

**«Come se il fregio sempre / nascondesse lo sfregio»
Su *Nature e venature* di Valerio Magrelli**

MATILDE MANARA

Abstract

L'articolo legge *Nature e venature* (1987) di Valerio Magrelli come laboratorio in cui l'autore mette alla prova i limiti della rappresentazione poetica nel punto di corto circuito tra naturale e artificiale, pratiche artistiche e dispositivi tecnici. Lontano tanto dall'orfismo quanto dalla neoavanguardia, Magrelli interroga l'incontro tra il mondo naturale e quello artificiale non in termini di conflitto, ma a partire dai *topoi* prodotti in entrambe le sfere dall'immaginazione poetica e perciò reversibili gli uni negli altri. Il dialogo con Valéry (autore di riferimento per Magrelli) consente di pensare la poesia come un sistema omeostatico e autoregolato, in cui l'io abdica al primato antropocentrico rastremandosi fino a diventare ornamento tra gli ornamenti. Dallo spazio domestico di *La forma della casa* all'ambito della storia di *Clecsografie* e delle *Noterelle archeologiche*, fino agli spazi sociali di *Disamori*, la scrittura è insieme incisione e decorazione, ferita e fregio, estrazione mineraria e body art. Particolare attenzione è prestata a due regimi dell'artificio esplorati nella raccolta: l'esibizione della tecnica poetica, volta a forzare l'epifania del naturale; e il ricorso a una forma di *trompe-l'œil* che mira a ricreare, ai limiti del grottesco, l'ordine di natura.

This article reads Valerio Magrelli's Nature e venature (1987) as a testing ground for the limits of lyric representation. The book short-circuits familiar binaries of nature and culture, art and technology. Neither Orphic nor neoavant-garde, it stages the natural and the artificial meet through shared imaginative motifs that remain convertible across domains. In dialogue with Valéry, poetry appears as a self-regulating system in which the lyric subject relinquishes anthropocentric priority and turns into an ornament among ornaments. Moving from the domestic interior of La forma della casa, through the historical field of Clecsografie and Noterelle archeologiche, to the social spaces of Disamori, Magrelli's writing acts at once as incision and decoration—

wound and frieze, mining and body art. The article singles out two regimes of artifice: the overt display of technique meant to coax the natural into epiphany, and a trompe-l'œil practice that, at the threshold of the grotesque, reassembles an order of nature.

Keywords

Valerio Magrelli, contemporary poetry, Nature e venature, Paul Valéry, lyrical subject

Se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma.
(Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*)

1. La lingua nel giardino

Nel quinto capitolo di *Under the Volcano* di Malcolm Lowry il protagonista sta deambulando per le strade di Quauhnhuac quando si imbatte in un cartello:

¿LE GUSTA ESTE JARDIN QUE ES SUYO? ¿EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!¹

Annebbiato dal mescal e dai sensi di colpa che lo tormentano dall'inizio del libro (il romanzo si sviluppa nell'arco di una giornata), il console Geoffrey Firmin confonde un banale appello delle autorità locali alla salvaguardia del bene

¹ Michael Lowry, *Under the Volcano*, New York, Reynal & Hitchcock, 1947. Nell'edizione italiana del romanzo (*Sotto il vulcano*, trad. it. di Giorgio Monicelli, Milano, Feltrinelli, 1961) la cattiva interpretazione di Firmin è corretta dal traduttore.

pubblico per una sentenza divina e interpreta così la scritta: «*You like this garden? Why is it yours? We evict those who destroy!*» («Ti piace questo giardino? Perché è tuo? Chiunque lo distrugga verrà evirato»). La svista non è casuale, ma sintomatica. Nell'adattamento cinematografico di John Huston, la seconda moglie di Firmin suggerisce infatti all'ex marito una traduzione più accurata: «*You like this garden that is yours? See that your children do not destroy it*» («Ti piace questo giardino? È tuo, ma fa in modo che i tuoi figli non lo distruggano»²). È solo grazie all'aiuto di Yvonne che la scena del cartello rivela la sua importanza nell'economia della storia. Da un lato, al motivo del giardino come metafora del mondo e del modo in cui siamo tenuti ad abitarlo si sovrappone infatti il motivo della cattiva traduzione come metafora dell'allontanamento dell'uomo dal linguaggio e dal suo senso originario.³ Dall'altro, mostra come la "cattiva traduzione" del Console non sia frutto di errore, ma di un'intuizione circa la fine di un certo impiego umano del linguaggio come dispositivo di cura («vedi che i tuoi figli non lo distruggano») e l'inizio del suo impiego come dispositivo di esproprio o punizione («perché è tuo? noi espelliamo chi distrugge!»). In questo senso, il giardino che Firmin rischia di profanare non è l'immagine di un Eden dal quale gli individui sono condannati a restare esclusi perché ne hanno infranto le leggi: è piuttosto figura di un processo di addomesticazione linguistica del mito, quello idillico-naturale, compiuta sul paesaggio che ci circonda e sulle rappresentazioni che diamo di esso. *Under the Volcano*, di cui la scena del cartello è metonimia, può essere letto come una meditazione pessimistica sul rapporto tra natura (il vulcano e il caos provocato dalla sua eruzione) e cultura (la città che si trova ai suoi piedi e la condotta imposta ai suoi abitanti), intese come categorie epistemologiche prima che ontologiche.⁴

² John Huston, *Under the Volcano*, Ithaca Enterprises & Conacine, USA/Messico; Universal Pictures (USA), 1984.

³ Sull'analisi di questo passo si sono soffermati Jeff Lewis, *Under the Volcano: The Cultural Ecology of Nature*, in Id., *Global Media Apocalypse*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013: https://doi.org/10.1057/9781137005458_3; Sandrine Ferré-Rode, *Under the Volcano: excès de sens ou «idiotie du réel»?*, «TRANS», 3, 2007: <https://doi.org/10.4000/trans.495>; Patrick McCarthy, *Forests of Symbols: World, Text and Self in Malcolm Lowry's Fiction*, Atene e Londra, University of Georgia Press, 1994. Sulla topica del giardino come luogo d'incontro tra artificio e natura cf. Jacques Rancière, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.

⁴ Mi riferisco in particolare alle tesi di antropologi come Bruno Latour (*Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Parigi, La Découverte, 2004), Philippe Descola (*Par-delà nature et culture*, Parigi, Gallimard, 2015), e Eduardo Viveiros de Castro (*The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Chicago, HAU, 2015).

Se questa dialettica regge l'episodio lowryano, attraversa con urgenza anche *Nature e venature* di Valerio Magrelli. Nel solco della medesima dicotomia tra regola e infrazione, norma e scarto del senso, la raccolta del 1987 tematizza il rapporto tra uomo e ambiente non come sfondo, ma come vincolo operativo della scrittura. È interessante notare che non esiste uno studio sulla dimensione ecologica del libro – posto che per ecologia non si intende qui tanto la preoccupazione dell'autore per questioni ambientali, quanto il rapporto dell'opera d'arte con il luogo, il tempo e soprattutto le condizioni materiali della sua produzione.⁵ Una simile lacuna può essere spiegata dal fatto che, da *Ora serrata retinae* (1980) fino a *Exfanzia* (2022), Magrelli è stato associato a una poesia volutamente antilirica, in cui i grandi motivi della tradizione (soprattutto il rapporto tra l'io e la natura) sono se non assenti almeno neutralizzati dall'ironia. Questa intuizione trova la sua conferma in un passaggio di *L'enigmista e l'invasato*:

In *Nature e venature* ho cercato uno spostamento dello sguardo da quella specie di sillabazione e di grammatica della scrittura che caratterizza *Ora serrata retinae*, a un paesaggio moderno, composto di immagini degradate. Per questo, nel secondo libro, vengono introdotti situazioni e termini radicalmente impoetici [...]. È questa la scommessa che mi interessa di più: elaborare una lirica antilirica, che neghi i materiali e gli strumenti con cui è stata prodotta la grande lirica prenovacentesca, ma continui a mantenere aperta la possibilità di accedere a una sfera alta, alta attraverso il basso [...]. Nella polemica tra neoavanguardia e orfismo, tra allegoria e simbolo, tra scrittura materialista e ricreazione mitica, io occupo uno spazio intermedio che tuttavia non cerca alcuna mediazione, o non si riconosce né nell'una né nell'altra posizione.⁶

Già al cuore della poetica baudelairiana, la ricerca di un accesso «alla sfera alta [...] attraverso il basso» è per Magrelli un modo per sottrarsi tanto alla filiazione da correnti poetiche fondate sulla fiducia nel valore trascendente della poesia (orfismo) quanto a quelle che lo rinnegano del tutto in favore di una visione disincantata e spesso sarcastica dell'atto poetico, abbassato al rango di una qualsiasi operazione linguistica (neoavanguardia). A una lettura

⁵ Sulla definizione di ecologia come «struttura di senso» più che come tematica si veda almeno Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

⁶ Valerio Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia*, a cura di Franco Nasi e Lucio Vetri, Ravenna, Essegi, 1991, pp. 136-137.

più approfondita di *Nature e venature* ci si rende conto che è proprio questa indipendenza da movimenti e poetiche precostituite che permette all'autore di interrogarsi sul rapporto tra lirica e ambiente molto prima dei suoi coetanei italiani. Anziché cercare di riportare le piante, gli animali e il clima al ruolo assegnato a questi *topoi* dalla poesia romantica – quello di metafore dei sentimenti del poeta e dell'uomo in generale – o, al contrario, di rimuoverli dai suoi versi per evitare che vengano considerati lirici, Magrelli ricorre agli stessi motivi per esplorare ciò che succede in una mente del tutto ordinaria di fronte a un fenomeno ordinario quando quest'ultimo assume un carattere estetico. L'io di *Nature e venature* sembra dirci che il tipo di natura che il linguaggio e i suoi tropi permettono all'uomo di plasmare a suo piacimento non è per questo meno reale, ma risulta da un processo percettivo e cognitivo che lo rende allo stesso tempo partecipe ed estraneo al mondo che lo circonda.

Nature e venature mette insomma alla prova la tenuta stessa della poesia come scrittura della realtà. La natura non vi è presentata come dato originario, ma come manufatto dell'immaginazione – logorato, e tuttavia fruibile. Come accade nei passaggi simbolicamente e stilisticamente più densi del romanzo di Lowry, così i componimenti più rilevanti della raccolta di Magrelli interrogano gli attriti tra natura e artificio, tempo umano e tempo geologico, paesaggio e panorama.

2. Paradigmi della rappresentazione estetica e matematica

Organizzata in dieci sezioni che dalla sfera domestica (*La forma della casa, La febbre, Amori*) allargano alla scienza (*Clecsografie, Noterelle archeologiche, Fenomeni*) per arrivare allo spazio sociale (*In giro, Nel buio, I mestieri*) e tornano infine a un'intimità cambiata di segno (*Disamori*), la seconda raccolta di Magrelli ci presenta un mondo in cui il fabbricato e l'autentico sono simili al punto da confondersi tra loro. La rima inclusiva del titolo suggerisce l'idea che i prodotti della poesia – e con lei quelli di ogni tecnica, nella duplice accezione di pratica artistica e di procedura preposta all'esecuzione di un compito – siano almeno in principio indistinguibili dai prodotti della natura. Una volta caduta l'assiolgia per la quale è possibile distinguere l'originale dalla copia, anche il fantasma dell'*ut pictura poesis* è dissolto. Come per le venature in finto marmo delle

architetture ornamentali o per il *trompe-l'œil*, il giudizio estetico (e, per estensione, quello di valore) non dipende più dalla naturalezza del disegno, ma dal suo carattere irrealistico e dalla sfida che sembra lanciare al suo modello. Paradossalmente, è solo nel momento in cui il gesto artistico si emancipa dall'istanza mimetica che l'opera umana può uguagliare quella naturale.

In questo senso, Magrelli si pone sulla scia dell'ornamento di Valéry, di cui è del resto lettore dai tempi di *Ora serrata retinae* e che approfondirà nel saggio *Vedersi vedersi*.⁷ Come il protagonista di *Eupalinos o l'architetto*, anche il suo io lirico diffida delle capacità rappresentative di pittura, scultura e poesia. La predominanza accordata dalla tradizione occidentale alla rappresentazione, afferma Valéry per il tramite del suo personaggio, distoglie l'attenzione dal fenomeno produttivo di cui l'arte è soltanto uno dei testimoni. Dal punto di vista mimetico, una statua ci fa infatti pensare solo a se stessa, a quello che identifichiamo come l'oggetto della sua rappresentazione; e solo in base alla sua verosimiglianza viene valutata esteticamente. L'architettura e la musica invece

*nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. Elles semblent vouées à nous rappeler directement - l'une, la formation de l'univers, l'autre, son ordre et sa stabilité; elles invoquent les constructions de l'esprit, et sa liberté, qui recherche cet ordre et le reconstitue de mille façons; elles négligent donc les apparences particulières dont le monde et l'esprit sont occupés ordinairement: plantes, bêtes et gens...*⁸

⁷ Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002. Sono molti i filosofi, soprattutto di espressione tedesca, che si sono interessati al problema dell'ornamento: cf. Alfred Loos, *Ornament und Verbrechen*, in *Sämtliche Schriften*, t. I, a cura di Franz Glück, Vienna, Herold, pp. 276-288; Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* [1908], in *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, t. XI/2, a cura di Otto Rammstedt, Francoforte, Suhrkamp, 1992; Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, VII, Francoforte, Suhrkamp, 1972-89, pp. 350-84 e Theodor Adorno, *Funktionalismus heute* [1966], in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, t. X/1, Francoforte, Suhrkamp, 1997, pp. 375-395. Si veda anche Ernst Hans Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1979) e Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 1987 e recentemente *Ornament and Monstrosity in Early Modern Art*, a cura di Chris Askholt Hammeken, Maria Fabricius, Londra, Routledge, 2025.

⁸ «Ma la musica e l'architettura ci fanno pensare ad altro rispetto a sé stesse; stanno nel nostro mondo come i monumenti di un altro mondo, ovvero come esempi, sparsi qua e là, di struttura e di durata proprie non degli esseri, ma delle forme e delle leggi. Sembrano consacrate a ricordarci direttamente – l'una la formazione, l'altra l'ordine e la stabilità dell'universo; fanno appello alle costruzioni dello spirito e alla sua libertà, che ricerca quest'ordine e lo ricostruisce in mille modi. Trascurano dunque le singole apparenze, dalle quali il mondo e

L'arte detta ornamentale ha la capacità di evocare le forme della natura (le sue regole, il suo disegno) senza tuttavia aspirare a riprodurla. Si tratta di un'arte emancipata al tempo stesso da ogni angoscia mimetica e da ogni pretesa di originalità, simile perciò all'opera della natura come appare ai nostri occhi. L'ornamento sottrae dalla creazione artistica tutto ciò che è simulazione della realtà o apporto esterno all'atto creativo, ergendola così a sistema autonomo e in grado di autoregolarsi. Punto d'incontro ideale tra paradigma matematico e paradigma estetico, la poetica ornamentale permette di considerare le cose a partire dalla loro omogeneità – omogeneità che non è propria delle cose stesse, ma che, come suggerisce Valéry, viene dall'astrazione che ne facciamo. L'artista (o meglio, l'artefice) dell'ornamento non aspira a dare una rappresentazione oggettiva del mondo a partire dalla coerenza presunta delle parti che lo compongono: è lui stesso a costruire rapporti di analogia tra elementi eterogenei la cui combinazione produce però un effetto di continuità e di armonia. Ne risulta una successione di immagini tra loro distanti, che si sostituiscono l'una all'altra per modulazioni successive creando paesaggi mentali anche irrealistici, eppure regolati da un principio di somiglianza. La poesia *Fibonacci*, tratta dalla sezione *Amori*, può aiutarmi a illustrare il funzionamento di questo dispositivo:

Osservo il panorama della fronte
nella sua piena nudità,
nel numero, lo stesso, che produce
la crescita dei rami,
la facciata leggera di una chiesa,
le spire della chiocciola, le foglie.⁹

Il termine «panorama» è qui volutamente ambiguo e va inteso come luogo favorevole all'osservazione globale del paesaggio circostante, ma anche come

lo spirito sono normalmente occupati: piante, bestie e genti...» (Paul Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, a cura di Barbara Scapolo, Milano, Mimesis, 2011, p. 59). Sulla poetica dell'ornamento in Valéry cfr. Laurence Dahan-Gaida, *Pensée analogique et dynamiques de la forme chez Paul Valéry: modèles, forces, diagrammes*, «Tangence», 95, pp. 43-65. <https://doi.org/10.7202/1004046ar>.

⁹ Valerio Magrelli, *Fibonacci*, in *Nature e venature*, Milano, Mondadori, 1987, ora in Id., *Le caviglie. Poesie (1980-2018)*, Torino, Einaudi, 2018, p. 125.

sua ricostruzione grafica o pittorica mediante una serie di accorgimenti prospettici. Lo sguardo sul corpo della donna amata conduce l'io a darne una rappresentazione al tempo stesso naturale e artificiale. Come il matematico pisano cui fa allusione il titolo della poesia, anch'egli è in cerca di una legge capace di spiegare la ricorrenza, in contesti naturali («le spire della chiocciola») e culturali («la facciata leggera di una chiesa»), del rapporto proporzionale per il quale un oggetto o un'immagine risultano attraenti agli occhi di chi le osserva. Se la sezione aurea ha incoraggiato lo sviluppo di teorie circa l'esistenza di un legame tra micro e macrocosmo, interpretazione teleologica e meccanicistica dei fenomeni naturali, essa interessa Magrelli come principio d'ordine messo in atto dalla mente umana per organizzare l'esperienza. Da un punto di vista estetico, ciò implica che la bellezza sia naturalistica più che naturale: la «piena nudità» della fronte è tale solo in quanto prodotto di operazioni cognitive volte innanzitutto a spogliare (rendere estraneo, nuovo) e solo in un secondo momento a rivestire l'oggetto conosciuto delle strutture interpretative che il soggetto ha posto su di esso per renderlo familiare e prevedibile (la spiegazione matematica, ma anche l'analogia tra mondo umano e vegetale in virtù della quale le venature sulla fronte della donna sono comparate alle venature sui rami dell'albero).

Appena modellato,
la tornitura delle cinque dita,
la foglia dell'orecchio,
l'incocca delle braccia,
l'edificio del piede.
Come fosse la forma delle forme,
l'abisso morfologico nel quale
anche l'aberrazione trova posto,
il misurato orrore del capello
la cui punta si duplica.¹⁰

Secondo un procedimento inverso rispetto a quello descritto in *Fibonacci*, il corpo umano non viene qui osservato e interpretato a partire dal modello naturale, ma diviene modello per l'interpretazione della natura, di cui incarna una sorta di forma prima e generatrice. Come in tutta la raccolta, anche questo

¹⁰ *Appena Modellato...*, ivi, p. 126.

testo vede opporsi ordine e caos, misura e aberrazione. A rendere orrendo un fenomeno di risibile importanza come una doppia punta è lo sguardo del poeta, che trasforma il dettaglio in arabesco e l'arabesco in grottesco: che assottiglia cioè, fino a rimuoverlo, il confine tra realismo e astrattismo, pittura di maniera e pittura dal vero. Magrelli ha del resto sottolineato come per lui non esistano gerarchie tra universo naturale e artificiale: se il termine «“venatura” (di solito associato a un universo decorativo, tranquillo, grazioso, composto) rivel[a] al suo interno una parola come “natura”, che per me [Magrelli] ha sempre avuto un senso verticale, oscuro, geologico [...] questi testi, dietro ad un'apparenza di compostezza, avrebbero dovuto far intravedere la presenza del disordine sottostante»¹¹.

Rinunciare alla mimesis in favore dell'ornamento ha due conseguenze in apparenza contraddittorie. Da un lato, un simile gesto implica il passaggio dall'ossequio alla rivalità nei confronti della natura, che non accetta di essere messa sullo stesso piano del poeta e si nasconde alla sua comprensione fino a diventargli incomprensibile o francamente ostile. Dall'altro, la natura stessa e il suo mistero risultano accresciuti dal contatto con i prodotti dell'uomo:

L'acqua che attende nelle condutture
ferma come una bestia nella tana.
La casa nella casa
è questa casa d'acqua.
Circumvicina e immobile
temporale sospeso.¹²

Le poesie della prima sezione sono caratterizzate da un'atmosfera inquietante.¹³ Descrizioni di ambienti domestici condotte con un lessico e una sintassi piane vengono turbate da uno o più elementi incongrui: in questo caso, la presenza di una forza naturale – l'acqua, come il fuoco, è un motivo centrale nella

¹¹ L'enigmista e l'invasato, *op. cit.*, p. 144.

¹² VI. *L'acqua che attende nelle condutture*, in *Le caviglie*, *op. cit.*, p. 110.

¹³ A proposito di *Nature e venature* Bruno Arcurio ha scritto: «se, a volte, s'avverte in [Magrelli] la scia del profumo dei prati fioriti della poesia che ha attraversato, e se del polline gli è rimasto per avventura tra le dita, le delicate corone di versi che egli ci offre nascono da sapienti innesti al punto che abbiamo la stupita impressione di leggere per la prima volta cose che pur ci par di conoscere¹³». Bruno Arcurio, *Nel laboratorio di Magrelli*, «Il Veltro», 1-2, 1989, p. 104.

raccolta, figura di tutto ciò che non si lascia contenere o dominare dall'uomo – quieta e al tempo stesso capace di nuocere a chi abita la casa e crede di vivere sicuro al suo interno.¹⁴ Questa energia in potenza non ha un carattere unicamente distruttivo. Al contrario, è la forma invisibile che sorregge quella visibile, una sorta di lare non del tutto benigno il cui compito è trasformare la casa “e con lei la poesia” in un tempio – un luogo in cui la materia (l'architettura, il linguaggio) non scompare dietro la sua funzione (l'abitare, la comunicazione). L'effetto *uncanny* che suscita la lettura di questi testi deriva dal fatto che l'esperienza sensibile e quella intelligibile si trovano tra loro in un rapporto di mutua reversibilità. Il mondo fisico e quello psichico, la dimensione concreta e quella astratta convivono («circumvicina[no]») e partecipano insieme alla costruzione dell'opera. Una relazione dello stesso genere è messa in scena in un altro testo della sezione:

Sembra quasi che tutta la natura
voglia dare le spalle alla luce
– si volge le oppone il suo corpo –
nell'abbraccio proteggere il pallore.
Gli oggetti nascondono il volto
coltivano curvi ciascuno la sua ombra
come se l'ombra fosse il loro nome.¹⁵

Anche in questo caso la poesia è costruita su un chiasmo. L'ombra, ciò che per eccellenza non si distingue, è fatta coincidere con il luogo in cui la tradizione filosofica ha relegato il problema dell'essenza (il *nomen nudum*), quasi a voler suggerire che, una volta azzerate la facoltà visive – motore della riflessione poetica in Magrelli –, l'io non sia più in grado di operare la sintesi necessaria a conoscere il mondo esterno. Con lui, anche il lettore si trova di fronte a una scena da caverna platonica disumanizzata: a dare le spalle alla luce non sono, come nel settimo libro della *Repubblica*, gli schiavi delle apparenze, ma la natura stessa, che «[fra]ppone il suo corpo» tra la luce e il poeta. Costretto a

¹⁴ «Non siamo a casa neanche a casa nostra,/ anche la nostra casa è casa d'altri,/ la casa di qualcuno arrivato da prima/ che adesso ci caccia./ Vengono a sciami/ si riprendono casa,/ la loro casa,/da cui ci scuotono via,/ punendoci per la nostra presunzione:/ essere stati tanto fiduciosi/ da credere che il mondo si potesse abitare» (Magrelli, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014, p. 34).

¹⁵ Magrelli, VIII. *Sembra quasi che tutta la natura...*, in *Le caviglie*, op. cit., p. 112.

non vedere altro che i simulacri delle cose, questi decide di passare dalla posizione di soggetto osservante a quella di oggetto osservato:

[...] faccio lo schermo dello schermo, cedo
la vasta compresenza del mio corpo
a un'opera lunare. [...]
Fermo nel buio condiviso
osservo la discesa della luce,
la sua catabasi.
Sosto in un bosco,
guardo la pellicola di neve
cadere sul paesaggio, sul presepe
di questa notte artificiale, curva
sopra la sala muta [...].¹⁶

Laddove Rousseau, citato in epigrafe alla raccolta, metteva in guardia contro «quegli spettacoli che rinchiudono tristemente poche persone in un centro oscuro, tenendole timorose e immobili nel silenzio e nell'inerzia»¹⁷, Magrelli esplora la condizione di ottenebramento (una sorta di *Umnachtung* in vitro e quindi non realmente vissuta) propria della lirica orfica. Si tratta di una «catabasi» da laboratorio condotta allo scopo di misurare i limiti della parola poetica in un contesto in cui la fiducia nel suo potere evocativo è abbassata al minimo dal ricorso a referenti reali troppo moderni per conservare un alone di mistero. Se, da un lato, gli oggetti vengono elevati al rango di creature (hanno un volto e un nome), dall'altro i fenomeni naturali sedimentati nei *topoi* della tradizione subiscono una metamorfosi che li trasforma nei più triviali strumenti di vita pratica. In un altro testo della sezione, è allora una «lampada fluorescente»¹⁸ e non lo strale di un lampo ad annunciare l'avvento del temporale; o ancora è la «la flora metallica» delle posate a «veramente [...] sembrare un bosco»¹⁹ e prendere perciò il posto della foresta delle *correspondances* baudelairiane.

¹⁶ *Siedo al cinema, in cura, votato...*, in *Le cavié*, op. cit., p. 139.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 2003, p. 114.

¹⁸ Magrelli, IV. *Lampada fluorescente...*, in *Le cavié*, op. cit., p. 108.

¹⁹ *Ibidem*.

3. Dall'organico all'inorganico, e viceversa

L'incontro tra teoria dell'ornamento e riflessione sulla reversibilità di natura e cultura trova il suo centro in *Clecsografie*. Il titolo della sezione allude alla tecnica del produrre immagini simmetriche piegando fogli macchiati d'inchiostro per interpretarle come somiglianti a oggetti reali. Nei testi che la compongono non è la logica diurna a stabilire rapporti tra gli elementi del mondo vissuto (o piuttosto veduto), ma la proprietà associativa di un io in cerca di quelle che Hermann Rorschach chiama «immagini della memoria» (*Gedächtnisbilder*) e che sono sollecitate in lui dall'osservazione di una forma. Come l'*enfant amoureux de cartes et d'estampes* del *Voyage*, il poeta vede sorgere «dal disegno floreale / di una tovaglia [...] un'Europa animata [...], il profilo della Grecia, / il cigno»²⁰; o ancora, le sue orecchie di malato emicranico si popolano di «tribù» che «salgono su dal basso, appaiono / mentre la terra risuona dall'interno / percossa e cava»²¹. Insieme allo spazio, anche il tempo si dilata e si contrae, alternando percezioni immediate e ricordi, storia personale e storia universale. Nella sezione successiva, *Noterelle archeologiche*, l'infanzia dell'io è così fatta coincidere al tempo stesso con i resti di un'era geologica remota e con il presente (gnomico) dell'osservazione:

Nei disegni dei bambini
colpisce la violenza delle linee.
La mente sembra crescere di sghebo
portandosi via la matita.
Tutto è storto e perenne
o forse soltanto piegato
come quando scendendo nell'acqua
pare spezzarsi il remo
Anche l'infanzia torna
ostile e trasformata
come quella di un altro.
Le sue tracce appartengono
solamente a se stessa,
alla natura fossile del bimbo.²²

²⁰ Magrelli, *A volte dal disegno floreale...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 133.

²¹ *L'emicrania si approssima, rullano*, in *Le cavie*, op. cit., p. 136.

²² *Nei disegni dei bambini...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 146.

Gli scarabocchi dei bambini non hanno in comune con l'arte rupestre solo il loro carattere primitivo («violen[to]», «sghembo»), ma anche una qualità tra le più ambite dagli artisti: entrambi conservano infatti traccia del momento in cui la mente «port[a] via la matita» lasciando pensiero e azione confondersi in un unico gesto creatore. Nelle protoscritture-*action painting* dell'infanzia e della preistoria Magrelli riconosce quelli che Valéry chiama *exercices par l'informe*, esperimenti percettivi utili a chi voglia defamiliarizzarsi dalle cose note per osservarle poi con nuova attenzione. Se l'infanzia rivissuta per procura appare insieme propria e estranea, «ostile e trasformata / come quella di un altro», ciò accade perché l'io ha spostato gli oggetti che ad essa rinviano dal loro contesto abituale per collocarli in una scala di grandezze (temporali nel caso di questa poesia) smisurata. Una simile alternanza tra sfocatura e riaggiustamento della visione non gli permette soltanto di cogliere le illusioni ottiche alle quali il suo sguardo è solitamente assuefatto, ma anche di riprodurle in quanto tali («come quando scendendo nell'acqua / pare spezzarsi il remo») e mostrare quanto il confine tra buona e cattiva mimesis, rappresentazione e simulacro, sia poroso.

Che cosa sono i gessi di Pompei,
calchi, prototipi o statue?
Forse piante,
le piante ruderali,
che sorgono dalla rovina di una forma
e scelgono una curva,
un vaso di pietra
come luogo della loro fioritura.²³

Così come, in *L'acqua che attende nelle condutture*, la fissità della casa era garantita dall'energia insieme informe e formante dell'acqua, così la durezza dei corpi di Pompei è opera del fuoco. Simili alle «piante ruderali» la cui morfologia al tempo stesso è determinata e determina la curva delle rovine nelle quali crescono, i prodotti della natura e quelli della cultura risultano interscambiabili, generati come sono da un agente strutturante che appare privo di *telos*. Materia viva immortalata dalla potenza distruttiva della lava (che è però a sua volta inerte) o cumulo di macerie ravvivate dalla forza infestante dell'erbaccia,

²³ Che cosa sono i gessi di Pompei,..., in *Le caviglie*, op. cit., p. 124.

i calchi pompeiani e le macchie di verde sono anche metafora dell'incontro di natura e cultura; nessuno dei due compone forme in senso stretto, ma entrambi le suggeriscono all'immaginazione dell'osservatore. È verso questa dimensione incoativa che l'*exercice par l'informe* scelto da Magrelli vuole tendere: l'apparente recupero di una montaliana poetica del residuo nei versi della sezione *In giro* («La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni / gonfi e le bottiglie, cose guaste e corrotte, tutto questo / mi è caro, ciò che resta astenuto, / rimesso, senza scopo, / ciò che nessuno ruba, / ciò che avanza»²⁴) non è funzionale alla difesa di una poesia il cui potere salvifico dipenderebbe dalla sua capacità di umiliarsi-abbassarsi fino ad estinguersi-espellersi, ma dalla capacità che ha il linguaggio di far cortocircuitare, rendendoli sostanzialmente equivalenti, regime organico e regime inorganico, ossami di una tradizione vetusta e innesti da un presente che straripa di oggetti.

A differenza del soggetto sprofondato nelle cose di *Ora serrata retinae*, però, quello di *Nature e venature* non riesce a «evaporare» e «perder[s]i nelle fessure del giorno / dimenticando così il [suo] pensiero»²⁵. Nella raccolta del 1987 non si assiste tanto alla disumanizzazione dell'io e alla sua metamorfosi in oggetto, animale o pianta, quanto all'antropomorfizzazione del paesaggio che lo circonda. Anche in questo caso, l'indebolimento delle facoltà visive è condizione favorevole a simili passaggi di stato: nei testi della sezione *Nel buio*, la luce «lavorata ad arte» della luna rende quest'ultima «pietra focaia» (elemento naturale, ma anche primo e rudimentale attrezzo per il controllo del mondo e delle sue risorse) poi «fiamma minerale» e per finire «erba [...] / che dà il chiarore fosforescente, / freddo e subacqueo / dell'acetilene»²⁶. Nella poesia successiva, che con questa compone un dittico vagamente barocco, la catena di metafore e similitudini procede in direzione opposta, andando dalla sfera della tecnica a quella della natura. L'orologio «con ingranaggi, lancette, dentature» è dapprima comparato a un «carro falcato [...] che fa scempio del giorno, ne [...] / trincia le ore, le disossa» e poi al modo in cui la «rotazione della notte strappa

²⁴ Magrelli, *La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 180.

²⁵ «A volte mi scopro nel silenzio / delle cose che ho intorno, / oggetto tra gli oggetti, / popolato di oggetti» (Magrelli, *Se io venissi a mancare a me stesso*, in *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, ora in Id., *Le cavie*, op. cit., p. 34).

²⁶ Magrelli, *La luce della luna è lavorata ad arte...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 190.

/ la chiarezza del cielo»²⁷: un movimento fondamentale – quello della terra intorno al suo asse – è percepito come portatore di caos dall'io, che insieme al giorno patisce per il martirio subito. Al tempo stesso, questo disordine ha il potere di «mette[re] a nudo / numeri, membrature, figure», svelando la struttura comune a fenomeni di grandezze tra loro incommensurabili come l'anatomia umana e «lo scheletro brillante e nebuloso / delle costellazioni»²⁸.

[...]

Così, radiografato, il corpo
si ritira, nella bassa marea,
scopre i fondali, le terre
sottostanti, le montagne,
i fossili dormienti
sotto la carnagione della luce.²⁹

Antropomorfo proprio perché non più antropocentrico (non più situato al di sopra di tutte le cose di natura e convinto di poterle conoscere oggettivamente, ma posto al loro stesso livello), l'io di Magrelli cede e riceve una serie di tratti propri ad altre specie, accedendo così a luoghi e tempi che sembrano precedere o seguire di molto quelli dell'umano. Alle sfere domestica e sociale della prima sezione si sostituiscono qui profondità terrestri e abissi marini che neanche l'occhio insieme ipo- e ipervedente del poeta può scandagliare.

Sto sotto la montagna,
nella cava, la striscia candida
della roccia strappata, scorticata,
e ne cavo ogni tanto qualche pietra
a malincuore, quasi fosse un'offesa
recata alla parete, un venir meno
della sua viva consistenza.
Il mio scopo è la patina
prodotta dall'ossidarsi di una superficie
fino allora coperta, protetta.
Non è il dolore, ma ciò che il dolore

²⁷ Con *ingranaggi, lancette, dentature,...*, in *Le caviglie*, op. cit., p. 190.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

annuncia, una nuova difesa,
la pelle messa a nudo che ricresce, l'erba,
il velo che si ricompone
sull'abrasione, il tatuaggio,
la decorazione di una cicatrice.
Come se il fregio sempre
nascondesse lo sfregio.³⁰

Secondo testo di *Disamori*, l'ultima sezione della raccolta, questa poesia serve da chiave di lettura per l'intero libro. I due versi finali evocano, rovesciandola, la figura paraetimologica che dà il titolo alla raccolta: ma laddove il termine culturale (e potenzialmente peggiorativo) «venatura» conteneva il termine naturale (e potenzialmente positivo) «natura», è adesso il gesto incontrollato ed effimero dello «sfregio» a contenere quello, tecnico e monumentalizzante, del «fregio». Il rapporto di gerarchia stabilito dalla morfologia lessicale delle due parole sembra però contraddetto dall'ipotesi secondo cui sarebbe il fregio ad ospitare lo sfregio, nascondendolo alla vista nello stesso modo in cui la montagna nasconde l'io che vi si è interrato. In apertura al testo quest'ultimo dichiara infatti di «stare», di esistere e perciò coincidere (poco più avanti nella stessa sezione si legge «sto solo come un chiodo / insieme alla sua ombra³¹») con il sottosuolo, un luogo proibito eppure sfruttato al massimo delle sue risorse dall'uomo. Secondo il motivo, ricorrente in Magrelli, della scrittura come estrazione, il poeta veste a un tempo i panni del minatore e della materia minata.³² Lo scavo al quale si dedica lungo i filoni metalliferi della cava (altre venature) equivale a un'azione di *body art* che lo rende oggetto e autore della sua opera. Se il linguaggio è la parete minerale alla quale l'io sottrae «qualche pietra», la scrittura è infatti il tessuto organico e presto scomparso che si forma intorno a questo spazio vuoto con l'obiettivo al tempo stesso di proteggerlo e di impregiarlo, in un'equivalenza sostanziale tra corpo ferito e corpo decorato.³³ Ipersensibilizzato al punto da essere divenuto insensibile, l'io «a malincuore» si pietrifica in una somatografia nella quale taglio e tratto coincidono

³⁰ *Sto sotto la montagna,...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 208.

³¹ *Il mio cuore è scheggiato,...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 209.

³² Per la metafora comune in Magrelli, e forse parzialmente mutuata da Zanzotto, della poesia come « "estrazione" (dei denti, dei minerali)», cf. Valerio Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, op. cit., pp. 122-23.

³³ «Forse con l'età scompare / qualcosa di analogo alla cartilagine, / un tessuto psichico / che fa da cuscinetto / tra la creatura e la sua vita» (Magrelli, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2022, p. 43 []).

perché entrambi rimandano a un'energia informe che tuttavia li precede e li struttura. Il fregio è allora la traccia dello sfregio nella misura in cui testimonia dell'unione mitica tra azione e realizzazione che la natura (o i suoi elementi primigeni: l'acqua, il fuoco, i selvaggi, i bambini) dovrebbe tutelare.

L'analogia tra la montagna e la cava riflette quella tra la casa e la tana presente nei testi della prima sezione, di cui questa costituisce la conclusione e la premessa. La risposta della ragione strumentale alla violenza del mondo incarnata dalla casa – una tana scavata verso l'esterno e sorretta dalle stesse forze il cui manifestarsi in natura ha spinto l'uomo a cercare riparo – è la stessa che conduce l'io a sventrare la montagna in cerca dei materiali necessari alla costruzione di un rifugio dal quale egli stesso si è allontanato per nascondersi da solo nel ventre inospitale della terra. Contrariamente ad altri poeti (Celan e Zanzotto su tutti), per i quali la dimensione ctonia della poesia deriva dal suo essere ricettacolo di esperienze individuali sedimentate nelle forme della tradizione – così come la storia deposita al suolo, ferendolo, i suoi conflitti o le sue inerzie –, metafore telluriche e ritratto del poeta-talpa non rinviano per Magrelli a una riflessione sul rapporto tra memoria del singolo e memoria collettiva, ma sulla scrittura come strumento di indagine di quelle che sono le proprietà private dell'io. Gli elementi del mondo naturale e artificiale sembrano, è vero, possedere una vita e una storia proprie: il mistero che le circonda («il velo che si ricompone» su di esse non appena vengono toccate dallo sguardo del poeta) non deriva però da una loro irriducibile alterità, quanto dal loro essere ricostruzione, mentale e linguistica, di luoghi e oggetti idealizzati (dall'io, ma anche e soprattutto dalla poesia e dai suoi *topoi*) e adesso persi per sempre. È la coscienza di questa natura spettrale che permette a Magrelli di intervenire, più o meno energicamente, sui suoi possedimenti:

Da chirurgo,
da anatomopatologo
va divisa la lingua,
va operata, aperta,
sezionata lungo linee mediane.
Da macellaio, almeno,
che studia la cartografia
delle bestie, le regioni del corpo

numerate come paesi,
come linguaggi.
Le zone colorate di verde,
le montagne, i fiumi della lingua
tratteggiati d'azzurro,
dipinti uno ad uno.³⁴

Spazio interiore proiettato nella realtà esterna, queste regioni del corpo anatomicizzato rispondono alla violenza del mestiere di poeta compiendo incursioni più sottili, ma anche più inquietanti, nel quotidiano dell'io. Reso sensibile se non addirittura paranoico dalle astuzie di un nemico che è anche un sosia disseminato nel paesaggio, a quest'ultimo è sufficiente «pass[are] per strada» affinché «le sirene scatt[i]no, si avvi[i]no i motori, / gli abbaglianti si accend[a]no»³⁵. La sua presenza basta infatti «a manometterne / il dispositivo di allarme»: a far saltare per magia la relazione organica che l'uomo dovrebbe intrattenere con la natura (intesa non come luogo idilliaco perché liberato dalle presenze infestante di civiltà e cultura, ma come sistema organico di esseri animati e inanimati uniti tra loro da leggi che ne regolano i rapporti) per crearne una nuova, nella quale l'uomo, la pianta o la cosa non vengano più considerati oggetti finiti né isolati dal contesto che li fa esistere.

4. Cadere fuori dalla natura

In una delle scene finali di *Sotto il vulcano*, Firmin cammina sulle pendici della collina e del burrone nel quale precipiterà inspiegabilmente quando

opening his eyes, he looked down, expecting to see, below him, the magnificent jungle, the heights, Pico de Orizabe, Malinche, Cofre de Perote, like those peaks of his life conquered one after another before this greatest ascent of all had been successfully, if unconventionally, completed. But there was nothing there: no peaks, no life, no climb. Nor was this summit a summit exactly: it had no substance, no firm base. It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into

³⁴ Magrelli, *Da chirurgo...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 200.

³⁵ *Quando passo per strada le sirene...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 211.

*black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling –.*³⁶

Il vulcano che lungo tutto il romanzo è stata figura di una potenza insieme informe e formante capace di evirare – così nella cattiva traduzione del cartello a Quauhnahuac –, chiunque infranga le regole del giardino, scompare nel momento stesso in cui Firmin ne scala le pendici e rovescia il rapporto prospettico fino a quel momento intrattenuto con la montagna. Prodotto della sua immaginazione creatrice e allucinatoria, il paesaggio si muta in panorama e la distanza che separa la natura dalla cultura si assottiglia fino a scomparire («*there was nothing there [...], it wasn't the volcano*»). Il ricorso a strategie testuali tipiche del racconto – l'alternarsi di campo e controcampo, la costruzione di un'aspettativa frustrata non appena viene raggiunta dall'eroe, un cammino di anabasi che culmina in una catabasi – rende chiaro al console stesso che l'accesso conoscitivo al naturale e alle sue leggi è mediato, e anzi addirittura costruito, da dispositivi formali che ne permettono la realizzazione e insieme ne sanciscono l'artificio. Certo, la caduta del console è allegoria di una cacciata senza possibilità di redenzione morale dall'Eden: come accade in Magrelli, questo stesso Eden è però la proiezione di un bisogno d'ordine affidato alla riattivazione di *topoi* che conservino, anche quando virgolettati o ripresi parodicamente, almeno lo spettro di una verticalità. La poesia come il romanzo non descrive la natura, ma ne mostra l'allestimento per il tramite del linguaggio. In termini valéryani, per Firmin così come per l'io di *Nature e venature* ciò che conta non è far coincidere l'esperienza con un referente già dato, ma cogliere la legge di connessione che rende coerenti elementi eterogenei. Organizzando relazioni

³⁶«Aprì gli occhi e abbassò lo sguardo, credendo di vedere, sotto di lui, la magnifica giungla, le vette, il Pico de Orizabe, il Malinche, il Cofre de Perote, come tutte le montagne della sua vita, conquistate una dopo l'altra prima che la sua grande impresa venisse portata a termine con successo, sebbene in modo poco convenzionale. Ma lì non c'era niente: niente cime, niente vita, niente scalata. E neppure questa vetta era esattamente una vetta: non aveva sostanza, non aveva una base solida. Anzi, si stava sgretolando, qualsiasi cosa fosse, stava crollando, e lui stava cadendo, precipitando dentro il vulcano, alla fine era riuscito a scalarlo, anche se ora c'era questo suono di lava crepitante nelle orecchie, orribile, c'era un'eruzione, o forse no, non era il vulcano, era tutto il mondo che stava esplodendo, esplodendo con una serie di neri villaggi catapultati nello spazio come zampilli, e lui che cadeva in mezzo a tutto questo, attraverso l'inconcepibile pandemonio di un milione di carri armati, attraverso la vampa dove bruciavano decine di milioni di corpi, cadeva, nel bosco, cadeva...» (Lowry, *Sotto il vulcano*, op. cit., p. 425).

(ritmi, proporzioni, analogie), l'ornamento linguistico rende il mondo intelligibile all'uomo, assicurando il passaggio da un paradigma della rappresentazione di tipo estetico verso un paradigma di tipo matematico. Nella raccolta del 1987, il soggetto fa esperienza di un mondo nel quale i prodotti della cultura e quelli della natura finiscono – quasi sempre in chiusura dei singoli testi della raccolta e quasi sempre a fronte di un faticoso assemblaggio di similitudini – per confondersi.

Contrariamente alle prove poetiche, precedenti o coeve a Magrelli, nelle quali il mondo naturale e quello culturale continuano ad essere considerati come categorie ontologiche irriducibili l'una all'altra (e anzi disposte in un ordine di priorità variabile secondo l'impiego che ne fanno autori legati a correnti orfiche o neoavanguardiste), *Nature e venature* non propone alcuna assiologia. Due sono le strategie testuali impiegate per mantenere le due sfere in uno stato di reversibilità permanente: esibire i dispositivi retorici (su tutti il catalogo e l'iperbole, ma anche il lessico anatomico e quello tassonomico) in modo da "forzare" l'epifania del fenomeno naturale alla quale l'io dichiara di stare solamente assistendo, ma di cui è in realtà il creatore; oppure occultare il dispositivo stesso, ricreando un effetto ottico e di *trompe-l'œil* che dal mimetico scivola però sistematicamente nel grottesco. Questo duplice trattamento dei dati di realtà permette di distinguere le poesie del libro in cui si esprime una tensione verso il sovrannaturale – una volontà di rimediare ai difetti di una natura assente o irraggiungibile intervenendo con artifici espliciti su di essa – dalle poesie in cui si opera una rappresentazione naturalistica della realtà, allo scopo di ricostruire, per il tramite di un artificio linguistico, il senso di necessità che i temi, motivi e *topoi* naturali non riescono più a trasmettere.