

Questo documento è la versione post-print del contributo di Stefano Ghidinelli, *L'«onda» e il «raggio». La vicenarrativa di Magrelli*, apparso in G. Carrara, L. del Castillo, L. Marchese, G. Raccis (a cura di), *Forme di vita. Temi, stili, identità nelle life narratives contemporanee*, Lecce, Milella, 2023, pp. 121-136. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme (anche per quanto riguarda la paginazione) a quello della versione definitiva dell'editore.

Stefano Ghidinelli

*L'«onda» e il «raggio».*

*La vicenarrativa di Magrelli*

Nelle prossime pagine mi riferirò alla prima produzione del Magrelli autore di “prose creative”, in particolare alla tetralogia costituita da *Nel condominio di carne* (Einaudi, 2003), *La vice-vita. Treni e viaggi in treno* (Laterza, 2009), *Addio al calcio* (Einaudi, 2010), *Geologia di un padre* (Einaudi, 2013). Le ragioni che consentono di ascrivere queste opere al dominio delle “life narratives”, ma anche la peculiarità dei modi in cui è possibile farlo, emergono già dalle brevi note di presentazione editoriale dei quattro volumi. Eccone alcuni estratti (i corsivi sono miei):

*Nel condominio di carne*

Abbandonati i versi per *una prosa dai molteplici registri*, l'autore si racconta con sguardo a volte attonito, a volte sarcastico, lanciandosi in un viaggio nelle cavità e negli orifizi, tra sofisticati congegni medici e misteri ancestrali, là dove *l'autobiografia si fa autobiologia, cronaca e clinica, memoria e referto*. Al centro di questo *esordio narrativo*, c'è il corpo, osservato con ironia e pietà, sottoposto a un'opera di scarnificazione, braccato fin nei recessi meno nobili, dei quali a volte si fatica a riconoscere l'appartenenza.

### *La vice-vita. Treni e viaggi in treno*

Incontri con pendolari all'alba, compagni di cuccetta, giocatori di carte, conoscenti, sconosciuti, controllori o abusivi senza biglietto, sferraglianti regionali che attraversano la Ciociaria o velocissimi convogli giapponesi: *questi micro-racconti* invitano a meditare sugli errori di destinazione, sui ritardi o su quei momenti di vuoto che si spalancano durante certe misteriose soste in campagna. Valerio Magrelli ricostruisce insomma *una ramificata serie di avventure*, senza dimenticare da un lato i ricordi dei trenini giocattolo, dall'altro i risvolti piú tragici del mondo ferroviario (uno fra tutti: la strage di Bologna). Cosí facendo, giunge a consegnarci *una specie di «viceautobiografia», o forse una piccola enciclopedia del viaggio*, in grado di svelare gli aspetti tragicomici dell'esistenza umana e della convivenza civile.

### *Addio al calcio*

(...) *Composto da novanta «racconti da un minuto» e diviso in due «tempi» da quarantacinque minuti l'uno, Addio al calcio è un rincorrersi di aneddoti, ricordi, storie di vite piú o meno illustri.* Pagina dopo pagina, Valerio Magrelli si dispone a un'immersione totale nell'universo di una passione vissuta e insieme sognata. *Mentre si susseguono le immagini* di campioni antichi e moderni, di trepide comunità adolescenziali o di definitive solitudini, *prende forma il racconto* del gioco piú famoso del mondo. (...) Attraverso lo specchio deformante di un'esistenza passata in attesa dei risultati, queste istantanee tracciano i confini di una mania capace come nessun'altra di unire padri e figli in un alfabeto comune, in una lingua fraterna. *Con una specie di autobiografia sbilenca*, Valerio Magrelli offre cosí al lettore la sua testimonianza ironica, malinconica, redenta. (...)

### *Geologia di un padre*

Negli ultimi dieci anni Valerio Magrelli *ha raccolto, su foglietti sparsi, appunti* riguardanti il padre. Quando quest'ultimo muore, *quei documenti* diventano un materiale prezioso, *«il bandolo canoro di*

*un'infinita matassa di storie» (...). Diviso in 83 capitoli (numero che corrisponde agli anni vissuti dal protagonista), il libro scava fra ricordi personali e storia patria, mentre la biografia sfuma nella paleontologia, se non nella geologia... (...). Così narrando, Magrelli - orfano *ad honorem* e padre a sua volta - procrastina il congedo definitivo grazie al racconto, e non desiste, ma si maschera, fugge, scegliendo *la digressione* per scendere ancora più in profondità nella vita del capostipite, e mostrarne, oltre alle virtù, anche quei difetti che lo rendevano «un vecchio esacerbato e vulnerabile». Ricorrendo al *montaggio di elementi eterogenei* (pagine di enciclopedia, versi, aneddoti, brandelli di giornale), Magrelli dà forma a un romanzo *sui generis* che rievoca un addio tanto doloroso quanto liberatorio (...).*

Sono tre le osservazioni che la lettura di questi materiali di presentazione sollecita. La prima riguarda la natura narrativa sì evidente ma anche molto problematica di questi testi. Nei passi che abbiamo appena letto categorie come «autobiografia» o «romanzo» sono sì evocate ma sempre mettendole per così dire tra virgolette, soprattutto in ragione della loro interferenza – a più riprese segnalata – con morfologie macro-strutturali di tipo seriale, catalogico, accumulatorio (nei modi della «raccolta» o «montaggio» o «enciclopedia» di una pluralità di testi-tessera discreti). In secondo luogo, l'accento batte insistentemente sulla marcata instabilità o commutabilità dei regimi rappresentativi fra i quali Magrelli si muove: il piano del racconto autobiografico o biografico è sottoposto a un sistematico gioco di slittamenti/sconfinamenti verso il basso o verso l'alto, di ri-messe a fuoco micro e telescopiche, intrecciandosi e ibridandosi di volta in volta con il racconto della vita come buia attività biologico-cellulare, o per altro verso come vicenda genealogico-evolutiva, o ancora come forma di (dis)organizzazione e (mal)funzionamento di una comunità storico-sociale. Il terzo aspetto, rilevato in modo meno sistematico, riguarda l'evidente propensione di Magrelli ad instaurare una sorta di isomorfismo fra strutture testuali e oggetti rappresentati: così, *Geologia di un padre* ha 83 capitoli come gli anni vissuti dal padre morto; *Addio al calcio* ha due tempi da 45 minuti appunto come una partita di pallone. Possono sembrare, è vero, *contraintes* un po' gratuite, adottate con mossa fra il giocoso e l'apotropaico: ma in realtà

sono indizi di un atteggiamento profondo, nel segno di quella «vena costante di cratilisimo»,<sup>1</sup> come l'ha chiamata Arrigo Stara, che caratterizza una scrittura evidentemente tesa a riprodurre e quasi mimare, nelle proprie dinamiche di funzionamento, la forma o le forme di vita che intende raffigurare e indagare.

Queste indicazioni si possono riassumere in una ipotesi critica che anticipo subito, e poi proverò ad argomentare più analiticamente: ovverosia che questi quattro libri rendono problematiche *entrambe* le categorie montate nel sintagma “*life narratives*”. Oggetto elettivo della diegesi magrelliana non è cioè la vita ma semmai la *vicevita* – quella dimensione o sfera dell'esistenza che lui stesso battezza così. E d'altronde, la forma specifica del regime diegetico e rappresentativo cui Magrelli ricorre, per dar conto di questo dominio della *vicevita*, non è proprio, o davvero, quella della narrazione, ma semmai di una *vicenarrazione* – condotta peraltro in una ambigua, guizzante *viceprosa*. Ma per uscire dal gioco delle formule, e chiarire a cosa faccia segno – nel conio magrelliano e in quelli che criticamente si possono modellare su di esso – lo spiritoso (a prima vista) ma in effetti davvero perturbante prefisso “*vice*”, conviene muovere dal modo in cui Magrelli introduce la nozione di *vicevita* nella prosa che apre la seconda “*anta*” della sua opera-polittico, ad essa intitolata:

Chi sta in treno,<sup>[4]</sup> è segno che vuole andare da qualche parte,<sup>[13]</sup> e lo fa sempre e solo<sup>[7]</sup> in vista di qualcos'altro.<sup>[8]</sup> Il suo scopo, cioè, risiede altrove:<sup>[10]</sup> l'unico a fare eccezione,<sup>[8]</sup> è il personale viaggiante.<sup>[8]</sup> La nostra vita pullula di queste<sup>[11]</sup> attività strumentali e vicarie,<sup>[11]</sup> nel corso delle quali, più che vivere,<sup>[11]</sup> aspettiamo di vivere, o per meglio<sup>[11]</sup> dire, viviamo in attesa di altro.<sup>[11]</sup> Possono essere atroci<sup>[7]</sup> come la burocrazia e la malattia<sup>[12]</sup> (intesa come “burocrazia del corpo”),<sup>[12]</sup> oppure neutre, come appunto il viaggio.<sup>[11]</sup> Sono i momenti in cui<sup>[7]</sup> facciamo da veicolo a noi stessi.<sup>[11]</sup> È ciò che chiamerei: la *vicevita*.<sup>[11]</sup>

---

<sup>1</sup> ARRIGO STARA, «*Radici di carne*»: una lettura di *Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Vol. 33, No. 3, settembre/dicembre 2004, pp. 121-124: 121).

Sul senso dell'ipotesi di scansione con cui, qui sopra, ho scelto di accompagnare la citazione (come farò anche con quelle che seguiranno nelle prossime pagine) avrò modo di tornare alla fine. Del resto tutti i maggiori lettori di Magrelli hanno variamente rilevato l'intensa pulsazione ritmica che palpita sottopelle alla sua prosa, complicandone il costitutivo principio di continuità con una marcata tensione "poetica" alla segmentazione interna del flusso logico-discorsivo (al punto da assegnare a queste scritture uno statuto formale ibrido, per cui Federico Francucci ha coniato la categoria di «proesia»).2

Per il momento soffermiamoci invece sulla singolare definizione d'argomento che questo tassello incipitario propone – nel caratteristico *mélange* o cortocircuito tra ferialità seriocomica dei referenti/pretesto e scoscesa verticalità dello sguardo interpretante che li investe. A partire dal tema-guida del viaggio ferroviario – subito inquadrato d'altronde come *una* delle forme di manifestazione di una condizione ben più generale dell'esserci – ciò a cui qui Magrelli dà nome è in effetti il vero nucleo dell'assillo «ontologico» in cui, come ha suggerito Gabriele Pedullà, è possibile individuare la scaturigine e il carburante della sua scrittura.<sup>3</sup> In estrema sintesi, esso consiste in una iper-sensibilità compulsiva – accompagnata spesso da un sentimento di insofferenza e allarme – per l'inquietante vizio di instabilità e doppiezza che connota qualunque «forma di vita» dotata di coscienza, nella sua esposizione continua alla presa d'atto delle irredimibili sacche di improprietà che la fondano e rischiano sempre di minarne la presunzione di differenzialità e autonomia. Ben oltre l'orizzonte del testo cui dà il titolo, il proteiforme e metamorfico regime della «vicevita» sembra identificare, in questo senso, l'unico vero oggetto di rappresentazione e indagine della scrittura magrelliana. Che scelga di spingere il suo sguardo fra i labirinti organici del corpo biologico individuale, oppure lungo le arborescenze genealogico-familiari e archeo-antropologiche entro cui il soggetto è avviluppato, o ancora nei tortuosi circuiti e meccanismi delle infrastrutture socio-culturali,

---

<sup>2</sup> FEDERICO FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Mimesis, Milano 2013, pp. 58-59.

<sup>3</sup> GABRIELE PEDULLÀ, *L'instabilità delle metafore. Su "La vicevita" di Valerio Magrelli*, «L'Indice dei libri del mese», maggio 2009, p. 18.

istituzionali, burocratiche, economiche che innervano la storia delle comunità interumane, ciò che nei quattro pannelli della sua tetralogia Magrelli pedina ed esplora, nelle sue tentacolari diramazioni e infinite rifrazioni, è appunto la sempre incombente minaccia di surrogazione di ogni forma di “vita” ad opera delle sue strutture veicolari, il proliferante contagio del “mezzo” ai danni del “passeggero”, insomma la percezione ed esperienza sempre un po’ sconcertante – e a tratti veramente «atroce» – dello scoprirsi, oltre e più che esseri viventi, *esseri vissuti*, esautorati nel proprio *essere* dalle impalcature «strumentali e vicarie» del proprio *esserci*.

Considerato quanto il tema sia stato fin da subito al centro degli interessi anche del Magrelli poeta (basti pensare, già in *Ora serrata retinae*, a poesie come «Io abito il mio cervello» o «Se io venissi a mancare a me stesso»), non sorprende che la prima tappa del ciclo individui in quel così intimo *fuori* che è il proprio *dentro* di carne e ossa l’esperienza-matrice di questa vertigine di spossessamento, di questa angoscia e insieme quasi smaniosa curiosità per gli spettacoli del continuo sfibrarsi della vita nella vicevita (che pure tocca forse il suo apice, in *Geologia di un padre*, nella attonita registrazione degli effetti di evaporazione identitaria prodotti dalla malattia neurodegenerativa). Mai come ora, d’altronde, il soggetto si era spinto con tanta radicalità fino al limite di riconoscere proprio in sé stesso il *doppio*, l’ospite abusivo di quel corpo altro. È su questa percezione davvero disturbante che si apre la peraltro citatissima – sintomaticamente – prosa d’avvio di *Nel condominio di carne*:

Il mio passato è una malattia<sup>[10]</sup> contratta nell’infanzia.<sup>[7]</sup> Perciò ho deciso di capire come.<sup>[11]</sup> Questo referto, dunque,<sup>[7]</sup> non vuole essere un teatro anatomico,<sup>[11]</sup> piuttosto un susseguirsi di fotogrammi,<sup>[12]</sup> dove quello che conta è il flusso dell’immagine,<sup>[7+7]</sup> il corpo sguscante che vibra sotto di me,<sup>[14]</sup> la sua forma mutante tra le forme:<sup>[11]</sup> vasi sanguigni,<sup>[5]</sup> conchiglie di molluschi,<sup>[7]</sup> cellette d’api, snodi autostradali,<sup>[11]</sup> pelvi di uccelli,<sup>[5]</sup> cristalli e filettature aerodinamiche.<sup>[12]</sup> Non c’è trama, ma trauma:<sup>[7]</sup> un esercizio di patopatia.<sup>[11]</sup> Non c’è teoria,<sup>[5]</sup> ma racconto di piccole catastrofi,<sup>[11]</sup> giocate dentro<sup>[5]</sup> gli spazi interstellari della carne.<sup>[11]</sup>

Mentre con il termine «somatizzazione»<sup>[13]</sup> si indica la maniera in cui il corpo risponde<sup>[14]</sup> a una pressione interna,<sup>[7]</sup> qui vorrei provare<sup>[6]</sup> a parlare di «psichizzazione»,<sup>[10]</sup> al modo in cui si magnetizza un oggetto.<sup>[12]</sup> Questione di energie debolissime:<sup>[11]</sup> come reagisce il nostro sistema mentale<sup>[13]</sup> alle trasformazioni del suo supporto?<sup>[12]</sup> Perché i capelli rimangono attaccati<sup>[12]</sup> al pettine che li ha portati via?<sup>[11]</sup> Una trepida ragnatela, controluce,<sup>[13]</sup> toccante fluttuare di alghe<sup>[9]</sup> al trascorrere d'una corrente sottomarina.<sup>[15]</sup>

Cavalco un'onda che si disfa sotto di me,<sup>[14]</sup> e disfacendosi mi sospinge.<sup>[10]</sup> Cavalco l'avanzare di una cresta<sup>[11]</sup> che si srotola sempre un po' più in là.<sup>[11]</sup> Cavalco la spinta che percorre la carne<sup>[13]</sup> per consegnarsi oltre.<sup>[7]</sup> Cavalco una spinta che è carne.<sup>[9]</sup> Si creano rughe e pieghe.<sup>[7]</sup> Faccio surf cellulare.<sup>[7]</sup>

Io non elencherò tutti i miei mali,<sup>[11]</sup> peraltro trascurabili,<sup>[7]</sup> ma solo quelli in cui si distingue meglio<sup>[12]</sup> la natura metamorfica dell'organismo.<sup>[14]</sup> Si vede bene la spuma dell'onda,<sup>[11]</sup> e, per un attimo almeno,<sup>[8]</sup> il raggio che batte sul dorso teso dell'acqua<sup>[6+8]</sup> sembra coincidere con il suo vettore.<sup>[12]</sup> Sono *tableaux vivants* e insieme grafici.<sup>[11]</sup> Perché l'ho fatto?<sup>[5]</sup> «Per scoprire se per caso sono un mostro<sup>[12]</sup> molto più complicato e fumigante<sup>[11]</sup> di Tifone»<sup>[4]</sup>.

Una «malattia», un fenomeno di «psichizzazione». La paradossale mossa d'apertura dell'io-voce (di *Nel condominio di carne*, appunto: ma davvero si dovrebbe dire dell'intera quadrilogia) consiste insomma nel denunciare – con ironia briosa, fantasiosa, ma anche severamente intelligente – la propria natura secondaria e parassitaria rispetto all'incosciente alieno mutaforma che è il suo supporto-veicolo. Come nei fenomeni elettrostatici, è l'impetuoso fluire di quell'«onda» di carne e cellule a generare – e poi a modulare sui suoi sobbalzi – la carica psichica «debolissima» in cui ha sede la pattinante identità del soggetto. Cionondimeno, proprio in forza della dissociazione effimera che il suo attivarsi instilla nel proprio inconscio organico, questo sfrigolante io elettromagnetico si trova a funzionare come l'unico strumento di rilevazione dell'orribile condizione dell'essere di cui partecipa. Dalla cresta spumeggiante su cui esiste «surfando», la sua facoltà autoriflessiva è in grado di scaricare sul suo conduttore il proprio «raggio», rivelando – oltre la variegatissima fenomenologia



dei suoi inceppamenti, malfunzionamenti, delle sue degenerazioni patologiche locali – l'essenziale struttura noumenica, la *ratio* ontologica, il «vettore» che sempre definisce il rapporto fra «vita» e «vicevita»: come un flash radiografico, la funzione in questo modo assoluta è precisamente quella di una *diagnosi*, non tanto però di un disturbo o malore contingente, quanto semmai del più originario mal-essere (del malfermo e malcerto modo d'essere) che lo fonda.

Una architettura rappresentativa di questo genere, in effetti, è quasi sempre alla base delle prose-tassello di cui ciascuna delle quattro opere del ciclo è composta. Il loro sempre notevolissimo tasso di autosufficienza e chiusura dipende dal fatto che Magrelli le modella come tanti piccoli e affilatissimi *exempla* o test sperimentali, che dalla vividezza icastica del «*tableau vivant*» aneddotico devono sempre condurre – attraverso un fulminante *switch* di regime rappresentativo, arguto e insieme crudele – all'aguzza essenzialità euristica del «grafico», della presa di dati che verifica un'ipotesi o modello descrittivo. La latenza *auto-finzionale* della scrittura magrelliana, in definitiva, sembra risiedere soprattutto qui: in questa manipolazione del racconto (auto)biografico, dal vero, tesa a sussumerlo nella logica notomizzante dello studio empirico – tant'è che Magrelli stesso ha anche parlato, per questa zona della sua produzione, di «saggismo autobiografico».<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> In diverse occasioni Magrelli ha fatto riferimento alla categoria di autofiction in relazione alle sue prose creative. Cfr ad esempio l'intervista rilasciata a Mario Inglese poco dopo l'uscita di *Nel condominio di carne*: «(...) direi soprattutto che non ho nomi, non ho i nomi propri. Naturalmente feci degli esperimenti all'inizio, mentre stavo scrivendo *Ora serrata retinae* – qui parliamo del '75, '78 – e poi proseguii, addirittura uno lo pubblicai, un racconto, ma mi arenavo sempre sul nome, sul nome proprio. Per me battezzare un personaggio ha qualcosa di innaturale (...) 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. (...) È come se effettivamente sulla pagina esistessero solo queste piccole formazioni monocellulari, embrionali, non si dispiega mai un intreccio, una trama forte. (...) A me interessano più queste forme larvali (...) Forse è anche una questione

A titolo esemplificativo vale la pena allegare qui (e *allegare*, su questo dovremo tornare, è davvero parola e procedura quant’altre mai magrelliana) almeno un altro passo veramente paradigmatico. Si tratta della prosa 24 di *Geologia di un padre*, dedicata alla «clastomania» trasmessa appunto di padre in figlio come una sorta di tara ereditaria. La prosa si apre con un ricordo del genitore che tenta di aprire un pacchetto di biscotti ma non riesce, e allora – in uno dei suoi leggendari accessi d’ira insensata e incontrollata – «scaglia il pacchetto a terra, lo calpesta<sup>[11]</sup> e sbriciola e disintegra ogni cosa<sup>[11]</sup> preda di un’energia che lo percuote<sup>[11]</sup> da sempre». Senonché il ricordo è innescato, come poi si capisce, dal fatto che proprio «questo pomeriggio» l’io ha distrutto in modo analogo la propria stampante, dopo l’ennesimo episodio di inceppamento della carta. Ed ecco allora come prosegue la prosa:

Mi vengono le vertigini solo a pensare<sup>[14]</sup> a quante ore ho passato alla posta,<sup>[11]</sup> in banca, negli studi medici, a<sup>[11]</sup> quanti minuti ho speso per cercare<sup>[11]</sup> ogni giorno, talvolta due o tre volte<sup>[11]</sup> al giorno, il telecomando nascosto...<sup>[11]</sup> «Questa non è vita»,<sup>[5]</sup> si usava dire. E in effetti passare<sup>[11]</sup> tre lunghissimi minuti<sup>[8]</sup> per aprire una confezione di cracker,<sup>[12]</sup> “non è Vita”, bensí<sup>[7]</sup> un tentativo di rapina a mano armata<sup>[13]</sup> per rubarci qualche briciola di “Vita”.<sup>[12]</sup> Ma sí, distruggili per sem-

---

di focalizzazione; torniamo un po’ al discorso sulla miopia. Come se io mi fermassi ad un grado diverso di intreccio» (MARIO INGLESE, *Intervista con Valerio Magrelli*, «Il lettore di provincia», 121, settembre/dicembre 2004, pp. 17-23). Alla quale si può accostare qualche passo di un’altra conversazione, raccolta – oltre dieci anni dopo, e a ciclo ormai concluso – da Francesca Santucci per «Le parole e le cose» (*Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, 6 maggio 2015): «Io le chiamo “prose”, ma mi trovo bene nella definizione di “saggismo autobiografico” e, perfettamente, anche con la tanto famosa *autofiction*. Se vogliamo, è quella strada maestra del Novecento da cui vengono sia Proust che Céline (...) Il “saggismo autobiografico” della tetralogia prosastica (...) è letteralmente tale: se devo dire la verità, fino adesso la coincidenza tra me e la voce narrante è assoluta. Le dirò, anzi, che in un racconto avrei voluto inserire un elemento d’invenzione, e mi incuriosiva molto farlo, per la prima volta. Era il racconto di una violenza, in cui avrei voluto inserire qualcuno che arrivasse a punire l’azione; ma poi, alla fine, non ce l’ho fatta. A tutt’oggi, la mia mancanza di fantasia è totale».

pre,<sup>[7]</sup> quei cazzo di biscotti!<sup>[7]</sup> Ecco perché ora io sono mio padre,<sup>[11]</sup> e grido sotto tortura, reagisco<sup>[11]</sup> a chi mi sottrae l'Essere-in-Vita,<sup>[10]</sup> uno fra i beni più preziosi e rari<sup>[11]</sup> di cui disponga.<sup>[5]</sup> (...) Noi, sbriciolati,<sup>[5]</sup> sbricioliamo le cose che ci sbriciolano.<sup>[11]</sup> Così va meglio.<sup>[5]</sup> Ma purtroppo è vero anche il contrario,<sup>[11]</sup> ossia che, sbriciolando<sup>[7]</sup> le cose che li sbriciolano,<sup>[7]</sup> gli sbriciolati accelerano<sup>[7]</sup> il loro sbriciolarsi.<sup>[7]</sup> L'unica consolazione<sup>[8]</sup> è nella luce che produciamo bruciando.<sup>[13]</sup> La mia candela arde dai due capi. <sup>[11]</sup>

Di fronte a episodi in cui il banale malfunzionamento di un dispositivo acutizza in modo abnorme la percezione della nostra umiliante subordinazione ai modi in cui le capillari e quasi inavvertite infrastrutture della società, nella loro funzione o pretesa di imprescindibile *supporto* alle nostre esistenze, in realtà si interpongono, come un diaframma perfido e vorace, fra noi e la «Vita», l'accesso di clastomania rappresenta evidentemente una forma di rivolta del tutto inane sul piano pragmatico – nonostante l'illusorio sollievo che sembra assicurare, con la sua esplosione di violenza interrutiva. Anche perché, nella sua natura di reazione coatta e incontrollata, testimonia semmai un ulteriore fronte di esautorazione dell'«Essere-in-Vita» ad opera delle misteriose forze che *lo* vivono – nella forma stavolta della tara genetico/ereditaria, dell'*imprintig* etologico. Eppure non va trascurata, nel finale, l'immagine-señal della «luce» che questo io-«candela» produce «bruciando (...) dai due capi». Nel richiamare all'elementare semantica della mente/pensiero che fende e indaga il buio dell'esistere inconsapevole, essa ci indica che una forma di opposizione all'«ardente» assedio-incendio della vicevita ben più incisiva di quelle appena raffigurate è quella condotta semmai *attraverso* quell'esercizio di raffigurazione, per mezzo dell'operazione mentale, e letteraria, che la anima e sostiene. Consiste insomma nel reiterato, e sempre variato, esercitarsi e raffigurarsi nelle vesti della vigilissima *coscienza* che, con il «raggio» del suo sguardo, sorprende e «per un attimo almeno» ferma, nei contraccolpi del suo incresparsi, il Tifone-organismo dalle cento teste da cui è generata, e da cui rischia sempre di essere ri-inghiottita.

Nelle quattro opere del ciclo, la relazione che l'io-narrante magrelliano istituisce con il proprio oggetto di rappresentazione è in

fondo sempre la medesima: ha la struttura doppia e instabile del patimento per la soggezione al proprio supporto; e insieme della vendetta o rivincita differenziale, distintiva, che la coscienza dell'«Essere-in-Vita» è in grado di compiere, sorprendendo l'onda che lo porta con il colpo interruttivo di un flash analitico disvelante. Da qui il *doppio* ruolo testimoniale del soggetto personaggio e voce, che trae la propria *autorità* dal suo stesso statuto instabile e bifronte, dal suo doppio carisma di *paziente* e *diagnosta*.

Già nel passo d'apertura di *La vicevita*, del resto, Magrelli puntualizzava apertamente che l'inebetirsi o intorpidirsi della vita in vicevita ha anche manifestazioni «neutre», in alcuni casi – si potrebbe aggiungere – addirittura godibili. Non sono poche – nelle quattro ante del ciclo – le prose-tassello che in vario modo mettono a tema l'esperienza quasi estatica cui l'io accede in momenti di totale esposizione alla signoria del proprio supporto. È il caso del sentimento «di terrore e di grazia» che il soggetto sperimenta – nella prosa XXXVI di *Nel condominio di carne* – nel sentirsi docilmente portato dall'automobile che non risponde ai suoi comandi. Ma abbastanza simile è anche, nella prosa XLVIII, la strepitosa disavventura sul «Cyclorama» di Atlanta: una specie di installazione in cui il pubblico si trova su un «cono» rotante dal quale osserva – presto inevitabilmente annoiato – le varie scene di un diorama ottocentesco sulla guerra civile («An-tenato del cinema,<sup>[7]</sup> lo spettacolo cerca di riprodurne<sup>[12]</sup> l'effetto in modo inverso.<sup>[7]</sup> Invece della pellicola,<sup>[8]</sup> qui scorre il pubblico;<sup>[5]</sup> le immagini stanno ferme, e noi stessi,<sup>[11]</sup> spostandoci, diventiamo film.<sup>[10]</sup>»). Finché all'improvviso, per un guasto, l'illuminazione salta e tutto si spegne: tranne la piattaforma, che continua a roteare nel buio trascinando con sé gli impotenti e quasi soggiogati utenti-spettatori:

Oscurità totale.<sup>[7]</sup> Il baraccone ottocentesco si è rotto,<sup>[12]</sup> e il fuori programma si trasforma in trance.<sup>[12]</sup> Tratteneamo il fiato.<sup>[6]</sup> In questa notte artificiale e imprevista,<sup>[12]</sup> la nostra platea<sup>[6]</sup> continua a vorticare inarrestabile<sup>[11]</sup> come una sonda persa nello spazio,<sup>[11]</sup> una roulette senza la sua pallina.<sup>[11]</sup> Sussurriamo qualche parola, a bassa voce.<sup>[13]</sup> Aspettiamo. Gira, gira il derviscio....<sup>[11]</sup> Se il Cyclorama ci ha tramutato in pellicola,<sup>[13]</sup> allora la pellicola si dev'essere rotta<sup>[7+7]</sup>.

Una modulazione peculiare di questo tipo di esperienza è quella offerta dall'abbandono al potere di incantamento della musica, a «quel senso, appunto, di<sup>[7]</sup> locomozione acustica»<sup>[7]</sup> che ci si trova a sperimentare nel suonarla o ascoltarla. È un motivo (il cui contraltare «atroce» si può facilmente individuare in una delle vere e proprie ossessioni-*refrein* di Magrelli: l'irritazione violenta per le tante forme di irrispettosa aggressione sonora cui si è esposti in un contesto urbano) che a partire da *Nel condominio di carne* – in specie nella prosa XLII, dedicata al ricordo degli esercizi al pianoforte in cui l'io assapora remissivamente la «totale passività dell'esecutore, trainato dalla musica, <sup>[7]</sup> portato via aggrappato alla tastiera.<sup>[11]</sup> Sci nautico» – si propaga fino a *Geologia di un padre* (prosa 27) in cui è il genitore ormai inoltratosi nelle «Terre del Parkinson» ad essere trasportato dai motivetti che il figlio-pifferaio magico gli fa ascoltare:

In ospedale spesso vaneggiava,<sup>[11]</sup> ma anche quando era in sé,<sup>[7]</sup> benché conservasse una velata lucidità, non gli riusciva più di concentrarsi.<sup>[11]</sup> Fu allora che mi accorsi<sup>[7]</sup> di quanto amasse la musica.<sup>[8]</sup> Non come un melomane, ma come un tossicodipendente (Novalis: «Ogni malattia è un problema musicale. Ogni cura è una soluzione musicale»). Io fischiavo qualche melodia,<sup>[11]</sup> e lui veniva dietro,<sup>[7]</sup> topolino di Hamelin.<sup>[7]</sup> Raramente ho capito così bene<sup>[11]</sup> il senso di totale dipendenza<sup>[11]</sup> in cui consiste l'ascolto.<sup>[8]</sup> Viene da qui l'idea che Anfione e Orfeo<sup>[11]</sup> muovano i sassi, quietino le fiere.<sup>[11]</sup> Quasi mi vergognavo<sup>[7]</sup> per la facilità da domatore<sup>[11]</sup> con cui lo riducevo all'estasi,<sup>[9]</sup> inducendo meccanicamente in lui<sup>[12]</sup> un benessere incontenibile.<sup>[9]</sup> Retrocesso a uno stato di ebetudine,<sup>[11]</sup> il malato cantava a ogni minimo cenno,<sup>[7+7]</sup> trasformato in strumento di piacere,<sup>[11]</sup> del proprio piacere. Gli ultimi giorni di Kant, il filosofo a cui prende fuoco la parrucca, e la tremenda vergogna per la propria debilitazione. Ma qui stava mio padre,<sup>[7]</sup> che rideva beato,<sup>[7]</sup> e io che fischiavo,<sup>[7]</sup> legato alla melodia, probabilmente,<sup>[12]</sup> più ancora di quanto non lo fosse lui.<sup>[12]</sup> Chi guidava la danza? Chi seguiva?<sup>[11]</sup> Eravamo una coppia roteante,<sup>[11]</sup> lanciata dentro il vortice sonoro.<sup>[11]</sup>

Come che sia, se il principale effetto che il Magrelli “narratore” persegue nelle sue prose è l'innesco di questa scossa diagnostica, di questo repentino flash interrottivo/disvelante, è evidente che le forme conti-

nue del racconto (del romanzo, della biografia o autobiografia) non potevano essere gli strumenti letterari più funzionali cui affidarsi. Se il carattere distintivo della vicevita è proprio la continuità, l'imbrigliamento dei viventi del flusso metamorfico delle strutture che *li* vivono, tesserne il romanzo significherebbe in fondo doppiare il calappio, riprodurre passivamente la propria soggezione a quell'esserci spossessato ed eterodiretto che è la sostanza di ogni esistenza. Quella verso cui Magrelli si orienta, allora, è semmai una scrittura che *finge* il passo del racconto, *simula* l'andamento dell'autobiografia, allacciando il lettore in una invero vivace *illusio* di continuità, ma solo per esporlo poi ad un controllato, non certo brutale ma costante boicottaggio delle sue attese, grazie alle intemperanze interruttrive di una voce "narrante" che rilutta a farsi davvero assimilare al fluire del proprio narrare: di una voce che – per affermare la propria irriducibilità, consumare la propria rivincita, ma anche *coinvolgerci* in un serrato esercizio di autocoscienza – imbastisce una *vice*-narrazione fascinosa ma anche impedita a procedere, ogni volta, dai sorprendenti inceppamenti che l'intelligenza-raggio dello scrivente le impone. Fin dal passo d'apertura di *Nel condominio di carne*, del resto, Magrelli ci aveva avvertiti che di fronte alla sua scrittura avremmo dovuto mettere da parte le nostre attese di organicità e linearità tanto narrativa («Non c'è trama») quanto argomentativa («Non c'è teoria»), predisponendoci semmai all'esperienza della frattura, della discontinuità (il «trauma», le «piccole catastrofi»). L'indicazione ha un riscontro elementare, a livello strutturale, nella segmentazione parossistica che caratterizza le opere del ciclo, tutte suddivise – lo si è già visto – in tanti testi-tassello per lo più di misura breve o brevissima; ma ancora di più convoca in causa il modo in cui, all'interno di ciascuna opera, Magrelli provvede a montare ed esporre le sue collezioni di testi-tassello all'interno di un «flusso», di «un susseguirsi di fotogrammi». Come molti lettori hanno osservato, l'impressione di scorrevolezza brillante, insieme arguta e vivacemente conversevole, che comunque queste opere nel complesso trasmettono, è assicurata anzitutto dalla ricca e variegata gamma di dispositivi di connessione orizzontale *fra testi contigui* che Magrelli dispiega: esibiti tipicamente nelle zone esordiali, essi guidano chi legge anzitutto da un testo al successivo, secondo una logica connettiva

a base peraltro essenzialmente «metonimica» (Stara) o «associativa» (Francucci), tutt'al più espandibile per addizioni seriali, senza però che il suo sviluppo si conformi o dia luogo ad una progressione narrativa sequenziale, ad un *plot*. Ciò fa sì che ogni struttura della continuità intertestuale, dopo essere stata attivata, abbia poi una campata di tenuta limitata, che presto trascolora in un'altra e poi in un'altra ancora, così che la stabilità del “fuoco” o “filo” del discorso resta sempre parziale, metamorfica, esposta ad un continuo sdruciolamento agglutinante.

L'effetto che chi legge sperimenta, in definitiva, è ambivalente. Per un verso, Magrelli sembra costruire i suoi macrotesti come vivacissimi «Cyclorama» vice-narrativi, dai quali ci avvertiamo “portati” attraverso un caleidoscopico flusso di immagini che, guizzando agile sotto i nostri occhi, «ci sospinge» e «si srotola sempre un po' più in là», in una dolce e potenzialmente inarrestabile deriva associativa. D'altro canto, nel trascorrere di tassello in tassello, siamo anche indotti a fare esperienza della lieve ma persistente forza traumatica e interrutiva che l'intelligenza diagnostica dell'io voce oppone a questo flusso, ogni volta esponendoci (e richiamandoci) allo strappo del suo affondo illuminante, disincantante. Un po' come nella scena d'avvio di *Addio al calcio*, con la serie di «piccoli urti» che il Magrelli-personaggio infligge al figlio come «cataplasmi», per guarirlo dalla «paura del pallone», il Magrelli-autore “gioca” con il proprio lettore coinvolgendolo in una esperienza estetica che – come in una sorta di palestra, di corso d'addestramento dello sguardo – riproduce su un altro livello quell'atteggiamento di costante allerta e spasmo mentale a cui deve aspirare l'«Essere-in-Vita» che, non potendo sottrarsi all'assedio ontologico della vicevita, non voglia tuttavia rinunciare ad affermare reattivamente la propria differenzialità. A nostra volta irretiti nella malia potente di una narratività vicaria, veicolare, alla quale non possiamo davvero sottrarci (tanto più se già prima di cominciare leggere definisce il nostro orizzonte d'attesa), le prose magrelliane appaiono costruite però per condurci – se non altro – a riconoscerla, a svincolarcene «per un attimo almeno» attraverso una serie di piccoli atti di autocoscienza critico/reattiva.

Se così stanno le cose, è difficile allora non cogliere la stretta implicazione funzionale che anche la peculiarissima tessitura ritmico-

formale delle prose magrelliane intrattiene con questa strategia costruttiva generale. La condotta cui Magrelli si attiene, nel dotare la sua prosa di questa diffusa soffiatura pseudo-versale, è evidente quanto infida: risponde ad una logica sistematica ma insieme discontinua o intermittente, con momenti di quasi-latenza o presa lasca che si alternano ad altri in cui, in specie magari in luoghi privilegiati del testo (gli *incipit* e gli *explicit* di volume o capitolo, le zone di più forte sintesi sentenziosa), l'impugnatura ritmica del discorso sembra rinserrarsi, accapponando il flusso prosastico fino a farvi trasparire il fantasma o scheletro di una contro-forma più nitida. Prodotta anzitutto dalla accorta distribuzione di pause intonative e/o interpuntive di varia intensità, l'attivazione – in chi legge – di questa propensione a «prestare l'orecchio» alla “numerosità” potenziale delle linee di testo che gli scorrono sotto gli occhi fa leva anche sull'autonoma riconoscibilità di certe sequenze isosillabiche ricorrenti. Come è ovvio, è anzitutto la frequenza con cui aggallano le cadenze di rotondi endecasillabi e settenari a sollecitare la nostra attenzione: la quale d'altronde, a quel punto, potrà anche indulgere a rintracciare, nei segmenti di testo non riconducibili alle “forme auree” della versificazione italiana, la potenziale “presenza” di versi parisillabi, di più o meno irregolari misure ipometre o ipermetre (un'alternanza del resto del tutto coerente con i comportamenti metrici del Magrelli poeta).

Quel che però è essenziale aggiungere è che, in assenza di una partitura metrico-tipografica esplicita, ciascun lettore avvertirà con nitidezza, e con l'inevitabile imbarazzo che ne consegue, la quota notevole di libertà idiosincratica con cui è possibile rispondere a questa trama di sollecitazioni. Magrelli affida insomma a chi legge la possibilità/responsabilità di *attualizzare* in un certo modo la forma del proprio testo, secondo *patterns* la cui piena rispondenza ad un preciso progetto autoriale resta in certa misura inverificabile: in tal modo esponendoci, anche a questo livello, ad una esperienza in certa misura perturbante di *indeterminazione formale*. Ecco perché la stessa ipotesi di scansione che ho presentato nei passi citati qui sopra (tutti ascrivibili, ad ogni buon conto, al novero degli episodi “acuti” del fenomeno) non va in alcun modo intesa come la messa a giorno di una struttura formale *obiettivamente presente* – obiettivamente codificata



dall'autore in questa forma – nel testo. Al contrario dovrebbe rendere evidente, semmai, il più o meno ampio tasso di arbitrarietà che caratterizza gli esiti della spinta, che le prose di Magrelli *strutturalmente* sollecitano, ad auscultarne le possibili cadenze interne. In questo senso queste scritture hanno davvero la forma di «proesie» o, meglio ancora, di sagaci *viceprose* – cioè di testi la cui forma intimamente ambigua, duplice, metamorfica, di nuovo riproduce e quasi mima i caratteri del proprio stesso oggetto di discorso: esponendoci ad una fluida struttura veicolare della continuità che, mentre si fa strumento e supporto della tensione a procedere e articolarsi del discorso, nel contempo genera (epperò anche continuamente travolge e riassorbe) il campo magnetico o fantasma di un'*altra* forma possibile, la baluginante traccia di una più nitida – eppure effimera, ectoplasmatica – autocoscienza formale del materiale verbale.