

L'eredità sensibile di Henri Michaux nell'opera di Valerio Magrelli. Un dittico genitoriale

Martina Mileto
(Sorbonne Université)

Publicato: 14 settembre 2023

Abstract – The purpose of this paper is to point out the relationship between the works of Henri Michaux and the re-elaboration of Valerio Magrelli concerning the main theme of the body. In particular, the research is focused on the thematic presence of the organ of the mouth and of the voice and of the imagery associated with them. The attention to this organ and the phonetic emission resulting from it is extremely linked, in both writers, to the relationship with parental figures. Therefore, this theme seems to be linked to that of the rejection of the father and to that of the mother.

Keywords – body; Magrelli; Michaux; mother; voice.

Abstract – Il presente contributo ha lo scopo di illustrare il rapporto tra l'opera di Henri Michaux e la rielaborazione che ne fa Valerio Magrelli relativamente al tema del corpo. In particolare, si concentra sulla presenza tematica dell'organo della bocca e della voce, e dell'immaginario ad essi legato. L'attenzione a questo organo e all'emissione fonetica che ne scaturisce è estremamente legata, nei due scrittori, al rapporto con le figure genitoriali. In entrambi gli autori, infatti, questo tema sembra essere correlato a quello del rifiuto della figura paterna e materna.

Parole chiave – corpo; madre; Magrelli; Michaux; voce.

Mileto, Martina, *L'eredità sensibile di Henri Michaux: nell'opera di Valerio Magrelli. Un dittico genitoriale*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 75-93.

martina.mileto@paris-sorbonne.fr

10.6092/issn.2785-2288/17977

finzioni.unibo.it

Copyright © 2023 Martina Mileto

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

L'innesto nell'opera di Valerio Magrelli di innumerevoli riferimenti letterari e filosofici provenienti dalle varie letterature europee, e di quella francese in particolare, è senza dubbio un fatto conclamato. Il rapporto del poeta romano con Henri Michaux è stato messo in luce più volte, in primis da Magrelli stesso, indicandolo come «autore fondamentale»¹ o definendo l'incontro con la sua opera un «momento di commozione»². Non sorprende quindi il poter rintracciare parte delle tematiche e degli espedienti utilizzati dal primo nel secondo, con una rilevante consonanza di temi.

Gli elementi che si intendono indagare in questo articolo sono relativi alla tematica del corpo, fondamentale in Magrelli, come è noto, quanto in Michaux, e in particolare sull'analisi dell'organo della bocca e dell'emissione sonora che essa consente: la voce. Come si vedrà, questo tema si unisce ad altri, in particolare a quello delle figure genitoriali.

Ciò che qui interessa è tentare di comprendere come alcuni aspetti o alcune immagini di ascendenza michaudiana siano state riadattate nella scrittura di Magrelli, e come si siano integrate all'interno del suo personale immaginario letterario. Infatti, se una comunione di temi è certamente evidente all'interno dei due scrittori – il corpo in primis, ma anche l'assenza di un io unico, sulla scorta del rimbaudiano «Je est un autre», tessera centrale del mosaico della produzione letteraria di tutto il Novecento – non così evidente è il modo in cui Magrelli rielabori certe influenze.

In Henri Michaux, la bocca è un elemento quasi ossessivo che si ritrova sia negli scritti che nelle sue opere figurative, di cui una parte fondamentale è rappresentata dai suoi pittogrammi. Anne Brun, cui si deve un importante studio psicoanalitico sulla produzione letteraria e artistica di Michaux³, ha notato infatti che, all'interno dell'opera, una parte delle angosce sottese alla scrittura, soprattutto quella nata dal contatto con le droghe, consiste nell'essere sopraffatti dalla voce del padre o ingurgitati dalla bocca e dalle parole – il piano è sempre doppio: fisico e linguistico – della madre. Ciò implica, secondo Brun, un rifiuto delle figure paterna e materna. È Michaux ad affermarlo: «J'ai vécu contre mon père (et contre ma mère et contre mon grand-père, ma grand-mère, mes arrière-grands-parents)»⁴.

¹ «Alcuni autori sono per me fondamentali, per primo Michaux», *Valerio Magrelli - Il corpo difettoso*, intervista di N. Bonazzi, «griseldaonline», <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/incontri/valerio-magrelli-corpo-difettoso> (ultima consultazione: 5 agosto 2021).

² «Michaux è stato un altro momento di commozione, non tanto *Un barbaro in Asia* quanto *Ecuador*, ecco, mi piace in *Ecuador* la libertà con cui si passa da un racconto di viaggio, a un racconto, a un sogno, a una poesia. Le più belle poesie di Michaux stanno in *Ecuador*. Ecco, questo per dire come per me la prosa, stando in posizione anche polemica riguardo a certi libri, è una prosa liberata. [...] io parlerei non tanto di verso libero ma di una prosa liberata, cioè che non deve rispondere di nulla. Questo mi hanno insegnato Mandel'stam e Michaux», *Valerio Magrelli - Una scrittura anfibia: tra poesia e prosa - Università di Losanna*, <https://www.youtube.com/watch?v=UjpiIK-NQygg&t=92s> (ultima consultazione: 23 giugno 2021).

³ A. Brun, *Henri Michaux: ou Le corps halluciné*, Paris, Sanofi-Synthelabo, 1999.

⁴ H. Michaux, *Plume*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di R. Bellour e Y. Tran, Paris, Gallimard, 1998, vol. I, pp. 621-666: 662.

In Magrelli, dove si trova analogamente un certo rifiuto delle figure genitoriali, l'espedito per notificarlo sembra essere legato, in egual modo, all'elemento della bocca e della voce. Oltre a questi, rispetto alla figura materna, Magrelli mutua due immagini da Michaux: l'immagine dell'acqua e quella del ragno.

Se di padri duri e insensibili la letteratura pullula – dal principe padre della Gertrude manzoniana al padre autoritario di Kafka, a quello di Stevenson⁵ – non è questo, fortunatamente, il caso del protagonista autobiografico di Valerio Magrelli. È vero che, come descritta nella sua opera, la figura del padre non è capace di significativi slanci emotivi, ma è altrettanto vero che Giacinto dimostra in più occasioni un profondo affetto per il figlio, seppur in modo a tratti contraddittorio. Racconta Magrelli che, un giorno, da bambino, si era nascosto per un'intera giornata, arrivando a far dare l'allarme della sua scomparsa addirittura alla polizia. Il padre, finalmente vedendolo uscir fuori a sera inoltrata, invece di abbracciarlo lo accoglie colpendolo, per la prima e unica volta. Questo breve racconto, che costituisce il cap. (l'anno) 62 di *Geologia di un padre*, è forse uno dei passaggi più commoventi del libro:

*In vita sua, mi diede un solo schiaffo. [...] Ero piuttosto piccolo, e felice per una delle sue rare e brevi apparizioni. [...] Colpire l'oggetto d'amore per punirlo d'averci lasciato: colpire l'oggetto d'amore per ringraziarlo d'essere tornato.*⁶

Questo episodio è analogo e contrario ad un altro in cui, dopo aver rotto un oggetto prezioso e temendo la conseguente punizione, il bambino viene invece abbracciato: «Mi abbracciò come niente fosse. Ne rimasi turbato: la risposta al mio disperato desiderio di comprendere le emozioni umane, per controllarle, per anticiparle, si andava allontanando sempre più»⁷.

In Magrelli la figura paterna, relativamente positiva, ma assente, è un elemento molto studiato. Il rapporto con il padre appare spesso conflittuale, teso; un rapporto in cui le parole sembrano incapaci di esprimersi, in cui ci si trova di fronte ad un mutuo mutismo che però, lungi dall'essere indice di scarso interesse reciproco, è gonfio di sentimenti prorompenti. A volte questi sentimenti, trattenuti più dal padre e meno da Valerio – che dal padre ha appreso però ad amare – trovano sbocco in azioni e reazioni molto forti. Si è visto il piccolo paragrafo sullo schiaffo, si veda ora il seguente, relativo alla convalescenza dopo un grave incidente:

Quella specie di sfida, di duello, non durò molto, perché un attimo dopo *mio padre mi abbracciò*. Così, mentre Mendelssohn andava, lavorando di viole e di violini, *mi sciolsi per la prima volta in un pianto potente, regressivo, salutare, profondo quasi quanto la ferita*.⁸

È proprio il pianto uno dei segnali d'amore più presenti all'interno di questa dinamica padre-figlio, che è muta di parole. Infatti, all'interno della sua intera opera, Magrelli non riporta un

⁵ V. Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013, p. 88.

⁶ Ivi, p. 103. Il corsivo è mio.

⁷ Ivi, p. 104.

⁸ Ivi, p. 110. Il corsivo è mio.

solo dialogo in discorso diretto con il padre. Tutt'al più, essi sono riportati in forma vagamente indiretta, oppure consistono in 'rabbiosi' monologhi paterni, e richiedono un'altra via – ad esempio, la musica – per esprimersi.

Il suo ultimo compleanno. *Piange* ripetendo: «Guarda, guarda come mi sono ridotto!» – *perché il linguaggio era oramai a brandelli. [...] Avrei voluto essere suo padre.*⁹

La difficoltà della parola e il dolore che sempre la accompagna sono un tratto che caratterizza in parte anche Magrelli in qualità di padre. Nell'ultima raccolta di poesie uscita per Einaudi nel febbraio 2022, *Exfanzia*, tra le poesie dedicate alla paternità non stupisce la seguente, dedicata alla figlia:

La foto di mia figlia piccolina,
col giaccone da sci,
mi guarda e sembra dirmi:
«Che cosa devo fare?»
Amore mio, non lo so,
non lo sa nessuno.
Tu pensa solo a crescere,
a essere felice.
*Io piango da una parte
perché non so risponderti.*¹⁰

Anche qui il soggetto poetico sembra negarsi la possibilità di esprimere il proprio affetto. Lo si vede infatti incapace di rispondere e piangente «da una parte», escluso dalla vista della bambina. In ogni caso, rispetto a Giacinto, Valerio Magrelli sembra aver raggiunto una consapevolezza emotiva molto più solida: l'amore è presente, letteralmente, nella tenerezza del vocativo «amore mio». Si fa una breve parentesi sul valore delle lacrime, che in una poesia di *Exfanzia*, *Sunt lacrimae rerum*, sono definite «cauterio», «fuoco»¹¹. Le lacrime hanno qui la funzione di sigillare il dolore, tornando all'idea di blocco del suo fluire libero, come accadeva nel caso del Magrelli figlio ricoverato in ospedale.

Rispetto al tema della voce, si trova nell'opera magrelliana un aggettivo molto inusuale, che ricorre ben tre volte nelle varie descrizioni relative a Giacinto Magrelli. La prima è la seguente:

Basti sentire, ad esempio, questa storia. «Mi sono addormentato mentre guidavo, e sono andato a sbattere contro il guardrail». [...] Ho immaginato a lungo la scena, una scena da vascello fantasma, *lui muto e inconsapevole, sognante*, nell'abitacolo scagliato sulla strada, con l'auto che rimbalza da un lato all'altro [...].¹²

⁹ Ivi, p. 127. Il corsivo è mio.

¹⁰ V. Magrelli, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2022, p. 72.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² Ivi, pp. 127-128. Il corsivo è mio.

Muto e sognante: una malinconica quanto fedele descrizione dell'avanzare della vecchiaia. Questo aggettivo, utilizzato per un uomo costantemente ritratto come energico, pieno d'iniziativa, sembra essere coerente con il personaggio rappresentato da Magrelli, spesso descritto come una presenza capace di lunghi silenzi. Ma «muto» è un aggettivo più forte: significa 'incapace di parlare', e non indica chi liberamente si pone nella condizione di non farlo. Ancora più persuasiva rispetto all'ipotesi che questa sia una parola chiave nell'analisi sulla figura del padre in Magrelli è questa seconda descrizione, nel penultimo capitolo o anno di vita di Giacinto, il numero 82:

Così, spento il motore, avverto accanto a me la presenza di un *vecchio signore muto*, con borsalino e lenti gigantesche. Passano dieci minuti desolati. Continua a riposare. Poi una *vocetta* squillante, vicino al finestrino, mi fa segno di aprire. È mia figlia undicenne, d'oro zecchino, che mi porta un bicchiere di caffè già zuccherato. [...] Mi fa ciao con la mano e se ne va, *lasciandomi da solo a singhiozzare*.¹³

Si noti l'opposizione tra il vecchio padre, «muto», di nuovo, e la giovane figlia del poeta, identificabile con una «vocetta squillante», «d'oro zecchino». E, di nuovo, il pianto del protagonista: «lasciandomi da solo a singhiozzare». L'appressarsi della morte del padre è presentato qui tragicamente – in uno dei rari passaggi che, nell'opera di Magrelli, cedono al *pathos* – così come la morte stessa del genitore, anche se per interposta persona: «Un amico mi ha raccontato che, alla morte del padre, aveva appena quattordici anni: “Venni spezzato in due, come un grissino”. A distanza di tanto tempo, l'immagine continua a visitarmi»¹⁴.

Si presenta un'ultima occorrenza rispetto al lemma 'muto'. Nel corso di un dialogo all'Università di Losanna¹⁵, Magrelli afferma che, per la prefazione di *Geologia di un padre*, aveva scelto di farne una «postuma e *muta*», ovvero non verbale¹⁶, ma contenente i disegni del padre, anzi, piuttosto i «disogni» di Giacinto (e si torna qui al «sognante» di prima).

È lecito chiedersi da dove venga questo aggettivo. Al di là del mero dato oggettivo, – l'impossibilità fisica alla parola data dalla vecchiaia e dal morbo di Parkinson – si ritiene che nella presentazione della figura paterna Magrelli abbia subito una certa influenza proprio da Henri Michaux, o che, in ogni caso, l'affinità nell'affrontare il tema sia molto forte.

Infatti, in Michaux, Anne Brun riconosce una «costellazione associativa» relativa ad immagini ossessive della bocca, della voce e dell'atto di mangiare, un tema legato sia alla figura paterna che – soprattutto, in realtà – a quella materna. Scrive Brun che essa riguarda un'angoscia di essere divorati

[...] par la bouche et la langue de l'Autre: le Je poétique chez Michaux apparaît en effet souvent prisonnier de la bouche et des mots de l'autre, avalé par la bouche et par la langue de l'Autre. Dans

¹³ Ivi, pp. 131-132. Il corsivo è mio.

¹⁴ Ivi, p. 55.

¹⁵ Valerio Magrelli - *Una scrittura anfibia: tra poesia e prosa* - Università di Losanna, cit.

¹⁶ Anche Federico Francucci lo nota nel suo saggio *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, a p. 77, dove parla di «prefazione afasica». Il corsivo è mio.

ses rares textes autobiographiques, écrits à la troisième personne, Michaux se présente comme un enfant qui refuse à la fois d'absorber la nourriture et l'alphabet.¹⁷

Prosegue Brun spiegando che questa equivalenza tra l'ingestione di cibo e della lingua sottolineano una certa mancanza di distinzione tra il cibo e la voce materna che accompagna l'atto di mangiare. È curioso notare a tale proposito che la copertina della *Geologia*, reca, al negativo, un disegno di Giacinto Magrelli, che raffigura Polifemo nell'atto di ingoiare uno dei compagni di Ulisse (titolo: *La grotta di Polifemo*).

Relativamente all'equivalenza tra parole e cibo, mutuata quindi da Michaux, si riporta un passo riguardante il rifiuto, o meglio, il rigetto, di quest'ultimo. Nel *Condominio*, una delle prime scene raccontate è uno «svenimento da sveglio», dovuto alla forte nausea indotta dal mal di mare, mentre il poeta si trova su un traghetto:

Quaranta minuti di deliquio, deciso a non sacrificare nulla al pallido, madreperlaceo e madido dio degli abissi. Quella trance ricordava l'oppio, scissioni indotte, ma in un orizzonte brutalmente alimentare, dominato da enormi paste lievitate.¹⁸

Vi è quindi un tentativo (riuscito, a quanto pare) di non liberarsi di queste «paste lievitate», che si sono introdotte nel corpo e che il corpo sta rifiutando. Questo racconto può essere messo in relazione con una scena presentata all'inizio della *Geologia*, cioè quella in cui Giacinto, arrabbiato perché il barista ha servito i cornetti con le mani sporche di denaro, li trasforma in «lieviti-proiettili»¹⁹, che vengono brutalmente scagliati sulla vetrina del negozio. Si viene dunque a creare una situazione in cui uno dei due le trattiene, l'altro le rifiuta, in una analogia oggettuale e 'inversamente' gestuale.

Tornando a Michaux, in due aspetti la figura paterna si presenta sinistramente al suo subconscio sotto mentite spoglie. La prima è di tipo figurativo, nei pittogrammi; la seconda di tipo uditivo, durante la sperimentazione con le droghe. Brun parla infatti di un 'doppio demoniaco' dell'Io del poeta, il quale è plurimo e non identificabile, riducibile ad uno solo. Questo doppio demoniaco, che emerge quando egli è sotto l'effetto delle droghe, è quasi sempre di genere maschile, e rinvia spesso alla figura paterna.

Per quanto riguarda invece l'aspetto uditivo, la paura inconscia di essere ingoiato porta Michaux – così come il sé personaggio si presenta – ad avere il terrore della voce del padre. È proprio questa, infatti, una delle varie voci evocate dalle droghe: sotto l'influenza degli allucinogeni, egli ne percepisce diverse, di differenti personaggi: scrive infatti di «allucinazioni

¹⁷ A. Brun, *Écrire son corps*, «Le Coq-héron», 4, 2014, pp. 58-66: 61.

¹⁸ V. Magrelli, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003, p. 8.

¹⁹ Id., *Geologia di un padre*, cit., p. 18.

auditive»²⁰. Voci persecutrici, nemiche, voci di oppressori²¹ che, sostiene Brun, possono essere interpretate come «la messa in scena del conflitto figlio/padre che nutre l'opera»²².

Se la scrittura di Michaux risente della violenza di una figura paterna particolarmente spaventosa e anaffettiva, nondimeno si può dire che egli si ponga in modo benevolo verso la stessa paternità. Si percepisce infatti in *Tu vas être père* una visione del bambino piuttosto cupa, che lo vede descritto come un mostro pretendente attenzioni e provocante dolore, affliggendo i genitori con le sue urla:

[...] avec le *mal de chien* qu'il fait à la femme et dont il se fout éperdument, ne voyant que son affaire (déjà très homme et destiné [...] à s'empêtrer à son tour dans les cordages où il tient maintenant ses parents écartelés), [...] *Eh bien, enfanteur de malheur! Tu cries à ton tour! Tu cries, trouvant avec sûreté par l'oreille le chemin de la peine des autres.* [...] Et ma foi, quand ce petit *hideux* eut trois ans il avait *une façon d'être au monde qui commandait l'attention.*²³

Qui il bambino è provvisto, a differenza del bambino biografico Michaux descritto nella sua opera, di una voce potente, disturbante e capace, soprattutto, di affermarlo come individuo in grado di attirare le attenzioni genitoriali. Nient'affatto lusinghiera, nient'affatto paterna risulta la descrizione del figlio, di cui il padre del racconto si disfa, non curandosi della presenza di un orso presso l'atelier dello scultore dove ha deciso di far vivere il bambino, che da esso viene soffocato.

La descrizione dell'infante appena vista ricorda da vicino quella fatta da Magrelli in *Scena padre*, in cui il bambino è definito addirittura «Non figlio, bensì buco nero | che beve luce e mendica energia | disfa, collassa, assorbe | la materia dell'io»²⁴. Inoltre, è sottolineato nel testo proprio l'elemento delle urla. Magrelli ammette:

Ricordo ancora quando lei [la moglie] scoprì che io, di notte, avevo messo, di nascosto, i tappi nelle orecchie! Ecco perché non mi svegliavo mai... Vile, mi disse, vile! E aveva ragione.²⁵

Si ritiene quindi possibile che Magrelli si ponga sulla medesima scia della relazione padre-figlio del poeta belga. L'attenzione alla voce della prole è sottolineata anche da un altro passo, che mette tra l'altro in correlazione la propria prole con se stesso in qualità di figlio:

²⁰ H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1961, p. 196, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps halluciné*, cit., p. 283: «Quant aux hallucinations auditives, elles viennent de partout, de n'importe où dans l'espace sphérique qui l'entoure. Il est cerné par elles. Ou retrouver leur lieu d'émission [...]?»

²¹ H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, cit., pp. 200-204, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps halluciné*, cit., p. 285: «Il entend rarement un discours clair. C'est presque toujours interruptif du genre "pas d'accord! Menteur! Rapporteur!"».

²² H. Michaux, *Ecuador*, Paris, Gallimard, 1968, p. 16, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps halluciné*, cit., p. 113bis. Il corsivo è mio.

²³ H. Michaux, *Tu vas être père*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., vol. I, pp. 745-752: 746-748. Il corsivo è mio.

²⁴ V. Magrelli, *Essere padri in ventuno strofe*, in S. Bonvissuto et al., *Scena padre*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 33-59: 57.

²⁵ Ivi, p. 47.

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 [...] Finché qualcosa brilla [...] giunge *la voce di un neonato*. Giunge, ossia attraversa l'aria e arriva sulla banda magnetica per fissarsi tremula. La carta moschicida [...] La carta-salva-mosca-della-voce. [...] 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.²⁶

Emerge quindi da un passato lontano questa voce di bimbo che «brilla», un po' come quella della figlia «d'oro zecchino». Anche in questo caso, il rapporto con il figlio riflette in parte quello con il proprio padre: la difficoltà dell'esprimersi, la necessità dell'allontanare, del nascondere, addirittura del «gettare» per non esserne sopraffatti, e l'importanza, anche in questo caso, del ruolo della voce.

Magrelli sembra quindi rielaborare la tematica della cancellazione della voce nella dinamica tra padre e figlio tramite la medesima operazione fatta da Michaux. Oltre all'aggettivo «muto», esiste un altro aspetto che permette di proporre questa ipotesi, ovvero la progressiva perdita della voce da parte del padre. Nella *Geologia*, infatti, Giacinto Magrelli è definito

[...] *incagliato*, e lo stesso accade *alle sue parole*. Come quando si toglie il tappo a un lavello, e l'acqua se ne va lasciando sul fondo qualche stoviglia: il linguaggio era fuggito via, abbandonandolo con pochi residui inutilizzabili. Esclamazioni, vecchie giunture logiche, ma senza più niente da unire. Ne prendo una a casaccio: «*Cose varie, eccetera*.»²⁷

E di nuovo:

«*Cose varie, eccetera*.» Stavamo seduti a lungo, tenendoci per mano. *Io raccontavo e lui annuiva*, sorridendo d'intesa, muovendo oculatamente, sulla scacchiera aperta del racconto, le pedine delle sue interiezioni.²⁸

Il padre diviene dunque muto, oppure privo di parole sensate. Eppure, egli è descritto sin dalla prima pagina del libro a lui dedicato come un vulcano di suoni e parole, sempre pronto ad esplodere: «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 sangue" [...]»²⁹. La sua figura, dolce ma autoritaria, apparentemente calma ma iraconda, ha concesso solo alla fine della sua vita la tregua cui il figlio anelava. Un padre con cui «giocare da soli [...] è un momento struggente, insostenibile»³⁰. Fondata che sia su un dato biografico o una finzione letteraria, la figura del padre in Magrelli perde, sempre di più, la parola, lasciandola – forse – al poeta stesso.

²⁶ V. Magrelli, *Nel condominio di carne*, cit., pp. 92-93.

²⁷ Ivi, p. 68.

²⁸ Ivi, p. 69. Il corsivo è mio.

²⁹ Ivi, p. 5.

³⁰ V. Magrelli, *Geologia di un padre*, cit., p. 57; ma anche Id., *Addio al calcio*, Torino, Einaudi, 2010, p. 9.

Si noti che la graduale incapacità di parlare di Giacinto, lungi dall'essere unicamente negativa, rivela ai due un modo alternativo di comunicare. L'alternativa consiste nella presenza, in luogo di parole, della musica. Infatti, essa appare in due diverse scene inesorabilmente legata alla malattia e alla progressiva perdita della voce. La prima, relativa a Magrelli stesso, è presente in uno dei racconti della convalescenza in ospedale a seguito dell'incidente:

Era ormai già passato vario tempo, ma mio padre niente. Io leggevo e leggevo, ascoltavo musica, arrivavano amici, ma lui no. Finché, in un dopopranzo di fine giugno, me lo vidi comparire davanti al letto. Stavo ascoltando *l'Italiana di Mendelssohn*. Si fermò serio, accigliato, rimase in piedi, a braccia conserte. Per qualche secondo ci guardammo *con aria ostile*. Che cosa mi voleva rimproverare? [...] Quella specie di sfida, di duello, non durò molto, perché un attimo dopo *mio padre mi abbracciò*. Così, *mentre Mendelssohn andava, lavorando di viole e di violini*, mi sciolsi per la prima volta in un pianto potente, regressivo, salutare, profondo quasi quanto la ferita.³¹

In una scena tale, di drammatica riconciliazione, perché fornire tante informazioni sulla musica di sottofondo? Perché essa non è un sottofondo, ma una parte integrante del dialogo tra i due. In una relazione che si è vista muta di parole, la musica sembra fungere da sostituzione, e, in questo brano, accompagnare il pianto del poeta, reazione a dei sentimenti che non potrebbero rivelarsi in altro modo. Il secondo estratto della *Geologia*, relativo invece alla malattia paterna, suggella questo legame musicale e conferma, si crede, questa ipotesi:

In ospedale spesso vaneggiava, ma anche quando era in sé, benché conservasse una velata lucidità, non gli riusciva più di concentrarsi. *Fu allora che mi accorsi di quanto amasse la musica*. Non come un melomane, ma come un tossicodipendente [...] *Io fischiavo qualche melodia, e lui veniva dietro, topolino di Hamelin*. Raramente ho capito così bene il senso di totale dipendenza in cui consiste *l'ascolto*. [...] Quasi mi vergognavo per la facilità da domatore con cui lo riducevo all'estasi, inducendo meccanicamente in lui un benessere incontenibile. *Retrocesso a uno stato di ebetudine, il malato cantava a ogni minimo cenno, trasformato in strumento di piacere, del proprio piacere*. [...] Ma qui stava mio padre, che rideva beato, e io che fischiavo, legato alla melodia, probabilmente, più ancora di quanto non lo fosse lui. Chi guidava la danza? Chi seguiva? Eravamo una coppia roteante, *lanciata dentro il vortice sonoro*.³²

Anche in questo caso, di fronte ad un genitore che non parla più e che a tratti non riconosce il proprio figlio per via dell'avanzare della malattia, è la musica a porli sulla stessa lunghezza d'onda, donando al padre una sensazione di *piacere*, che fa eco al *pianto regressivo e salutare* del poeta. È proprio Magrelli a rivelare come la malattia del padre ne abbia concesso una migliore conoscenza:

Se mi accanisco sulla ricostruzione della sua decostruzione, non è, ritengo, per morbosità. [...] L'unico motivo per cui intendevo sfruttare la situazione, consisteva nell'intento (questo sì probabilmente sadico) di conoscerlo meglio.³³

³¹ Ivi, p. 110. Il corsivo è mio.

³² Ivi, pp. 48-49. Il corsivo è mio.

³³ Ivi, p. 72. Il corsivo è mio.

Per concludere, si consideri il testo di *Essere padre in ventuno strofe*, una ninnananna, avente quindi già di per sé un legame con la musica. Vi si legge:

Ogni nota una fitta
ogni suono una stretta, me malnato!
Volevo sciogliere un *canto melodioso*,
stendo filo spinato.

*Amore mio non credere alle canne
di questo amaro flauto avvelenato:
chi parla del veleno
vuol dire che si è già curato.*³⁴

Questo testo riflette ancora una volta l'assorbimento da parte di Valerio dell'incapacità paterna di esprimere amore, ma implica anche una consapevolezza maggiore e la ricerca di un approdo ad un rapporto che preveda finalmente la parola: «*Amore mio non credere alle canne | di questo amaro flauto avvelenato: | chi parla del veleno | vuol dire che si è già curato*».

Si passa adesso ad una breve indagine del rapporto della poesia di Henri Michaux e di Valerio Magrelli con il femminile, sotto la forma principale del materno.

In primo luogo, andrà sottolineato che Michaux scrive di percepire il femminile come «al-térité radicale»³⁵: «A des mélanges, | A la moelle en même temps qu'au mensonge, | A un jeune bambou en même temps qu'au tigre, qui écrase le jeune bambou | *Semblable à moi enfin, | Et plus encore à ce qui n'est pas moi*»³⁶. Secondo Marta Segarra³⁷, egli rievoca la madre sempre attraverso tratti piuttosto scuri; lei «vous chasse depuis la naissance»³⁸, e agisce con crudeltà e rimprovero:

Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité.³⁹

E ancora

«Je préférerais que tu ne fusses pas né».⁴⁰

Conclude quindi Michaux:

³⁴ V. Magrelli, *Essere padri in ventuno strofe*, cit., p. 59.

³⁵ M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*»: Michaux et la féminité, in E. Grossman, A.-E. Halpern, P. Vilar (éds.), *Henri Michaux, le corps de la pensée*, Tours, Leo Scheer, 2001, pp. 131-147: 144.

³⁶ H. Michaux, *Souvenirs*, in Id., *Ecuador*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., vol. I, pp. 137-251: 204-205, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit., p. 144.

³⁷ Ivi, pp. 131-147.

³⁸ H. Michaux, *Portrait d'homme*, in Id., *Textes épars 1936-1938*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., pp. 530-558: 535, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit., p. 136.

³⁹ H. Michaux, *Mes propriétés*, in Id., *La nuit remue*, in Id., *Œuvres complètes*, 1998, cit., pp. 417-512: 469, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit. p. 136.

⁴⁰ H. Michaux, *Plume*, cit., p. 662, cit. in M. Segarra, «*La femme ce n'est pas moi*», cit. p. 136.

On est né de trop de mères.⁴¹

In realtà, il modo di rapportarsi di Michaux a questa figura è ambivalente. All'interno della sua opera, la madre prende varie forme, in primis quella dell'acqua. Quando si trova in Michaux l'identificazione – per omofonia, e per una simbologia affermata nella letteratura di lingua francese – *mère/mer*, essa appare sia «accueillante et nourricière» che «engloutissante et terrible»⁴². L'elemento acquatico percepito come femminile era stato individuato già nel primo Valéry⁴³ – si pensi alla *Jeune Parque* – come salvifico; qui ci si trova invece di fronte ad un'oscillazione tra il salvifico e il mostruoso. Il tema dell'acqua è costantemente legato a quello della bocca, perché nell'immaginario michaudiano l'una e l'altra comportano per il soggetto il rischio di «essere inghiottito».

In un testo di *Miserable miracle*, si legge:

En moi nové et dans *un insupportable froissement, mon calme violé mille fois par les langues de l'infini oscillant, sinusoidalement envahi par la foule des lignes liquides, immense aux mille plis, j'étais et je n'étais pas, j'étais pris, j'étais perdu, j'étais dans la plus grande ubiquité. Les mille et mille bruissements étaient mes mille déchiquetages.*⁴⁴

In questo passaggio è evidente l'unione dei due campi semantici del mare e della bocca, cioè dell'essere inghiottiti, che, secondo Brun, è specchio di un passaggio tra la lotta con il mare e il tentativo di allontanarsi dalla fusione con la liquidità inglobante, cioè una sorta di dinamica di attrazione-repulsione che fa sì che il poeta possa riconoscersi come entità autonoma rispetto al corpo materno. Infatti, «cette union rappelle évidemment l'époque d'un Moi sans limites corrélatif d'une indistinction intérieur/extérieur, c'est-à-dire une indifférenciation par rapport au corps maternel originairement confondu avec celui du Je»⁴⁵. Il collegamento tra la figura materna e l'acqua in Michaux è riscontrabile in una serie piuttosto ampia di testi, e i due elementi sono indissolubilmente legati l'uno all'altro.

In Michaux, il rifiuto della figura materna o la sua uccisione simbolica occorrono per la ricerca di una voce propria, di un proprio io. L'identificazione con il mare e quindi con il materno equivarrebbe allo sprofondare nel silenzio (tornando quindi ad una dinamica di rifiuto di sé), perché «la création michaudienne oscille entre cet appel à une identification totale au corps maternel, synonyme d'expansion corporelle à l'infini, et la lutte contre cette union mortifère, dont le corollaire s'avère le mutisme absolu»⁴⁶. Quindi, la via usata da Michaux per sfuggire a questo annichilimento di sé è il ricorso ad un linguaggio pre-verbale, facendo sì di tornare al «babil enfantin»⁴⁷ che, grazie alla mescalina, può tornare a galla, trasformando il soggetto in uno

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Altro poeta notoriamente fondamentale per l'opera magrelliana.

⁴⁴ H. Michaux, *Miserable miracle*, Paris, Gallimard-NFR, 1972, p. 24.

⁴⁵ A. Brun, *Henri Michaux ou Le corps balluciné*, cit., p. 294.

⁴⁶ *Ivi*, p. 77.

⁴⁷ *Ivi*, p. 96.

«specchio sonoro». La droga viene quindi utilizzata per smontare il linguaggio organizzato, sabotare la lingua codificata e cercare invece un proprio linguaggio, che spesso coincide con i segni della pittura, cioè con i pittogrammi, attraverso un codice comune tra scrittura, pittura, e musica. Come ha scritto Anne-Christine Royère, la produzione di Michaux è animata dal dilemma tra il rifiuto di parlare e l'impossibilità di tacere⁴⁸. Infatti, «à la fin de l'expérience hallucinogène, la mise à mort [della madre] sera consommée. [...] Michaux intoxiqué erre donc entre Charybde et Scylla, l'absorption dans la mère ou l'étouffement de sa voix par les voix du père»⁴⁹.

In Michaux come anche in Magrelli, il problema del rapporto con i genitori si riconduce al problema della propria identità. Già in *Vedersi vedersi* Magrelli aveva sottolineato⁵⁰ l'importante ruolo del volto nell'opera michaudiana, in comune con Valéry. Nella pittura di Michaux, ad esempio, emergono delle linee che tratteggiano visi che sono multipli di se stesso, e che, sempre secondo Anne Brun, rappresentano una «expérience précoce de disparition du visage insaisissable de la mère, à une impossible saisie de soi dans le miroir du visage maternel». La psicanalista spiega che, nella pittura, l'emergenza del viso di un altro funge come la sparizione della propria identità, in un'oscillazione che non fissa sulla carta un volto, il proprio, ma più volti ad un tempo:

Je peins les traits du double.⁵¹

Il doppio in cui l'io si aliena, in una identificazione caratterizzata da una certa aggressività (il 'doppio demoniaco' di cui sopra), rivela, secondo Winnicott⁵², una torsione originaria del soggetto, come accade per Francis Bacon proprio rispetto al viso di sua madre. Infatti, la deformazione dei visi che Bacon presenta nella sua pittura è messa in stretta relazione con i pittogrammi di Michaux, nell'idea che il soggetto che dipinge cerchi al loro interno un proprio sé, un proprio viso, il quale è tuttavia sfuggente, deformato, a causa di una mancato rispecchiamento del sé – e quindi, di legittimazione – nel volto della madre.

Questo succede perché, spiega Anne Brun, la prima identificazione di sé del neonato avviene grazie al viso della propria madre: «le bébé, en regardant sa mère, se voit lui-même dans le miroir du visage maternel, qui exprime ce qu'elle voit de son enfant»⁵³. E dubita: «Ce phénomène ne renverrait-il pas à une expérience précoce de disparition, d'absence du visage d'une mère insaisissable? La vie du portrait ne serait-elle pas annulée et faite pierre à l'image d'un visage de mère ressenti comme impassible, froid et inexpressif?»⁵⁴. Questo movimento ciclico,

⁴⁸ A.-C. Royère, *Henri Michaux: voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 7.

⁴⁹ Ivi, p. 289.

⁵⁰ V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002, p. 159.

⁵¹ H. Michaux, *Passages*, cit., p. 93, cit. in A. Brun, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, cit., p. 219.

⁵² Ivi, p. 228.

⁵³ Ivi, p. 221.

⁵⁴ Ivi.

instabile, ritorna più volte negli scritti di Michaux, ed è una delle affermazioni ricorrenti. Ad esempio:

On veut trop être quelqu'un. Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.⁵⁵

Sottolinea Magrelli⁵⁶ che «questo testo del 1938 esprime il nucleo esplosivo e polivalente di un'intera poetica. In esso, Michaux rivendica la possibilità di un pensiero che ignori se stesso, per fare tutt'uno con la vita del corpo». La critica letteraria intorno all'opera di Michaux ha notato in effetti come il soggetto all'interno dei suoi scritti sia tutt'altro che univoco. Esso è definito infatti composto da una 'folla' di individui.

Nel testo seguente Magrelli affronta il problema dell'oscillazione dell'identità, che proprio da Michaux muove i passi. Si legge nella poesia *Xochimilco*, di cui riportiamo l'esergo:

Mi costruisco su una colonna assente.
H. Michaux

[...]
La mia fondazione fu rituale
e insensata, e sorsi *sul franare*
e nacqui dal mancare
palafitta del nulla
palo nel nulla fitto.⁵⁷

La ripresa della visione michaudiana è accompagnata dal bisticcio tra «palafitta nel nulla» e «palo nel nulla fitto». L'io è dunque introvabile, *nato dal mancare*, quindi fondato sul nulla, o forse proprio su un rifiuto.

Inoltre, anche in Magrelli si può rintracciare in molteplici testi l'importanza data al volto. Si prenda ad esempio il seguente:

Mi accarezzavo il viso
pensando fosse il suo
e ne sentivo i tratti,
i segni, i punti che guardavo
ogni momento quando la guardavo.
Per un attimo appena io
ero lei e mi sognavo mentre
pensavo a me. Dov'ero
*adesso? [...]*⁵⁸

⁵⁵ H. Michaux, *Postface*, in Id., *Plume suivi de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 215-220: 215.

⁵⁶ V. Magrelli, *Vedersi vedersi*, cit., 159-160.

⁵⁷ Id., *Esercizi di tipologia*, Milano, Mondadori, 1992, in Id., *Le carie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 217-288: 231. Il corsivo è mio.

⁵⁸ Ivi, p. 213. Il corsivo è mio.

In questo testo un personaggio femminile affiora (ci si trova nella sezione *Disamori* degli *Esercizi di tiptologia*), i cui tratti si confondono con quelli del poeta, in un'identificazione che conduce ad uno smarrirsi tale da chiedersi «dov'ero adesso?». L'identificazione attraverso il volto non è quindi possibile, ed è molteplice, come in Michaux.

Sempre in *Exfanzia*, è presente una poesia rilevante ai fini di questa analisi, perché proprio in relazione alle figure genitoriali:

È possibile uscire vivi dalla vecchiaia?
 Poi mi guardo allo specchio
 e vedo papà e mamma
 che abitano il mio volto
 disputandoselo.
 [...]
 io solo, escluso, a fare da teatro
 per questi amanti morti che mi usano
 come lo spazio, morto, del loro corteggiarsi.
 Servo a qualcosa, almeno,
 se i miei amati fantasmi,
 si danno appuntamento
 tra i miei occhi [...]⁵⁹

I tratti del volto sono qui veicolo del ricordo della vecchiaia dei genitori, momento della vita in cui la somiglianza sembra forse più forte perché corrispondente all'ultima immagine che si ha di qualcuno che ci ha lasciati in età avanzata. Questo testo, a differenza degli altri relativi alle figure genitoriali, introduce un perdono e una tenerezza assenti nelle poesie cronologicamente precedenti, soprattutto rispetto alla figura materna. L'immagine dei due innamorati, che si rincorrono tra le pieghe del viso del poeta, mette in campo un immaginario quasi infantile – «papà e mamma» – che poco ha a che vedere con le altre descrizioni che Magrelli ci presenta del suo austero nucleo familiare. Questo nucleo familiare si arricchisce in *Exfanzia* di un elemento: una sorella, presentata tramite la dedica alla poesia eponima del libro. Ancora una volta la presentazione della famiglia, via la sineddoche della casa, non sfugge ad una lucida quanto dolorosa descrizione. Essa è definita infatti «da casa degli amori | degli orrori»⁶⁰. Un'altra delle poesie di *Exfanzia*, quasi a conferma, recita: «La casa è questa immensa sofferenza | che noi addolciamo ai figli con i fiori»⁶¹.

Nell'opera di Magrelli, la madre è un elemento quasi assente. Si è deciso di interpretare quest'assenza, che in effetti sembra eloquente, come un'estrema conseguenza dell'operazione portata avanti da Michaux, oscillando tra la mancanza di parola e la mancanza assoluta, e identificando l'una con l'altra. In effetti, sia la figura della madre del padre (la «nonna-sigarillo»), sia la madre stessa, sono appena descritte, ma, comunque, sempre silenti. Esse non hanno voce. Si dice su di lei:

⁵⁹ V. Magrelli, *Exfanzia*, cit., p. 59.

⁶⁰ Ivi, p. 85.

⁶¹ Ivi, p. 83

[...] oltre cinquant'anni di liti, ostinazioni e ostilità, ma oggi *anche su lei è calata la notte della parola*. Era sorda da tempo, e infine Alzheimer, come un feroce boia dei tempi antichi, *le ha reciso di netto la lingua. Non parla più*. Si illumina quando mi vede. Mi stringe la mano se gliela stringo, e poi scuote la testa, *scuote la testa in una maniera che mi dilania il cuore*. Perché questa clausura neurologica? *Perché questa condanna a essere senza esserci?* La sua, però, è un'altra storia, il suo, un altro *silenzio*.⁶²

Anche qui si rileva il campo semantico del mutismo, legato forse all'influenza di Michaux. La madre «non parla più», e su di lei è «calata la notte della parola»: un'efficace descrizione sinestetica tra vista e udito. Ma la chiave del testo è certamente questa: la «condanna» a «essere senza esserci». Non una conseguenza dell'Alzheimer, dunque, ma una *condanna*, una maledizione, un marchio che esiste da sempre. Scrive ancora Magrelli di lei:

Ti levi dal sepolcro del computer
e mi saluti per rimproverarmi
 con l'amarezza, con quell'astio dei morti
 di cui portavi in te il seme profondo
 già viva. Che vogliono i morti?
 [...]
 Io sfrutto il tuo ricordo per sistemare i conti,
mentre tu torni a me, la tua figura dura,
*per fare i conti con la mia tortura.*⁶³

Apparentemente sempre taciturna, se parla lo fa per rimproverare, con un'«amarezza» che genera la «tortura» del poeta, evidentemente scisso dall'inevitabile sentimento d'amore per la madre e la ripugnanza per il suo modo di rapportarsi a lui.

Si legge ancora:

[...]
 Invecchiando divento mia madre.
 Bizzarre oscillazioni della struttura ossea.
Il viso era un triangolo; ora, invece, quadrato.
Motivo in più per detestarmi.
 Fortuna che, mutando, assomiglio a un amico,
 e questo, almeno, mi mette allegria.
 'Traslochi. Sembro tutti, meno me.⁶⁴

Si delinea dunque una «figura dura», la cui apparizione nello specchio tramite i propri lineamenti costituisce un «motivo in più» per detestarsi, vedendo quei cambiamenti del volto nelle forme dell'*oggetto geometrico*⁶⁵. Al contrario, l'emergere ad esempio della «piazza», cioè la calvizie al centro della testa, che ricordava invece il padre, era stata vissuta con una certa simpatia:

⁶² V. Magrelli, *Geologia di un padre*, cit., p. 116. Il corsivo è mio.

⁶³ Id., *Guida allo smarrimento dei perplessi*, in Id., *Le cavie*, cit., pp. 595-602: 597. Il corsivo è mio.

⁶⁴ Id., *Sei poesie inedite*, in Id., *Le cavie*, pp. 603-610: 605. Il corsivo è mio.

⁶⁵ «L'oggetto geometrico | di cui per sempre dovrò fare a meno», V. Magrelli, *Ora serrata retinae*, in Id., *Le cavie*, cit., pp. 3-99: 7.

Scoprii tutto d'un tratto di avere, anche io!, la tonsura. *Touché*... in cima alla testa, in un punto solitamente invisibile ai miei occhi, si era pian piano spalancata 'la piazza'. Mio padre, adesso, era un po' più vicino.⁶⁶

Non stupisce, viste le premesse, leggere infine un testo simile:

Non lutto (Parmenide, Amleto),
tra l'essere e il non essere,
ma furto, piuttosto: trovarsi
di fronte alla *mancanza*

sgomenti – vuoto, calco,
stampo del *nulla*.
Prima c'era, ora no. Dov'è finita
Euridice?

Miracolo e tragedia,
morte ladra,
morte ladra di merda,

ladra madre,
ossia (anagramma)
*morte: madre-merda.*⁶⁷

Il testo appare eloquente, tutt'al più se si considera che non esiste affatto della misoginia generalizzata nell'opera magrelliana, anzi. La donna è un elemento che nella poesia di Magrelli è abbastanza raro, sempre osservato da lontano, con una certa distanza di sicurezza, e si direbbe un certo rispetto. A tratti, essa è addirittura ineffabile: «Io non potrei | parlare della donna. | [...] | Io credo veramente | che non esistano donne»⁶⁸, scriveva un giovane Magrelli in *Ora serrata retinae*.

I toni cambiano radicalmente quando, invece, si parla di un'altra figura, citata una volta sola, ma sufficiente a comprendere le dinamiche dietro al rapporto madre-figlio, o piuttosto figlio-madre:

Said, mite Said,
hai attraversato il mondo per pitturarmi casa.
Poi, per i nostri figli, molti altri e altre da Cile e Perù,
Ucraina, Romania, Costa d'Avorio,
Filippine e Sri Lanka.
(*Invece Tata mia, mia vice-madre,*
era di Primavalle,
che è ancora più lontana del Bengala).
[...]⁶⁹

⁶⁶ Id., *Geologia di un padre*, cit., p. 117.

⁶⁷ Id., *Sei poesie inedite*, cit., p. 607. Il corsivo è mio.

⁶⁸ Id., *Ora serrata retinae*, cit., p. 72. Il corsivo è mio.

⁶⁹ Id., *Sei poesie inedite*, cit., p. 609.

Una dinamica che ricorda da vicino il Saba del *Piccolo Berto*, in cui si incontra una madre sostitutiva di quella biologica, che invece è ricordata con affetto, grazie anche alla ripetizione del possessivo «mia», e dell'inversione rispetto al normale ordine sintattico «mia Tata» in «Tata mia», tipico dei bambini, con un ritorno quindi, una regressione, alla voce infantile, un po' come si è visto per Michaux rispetto ai meccanismi della lallazione (o «mammazione»⁷⁰).

Si venga ora nello specifico alle immagini di liquidità, che, come in Michaux, possono essere avvicinate al rapporto con il materno.

È Tommaso Lisa a notare, in Magrelli, un doppio statuto dell'acqua, proprio come in Michaux: «Le acque, chiare, sono sinonimo di trasparenza [...] ma più spesso, quando profonde, scure e turbolente, sono figura di un primordiale flusso fecondatore»⁷¹. Infatti, l'acqua in *Ora serrata retinae* è, sempre secondo Lisa, un fluido vitale, perché connessa a movimenti ciclici come fosse sangue nelle vene; allo stesso tempo è inquietante, perché proprio questi cicli portano ad una profondità che è quella del *gorgo* (o *gouffre* baudelairiano), cioè «il vortice che trascina l'individuo verso le profondità dell'inconscio» o verso «la terribile esperienza dell'autoscopia»⁷². Lisa collega questa immagine a quella dell'*ouroboros*. Questa figura, che rimanda a quella del cerchio, non ha un centro, è vuota: «l'io si regge allora su un manque»⁷³, quello stesso manque alla base della poesia di Michaux.

Nel testo *Rivelarmi al gelo*, ad essere descritto è proprio un ambiente acquatico:

Perché ho passato tanti anni in acqua?
N. Moretti

Perché ho passato tanti anni in acqua? Non lo saprò mai. Da piccolo il cloro delle piscine mi faceva sanguinare gli occhi. Allora mia madre, seguendo il consiglio di un istruttore feroce e amato, mi istillava per collirio mezzo litro di latte. Entravo nell'acqua gelata con un velo opaco di lacrime, ed era freddo e buio e opaco. Si nuotava la sera, molto tardi, a volte fino a mezzanotte. [...] Allora stagnavamo in quella immensa pozzua, galleggiando nel buio, cercando di sfuggirci e di toccarci. Era per sapere se ormai stavamo soli. [...] abbandonati, a mollo. Eravamo i biscottini della morte.⁷⁴

L'immersione di Magrelli nella piscina, secondo Cortellessa⁷⁵, allegorizza il liquido amniotico e il «trauma originario» della nascita. È notevole trovare proprio in corrispondenza di un passo relativo all'acqua una delle rare apparizioni della madre del poeta, che gli «istillava per collirio mezzo litro di latte» (anche qui, un liquido, per un'immagine forse mutuata in un certo senso da Bataille).

⁷⁰ Id., *Essere padri in ventuno strofe*, cit., p. 57.

⁷¹ T. Lisa, *Scritture del riconoscimento: su «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 37.

⁷² Ivi, p. 38.

⁷³ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 53, cit. in T. Lisa, *Scritture del riconoscimento*, cit., p. 43.

⁷⁴ V. Magrelli, *Rivelarmi al gelo*, in *Esercizi di tiptologia*, cit., pp. 267-271: 269. Il corsivo è mio.

⁷⁵ A. Cortellessa, *Valerio Magrelli. La terra, la morte (e la salute)*, in B. Frabotta (a cura di), *I poeti della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 219-233: 222, cit. in M. Inglese, *Poesia come ricognizione*, Ravenna, Longo, 2004, p. 88.

Infine, si trova in *Exfanzia* un testo relativo alla passione natatoria, dove il rapporto con l'acqua assume lo statuto di necessità per vivere, e allo stesso tempo rischia di pregiudicare la vita. Si fa ovviamente riferimento a *Navigare necesse est, vivere non est necesse*⁷⁶. Divisa in quelli che potremmo definire cinque 'quadri', o scene teatrali, il poemetto racconta di un'avventura marina, che vede il protagonista Magrelli buttarsi in acqua da una scogliera, e incontrare una fortissima difficoltà a tornare a riva, causa l'impervietà dei luoghi e l'agitazione del mare. Se si pone l'equivalenza tra acqua e casa – viene infatti definita «un'altra forma di casa | casa mia»⁷⁷ – visto l'indissolubile legame tra il Magrelli biografico, quello letterario e il nuoto, è molto facile vedere legate acqua e madre (mer/mère). È coerente, visto il rapporto con questa figura genitoriale che il racconto verta proprio, malgrado la fiducia iniziale con cui il poeta si tuffa, sull'enorme difficoltà nell'uscire dall'acqua, che lo sbatte come un polpo sugli scogli.

Anche in questo testo è evidente l'immaginario legato alla bocca: «ma questo prevedibile gonfiarsi e ritirarsi | venire e sospirare | sfracellare e succhiare»⁷⁸ relativo alle onde; gli occhietti «inghiottiti dal nulla, | come un *nemico* che li strappi via | per *umiliarti*, arrogante, offensivo [...]»⁷⁹. Il testo sembra quindi rimandare a quell'immaginario che si è visto proprio della poesia di Henri Michaux, dove l'acqua/madre possiede questo doppio statuto di vita e di morte.

L'esito medico di questa avventura marina è una falange bloccata per sempre: «l'opposto dell'anello che il Doge offriva al mare | a me, il mare si è preso l'anulare»⁸⁰. L'anello di cui si parla è una fede, simbolo di un vincolo ad un'altra donna. Esso verrà tagliato con delle tronchesi e mai più rindossato dal poeta: «È l'unica, mi spiega, tagliare via la fede. | Perché, si può rubare un matrimonio? | il clac dell'oro (mai più rimesso da allora), | e il cerchio che diventa linea aperta, profanata». La rottura di questo anello viene vissuta quindi con una certa tristezza da Magrelli, che parla addirittura di «profanazione», dimostrando una sincera affezione alla persona cui esso è legato, in contrapposizione alla figura femminile che si sa congiunta – metaforicamente – alla crudeltà del mare. Mare in cui, comunque, è *necessario* nuotare: in primo luogo, perché necessaria è l'elaborazione della 'tortura' cui il poeta si costringe ogni volta che entra in relazione con il materno, sotto le sue varie forme di ricordo (la password, i tratti somatici) e di metafora (la piscina, il mare). In secondo luogo, perché, di questo fantasma il poeta sa di non potersi liberare in alcun modo, e che, al massimo, si potrà arrivare ad una riparazione – prendendo in prestito il termine concettualizzato da Melanie Klein – già in parte evidente nella poesia *È possibile uscire vivi dalla vecchiaia?* in *Exfanzia*, cronologicamente più recente rispetto alle altre.

⁷⁶ V. Magrelli, *Exfanzia*, cit., pp. 107-110.

⁷⁷ Ivi, p. 107.

⁷⁸ Ivi, p. 108.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ivi, p. 110.

Si vorrebbe terminare il discorso sulla figura materna nei due poeti con un accenno ad un'altra immagine ad essa legata, cioè quella del ragno⁸¹. In Michaux, nella *Vie de l'araignée royale*, all'animale sono attribuiti tutti i connotati materni. Scrive Royère che

Elle n'est que «douceur, tendresse, désir de communiquer», se montre «inquiète», comme une mère à l'égard de son enfant, et enfin elle est munie de «bras» toujours prêts à «êtreindre». Mais elle est aussi «avidé», insatiable, vorace, elle sollicite violemment l'autre qui ne peut faire face, «si inapaisable est son ardeur». Fusionnelle, l'étreinte risque de se muer en dangereuse confusion pour celui qui se retrouve finalement «digéré».⁸²

Nella descrizione, vi è sicuramente ancora una volta un riferimento alla voracità della madre di Michaux, elemento che lo accomuna comunque all'acqua e alla paura di essere deglutiti, collegando ancora una volta la figura materna all'immaginario che ruota attorno all'organo della bocca.

È molto curioso, quindi, leggere nella *Geologia* di Magrelli la descrizione della nonna paterna, la madre del padre, definita:

secca, scura, storta e leggera come un sigarillo, un toscanello, ma con una pelle candida, traslucida, e infine lunghissimi capelli bianchi annodati in una crocchia. E quando li scioglieva... *Sembrava un ragno al centro di un'infinita tela luccicante d'argento*.⁸³

Coincidenza fortuita o vera ripresa dell'immagina michaudiana, anche in questo caso la figura materna è accostata ad un ragno⁸⁴ dalle caratteristiche benevole. Verosimilmente, questa figura viene descritta come vagamente positiva proprio non trattandosi della madre del poeta, ma della madre del padre, e quindi legata alla figura paterna, meno minacciosa.

⁸¹ A.-C. Royère, *Henri Michaux*, cit., p. 122.

⁸² H. Michaux, *La nuit remue*, cit., pp. 445-446, cit. in A.-C. Royère, *Henri Michaux*, cit., p. 122.

⁸³ V. Magrelli, *Geologia di un padre*, cit., p. 11. Il corsivo è mio.

⁸⁴ A margine, si può notare l'accostamento di questo animale al materno anche nell'arte contemporanea, cui Magrelli si è sempre mostrato sensibile, e che ricorda da vicino il lavoro di una celebre artista francese, Louise Bourgeois, la cui opera più famosa è proprio *Maman*, un gigantesco ragno in bronzo, le cui varie versioni sono state esposte in alcuni tra i più importanti musei del mondo.