autonomia che sembra imporre alla volontà delle serie ipoteche. Ne abbiamo individuato chiari

---

<sup>2</sup> Si veda la sezione 1 del capitolo 3 di questo lavoro.

esempi in *Nel condominio* (valga per tutti l'episodio sull'agnosia dell'alluce di cui al capitolo XLIV).

Poiché Magrelli è stato costantemente affascinato, persino ossessionato, dai processi ottici, il contributo teorico di Lacan mi è sembrato ineludibile, anche per via dello stretto legame tra soggetto e oggetto della visione così come analizzato da Merleau-Ponty e da Lacan stesso, entrambi per altro coinvolti in prima persona in un dibattito teorico. È quasi inutile ribadire come un'indagine sul corpo riflesso<sup>3</sup> assuma un ruolo fondamentale nelle questioni di natura ontologica di definizione del sé, di attestazione identitaria, ben evidenti in *Nel condominio*, ma non solo in questo volume.

La frammentazione del corpo a cui assistiamo nel libro, l'ostensione di quella sorta di *sparagmós*, di 'corpo a pezzi', ha giustificato un'ulteriore disamina con risvolti ontologici, oltre che fenomenologici, non solo dell'inserimento di innesti protesici inorganici dentro il corpo ma anche dell'accostamento di quest'ultimo allo statuto della 'cosa' secondo quanto sollecitato dallo studio di Perniola. In questo modo le epifanie del 'corpo-cosa', o perlomeno di singoli organi trattati alla stregua di 'cosa', che costellano il testo reiterano vieppiù una disarticolazione del soggetto e del suo supporto mortale in una pluralità di parti.<sup>4</sup>

In questa guisa ho cercato di suffragare la mia analisi fenomenologica e ontologica con l'ausilio di contributi teorici provenienti da più orizzonti di pensiero. Si giustifica così, spero, anche il ricorso ad alcuni aspetti della multiforme opera di Agamben allorché ho proposto un accostamento tra la sua riflessione nel saggio *Nudità* e l'operazione di estremo 'denudamento', di 'scarnificazione', cui Magrelli sottopone il corpo.<sup>5</sup> In questo ambito non devono pertanto apparire per nulla gratuiti i riferimenti che lo scrittore fa ad artisti quali Ensor e Giacometti, oltre al più naturale accostamento alla radiologia, vera e propria 'fotografia del profondo', così bene studiata da Cappellini, per esempio.

Più ambiziosa è forse, in questo dialogo tra la filosofia di Agamben e la scrittura di Magrelli, la mia lettura del concetto di *exfanzia* in rapporto a quello di infanzia, anche in considerazione di una possibile interpretazione del neologismo magrelliano in termini di fuga, uscita dallo stadio infantile. Nella mia analisi ho preferito, invece,

---

<sup>3</sup> Cfr. la sezione 2 del capitolo 3 di questo lavoro.

<sup>4</sup> Cfr. la sezione 3 del medesimo capitolo.

<sup>5</sup> Si veda la sezione 4 del capitolo 3.

## Conclusione

privilegiare un discorso sia sulle potenzialità dell'umano che sul linguaggio e i processi della significazione.<sup>6</sup>

Intimamente associata alla questione del rapporto tra la coscienza del sé e la nostra capacità di operare delle scelte da un lato e i meccanismi interni (le 'macchinazioni') del corpo dall'altro, abbiamo visto che ne esiste un'altra a cui Magrelli risponde in *Nel condominio* ma in maniera, a mio avviso, un po' troppo astratta, 'poetica', secondo quanto ho già osservato. Si tratta della domanda seguente: sono io che vivo attraverso e dentro il mio corpo oppure è il mio corpo che vive comunicando al soggetto cosciente una sorta di illusione di dominio all'interno di questa 'coabitazione'? In realtà la risposta a tale interrogativo è da ricercare, io credo, proprio in ciò che l'autore stesso sembra postulare, vale a dire in quella condizione in cui il corpo umano ci appare come uno strumento, un veicolo, che 'esegue' una forza aliena proveniente da un'indistinta regione della carne e del mondo.<sup>7</sup>

Passiamo all'altro snodo critico fondamentale di questa ricerca. La questione delle ragioni profonde dell'uso molto personale dell'autobiografia,<sup>8</sup> dell'elemento autobiografico, nell'organizzazione delle strategie narrative di *Nel condominio* si collega alla constatazione che alla prima produzione in versi è seguita un'attenzione da parte di Magrelli sempre crescente nei confronti delle misure più distese della prosa. Poiché, tuttavia, l'adozione di questa scrittura di forte stampo autobiografico sembra ammiccare al genere estremamente ibrido dell'autofinzione, ho ritenuto essenziale esaminare sia i fattori costitutivi del genere autobiografico che di quello 'autofinzionale', alla luce dell'ampia discussione teorica che si è venuta intensificando negli ultimi decenni. La conclusione a cui sono giunto è che in questa forma di scrittura si realizza una narratività innervata in un vissuto autoriale in costante metamorfosi che si adatta plasticamente all'inesorabile trasformazione sia del corpo che del sé. Così l'io si teatralizza, assumendo quasi il ruolo di personaggio nella sua interazione, spesso un conflitto, con i micro-personaggi rappresentati dai vari organi e funzioni del corpo. Mi sembra, d'altronde, estremamente coerente che lo scrittore abbia privilegiato un tipo di scrittura fortemente autoriflessiva, quale quella autobiografica/autofinzionale, che permettesse una sorta di indagine

---

<sup>6</sup> Cfr. la sezione 5 del capitolo 3.

<sup>7</sup> Cfr. il capitolo 3.

<sup>8</sup> Si veda il capitolo 4.

## Conclusione

autoscopica, speculare, ancor più in quanto ripresa con modalità oltremodo variegata, eppure sostanzialmente non contraddittorie tra loro, nei volumi di prosa successivi. Ecco perché l'autore si è sforzato di definire la natura delle proprie opere in prosa con termini quali "autobiografia che diventa autofinzione", "biografia sbilenca", "vice-autobiografia", come abbiamo già notato. Resta da vedere se, dopo una così lunga e persino travagliata ricerca nel campo della prosa, lo scrittore approderà a forme di racconto più prossime al romanzo, a quel mondo immaginario e parallelo con personaggi non necessariamente indebitati fortemente con il vissuto autoriale. Sarebbe un'altra svolta fondamentale nella parabola creativa di Magrelli che necessiterebbe di ulteriori indagini che questo studio non potrà, in ogni caso, affrontare.

Il nesso referenzialità/finzionalità in un tipo di scrittura come quella di Magrelli, in altre parole il rapporto tra *Erlebnis* (gli autobiografemi con i loro *turning points*) e *mise en intrigue* (la testualizzazione del racconto) è stato, nella presente ricerca, indagato nella sua necessità, nella sua osmotica natura, al di là dell'insistenza sulla brevità delle forme narrative privilegiate dall'autore o sul ricorso alla pratica della citazione, e dell'autocitazione a mo' di autoinnesto o 'autotrasfusione',<sup>9</sup> per altro sufficientemente illustrati dalla critica. Semmai la frammentarietà delle sezioni che compongono *Nel condominio* è da collegare intimamente alla natura frammentata, 'a pezzi', del corpo in Magrelli. La stessa ricorsività di certi temi, come di taluni autobiografemi, è da intendere come una sorta di variazioni (nel senso musicale del termine) su tema – oltre che di ritornelli, sulla scorta di quanto lo stesso scrittore avverte a proposito de *Il violino di Frankenstein*.<sup>10</sup> Quello che premeva studiare è proprio la relazione tra scrittura autobiografica e attestazione identitaria, per il resto già segnalata prolettivamente a partire dalla copertina del volume, da quell' 'autoritratto rettificato' che postula, come ho cercato di mostrare ampiamente, tutta una serie di problematiche inerenti al patto di lettura, all'attestazione del soggetto, al rapporto organico-inorganico, allo statuto gerarchico tra le parti del corpo, alla *mise en abîme*, al nesso verità/finzione, e altro ancora.

È alla luce di tali priorità che, mi sembra, la mia ricerca abbia posto la giusta enfasi sulla funzione della narrazione nell'individuare le dinamiche della definizione del sé. Da qui il ricorso alla stimolante riflessione condotta da Ricœur per il quale,

---

<sup>9</sup> Cfr. Valerio Magrelli, *Geologia di un padre* cit., p. 141. Si tratta della nota esplicativa finale.

<sup>10</sup> Id., *Il violino di Frankenstein* cit., p. 6.

## Conclusione

come detto diffusamente, nonostante tutti i fattori di trasformazione e di instabilità esiste una ‘permanenza nel tempo’ e un bisogno di narrazione nel sé che contribuiscono alla costruzione dell’identità del soggetto. Così come il desiderio di narrazione, di racconto della propria vita, di cui parla Cavarero<sup>11</sup> sarebbe costitutivo della costruzione dell’identità, al di là del ruolo della memoria con le sue lacune, specie in relazione alla prima delle tappe dell’esistenza, la nascita. Se è vero che scrivere è un modo di resistere alla morte, sulla scia di quanto argomenta Tommaso Lisa, scrivere ‘autobiograficamente’ come fa Magrelli ormai da molti anni sembra dare ragione a Eakin quando afferma, come abbiamo visto, che le storie delle nostre vite non sono semplicemente *su di noi* ma sono in ultima analisi *noi*. A queste storie concorrono inoltre, cosa quanto mai significativa in uno studio su Magrelli, le storie che *anche* il nostro corpo ha da narrare, per dir così, come puntualizza Eakin appoggiandosi sulle analisi di Damasio.<sup>12</sup> Ecco perché ho voluto sottolineare questi ultimi contributi teorici, soprattutto allorché ci invitano a osservare che, in qualche misura, la coscienza del sé non sarebbe altro che una sensazione fisica, originata non tanto da un ‘sé esteso’, fondato su anticipazioni e ricordi, quanto piuttosto da un ‘proto-sé’. ‘Proto-sé’ che non mi sembra per nulla peregrino accostare al ‘pre-personale’ con cui Magrelli ci ha abituato a fare i conti.

Un’ultima domanda che con questo studio mi sono proposto di indagare è la natura e le ragioni dell’impiego sistematico e pervasivo della figura dell’ironia<sup>13</sup> nell’opera oggetto di analisi. È indubbio che generalmente gli esegeti di Magrelli non hanno mancato di sottolineare la presenza di questa figura, ora nelle vesti di un’aspra ironia, ora come ludicità, oppure come protezione dall’alterità del corpo, ora frammista a un umorismo nero o a sarcasmo. Ciò che difetta in queste analisi è, da una parte, un approfondimento della materia, dall’altra – ed è la cosa più importante – la mancanza di una lettura della filosofia dell’ironia in Magrelli che renda veramente conto della sua organica funzione all’interno delle problematiche onto-fenomenologiche e narratologiche dispiegate in *Nel condominio*. Così, attraverso un esame del concetto di ironia che ha necessariamente tenuto conto di una notevole varietà di interpretazioni, è apparso più convincente vedere nell’ironia magrelliana una modalità di presa di distanza tra il sé e l’altro, il distacco della scepsi

---

<sup>11</sup> Per la tematica dell’identità narrativa rimando alla sezione 4 del capitolo 4 di questa tesi.

<sup>12</sup> Cfr. Paul John Eakin, *Living Autobiographically* cit. e Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens* cit. La problematica è approfondita nella sezione 4 del capitolo 4 di questo lavoro.

<sup>13</sup> Cfr. il capitolo 5.

## Conclusione

verso la natura corrotta di ogni cosa e, quindi, del corpo. La stessa apparente autonomia della coscienza nei confronti della carne ha un carattere altrettanto aleatorio. La natura euristica, conoscitiva, dell'ironia consente dunque al soggetto di rivolgere lo sguardo della coscienza, rifratta in autocoscienza, verso l'interazione tra psiche e soma.

L'ironia non è solo distanziamento ma è anche, per seguire Jankélévitch,<sup>14</sup> frantumazione, funge da 'chiasma' tra il punto di vista del soggetto narrante e quello fittizio, ma fino a un certo punto, dell'oggetto narrato, del corpo frantumato. La stessa frammentarietà della speciale scrittura autobiografica e autofinzionale di Magrelli trova nell'ironia una sua agguerrita alleata. In un certo senso si può persino affermare che con *Nel condominio* Magrelli non poteva *non* scrivere un libro ironico e autoironico. L'ironia assicura all'autore, come ho messo in evidenza, quel margine di libertà all'interno della relazione di coimplicazione tra il volontario della coscienza e l'involontario della carne. La stessa irriducibilità dei meccanismi biologici del corpo al volontario della mente e della coscienza sembra postulare una sorta di ironia immanente, costitutiva, dell'uomo nel suo essere al mondo. Se è vero che per Magrelli il 'meccanismo rotto', l'attrito, il 'disturbo' sono elementi fondanti della sua poetica, allora risulta ancora più chiaro come l'ironia si coniuga organicamente con quella postura riflessiva e autoriflessiva insita nella sua scrittura di matrice autobiografica; rafforza la coscienza dello sdoppiamento, della *mise en abîme* del soggetto che racconta e si racconta. Questo sdoppiamento, presente anche nell'umorismo, investe lo stesso prodotto artistico, lo destruttura in una sorta di parabasi permanente secondo l'accezione data a questo termine da Paul de Man.<sup>15</sup> Sintomo di una tale disposizione destrutturante sono anche le digressioni, le quali sembrano aumentare nel tempo a mano a mano che si procede lungo la parabola creativa dello scrittore, e come si può ulteriormente constatare giungendo a *Lo sciamano di famiglia*. La stessa 'duplicità' insita nella lingua, il suo potere di esprimere e di celare allo stesso tempo, così come Almansi<sup>16</sup> e Jankélévitch hanno puntualizzato, è sottoposta allo sguardo vigile, clinico, della scrittura ironica, una delle indubbie cifre stilistiche di Magrelli prosatore.

---

<sup>14</sup> Cfr. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* cit.

<sup>15</sup> Cfr. Paul de Man, *The Concept of Irony* cit.

<sup>16</sup> Cfr. Guido Almansi, *Amica ironia* cit.

## Conclusione

Da quanto ho appena enucleato dovrebbe risultare sufficientemente evidente come questa mia ricerca affronta problematiche fondamentali in maniera approfondita e con l'ausilio di strumenti teorici e analitici che la differenziano dalla restante bibliografia critica. Per questa ragione ritengo che il mio lavoro venga a sopperire a diverse, sostanziali lacune nell'esegesi della prima fatica narrativa di Magrelli, ancor più se la si studia alla luce della restante produzione in versi e in prosa dello scrittore.



## Bibliografia

### Opere di Valerio Magrelli:

#### a) Volumi e *plaquettes* di poesia:

*Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980.

*Codici di poesia 4 [plaquette]*, San Miniato, Orcio d'Oro, 1986.

*Nature e venature*, Milano, Mondadori, 1987.

*Esercizi di tiptologia*, Milano, Mondadori, 1992.

*Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996.

*Il cappello magico [plaquette]*, in Giosetta Fioroni, *Ventidue sculture in ceramica*, Maurizio Corraini Editore, Mantova, 1996, p. 45.

*Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999.

*La seduta [plaquette, con chine di Max Marra]*, Milano, Quaderni di Orfeo, 2004.

*Cave! [plaquette, con un'acquaforte dell'autore]*, Milano, Il ragazzo innocuo, 2006.

*A Marilù [plaquette, con un'opera di Marilù Eustachio]*, Osnago, Edizioni Pulcinoelefante, 2006.

*Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006.

*Natività [plaquette, con tre disegni di Giosetta Fioroni]*, Brescia, L'Obliquo, 2007.

*La lettura è crudele*, Napoli, Edizioni d'If, 2008.

*Annopenanno, calendario 2013 [con illustrazioni di Antonio Capaccio]*, Roma, Empiria, 2012.

*Ora serrata retinae*, commento di Sabrina Stroppa e Laura Gatti, Torino, Ananke, 2013.

*Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.

*Non c'è alba [plaquette, con un'acquaforte di Luciano Ragozzino]*, Milano, Il ragazzo innocuo, 2014.

*La gabbia [plaquette, con due opere di Oliana Spazzoli]*, Milano, Quaderni di Orfeo, 2014.

*Guida allo smarrimento dei perplessi*, Messina, Carteggi Letterari - Le edizioni, 2016.

#### b) Testi poetici sparsi:

*Primi esperimenti*, "Periodo Ipotetico", gennaio 1977, pp. 88-90.

*Natura morta*, "Nuovi Argomenti", 55, luglio-settembre 1977, pp. 113-120.

*Altre nature morte*, in Giancarlo Pontiggia e Enzo di Mauro (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 109-114.

## Bibliografia

- Hylas e Philonous*, in AA.VV., *Quarto quaderno collettivo*, Parma, Guanda, 1979, pp. 91-110.
- Altre nature morte*, in Antonio Porta (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 529-531.
- Calcolo delle prime prime e ultime ragioni, I-VII*, "Nuovi Argomenti, N. S., 63/64, luglio-dicembre 1979, pp. 18-24.
- Il falso piano*, "Prato Pagano", 3, aprile 1981.
- La rassegnata effigie*, "Prato Pagano", 4, gennaio 1982.
- La dormizione e Il quarantesimo giorno*, "Alfabeta", III S., 1, gennaio-marzo 1982.
- Due macchine*, "Nuovi Argomenti", III S., 1, gennaio-marzo 1982.
- Quattro poesie*, in Marco Marchi (a cura di), *Viva la poesia!*, Firenze, Vallecchi, 1985.
- La vasca*, "Micromega", 3, 1996, pp. 208-209.
- Essere padri in ventuno strofe*, in AA. VV., *Scena padre*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 32-59.

### c) Volumi e *plaquettes* di narrativa e altre opere in prosa:

- Desinit in piscem*, "Prato pagano", 1, gennaio 1980, pp. 49-56.
- Il viaggetto [plaquette]*, Brescia, L'Obliquo, 1991.
- [Prose per Giosetta Fioroni, *plaquette*], in *20 ceramiche di Giosetta Fioroni per William Shakespeare*, Roma, Il Torchio Romano, 1995.
- Una prosa*, "clanDestino", 4, 1996, p. 34.
- Viaggio in Portogallo*, "Gli immediati dintorni", 6, 1996, pp. 81-84.
- Bloc notes [plaquette, con un'incisione di Enrico Pulsoni]*, "Quaderno calligrafico", Edizioni Cinquantunoseventanta di Enrico Pulsoni, n.d.
- Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003.
- Delenda erat*, "Passages", 4, 2003, p. 72.
- Tre concrescenze*, "Il Caffè illustrato", 13-14, 2003, pp. 28-30.
- Che cos'è la poesia? La poesia raccontata ai ragazzi in ventuno voci [con CD]*, Roma, Sossella, 2005; Firenze, Giunti, 2013.
- La veduta*, in AA. VV., *L'incanto di un tetto*, Fondazione Handicap: Dopo di noi, Roma, 2007, pp. 27-31.
- La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Addio al calcio*, Torino, Einaudi, 2010.
- Magica e velenosa. Roma nel racconto degli scrittori stranieri*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Il violino di Frankenstein. Scritti per e sulla musica [con 3 CD]*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.
- La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra*, Lecce, Manni, 2014.
- Lo sciamano di famiglia. Omeopatia, pornografia, regia in 77 disegni di Fellini*, Bari-Roma,

## Bibliografia

Laterza, 2015.

*12 volte la carta* [plaque, con ex-voto in ceramica], Napoli, ilfilodipartenope, 2015.

*Auto-ritratto con augurio*, in *Oplepo. Venticinque anni d'Oplepo. In venticinque per Oplepo*, "Biblioteca Oplepiana", n. 40, 2015, pp. 42-45.

### d) Teatro:

*Perso per perso*, "Prato pagano", 4-5, autunno 1986-inverno 1987, pp. 21-25.

*Butroto. Baudelaire e il terzo canto dell'Eneide*, "Il Caffè illustrato", 18, maggio-giugno 2004, pp. 21-25.

*Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Torino, Einaudi, 2011.

### e) Antologie:

*Poeti francesi del Novecento* [2 voll.], Roma, Lucarini, 1991.

*Millennium Poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2015.

### f) Volumi di critica:

*Profilo del dada*, Roma, Lucarini, 1990; nuova ed. Roma-Bari, Laterza, 2006.

*La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert (1754-1824)*, Pisa, Pacini, 1995; nuova ed. 2006.

*Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

*Se voir se voir. Modèles et circuits visuels dans l'œuvre de Paul Valéry*, édition revue et complétée, trad. de A. Ciancimino et P. Climent, Paris, L'Harmattan, 2005.

*Il lettore ferito. Cinque percorsi critici (Larbaud, Apollinaire, Lamartine, Perec, Breton)*, Quaderni del Teatro di Roma, I, Roma, Master Edizioni, 2005.

*Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

### g) Altre opere:

*Sopralluoghi* [con DVD, regia video di Filippo Carli], Roma, Fazi, 2005.

Laura Cherubini, Valerio Magrelli, Alberto Arbasino, *Elisabetta Catalano "Le fotografie"*, trad. di G. Takis, L. Cohoy, Torino, Fondazione Musei Torino, 2005.

*Valerio Magrelli racconta Charles Baudelaire e "I fiori del male"* [regia di Michele Calvano], Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2010.

*"Now the Poet Emerges from the Ashes". Guide to the Art Gallery in Belgrave Square in Eight Sonnets, Two Languages and Five Emails*, in Caterina Cardona (ed.), *A Sentimental Journey of a Restoration*, trans. by A. Elgar, London, Italian Cultural Institute, 2014, pp. 7-42.

## Bibliografia

Corrado Augias e Valerio Magrelli, *La poesia italiana. Rime, strofe, versi da Dante a Pasolini* [Serie DVD], Roma, la Repubblica-L'Espresso, 2015.

### h) Saggi, articoli e interventi scelti:

*La figura del medico nell'opera di Paul Valéry*, "Saggi e ricerche di letteratura francese", XXIX, 1990, pp. 203-214.

*Scrittura e percezione. Appunti per un itinerario poetico*, "Il verri", 1-2, 1990, pp. 185-202.

*L'enigmista e l'invasato*, in Franco Nasi e Lucio Vetri (a cura di), *Seminario sulla poesia*, Ravenna, Essegi, 1991, pp. 121-146.

*Su "Ora serrata retinae" e altra poesia*, in AA.VV., *Preparar parole. Conversazioni sulla poesia*, Firenze, Risma, 1992, pp. 9-23.

*Finirà che il chirurgo potrà operare se stesso con il bisturi telematico*, "Telèma", 5, 1996, pp. 104-105.

*Forse saranno diversi anche i romanzi e le poesie*, "Telèma", 6, 1996, pp. 58-59.

*Cantare il mondo: la poesia*, "Il Grillo", 11/2/1998,

<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=178> (consult. 14/11/2016).

*Lo schermo luminoso: una guida esperta e muta. Forse è il mio Doppio*, "Telèma", 15, 1998/99, p. 139.

*Il racconto del rotto carillon. Poesia e metrica*, in Antonella Francini (a cura di), *Lezioni di poesia. Dieci lezioni per entrare nel laboratorio di alcuni fra i maggiori poeti contemporanei*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 187-199.

*Intorno all'inaccettabilità dell'io*, in Anna Dolfi (a cura di), *Identità e alterità nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 49-72.

*L'abate Galiani o la regola del "meno uno"*, in Franco Nasi (a cura di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 45-54.

*Perché i poeti?* "Il Grillo", 16/4/2001,

<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=790> (consult. 14/11/2016).

*Figure dell'autoscopia. Teste allo specchio*, in Luigi De Nardis (a cura di), *Paul Valéry. "Existence du Symbolisme"*, Dipartimento di Francesistica, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Studi e Testi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 159-170.

*Di medici, cartografi, filosofi notturni dell'amore*, "Nostro lunedì", 3, 6 dicembre 2003, pp. 12-13.

*L'invasione degli ultratesti*, "Critica del testo", VI, 2, 2003, pp. 801-817.

*L'ascolto plurale*, "Semicerchio. Rivista di poesia comparata", XXX-XXXI, 2004, pp. 11-13.

*Prefazione*, in Valerio Magrelli (a cura di), *Lezioni di dottorato 2005*, Santa Maria Capua

## Bibliografia

- Vetere, Edizioni Spartaco, 2006, pp. 5-7.
- I miei omaggi. Logiche di inclusione nella scrittura poetica*, in Jacqueline Risset, Nicholas Mann, Valerio Magrelli, *Tra Petrarca e Leopardi. Variazioni inclusive*, Lezioni Sapegno, 2004, Torino, Aragno, 2006, pp. 39-67.
- Introduzione*, in Cesare Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman: Tesi di laurea / 1930*, a cura di Valerio Magrelli, Torino, Einaudi, 2006.
- Postfazione*, in Franco Arminio, *Circo dell'ipocondria*, Firenze, Le Lettere, 2006.
- Introduzione*, in Valerio Magrelli (a cura di), *I linguaggi della guerra*, Santa Maria Capua Vetere, Spartaco, 2009, pp. 9-19.
- Logiche di inclusione letteraria*,  
[www.cieg.info/cattedra\\_internazionale\\_emilio\\_garroni/attivita\\_testionline\\_files/lectiomagistr.pdf](http://www.cieg.info/cattedra_internazionale_emilio_garroni/attivita_testionline_files/lectiomagistr.pdf) (consult. 30/4/2013).
- La vecchia poesia confessionale e il contagio della prima persona*, "la Repubblica", 3/7/2010.
- L'iPad ti prende l'anima*, "la Repubblica", 6/10/2011.
- E Dante creò una lingua meticciosa*, "la Repubblica", 16/5/2011.
- L'estremismo letterario noir, complotti e auto-fiction. Oggi lo scrittore deve esagerare*, "la Repubblica", 28/6/2011.
- Quando la fotografia incanta gli scrittori*, "la Repubblica", 24/8/2011.
- Sulla traduzione, "l'immaginazione"*, XXIX, 269, maggio-giugno 2012, p. 8.
- Introduzione; Le soleil des mourants di Jean-Claude Izzo: storia di una caduta*, in Valerio Magrelli (a cura di), *Il soggetto precario. Saggi sul romanzo francese contemporaneo*, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2012, pp. VII-X; 35-49.
- Quel senso interno che ci dice: sei vivo*, "la Repubblica", 1/6/2013.
- La mente immacolata è vera gioia?*, "la Repubblica", 22/10/2013,  
[http://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/sera/2013/10/22/news/la\\_mente\\_immacolata\\_vera\\_gioia69442871/?ref=search](http://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/sera/2013/10/22/news/la_mente_immacolata_vera_gioia69442871/?ref=search)  
(consult. 19/11/2016).
- Sei un numero e ti canto*, in *La poesia e i numeri*, Atti del convegno *La poesia e i numeri*, Associazione Sigismondo Malatesta, Torre in Pietra (RM), 29-30 gennaio 2010, Pisa, Pacini, 2013, pp. 221-238.
- Introduzione. Melofobia e dintorni*, in Valerio Magrelli (a cura di), *Odio della musica?*, Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, 2014, pp. 5-12.
- Per Jacqueline*, Repères DoRiF Les voix/voies de la traduction - volet n.1 – coordonné par Laura Santone - octobre 2015, DoRiF Università, Roma, octobre 2015,

## Bibliografia

[http://www.dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?id=265](http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=265) (consult. 6/10/2016).

*La via italiana alla non fiction seguendo l'orma di Capote*, "la Repubblica", 10/5/2016.

*Da Petrarca a Sacha Baron Cohen, breve storia dell'umorismo che non è più quello di una volta*, "la Repubblica", 10/8/2016.

*Problemi e poemi. La traduzione come aggregato sfarfallante*, "Testo a fronte", 54, I semestre, 2016.

### **Studi su Valerio Magrelli e interviste scelte:<sup>1</sup>**

Afribo, Andrea, *Valerio Magrelli*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 31-62.

Anonimo, *Valerio Magrelli. "Leggere e scrivere, l'ossigeno della mia vita"*, 22/6/2013, <http://www.libreriamo.it/a/4362/valerio-magrelli-leggere-e-scrivere-lossigeno-della-mia-vita.aspx> (consult. 13/10/2016).

Bello Minciocchi, Cecilia, *Valerio Magrelli*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 269-275.

Bonito, Vitaniello, *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Bologna, CLUEB, 1996.

\_\_\_, e Fabrizio Lombardo, *L'architettura della poesia. Intervista a Valerio Magrelli*, "Versodove", 13, 2001, pp. 23-24.

\_\_\_, *Valerio Magrelli*, in Niva Lorenzini (a cura di), *Poesia del Novecento italiano* [2 voll.], Roma, Carocci, 2002, pp. 297-300.

Bortolotti, Andrea Carlo (a cura di), *Dialogo con Valerio Magrelli*, "Auieo", 5, 2000, pp.16-20.

Cannillo, Luigi, *La custodia dei sensi. Intervista a Valerio Magrelli*, in Luigi Cannillo e Gabriela Fantato, *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, Novi Ligure, Edizioni Joker, 2006, pp. 89-95.

Carnemolla, Dolores, *La parola è una miccia. Intervista a Valerio Magrelli*, <https://doloresamacondoblog.wordpress.com/2016/09/07/la-parola-e-una-miccia-intervista-a-valerio-magrelli/> (consult. 12/10/2016).

Carpi, Giancarlo, *Nota sul cute nella poesia di Valerio Magrelli*, "Sincronie", 23, 2008, pp. 211-224.

Casadei, Alberto, *Intervista a Valerio Magrelli*, <http://www.ladante.it/culturaitaliana/index.aps?arg=autori&azione=autore&TipoContenuto=file&id=magrelli8.asp> (consult. 18/12/2008).

Castelli Gattinara, Enrico, *Il corpo del lettore. Intervista a Valerio Magrelli*, "Aperture",

---

<sup>1</sup> Vengono qui incluse quelle opere che contengono sezioni importanti sull'autore.

## Bibliografia

- 6/7/1999, pp. 49-59, <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Magrelli6.pdf>.  
(consult. 3/3/2017).
- Catalano, Francis, *Le motif de la fêlure dans la poésie de Valerio Magrelli*, in Valerio Magrelli par Francis Catalano, *Le vase brisé*, Montréal, Le Noroît, 2000, pp. 9-43.
- Cerneaz, Sara, "Forse la storia è più bella della poesia". *Attorno all'autocommento di Valerio Magrelli*", "Margini", n. d.,  
[http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero\\_6/saggi/articolo1/cerneaz.html#Backnota21](http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_6/saggi/articolo1/cerneaz.html#Backnota21) (consult. 14/11/2016).
- Cianci, Dorella (a cura di), *Due volti della poesia allo specchio. Intervista a Valerio Magrelli e Flavio Ermini*, "Poesia", 285, XXV, settembre 2013, pp. 59-61.
- Colangelo, Stefano, *Magrelli. Lo specchio opaco*, in Id., *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 139-145.
- Cortellessa, Andrea, *Valerio Magrelli. La terra, la morte (e la salute)*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 219-233.
- \_\_\_, *Valerio Magrelli, l'occhio, la terra, la salute*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 410-437.
- \_\_\_, *Valerio Magrelli*, in Id. (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014, pp. 328-331.
- \_\_\_, *Nel corpo del testo. Valerio Magrelli tra poesia e prosa*, "Ricomporre l'infranto: mappature del presente letterario italiano (2014)", <http://ricomporreinfranto.com/?p=459> (consult. 8/10/2016).
- Deodato, Filippo, *La poesia al tempo delle "larghe offese". Intervista a Valerio Magrelli*, "MicroMega", 24/1/2014, <http://temi.repubblica.it/micromega-online/la-poesia-al-tempo-delle-larghe-offese-intervista-a-valerio-magrelli/> (consult. 13/10/2016).
- Diaco, Francesco (a cura di), *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, "Le parole e le cose", 24/9/2012, <http://leparoleelecose.it/?p=6763> (consult. 9/3/2017).
- Donati, Riccardo, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 207-218.
- Duso, Daniele, *Intervista a Valerio Magrelli*, 4/10/2013,  
<http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-intervista-a-valerio-magrelli> (consult. 25/10/2016).
- Elkann, Alain, *Intervista a Valerio Magrelli*, aprile 2016,  
<http://alainelkanninterviews.com/valerio-magrelli/> (consult. 5/10/2016).
- Fandavelli, Silvia, *Il corpo e la vita "in affitto"*, "Philosophema", IV, 6/8, giugno 2006, pp. 17-24.
- \_\_\_, Mario Colafranceschi, Ilaria Serrotti (a cura di), *Il corpo. Intervista a Valerio Magrelli*, "Philosophema", IV, 6/8, giugno 2006, pp. 7-15.

## Bibliografia

- \_\_\_, (a cura di), *Valerio Magrelli. Malattia e scrittura. Intervista*, in Loretto Rafanelli (a cura di), *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultima parte del Novecento*, I Quaderni del Battello Ebro, S. Vito (CN), Ellerani Editore, 2007, pp. 233-237.
- Febbraro, Paolo, *Valerio Magrelli*, in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (fond.), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Tomo 4, *Scenari di fine secolo 2*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 473-474.
- Fiormonte, Domenico, Valentina Martiradonna, and Desmond Schmidt, *Digital Encoding as a Hermeneutic and Semiotic Act. The Case of Valerio Magrelli*, "DHQ: Digital Humanities Quarterly", 4-1, 2010, <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000082/000082.html> (consult. 11/2/2017).
- Fraccacreta, Alberto, *Nell'officina del poeta: un'intervista. L'attrito di Magrelli*, "Succedeoggi", <http://www.succedeoggi.it/2015/11/lattrito-di-magrelli/> (consult. 15/11/2016).
- Francucci, Federico, *Il sonno, il soggetto, "il cielo del cervello". Una linea della poesia di Valerio Magrelli*, "Studi Novecenteschi", XXX, 65, gennaio-giugno 2003, pp. 99-131.
- \_\_\_, *Valerio Magrelli, l'esordiente* (inedito), [https://www.academia.edu/23366348/Valerio\\_Magrelli\\_lesordiente\\_scritto\\_per\\_un\\_fascicolo\\_di\\_rivista\\_di\\_cui\\_si\\_persero\\_le\\_tracce\\_per\\_via\\_inedito\\_](https://www.academia.edu/23366348/Valerio_Magrelli_lesordiente_scritto_per_un_fascicolo_di_rivista_di_cui_si_persero_le_tracce_per_via_inedito_) (consult. 2/10/2016).
- Galaverni, Roberto (a cura di), *Valerio Magrelli*, in Id., *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 63-70.
- \_\_\_, *Didascalie per la lettura di Magrelli*, in Id., *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, pp. 191-201.
- Garrapa, Gianluca, *Il senso del verso # 1. Intervista a Valerio Magrelli*, <https://poetarumsilva.com/2015/10/17/senso-verso-1/> (consult. 9/3/2017).
- Giacomozzi, Flavia, *Valerio Magrelli*, in Ead., *Campo di battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta* (Antologia di "Prato Pagano" e "Braci"), intr. di G. Sica, Roma, Castelvechi, 2005, pp. 121-129.
- Giovanardi, Stefano, *Valerio Magrelli*, in Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 985-987.
- Grasso, Elio, *La memoria del mondo. Note su Valerio Magrelli, Nanni Cagnone, Cesare Viviani, Giancarlo Pontiggia*, in AA. VV., *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei (1970-2004)*, Milano, F. B. Bocca, 2004.
- Inglese, Mario, *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo, 2004.
- \_\_\_, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il lettore di provincia", 121, 2004, pp. 17-24.
- \_\_\_, (a cura di), *Intervista a Valerio Magrelli*, "l'immaginazione", 283, settembre-ottobre. 2014, pp. 15-19.
- \_\_\_, *Identity, Alterity, and Society in the Latest Poetry of Valerio Magrelli*, in Antonio C.



## Bibliografia

- Vitti and Anthony Julian Tamburri (eds.), *Mare Nostrum. Prospettive di un dialogo tra alterità e mediterraneità*, New York, Bordighera Press, 2015, pp. 106-125.
- \_\_\_, *L'Italia secondo Valerio Magrelli. 'Inventio' e 'indignatio'*, in Rosario Giovanni Scalia (a cura di), *Costruzione, ricostruzione e decostruzione*, Ariccia (RM), Aracne, (in corso di pubblicazione).
- Lisa, Tommaso, *Intervista*, "L'Apostrofo", V, 14, 2001, pp. 4-6.
- \_\_\_, (a cura di), *Il corpo e lo spazio*, "L'Apostrofo", V, 14, 2001.
- \_\_\_, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Lorenzini, Niva, *Ora serrata retinae: il corpo tra miopia e poesia*, in Ead., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 115-119.
- Maggiani, Roberto e Giuliano Brenna (a cura di), *Intervista a Valerio Magrelli*, "La Recherche.it", 21/10/2009, <http://www.larecherche.it/testo.asp?Id=181&Tabella=Articolo> (consult. 11/10/2016).
- Manacorda, Giorgio, *Valerio Magrelli*, in Id. *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvechi, 2004, pp. 303-309.
- McKendrick, Jamie, *Introduction*, in Valerio Magrelli, *Vanishing Points. Poems*, transl. by J. McKendrick, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2010, pp. XVII-XXVII.
- Mezzena Lona, Alessandro, *Valerio Magrelli. Scrittore per colpa della moto*, <http://ilpiccolo.gelocal.it/cronaca/2013/08/24/news/valerio-magrelli-scrittore-per-colpa-della-moto-1.7626994>, 24/8/2013 (consult. 9/3/2017).
- Moretti, Nicola, *Il dolore e la misura. Studio sulla poesia di Valerio Magrelli* (inedito).
- Napoli, Francesco, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005.
- Nardi, Ivo, *Riflessioni sul senso della vita. Intervista a Valerio Magrelli* (ottobre 2013), <http://www.riflessioni.it/senso-della-vita/valerio-magrelli.htm> (consult. 13/10/2016).
- Niccoli, Giulio, *La poesia di Valerio Magrelli e la fantascienza di James G. Ballard*, "L'apostrofo", V, 14, gennaio-settembre 2001, pp. 20-24.
- Noce, Marco, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Viadellebelledonne", 23/3/2009, <https://viadellebelledonne.wordpress.com/2009/03/23/intervista-a-valerio-magrelli-di-marco-noce/> (consult. 19/11/2016).
- Palladini, Irene, *L'oro del mondo. Intervista a Valerio Magrelli*, "Griseldaonline", <http://www.griseldaonline.it/temi/denaro/l-oro-del-mondo-vittorio-magrelli.html> (consult. 3/3/2017).
- Palma, Ferruccio, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Il poeta interrogato", Salerno-Roma, Ripostes, 1993, pp. 73-78.
- Panzeri, Fulvio, *La forma redenta del corpo. Appunti tra narrativa e pittura, su una nuova*

## Bibliografia

- figurazione di cielo e terra*, in Arnaldo Colasanti e Tommaso Debenedetti (a cura di), *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 322-339.
- Pedullà, Gabriele, *La voce della scimmia*, in Valerio Magrelli, *Il violino di Frankenstein. Scritti per e sulla musica*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 169-173.
- Pegorari, Daniele Maria, *Testamento secolare. Il corpo nella poesia di Oldani, Bertoni e Magrelli*, "Proa Italia", I, 1, 2009, pp. 9-27.
- , *La poesia del corpo. Bellezza, Cucchi, Oldani, Bertoni, Magrelli*, in Id., *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana. 1948-2008*, Bergamo, Moretti & Vitale, 2009, pp. 556-582.
- Pierangeli, Fabio, *Il palazzo di carne, Valerio Magrelli tra poesia e prosa*, in Id., *Una "luce particolare, non so come descriverla..."*. Città, luoghi, viaggi nella letteratura contemporanea, Roma, Nuova Cultura, 2006, pp. 70-77.
- Piccini, Daniele, *Valerio Magrelli*, in Id. *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 539-566.
- Reid Skinner, Douglas and Marco Fazzini, *Foreword*, in Valerio Magrelli, *The Secret Ambition. Selected Poems*, transl. by D. Reid Skinner and M. Fazzini, Cape Town, African Sun Press, 2015, pp. 9-16.
- Riccardi, Antonio, *Intervista a Valerio Magrelli*, "Poesia", 26, febbraio 1990, p. 28.
- Ricciardi, Stefania, *Valerio Magrelli. Un clin d'œil à la myopie*, "Culture", Université de Liège, février 2012, [http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod\\_817857/fr/valerio-magrelli](http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_817857/fr/valerio-magrelli) (consult. 30/9/2016).
- Sanna, Antonietta, *Conoscersi e vedersi. Intervista a Valerio Magrelli*, "Soglie", 1, 2003, pp. 64-67.
- Santucci, Francesca, *Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, 6/5/2015, <http://www.leparoleelecose.it/?p=18861> (consult. 8/10/2016).
- Scheibenberger, Sarah, *Valerio Magrelli. Der utopische Körper*, „Akzente – Zeitschrift für Literatur“, 58, 2011, Ss. 42-45.
- Sinfonico, Damiano, *L'incanto del gioco. Intervista a Valerio Magrelli*, "Enthymema", IX, 2013, pp. 395-406, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema> (consult.13/12/2016).
- Sorrentino, Luigia, *Intervista a Valerio Magrelli*, "La poesia e lo spirito", 31/1/2009, <https://lapoesiaeospirito.wordpress.com/2009/01/31/intervista-a-valerio-magrelli/>, (consult. 11/10/2016).
- Steen, Jansen e Paola Polito, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Firenze, Olschki, 2004.
- Surluiga, Victoria, *La prosa dei poeti. Loi, Majorino, Neri, De Angelis, Magrelli*, "Nuova Prosa", 44, 2006, pp. 223-239.
- Testa, Enrico, *Valerio Magrelli*, in Id. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*,

## Bibliografia

- Torino, Einaudi, 2005, pp. 357-359.
- Vaglio Tanet, Maddalena, *Mappe, stemmi e referti della metamorfosi. L'opera in versi e in prosa di Valerio Magrelli*, Università di Pisa, Dipartimento di Studi Italianistici, Tesi di laurea specialistica in lingua e letteratura italiana, Anno accademico 2008/2009.
- Vargas, Davide (a cura di), *Conversazione con Valerio Magrelli e Annalisa Manstretta*, <https://www.file-pdf.it/2016/07/04/conversazione-con-valerio-magrelli-e-annalisa-manstretta/conversazione-con-valerio-magrelli-e-annalisa-manstretta.pdf> (consult. 11/10/2016).
- Vincentini, Isabella, *Intervista a Valerio Magrelli*, in Ead. e Alfonso Berardinelli (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, Torino, Nuova Eri, 1991, pp. 125-131.
- Zucchermaglio, Bruno, *Il poeta chirurgo nella pagina disabitata*, [http://www.zucchermaglio.it/files/153-Bruno%20Zucchermaglio%20\\_%20Il%20poeta%20chirurgo%20nella%20pagina%20disabitata.pdf](http://www.zucchermaglio.it/files/153-Bruno%20Zucchermaglio%20_%20Il%20poeta%20chirurgo%20nella%20pagina%20disabitata.pdf) (consult. 13/10/2016).
- Studi su *Nel condominio di carne*:<sup>2</sup>**
- Amoroso, Giuseppe, *Tra il corpo e l'ignoto c'è un confine incerto*, "La Gazzetta del Sud", 9/9/2003.
- Annibaldis, Giacomo, *Il poeta ascolta la musica dei suoi organi*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 27/9/2003.
- Anonimo, *Recensione di Nel condominio di carne*, <http://quaderno.clarence.com/archive/054869.html> (consult. 14/10/2014).
- Balbi, Sergio, *Come un'introduzione: "Nel condominio di carne" di Valerio Magrelli. Viaggio attraverso il corpo e le proprie storie cliniche*, in Giustino Tomei e Sergio Balbi (a cura di), *Il corpo distante. L'identità del paziente tra medicina specialistica e aspettative di cura*, Varese, Insubria University Press, 2010, pp. 7-18.
- Belpoliti, Massimo, *Dettagli d'identità*, "L'Espresso", 11/9/2003.
- Bernini, Marco, *Noli me dicere. Il silenzio del corpo. Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, "Poetiche", 3, 2007, pp. 537-554.
- Bonazzi, Nicola, *Valerio Magrelli. Il corpo difettoso* (Intervista), [www.griseldaonline.it/3magrelli\\_print.htm](http://www.griseldaonline.it/3magrelli_print.htm) (consult. 14/10/2014).
- Brandolini, Alessio, *Recensione di Nel condominio di carne*, [http://lafrusta.homestead.com/rec\\_magrelli.html](http://lafrusta.homestead.com/rec_magrelli.html), (consult. 30/9/2016) e [http://www.fabruaria.it/pag\\_int2.php?codice=14311363941d7f7ee9a98d](http://www.fabruaria.it/pag_int2.php?codice=14311363941d7f7ee9a98d), 2/1/2004 (consult. 30/9/2016).

---

<sup>2</sup> Sono incluse qui le recensioni.

## Bibliografia

- Caddeo, Rinaldo, *Recensione di Nel condominio di carne*, "Poesia", XVI, 178, 2003, p. 64.
- Canducci, Lea, *A proposito di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, "Gradiva", 27-28, 2005, pp. 77-81.
- Cappellini, Elena, *Fotografie dell'invisibile. L'immaginario radiologico nel Novecento*, "Intersezioni", XXIX, 2, 2009, pp. 255-272.
- \_\_\_, *Tra profondità e superficie. Anatomia visione e scrittura in Valerio Magrelli e Michel Tournier*, "Between", I, 1, 2011, pp. 1-12, <http://www.Between-journal.it/> (consult. 29/1/2013).
- \_\_\_, *Corpi in frammenti. Anatomia, radiografia, fotografia e forma breve del narrare*, Firenze, Le Lettere, 2013.
- Cicala, Marco, *La poesia non basta più: mi racconto ai raggi X*, "Il Venerdì di Repubblica", 22/8/2003.
- Cortellessa, Andrea, *Leçons de ténèbres*, "L'indice dei libri del mese", XX, 12, 2003, p. 10.
- Cozzi, Fabio, *Recensione di Nel condominio di carne*, <http://www.omero.it/omero-magazine/omeriche-visioni/valerio-magrelli-nel-condominio-di-carne-einaudi-stile-libero/>, 25/10/2003 (consult. 18/1/2017).
- Della Mea, Vincenzo, *Recensione di Nel condominio di carne*, "Lietocolle", <http://147.123.155.118/index.php?module=subjects&func=pri...>, p.1 (consult. 14/10/2014).
- De Miranda, Girolamo, *La pelle di Marsia. Note per un'opera in prosa di Valerio Magrelli*, "Aprosiana", 11-12, 2003-2004, pp. 217-222.
- Di Mattia, Francesca, *I frammenti cantanti del corpo*, <http://www.railibro.rai.it/recensioni.asp?id=68> (consult. 14/10/2014).
- Flabbi, Lorenzo, *Recensione di Valerio Magrelli: Nel condominio di carne*. *Nell'endecasillabizzare il corpo, nell'endecasillabizzare la prosa*, 23/3/2004, <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article98>, 23/3/2004 (consult.13/10/2016).
- \_\_\_, *La prose qui fait des vers. Nel condominio di carne de Valerio Magrelli*, in Jean-Charles Vegliante (éd.), *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 149-160.
- Francucci, Federico, *Valerio Magrelli, Nel condominio di carne*, "Strumenti critici", XIX, 2, maggio 2004, pp. 337-342; poi in Id., *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, Pavia, O.M.P, 2009, pp. 27-35.
- \_\_\_, *Valerio Magrelli, "L'Ulisse"*, 13, marzo 2010, pp. 103-122, <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/> (consult. 4/3/2017); consultabile anche come: *Questo (non) è il mio corpus. Autointerventi di Valerio Magrelli*, [http://www.lietocolle.com/cms/img\\_old/federico\\_francucci.pdf](http://www.lietocolle.com/cms/img_old/federico_francucci.pdf) (consult. 3/3/2017).

## Bibliografia

- \_\_\_, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- Frandini, Paola, *Recensione di Nel condominio di carne*, "l'immaginazione", XX, 203, 2003, pp. 34-35.
- Giovenale, Marco, *Recensione di Nel condominio di carne*, "l'immaginazione", XXI, 205, 2004, pp. 48-49.
- Givone, Sergio, *Piccole catastrofi del corpo*, "l'Unità", 20/8/2003.
- Gramigna, Giuliano, *Il lungo viaggio al termine del corpo umano*, "Corriere della sera", 30/11/2003.
- Grasso, Elio, *La memoria del mondo. Note su Valerio Magrelli, Nanni Cagnone, Cesare Viviani, Giancarlo Pontiggia*, in AA. VV., *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei (1970-2004)*, Milano, F. B. Bocca, 2004, pp. 5-8.
- Guglielmi, Angelo, *Magrelli: un corpo così febbrile come il circuito di Indianapolis*, "La Stampa-Tuttolibri", 13/9/2003.
- Lecchini, Stefano, *Il corpo intorno a noi*, "La Gazzetta di Parma", 21/9/2003.
- Lisa, Tommaso, *Del resistere alla morte*, "Nuovi argomenti", 24, V serie, 2003, pp. 332-351.
- Lupo, Michele, *Valerio Magrelli rivisti – riletti (Recensione di Nel condominio di carne)*, [successiva ripubblicazione] 19/9/2010, <http://michelelupo.blogspot.it/2010/09/valerio-magrelli-rivisti-riletti.html> (consult. 1/3/2017).
- Malavasi, Paola, *La realtà c'è ancora ma manca il contatto*, "Stilos", 3/2/2004, p. 5.
- Mansueto, Enzo, *Valerio Magrelli: Nel condominio di carne*, *Einaudi*, "Rockerilla", 282, febbraio 2004, s.i.p.
- Marinacci, Deborah, *Carne sintetica*, "Speaker's Corner. Roba postmoderna", <http://rcslibri.corrier.it/speakerscorner/postmoderna6.spm> (consult. 14/10/2014).
- Mauri, Paolo, *Parole e ritmo. Il poeta racconta il proprio corpo*, "la Repubblica", 28/8/2003.
- Mauro, Walter, *Corpo in lenta trasformazione*, "Il Tempo", 7/9/2003.
- Minore, Renato, *Magrelli: se l'io è un fascio di nervi*, "Il Messaggero", 8/1/2004.
- Monda, Andrea, *Nel condominio di carne. Intervista a Valerio Magrelli*, <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma/nel-condominio-di-carne/1260/default.aspx> (consult. 19/11/2016).
- Mozzato, Giulia, *Il corpo e l'anima. Valerio Magrelli*, *Nel condominio di carne*, <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/296/8806166670.htm> (consult. 19/11/2016).
- Naldini, Nico, *Viaggiando nella caverna dell'io con la prosa poetica di Magrelli*, "Il Piccolo", 11/5/2004.

## Bibliografia

- Napoli, Francesco, *Novecento prossimo venturo. Conversazioni critiche sulla poesia*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 133.
- Nasi, Franco, *Nel condominio di Valerio Magrelli*, "Nuova Prosa", 40, 2004, pp. 211-228.
- Onofri, Massimo, *Prove di autobiologia*, "Diario", 10-16 ottobre 2003, p. 67.
- Orelli, Giorgio, *Sua eccellenza il corpo*, "Azione", 4/8/2004.
- Luisa Palazzo, *Co(rps)-propriété de Valerio Magrelli*, 28/3/2012, <http://www.italieaparis.net/actualite/news/co-rps-proprie-12125/> (consult. 30/9/2016).
- Panzeri, Fulvio, *Malattia-musica e salute-silenzio nell'esordio narrativo di Magrelli*, "Avvenire", 13/9/2003.
- Pedullà, Gabriele, *Ma forse il corpo esiste veramente*, "Stilos", 7/10/2003, p. 2.
- \_\_\_, *Il santo, il malato e il dittatore*, "Il Caffè illustrato", 13-14, 2003, pp. 31-39.
- Petrignani, Sandra, *Il corpo, che maledizione*, "Panorama", 19/9/2003.
- Ponso, Andrea, *Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo*, "Atelier", VIII, 32, dicembre 2003, pp. 51-55.
- Marguerite Pozzoli, *Valerio Magrelli: Adieu au foot et Co(rps)-propriété*, [http://www.altritaliani.net/spip.php?page=article&id\\_article=1018](http://www.altritaliani.net/spip.php?page=article&id_article=1018) (consult. 13/10/2016).
- Salerno, Vincenzo, *Scrittori del vissuto*, "Portales", 5, dicembre 2004, p. 253.
- Stanca, Antonio, *Come viaggiare nel corpo (Tra serio e faceto)*, [wysiwig://6/http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/magrelli.htm](http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/magrelli.htm), p.1 (consult. 31/10/2013).
- Stara, Arrigo, *Radici di carne. Una lettura di Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, "Italianistica", 3, 2004, pp. 121-24.
- Trevi, Emanuele, *L'ironia batte dove la carne duole*, "il manifesto", 30/9/2003.
- Verdino, Stefano, *La carne di Magrelli*, "Resine", 101, n. s., luglio-settembre 2004, p. 104.

### **Altre opere citate o consultate:**

- Accorroni, Linnio, *Letteratura e medicina*, "Minima & moralia", 12/3/2010, <http://minimaetmoralia.it/wp/letteratura=e=medicina> (consult. 29/1/2013).
- Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia, Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, [1978] 2001.
- \_\_\_, *L'io, l'occhio, la voce*, in Paul Valéry, *Monsieur Teste*; trad. it. di L. Solaroli, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 9-24.
- \_\_\_, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996.
- \_\_\_, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.
- \_\_\_, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009.
- Albert, Georgia, *Understanding Irony. Three Essays on Friedrich Schlegel*, "MLN", 108, 5, "Comparative Literature", December 1993, pp. 825-848.



## Bibliografia

- Alduy, Cécile, *Blasons anatomiques*, “Renaissance Body Project”,  
<https://web.stanford.edu/dept/fren-ital/cgi-bin/rbp/?q=node/218> (consult. 28/2/2017).
- Alfano, Gianni, *Modelli mediali*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 813-822.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- Almansi, Guido, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984.
- Anderson, Linda, *Autobiography*, London and New York, Routledge, 2001.
- Aristotele, *Retorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, UTET, 2004.
- Artaud, Antonin, *Position de la chair* [1925], in Id., *Œuvres complètes*, Tome I, Vol. 2, Paris, Gallimard, 1984.
- \_\_\_, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* [1947], in Id., *Œuvres complètes*, Tome XIII, Paris, Gallimard, 1984.
- \_\_\_, *CsO. Il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2003.
- Augieri, Carlo A., *Sono, dunque narro. Racconto e semantica dell'identità in Paul Ricœur*, Palermo, Palumbo, 1993.
- Ballard, James. G., *High-Rise*, London, Jonathan Cape, 1975; trad. it. di B. della Frattina, *Condominium*, Milano, Mondadori, 1976; trad. di P. Lagorio, *Il condominio*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- \_\_\_, *Crash*, London, Vintage, 1995; trad. it. di G. Pilone Colombo, *Crash*, Milano, Feltrinelli 1990.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Bartoloni, Paolo, *Thinking Thingness. Agamben and Perniola*, “Annali d’Italianistica”, 29, 2011, pp. 141-162.
- \_\_\_, *Halos*, in Alex Murray and Jessica Whyte (eds.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, pp. 86-87.
- \_\_\_, *Zeno's Thingness. On Fetishism and Bodies in Svevo's La coscienza di Zeno*, “The Italianist”, 32, 2012, pp. 399-414.
- Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Gallimard, [1943] 1973, pp. 388-392.
- \_\_\_, *Œuvres complètes*, 12 Tomes, Paris, Gallimard, 1970-1988.
- Battistini, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Bear, Greg, *Blood Music*, Gettysburg, PA, Arbor House, 1985.
- Benstock, Shari, *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical*

## Bibliografia

- Writings*, London, Routledge, 1988.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. II, Paris, Gallimard, 1974.
- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Bertoni, Alberto, *La poesia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Biagini, Elisa, *Sharon Olds. Essere nel corpo*, “Poesia”, XIV, 156, 2001, pp. 18-20.
- , *Corpo. Cleaning the house*, Modena, Premio Delfini, 2003.
- , *L’ospite*, Torino, Einaudi, 2004.
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago University Press, 1974.
- Breton, André, *Anthologie de l’humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, [1940] 1966.
- Burgelin, Claude, *Pour l’autofiction*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 5-21.
- Burroughs, William S., *The Soft Machine*, New York, Grove Press, [1961, 1966, 1968] 1992.
- Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.
- Butler, Samuel, *Erewhon: or, Over the Range* [1872], London, Penguin, 1985.
- Calvino, Italo, *Nel paese dell’ironia*, “la Repubblica”, 29/11/1984.
- Camaiti Hostert, Anna, *Afterword to Dacia Maraini, The Silent Duchess [La lunga vita di Marianna Ucrìa]*, transl. by D. Kitto and E. Spottiswood, New York, The Feminist Press, 2011, pp. 237-258.
- Carlat, Dominique, *Antonin Artaud. Voyage au pays du corps périlleux*, in *Voyages intérieurs*, Actes de la journée d’études organisée le 18 juin 2004 par Hugues Marchal et Anne Simon, publication en ligne, novembre 2004, [www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf](http://www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf), pp. 52-58 (consult. 31/5/2010); <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00454034/document> (consult. 4/3/2017).
- Cartesio, Renato (René Descartes), *Traité de l’homme* [1648], in Id., *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1953.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi ascolti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, [1997] 2003.
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.
- Cerbone, David R., *Perception*, in Rosalyn Diprose and Jack Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty. Key Concepts*, Stocksfield (UK), Acumen, 2008, pp. 121-131.
- Ceronetti, Guido, *Il silenzio del corpo*, Milano, Adelphi, 1979.
- , *La distanza. Poesie 1946-1996*, Milano, Rizzoli, 1996.



## Bibliografia

- Chalmers, Alan D., *Jonathan Swift and the Burden of the Future*, Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Press, 1995.
- Churchill, Scott, *Nature and Animality*, in Rosalyn Diprose and Jack Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty. Key Concepts*, Stocksfield (UK), Acumen, 2008, pp. 174-183.
- Ciampitti, Nicola, *La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Cicerone, Marco Tullio, *Dell'oratore*, Milano, Rizzoli, 2013.
- Cocteau, Jean, *Appoggiatures* [1953], in Id., *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 791-815.
- Codeluppi, Vanni, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Colonna, Vincent, *C'est l'histoire d'un mot-récit...*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 397-415.
- \_\_\_, *Autofinzioni, affabulazioni e istinti*, "Ágalma", 29, aprile 2015 (*Autoinganni, autofinzioni*), pp. 91-100.
- Conley, Tom, *An Errant Eye. Poetry and Topography in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- Conn, Herbert William, *The Story of the Germ Life*, New York, D. Appleton and Co., 1897.
- Cortellessa, Andrea, *Sugli schermi. Burri Ballard Cronenberg (Parte II)*, "Ipso facto", I, 3, 1999, pp.107-129.
- \_\_\_, *Io è un corpo*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005, pp. 33-51.
- \_\_\_, *Elisa Biagini*, in Giancarlo Alfano et al., *Parola plurale*, cit., pp. 1029-1045.
- \_\_\_, *Phantom, mirage, fosforo imperial. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, "Carte Italiane", 2/2-3, 2007, pp. 105-151.
- Cummings, Ray, *The Girl in the Golden Atom* [1922], New York, Harper & Row, 1923.
- Dällenbach, Lucien, *Reflexivity and Reading*, "New Literay History", XI, 3, Spring 1980, pp. 435-449.
- Damasio, Antonio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt, 1999.
- \_\_\_, *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, New York, Harcourt, 2003.
- Darrieussecq, Marie, *La fiction à la première personne ou l'écriture immorale*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 507-525.
- Deguy, Michel, *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, 1973.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993; trad. it. di A. Panaro, *Critica e*

## Bibliografia

- clinica*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.
- \_\_\_, et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- de Man, Paul, *Autobiography as De-Facement*, "Modern Language Notes", 94, 5, 1979, pp. 919-930.
- \_\_\_, *The Concept of Irony*, in Id., *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 163-184.
- De Monticelli, Roberta, *What is a Choice? Phenomenology and Neurobiology*, "Annali d'Italianistica", 29, 2011, pp. 171-188.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, transl. and annot. by A. Bates, Chicago, University of Chicago Press, 1978.
- De Salluste du Bartas, Guillaume, *La sepmaine, ou création du monde* [1581], éd. Bellenger, Paris, Société des textes français modernes, 1992.
- DiProse, Rosalyn and Jack Reynolds, (eds.), *Merleau-Ponty. Key Concepts*, Stocksfield (UK), Acumen, 2008.
- Donati, Riccardo, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- Donne, John, *The Complete English Poems*, ed. by A. J. Smith, London, Penguin, 1996.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- \_\_\_, *Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain*, Entretien avec Michel Contat, "Genesis", 16, 2001, pp. 119-135.
- \_\_\_, *Les points sur les I*, in Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (sous la direction de), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, pp. 53-65.
- \_\_\_, *Le dernier moi*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 383-393.
- \_\_\_, *L'origine della categoria letteraria dell'autofinzione*, trad. it. di M. T. Ricci, "Ágalma", 29, aprile 2015 (*Autoinganni, autofinzioni*), pp. 84-90.
- Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- \_\_\_, *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- \_\_\_, *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1999.
- \_\_\_, *Living Autobiographically. How We Create Identity in Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2008.
- \_\_\_, (ed.), *The Ethics of Life Writing*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2004.

## Bibliografia

- Eliot, Thomas Stearns, *The Rock*, London, Faber and Faber, 1934.
- Enciclopedia Italiana Treccani*,  
[http://www.treccani.it/enciclopedia/enciclopedia-italiana\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enciclopedia-italiana_(Enciclopedia-Italiana)/)  
(consult. 20/4/2016).
- The Encyclopedia of Science Fiction*,  
[http://www.sfencyclopedia.com/entry/pallander\\_edwin](http://www.sfencyclopedia.com/entry/pallander_edwin).  
(consult. 14/1/2017).
- Esposito, Roberto, *Le persone e le cose*, Torino, Einaudi, 2014.
- Fascetti, Milosh F., *Recensione di Massimo Recalcati, Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli, 2013, "Ágalma", 29, aprile 2015 (*Autoinganni, autofinzioni*), pp. 123-125.
- Fletcher, Phineas, *The Purple Island: or The Isle of Man*, Amsterdam Theatrum Orbis Terrarum, New York, Da Capo Press, 1971.
- Fortunati, Vita and Stephen Greenblatt, *Introduction*, "Textus", XIII, 1, 2000, pp. 5-14.
- Foucault, Michel, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, trans. R. J. Goldstein and J. Cascaito, New York, Semiotext(e), 1991.
- Franco, Lina, *Georges Bataille. Le corps fictionnel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Frank, Arthur W., *When Life Writing Becomes Death Writing. Disability and the Ethics of Parental Euthanography*, in Paul John Eakin (ed.), *The Ethics of Life*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2004, pp. 195-215.
- Freadman, Richard, *Decent and Indecent. Writing My Father's Life*, in Paul John Eakin (ed.), *The Ethics of Life*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2004, pp. 121-146.
- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, in Id. *Gesammelte Werke*, II-III, Frankfurt am Main, Fischer, 1987; trad. it. di E. Facchinelli e H. Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, III, Torino, Boringhieri, 1980.
- , *Der Humor*, in Id., *Gesammelte Werke*, XIV, Fischer, Frankfurt am Main, 1940-47; trad. it. a cura di C. L. Musatti, *L'umorismo* [1927], in Id., *Opere 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Vol. 10, Torino, Boringhieri, 1978.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Galimberti, Umberto, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Giacometti, Alberto, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Gilbert, Stuart, *James Joyce's Ulysses. A Study*, New York, Vintage, [1930] 1987.
- Goldschmidt, Georges-Arthur, *Autofiction et inavouable*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 43-59.

## Bibliografia

- Gullestad, Marianne, *Everyday Philosophers. Modernity, Morality, and Autobiography in Norway*, Oslo, Scandinavian University Press, 1996.
- Gurewitsch, Morton, *The Ironic Temper and the Comic Imagination*, Detroit, Wayne State University Press, 1994.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, heraus. von E. Moldenhauer und K. Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969-; trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967; trad. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976.
- Ilunga Kayombo, Bernard, *Paul Ricœur. De l'attestation du soi*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Inglese, Andrea, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (2)*, "Nazione indiana", <https://www.nazioneindiana.com/2010/04/06/poesia-in-prosa-una-ricognizione-in-terra-di-francia-2/> (consult. 3/3/2017).
- Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- Kierkegaard, Sören, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, a cura di D. Borso, Milano, Rizzoli, 1995.
- Lacan, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, in Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- \_\_\_, *Le Séminaire Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- Lamberti, Elena, *Crash by J. G. Ballard and D. Cronenberg. Prosthetic Bodies and Collective Psychopathologies*, "Textus", XIII, 1, 2000, pp. 173-194.
- Lantelme, Michel, *André Malraux. Une esthétique de l'incarnation*, in *Voyages intérieurs*, Actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par Hugues Marchal et Anne Simon, publication en ligne, novembre 2004, [www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf](http://www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf), pp. 59-65 (consult. 31/5/2010); <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00454034/document> (consult. 4/3/2017).
- Laurens, Camille, *Qui dit ça?*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 25-34.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- \_\_\_, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986
- \_\_\_, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- \_\_\_, *Vers une grammaire de l'autobiographie*, "Genesis" (*Autobiographies*), 16, 2001, pp. 9-35.

## Bibliografia

- \_\_\_, *L'autobiographie en France*, Paris, Cursus, 2003.
- Leder, Drew, *The Absent Body*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990.
- \_\_\_, *Flesh and Blood. A Proposed Supplement to Merleau-Ponty*, in Donn Welton (ed.), *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, pp. 200-210.
- Locatelli, Angela, *Presence Evading Presence, or the Narrative Economy of the Body*, "Textus", 1, XIII, 2000, pp. 15-32.
- Lorenzini, Niva, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Lucamante, Stefania (ed.), *Italian Pulp Fiction. The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press / London, Associated University Press, 2001.
- Macé, Jean, *Histoire d'une bouchée de pain*, Paris, Hetzel, 1861.
- MacLuhan, Marshall, *The Mechanical Bride. Folklore of the Industrial Man*, New York, Vanguard Press, 1951.
- \_\_\_, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Berkeley, CA, Gingko Press, [1964] 2013.
- Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, [1967] 2004.
- Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi* [1842], Torino, Einaudi, 1971.
- Marchal, Hugues, *Des voyages entre tradition et novation. Repères historiques et génériques*, in *Voyages intérieurs*, Actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par Hugues Marchal et Anne Simon, publication en ligne, novembre 2004, [www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf](http://www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf), pp. 3-16 (consult. 31/5/2010); <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00454034/document> (consult. 4/3/2017).
- Marcus, Laura, *The Face of Autobiography*, in Julia Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography*, London and Bristol, PA, Taylor & Francis, 1995, pp. 13-23.
- Mariani, Anna Maria, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012.
- Marvell, Andrew *Poems*, ed. by H. MacDonald, London, Routledge and Kegan Paul, 1956.
- Matheson, Richard, *The Shrinking Man*, Robbinsdale, Minnesota, Fawcett Publications, 1956.
- Mazza Galanti, Carlo, *Autofinzioni*, "Minima & moralia", 8/7/2010, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/> (consult. 10/10/2016).
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- \_\_\_, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* [1947], Lagrasse, Verdier, 1996.
- \_\_\_, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, Première partie, Paris, Centre de Documentation

## Bibliografia

- Universitaire, 1960.
- \_\_\_, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- \_\_\_, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1967.
- \_\_\_, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968.
- Michaux, Henri, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, [1944] 1966.
- \_\_\_, *La vie dans les plis*, in Id., *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 2001, pp 159-234.
- \_\_\_, *Face aux verrous*, in Id., *Œuvres complètes cit.*, pp. 435-616.
- Mizzau, Marina, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Moran, Dermot, *Editor's Introduction*, in Dermot Moran and Timothy Mooney (eds.), *The Phenomenology Reader*, London and New York, Routledge, 2002, pp. 1-26.
- Moravia, Alberto, *Il sorpasso*, in Id., *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, [1959] 1998.
- Muecke, Douglas Colin, *Irony*, London and New York, Methuen, [1970] 1982.
- \_\_\_, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1980.
- \_\_\_, *Irony and the Ironic*, London and New York, Methuen, 1982.
- \_\_\_, *Images of Irony*, "Poetics Today", I, 3, 1983, pp. 399-413.
- Murray, Alex, and Jessica Whyte (eds.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, New York, Fordham University Press, 2008.
- Neisser, Ulric, *Five Kinds of Self-Knowledge*, "Philosophical Psychology", 1, 1988, pp. 35-59.
- Noël, Bernard, *Extraits du corps*, Paris, Éditions de Minuit, 1958; trad. it. di D. Bisutti [testo orig. a fronte], *Estratti del corpo*, Milano, Mondadori, 2001.
- Norman, Judith, *Squaring the Romantic Circle. Hegel's Critique of Schlegel's Theories of Art*, in William Maker (ed.), *Hegel and Aesthetics*, New York, State University of New York Press, 2000, pp. 131-144.
- Nussbaum, Felicity, *The Autobiographical Self. Gender and Ideology in Eighteenth-Century England*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Olney, James, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Pallander, Edwin, *The Adventures of a Micro-Man*, London, Digby, Long & Co., 1902.
- Paracelso (Theophrastus Bombastus von Hohenheim), *Das Buch Paragranum [1530]*; trad. it. di F. Masini, *Paragrano, ovvero le quattro colonne dell'arte medica*, Torino, Boringhieri, 1961.
- Parfit, Derek, *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Peterson, Erik, *Theologie des Kleides*, in Id., *Marginalien zur Theologie*, Echter, Würzburg,

## Bibliografia

- 1995; "The Theology of Clothes", *Selection*, Vol. 2, ed. by C. Hastings and D. Nicholl, London, Sheed and Ward, 1954.
- Perniola, Mario, *Strategie del bello. Quarant'anni di estetica italiana (1968-2008)*, "Ágalma", 18, ottobre 2009, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- \_\_\_, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908; seconda ediz. 1920, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1993, pp. 17-160.
- \_\_\_, *Così è (se vi pare)*, in Id., *Maschere nude*, Vol. II, Milano, Mondadori, 1993.
- \_\_\_, *Uno, nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1969.
- Platone, *Fedro*, in Id., *Opere complete*, Vol. 3, trad. it. di P. Pucci, Bari, Laterza, 1986.
- Prigent, Christian, *Commencement*, Paris, POL, 1989.
- Quintiliano, Marco Fabio, *Institutio oratoria*, a cura di A. Pennacini, Torino, Einaudi, 2001.
- Raboni, Giovanni, *La poesia che si fa*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- \_\_\_ e Aurelio Principato (a cura di), *Lodi del corpo femminile. Poeti francesi del Cinquecento*, Milano, Se, 2013.
- Rabelais, François, *Pantagruel* [1532], Paris, Seuil, 1996.
- Radcliff-Umstead, Douglas, *The Mirror of Our Anguish. A Study of Luigi Pirandello's Narrative Writings*, Rutherford-Madison-Teaneck-Fairleigh, Dickinson University Press / London, Associated University Presses, 1978.
- Rapp, Carl, *Hegel's Concept of the Dissolution of Art*, in William Maker (ed.), *Hegel and Aesthetics*, New York, State University of New York Press, 2000, pp. 13-30.
- Recalcati, Massimo, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Renard, Maurice, *Un homme chez les microbes. Scherzo*, Paris, Crès, 1928 e in Id., *Romans et contes fantastiques*, éd. F. Lacassin et J. Tulard, Paris, Laffont, 1990.
- Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté. I. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, [1950] 1988.
- \_\_\_, *Temps et récit*, Vol. 3, Paris, Seuil, 1985.
- \_\_\_, *Soi-même come un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Sacks, Oliver, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*, New York, Harper and Row, 1987.
- Samuels, Robert, *Between Philosophy and Psychoanalysis. Lacan's Reconstruction of Freud*, New York, Routledge, 1993.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai de phénoménologie ontologique*, Paris, Gallimard, 1943.
- Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned. Dissection and Human Body in Renaissance*

## Bibliografia

- Culture*, London, Routledge, 1995.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press, 1985.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Fragmente*, "Lyceum der schönen Künste", Vol. I, Parte II, Friedrich Unger, Berlin, 1797; trad. it. *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998.
- \_\_\_, *Über die Unverständlichkeit*, „Athenaeum“. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Dritten Bandes Zweites Stück, Berlin, 1800, Ss. 335-352; trad. it. di G. Cusatelli, E. Agazzi e D. Mazza, *Sull'incomprensibilità*, in *Athenaeum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Milano, Bompiani, 2009.
- \_\_\_, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*; trans. E. Behler and R. Struc, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1968.
- Schmitt, Arnaud, *De l'autonarration à la fiction du réel. Les mobilités subjectives*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 417-440.
- Schofield, Alfred Taylor, *Travels of the Interior, or The Wonderful Adventures of Luke and Belinda. Edited by a London Physician*, London, Ward and Downey, 1887.
- Scrivano, Fabrizio, *Ossessione di esserci. Gli autoinganni nell'autofinzione*, "Ágalma", 29, aprile 2015 (*Autoinganni, autofinzioni*), pp. 21-31.
- Shelley, Mary, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* [3rd ed., 1831], London, Penguin, 1992.
- Simon, Anne et Hugues Marchal, *Présentation*, in *Voyages intérieures*, Actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par Hugues Marchal et Anne Simon, publication en ligne, novembre 2004, [www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf](http://www.univ-paris3.fr/recherches/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf), p. 1 (consult. 31/5/2010); <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00454034/document> (consult. 4/3/2017).
- Söderquist, K. Brian, *Irony*, in John Lippitt and George Pattison (eds.), *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 344-364.
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, London, Penguin, 1991.
- Spear, Thomas C., *Identités virtuelles*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 441-459.
- Steeves, James B., *Imagining Bodies. Merleau-Ponty's Philosophy of Imagination*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University Press, 2004.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-67], Harmondsworth, Penguin, 1967.



## Bibliografia

- \_\_\_, *A Sentimental Journey Through France and Italy* [1768], London, Penguin, 2005.
- Sturrock, John, *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Supervielle, Jules, *La fable du monde* [1938], Paris, Gallimard, 1987.
- \_\_\_, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996.
- Swindells, Julia (ed.), *The Uses of Autobiography*, London, Taylor and Francis, 1995.
- Tauber, Alfred, *The Biological Notion of Self and Non-self*, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2012 Edition, Edward N. Zalta (ed.),  
<http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/biology-self/> (consult. 13/10/2016).
- Tillyard, E. M. W., *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin, 1972.
- Twain, Mark, *3,000 Years Among the Microbes* [1905], in Id., *The Devil's Race-track. Mark Twain's Great Dark Writings*, ed. by John S. Tuckey, Berkeley, University of California Press, 1980.
- Valéry, Paul, *Monsieur Teste*, in Id., *Œuvres*, Tome II, Paris, Gallimard, 1960, pp. 11-75;  
trad. it. di L. Solaroli, intr. di G. Agamben, *Monsieur Teste*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Verdicchio, Massimo, *Irony and Desire in Dante's Inferno 27*, "Italice", 92, 2, Summer 2015, pp. 285-297.
- Vilain, Philippe, *Démon de la définition*, in Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche (sous la direction de), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 461-482.
- Watkin, William, *The Literary Agamben. Adventures in Logopoiesis*, London-New York, Continuum, 2010.
- Weiss, Gail, *Ambiguity*, in Rosalyn Diprose and Jack Reynolds (eds.), *Merleau-Ponty. Key Concepts*, Stocksfield (UK), Acumen, 2008, pp. 132-141.
- Zinato, Emanuele, *Autofinzioni occidentali*, in *Ricomporre l'infranto. Indagine sulle forme nello spazio letterario contemporaneo*, <http://ricomporreinfranto.com/?p=553#more-553>. (consult. 24/4/2016).
- \_\_\_, *Scienza medica e invenzione letteraria*, "Il Calzerotto Marrone",  
<http://74.125.153.132/search?q=cache:d93aHyOChZYJ:www....> (consult. 27/11/2009).
- Zingarelli, Nicola, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2005.

### **Altri siti web consultati:**

- <http://commonplacebook.tripod.com/maurice-renard.html> (consult. 22/9/2014).
- [http://www.microbemagazine.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3556:herbert-conn-mark-twains-microbiologist-muse&catid=763&Itemid](http://www.microbemagazine.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3556:herbert-conn-mark-twains-microbiologist-muse&catid=763&Itemid) (consult. 19/9/2014).