

CLAUDIA BONSI

Amputarsi, Mutilarsi, Abdicare...

Una lettura di Children's corner di Valerio Magrelli

Children's corner

Quattro elefanti appesi sulla culla
rosso, blu, giallo e nero
ma quello in fondo – Nulla
è d'ombra, non è vero 4

Queste parole sue sono uccellini
del silenzio, le sillabe sull'acqua
dello spirito che trillando vaga
chiaro sulla risacca 8

Volto barchetta di carta
spinta sull'acqua del mondo
Figli-scafi, ora fogli
piegati, origami del volto 12

Non figlio, bensì buco nero
cha beve luce e mendica energia
disfa, collassa, assorbe
la materia dell'io 16

Vorrei essere il non-nato
che tempestivo mi ha preceduto
l'assente, il fratello maggiore
che non ho mai avuto 20

Ma sono il callo osseo
che cresce nella frattura
Il vuoto mi alimenta
finché dura 24

Riprodursi, che parola!
La nozione non si afferra:
Amputarsi, Mutilarsi, Abdicare
cielo-terra 28

Solo chi ha figli
scopre dall'ustione
il senso esatto di
«decostruzione» 32

Il mio paradiso è la camera con vista sull'inferno altrui, lo schermo bianco al cinema di tutti gli anni bui	36
È come avere un malato per casa (terribile angoscia) la sera non esci, accudisci il male di tanta deboscia	40
Il pesce piccolo sguscia guizzando tra le maglie ma tu strappi me, la tua rete, a forza di pianti e di scaglie	44
Hai presente quel fuggiasco che tremando sott'acqua si accuccia? Così traggio un filo d'aria attaccato alla cannuccia	48
Si dice che ogni genitore provi quello che prova Dio Ossia debolezza, timore, un rovello, un affanno, un rodio	52
E credo che Dio sia questa infinita sub-carogna dell'essere una putrefazione a punto d'ape i cui insetti non cessano di tessere	56
Come il seme gettato sull'asfalto dolce semino mio, le tue radici schiantano la mia vita, cric e cracche, per fare di una coppia due infelici	60
Una clessidra, certo, che si svuota, ma, soprattutto, un agnello quando di notte il vampiro succhiando sangue lacera il suo vello	64
Ogni nota una fitta ogni suono una stretta, me malnato! Volevo sciogliere un canto melodioso, stendo filo spinato	68
Amore mio non credere alle canne di questo amaro flauto avvelenato: chi parla del veleno vuol dire che si è già curato	72

Perché tu sei il mio specchio ustorio (non so se di mamma) il solo in cui possa vedermi (benché solo in veste di fiamma)	76
Con te ho ricomposto la forma che avevo ceduto alle tenebre scoprendo la mia immagine e insieme scorgendola in cenere	80
Adesso con queste parole saluto la mia urna le orfane spoglie infantili di quella creatura notturna	84

Il testo preso in esame è stato pubblicato per la prima volta in *Poesie e altre poesie* di Valerio Magrelli¹, nella sezione *Altre poesie*, nonché in coda all'intera raccolta. Si segnala sin da subito per la sua lunghezza, inusuale nella produzione magrelliana, e per il posto d'eccezione occupato all'interno del sistema macrotestuale di *Poesie e altre poesie*: la scelta di porla quasi a sigillo del bilancio consuntivo della propria operazione poetica fino al '96 non può essere casuale; al contrario, è spia dell'importanza affettiva rivestita da questa lirica all'interno dell'itinerario poetico e di vita dell'autore. A ulteriore conferma della non-casualità della scelta topologica, si può inoltre scartare l'ipotesi che questa poesia sia l'ultima scritta da Magrelli a livello cronologico, in quanto, rivolgendosi a un neonato (basti pensare alle immagini degli elefantini di plastica e della culla in apertura), la sua stesura si situa a ridosso del 1992, anno di nascita della secondogenita Irene². Dunque una poesia isolata e autonoma rispetto ai saldi sistemi semiotici rappresentati dalle raccolte che la precedono graficamente e/o cronologicamente (*Ora serrata retinae* 1980, *Nature e venature* 1987, *Esercizi di tiptologia* 1992³).

Il mio intento è quello di fornirne una lettura che, partendo da dati di carattere prevalentemente linguistico e retorico, giunga a proporre un'interpretazione complessiva, quasi la soluzione di «un gioco di parole crociate»⁴.

Innanzitutto, il titolo: *Children's corner* è un evidente omaggio all'omonimo lavoro di Debussy⁵, con il quale Magrelli pianista dilettante si confrontò in passato; inoltre, l'accostamento della poesia a un'opera musicale ne esplicita sin da subito la qualità melodica e armoniosa. Infatti quest'ultima osservazione è chiaramente verificabile a livello metrico: il testo poetico è composto da 21 quartine, delle quali 18 rimano ABCB e 3 presentano forti assonanze; si possono trovare, pur all'interno di una forma metrica non codificata come tale nella tradizione, novenari, endecasillabi, settenari, ottonari, decasillabi, la cui alternanza, associata al frequente ricorso alle figure di suono e alla musicalità data da rime e assonanze, conferisce alla poesia una cantabilità da filastrocca, da ninna nanna.

Il dettato si attesta su un registro retorico medio, senza impennate in alto o vistose esplorazioni in basso, cui fa da contrappunto l'ordine non marcato del-

le frasi, disposte paratatticamente; lo stile è slegato e non sono presenti nessi testuali ad alto potere coesivo.

La lirica si apre con un distico ad alta densità cromatica che basta da solo, in quattro pennellate, a configurare lo spazio-spunto del testo: la camera di un neonato, con quattro elefanti di colore diverso appesi sopra la culla. Viene così visualizzato in maniera molto precisa il quadro riposante di una *nursery*, il quale però, con la svolta rappresentata dalla congiunzione avversativa *ma* del verso 3, si colma di inquietudine: uno degli elefantini proietta un'ombra indecifrabile agli occhi del bambino; è un «Nulla»⁶ (v. 3), significativamente in rima con «culla» (v. 1), a legare sin da subito il tema apparentemente sereno della camera destinata al sonno e al gioco a quello sinistro dell'infanzia perturbante.

In un rincorrersi di analogie e concordanze a senso, nella seconda quartina il focus si sposta sul bambino, che non viene però citato direttamente ma alluso dall'aggettivo possessivo («Queste parole sue» v. 5): le sillabe pronunciate dal bambino, presumibilmente incomprensibili e prive di senso, sono «uccellini / del silenzio» (vv. 5-6), sintagma ossimorico che riconferma il lettore nell'impressione perturbante dei versi 3-4.

Il gioco del pensiero prosegue per libere associazioni mentali: l'immagine dell'«acqua / dello spirito» (vv. 6-7) apre l'intero campo semantico del marino, del liquido, del bambino «volto barchetta di carta» (v. 9) che naviga per il mondo, dei tanti «figli-scafi» (da notare il modulo delle «parole-trattino»⁷, molto caro a tanta tradizione lirica e prosastica italiana⁸), «fogli piegati» (vv. 11-12, sintagma germinatosi per richiamo paronomastico), dunque «origami del volto» (v. 12). La quartina si chiude circolarmente sul termine «volto» (v. 12), circoscrivendo sapientemente la descrizione semi-allucinata, di un onirismo ad occhi aperti, del bambino.

Infatti, dalla quartina successiva viene abbandonato il (relativamente) rasserenante campo semantico dell'acqua per approfondire quello dell'ombra, del Nulla, del nero: il figlio è «buco nero» (v. 13), massa di energia pura che si alimenta, fino a farla collassare, della «materia dell'io» (v. 16), di quell'io padre e poeta che al verso 17 riprende la parola esprimendo il desiderio di non essere, l'anelito all'assenza suprema della non-nascita; tale desiderio è destinato ad essere disatteso: Magrelli ricorre a un settorialismo medico («sono il callo osseo / che cresce nella frattura» vv. 21-22) per indicare l'insopprimibile volontà di vita anche laddove questa sembra essere stata sconfitta. Ma a questo punto sorge nel lettore un dubbio: e se qui fosse il bambino a parlare, il «buco nero» del verso 13 che il vuoto «alimenta / finché dura» (vv. 23-24)? Il carattere polisemico e polifonico del testo in esame e, più in generale, del macrotesto magrelliano e di tanta produzione lirica contemporanea autorizzano a porre la questione in forma dubitativa⁹. Al verso 25 è certamente il padre a parlare, rallentando l'andamento cantilenante della lirica con un inserto esclamativo di autocommento sulla paternità: riprodursi è sottrazione di sé («Amputarsi, Mutilarsi, Abdicare» v. 27) ma anche mistica congiunzione di opposti («cielo-terra» v. 28).

L'esperienza della paternità è un pericoloso gioco con il fuoco («ustione»¹⁰

v. 30, ancora un tecnicismo medico) che permette di capire cosa significa essere 'decostruiti'¹¹ (e forse ri-costruiti in altra forma?).

L'immagine successiva è strutturata sul gioco antinomico di paradiso/inferno, luce/buio: la paternità è un vissuto ossimorico, è la gioia dolorosa di avere una «camera / con vista sull'inferno altrui»¹² (vv. 33-34), è una voyeuristica avventura cinematografica, è, come mi azzarderei ad affermare, fuor di metafora, l'osservazione quotidiana e dolorosa dell'altro¹³. L'altro è come un «malato / per casa» (vv. 37-38): l'inciso parentetico¹⁴ «terribile angoscia» v. 38 (in rima con il violento sintagma «il male di tanta deboscia» v. 40) esplicita icasticamente il lato oscuro della paternità; la seconda persona autocomunicativa («la sera non esci, accudisci» v. 39) aiuta il lettore a 'mettersi in situazione'.

Al verso 41 il poeta fa ritorno alla metafora acquatica, corroborata dalla disseminazione fonica delle sibilanti, del «pesce piccolo» che strappa il padre, «la sua rete» (v. 43) e nella quartina successiva delinea l'immagine del fuggiasco che trova riparo sott'acqua, traendo «un filo d'aria / attaccato alla cannuccia» (vv. 47-48): il ritratto di un padre in apnea, nell'attesa che si sblocchi una situazione di vera e propria tragedia.

Ecco che un'altra voce si intromette nel tessuto testuale, una sorta di *vox populi* resa dal *si* impersonale («si dice che» v. 49), la quale istituisce un'analogia tra Dio (in rima inclusiva con «rodio» v. 52) e il genitore, entrambi in posizione di premuroso scacco rispetto alla creatura, «sub-carogne dell'essere» (v. 54), in decomposizione, macabro ricamo d'insetti saprofici.

La consueta similitudine del figlio con il seme della vita viene ribaltata: il bambino è un seme gettato nell'asfalto che con il tempo crea crepe nella vita dei genitori. Il dolore della lacerazione è reso da un sintagma onomatopeico «cric e cracche» (v. 59), nonché dal verbo *schiantare* di dantesca memoria¹⁵. Tuttavia la violenza della denuncia ai danni del figlio-distruttore è attenuata dall'inciso affettivo «dolce semino mio» (v. 58), spia dello stemperarsi dell'invettiva a partire dal verso 65.

Rimane nel padre un senso di vacuità («una clessidra¹⁶, certo, che si svuota» v. 61) e la sensazione di essere vampirizzato dal figlio: attraverso un rovesciamento del classico accostamento figlio-agnello, è il padre a divenire la vittima sacrificale. Si può notare come l'andamento meditativo della quartina, guadagnata interamente all'introspezione paterna, sia reso dal procedere per successive correzioni in forma d'inciso («certo, [...] ma, soprattutto» vv. 61-62).

Con l'esclamativa dei versi 65-66 ha inizio un movimento palinodico in cui il padre-poeta rinnega la violenza verbale e semantica precedente, che si è tradotta in una sinfonia di dolore del padre «malnato» (v. 66) («ogni nota una fitta / ogni suono una stretta» (vv. 65-66), con elegante parallelismo): l'inquietudine e la paura del padre hanno preso il sopravvento sulle intenzioni del poeta: «volevo sciogliere un canto melodioso, / stendo filo spinato» (vv. 67-68).

Ampliando la metafora musicale, il padre si rivolge direttamente al figlio in seconda persona, esortandolo a «non credere alle canne / di questo amaro flauto avvelenato» (vv. 69-70) e rassicurandolo sulla propria 'guarigione' («chi parla del veleno / vuol dire che già si è curato» vv. 71-72).

Riprendendo quindi l'idea dell'ustione (v. 30), introduce il tema dello «specchio / ustorio»¹⁷ (vv. 73-74): il figlio è infatti immagine speculare in cui ci si riconosce trasfigurati «in veste di fiamma» (v. 76). Il campo semantico del fuoco che purifica, uccide e rinnova prolifera in questa quartina e in quella seguente («specchio / ustorio» vv. 73-74, «fiamma» v. 76, «cenere» v. 80): il padre riscopre nella propria creatura la parte di sé che aveva «ceduto alle tenebre» (v. 78), ma la riceve indietro ridotta «in cenere» (v. 80); quest'ultima parola-chiave funge quindi da cerniera tra il tema del fuoco che incenerisce e il suo corollario logico-semantico, la morte. Infatti nell'ultima quartina il padre-poeta si congeda dal figlio definendolo «urna» (v. 82), «orfane spoglie infantili» (v. 83): la morte violenta di una forma del padre, mostratagli dal figlio in un drammatico rimbalzo speculare, ha permesso di dare vita alla «creatura notturna» (v. 84).

Finalmente il soggetto può percepirsi proprio nel momento in cui viene a mancare, in cui si fa cenere, grazie all'intervento del suo doppio: in questo componimento l'altro, il doppio, la seconda persona, praticamente assenti in *Ora serrata retinae*, svelano le dinamiche psicologiche e poetiche dell'io-soggetto¹⁸.

NOTE

¹ V. Magrelli, *Poesie e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 303-05.

² Apprendo quest'informazione da una conversazione con l'autore, che naturalmente ringrazio.

³ Sempre in Magrelli, *Poesie e altre poesie* cit., da cui si cita.

⁴ Definizione della poesia che si trova in V. Magrelli, *Scrittura e percezione: appunti per un itinerario poetico*, «il verri», 1-2, 1990, pp. 185-202, p. 187: «Mi piace considerare la poesia come un gioco di parole crociate, ma un gioco in cui si deve anche scegliere cosa mettere in croce».

⁵ «Da una conversazione con l'autore apprendiamo che il titolo della poesia *Children's corner* è intenzionalmente ripreso dalla composizione per pianoforte di Claude Debussy. Magrelli per anni ha studiato pianoforte. *Children's corner* rappresentava per lui una specie di punto d'arrivo: era il brano che gli sarebbe stato assegnato non appena ne fosse stato all'altezza. Quel punto di arrivo non fu mai raggiunto e la composizione rimane per il poeta l'emblema di un piccolo fallimento» (F. Nasi, «Il violino di Frankenstein»: *Children's corner* di Valerio Magrelli, in Id., *Stile e comprensione. Esercizi di critica fenomenologica sul Novecento italiano*, Bologna, Clueb, 1999, pp. 153-80, p. 162). Nasi percorre fino in fondo l'analogia con Debussy arrivando a proporre un'interpretazione del rapporto di Magrelli con le sperimentazioni dell'avanguardia in questi termini: «Magrelli non entra nella poesia atonale dell'avanguardia, ma rimane all'interno delle convenzioni sintattiche e armoniche, tentando di forzarle e tenderle al massimo» (Nasi, «Il violino di Frankenstein» cit., p. 170).

⁶ Questo Nulla con la lettera maiuscola non può non richiamare alla mente il *Néant* di Mallarmé: «E bisogna che non sia perché possa stringerlo/ e credervi totalmente/ Nulla – nulla». D'altronde sappiamo dallo stesso Magrelli come la memoria poetica operi in maniera randomica ed imprevedibile, alla stregua di un virus: «Mi piacerebbe dunque immaginare l'influenza letteraria come un *phàrmakon* a rilascio lento o lentissimo, e il lettore-scrittore come portatore sano di virus stilistici allogenici» (V. Magrelli, *Tra memetica e poetica*, «Bollettino di italianistica», 1, 2005, pp. 165-70, p. 165). A questo proposito si veda anche V. Magrelli, *L'invasione degli ultratesti*, «Critica del testo», 2, 2003, pp. 801-17 (ora pubblicato come postfazione a V. Magrelli, *Nero sonetto solubile: dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma, Laterza, 2010), p. 806: «Vedo [...] la citazione inconscia riemergere in un testo, a distanza di secoli, come uno *zombie* che sorga

dalla cripta della lingua, oppure come il filo di sutura rimasto nei tessuti dopo un intervento chirurgico».

⁷ Magrelli, *Poesie e altre poesie* cit., p. 286.

⁸ Se ne può trovare uno spoglio per quanto riguarda la lirica contemporanea in E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 157, nota 12.

⁹ Nasi (in Id., «*Il violino di Frankenstein*» cit.) tralascia di approfondire la questione. Per quanto riguarda la polifonia e la dialogicità tipiche della produzione lirica contemporanea si veda in particolare Testa, *Per interposta persona* cit., p. 135 e sgg.

¹⁰ È interessante come la metafora del bruciarsi sia presente in *Esercizi di tiptologia*, in cui essa «va inoltre perdendo via via la sua valenza astratta, immaginale, e l'ustione va facendosi sempre più vera, sperimentata sulla carne» (F. Francucci, *Il sonno, Il soggetto, il «cielo del cervello»: una linea della poesia di Valerio Magrelli*, «Studi Novecenteschi», 65, 2003, pp. 99-131, p. 124).

¹¹ In un poeta colto come Magrelli «decostruzione» è anche allusivo richiamo al metodo filosofico inaugurato da Derrida: l'autore sembra quindi affermare, non senza una punta d'ironia, la dolorosa concretezza del sentirsi de-costruiti, al di là delle astrazioni della riflessione filosofica.

¹² «Camera con vista» rimanda chiaramente all'omonimo romanzo di E. M. Forster, da cui nel 1986 James Ivory trasse un famoso film.

¹³ Sul tema dello sguardo nell'opera magrelliana si consulti V. Bonito, *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Bologna, Clueb, 1996; la vista è inoltre il canale percettivo preferenziale delle prime due raccolte, mentre l'udito si impone, sin dal titolo, in *Esercizi di tiptologia* (cfr. Francucci, *Il sonno, Il soggetto, il «cielo del cervello»* cit., pp. 121-22).

¹⁴ Cfr. Testa, *Per interposta persona* cit., p. 151: «l'incidentale è forse il segno sintattico più rilevante della poesia del secondo Novecento».

¹⁵ Cfr. *Inf.* XIII 33; la struttura stessa della similitudine, con il nesso connettivo *come* in apertura di strofa, ricorda quella di gran parte delle similitudini della *Commedia*.

¹⁶ L'immagine della clessidra si trova già in un componimento per molti aspetti affine a quello preso in esame, *Il partoriente* (Magrelli, *Poesie e altre poesie* cit., p. 230).

¹⁷ È tecnicismo militare: lo specchio ustorio è uno specchio in grado di concentrare i raggi paralleli provenienti dal sole in un unico punto; grazie a questo principio, gli oggetti colpiti a loro volta dal riflesso dello specchio vengono bruciati. Secondo fonti della tarda antichità, il meccanismo degli specchi ustori fu utilizzato durante l'assedio di Siracusa per bruciare le navi romane.

¹⁸ Sulla preponderanza della prima persona in *Ora serrata retinae* si veda ancora Francucci, *Il sonno, Il soggetto, il «cielo del cervello»* cit., p. 101 e sgg.

