

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

STUDIUM RICERCA
Anno 117-gen./feb. 2021-n.1
Sezione on-line di Letteratura

STUDIUM

Rivista bimestrale

DIRETTORE EMERITO: Franco Casavola

COMITATO DI DIREZIONE: Francesco Bonini, Matteo Negro, Fabio Pierangeli

COORDINATORI SEZIONE ON-LINE LETTERATURA:

Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti

COMITATO DI REDAZIONE: Fabrizio Grasso, Irene Montori, Giovanni Zucchelli

Abbonamento 2020 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.

e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

www.edizionistudium.it

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*); Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Maria Bocci (*Università Cattolica del S. Cuore*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffei (*Facoltà teologica, Milano*), Francesco Magni (*Università di Bergamo*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Stampa: mediagraf - Noventa Pad. (PD)

Finito di stampare nel mese di febbraio 2021

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 255 del 24.3.1949

Direttore responsabile: Giuseppe Bertagna

Sezione monografica

“Michele Mari. Filologia e leggenda”

a cura di Riccardo Donati, Andrea Gialloredo, Fabio Pierangeli

Nota introduttiva 15

- I. Luca Serianni, *La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari* 19
- II. Andrea Cortellessa, *Ideologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini* 37
- III. Riccardo Donati, *Lo slittino di Xanadu. Platonismo e leggenda* 64
- IV. Andrea Gialloredo, «È l'infelicità il platonismo»: Rondini sul filo 83
- V. Tommaso Pomilio, *Angeli, demoni, nani. Nelle visioni degli hardware di Mari* 102
- VI. Patricia Peterle, *Residui e tracce nel «mondo lento» di Michele Mari* 133
- VII. Andrea Santurbano, *Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario* 170
- VIII. Riccardo Donati, Andrea Gialloredo, Fabio Pierangeli, *Dialogo con Michele Mari*, 11-12 ottobre 2019, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 194

Sezione miscellanea

- IX. Letizia Carbutto, *Fare a meno di Balzac: dall'Éducation sentimentale del 1845 a quella del 1869* 221
- X. Paola Culicelli, *Il bestiario del potere negli Animali parlanti di Giovanbattista Casti: la favola antica e la lezione di Machiavelli* 253
- XI. Stefano Angelini, «*En disant les choses les plus simples du monde*». Gozzano e i Poètes d'aujourd'hui 273
- XII. Serena Viola, *La Resistenza di Johnny* 305

Interventi critici

- XIII. Recensione. Enrica Salvaneschi, *Incanti e incidenti carducciani* 333

A questo numero hanno collaborato:

LUCA SERIANNI è professore ordinario di Storia della lingua italiana alla Sapienza, Università di Roma. Socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, della Crusca e dell'Arcadia.

ANDREA CORTELLESA è professore associato di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi Roma Tre.

RICCARDO DONATI è ricercatore presso l'Università degli Studi di Salerno.

ANDREA GIALLORETO è professore associato di Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Chieti.

TOMMASO POMILIO è professore associato di Letteratura italiana contemporanea alla Sapienza, Università di Roma.

PATRICIA PETERLE è professore associato di Letteratura, Universidade Federal de Santa Catarina Campus Trindade Florianópolis (Brasile).

ANDREA SANTURBANO è professore associato di Lingua e Letteratura italiana presso Universidade Federal de Santa Catarina.

FABIO PIERANGELI è professore associato di Letteratura italiana all'Università Tor Vergata di Roma.

LETIZIA CARBUTTO è dottoranda di ricerca e cultrice della materia presso l'Università di Roma Tor Vergata.

PAOLA CULICELLI è professoressa a contratto presso l'Università degli Studi Roma Tre.

STEFANO ANGELINI è laureato in Letteratura italiana all'Università degli Studi di Torino.

SERENA VIOLA è laureata in Lettere moderne, Università degli Studi Roma Tre.

Sommari

Luca Serianni, *La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari*

Il saggio prende in esame cinque opere di Michele Mari (romanzi e raccolte di novelle pubblicate tra il 1993 e il 2017) e si sofferma sulle caratteristiche linguistiche e stilistiche.

This essay examines five works by Michele Mari (novels and collections of short stories published from 1993 to 2017) and focuses on linguistic and stylistic characteristics.

Andrea Cortellessa, *Ideologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini*

Nato da una famiglia professionalmente e visceralmente alle immagini, più che alle parole, a lungo (e con poche eccezioni) Michele Mari ha tenuto le immagini fuori dai suoi libri. Se suo padre, il grafico e *designer* di fama internazionale Enzo Mari recentemente scomparso, era l'Uomo delle Figure, il figlio a lungo è stato l'Uomo della Scrittura. Un suo libro straordinario come *Leggenda privata*, uscito nel 2017, ha fatto cadere questo interdetto; ed è seguita fra l'altro, nel 2019, la raccolta dei fumetti da lui scritti nell'adolescenza e nella prima giovinezza. L'intervento cerca di comprendere il significato di questo nuovo accesso alle immagini da parte dello scrittore.

Born in a family professionally and viscerally tied to images, more than words, for a long time (and with a few exceptions) Michele Mari kept images out of his books. If his father, the internationally renowned graphic and designer Enzo Mari recently passed away, was the Man of Figures, his son has long been the Man of Writing. His extraordinary book *Leggenda privata*, released in 2017, dropped this interdiction; and followed among others, in 2019, the collection of comics Mari

wrote in his adolescence and early youth. The essay tries to understand the meaning of this new access to images by the writer.

Riccardo Donati, *Lo slittino di Xanadu. Platonismo e leggenda*
Attraverso il confronto con altri testi (letterari e non: dalle *Confessioni di un Italiano* di Nievo ai film di Nanni Moretti), e focalizzando l'attenzione su quell'eccezionale motore auto-mito-biografico che sono gli oggetti infantili e adolescenziali, il saggio indaga il "sanguinoso" urto tra quotidiano e platonico, realtà e "leggenda", arido vero e potenzialità mitopoietiche alla base dell'opera in prosa e in versi di Michele Mari: una dicotomia cui rispondono anche due diverse concezioni del fatto letterario.

Through a comparative analysis of Michele Mari's works with other texts (from Nievo's *Confessioni di un Italiano* to Nanni Moretti's films), and focusing on the role played by the objects that were treasured by the author in his early age, the essay investigates the ferocious clash between everyday life and Platonic, Reality and "Legend"; the reign of "arid True" (Leopardi) and the mythopoeic potential at work in his pages: a dichotomy which also conveys two different ideas of literature.

Andrea Gialloredo, «È l'infelicità il platonismo»: Rondini sul filo
L'articolo prende in esame il quinto romanzo di Michele Mari, *Rondini sul filo* (1999) nell'intento di collocarlo entro la tradizione novecentesca dei memoriali strutturati in forma di monologo. L'interrelazione tra la sfera autobiografica e quella finzionale esalta la caratura letteraria del libro, basata sulla ricca modulazione della voce narrante nel teatro della scrittura.

The aim of this paper is to examine Michele Mari's fifth novel, *Rondini sul filo* (1999), in order to place it within the twentieth-century tradition of memoirs structured in the form of monologues. The in-

terrelation between the autobiographical and fictional spheres enhances the literary character of the book, based on the rich modulation of the narrator's voice in the theatre of writing.

Tommaso Pomilio, *Angeli, demoni, nani. Nelle visioni degli hardware di Mari*

Una lettura in prossimità dell'opera-di-passaggi, risultato magico-stregonesco di quell'immane gesto di "eroismo letterario", che è *Tutto il ferro della Torre Eiffel* (2002): ordigno iper-romanzesco, agito da un principio di storiografia fantastico-demoniaca della temporalità dell'*entre deux guerres*, trapelante, questa, tramite gli occhi stessi di Walter Benjamin, suo interprete elettivo e vittima sacrificale; e dei suoi doppi. Ma insieme: un'interrogazione provvisoria delle forme di "visione", che l'opera tutta di Mari, e massimamente forse questo romanzo, impone al suo lettore/riguardante.

A close reading of the work-of-passages, the magical-witchy result of that immense gesture of "literary heroism", which is *Tutto il ferro della Torre Eiffel* (2002): hyper-fictional device, acted by a principle of fantastic-demonic historiography of the temporality of the *entre deux guerres*, leaking, this one, through the very eyes of Walter Benjamin, its elective interpreter and sacrificial victim; and of the "doubles" of him. At the same time: a provisional interrogation of the forms of "vision" that Mari's entire oeuvre, and especially this novel, imposes on its reader/viewer.

Patricia Peterle, *Residui e tracce nel «mondo lento» di Michele Mari*

La casa, gli oggetti che essa contiene e che lì si conservano sono delle concrezioni di storie passate impossibili da recuperare, rovine di esperienze. Oggetti a volte fantasmagorici, rappresentati da innumerevoli porte, soglie o inviti. È a partire da queste presenze che portano con sé anche il segno del discontinuo, intriso forse di certa caducità, che si vuole proporre una lettura obliqua di due racconti presenti in *Euri-dice aveva un cane*.

The house, the objects it contains, and which are preserved there, are concretions of past stories impossible to recover, ruins of experiences. Sometimes phantasmagoric objects, represented by countless doors, thresholds or invitations. Starting from these presences that also bring the sign of the discontinuous, perhaps imbued with a certain transience, we aim to propose an oblique reading of two stories in *Euridice aveva un cane*.

Andrea Santurbano, *Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario*
L'analisi proposta si concentra su alcuni snodi cruciali riguardanti l'immaginario e la rappresentazione dell'infanzia nella narrativa di Mari, a partire soprattutto dalle connessioni tra autobiografismo e fototestualità.

The proposed analysis focuses on some crucial points regarding the imagination and representation of childhood in Mari's fiction, starting above all from the connections between autobiography and phototextuality.

Letizia Carbutto, *Fare a meno di Balzac: dall'Éducation sentimentale del 1845 a quella del 1869*

Sin dalla pubblicazione di *Madame Bovary*, il mondo letterario è convinto di aver trovato in Flaubert il degno successore di Balzac. Se la vicinanza tra i due autori è innegabile, le aspre critiche di Flaubert nei confronti dell'illustre predecessore a cui viene insistentemente accostato rivelano un rapporto tutt'altro che armonioso. L'evoluzione letteraria di Flaubert, esaminata attraverso il confronto tra le due versioni dell'*Éducation sentimentale* (1845 e 1869), mette infatti in luce il progressivo e faticoso superamento del modello balzachiano. Dai personaggi, non più guidati dal desiderio ma dall'incapacità di riconoscerlo e realizzarlo, alla trama, volutamente ridotta a una spiazzante immobilità; dalle innovative tecniche narrative al rifiuto dell'ispirazione in favore di uno stile controllato e di una estrema pianificazione,

i due romanzi testimoniano rispettivamente l'evidente debito di Flaubert nei confronti di Balzac e lo sforzo deliberatamente compiuto per liberarsi di tale pesante eredità.

Ever since *Madame Bovary* was published, the world of literature has sensed in Flaubert a worthy successor to Balzac. While the closeness between the two is undeniable, Flaubert's harsh criticism of his illustrious predecessor, to whom he has been insistently compared, reveals a relationship that is anything but harmonious. Indeed, Flaubert's literary evolution, examined through the comparison between the two versions of *L'Éducation sentimentale* (1845 and 1869), highlights the progressive and laborious overcoming of the Balzacian model. From the characters, no longer driven by desire but by the inability to recognise and realise it, to the plot, deliberately reduced to an unsettling stillness; from the innovative narrative techniques to the rejection of inspiration in favour of a controlled style and extreme planning, the two novels are respectively evidence of Flaubert's debt to Balzac and of the deliberate effort to rid himself of this heavy legacy.

Paola Culicelli, *Il bestiario del potere negli Animali parlanti di Giovambattista Casti: la favola antica e la lezione di Machiavelli*

L'articolo è una rilettura degli *Animali parlanti* di Giovambattista Casti, favola politica che ha il respiro dell'epopea. Paola Culicelli ne mette in luce la grande modernità facendo dialogare il poema con Machiavelli, Leopardi e grandi romanzieri del Novecento che si sono cimentati con la riflessione politica, quali Tomasi di Lampedusa, De Roberto, e Orwell.

The article is a re-reading of Giovambattista Casti's *Animali parlanti*, a political fable that has the breath of an epic. Paola Culicelli highlights its great modernity by making the poem dialogue with Machiavelli, Leopardi and the great novelists of the twentieth century who have ventured into political reflection, such as Tomasi di Lampedusa, De Roberto, and Orwell.

Stefano Angelini, «*En disant les choses les plus simples du monde*». Gozzano e i Poètes d'aujourd'hui

Il dialogo tra Gozzano e la poesia francese è stato spesso interpretato in chiave antidannunziana. Ma se è vero che il poeta torinese accoglie la lezione d'oltralpe per contestare il modello del Vate, è altresì vero che i modi retorici di quel simbolismo minore – di cui Francis Jammes è il massimo rappresentante – sono essi stessi oggetto della sua ironia. L'intervento intende portare alla luce questo aspetto della poesia di Gozzano anche grazie alla scoperta di nuove fonti, concentrandosi in particolare sul rapporto che il poeta instaura con alcuni rimatori antologizzati in *Poètes d'aujourd'hui*, silloge di grandissimo successo edita la prima volta nel 1900.

The dialogue between Gozzano and French poetry has long been understood in opposition to D'Annunzio's legacy. It is acknowledged that Gozzano fully embraced the transalpine lessons to challenge the rhetoric of the Vate. However, even the forms of this symbolic poetry, of which Francis Jammes was the finest proponent, were corroded by the irony of the Turin poet. The present paper brings to light this particular aspect of Gozzano's poetry also thanks to the discovery of new sources. In particular, we focus on the relationship between the poet and some rhymers whose works have been collected in *Poètes d'aujourd'hui*, an extremely successful anthology published for the first time in 1900.

Serena Viola, *La Resistenza di Johnny*

Il partigiano Johnny è uno dei romanzi più importanti della Resistenza e del Novecento italiano. Scritto negli anni Cinquanta, venne pubblicato postumo nel 1968. L'opera ha rappresentato i principi, le paure e le ragioni di una intera generazione, trasmettendo un messaggio fondamentale: prendere una posizione, schierarsi, assumersi la responsabilità delle proprie scelte. Gran parte delle vicende furono realmente vissute da Fenoglio. Johnny combatte contro il fascismo per un rinnovamento etico-civile delle coscienze, tra eroismo e antierismo. Il

tempo è quello eterno, nel succedersi senza fine dei giorni e delle stagioni, nel rapporto dell'uomo con la natura, nella meditazione sulla vita e sulla morte. Nelle ultime pagine si delinea un Fenoglio epico-tragico, dove non ci sono eroi ma solo uomini in carne e ossa con i loro sentimenti, difetti, virtù e angosce. L'autore non coglie nella dimensione della memoria il mondo delle Langhe, quel mondo lo vive ogni giorno, attraverso un legame ancestrale con le stagioni e le storie contadine. Coloro che hanno combattuto hanno subito un trauma, ma il sacrificio della Resistenza non fu vano. I partigiani non riuscirono a creare una rottura profonda con il passato, ma la Resistenza fu promotrice dei valori e dei principi democratici che ispirarono la Costituzione della Repubblica.

The partisan Johnny is one of the most important novels of the Italian Resistance and of the twentieth century. Written in the 1950s, it was published posthumously in 1968. The work represented the principles, fears and reasons of an entire generation, conveying a fundamental message: take a position, take sides, take responsibility for your choices. Most of the events were actually lived by Beppe Fenoglio. Johnny fights against fascism for an ethical-civil renewal of consciences, between heroism and anti-heroism. Time is eternal, in the endless succession of days and seasons, in man's relationship with nature, in meditation on life and death. In the last pages an epic-tragic Fenoglio is outlined, where there are no heroes but only men in flesh and blood with their feelings, defects, virtues and anguish. The author does not capture the word of the Langhe in the dimension of memory, he lives that world every day, through an ancestral link with the seasons and peasant stories. Those who fought suffered trauma, but the Resistance's sacrifice was not in vain. The partisans failed to create a profound break with the past, but the Resistance promoted the democratic values and principles that inspired the Constitution of the Republic.

Sezione monografica
“Michele Mari. Filologia e leggenda”
A cura di Riccardo Donati, Andrea Gialloredo e
Fabio Pierangeli

Nota introduttiva

1.

Una certa sfiducia nei mezzi della cultura umanistica e dei risultati da essa perseguibili; le profonde trasformazioni tecnologiche, sociali, geopolitiche intervenute al volgere del millennio; il declino del *medium* tipografico – più presunto che effettivo, parrebbe – hanno in questi decenni alimentato l'idea che il nostro tempo, e il nostro Paese in particolare, fatichi ad esprimere voci di valore, figure ancora degne di occupare un posto di rilievo nella millenaria tradizione letteraria italiana. Alla base del convegno internazionale i cui risultati vengono oggi ospitati dalla rivista *Studium*, c'è *in primis* la volontà di reagire a tale prospettiva terminale, al diffuso scetticismo se non al generale pessimismo, nella convinzione che invece esistano ancora, tanto in poesia quanto in prosa, autori di sicuro valore e dal profilo nettamente stagliato, tali da poter essere considerati dei veri e propri «classici contemporanei». Per chi scrive, Michele Mari rientra senz'altro nel novero di questi autori. La ragione, o meglio due delle ragioni che ci inducono a riconoscere il valore della sua opera si condensano nei termini scelti come titolo del Convegno: *Filologia e leggenda*. Vediamo perché.

2.

La letteratura romanzesca (non solo italiana) recente dimostra una certa propensione alla feticizzazione dei “contenuti” (personaggi paradigmatici di una certa realtà, temi e questioni socialmente o storicamente sensibili e rilevanti, luoghi ed eventi di

sicuro richiamo) con conseguente rischio di trascurare il necessario spessore della tessitura verbale e l'abissale groviglio della vita psichica degli individui. La sempre più accentuata ibridazione dei generi (pensiamo ad esempio agli incroci tra reportage, documento, scrittura memoriale, romanzo) ha prodotto narrazioni mosse, accattivanti e ricche di spunti, orchestrate attraverso raffinatissime strategie narrative, ma in molti casi ha anche determinato, paradossalmente, un qualche esito di monodimensionalità, l'appiattimento dei molti livelli del testo a una sola, compatta superficie "fattuale". La dilagante tirannia del *fatto* ha spesso impoverito, per così dire, la *fattura*, ossia la soggiacente, ma quanto decisiva, impalcatura linguistico-retorica su cui un'opera letteraria si regge, divenuta secondaria se non sostanzialmente indifferente. Anche in ragione di scelte dettate e orientate dal mercato editoriale, si è generalmente imposta una *medietas* espressiva che, nell'intento di ottenere un massimo di aderenza ai fenomeni, rischia di produrre soprattutto un minimo di complessità, finendo per fragilizzare, fino all'evanescenza, l'intero ordito.

Nell'orgogliosa e continuamente rivendicata scelta di "retroguardia" di Michele Mari, nel suo ostinato muoversi controcorrente scrivendo prose e versi "all'antica", retoricamente e stilisticamente calibrati, linguisticamente ricchi, concettualmente polisegnici e pronti a calarsi nelle zone meno battute, meno limpide della coscienza, sta una – non la sola possibile, beninteso, ma certo una delle più riuscite – forme di resistenza praticabili per chi non intenda accettare la *reductio ad unum* della pratica letteraria, la piatta restituzione dei *realia*, la pacifica resa all'impero dei "contenuti" facilmente smerciabili.

I termini *filologia* e *leggenda* significano allora questo: da un lato, un'attenzione spasmodica, persino maniacale, nei confronti dell'oggetto-testo e del lavoro che occorre per crearlo, maneggiando con cura l'ago della sintassi e il filo dei vocaboli, strumenti antichissimi eppure ancora capaci di produrre qualcosa di nuovo (*filologia*); dall'altro l'urgenza, il bisogno, di costruire mondi per interposto immaginario, sia esso privato o condiviso, in un continuo scambio tra emerso e sommerso del vissuto, a un tempo attutito e amplificato (*leggenda*). Facendo la spola avanti e indietro tra questi due poli, tra loro in evidente relazione dialettica, negli ultimi trent'anni Michele Mari ha non solo offerto uno dei *corpus* romanzeschi più convincenti e coinvolgenti della nostra letteratura, ma indicato una via alternativa al *diktat* semplificatore e monocratico dei tempi, facendo quel che da sempre fanno i classici: ritessere i fili della tradizione, intrecciandoli con le più profonde istanze personali. Filologia e leggenda: il Parnaso e la Tortuga, la Repubblica delle Lettere e Arkham, i Templi della Letteratura e i propri privatissimi sacelli. Michele Mari è, per noi, un «classico contemporaneo».

3.

Il Convegno Internazionale sull'opera di Michele Mari è stato promosso dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma con il patrocinio del Dipartimento di Studi Letterari, Filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università di Roma Tor Vergata, del Dipartimento di Arti, Lettere e Scienze Sociali dell'Università "Gabriele D'Annunzio" di Chieti-Pescara e del Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali dell'Università di Urbino "Carlo Bo". Il convegno si è articolato in quattro sedute tenutesi nei giorni 11 e 12 ottobre 2019, con

relazioni di Andrea Cortellessa, Andrea Gialloredo, Cristiana Lardo, Carlo Mazza Galanti, Tommaso Ottonieri [Pomilio], Patricia Peterle, Andrea Santurbano e Luca Serianni, moderate da Francesca Bernardini Napoletano, Riccardo Donati, Raffaele Manica, Fabio Pierangeli. Michele Mari è stato presente a tutte e quattro le sessioni dialogando attivamente con i relatori: ampi stralci del dibattito sono qui riportati con i saggi di Luca Serianni, Andrea Cortellessa, Riccardo Donati, Andrea Gialloredo, Tommaso Pomilio, Patricia Peterle, Andrea Santurbano, Fabio Pierangeli, ciascuno dei quali indaga e approfondisce uno o più aspetti centrali della produzione d'autore.

Gli organizzatori, e curatori del presente fascicolo, tengono a ringraziare il Direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma Andrea De Pasquale ma soprattutto Michele Mari per la generosità con cui ha partecipato ai lavori e acconsentito alla pubblicazione delle sue dichiarazioni.

Fabio Pierangeli, Andrea Gialloredo, Riccardo Donati

I. La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari¹

di *Luca Serianni*

Il titolo che ho scelto per questo intervento richiede una precisazione preliminare. L'iperletterarietà è una condizione strutturale del Mari scrittore nella sua interezza: la sua distanza da quella «lingua della narrativa che appare inerte nei confronti di quella dell'uso»² è dichiarata più volte. In modo particolarmente esplicito in una testimonianza del 1997:

Oso affermare che in letteratura il concetto di lingua “d'uso” è letteralmente scandaloso. La letteratura non dovrebbe avere mai nulla a che fare con l'uso. Può ricorrere talvolta, o anche spesso, a forme d'uso, ma sempre seguendo leggi proprie per cui l'uso stesso –

¹ Le opere di Mari, che saranno citate con una sigla seguita dal numero di pagina sono le seguenti: *Euridice aveva un cane*, Bompiani, Milano 1993 (= EAC); *Filologia dell'anfibio*, Bompiani, Milano 1995 (= FA); *Tu, sanguinosa infanzia*, Mondadori, Milano 1997 (= TSI); *Verderame*, Einaudi Torino, 2007 (= VER); *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017 (= LP).

² Sono parole di G. Antonelli, *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Motta, Milano 1999, XII, pp. 612-711, p. 686, che fa riferimento alla polemica aperta da un noto intervento di Angelo Guglielmi del 1993.

essendo assunto come ingrediente, come *possibile* ingrediente – diventa letterarietà o vi partecipa³.

Si tratta di una scelta espressiva che ha il suo corrispettivo antropologico nell'ostentato (e certo, qui come abitualmente in Mari, anche autoironico e grottesco) disprezzo per la massa. Può trattarsi dei ragazzini che giocano in un giardinetto, nella prospettiva di un coetaneo sdegnosamente isolato («un bambino serio e solitario»), che muove dal particolare della pelle ingrigita sotto i ginocchi per leggervi «le imprese scomposte di una precoce virilità, l'iscrizione a precisa mafiucola, la disgustosa logica della strada»; delle loro madri, che «tengono, orrore, tengono i calcagni fuori dalle scarpe», intente a uno «scalagnato chiacchiericcio» (TSI 47-48; il racconto s'intitola *L'orrore dei giardinetti*)⁴; l'ostentata distanza dai commilitoni (con esplicite dichiarazioni sulla propria percezione del prossimo: io sono «l'intolleranza fatta persona»; la «disgustosa gazzarra» delle reclute riunite in un cinema per essere informate sui compiti di vigilanza elettorale rappresenta «un bel fomite alla mia misantropia, che ebbe quel giorno un suo picco»: FA 100, 181); il proposito dell'«accorto viatore» di non entrare nello scompartimento vuoto di una carrozza ferroviaria per non correre il rischio di dover «subire la compagnia che il cieco caso gl'imponga» – «del neonato rigurgitoso e strillante, degli studenti bestiali, delle due amiche proprietarie di contigue *butic*» – e dello

³ M. Mari, *Il demone della letterarietà*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Minimum fax, Roma 1997, pp. 159-164, p. 161.

⁴ Con un gioco verbale su *calcagno*, usato prima in senso proprio poi, nel parasintetico *scalagnare*, in accezione traslata.

spettatore che entra in un cinema immediatamente prima dello spettacolo, temendo i vicini, tra cui «due giovinastri (cosa ci fanno qui? non hanno un esame di perito elettrotecnico da preparare? Un lavoro, perdio, non lavorano?»)»⁵ e un terzetto costituito dalla «peggior sorta sia dato concepire: due maschi e una femmina, onde gara di arguzie fra i due per brillare al *juicio* di lei...» (EAC 168).

L'iperletterarietà si declina in due modi molto diversi tra loro: da un lato l'espressionismo, e la sua dilatazione verso i regionalismi, il turpiloquio, la creatività lessicale; dall'altro, l'adesione al classicismo, in particolare quello sette-ottocentesco, che è un terreno di studio privilegiato dal Mari filologo. È abituale la compresenza dei due livelli nello stesso testo. In un romanzo del 1992 di cui non mi occuperò qui, *La stiva e l'abisso*, i due poli sono rappresentati nella contrapposizione tra la raffinata letterarietà del capitano e la materialità dell'equipaggio, in particolare del secondo di bordo, Menzio⁶. Un po' diverso il caso di *VER* in cui l'italiano impeccabile del tredicenne Michelino e della diegesi si contrappone sistematicamente allo stretto dialetto di Felice – l'unico caso del genere nella narrativa di Mari – non in funzione socioculturalmente distanziante, ma semmai per marcare la difficoltà di comunicare un contenuto concreto

⁵ Si noterà che l'esemplificazione di un qualsiasi esame è tarata su un livello culturalmente "basso", rispetto all'aristocrazia intellettuale di M., il personaggio che dice io.

⁶ Cfr. L. Pizzoli-D. Poggiogalli, *Il caos ordinato della prosa di Michele Mari*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore*, pp. 141-147 e L. Seriani, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, *ibidem*, pp. 148-158.

tra il fin troppo istruito ragazzetto di città e l'analfabeta, oltretutto alterato nella sua integrità intellettuale.

La lingua di Mari è stata oggetto qualche anno fa di un lavoro particolarmente accurato da parte di Davide Serino, che ha sostenuto con me la sua tesi magistrale, dopo aver discusso la triennale proprio con Michele Mari, alla Statale di Milano⁷. Il rinvio a questo lavoro è implicito, anche di là dai casi in cui lo richiamerò esplicitamente.

Convorrà fare emergere subito un aspetto centrale. Di norma le scelte linguistiche di Mari non consistono nell'adozione sistematica di una particolare chiave espressiva, ciò che avviene solo in numerati casi: nel romanesco «lievemente anacronicistico», perché «grammaticalmente non lontano da quello rappresentato nel *Pasticciaccio*»⁸ del racconto *Li fratelli mia* di EAC, in cui l'io narrante è un immaginario fratello di Romolo e Remo⁹, e nei tre brevissimi racconti che, subito dopo, chiudono la raccolta, con una tecnica che può ricordare la concentrazione di effetti speciali nei fuochi d'artificio. La sostenutezza, ai limiti

⁷ Cfr. D. Serino, *La lingua di Michele Mari*, tesi magistrale inedita (Università La Sapienza Roma, 2013, relatore L. Serianni). Si veda anche la tesi magistrale di E. Ceresi, *Esempi di antichizzazione nel romanzo contemporaneo: Bufalino, Eco, Mari*, tesi magistrale inedita (Università La Sapienza Roma, 2019, relatore M. Motolese).

⁸ Cfr. L. Matt, *Romolo e Remo in borgata: un racconto romanesco di Michele Mari*, in *Marcello 7.0. Studi in onore di Marcello Teodonio*, a cura di G. Vaccaro, Il cubo, Roma 2019, pp. 353-361, p. 354.

⁹ Di qui, direi, la patina rustica del dialetto, con tratti come l'apocope di *ne* negli ossitoni (*perchene*, *piune*) estranei al romanesco di città, o a quel che ne resta oggi: ma confacenti appunto alla fase aurorale in cui Romolo sarà pure di stirpe regale ma è in primo luogo un uomo rozzo e violento.

del linguaggio poetico tradizionale, di *I figli* («Crebber, sposaronsi. Mai di figli nudrirono il desio, la parola v'accinsero o il pensiero»)¹⁰; il gioco di *Il volto delle cose* (*quasi una poetica*), in cui un bambino riceve un brutto voto dal maestro perché usa “TROPPI AGGETTIVI” e, nelle due pagine e mezzo di testo, ogni sostantivo è accompagnato ossessivamente da un aggettivo, quasi in un artificioso esercizio scolastico («il preoccupato bambino tirò fuori dalla gommosa bisaccia gli strumenti preziosi alla triste bisogna del terribile tema»); il racconto conclusivo, *Forse perché*, in cui una letterarietà colorita di melodramma («“Un regalo? No, mai, tel proibisco” “Or come, anche nel dì genetliaco persisti nel niego?”») è calata in breve dialogo nel quale solo l'ultima battuta è accompagnata da una didascalia, che conclude, non casualmente, questo racconto e l'intera raccolta: «“Forse perché sei morto anche tu” rispose, e con le dita mi sfiorò una spalla. Al suo tocco lieve, mi sfarinai tutto»¹¹.

Ma l'abituale cifra espressiva di Mari è un'altra. Per riprendere le parole di Serino 2013, p. 4, consiste in «una centrifugazione abilissima tra i registri alti prediletti e gli influssi del polo più basso della lingua, in uno straniante incontro-scontro di aulicismi, popolarismi, latinismi, tratti fumettistici, grecismi, onomatopoe, grafie preziose e fonetiche».

In questo mio saggio fondato sulle due raccolte di racconti, *EAC* e *TSI*, e su tre romanzi, *FA*, *VER* e *LP* – tutti in varia

¹⁰ *EAC* 185. Si noteranno il poetismo *desio*, l'enclisi pronominale in *sposaronsi*, la topologia preziosa e il ritmo: il secondo periodo è costituito di due endecasillabi, come osserva anche D. Serino, *La lingua*, cit., p. 133.

¹¹ *EAC* 197.

misura con dichiarate implicazioni autobiografiche – ho guardato a testi nei quali la tensione espressiva è, in apparenza, meno rilevata rispetto all'invenzione di un romanzo come *La stiva e l'abisso*¹² o allo sperimentalismo anche nell'impianto narrativo di *Rosso Floyd*. Se non m'inganno (e se la scelta non è troppo condizionata, come pure è inevitabile sia, parlando di letteratura contemporanea, da mie personali inclinazioni di lettura), rispetto a quella che guarda ai romanzi più sperimentali si tratta di una specola altrettanto utile per osservare da vicino alcuni tratti della personalità espressiva dell'autore.

Quando si parla di "iperletterarietà" si pensa, in primo luogo al lessico, che è l'indice più evidente di marcatezza aulica. È un rilievo che si può fare, come si dice, ad apertura di libro.

Ecco l'*incipit* di *VER*: «Dimidiata da un colpo preciso di vanga, la lumaca si contorceva ancora un attimo: poi stava. Tutto il vischioso lucore [...]». *Dimidiare* è un raro latinismo di diffusione settecentesca, *lucore* è preziosismo caro, oltre che ai poeti, anche alla prosa d'arte del Novecento (esempi da Barilli, Bacchelli, Bonsanti e da altri nel Battaglia), *stare* nel senso di 'stare fermo', come nel manzoniano «Batte sul fondo e sta», è un latinismo semantico. Tutte e tre le forme sono messe al servizio di una descrizione umile, creando un effetto di dissonanza, anche se il tema delle lumache sarà centrale nelle allucinate percezioni del protagonista.

L'attenzione al vocabolario implica anche la ricchezza delle famiglie lessicali semanticamente omogenee. Ciò vale, in particolare, nei momenti espressivi più marcati. In *LP* 37 si introduce il ritratto di Velia, donna di servizio dei nonni in campagna, «straordinariamente lercia» (come si anticipa in *LP* 8

¹² Sul quale cfr. L. Serianni, *Antico e moderno*, cit.

nota 2), un ritratto imperniato su una famiglia lessicale che fa leva sull'idea di "sporco" (ma proprio *sporco* e corradicali qui mancano all'appello): *sudiciume*, *nerume* lasciato nella superficie delle uova sode dalle sue unghie, *lerceria*, *crassume* depositato sul cuscino. Ancora in *LP* il rapporto carnale tra i genitori dal quale sarebbe stato concepito chi dice io è indicato, ossessivamente, con una serie di espressioni distanzianti: «quell'amplesso fatale» 4, «l'increscioso viluppo primaverile» 4, «l'abominevole coito» 6, «l'incongruo amplesso» 48 e 82, «*raptus*» 47 e 63.

Ma non c'è solo il lessico *stricto sensu*, cioè quello costituito da unità isolate. La formazione delle parole va da un minimo a un massimo di scarto in direzione preziosa. Il minimo può essere rappresentato dall'occasionale ricorso a verbi non prefissati rispetto a quelli correnti, come *giallire* 'ingiallire' («certe icone giallite» *EAC* 60), secondo una procedura già praticata da Pietro Giordani, un precedente che credo non dispiacerebbe a Mari¹³.

Il massimo è rappresentato da composti con formanti dotti, che non esistono, ma soprattutto non possono esistere per il carattere fortemente idiosincratico del referente:

extragredito antonimo di 'progredito' *LP*, 54 («quale mai regressione, infatti, se non si è mai extragrediti?»);

laculoquente *LP* 44 'parlante di una varietà regionale propria dell'entroterra varesotto sulle rive del lago Maggiore' («La mia lavorante, popolana nonché volgarotta! Illetterata,

¹³ Con forme come *bassare* 'abbassare', *prigionare* 'imprigionare' ecc.: cfr. L. Serianni, *Italiano in prosa*, Cesati, Firenze 2012, p. 238 e bibliografia ivi indicata.

ignorante, lacuquente, stupidella non poco, un'ochetta, cun quei sòkkol»);

misenabismo, da *mise en abîme* LP 57 («Di grado in grado nel misenabismo, così, il titolare della finzione, a eccitarsi, tematizza la propria eccitazione»).

monomestrico 'della durata di un mese' FA 194 («situava me in monomestrica acie»);

patopedagogico LP 98, a proposito della madre, abitualmente triste, e dei suoi riflessi sul figlio («Zitta zitta, semplicemente patendo, mia madre otteneva risultati patopedagogici che mio padre nemmeno si sognava»);

polinonimo 'dai molti nomi' LP 25, detto di una cameriera vagheggiata dall'io narrante adolescente, di cui a lungo si ignora il nome (e che sarà chiamata nel corso del romanzo con i nomi, assegnati sulla base della prevedibilità legata al suo infimo stato sociale, di Donatella – Ivana – Loretta: «Non ne seppi mai il nome, sicché dominava le mie fantasie da anonima o polinonima»);

pornotroppo 'vettore di lubricità' LP 29, detto di qualsiasi percezione della donna che esuli dall'immagine della donna dello Stilnovo, il tema che comincia ad assorbire sempre più esclusivamente i suoi interessi;

preciduo 'precedente' FA 96 e 200 («il quarto, consorte di studi e di città del preciduo, risponde al nome di Furio Barbin», «travagliammo molto più del giorno preciduo»);

urbigeno 'proveniente da Roma' FA 213, detto con disprezzo di una recluta appartenente a «una ristretta comunità di Romani»;

L'influsso del latino – che si traduce in FA in una vera orgia di prelievi diretti, esplicito correlativo del distacco «tra la cultura ipertrofica della recluta Mari ed il carnale inferno della

naia»¹⁴ – è pervasivo e attinge anche la grammatica. Ricorrenti sono i superlativi di foggia latineggiante, abbiano o no un effettivo modello nella lingua classica; ancora una volta la procedura si concentra in *FA*: *friabillimo* 35 (in un contesto che assembla, accanto all'iperlatinismo, parole familiari o regionali come *tiracoso* e *tollina*: «sceglierai fra *brioche*s tiraccose e friabillime gallette più tollina di marmellata»), *gracillimo* 101, *fragillimo* 125, *teterrimo* 190 («lessi dall'inizio alla fine il *teterrimo* Woyzeck»), *magherrimo* 234 («un microscopico gattino bianco, lercissimo, magherrimo, fradicio, malato, miagolante di disperazione»).

Alcune scelte linguistiche non sono legate a una specifica funzionalità espressiva e sembrano rispondere al solo intento di creare uno sfondo genericamente distante dall'abborrita lingua d'uso. Così, senza indugiare troppo su questo aspetto, l'accusativo di relazione, frequente in tutta la produzione di Mari¹⁵, i participi assoluti (un solo esempio, da *EAC*, p. 17: «di colpo se ne accorsero tutti, si fermarono come pietrificati, bloccate le membra in viluppo»), le epitropi («Di carte pochi mazzi e suginosi» *FA* 133, «l'urbana posa e civile» *FA* 228, «sgombra la mente e affiilata» *LP* 79), gli arcaismi nella coniugazione verbale (*fùr* *EAC* 74, *femmo* *FA* 148, *furno* *FA* 182; qui anche, dato il

¹⁴ D. Serino, *La lingua*, cit., p. 104. Esempi attinti dalle pp. 14-20: *institutio* («io per la prima volta pativo a causa della militare *Institutio*»: anche la maiuscola ha effetto distanziante), *in extremo*, l'*ictus* del timbro, *in rebus corruptis lapsisque, id est* («Arroge contingente concausa, *id est* la saturazione universitaria»), *punctum* («nell'intensissimo (?) *punctum* della morte»), *sive* («un calciobalilla [sive biliardino: si respinge la sciatta dizione di calcetto]»). Un iperlatinismo, fondato su una parola di origine incerta ma certamente non di trafila latina, è *goffago* *FA* 77.

¹⁵ Cfr. D. Serino, *La lingua*, cit., pp. 137-139.

contesto complessivo, *ebbimo FA* 160, 201, che in altri scrittori potrebbe essere rubricato come popolarismo), le apocopi di sostantivi, del tipo che Manzoni, probabilmente per malintesa imitazione del fiorentino vivo, introdusse nella revisione dei *Promessi Sposi*, senza poi ribadirla nella lingua degli scritti successivi¹⁶ («con affezion maniacale» *TSI* 21, «l'orrenda innominabil "gimcana"» *TSI* 48, «all'ispirazion del momento» *EAC* 74, «un mammellon collinare» *EAC* 93). Un toscanismo, adibito però da Mari per il suo statuto letterario¹⁷, è l'aggettivo *dimolto* («all'acquisto di mangime dimolto» *EAC* 50, «rende le amicizie del C.A.R. dimolto più intense» *FA* 99, «un pittore inglese dimolto gentile» *LP* 90).

Più interessante soffermarsi sui momenti in cui l'impenata arcaizzante o comunque fortemente letteraria è legata ai contenuti. A proposito di un romanzo del 1989, *Di bestia in bestia*, Serino 2013, 31 ha notato che l'alessandrinismo si accentua quanto più il contesto è osceno o scatologico. È una caratteristica tipica di Mari, che si coglie anche in testi come *EAC* in cui, non fosse che per la varietà delle situazioni rappresentate nei diciotto racconti, il tasso di sperimentalismo inevitabilmente si attenua¹⁸. Vediamo da vicino il passo di un racconto, *In virtù*

¹⁶ Cfr. M. Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni*, seconda edizione, Cisalpino, Milano 1992, p. 70 n. 528.

¹⁷ Diverso il caso di un monologo interiore attribuito a un ragazzino dei giardinetti in *TSI* 51, da cui il narratore coetaneo prende le distanze, in cui figurano due toscanismi (o tre, se vi comprendiamo anche l'apocope di *sono*): «la vecchia starà già preparando la cena ma chi se n'impipa, io son grande e fo da me». Su *impiparsene* cfr. M. Vitale, *La lingua*, cit., p. 74 n. 578.

¹⁸ Cfr. ancora D. Serino, *La lingua*, cit., p. 42.

della mostruosa intensità, in cui chi racconta è il possibile acquirente di un appartamento che l'agenzia ha messo in vendita; l'appartamento ha ancora i mobili degli inquilini precedenti e questo esaspera l'io narrante, che ha già in partenza un pregiudizio sfavorevole:

Tuttavia il peggio doveva venire. Entravo in bagno, e osservando il cesso immaginavo – oh non volevo, ma era catena fortiore d'idee – immaginavo dunque la quantità complessiva di escrementizia matesi che dovea aver ricevuto negli anni: *la vedevo*, suggestiva montagna bruna, fumigante, animata da piccoli smottamenti, da discrete slavine che ne diceano i più che chtonî chimismi: talché arretravo sgomento, tapinando fino alla stanza da letto: trito talamo antiquo, consumata piazza di amplessi smagati che si ripetevano davanti a me come uno spettacolo senza ragione né fine. Il giaciglio era fatto, naturalmente, ma io lo vedevo scomposto, polluto, mi sembrava perfino, a prestare un po' più di attenzione, di vederci svolazzar sopra i loro sogni, tante tristi speranze, tante estasi orrende (EAC 60).

Stilisticamente, il passo è costruito su due livelli dissimetrici: quello basso, rappresentato da *cesso*, e quello alto, che segue immediatamente la frase introduttiva («Tuttavia il peggio doveva venire»), non marcata. Questo secondo livello è rappresentato a tutto campo: dalle desinenze verbali (*dovea*, *diceano*: in opposizione al *doveva* iniziale), alla grafia grecizzante *chtonî* e alla variante latineggiante *antiquo*; dalle figure di suono (allitterazione in *chtonî chimismi* e *trito talamo*) al lessico non usuale: *tapinando* 'trascinandosi penosamente in un ambiente ostile' (Battaglia, punto 2), *smagato* detto di amplessi che si ripetono stancamente, *polluto*, *trito*, rinnovato nell'accezione latineggiante originaria di 'consumato' rispetto a quelle usuali di 'tri-

tato' o, figuratamente, 'vietò'. Da notare *matesi*, con un'alterazione paronomastica di *materia* per grottesca interferenza del greco μάθησις¹⁹: ancora una volta la centrifuga del basso e dell'alto.

In uno scrittore come Mari non c'è spazio per il dialogo inteso come scambio mimetico di battute tra i personaggi. Si può notare che, anche quando un dialogo muove dalla realtà, presto il "demone della letterarietà" dello scrittore lo indirizza verso l'alto. In *FA 90* si introduce la figura del sottotenente Paride, «dotato di una certa ironia e di un intermittente brillio di argutezza negli occhi»; ma la possibile traduzione verbale di questo atteggiamento non ha nulla che rimandi al sottoufficiale «siciliano, sembiante un Ciccio Ingrassia giovine e biondo», a partire dall'immagine conclusiva, di forte impatto letterario, con *ora* adibita estensivamente a indicare un particolare momento del tempo:

Vedete che razza di ordini mi tocca darvi? Ne cogliete l'assurdo? Eppure eseguite, e il vostro zelo ortodosso mi regali un filo di plausibilità nell'ora ambigua che ci avvolge.

In un racconto di *EAC*, *La legnaia*, sono in scena un padre che si rivolge al figlio di dieci anni, che ha ancora paura dei mostri, e che il padre vuole sottoporre a un'iniziazione, mandandolo di notte nella temuta legnaia, «debitamente ignudo, senza conforto di lume». Il discorso dell'adulto è affettivamente coinvolto (variazioni sul nome del bambino, che fanno pensare a un gioco familiare tante volte ripetuto), contrassegnato da se-

¹⁹ Cfr. L. Pizzoli-D. Poggionalli, *Il caos ordinato*, cit., p. 144.

gnali di oralità (iterazioni: *sei grande, un figlio deficiente*; interiezioni come *eh, uh*; dimostrativo decurtato '*sti*, formule di coinvolgimento dell'ascoltatore attraverso interrogative ed esclamative) e dal meccanismo del *baby talk*, attraverso il quale l'adulto si pone sul piano linguistico del giovanissimo interlocutore (diminutivi: *faccino, compagnucci*; indicazione di sé con la terza persona: *il papà tuo*):

Ascolta Bastiano, Bastianellino, Nelluccio: ora che hai dieci anni sei grande, già già, un bell'ometto, sei grande ti dico, e non puoi più credere ai mostri, mi hai capito? non esistono, i mostri, sono stufo di ripetertelo, basta, hai computed gli anni e il papà tuo non te lo ripeterà più, eh Sebastiano Sebaste Sebastopòl Seborroico? Uh, e che è quel faccino? Un figlio deficiente, ecco quello che ho: un figlio deficiente! I mostri! A dieci anni! I tuoi compagnucci fan già a gara a chi ce l'ha più lungo e tu t'impapocchi coi mostri! Che sarebbero poi, 'sti mostri?, mi piacerebbe tanto saperlo, com'è che sono, eh? [...] (EAC 159).

Ma poco più avanti lo stesso padre innalza il registro, a tutti i livelli (con *cui* con valore di oggetto²⁰: *cui riguardando* 'riguardando il quale', in ogni caso una struttura distante del parlato; passato remoto: *fui, capitò*; lessico sostenuto: *sovrerrà, testa* 'attesta' e anche *papà* è toscanamente e letterariamente tradotto in *babbo*):

[il pezzo di legno da prendere nella legnaia sia la prova dell'avvenuta iniziazione]: lo sia per me al tuo ritorno, ma lo sia anche a te per tutta la vita tua, un bel pezzo di legno cui riguardando, ogni

²⁰ Se *riguardare* è usato, come credo, come transitivo; diversamente avremmo un abbastanza corrente dativo senza *a*.

volta che ti riprendano i dubbî, tu dica gioioso: io fui là, solo nella notte, nudo nella legnaia, e nulla mi capitò, nulla: questo ciocco lo testa: oh quanto fui sciocco! oh quanto inutilmente tremavo! E ti sovrerà del tuo babbo, e dirai: deh se aveva ragione, il vecchio [...] (EAC 160).

Anche se la letteratura più esplicitamente presente nella narrativa di Mari è quella anglosassone, è ovviamente ben percepibile la trama della tradizione italiana. Alcuni sono prelievi facilmente riconoscibili: Dante («Ma accadeva anche, e 'l modo m'offendeva ancor più, quand'era alcuno dei piccoli Baldi a farle visita» EAC 102), Foscolo («la canzone che teneva le secrete vie del mio cuore era Il testamento del Capitano» TSI 112, «penso a Ecuba e Andromaca, e dico Troade inseminata, Troade vetrificata, Troade mai tanto amata, dopo anni luce di strada ferrata» TSI 119), Pascoli («oh mùtola, che è mai codesta felicità nova?» EAC 42). Altri sono rievocazioni ambientali, in cui il rinvio non è puntuale, ma riconoscibile. Nel racconto *Tutto il dolore del mondo* l'indifferenza del negoziante per un pesciolino dell'acquario che sta morendo suscita la reazione parossistica dell'io narrante: «Una furia omicida, tremenda, massacrarlo lì, subito a mani nude, dividerlo brano a brano sul bancone di fòrmica» (EAC 51). La frase è messa insieme con spezzoni del melodramma, in particolare verdiano²¹: *a brani a brani* si trova per esempio in *Luisa Miller* di Cammarano, II 2 («A brani a brani, o perfido, Il cor m'hai tu squarciato!...»), *tremendo* compare insieme ad altri aggettivi nei *Lombardi alla prima crociata* di Solera, II 5 («Già la croce per l'aure balena

²¹ Non sfuggirà che il titolo di un capitolo di TSI è una citazione esplicita dall'*Otello* di Boito-Verdi: *E il tuo dimon son io*.

D'una luce sanguigna, tremenda»), e in *Ernani* di Piave, II 9 («Pensa pria che tutta scenda Più feroce, più tremenda D'una folgore su te»), nel *Ballo in maschera* di Somma, III 2 («Che tremenda, repente, digiuna Su quel capo esecrato cadrà»); e sarà inutile esemplificare i comunissimi *furia* e *omicida*, sostantivo e aggettivo.

La scelta dei romanzi sui quali mi sono fondato ha privilegiato quelli con riflessi autobiografici (minimi in *VER*, massimi e dichiarati in *LP*). È abbastanza naturale richiamare, almeno per contrasto, il romanzo che, nel Novecento, ha inaugurato questo filone: *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg (1963)²². L'impianto, le risorse espressive, la fisionomia stilistica dei due libri non potrebbero essere più diverse; ma c'è un'occasione di tangenza che va sottolineata, determinata dal forte potere evocativo di certe parole legate ai ricordi familiari. Dopo una prima rassegna di frasi e aneddoti più volte circolanti nella casa paterna, Ginzburg scrive:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte nel tempo della nostra infanzia [...]. Una di quelle frasi o parole ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone²³.

²² Se posso permettermi una testimonianza personale: nella copia di *LP* che l'autore mi ha donato la dedica è «a Luca Serianni, un po' di lessico fami(g)liare»; la *g* tra parentesi allude espressamente al titolo di Ginzburg, che aveva optato per l'aggettivo di relazione forse meno comune rispetto all'allotropo *familiare*.

²³ N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 1963, p. 28.

E Mari:

[quando Velia, la sudicia serva dei nonni, portando il pranzo a tavola, afferrava e rimetteva sul piatto un pezzo di cibo che era uscito, io e mia sorella] dopo aver notato sul giornale il titolo del film *Panico a Needle Park*, ci dicevamo «Needle» e ci eravamo capiti, come con «Metodo X» («Avvincente la vita di Lincoln»: *metodo x*; «ragazzi, oggi pomeriggio c'è la vendita benefica all'oratorio»: *needle*). (Quando vogliamo farci del male invece, sollecitare le zone più sensibili, ci diciamo «Vuoi un uovo?»») (LP 156)²⁴.

Uno degli elementi che distaccano – direi proprio: oppongono – i due scrittori, è il diverso rapporto con la letteratura. Quasi costantemente dissimulato, non solo in *Lessico familiare*, da Ginzburg e invece onnipresente e condizionante in Mari.

In Mari il piacere della letteratura, un piacere intenso, quasi fisico, legato in primo luogo alla rigorosa analisi del testo, è ribadito a più riprese. Una macabra canzone alpina cantata dalla madre durante l'infanzia del figlio, *Il testamento del capitano*, col capitano morente che chiede di consegnare cinque pezzi del suo cadavere ad altrettanti destinatari, reali (madre, fidanzata ecc.) o simbolici (patria) «mi dava – scrive Mari in *TSI* 113 – uno strano piacere, lo stesso in cui, crescendo, avrei imparato a riconoscere il piacere della letteratura». È un piacere fondato sulla gratuità: «non sa cosa sia la lettura chi apre un libro per altro che sia il puro piacere di leggere» (*TSI*, 103); proprio come quello provato nel cimentarsi con la madre in *puzzle* sempre più complicati, che una volta terminati vengono imme-

²⁴ Il riferimento è all'abitudine di Velia di intaccare la superficie dell'uovo sodo con le sue unghie sporche.

diatamente disfatti, come si legge nello stesso racconto. La letteratura è anche una delle più rilevanti linee di faglia che segna il rapporto col padre, «un insoluto rapporto materiato di paralizzanti terrori e di paralitici grumi di immenso affetto inespresso» (*TSI*, 87): visto che – scrive Mari in *LP*, 84 – «la letteratura in quanto tale è sempre stata considerata da mio padre come un'assoluta perdita di tempo, una forma di titillamento molto ma molto masturbatorio, non poco decadente, anche... fradicio di ridondanza» (*LP* 84).

Carlo Mazza Galanti ha parlato, opportunamente, nel 2011 di «alfabetizzazione ipertrofica», di «ultima incarnazione, in ordine di tempo, di una risposta ostinatamente letteraria alla fine della letterarietà»²⁵. Sono parole che mi piace accostare, concludendo, a quelle di un grande linguista molto sensibile al fatto letterario, Gian Luigi Beccaria, in un bilancio della narrativa italiana recente; parole che, credo, testimonino bene lo spazio che Michele Mari, con una parte consistente della sua produzione creativa, ha conquistato nello spazio letterario dell'Italia di oggi:

Abbiamo assistito a evidenti mutazioni. I caratteri della nostra prosa letteraria si stavano facendo anno dopo anno più sfrangiati e indefiniti [...]. Era caduto nella maggioranza dei casi quel modo di scrivere cui eravamo più abituati: l'uso della propria tradizione letteraria come forma trascendente e intima, come voce da far rivivere in sonorità familiari. Sino alla seconda metà del Novecento almeno, non si era abbandonata ancora l'idea che una pagina letteraria è scrittura inscritta in una ininterrotta tradizione, scrittura intatta che per parlare

²⁵ Cit. in D. Serino, *La lingua*, cit., pp. 8-9.

nel presente e *del* presente arriva da lontano, si inserisce in una continuità, contiene quantità di passato, serba di esso come un distillato profumo, di esso si intride con rimandi sottili²⁶.

Luca Serianni

²⁶ G.L. Beccaria, *Cara Nicoletta...*, in «*Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro*». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di M. Biffi, F. Cialdini, R. Setti, Accademia della Crusca, Firenze 2018, pp. 61-66, p. 61.

II. Iconologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini

di *Andrea Cortellessa*

Magari in questa sede non c'è bisogno di specificarlo, ma *Leggenda privata*¹ è uno dei libri più belli che siano stati pubblicati, nella nostra lingua, negli ultimi quindici anni. Forse il più bello. E non è un caso, forse, che almeno altri due titoli candidabili a questo podio ideale – cioè, insieme a questo appena citato, *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda² e *Geologia di un padre* di Valerio Magrelli³ – siano i primi, dei rispettivi autori, a potersi definire «iconotesti»⁴.

¹ Michele Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017. Per una presentazione meno profilata del testo rinvio a *Michele Mari, il ritorno del Demone*, in «doppiozero», 28 giugno 2017: <http://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>.

² Cfr. Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri immaginare mondi*, Donzelli, Roma 2009.

³ Cfr. Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Einaudi, Torino 2013.

⁴ Del genere, in riferimento a Mari, ha parlato a questo convegno Andrea Santurbano. La definizione di *iconotesto* è invalsa a livello internazionale a partire dagli anni Novanta (in non casuale coincidenza col successo, appunto internazionale, dei libri di W.G. Sebald); preferisce parlare di *fototesto* il maggior studioso italiano del genere, Michele Cometa (cfr. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura sua e di Roberta Coglitore, Quodlibet, Macerata 2016). Rinvio per il momento a *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia*, in *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, Catalogo della mostra a cura di Maria

Fra le opere che ho appena citato più ravvicinata è la somiglianza, di *Leggenda privata*, con *Geologia di un padre* di Magrelli: pubblicato dallo stesso editore quattro anni prima e che, come quello di Mari, è dedicato al rapporto ambivalente dell'autore coi propri genitori (sebbene in quello di Magrelli ad essere citato nel titolo sia solo il padre, e a questo sia quasi per intero dedicato, vi figura anche una pagina lancinante su sua madre⁵; il padre Enzo e la madre Gabriela detta «Iela» sono invece in pari grado protagonisti di quello di Mari). Mentre in *Geologia di un padre* le immagini inserite all'inizio del testo sono disegni del padre ingegnere Giacinto, in *Leggenda privata* non figurano disegni o bozzetti del padre Enzo, grafico e *designer* di fama internazionale, ma fotografie in gran parte da lui scattate (come quella che figura in copertina e che, vedremo, ha un'importanza strategica), comunque appartenenti all'archivio di famiglia.

Vittora Marini Clarelli e Maria Antonella Fusco, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, Electa, Milano 2011, pp. 34-59, e a *Scritture del conflitto. Parole e/vs immagini nella tradizione dell'iconotesto*, intervista a Luca Bernasconi, in *Le parole e le cose*, 19 dicembre 2018: <http://www.leparolee-lecose.it/?p=34478>. Un altro candidato attendibile al "podio" di cui sopra – avanzo la candidatura con un po' più di pudore essendone stato l'editore – è a sua volta l'iconotestuale *Condominio Oltremare* di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci, *fuoriformato* L'orma, Roma 2014 (rinvio a *Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci*, in *Etica e Fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, atti del convegno di Roma, Università «La Sapienza», 14 novembre 2014, a cura di Raffaella Perna e Ilaria Schiaffini, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 127-148).

⁵ Cfr. V. Magrelli, *Geologia di un padre*, cit., p. 114-115.

Diversi incunaboli importanti del genere iconotesto, specie all'intersezione cruciale di questo con la vocazione autobiografica, mostrano questo stesso carattere "archeologico" o, per dirla appunto col lessico di Mari, "filologico" (superflua forse l'avvertenza che è una filologia paradossale quella esercitata su materiali di esclusiva pertinenza "privata": rivelandosi dunque quella che è, a tutti gli effetti, inverificabile "leggenda"). Due libri usciti nello stesso 1975 (*annus mirabilis* di questa tradizione: è l'anno in cui esce, anch'esso da Einaudi come i precedenti, il da loro diversissimo *La Divina Mimesis* di Pasolini) sono per esempio *Barthes di Roland Barthes* e *Lettura di un'immagine* di Lalla Romano (nelle successive edizioni ribattezzato *Romanzo di figure* e *Nuovo romanzo di figure*). In entrambi i casi i documenti fotografici sono appunto prelevati, dai rispettivi autori, entro l'archivio familiare; ma mentre assai diverse sono le fonti e le ispirazioni delle immagini nel programmaticamente eteroclitico e frammentario testo di Barthes, eccezionalmente compatto e coerente si presenta il *corpus* commentato da Romano: fotografie tutte scattate dal padre Roberto fra il 1909 e il 1913, e tutte raffiguranti sua moglie, cioè la madre di Lalla, oppure la stessa bambina che comporrà il libro più di sessant'anni dopo: quando cioè aveva fra i tre e i sette anni d'età⁶.

È interessante, pensando alla struttura che avrà *Leggenda privata*, quello che dice Barthes nel corsivo che introduce al suo libro e, specificamente, alle immagini che la fanno da padrone al suo inizio. Queste sono per lui «le figurazioni d'una

⁶ Cfr. Vega Tescari, «*Lettura di un'immagine*» di Lalla Romano. I. *L'ulteriorità della parola*, in *Lettere Italiane*, LXII, 2010, 1, pp. 316-332; «*Lettura di un'immagine*» di Lalla Romano. II. *Erranze*, in *ibidem*, LXIII, 2011, 1, pp. 134-157.

preistoria del corpo – di questo corpo che si avvia al lavoro, il godimento di scrittura». L'autore si è posto infatti una *contrainte*: «il tempo del racconto (del repertorio d'immagini) finisce con la giovinezza del soggetto: esistono biografie solo della vita improduttiva». Una *contrainte* che in sostanza impedisce al testo di poter essere considerato un'autobiografia, genere che per sua tradizione retrospettivamente riassume l'esistenza da un punto d'arrivo, magari provvisorio, ma comunque ben inscritto nel testo, dal quale l'autore racconta “come è diventato ciò che è”, per dirla alla maniera di Nietzsche. All'opposto, se nel testo di Barthes il luogo dell'origine è fissato da un punto preciso – è il caso anzi di dire un *punctum* – iscritto alla prima pagina (la prima fotografia raccolta, lievemente sfocata come se filtrata dai veli della memoria, ritrae «la madre del narratore» – esplicita una nota in fondo al testo – «verso il 1932»), il luogo d'arrivo, cioè la stazione dalla quale si scrive, seppur datata con precisione al «6 agosto 1973» non propone al lettore una prospettiva ben identificata (neppure nella forma della retroversione ciclica – raccontando cioè, alla fine del racconto, il momento del suo inizio – alla maniera di quello che è il grande modello di Barthes, la *Recherche*).

Il che si spiega con una teoria della scrittura, e bisogna anzi dire in questo caso dell'*écriture*, che non credo Mari potrebbe condividere, e cioè che nella vita adulta sia appunto la scrittura a farsi in sé protagonista, così istituendo quella che Barthes chiama la dimensione del *neutro*: per cui «il Testo stesso» (si noti la maiuscola) «spossessa» il suo autore della «*sua* durata narrativa». Dunque il repertorio di immagini commentate (con vere e proprie didascalie, segnalate dal carattere corsivo) «si ferma [...] alle soglie della vita produttiva»: che, mitobiograficamente, Barthes fa coincidere con una soglia eterotopica (per

dirla alla maniera di Foucault), «l'uscita dal sanatorio» dove passò diversi anni, fra il 1942 e il '46, a curarsi una tubercolosi. Nella parte seguente (*Barthes di Roland Barthes*, come a ben vedere dice già il suo titolo, consiste di due sezioni molto diverse fra loro: una rivolta al passato, in cui prevale l'immagine, e una rivolta al presente – è a tutti gli effetti un «diario»⁷ – in cui viceversa prevale la scrittura) le immagini inserite nel testo non saranno più fotografie, ma solo disegni dello stesso Barthes, cioè «immagini [...] tracciate dalla mano»: che, sempre nella concezione dell'autore, non sono che forme diverse della medesima attività grafica, della medesima *écriture* o – come allora dovremmo meglio tradurre questo termine – della medesima *scrittura*⁸.

Ben diverso il temperamento di Mari, certo. Eppure pare scritta per lui questa didascalia di Barthes: «Del passato, è l'infanzia che mi affascina di più; solo lei, a guardarla, non mi dà il rimpianto del tempo abolito. Perché non vi scopro l'irreversibile ma l'irriducibile: tutto quello che è ancora in me, a tratti; nel bambino leggo in trasparenza la parte oscura di me stesso, la vulnerabilità, la tendenza alle disperazioni (fortunatamente plurali), l'emozione interna esclusa da ogni espressione per la sua infelicità»⁹. La *sanguinosa infanzia*, cioè. Quello che viene dopo, ha detto di recente Mari a Carlo Mazza Galanti nella conversazione da lui accoppiata a un'altra con Walter Siti in un libro cui ha dato il titolo – sincretistico, proprio come quello di queste giornate – di *Scuola di demoni*, «è un tema di nessun interesse»

⁷ Cfr. Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes* [1975], traduzione di Gianni Celati, Einaudi, Torino 1980, p. 110.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

(«narrativamente preferisco fermarmi prima: Michele Mari scrittore, cioè Michele Mari strutturato e fortificato, non è un tema letterariamente interessante per me»)¹⁰. Più in generale, esclusa dal campo del narrabile per Mari è la sua vita adulta (c'è naturalmente un'eccezione, e macroscopica, *Rondini sul filo*: che non a caso però rappresenta, della sua opera, la parte maledetta, quella finora esclusa da ogni ripubblicazione seguita alle periodiche ricollocazioni editoriali dell'autore)¹¹.

Sempre in *Scuola di demoni* sostiene Mari – e lo ha ribadito qui ieri – che l'apparato iconografico di *Leggenda privata* non sarebbe un'idea sua: «le fotografie sono state un'idea dell'Einaudi. Quando hanno visto quella che ho proposto per la copertina mi hanno chiesto se ne avessi altre [...] è stato molto naturale, erano immagini che corrispondevano a tanti passaggi scritti. Il libro l'avevo già scritto tutto senza foto, quindi ho dovuto rimetterci mano per creare gli incastri: in alcuni casi mi sono limitato a inserire l'immagine tra due paragrafi, in altri l'ho dovuta sorreggere con un piccolo ingresso verbale o una didascalia»¹². Non sarebbe questa la prima volta, peraltro, che un iconotesto nasca, in quanto tale, per caso; ovvero per iniziativa editoriale. Anche il testo letterario col quale convenzionalmente si fa cominciare questa tradizione, il romanzo *Bruges-la-Morte* di

¹⁰ *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di Carlo Mazza Galanti, minimum fax, Roma 2019, p. 57.

¹¹ «forse anche per questo è il libro che più mi imbarazza e per cui, esibizionismo per esibizionismo, sento la necessità di mettere un velo, o un veto. [...] forse è un mito romantico che mi fa pensare che le cose assimilate prima della critica, prima della maturità, siano quelle più profonde», *ibidem*. Di *Rondini sul filo* (Mondadori, Milano 1999) ha parlato qui Andrea Gialloredo.

¹² *Scuola di demoni*, cit., p. 72.

Georges Rodenbach, non solo nasce ma conosce una prima pubblicazione – come *feuilleton*, sulle pagine del quotidiano *Le Figaro* – senza appunto le trentacinque fotografie della città che dall'autore verranno concordate, coll'editore Flammarion nel 1892, in sostanza come riempitivo. Eppure *a posteriori* i suoi interpreti concordano sul valore appunto non meramente illustrativo, ma a tutti gli effetti diegetico e più in generale di senso, appunto delle immagini inserite nel testo (come dichiara lo stesso autore, del resto, nella nota che vi prepone; il che rende non meno che assurda, per inciso, la scelta ricorrente di pubblicarlo senza quelle immagini – come è avvenuto in tutte e quattro le diverse sue edizioni italiane – o, con scelta ancora più irrispettosa, con *altre* immagini, diverse da quelle da lui previste: *crux* filologica, questa, che sintomaticamente accomuna molti snodi-chiave della tradizione iconotestuale)¹³.

Come che siano più o meno leggendariamente andate le cose, l'emergere dell'archivio di famiglia in *Leggenda privata* è da mettere in relazione al parallelo emergere “vero”, fra tutte le virgolette del caso, di una biografia familiare precedentemente allusa solo in chiave metafisica (in *Tu, sanguinosa infanzia*) e/o allegorica (in *Verderame*). Sono del resto biografie entrambe profondamente legate all'immagine, quelle dei genitori di Michele trasfigurati nei Demoni che, nel *frame* horror del libro, emergono quali *revênants* per ingiungergli di scrivere la sua autobiografia (che equivale, appunto, alla *loro storia*); e che impongono al figlio il disoccultamento di questo suo ereditato tesoro-maledizione. Uno schema narrativo che si lascia leggere

¹³ Rinvio a *Bruges-la-Morte, o della città-montaggio*, in *Linee di montaggio*, numero monografico a cura di Stefano Chiodi e Daniele Glioli de «il verri», LXII, 68, ottobre 2018, pp. 86-110.

sulla falsariga di tanti racconti di Tommaso Landolfi: autore a Mari da sempre caro¹⁴, e la cui matrice – tanto strutturale che stilistica e motivica – è evidente in *Leggenda privata*¹⁵.

Tanto poco casuali e marginali, risultano in effetti le foto in quest'opera, che Mari col suo prestigio autoriale è riuscito nell'impresa (s'immagina non semplice, stanti le abitudini dell'editoria senza editori di oggi)¹⁶ di far ristampare la sua tiratura, funestata in prima impressione da una loro stampa risultata, agli occhi dell'autore, troppo opaca (sicché, grazie alla mia attività di gazzettiere letterario, sono ora fiero possessore di un esemplare di questa serie-Gronchi rosa).

¹⁴ Cfr. M. Mari, *Landolfi* [2002], in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Quiritta, Roma 2004, pp. 131-139; nella terza e assai ampliata edizione del libro, uscita dal Saggiatore nel 2017, è alle pp. 204-212 (e alle pp. 277-286 di *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, a mia cura, Aragno, Torino 2009; rinvio all'introduzione, *Per dar fine all'esilio*, pp. XVIII-XIX).

¹⁵ Rinvio a *Michele Mari, il ritorno del Demone*, cit. Ha il valore di una *sphraghis* il dettaglio (in *Leggenda privata* a p. 85) del nonno, apulo fieramente «foggiano, e quindi dàuno», che in quanto tale «abborriva i baresi» ma dovette subire un'onta da parte dell'amministrazione fascista che, «ridisegnando le province, trasformò Spinazzola, per pochi chilometri, da foggiana in barese»: così ripetendo lo sdegno di Landolfi, al passare dell'avita Pico Farnese dalla provincia di Caserta, nobilmente longobarda, a quella «romanesca-suburbana» di Frosinone (cfr. *I contrafforti di Frosinone*, in *Se non la realtà*, Vallecchi, Firenze 1960; poi Adelphi, Milano 2003; in Id., *Opere II. 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1992, pp. 10-14).

¹⁶ Rinvio al libro ormai di vent'anni fa di André Schiffrin, *Editoria senza editori* [1999], introduzione di Alfredo Salsano, Bollati Boringhieri, Torino 2000 (e nel 2019 riproposto, con mia postfazione, da Quodlibet).

Che il mondo delle immagini sia, per Mari, mitobiograficamente originario e a un tempo oggetto di una rimozione, contribuisce a dimostrarlo il destino editorialmente laborioso di quello che, insieme alle poesie ipermanieriste di recente svelate al pubblico con la pubblicazione della “bianca” Einaudi che reca il metatestuale titolo di *Dalla cripta*¹⁷, va considerato il suo vero punto di partenza come autore: che, racconta sempre a Mazza Galanti, dopo alcuni pre-testi infantili e adolescenziali debitamente fantascientifici o horror (l’aurorale *Incubo nel treno* e poi addirittura un intero romanzo che anticipava la trama del *Pianeta delle scimmie* – la cui visione, di lì a poco, contribuirà a turbare, nel narratore in erba che si immagina a quell’altezza non avere ancora letto Borges..., la concezione lineare del tempo –, un iper-leopardiano racconto irridente le formule trite della manualistica letteraria, intitolato com’era *Pessimismo galattico*, eccetera), «in quegli anni [...] aveva soprattutto disegnato, aveva fatto fumetti da Calvino, Ariosto, Foscolo, aveva messo tutte le *sue* energie e la *sua* creatività nel disegno»¹⁸. Oggetto di una prima edizione ridotta, col titolo *I Sepolcri illustrati* dal piccolo editore abruzzese Portofranco nel 2002, nel novembre 2019 di questi fumetti – per fortuna non ribattezzati, come da stucchevole vizzo contemporaneo, *graphic novels* – è uscita un’edizione più ampia, e tipograficamente fastosa, col titolo di una delle storie ivi raccolte, *La morte attende vittime*¹⁹. Eppure (sebbene NERO sia una sigla editoriale a sua volta appartata, dal punto di vista letterario, ma nell’ambiente artistico percepita con aura ben diversamente *glamour*) anche in

¹⁷ Cfr. M. Mari, *Dalla cripta*, Einaudi, Torino 2019.

¹⁸ *Scuola di demoni*, cit., p. 18.

¹⁹ M. Mari, *La morte attende vittime*, NERO, Roma 2019.

questa occasione – per la particolare forma distributiva prescelta, detta «Prima o mai» – la circolazione pare programmaticamente rivolta a una cerchia esoterica di *aficionados*²⁰.

Uscita com'è a stretto giro dopo le «autobiografie per feticci» che sono *Asterusher* e *Leggenda privata*, che come mostrava ieri Andrea Santurbano sono testi dall'ispirazione strettamente solidale, nonché col recupero auto-filologico, dichiarato come tale, dei *Sogni* risalenti agli anni Novanta ma solo nel '17 pubblicati con le tavole di Gianfranco Baruchello²¹, e della stessa *Filologia dell'anfibio* fresca di stampa, filologia di una filologia dunque nonché ultimo tassello del restauro della propria opera presso Einaudi²², *La morte attende vittime* va considerata a tutti gli effetti l'emersione di un iceberg (paragonabile, per la sua sommersione-segretezza-crucialità, a quella dimensione reclusa-regressiva-malinconica che il Landolfi della *BIERE DU PECHEUR* – citato da Mari nel suo omaggio al maestro – definiva «regno di Nettuno»)²³. Che coincide con una specie di cantiere auto-filologico – testimoniato dall'edizione dei per lo più

²⁰ Cfr. <https://www.artribune.com/editoria/fumetti/2019/08/michele-mari-prima-o-mai/>

²¹ Cfr. M. Mari-Gianfranco Baruchello, *Sogni*, Humboldt Books, Milano 2017.

²² Cfr. M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, Bompiani, Milano 1995; Einaudi, Torino 2019³.

²³ «Ultimo forse rappresentante genuino della gloriosa nobiltà meridionale, io sto da solo in questa casa crollata più che per metà, e che seguita a crollare un poco ogni giorno, in cui il vento si insinua gemendo, sufolando, facendo garrir le pendule tappezzerie [...]. Questo paese è d'altronde, secondo un astrologo direbbe, il regno di Nettuno...»: Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, Vallecchi,

remoti testi in versi di *Dalla cripta*, nonché dall'essersi concesso alla lunga intervista a Mazza Galanti e, se vogliamo, anche all'organizzazione di questo convegno – che coincide probabilmente con un momento di ripensamento e forse di bilancio, sul percorso seguito sino ad oggi. Unica eccezione al veto iconografico osservato sino a questo momento, nell'ordinato cosmo bibliografico dell'uomo-libro che è Mari, sono le copertine di un paio di suoi libri degli anni Novanta, *Filologia dell'anfibio* appunto (la cui riedizione recente, dopo quella di Laterza del 2011, restaura la copertina d'autore) e *Tu, sanguinosa infanzia*, che nelle rispettive *princeps* sono appunto illustrate da disegni dell'autore

Firenze 1953; Adelphi, Milano 1999; in Id., *Opere I. 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Rizzoli, Milano 1991, p. 667 (alla p. sg. Landolfi evoca la sua «vecchia casa», che «un giorno non lontano si fenderà a mezzo e lentamente rovinerà seppellendo il suo solitario abitatore; e di tra la fenditura si sarà mostrata una luna rossa; insomma, come della casa di Roderigo Usher»). La citazione è a p. 206 dell'ultima ed. cit. di Michele Mari, *Landolfi*. Nel successivo “diario” di Landolfi, *Rien va*, si legge invece: «Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia “opera”; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, “autore di racconti fantastici”. [...] Che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa (“Questo solo di noi...”) [...]. – Eppure quante cose perfino intelligenti potrei dire di me... se una tal critica di me stesso non mancasse di oggetto concreto, se cioè avessi dietro di me una vera opera, almeno un'opera non quasi totalmente sommersa al modo degli iceberg. Da quei deboli trasparimenti di sott'acqua chi potrebbe argomentare alcunché?»: Id., *Rien va*, Vallecchi, Firenze 1963; ora Adelphi, Milano 1998; in Id., *Opere II. 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1992, p. 269.

(mettendo direttamente a tema, nel secondo caso, l'anti-baudelairiano «verdino», davvero non paradisiaco, di uno dei racconti ivi raccolti²⁴; mentre il disegno a guardia di *Filologia dell'anfibio*, con lo scarpone militare sovrastato da pianeti e costellazioni, evoca forse – per convocare un altro decisivo *phare* italiano – la pagina dell'ottavo capitolo del *Pasticciaccio* sugli alluci dei santi ritratti dal pittore «Manieronì»²⁵ e, ancor più da vicino forse, un celebre pezzo di Emilio Cecchi, secondo il quale «Gadda è di quei pittori che fanno un capolavoro tenendo a modello un vecchio paio di scarpe. Nel fango che incrosta le afflitte tomaie, sono iscritte in capillari geroglifici, come nelle rughe d'una piramide, le storie delle fatiche umane e delle sorti. E attraverso le buche delle suola, ecco il cielo con le lontanissime costellazioni che governano quelle fatiche e quelle sorti»²⁶; vale la pena annotare che di Gadda, quando può, Mari ricorda sempre l'esperienza della Grande Guerra, e relativa *naja*)²⁷.

Proprio *Filologia dell'anfibio* – teste *Scuola di demoni* – tematizza il passaggio della linea d'ombra, l'abbandono del

²⁴ Cfr. M. Mari, *Certi verdini*, in Id., *Tu, sanguinosa infanzia*, Mondadori, Milano 1997; Einaudi, Torino 2009, pp. 91-101.

²⁵ Cfr. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano 1957; a cura di Giorgio Pinotti, Adelphi, Milano 2018, pp. 215-219.

²⁶ Emilio Cecchi, *Carlo Emilio Gadda*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da lui e da Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1965, p. 568.

²⁷ Cfr. M. Mari, *Gadda* [capitolo desunto da più articoli, quello citato è del 1992], in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., nell'ultima edizione cit. alle pp. 296-298, che si conclude con l'evocazione del canto alpino *Il testamento del capitano*; cfr. Id., *Canzoni di guerra*, in Id., *Tu, sanguinosa infanzia*, ultima ed., cit., pp. 104-111.

verde inferno dell'infanzia e dell'adolescenza coi loro studi matti e disperatissimi; e, come nel caso di Barthes, coincide con l'attraversamento di una parentesi eterotopica che nel caso di Mari è rappresentato da una vita e servitù militare affrontate colla gioia masochistica, il «godimento puro», dice appunto in *Scuola di demoni*, della «limitazione della libertà»²⁸. Ed è anche – sin dai manoscritti di partenza, che ci ha mostrato ieri in abbrivo Fabio Pierangeli – impaginato a sua volta come un iconotesto, sebbene stavolta ornato dei disegni dell'autore, «immagini tracciate dalla mano» per dirla con Barthes, anziché con fotografie nelle quali, come sarà in *Leggenda privata*, Sé ci viene mostrato dall'Altro: da quel Grande Altro, proprio, che è il Padre iconofilo e iconomane.

Un'altra comprova, di questo statuto sinora coattamente liminare dell'immagine, è la ridottissima parte a essa riservata da una produzione saggistica, quella di Mari, per la sua stragrande parte dedicata invece, si sa, alla letteratura del passato. Un'eccezione, inclusa a partire dalla sua seconda edizione nella formidabile silloge che nell'editoriale lievitare ha sempre conservato il titolo *I demoni e la pasta sfoglia*, è il saggio dedicato

²⁸ *Scuola di demoni*, cit., p. 75. Cfr. ancora una volta Landolfi, nella *BIERE DU PECHEUR*: «la sera che in carcere, levando quasi materialmente le braccia alla due volte inferriata finestra, esclamai: Dio, ti ringrazio per la libertà che m'hai dato, non intendevo affatto quello che si può pensare, ma anzi il contrario. Io non intendevo ringraziare Dio del fatto che, sebbene fosse in ceppi il mio corpo, l'anima si serbasse libera e franca, e che quei ceppi non valessero a mortificare la mia umana dignità, eccetera eccetera. No, io semplicemente lo ringraziavo per ciò che ero in ceppi, per avermi tolto, come sopra, ogni pensiero e ogni possibilità d'azione e decisione, donde una gran calma era sgorgata» (op. cit., p. 638).

ad Adolf Wölfli, in origine prefazione all'edizione italiana di una monografia dedicata dallo psichiatra Walter Morgenthaler²⁹ all'artista svizzero morto nel 1930 nel manicomio di Waldau, vicino Berna, dove aveva passato più di metà dell'esistenza e dove aveva per intero realizzato i suoi 1300 disegni e scritto le 25.000 pagine del suo manoscritto autobiografico intitolato *La leggenda di Sant'Adolfo*. Queste venti pagine di Mari sono la migliore introduzione possibile, non solo alla vicenda straordinaria di Wölfli, ma soprattutto alla sua stessa ambivalente attrazione-repulsione per le concrezioni di parole e immagini. Da un lato, coll'eleggere un alienato a santo patrono del «nostro secolo» (««nostro»», aggiunge nel 2007, «affettivamente ed elettivamente, ormai»), Mari iscrive alla propria idea “barbara”, anti-intellettuale anti-formale e regressivo-viscerale (contro ogni programmatica «mescidazione dell'alto con il basso in tanta prosa contemporanea», afferma sprezzante, «Wölfli ci appare gigantesicamente *puro*»)³⁰, quello che è a tutti gli effetti un progenitore, e anzi borgesianamente un «precursore», dei propri stessi “pasticcini” verbovisivi (nell'opera di Wölfli «disegni e scrittura [...] si integrano e contaminano vicendevolmente: visto che i primi occupano pagine intere (a mo' di tavole) o riquadri di pagine nell'autobiografia, e che la scrittura [...] invade spesso i disegni»)³¹; dall'altro ne afferma con decisione l'anacronistico

²⁹ Cfr. Walter Morgenthaler, *Arte e follia in Adolf Wölfli* [1921], traduzione di Alessandra Pedrazzini, con uno scritto di Michele Mari, Alet, Padova 2007.

³⁰ M. Mari, *Wölfli* [2007], in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Il cavallo di ferro, Roma 2010², pp. 100-120: 104; nell'ultima edizione cit. è alle pp. 103-118.

³¹ *Ibid.*, p. 115.

quanto «innato e sbalorditivo istinto della modernità»³², sancendola con esempi provenienti proprio dalla cultura dell'avanguardia modernista e postmodernista altrove avversati come catastroficamente intellettualistici («Immaginiamo un uomo *non americano*», esordisce Mari, «che *trentadue* anni prima di Andy Warhol metta in un quadro l'immagine fedele di una zuppa Campbell's»; «immaginiamo che senza aver letto Borges quest'uomo chieda un numero spropositato di fogli per realizzare una mappa di Berna in scala 1:1», eccetera)³³.

La medesima ambivalenza da lui attribuita al pur meritorio e sensibile Morgenthauer, che sin dal titolo del suo libro (*Arte e follia in Adolf Wölfli*) «non riesce a superare l'opposizione, o meglio la contraddizione, fra l'«infantilismo» e la sapienza» del suo paziente, è in fondo la stessa ambivalenza di Mari nei *propri* stessi confronti. Difficile non pensare a lui – e in particolare a quel racconto-chiave di *Euridice aveva un cane* che è *La serietà della serie*³⁴ – quando Mari descrive, tramite Morgenthauer, l'«*horror vacui*» di Wölfli, l'«aspirazione a vivere senza smettere mai di creare», «la compulsiva *serietà* del lavoro [...] legata alla sua *serialità*», intesa soprattutto «come ripetizione ossessiva delle stesse immagini, degli stessi motivi ornamentali, delle stesse parole, degli stessi numeri (ripetizione che equipara tutta la sua produzione a un'ecolalica e autoipnotica litania)»³⁵. Come sa il lettore dei *Demoni e la pasta sfoglia*, non

³² *Ibid.*, p. 107.

³³ *Ibid.*, p. 100. Corsivi dell'autore.

³⁴ Cfr. M. Mari, *La serietà della serie*, in Id., *Euridice aveva un cane*, Bompiani, Milano 1993; Einaudi, Torino 2004, pp. 96-102. Di questo racconto qui ha parlato acutamente Patricia Peterle.

³⁵ M. Mari, *Wölfli*, cit., p. 105.

c'è per Mari – e lo confermava ieri, rispondendo a Francesca Bernardini – «sublimazione o [...] esorcismo del male nella forma»; semmai, come ribadisce in clausola al saggio su Wölfl, «rimozione e sostituzione»³⁶: etimologicamente la letteratura è dunque un *farmaco*, o per dirla con la bella sintesi qui usata da Andrea Gialloredo, insieme «intossicazione e cura». Una dialettica senza sintesi, una soluzione di compromesso che Mari definisce *manierismo*: e non a caso annota il ricorrere di questa formula nello stesso Morgenthauer, il quale però non ne «ricava illuminazioni»³⁷; laddove, come ricorda subito dopo Mari, sarà questa la definizione che un ben più consapevole collega della generazione successiva, Ludwig Binswanger, darà di una delle sue «forme di esistenza mancata»³⁸.

Ed è proprio questo *manque*, questa *maniera* in cui vengono a coincidere *mania* e *talento*, a segnare la *privazione* che, insieme alla *privatezza*, è denunciata da un titolo come *Leggenda privata*. L'epifania delle immagini, il loro ritrovamento *a posteriori* – effettivo o mitobiografizzato – serve a (tentare di) colmare questo vuoto fondante, questa mutilazione esistenziale di cui ci parla l'intera opera di Mari («il sesso mancato, e dunque il sesso più vero»: come recita una dignità di *Leggenda privata*)³⁹. Un

³⁶ *Ibid.*, p. 120.

³⁷ *Ibid.*, p. 106.

³⁸ Cfr. Ludwig Binswanger, *Il manierismo*, in Id., *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata Stramberia Manierismo* [1956], traduzione di Enrico Filippini [1964], SE, Milano 1992⁴, pp. 123-242 (rinvio a *Dialettica del Manierismo*, postfazione ad Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo* [1976], Electa, Milano 2012⁴, pp. 225-243).

³⁹ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 32.

calembour, questo fra *privatezza* e *privazione*, già usato da un nostro comune amico, Emidio Greco, nel titolo del suo film-testamento *L'uomo privato* (e vale la pena ricordare come Greco avesse esordito portando sullo schermo quell'*Invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares per il quale Mari ha scritto a suo tempo un'introduzione, e la cui importanza per lui ha qui sottolineato Gialloredo)⁴⁰.

Torniamo un'ultima volta, allora, sui fumetti ora raccolti in *La morte attende vittime*. Quest'attività – racconta l'autore – nasce in età infantile o tardo-infantile, in parallelo dunque al consumo di fumetti come lettore, ma in seguito si concentra subito sui classici della letteratura italiana (oltre che su quelli del fantastico e dell'orrore), cioè su quella destinata a divenire l'attività professionale del Mari adulto, filologo italianista; e prosegue, infatti, anche nei primi anni del suo *curriculum* in questo campo (in un'età nella quale gli intellettuali – questi adulti per antonomasia nei cui confronti Mari nutre, non a caso, una malcelata ostilità – in genere i fumetti non li leggono più, se non per un vezzo snob che a lui certo non appartiene).

Il fumetto, iconotesto elementare e primario, combina i due assi espressivi del disegno e della scrittura. La loro quasi esclusiva estrazione alto-letteraria, in Mari, rappresenta a tutti gli effetti per lui una loro ibridazione: la sua illustrazione nei

⁴⁰ Cfr. Id., *Bioy Casares* [1994], in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, ultima ed., cit., pp. 221-222. Il romanzo *L'invenzione di Morel*, ricordato anche in *Leggenda privata* (cit., p. 125), viene trasposto per il cinema da Emidio Greco nel 1974, mentre *L'uomo privato* è il titolo del suo penultimo film, uscito nel 2007 (rinvio a *Privati. Su Emidio Greco*, in *Le parole e le cose*, 23 gennaio 2013: <http://www.leparolee-le cose.it/?p=8401>).

modi regressivi del fumetto “imbarbarisce” la tradizione letteraria, almeno quanto l’innesto dei classici della letteratura “intellettualizza” il fumetto (un po’ come nel titolo *Asterusher* si “orrorifica” la metafisica di Borges, in una col “metafisicizzarsi” dell’horror di Poe). In questa maniera così idiomatica si manifesta per la prima volta quella formazione di compromesso che la poetica dello scrittore adulto, nei *Demoni e la pasta sfoglia* e in *Scuola di demoni*, escogiterà per giustificare in chiave “viscerale”, appunto, i propri gusti letterari “alti” e, in apparenza, niente affatto regressivi. In relazione ai suoi interessi di studioso, Mari definisce volentieri “vichiana” questa sua ideologia, ma mi pare questa una maschera – non so quanto consapevolmente – giustificativa e sviante.

La funzione di questi disegni, così come per traslato della sua poetica letteraria, è invece psichicamente quella di un’ulteriore, estrema aggressione al Totem Paterno, che trova questa formazione di compromesso *prima* di poter accedere alla sua resa scritta, prima mediata – in *Tu, sanguinosa infanzia* – e poi esplicita – seppur “legendariamente” trasfigurata – in *Leggenda privata*. Chi è il Padre, infatti, se non un Disegnatore? Il Disegnatore, anzi, nella *couche* milanese in cui è cresciuto suo figlio: il Demone Che Disegna. Ma disegna, Enzo Mari, seguendo un pensiero simmetricamente opposto a quello del figlio: tutto formalista, e dal formalismo ideologicamente iperdeterminato, dove l’inseguimento e la sempre più puntigliosa messa a punto della Forma sono, in termini estetici e politici, il contenuto stesso: come dice un suo titolo saggistico che, è il caso di dire, è tutto un programma – *Autoprogettazione*, del ’74 – e come *ad abundantiam* illustra la tarda silloge autoriassuntiva,

pubblicata nel 2001, che è *Progetto e passione*⁴¹. La severità di questa sua attitudine repressiva è parallela alle usanze educative, diciamo, descritte in *Leggenda privata*.

Vale la pena ripetere, di fronte a un Edipo così automomentalizzato, l'acuta notazione addotta da Italo Calvino, a suo tempo, nei confronti di un autore almeno altrettanto esibitamente psicanalizzabile come Landolfi: se così esibito, vuol dire che «l'inconscio è altrove»⁴². Ma soprattutto va sillabato il *caveat* per cui analisi di questo tipo “selvaggiamente” freudiano vanno prese col beneficio d'inventario di impiegare, quali proprie fonti biografiche, testi mediati da una trasfigurazione letteraria. Ma, fatta la tara al *frame horror* (impiegato dall'autore, forse, per relativamente distanziarsene), *Leggenda privata* va letto dopotutto come “vera” autobiografia dell'autore: “vera”,

⁴¹ Cfr. Enzo Mari, *Progetto e passione*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; *Autoprogettazione?* [1974], Corraini, Mantova 2003.

⁴² Cfr. Italo Calvino, *L'esattezza e il caso (Per Tommaso Landolfi)* [1982], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1995, t. I, pp. 1099-1113 (e alle pp. 125-138 di *Scuole segrete*, cit.). Del *Visconte dimezzato* la versione a fumetti è l'addendo più esteso, insieme a *Uno studio in rosso* da Arthur Conan Doyle, fra quelli compresi nella *Morte attende vittime* (ed. cit., pp. 67-142; a p. 143 è riportata, riprodotta in anastatica, la lettera con la quale Calvino rispose, il 7 giugno 1973, all'invio del fumetto da parte del diciottenne Mari: «Caro Michele Mari, ho guardato con gran divertimento il fumetto del Visconte. Il tuo modo di raccontare per immagini è pieno di trovate vive, molto spiritose ed efficaci. Mi piace molto la composizione della pagina. Il disegno lo trovo un po' duro, ma quello è il tuo stile, e certo serve bene al contrasto del bianco e nero. Anche la “sonorizzazione” fumettistica mi diverte molto. Mi rallegro molto del tuo lavoro e ti ringrazio Italo Calvino»).

certo, con tutte le nabokoviane virgolette del caso, e per quanto possono esserlo tutte le autobiografie letterariamente degne di questo nome (secondo quell'aforisma di Kafka, «confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, la menzogna», assurto a teorema nella *Cicatrice di Montaigne* di Mario Lavagetto)⁴³. Cioè appunto *leggenda*.

Per spiegare questo primo lessema del titolo cui mi sto dedicando, vale la pena richiamare l'episodio di *Tu, sanguinosa infanzia* che ne rappresenta la più evidente anticipazione. Questo racconto memorabile s'intitola *L'uomo che uccise Liberty Valance*⁴⁴, come il western diretto nel 1962 da John Ford. E c'è da chiedersi perché, visto che al film nel racconto non si fa cenno (mentre fa allusivo capolino in una delle note a corredo di *Leggenda privata*)⁴⁵. Proprio mediante il titolo Mari allude, probabilmente, alla natura effettiva del duello col Padre, che è piuttosto un combattimento fra Doppi (secondo quello che è, da *Di bestia in bestia* a *Roderick Duddle*, il tema più esibito dalla sua

⁴³ Franz Kafka [datazione incerta], in Id., *Frammenti e scritti vari*, traduzione di Italo Alighiero Chiusano ed Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1989, p. 141; se ne veda il commento nel grande saggio dedicato da Mario Lavagetto, appunto, al labilissimo concetto di "verità" nell'autobiografia: *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992, pp. 125-156.

⁴⁴ Cfr. M. Mari, *L'uomo che uccise Liberty Valance*, in Id., *Tu, sanguinosa infanzia*, ultima ed., cit., pp. 11-18.

⁴⁵ Cfr. Id., *Leggenda privata*, cit., p. 149.

scrittura propriamente romanzesca)⁴⁶. Anche nel film di Ford, si ricorderà, il titolo è ambiguo: colui che è passato alla storia come chi dopo lunga oppressione, un bel giorno, liberò il villaggio di Shinbone dai soprusi e dalle violenze del *vilain* Liberty Valance (Lee Marvin), così cominciando l'ascesa che lo porterà alla carica di Senatore degli Stati Uniti – il gentile avvocato Ransom Stoddard (James Stewart) –, si scopre infatti non essere stato lui, davvero, a far fuori il bandito. Chi, nascosto dietro un angolo, ha fatto fuoco subito prima che si venisse al dunque (e, nel confronto, prevedibilmente avesse la meglio Valance) è stato l'allevatore Tom Doniphon (John Wayne), rivale in amore di Stoddard: lui questo lo ha sempre saputo, ma ha accettato di

⁴⁶ Ma che ha a sua volta un'origine autobiografica, e legata al rapporto col padre, come rivela *Asterusher*: all'inizio della sezione dedicata alla "casa di città" vi si legge un passo scritto per l'occasione, a commento di una fotografia che ritrae i due cimeli in questione: «La mia vicenda di scrittore e ancor prima di lettore è stata probabilmente segnata da due facce. Si tratta di due teste di legno massiccio, probabilmente dei primissimi anni del '900, che mio padre comprò alla fiera di Sinigaglia quando ero molto piccolo. La prima è la testa dell'uomo che io chiamavo "il signore"; la seconda, che ho sempre sentito non solo come opposta e antitetica ma anche complementare, è la testa del "mostro". Tale mostro ghignante, senza che nessuno mi avesse ancora raccontata la storia di Jekyll e Hyde, è sempre stato per me la deformazione del "signore", la sua tensione, il suo destino: se non addirittura la sua permanente *verità*. Ne derivava che quella rassicurante era la faccia dell'inganno, e quella mostruosa la faccia della sincerità»: Michele Mari-Francesco Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci* [2015], Corraini, Mantova 2019², p. 71 (il passo deriva dall'intervento *Scrivere la faccia*, pubblicato in *Il volto. Ritratti di parole*, atti del convegno di Parma, 27-28 novembre 2000, a cura di Rinaldo Rinaldi, Unicopli, Milano 2002, pp. 11-18).

condurre la sua esistenza all'insegna della menzogna. O meglio, della *leggenda*: secondo la quale è lui, appunto, «l'uomo che uccise Liberty Valance». Come dice memorabile il giornalista Peabody (Ed O' Brien), che viene a sapere la vera storia ma alla fine rinuncia a pubblicarla: «Quando la leggenda diventa realtà, stampa la leggenda».

Esempio perfetto dell'ambiguità irriducibile di questo *cœur mis a nu*, mi è già capitato di dirlo, è proprio la famosa foto-feticcio per eccellenza, quella che sta in copertina a *Leggenda privata* e dalla quale, stando alla narrazione di *Scuola di demoni*, si sarebbe originata la proposta editoriale di fare del testo un iconotesto. Rare volte in una sola immagine pare lecito riassumere il senso di tutto un libro. Nello scenario del *locus amoenus* di montagna dove i Tre Demoni di Casa Mari passano, come da decreto paterno, le proprie spartane vacanze estive, fisso in macchina guarda la Madre, le mani sui fianchi, un'espressione durissima sul volto. Frapposto fra lei e l'occhio di chi guarda, il settenne futuro-scrittore stende le braccia più che può, con un'espressione ancora più dura e minacciosa, nel «delirante conato di difenderla lui, come si evince dalla seguente fotografia scattata dal padre: autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: "Dovrai passare sul mio cadavere"»⁴⁷.

Situazione serissima, nelle intenzioni, quanto irresistibilmente umoristica: data la sproporzione delle forze in campo. Ma, anche, perfettamente inattendibile. Perché come si potrà credere – pur cercando d'immedesimarsi nelle Demoniache usanze di Casa-Mari – che, nel pieno d'una crisi familiare così intensa, qualcuno possa davvero pensare di metter mano alla

⁴⁷ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 15.

macchina fotografica, allestendo un così idilliaco quadretto di famiglia? L'assoluta inverosimiglianza di una situazione, di contro, così esplosivamente "autentica" riassume con perfetto *misenabismo*⁴⁸, direi, l'ambiguità inesauribile di ogni autobiografia che sia, anche, grande letteratura. Come in questo caso.

Sempre *Leggenda privata*, nell'episodio straordinario del nonno scultore – terzo archetipo familiare, ancorché emarginato e obliquo, a risultare versato nella figurazione – ossessivamente dedito a «modellare in argilla centinaia di donnine» con contorti andirivieni dal forno irrigidente a una vasca emolliente di «paste al forno»⁴⁹, pasta sfoglia insomma alternativamente rigida e molle, ci induce a perseverare in questa lettura intrapsichica dell'attività plastica. Lo stesso autore richiama «le argille che il nonno faceva rinvenire fra gli stracci bagnati», quale corrispettivo della propria personalità «apparentemente catafratta, con quella barba cattiva che *lo* invecchiava, in realtà morbidissimo, sotto, ammolito da tutte le *sue* lenzuola zuppe di pipì»⁵⁰, «un soggetto *molle*» che proprio la scrittura concepisce come

⁴⁸ *Ibid.*, p. 57. Il lessema, desunto dalla figura retorica (ma in origine, nel linguaggio dell'araldica, procedimento iconico: cfr. Lucien Dalenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla «Mise en abyme»* [1977], traduzione di Bianca Concolino Mancini, Pratiche, Parma 1994) della «mise en abîme», così definita da André Gide, è stato citato a questo convegno da Luca Serianni come esempio della creatività lessicale di Mari.

⁴⁹ Cfr. M. Mari, *Leggenda privata*, cit., pp. 139-140. L'episodio era stato anticipato dal racconto *Laggiù*, ultimo di *Tu, sanguinosa infanzia* (ultima ed., cit., p. 125).

⁵⁰ Cfr. Id., *Leggenda privata*, cit., p. 155.

«fortificazione», in cui «ogni debolezza» della vita «si trasforma immediatamente in forza»⁵¹.

In tutti i sensi archetipo di Enzo Mari era stato Adolf Loos, l'archimandrita del razionalismo e del funzionalismo modernista di primo Novecento un cui celebre titolo-slogan suona *Ornamento e delitto*⁵²: la cui estetica, secondo Hal Foster che gli ha dedicato un saggio importante⁵³, ha risvolti esplicitamente repressivi e, in termini freudiani, sadico-anali (per esempio concordando coll'«inibizione psichica» pregiata, nell'abbigliamento maschile contro il narcisismo dispiegato di quello femminile, dalla *Psicologia dell'abbigliamento* di John Carl Flügel; oppure colla severità retorico-linguistica di Karl Kraus, per il quale «le metafore sono le perversioni del discorso, e le perversioni sono le metafore dell'amore»)⁵⁴.

Seguendo questa traccia si potrà concludere che il disegno di Michele per la sua regressività – che è psichica, non sto-

⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

⁵² Cfr. Adolf Loos, *Ornamento e delitto* [1908], in Id., *Parole nel vuoto* [1921-1932], traduzione di Sonia Gessner, Adelphi, Milano 1972, pp. 217-229.

⁵³ Cfr. Hal Foster, *A Proper Subject*, in Id., *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge (MS)-London 2004, pp. 54-107.

⁵⁴ Cfr. John Carl Flügel, *Psicologia dell'abbigliamento* [1930], introduzione di Gianni Tibaldi, Franco Angeli, Milano 1974 (cit. *ibid.*, p. 71); Karl Kraus, *Detti e contraddetti* [1909], a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1972 (cit. *ibid.*, p. 80). Per la nozione psicoanalitica si veda di Sigmund Freud, *Carattere e erotismo anale* [1908], traduzione di Cesare L. Musatti nell'edizione da lui diretta di Id., *Opere*, vol. V, 1905-1908. *Il motto di spirito e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1972, pp. 397-406.

rica – non s’ispira certo a Vico bensì, semmai, ai modi degli alienati di mente: come quelli appunto del Wölffli descritto da Morgenthaler; e il rapporto dello scrittore maturo con questa sua espressività primordiale andrà accostato a quello intrattenuto con quel repertorio – sempre secondo Foster⁵⁵ – da artisti colti e programmaticamente moderni come Paul Klee e Jean Dubuffet, futuro fondatore della Compagnie de l’Art Brut: che il primo forse, e il secondo certamente, s’ispirarono alla collezione dell’«attività plastica dei malati di mente» raccolta alla clinica psichiatrica di Heidelberg dallo storico dell’arte Hans Prinzhorn, pubblicata nel 1922 (l’anno dopo, cioè, la monografia di Morgenthaler)⁵⁶, per far provocatoriamente esplodere i tradizionali dettami formali dell’equilibrio compositivo e della prospettiva, frutto di una civilizzazione autoritaria e appunto repressiva (quella portata al massimo grado di repressività nonché al massimo grado di splendore, nella civiltà architettonica germanica, appunto da Loos; un ordine autoritario che, per inciso, si prenderà una vendetta *sanguinosa*, è il caso di dire, quando impiegherà proprio i materiali di Prinzhorn per allestire, nel 1937, la famigerata mostra dell’*Entartete Kunst*)⁵⁷. L’infantilismo, la

⁵⁵ Cfr. Hal Foster, *Blinded Insights*, in Id., *Prosthetic Gods*, cit., pp. 192-223.

⁵⁶ Cfr. Hans Prinzhorn, *L’arte dei folli. L’attività plastica dei malati di mente* [1922], a cura di Cristiana Di Carlo, Mimesis, Milano 1991.

⁵⁷ Con eloquente giro di vite sarà proprio il direttore di nomina nazista della Clinica Psichiatrica di Heidelberg, Carl Schneider, che con zelo aveva fornito quei materiali alla mostra sull’«arte degenerata», a dirigere poi il programma di eutanasia dei malati di mente: sicché molti degli autori raccolti da Prinzhorn finiranno fra le sue vittime (cfr. H. Foster, *Blinded Insights*, cit., p. 196 e p. 408n); il povero Prinzhorn

bêtise e lo psichismo esibito “a giorno” erano già in quei casi un atto di ribellione, più o meno consapevole, nei confronti dell’Ordine Ideologico Paterno⁵⁸. Dove “paterno”, s’intende, è in Foster metafora freudiana: laddove in Mari, invece, è contingenza reale.

Accedere al disegno in questa modalità squisitamente “anti-paterna” finisce per essere il contrappasso più ingenuamente diretto e simmetrico che il piccolo Michele abbia trovato, per aggredire l’allora troneggiante Enzo «intersezione di Mosè con John Huston»⁵⁹. Il quale peraltro, più o meno nello stesso periodo, contrattacca: realizzando da “grafico” – cioè nei modi che gli sono connaturati, in termini professionali – la in sé deliziosamente feticistica microedizione *ad personam* di *Incubo nel treno*, com’è raccontato anche in *Leggenda privata*: cioè dell’aurorale effato “letterario” del figlio, come regalo per il suo quarantesimo compleanno nel 1995 (ma era stato appunto il figlio, quasi trent’anni prima, ad aprire le ostilità regalandogli quel manoscritto nel Natale del 1964)⁶⁰. A fronte dell’insistere di una

non ne aveva ovviamente colpa, a dispetto della taccia di «fascista tedesco» che, equivocando, gli dà Adorno in una nota stizzita della *Filosofia della musica moderna* (se non è in verità un equivoco dell’illustre traduttore, Giacomo Manzoni...: cfr. Theodor W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* [1949], traduzione di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1959, p. 164 e n).

⁵⁸ Una funzione simile si può pure attribuire agli oneirogrammi di Gianfranco Baruchello, in questo allievo diretto di Duchamp, col quale tardivamente Mari finirà per collaborare (nella già citata, bellissima edizione recente degli «oniroschediasmi», come li definisce l’autore, editorialmente tradotti quali *Sogni*).

⁵⁹ Id., *Leggenda privata*, cit., p. 11.

⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 119-120.

vocazione letteraria da lui avversata e repressa («teniamo presente che la letteratura in quanto tale è sempre stata considerata da mio padre come un'assoluta perdita di tempo, una forma di titillamento molto ma molto masturbatorio, non poco decadente anche... fradicio di ridondanza, lontanissimo dall'algebra dell'essenziale, un lusso di cui il Mondo Liberato avrebbe presto fatto a meno...»)⁶¹, Enzo reagisce cercando di inglobare, di imprigionare cioè nel suo Ordine grafico formalista-progressivo-repressivo, il Disordine rappresentato da Michele con la sua scrittura horror-regressiva-viscerale.

Accedere al letterario in forma “professionale” sarà, da parte del Michele maturo, una seconda trasgressione, più obliqua; fare infine del proprio Avversario un Personaggio della propria opera letteraria rappresenterà per lui, infine, la chiusura del cerchio. Esposta a giorno questa Trasgressione Massima, con la pubblicazione di *Leggenda privata*, è giunto probabilmente, per lo scrittore, il momento di cambiare pagina. E che lo si celebri nella sede presente, in questa forma così tradizionalmente accademica, segna in fondo il medesimo punto di saturazione – e di svolta. È il caso di dire: chi vivrà, vedrà.

Andrea Cortellessa

⁶¹ *Ibid.*, p. 84.

III. Lo slittino di Xanadu. Platonismo e leggenda

di Riccardo Donati

*It'll probably turn out to be a very simply thing.
Mr. Rawlston a proposito di Rosebud in Citizen Kane
(Orson Welles, 1941)*

1. *In memoria di sé*

Leggiamo dal capitolo terzo delle *Confessioni di un Italiano*:

fin da fanciullo i segni materiali delle mie gioie de' miei dolori e delle mie varie vicende mi furono sempre carissimi [...]. Per me la memoria fu sempre un libro, e gli oggetti che la richiamano a certi tratti de' suoi annali mi somigliano quei nastri che si mettono nel libro alle pagine più interessanti [...]. Io mi portai sempre dietro per lunghissimi anni un museo di minutaglie, di capelli, di sassolini, di fiori secchi, di fronzoli, di anelli rotti, di pezzuoli di carta, di vasettini, e perfino d'abiti e di pezzuole da collo che corrispondevano ad altrettanti fatti o frivoli o gravi o soavi o dolorosi, ma per me sempre memorabili, della mia vita. Quel museo cresceva sempre, e lo conservava con tanta religione quanta ne dimostrerebbe un antiquario al suo medagliere. Se voi lettori foste vissuti coll'anima mia, io non avrei che a far incidere quella lunga serie di minutaglie e di vecchiumi, per tornarvi in mente tutta la storia della mia vita, a mo' dei geroglifici egizi¹.

¹ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di M. Gorra, Mondadori, Milano 1981, p. 137.

Non so quanto l'opera di Ippolito Nievo sia nelle corde di Michele Mari; forse non particolarmente, a giudicare dal fatto che nelle settecento e passa pagine de *I demoni e la pasta sfoglia* il nome dello scrittore veneto non figura mai (di certo gli è assai caro quello di un altro personaggio delle *Confessioni*: Niccolò Ugo Foscolo). Eppure, ci sono degli aspetti di Carlino Altoviti che ne fanno, per molti versi, un antenato di Michelino, e più in generale un precursore di tanti dei personaggi che prendono la parola nell'opera, in prosa o in versi, dell'autore milanese: e basterebbe già a confermarlo quel nome rimpicciolito, per gusto di vezzeggiare o malizia di svilire, come già fu per Giacomino, Leopardi, raccoglitore di fole ed errori, o di Giannino, Stoppani, collezionista di burle.

E poi: cos'è, la galleria fotografica di *Asterusher*, se non un privatissimo «museo di minutaglie»? E come definire la mitopoietica cantina della casa di campagna di Nasca/Scalna se non come un «sacrario delle rimembranze»², discendente della famigerata cucina del castello di Fratta? La religiosa attenzione di Carlino per le incarnazioni oggettuali del passato, vale a dire il suo feticismo, riecheggia nella galleria di reliquie, figure, emblemi, *memorabilia* che Mari ha deciso di esporre – se non di ostendere, per tener fede al linguaggio sacrale che accomuna i due autori – non solo a parole, attraverso i suoi alter ego libreschi, ma anche materialmente in alcune occasioni pubbliche. Un emporio di pezzi ora seriali ora unici, oggetti di seduzione e di culto da blandire con la penna e accarezzare con lo sguardo, remoti eppure a portata di mano, la cui ascendenza è perlomeno duplice: benjaminiana, per quel tanto di archeologico che la informa; batailliana, per quel molto di oscuro e perverso che la

² *Ibid.*, p. 139.

nutre (cosa che, beninteso, può dirsi anche di Nievo: pochi brani della nostra letteratura sono più batailliani di quello sopra riportato). Lo *highlight*, come dicono i curatori museali, della collezione altovitiana, ossia la ciocca sottratta alla Pisana (“ratto” da cui il brano delle *Confessioni* sopra riportato prende avvio) ha poi molto a che spartire con lo zoccolo (feticcio mancante, e perciò agognatissimo) della giovane dai molti nomi di *Leggenda privata*: ma su questo torneremo.

In un’opera come quella di Mari dove tutto, o quasi, è precipitato di vissuto biografico fantasticamente rielaborato, ricodificazione in termini linguistici di emozioni profonde, ciò che è caduto sotto il «suo proprio (privato privatissimo personale) possesso», per citare l’amato Gadda³, vale a dire il ricco giacimento di oggetti d’affezione che fu «il fiore della [sua] infanzia»⁴, riveste un ruolo decisivo. Il primato ideale, se non morale, spetta infatti a «quanto della vita è reificato nelle cose e negli spazi»⁵, o, stando alle parole dell’Altoviti, ai «segni materiali delle mie gioie de’ miei dolori e delle mie varie vicende». «Il fatto si è», spiega ancora Carlino, «che quei simboli del passato sono nella memoria d’un uomo, quello che i monumenti

³ C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi 1924-1958*, a cura di P. Italia-G. Pinotti, Adelphi, Milano 2011, p. 340. E Mari: «quel bicchiere è oggi fra le mie cose, e quando dico mie dico mie» (M. Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 115).

⁴ M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia* [1997], Einaudi, Torino 2009, p. 8.

⁵ M. Mari, *Prefazione* a Id. e F. Pernigo, *Asterusher. Autobiografia con feticci*, Corraini, Mantova 2015, p. 6 (del libro esiste anche un’edizione accresciuta, apparsa per lo stesso editore nel 2019). Di «energia del passato» «plasticamente reificata» lo scrittore parla a proposito di Tommaso Landolfi: cfr. Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Il Saggiatore, Milano 2017, p. 205.

cittadini e nazionali nella memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano»⁶. Qualcosa di molto simile capita ai tanti alter ego, o “io” della medesima pasta, che affollano le pagine dello scrittore milanese, solo che si introduca, al posto dell’ottocentesco, psicologicamente statico e istituzionalizzato concetto di “monumento” una parola fluida ed evocativa, dal gusto forte e arcaico, come *legghenda*.

È appunto sugli oggetti come macchine di legghenda che vorrei concentrare il presente intervento, che necessita tuttavia di una piccola premessa teorica. Quasi alla fine di una lunga intervista rilasciata nel 1982 a Lea Vergine, Giorgio Manganelli osservava che «il quotidiano nasce dalla decomposizione del platonico»⁷. Sono parole che credo utili per comprendere appieno quale estro guidi la penna dell’autore di *Centuria* ma anche quella di un suo grande ammiratore come Michele Mari (nell’indice dei nomi de *I demoni e la pasta sfoglia*, al nome del “Manga” seguono ben cinque fitte righe di rinvii). La certezza, subentrata al giovanile sospetto, che il quotidiano sia vita avariata, incapace di eguagliare le vette dell’immaginario, spalanca un abisso tra due opposti modi di concepire il fatto letterario. Lo scrittore che accetta come una fatalità, come un dato di natura, il baco, il putrefarsi delle “illusioni” (generose e non), si proporrà di mettere a nudo il reale; viceversa, quello che rifiuta tale destino, inorridendo per il “manzoniano vero”⁸, cercherà, il

⁶ I. Nieve, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., p. 138.

⁷ G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a c. di R. Deidier, Editori Riuniti, Milano 2001, p. 123.

⁸ «Per chi da sempre nei romanzi aborre / il manzoniano vero» (M. Mari, *Cento poesie d’amore a Ladyhawke*, Einaudi, Torino 2007, p. 29).

reale, di abbigliarlo, di vestirlo con i colori di una fantasia compensativa. Il primo scruta a fondo il qui e ora, il secondo si volge indietro, e/o altrove, arroccandosi «nel cassar de la mente», per dirla con Cavalcanti, ossia tra i bastioni dell'immaginario, del sogno, dell'artificio. L'uno si uniforma ai dettami dell'epoca della riproducibilità tecnica, l'altro si ostina a prediligere e inseguire «ciò che è fasciato dall'aura»⁹. Quest'ultimo è il puro creatore-ossesso, e dunque *fantasmagonico* (nel doppio senso della parola agonia: tormento terminale, ma anche indocilità, determinazione alla lotta), colui che alla via larga dell'intensificazione mimetica e della ricerca del verosimile preferirà i vicoli tortuosi dell'affabulazione e della finzione – dove, beninteso, lo attendono in agguato le proprie (private privatissime) larve mentali. Inutile aggiungere che anche la bibliofila feticista di M./Mic/Michelino¹⁰, giusta il culto libresco del solito Carlino («per me la memoria fu sempre un libro»), rientra a pieno titolo in questo discorso, costituendo, come rilevato da Andrea Gialloredo, una precisa scelta di campo nel dissidio tra reale e ideale: «All'inettitudine a muoversi sul terreno della quotidianità fa da contraltare una dottrina “esoterica” che trova fondamento nella

⁹ Id., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 6. Si ricordino a tal proposito le parole di Eric Auerbach in *Tutto il ferro della torre Eiffel* – «Perché l'arte era forma, era ritmo, era segno, ma ciò a cui s'aggrappava erano le cose, ed erano le cose ad essere ricordate dai lettori e dagli spettatori, le orride cose che sopravviveranno, le cose di cui lui, morbido bibliotecario e filologo solo, anelava come alla ruvida vita delle genti (Einaudi, Torino 2002, p. 17) – e il commento che ne fa C. Mazza Galanti in *Michele Mari*, Cadmo, Fiesole 2011, pp. 23-25.

¹⁰ Lista cui andrebbero aggiunti altri “sé rimpiccioliti” come il Marcellino e il Corradino di *Fantasmagonia* (Einaudi, Torino 2012).

ratio del discorso “altro” dell’universo libresco, platonicamente astratto, assoluto e totalizzante»¹¹.

Pressoché ogni lavoro di Mari, da *Di bestia in bestia* a *Leggenda privata*, costituisce una dichiarazione d’intenti (e d’incondizionato amore) in favore di chi milita in questa seconda schiera, ovvero quanti alla piana restituzione del *qui e ora* preferiscono «l’oltranza nevrotica del sistema fantastico»¹². In sede critico-saggistica, l’autore si spende moltissimo per “riconoscere i suoi” – i suoi modelli, cioè i suoi simili. Gran parte dell’enciclopedico *I demoni e la pasta sfoglia* va in direzione di un sentire estetico saldamente fondato sulla categoria premoderna del mirabile: Stevenson, London, Poe, Gombrowicz, Kafka, Borges, Conrad, Landolfi, Maupassant... per tacere degli amatissimi autori di genere. Non solo, ma Mari è pronto ad annettere al novero degli scrittori-ossessi, dei frequentatori del sottosuolo della psiche, alcuni nomi che le storie letterarie sono solite reclutare sotto le insegne dell’iperfattualità. Considera, ad esempio, Èmile Zola e Primo Levi penne estrose e visionarie, versate nell’arte di dosare le spezie del fantastico, abili nel lavorare l’impasto della cronaca fino a trarne un succulento “sugo” di immaginario¹³.

¹¹ A. Gialloredo, *Di bestia in bestia, di libro in libro. Il maniero-biblioteca di Michele Mari* in A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, FUP, Firenze 2015, p. 224.

¹² M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 207.

¹³ Cfr. C. Mazza Galanti (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Minimum Fax, Roma 2019, p. 36 e 42-43, oltre alle pagine a loro dedicate ne *I demoni e la pasta sfoglia*.

«Tra la realtà e la leggenda», questo il ben noto credo d'autore, «sempre meglio la leggenda»¹⁴. Ne consegue, in risposta ai corifei del minimalismo letterario e dell'afflato cronachistico, in dispregio di ogni «fregola dell'autentico»¹⁵, una difesa a oltranza del diritto alla superfetazione mitologizzante, alla drammaturgia ultrasimbolica e ipersoggettiva, alla sacralizzazione del sé. Pochi autori, o forse nessuno, nutrono una fede tanto salda nel monoteismo autoriale come Mari. Ciascun libro è una cerimonia, naturalmente pagana – ogni pulsione oscillando tra orizzontalità apollinea e verticalità dionisiaca – in ricordo e celebrazione del platonico disfatto, guastato dall'ottusa ferocia dei giorni, dallo sfacelo della crescita (sfacelo colpevole, se ogni cambiamento è tradimento¹⁶). Essendo la vita «corruzione ed abiura», si legge nelle pagine iniziali di *Tu, sanguinosa infanzia*, «dovrebbe essere altissimamente morale contrapporre alla sua ruina il movimento contrario del riscatto, del disseppellimento affettuoso»¹⁷. Percorrendo le strade lastricate di fantasmi del fantastico, lo scrittore-ossesso intraprende senza indugi un “viaggio sentimentale” nelle contrade che stanno al di qua, o al di là, del platonico imputridito.

Tanto basti, con l'aggiunta di due rilievi. Il primo: la postura di Mari è – consapevolmente, volutamente – rituale, ciclica, antistorica, irrigidita sul *già dato* per sé e per gli altri, ripiegata nella «sospensione atemporale del passato remoto»¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 539.

¹⁶ «le cose invece non tradiscono mai perché sono fedeli innanzitutto a se stesse, nell'autofeticismo» (Id., *Leggenda privata*, cit., p. 82).

¹⁷ Id., *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 4.

¹⁸ C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 58.

Ovvero, si potrebbe osservare, ancorata a – e coincidente con – l’infanzia e la prima adolescenza della Repubblica, quei “favolosi” Sessanta in cui pareva ancora viva e praticabile l’utopia d’una via *anche* borghese al socialismo (prima del degrado terminale dei Settanta). Si vedano a tal proposito le implicazioni politiche sottese a un racconto apparentemente solo intimistico come *Euridice aveva un cane*. Il secondo (ma è un discorso che porterebbe lontano): il sanguinoso urto platonico-quotidiano potrebbe applicarsi, con qualche forzatura, anche al *figlio dimezzato* dal totemico dualismo genitoriale di *Leggenda privata* – idealista, tendente a un laico sublimare, eppure prigioniera dell’“arido vero”, la madre; tanto vulcanicamente inventivo quanto antimetafisico e avverso ai moti dello spirito il ruvido padre, che educa il figlio a colpi di abbassamento carnale-triviale del prossimo.

2. *L’incanto e il tremore del platonico infantile*

Date queste premesse, si può dire qualcosa circa il valore degli oggetti su cui chi dice “io” nei libri di Mari si sofferma con la solennità e l’attitudine contemplante di un sacerdote in raccoglimento. Non diversamente da quanto capita con le «minutaglie» e i «vecchiumi» conservati da Carlino, da un lato le “robe” più ordinarie di Michelino aspirano a venir sollevate dalla loro mediocrità “oggettiva” per assurgere alla sfera delle «cose sacre»¹⁹, tanto più sacre quanto più consumate dall’uso reiterato; dall’altro, le più venerate particole del vissuto domandano di essere sottratte allo sfacelo del contingente, sia sul piano materiale (i giornalini incellofanati, i coriandoli di minestrina conservati

¹⁹ M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 6.

tra due vetri) sia su quello trascendente, attraverso la loro ascesa all'empireo della letteratura. Ai vacui simulacri dell'insignificante età adulta, ecco contrapporsi la dolcea-mara pienezza fantastica delle ipersignificanti stoffe, leghe e plastiche infantili, così intimamente incistate nella corporeità fragile e incontrollabile del corpo-bambino. Il «sacrario domestico della memoria»²⁰, il corredo mnestico che lo scrittore si auto-tramanda²¹, è un frammento decisivo del suo romanzo individuale e familiare, poi variamente declinato su carta, dosando con cura splendori e tenebre, ritegni dissimulati e plateali scatti esibizionistici. Lo dice l'estensore stesso dell'autobiografia coatta (vergata, occorre ricordarlo, dietro commissione delle accademie dei mostri) poi intitolata *Leggenda privata*: «tutti i miei libri ben di questo trattano, l'anima affidata alle cose e a quella cosa fissa che è il tempo»²². Un'asserzione che merita di essere discussa sulla scorta di quanto rilevato sinora. «L'anima affidata alle cose»: come Carlino, Michelino è *quel che è* in ragione di *quei* soldatini e di *quei* puzzle, di *quelle* macchinine marca Mercury e di *quell'*orsacchiotto che l'adulto, in uno slancio di ferma fedeltà al sé infantile (solitario, palpitante, nevrotico)²³, ha serbato con religiosa devozione. Di conseguenza, il tempo non potrà che essere «cosa fissa», perché l'orologio della vera esistenza si è fermato lì, a quel quadro di cristallina, astratta purezza (pur nella

²⁰ I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 139.

²¹ Prelevo il sintagma «corredo mnestico» da A. Cortellessa, *Overlook Univers* in F. Favelli, *Univers. Un negozio metafisico*, Magonza, Arezzo 2018, p. 32. Il critico istituisce un arguto nesso tra il lavoro dell'artista bolognese e l'opera di Mari, parlando, per il primo, d'una «sanguinosa infanzia» (*Ibid.*).

²² M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 7.

²³ Cfr. *ibid.*, p. 5.

sua quota di ordinaria abominazione, naturalmente), teca in cui gli oggetti perdurano, sottratti all'invecchiamento, alla «decomposizione del platonico». Per dirla altrimenti: le cose, capsule del tempo che trattengono nello spazio la fuga dei minuti, inchiodandoli a una «fissità quasi minerale»²⁴, sono quanto di più prossimo all'*energeia* vitale (termine aristotelico qui da declinare in salsa magico-animistica) possa darsi. Morto è invece il tempo biologico e storico, perlomeno morto a un'esperienza che ancora palpiti di potenzialità mitopoietiche²⁵. L'età adulta è insomma il punto di divaricazione tra il sé come selvaggio serbatoio di immaginario (innocente e crudele, innocente *perché* crudele) e il sé ridotto a composta, inerte scoria storica, un'efflorescenza di nome "michelemari" inchiodata a una realtà che non vale più la pena di trasfigurare. Per questo, come l'autore ama ripetere, dopo la giovinezza (a includere anche l'età puberale: si veda il paragrafo che segue), non c'è stato nulla di letterariamente importante: e quella specificazione, "letterariamente", conferma quanto detto sopra circa il tipo di scrittore che Mari intende essere.

Inutile aggiungere che gli inviolabili feticci della prima età innescano una dinamica di avviticciamento luttuoso, data dalla

²⁴ Id., *Euridice aveva un cane* [1993], Einaudi, Torino 2004, p. 62.

²⁵ Sulla crescita come tradimento del sé bambino resta esemplare questo brano de *L'uomo che uccise Liberty Valance*: «Oh papà, com'è stato possibile che un giorno io abbia smesso di pensarci? Io, che per tutta la vita sono sempre stato un feticista e un conservatore morboso di tutte le cose mie, io che tutto archivio con affezion maniacale, com'è stato possibile che io abbia tradito tante volte?» (M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 14). Parimenti paradigmatica la dichiarazione «vorrei non crescere mai» del Michelino di *Verderame* (Einaudi, Torino 2007, p. 154).

consapevolezza d'uno iato incolmabile tra l'oggetto e la situazione "oggettiva" che quello stesso oggetto ha caricato di senso. Ogni soldatino, ogni macchinina è *anche* un memento dell'inag girabile destino di dissipazione del sé²⁶. Ma, proprio in quanto tali, proprio per la loro intrinseca valenza funeraria, i pregiati cimeli neppure tentano di scongiurare l'urto della fine, partecipando semmai d'una spaventosa, inebriante, lugubre allucinazione: il sogno di essere morto e cristallizzato, sottratto al disfacimento, asceso alla perfezione "egizia" delle forme compiute. Del resto il rimpianto è solo uno degli aspetti che lega Michele al passato, e certo non il più significativo; ciò che più preme è semmai il *pathos* pensoso che quei «segni materiali» innescano. Un *pathos* che non tollera né ironia né straniamento, ma solo disincantata, persino stoica fedeltà ai propri privati, privatissimi fantasmi mentali. Da un Michele all'altro, viene alla mente il terminale Apicella prigioniero della piscina-cervello di *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989), ancora un bambino-adolescente degli anni Sessanta cresciuto nel clima benigno di un certo orizzonte nazionalpopolare, ancora un adulto divorato dal tarlo del *mai più*: «Non torneranno più le merendine di quando ero bambino, i pomeriggi di maggio... Non torneranno più». Tra la poetica di Moretti e quella di Mari le differenze sono molte, ma ci sono anche aspetti sostanziali che accomunano questi due creatori-ossessi quasi coetanei, tra cui la nevrosi della forma, la maniacale liturgia compositiva (si tratti di perimetrare un'inquadratura o una pagina tipografica), la compiaciuta messinscena

²⁶ Altrove avevo parlato di "collezioni di ceneri": R. Donati, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 213-233.

di alter ego in vesti di abominio, di creatura imbestiata, preferibilmente di licanthropo («Sì, sono un mostro, e ti amo», *Sogni d'oro*, 1981).

3. *Zenit e nadir del platonico adolescenziale*

Il passato come paesaggio perenne, circonfuso di platonica perfezione – tempo aperto al continuo, prodigioso convivere di spavento e diletto – non resta confinato nei termini dell’infanzia, ma li eccede, sia pure di poco. Anche l’adolescenza vi è compresa, la rovina coincidendo piuttosto con “l’uscita di casa” (*dalle case*, spesso indomestici e perturbanti spazi fobici o perlomeno luoghi del disagio) per gli studi universitari, per la leva militare, insomma per l’inizio della vita “produttiva”, razionale, astratta e perciò affatto agra ed insulsa. «Il limitare / di gioventù», direbbe l’amato Giacomino, è la frontiera oltre la quale il motore della macchina di leggenda non può spingersi, pena il rischio di incepparsi, perdere colpi, battere in testa (dove la riluttanza di Mari nei confronti di una storia “adulta”: *Rondini sul filo*). Tuttavia, proprio per la posizione di confine tra platonico e quotidiano che la pubertà occupa, il “viaggio sentimentale” dello scrittore-ossesso tocca con lei la sua tappa forse più significativa. Nel (falso, mancato, se tutto contrasta con ogni psicologia evolutiva) *Bildungsroman* del 2017²⁷, oltre alla celebra-

²⁷ Questa la dubbia etichetta che la scheda editoriale del sito Einaudi attribuisce a *Leggenda privata*: «Un romanzo di formazione giocoso e serissimo che è anche un atto di coerenza verso le ragioni più esose della letteratura» (<https://www.einaudi.it/catalogo-libri/narrativa->

zione della “roba” infantile – e relative funzioni, spesso meschine, del corpo-bambino – l’emergenza e l’urgenza delle pulsioni di una carne fattasi, da inerme, prepotente, mannara, occupano un posto di grande rilievo.

Il «reliquiario della memoria» di Carlino, si ricorderà, «principia colla ciocca di capelli fattasi strappare dalla Pisana», poi per tutta la vita conservata «fra le mie cose più care»²⁸. Nel «museo» dell’ottuagenario patriota veneziano “il riccio rapito” rappresenta l’*highlight*, la stella più brillante, il *dolcissimo, possente dominator di mia profonda mente*. Il suo corrispettivo nelle “confessioni” del sessantenne Mari è un dispositivo erotico-sentimentale che nel sacrario di Michelino non c’è, manca, né del resto lo ha mai posseduto. Alludo naturalmente allo zoccolo della giovane barista della trattoria Bergonzi, variamente definito come l’«oggetto dominatore»²⁹, il «feticcio supremo»³⁰, l’«amuleto supremo»³¹, la «reliquia»³² «che non è imago del dio, ma è tutto il dio, almeno per chi come me tende al pagano»³³. Il ruolo di questo oscuro oggetto del desiderio adolescenziale, sospeso tra supplizio ed estasi, «quasi il compendio simbolico dell’amor mio»³⁴, è, nell’economia del testo, vario e articolato.

[italiana/narrativa-italiana-contemporanea/legenda-privata-michele-mari-9788806228958/](#); ultima consultazione 28/10/2020).

²⁸ I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., p. 785.

²⁹ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 27.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

³¹ *Ibid.*, p. 126.

³² *Ibid.*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 27.

³⁴ Questo non è Michelino, ma Carlino, ancora in riferimento alla ciocca della Pisana: I. Nievo, *Le Confessioni d’un Italiano*, cit., p. 850.

Uno, molto esibito, è il valore dell’emblema bifronte: ora blasone stilnovista (il calzare della dea), ora, con moto libidico inverso, dunque perverso, disgustosa spia della più animalesca istintualità (il lercio zatterone). Da qui lo stuzzicante ossimoro della di lei «celestiale volgarità»³⁵, zenit e nadir delle ambigue potenzialità del platonico. Il riaffiorare involontario, per moto proustiano, dello zoccolo, fa della giovane una figura letteraria al cubo, la ascrive a una lunga genealogia cui appartengono *sia* le dame imparadisiolate dai poeti cortesi *sia* quelle degradate dai versificatori comico-realistici – e poi, giù per li rami, le Angeli che eternamente sfuggenti, le etero-sensuali dei romantici, fino alla landolfiana donna-capra Gurù della *Pietra lunare* e alla *Lo-lita* di Nabokov³⁶. Ma ne fa anche, si potrebbe dire, una Pisana in sedicesimo, come lei creatura fluttuante, un po’ messaggera divina, un po’ vaso di inconfessabili voluttà. Una doppia natura confermata da tutti gli sguardi, i fatti e i *senhal*, per dirla con

³⁵ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 126.

³⁶ Cfr. A. Cortellessa, *Michele Mari, il ritorno del Demone*, pubblicato online sulla rivista “Doppiozero” (disponibile alla pagina <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>. Ultima consultazione 28/10/2020). Ma la Ragazza Con gli Zoccoli ha perlomeno una antecedente anche nella produzione d’autore, se pensiamo alla «mútola» del racconto *Cicoria matta*: «Oh mútola mia pensò di dirle, farmi la ritrosa così, tu, una scema che nessuno la guarda? Poi sentì l’impulso di gettarsi ai suoi piedi per adorarla come una dea, poi considerò la possibilità di saltarle addosso e strapparle via quella gonnaccia di fustagno» (M. Mari, *Euridice aveva un cane*, cit., pp. 27-28; anche questo personaggio è una riscrittura landolfiana, come mi ricorda lo stesso Cortellessa). Per una figura compiutamente platonica si ricordi invece l’«irraggiungibile» Laurín del racconto *L’ora di Carrasco*.

Zanzotto, che pagina dopo pagina ce la restituiscono, insieme con gli specifici oggetti di cui è dispensatrice (i paradisiaci gelati industriali da lei venduti) e con i dettagli abietti (ergo eroticamente stimolanti) della sua carnale immanenza: su tutti, la sudicia pianta dei piedi. Anche il moltiplicarsi dei nomi di lei, l'appellazione polionomastica che di volta in volta la chiama in causa³⁷, contribuisce a confermarne la fisionomia sfaccettata, prismatica, in certa misura echeggiante la plurivoca natura della stessa voce narrante – che di volta in volta è ciò che gli altri, nominandolo, lo fanno essere: tuo figlio (di Enzo), tuo figlio (di Iela), Michel-ino, il doppio subumano *gheri* ecc. Conclusa l'età dei soldatini, insomma, resta ancora un'ultima possibilità di leggenda nello squasso dei sensi: ed è interessante notare come l'insistenza adolescenzial-liceale sugli stilemi stilnovistici faccia distintamente risuonare nella prosa di *Leggenda privata* i versi di *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*. Testo di identica *vis* automitopoietica, il canzoniere dell'idillio negato è un'altra opera in cui suggestioni filmiche e letterarie, lacerti di vissuto, feticismo di oggetti e fantasmi, concezione della donna come creatura orbitante tra gli opposti fuochi d'un desiderio ora basso-corporeo ora orfico-cosmico si intrecciano inestricabilmente.

L'altro aspetto notevole dello zoccolo-reliquia – ultima Thule calzaturiera, corrispettivo della scarpetta da calcio poi mestamente rimpiazzata dal marziale, e terminale, anfibio³⁸,

³⁷ L'allusione è al celebre saggio di L. Spitzer, *Prospettivismo nel Don Quixote*, traduzione di R. Radicati di Marmorito, in *Cinque saggi di ispanistica*, presentazione e contributo bibliografico di G. M. Bertini, Giappichelli, Torino 1962, pp. 57-106.

³⁸ Il riferimento è ovviamente al sé coscritto di *Filologia dell'anfibio. Diario militare* [1995], Einaudi, Torino, 2019.

quindi dalle acherontee scarpe formali – su cui vale la pena soffermarsi è l'esplicitato parallelo con il *Rosebud* del magnate Charles Foster Kane³⁹. *Quarto potere* è una delle tante emozioni culturali che cortocircuitano col vissuto nelle opere di Mari, nel caso specifico all'intersezione esatta tra “roba” e *leggenda*. L'estensore dell'autobiografia *ad usum monstorum* racconta infatti di essersi affannato a ricercarlo, il sospirato socco, scandagliando i locali dell'ex trattoria Bergonzi, nel tentativo di farsi «antiquario» (ancora un lemma altovitiano) di sé. Tuttavia la possibilità di farlo proprio, di riservargli il posto d'onore nel suo “museo” resterà una fantasia inappagata – né potrà davvero compensare quel vuoto l'acquisto di un cimelio vicario, il frigorifero-Algida già contenitore dei gelati dispensati dalla Ragazza dai Molti Nomi⁴⁰. Non così era stato per Carlino, fedele e geloso custode delle ciocche sottratte alla Pisana in vita e in morte⁴¹; non così per Kane, che il suo slittino lo aveva sempre avuto a

³⁹ «*Rosabella* appare nel film sia come un oggetto concreto (la slitta) che come un oggetto concettuale (il significato o l'idea che riassume la vita di Kane). La differenza tra questi ultimi, comunque, tra *Rosabella* come oggetto e *Rosabella* come concetto, è irriducibile» (J. A. Bell, *Il cinema del tempo. Deleuze, la fenomenologia e la differenza* nell'opera collettiva *Deleuze e il cinema francese*, a cura di M. Bertolini e T. Tuppini, Mimesis, Milano 2002, p. 33). Il film è ricordato in M. Mari, *Leggenda privata*, cit., pp. 28-29.

⁴⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 125-6.

⁴¹ Si ricorderà come, dopo la scomparsa dell'amata, Carlo associ baciandole due ciocche che condensano la di lei parabola vitale: «l'una l'aveva strappata dai bei ricci della Pisana fanciulletta; l'altra l'aveva tagliata religiosamente sulla pallida fronte della Pisana morta» (I. Nievo, *Confessione di un Italiano*, cit., p. 948; da sottolineare quel “religiosamente”).

portata di mano, per quanto dimenticato, smarrito in mezzo al ciarpame indiscriminatamente accumulato nei magazzini di Xanadu (Candalù). Cosa rende dunque comparabili i due oggetti? Intanto, il moto regressivo della memoria e della psiche di due personalità similmente solitarie, ossessive e titanicamente narcisistiche. La fissazione di Kane per l'infanzia condensata nello slittino e quella di Michelino per l'adolescenza compendiata nello zoccolo sono due diversi, ugualmente disperati tentavi di ricomporre (o, forse, istituire di bel nuovo?) un certo rapporto tra idea e cosa: ciò che era ma non è più, o meglio ciò che non è mai stato ma avrebbe dovuto essere, o forse più esattamente quello che alla luce dei ricordi (quanto affidabili?) *sembrerebbe esser stato*.

Ma, soprattutto, si tratta di due oggetti terminali, nostalgiche concrezioni d'una ben più profonda nostalgia (*id est*: nevrosi della fine). Nel film, il balocco al centro dei pensieri di Kane conosce una lenta agonia; sotto il crepitare della fiamma, strato dopo strato la vernice si stacca, il legno avvampa e si riduce in cenere, finché la scritta *Rosebud* scompare per sempre⁴². La bocca di quel forno è la scena su cui si consuma l'ultimo atto

⁴² Non a caso del frigorifero, misero succedaneo, si farà attenzione a conservare la vernice, in una scena che cita Bioy Casares ma è pure batailliana: «gli ho dato una bella pulita, stando attento a non scrostare la vernice: come vorrei che dietro si materializzasse lei! Mi accontenterei anche di un ologramma, come quelli di Morel: non avrebbe sostanza corporea, ma ci potrei passare attraverso, potrei posizionarmi dentro in modo da coinciderci: il sogno del feticista!» (M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 125).

della vita del magnate, il quale teatralmente spira con sulle labbra la parola *Rosebud*⁴³. Lo slittino in fiamme, arso dagli ignari operai della tenuta (*Throw That Junk!*), è un esempio perfetto, letterale, di platonico andato a male, divorato dal tempo edace e tradito da chi avrebbe dovuto proteggerlo. In *Leggenda privata*, Mari gioca – ironicamente, ma ogni sorriso piega sempre, nelle sue pagine, in smorfia – a sovrapporre i due oggetti d'affezione, quello di Michelino e quello di Kane, uniti nel fuoco: «cosa ci avrei fatto, se lo avessi trovato? Non oso pensarci: certo so che avrei lasciato disposto fosse cremato insieme a me, nel tristissimo forno di Lambrate»⁴⁴. L'estensore dell'autobiografia coatta sa che questo non accadrà mai, che all'oggetto, al soggetto e a ciò che li lega (il platonismo) non sarà dato ardere in una medesima vampa. Eppure, l'ingiunzione dei mostri un effetto lo ha sortito: grazie a loro quella perduta capsula del tempo è diventata un pezzo di immaginario. Al pari delle guazze di Lucia, della «faticosa tela» di Silvia e delle ciocche della Pisana, se prendesse la parola con una prosopopea non estranea alla corda di Mari la vile pianella dall'ignoto destino potrebbe ora a giusto titolo dire di sé: *Io sono leggenda*.

⁴³ Si ricordi poi che Kane è, a sua volta, un personaggio mostruoso: a ogni intervista Welles ne ribadiva la natura di uomo corrotto e interiormente vacuo, abominevole, precisando che non si trattava di una figura autobiografica. «No, Peter, I have no “Rosebuds”» (O. Welles and P. Bogdanovich, *This is Orson Welles*, Jonathan Rosenbaum, New York 1992, p. 92).

⁴⁴ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 29.

4. *A mo' di breve conclusione*

Gli oggetti che alimentano il motore auto-mito-biografico di quell'«unico metalibro»⁴⁵ che è l'opera in prosa e in versi di Michele Mari hanno la funzione di interruttori, ri-attivano i sogni e gli incubi della giovinezza, segnando la riscossa, sia pure parziale ed effimera, del platonico sul quotidiano, il risarcimento fantastico che lo scrittore-ossesso non solo chiede, ma rivendica, pretende come suo diritto inalienabile. La letteratura, dunque, come macchina di leggenda che compie il proprio “viaggio sentimentale” a ritroso, nel tempo immobile, ma quanto disperato, beato, furente, *vivo dell'ei fu michelino*. Una strada del tutto divergente, lo si capisce, rispetto all'idea del fatto letterario come restituzione imitativa del “vero vissuto”, tanto più ambigua quando chi scrive dichiara, o lasci intendere, un forte sostrato autobiografico. «Perché questo noi siamo: la nostra scrittura e le nostre cose»⁴⁶, sintetizza Mari: che è poi la risposta materialisticamente, idealisticamente più recisa che possa darsi al *Non chiederci la parola* montaliano.

Riccardo Donati

⁴⁵ Il sintagma è d'autore: cfr. Id., *Prefazione* a Id. e F. Pernigo, *Asteruscher*, cit., p. 7.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

IV. «È l'infelicità il platonismo»: *Rondini sul filo*

di *Andrea Gialloredo*

«Gli inferni sì, conosciamo! ma i superni? Li interessa mica la sfida di redimermi»¹: la voce impostata che declama, perora, strepita, gorgheggia, vanvera, deliquia, si esalta e si deprime nel corso dell'ininterrotto monologo di *Rondini sul filo* proviene da latitudini ben più basse dei quadranti cartografici dei quartieri di Roma Sud – i luoghi «incontaminati», estranei alle frequenziazioni giovanili della donna amata; essa trae origine infatti da una zona profonda se non infima della soggettività individuale (esperibile *intus et in cute*), le viscere, la parte sotto la cintola, i ripostigli della memoria cui è negata la forza mnestica necessaria per raggiungere la salvezza, ma non quella per immaginare un passato da cui sia stata cancellata la nostra presenza. Si tratta di un libro catabatico, in più di un'accezione. Intanto la sua energia promana dalle regioni soggette a tabù: l'ossessione retrospettiva dell'io narrante, geloso dei fidanzati e degli uomini che a vario titolo hanno condiviso spezzoni di esistenza con la sua compagna, viene messa in relazione con l'incantesimo della vagina da cui la schiera dei persecutori notturni del protagonista muove all'attacco rivendicando il proprio diritto, la conquista e la prossimità ad un bene che egli non potrà mai godere in quella

¹ M. Mari, *Rondini sul filo*, Mondadori, Milano 1999, p. 311.

fase aurorale: «è lì l'egresso...il reversibile accesso...perigliosissimo, aspro...nasce tutto da lì...intorno dattorno quel gorgo...»².

La deuteragonista, l'unico altro personaggio che agisca nel presente della narrazione (resta alquanto opaca la figura dello psichiatra, cui si allude nell'ultima parte), è un'affermata scrittrice circondata da un alone magico. La bellezza esotica, la sua cultura e sensibilità, la trepidante naturalezza della sua arte narrativa, la pietas superstiziosa verso quanto rimanda al regno dei defunti, in primis verso l'ombra erculea del padre – il ciclone, come viene ribattezzato in un recente romanzo – celebre basso-baritono prestato al cinema per la sua prestanza e il suo carisma, tutti questi elementi rendono la donna una vera maledetta, introdotta ai primi rudimenti dell'iniziazione esoterica. Mari carica questa icona femminile di valenze fatali-trasgressive paragonandola alla Mazzafirra, la modella amata da Cristofano Allori, che la ritrasse nei panni di Giuditta intenta a decapitare Oloferne (barbuto, anch'egli non dissimile dall'autore di *Rondini sul filo*)³. Impossibile non essere presi dal laccio d'amore di una simile maga:

² *Ibid.*, p. 31.

³ «Cristofano Allori amava una dama, la Mazzafirra! si sa niente di lei, solo il nome ariostesco, la Mazzafirra! pativa il mio stesso tipo di pena il pittore, così, dipingendo Giuditta con la testa di Oloferne, raffigurò lei, e la testa mozza, la propria! per via d'una storia precedente con un certo duca Ubaldo... e se avete curiosità di sapere com'è, la donna mia, andate a Firenze, andate a vedere quel quadro! identiche! e anche il mozzato, una qual somiglianza... ma loro! una sola!» (*Ibid.*, p. 60).

creatura affatata, esistita da sempre... vede tutto sa tutto...antica, anteriore... futura... poter salire con lei, un pochino, alleggerire la mia vita dannata... mi guarda come fossi lontanissimo e momentaneo, mi sorride presaga...chissà a cosa pensa...chissà chi è... [...] è così, l'idea di conglobarsi un demone, di sollazzarsi con la diavolessa...la strega-strega! la ex-fata, Persefone-Luna! Oscenissima casta! la Mazzafirra! pozzi pieni di nuvole, arcobaleni di tenebre! sa le cose dell'Oltre, la loro infausta dolcezza...parla coi morti...suo padre, bello strego anche lui...⁴.

In contraddizione evidente con tali contrassegni notturni, la protagonista ambisce a un amore tenero e idealizzato, nutrito dalle comuni passioni e dalla ricerca nell'arte di antidoti alla finitudine umana: «lei vorrebbe essere amata in modo più puro, sempre lì rimaniamo, alla questione dell'altitudine...mi devo elevare...»⁵. L'io narrante, il romanziere de *La stiva e l'abisso*, si imbestia nella conduzione ordinaria del suo *ménage* sentimentale, accentua così le brame carnali e la possessività in reazione alla drastica educazione impartitagli in famiglia e alle privazioni affrontate nel nome di una malintesa aristocraticità spirituale, ossia il desiderio di preservare dalla mediocrità circostante le sue riserve di «rigore-eroismo-solitudine-genio»⁶. L'orgia stilistica che con rabelaisiana dovizia saccheggia i vocabolari dotti e plebei per dare plastica evidenza alle pulsioni e alle fissazioni nasce da un reciso rifiuto delle teorie platoniche sull'amore. Sbeffeggiato quando i suoi ignari rivali si accontentavano di concessioni poco più che simboliche («qualcuno l'aveva solo baciata...virtualità platoniche il resto, gran filosofo

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 323.

Plato!»⁷), l'autore del *Simposio* viene osteggiato quale cattivo maestro, responsabile dell'affermarsi in occidente di un codice del sacrificio e del vagheggiamento inconcludente (complici i classici compagni degli studi giovanili, Petrarca, Tasso: «fra i testicoli e il Tasso possibile ci sia niente, nel mezzo?»⁸ è l'assillo che agita i pensieri del protagonista). Il platonismo, come tutte le teorie d'amore che privilegiano la contemplazione, non può che essere foriero d'infelicità e di traumi:

l'ho conosciuto troppo il platonismo nella mia gioventù per darci ancora un qualche valore... platonismo, il nulla... platonismo, seghe su seghe... tutto un cimitero di frasi non dette, di cose non fatte... amori nati morti... amori in formalina... un tumulto bestiale, dentro, sotto... e due sonettucci del Petrarca... una foja infinita... e l'*Aminta* del Tasso... eh no, basta... è l'infelicità il platonismo... tutta la mia vitalità triturata lì dentro, vilipesa, umiliata, basta... conosco troppo bene la materia per poterci avere le invidie, le gelosie combattive! la carne carnaccia tutto lì il sacro, solo lì, ci posso fare più niente...⁹.

A furia di reprimere le spinte dei sensi il demone interno si è irrobustito piegando la predisposizione del protagonista alle complesse casistiche al fine di volgere gli strumenti razionali al servizio dell'ossessione catalogatoria («l'alfabetizzazione-algebrizzazione del male»¹⁰). Pur postulando la propria superiorità sia nell'ambito dell'intelligenza che in quello assai più ambiguo

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 330.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

della qualità delle prestazioni, il geloso condona il reato amoroso a Wolmer, il fidanzato ufficiale che gli ha passato il testimone, allo studente boxer Vito, ai corteggiatori sfortunati, e persino ad Enrico, l'anima gemella congiunta da un sentimento platonico alla Mazzafirra. L'angoscia invincibile è invece prodotta dal più inspiegabile e misterioso dei legami della donna, quello con un volgare procacciatore di appalti, denominato *cupì* (che sta per le iniziali di Qualche Persona) o N.N.; l'uomo, più anziano di ventidue anni, approfitta dello stato di prostrazione emotiva in cui la ragazza ventottenne versava a causa della passione nei riguardi di Enrico per intromettersi nella vita di lei e della sua famiglia, vincendo persino la guardia ringhiosa del padre. È con l'entrata in scena di q. p. che il romanzo ruota su se stesso. Mentre la miccia della gelosia retrospettiva si consuma con sempre maggiore rabbia, gli ambienti pretenziosi in cui si svolge la storia dell'infatuazione tra la bella e la bestia e la descrizione dei costumi pacchiani e rozzi del rivale vanno a configurare una fenomenologia della "cazzonaggine" italica, mistura verace di esibizionismo incolto, prosaicità filistea e gretto materialismo rinforzati da velleità di ben figurare in società. Eletto «araldo del cazzonismo universo»¹¹, Cupì invade lo spazio scenico: la sua ridanciana simpatia, la sua fame di vita si traducono in forme grossolane ma trovano sempre la via per farlo perdonare dalla donna in nome di un bonario compatimento per la sua mancanza di urbanità. La parabola "discenditiva" tocca anche gli aspetti sociali e di costume nel momento in cui la narrazione indulge a dipingere le manifestazioni molteplici del degradato qualunque della specie dominante degli italici cazzoni

¹¹ *Ibid.*, p. 310.

(le caverne del troglodita borghese sono identificabili nel «gorgo ristorantizio, genere maelström»)¹².

L'invidia per il suo opposto, l'omega antropologico rispetto all'erudito campione del rigore autoimposto, conduce l'io narrante nelle tenebre delle macumbe e delle fatture: egli organizza un casalingo rituale con una patata intrisa di sangue di maiale e due spilloni. Naturalmente la liturgia maldestra si rivolge contro colui che l'ha intrapresa e che si definisce il «ghermito», pupazzo in balia degli spiriti maligni e delle ombre degli uomini che lo hanno preceduto nel cuore della Mazzafirra. Questo tratto tenebroso-cerimoniale, alla Landolfi, ricorre nella produzione di Mari ingenerando cortocircuiti tra ironia e invenzione orrorifica; del resto, come ha precisato Mazza Galanti, «la demonologia e l'autobiografia sembrano territori contigui, generi difficilmente separabili»¹³. Qui il regno dei morti (o il deposito delle spoglie delle nostre vite trascorse) è sempre in primo piano e la comunicazione con essi è demandata alla coppia d'eccezione di padre e figlia, stregone e strega: questa angolazione sulfurea implica scelte precise che deviano il tracciato dell'*autofiction* (categoria che mi guardo bene dal giudicare utile alla comprensione del romanzo) e vengono a compromesso con il livello di realtà più prossimo all'esperienza vissuta dei protagonisti. Nella memoria dei melomani, se posso generalizzare una mia impressione, Mario Petri si è distinto tanto nel repertorio buffo – eccellente il suo Mustafà nell'*Italiana in Algeri* – quanto in quello drammatico. In *Rondini sul filo* Mari descrive la sua regale uscita di scena, il ritiro nella campagna umbra dopo l'onta subita da un direttore con manie di protagonismo, ma ogni volta

¹² *Ibid.*, p. 64.

¹³ C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Cadmo, Firenze 2011, p. 97.

che il “ciclone” appare in voce i ruoli che interpreta sono quelli più intrinsecamente oltremondani: da Macbeth a Mefistofele, a Don Giovanni impegnato dalla statua del Commendatore a un lugubre convito nell’aldilà.

Infine, ulteriore forma di discesa è quella che amplia verso il basso l’escursione degli stili: se ne *La stiva e l’abisso* Menzio e alcuni dei marinai erano i depositari dei tesori del turpiloquio e della mescolazione non gerarchica del materiale verbale, nel romanzo del 1999 è lo scrittore Mari, l’intellettuale nel pieno delle sue funzioni ad esibire le marche della lingua grassa e contumeliosa. Lo stadio che l’autore attraversa, in equilibrio tra il rigetto per la norma e il galateo letterario da un lato e dall’altro la ricerca di nuove interazioni manieristiche tra le parole e le cose, prevede il pathos come forma stilistica dell’abbandono dello stile pulcro: «sempre più greve sto libro sono il primo a saperlo, ma è nella sua forma, necessità della psiche necessità della forma so ben io quel che dico, la storia di un abbassamento sto libro, la perdita delle altezze, struggitiva»¹⁴.

Ne sono una spia evidente i numerosi omaggi a Céline e l’uso in funzione strutturale, come cemento della massa testuale, dei tre puntini («i tre puntini di Céline, “l’invention du siècle”, certo la più necessaria che io ricordi»¹⁵). Le continue slogature e i cambi di passo rispondono a un controllo ritmico esemplare¹⁶, il monologo fluisce con rinnovata energia e le opposte

¹⁴ *Ibid.*, pp. 165-166.

¹⁵ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Cavallo di Ferro, Roma 2010, p. 18.

¹⁶ «Alla frantumazione costante del dettato accoppia un’istanza ritmica rilevatissima» (S. Giovanardi, *Il monologo di un uomo gelosissimo*, in *La Repubblica*, 21 dicembre 1999).

tensioni della prosa si scaricano proprio su quegli snodi polifunzionali che sono i tre puntini. Mari rivendica la perfetta e inevitabile corrispondenza tra la materia incandescente e le strategie di scrittura che ora raffreddano nell'ironia, nel contrappunto e nel bisticcio i furori dell'emotività vulnerata, ora al contrario imprimono al monologo un fermento che si regge su una plurivocità complessa: il *sermo humilis* di alcuni passaggi di *Rondini sul filo* che fanno a meno delle negazioni e financo dei verbi non è meno laborioso delle stratificazioni delle forme colte e iperletterarie. Alla stessa stregua, sul piano dei contenuti viene rovesciata la gerarchia di preminenza della Storia con la maiuscola sulle storie e gli aneddoti:

Sti tre puntini qui, se ho rotto! se ci marcio meccanico monotono uguale! copiati paro paro da Céline perdipiù! la critica, se ci si attaccherà! mi par già di vedere... insopportabile manierista... adesso spudorato plagiatario... scimmia? pappagallo? scolastico, quanto! soprattutto elude il problema dello stile, il furfante... presuntuoso poi, scegliersi un tale modello... mettere sullo stesso piano la Storia e le proprie paturne una vera bestemmia! la Guerra Mondiale e i ristoranti sulla Cassia, Pétain e Cicciotto! Siegmaringen e Villa Chigi! che devo dirvi, lo dovevo scrivere così sto racconto, così oppure niente... la sua forma necessaria era questa!¹⁷.

La filigrana musicale, enarmonica e a contraggenio di ogni facile melos, traspare a più riprese nelle clausole e nelle formule di pretta derivazione céliniana: «Io sono piuttosto mimetico, camaleontico, mi piace rifare le voci dei libri che mi sono

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

entrati dentro, che mi hanno contagiato, mi viene da cantilenarle come è successo in *Rondini sul filo* con Céline»¹⁸; veri e propri *Leitmotive* sono rilevabili nella misura in cui si incuneano tra di loro, si fondono o divergono per scarti timbrici o per l'adozione di registri linguistici specifici che per un momento si rendono riconoscibili all'interno del magma verbomusicale del romanzo. È proprio la varietà dei toni a fronte della compattezza dell'impianto a reclamare il plauso incondizionato per questa prova che si staglia nel panorama romanzesco italiano di fine Novecento. Andrea Cortellessa ha colto quanto il monologo di *Rondini sul filo* si discosti dalla tradizione digressiva che dall'incubatrice sterniana ha figliato un gran numero di romanzi fondati sull'umorismo e sul gioco a nascondere con la dottrina psicoanalitica: «spietatamente resecata ogni tentazione digressiva [... il monologo è] costretto a circolare senza tregua in un alveo ristretto: e come in un sistema idroelettrico, allora, questa corrente devastante, ma tenuta sotto controllo da una tecnica impassibile, sprigiona un'energia eccezionale»¹⁹. Gli episodi non tralignano mai dal solco, nulla esce dal raggio dell'ossessione del protagonista.

Le frequenti interpolazioni, sempre funzionali all'articolazione testuale, sono spesso di natura metanarrativa; ironicamente autoriflessive, esse calcano il pedale del *pastiche* (soprattutto nel rendere la prosa contrastata e bulimica di lignaggio céliniano), oppure dell'allusione colta, della criptocitazione tesa a

¹⁸ M. Mari, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di C. Mazza Galanti, Minimum Fax, Roma 2019, p. 34.

¹⁹ A. Cortellessa, *Un dramma della gelosia diventa dramma dello stile*, in *L'Unità*, 13 settembre 1999.

riportare nei confini della letteraria licenza dell'eccesso l'esorbitanza del vissuto, la scostumatezza e l'irriferebilità dei particolari più scabrosi esplicitati con tanto maggior sfoggio d'invenzione sconcia quanto più se ne invoca la censura a fini cautelativi («basta! non fatemi dire di più, la materia è incivile...», si legge quasi in esordio a pagina 7, e la dichiarazione per antifrasi ricorda la professione di fede manganelliana sull'essenza appunto incivile, asociale, prossenetica e menzognera della scrittura).

Da una parte, come afferma Mari, l'intreccio perverso tra letteratura e vita, tempo vissuto e tempo mancato/raccontato obbliga alla scelta del denudamento, pur cui gli organi sessuali riconquistano la scena nel tripudio dell'elementarità fisiologica, della brutta verità naturale per cui la parola non vale più ad adornare l'atto: «c'è più letteratura che valga, il cazzo e la figa bisogna dire così, e quando dici così, finiti, gli aiuti! più nessun libro del mondo ti presterà la parola che consola, la grande tradizione, finita!». Dall'altra, la vera infrazione alle buone norme, lo scandalo del *cœur mis à nu*, senza tralasciare i dolori delle trippie e le fitte al cervello, risiede nella *tournure* retorica, nell'acribia del filologo o archivista delle altrui fortune o *défaillances* erotico-affettive, nella pedanteria con cui l'accumulo di immagini laide, grottesche o soltanto banalmente corrive è intensificato – al fine di nobilitare l'altrimenti meschina sofferenza retrospettiva – grazie al ricorso costante alla progressione seriale. Altrove, penso a *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, Mari si produce in virtuosistiche elencazioni, inventari di oggetti, feticci, aure e disincanti della modernità: in *Rondini sul filo* la serialità è insieme la conseguenza della fissazione maniacale e l'appiglio per riconoscere un ordine, una linea evolutiva che, se non riesce a garantire una qualche fiducia nel futuro, possa almeno far convergere nel

presente della coppia attuale la voragine del passato non condiviso depotenziando l'incognita dell'avvenire. Due idee dell'arte letteraria si fronteggiano e il Mari protagonista parteggia per l'una, quella enciclopedico-tombale, alla Bouvard e Pécuchet del catasto erotico («che sono retorico, la mia taccia, che vivo di classificazioni»²⁰, o ancora, «riscrivo il passato, faccio tornar tutti i conti, è narrativa anche questa...»²¹) mentre il Mari scrittore le celebra entrambe, sentendole come consustanziali al suo essere. Nel romanzo, la seconda via al racconto è ricondotta alla maga affabulatrice che scrive di passioni ed esotismi, evoca i morti e si affaccia, come l'amato Tabucchi, *Anywhere out of the world*; l'una, la donna dai grandi occhi egizi, canta gli ardori melodrammatici, le tragedie e gli amori assoluti: «affabula, la maliarda...storie d'amore e di morte...di toreri, di cercatori di perle...destini tremendi, affatturate passioni...le piace l'oceano...certe notti mi racconta...tutta la notte a inventare, io lì siccome un salame...malato drogato, un maialetto di Circe...certe storie nascondono qualcosa, è l'esoterismo!»²²; l'altro, il maniacale mosaicista ricompone i frammenti e gli indizi di un dubbio passato nella speranza di ordinare il caos, di innalzare un argine al proprio rimpianto per la giovinezza sprecata nel cipiglio eroico dell'uomo superiore (quoziente intellettuale 188, una condanna all'altero isolamento che invera la predizione e il retaggio intellettuale paterno: «oh padre, mi ero figurato che l'anima fessura spettasse a noi silenziosi, a noi serissimi chiusi, noi fierissimi soli, salvatici antichi diversi...»²³). L'uomo assalito

²⁰ M. Mari, *Rondini sul filo*, cit., p. 90.

²¹ *Ibid.*, p. 103.

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 320.

dall'ansia di classificare e misurare pretende di applicare alla libertà istintuale della compagna un metro che non consente di raggiungere alcuna verità o alcun accomodamento: «io il geometra loico il musaico! mia la necessità di quadrare, non sua! lei visse così, in modo surreale irrelato, i raccordi logici devo metterli io... bravo se trovo i nessi causali, consequenziali... concessivi, avversativi... la magna aporia che ritorna, sta dialettica lossca»²⁴.

Il libro risulta al contrario un caleidoscopio di frammenti presi nel vorticare centripeto di una ossessione che plasma il proprio linguaggio, le proprie metafore senza attingere alla realtà fattuale, se non per modellarla secondo le «spire gorguose»²⁵, immagine efficace sia in relazione alla tortuosità psichica che all'arabesco letterario. Raffaele Manica, nel tracciare gli identikit di tutti i Michele Mari, ha evidenziato in *Rondini sul filo* «uno spazio pieno di fisicità, ma al modo in cui la fisicità può essere percepita in quanto ossessione: che diventa astratta, di geometria frattale o franta trascritta a caldo»²⁶. In questo romanzo cogliamo la coesistenza della fisicità, nel cui riscatto stanno il combustibile e la ragione ideologica del libro antiplatonico, e degli schemi che disciplinano il surplus pulsionale bruciato dal protagonista nel tentativo di rinsaldare o di instaurare relazioni, rigorosamente a distanza, con gli altri. Per il narratore l'unica relazione appagante sarebbe l'inclusione nell'altrove temporale che vedeva l'amata alle prese con gli altri uomini della

²⁴ *Ibid.*, p. 227.

²⁵ *Ibid.*, p. 255.

²⁶ R. Manica, *Tutti i Michele Mari*, in *Il Caffè illustrato*, n. 12, maggio-giugno 2003, p. 69.

sua vita. Questo sogno irrealizzabile trova alimento nella letteratura, nell'esemplarità di un classico come *L'invenzione di Morel*: «ha scritto tutto Bioy Casares, *L'invenzione di Morel*, libro fondamentale della mia vita, profetico ahì quanto nemmeno potevo immaginare... trovarsi nelle storie altrui come fossi tu il sogno il fantasma, niente di niente puoi fare, sei flatus, reali son loro, sempre le stesse mosse che fanno, gli stessi percorsi... alla fine della sequenza, da capo! vecchissima e nuova, è tremendo...»²⁷. Un labirinto di ectoplasmi, *tableau* spettrale che perpetua il tessuto morto del passato – sguardi gelosie attrazioni – era del resto lo scenario del romanzo di Bioy Casares: in quelle pagine il cinema si avvaleva ancora della sua pioneristica aura stregonesca per catturare la vita, in *Rondini sul filo* il protagonista si insinua in ciò che è stato e si ripete in eterno come per un maligno contrappasso: «Essi invadono la mia anima e io invado i loro simulacri, è questo lo scelus»²⁸. Tuttavia, l'invasione dell'altrui esistenza si ritorce contro chi l'ha tentata rivelando non solo l'immutabilità di ciò che è stato ma soprattutto l'inarrestabile coazione a replicare la farsa delle ombre: «Morel, la sua orrenda invenzione sempre lì che mi muovo, srotolo e arrotolo lo stesso nastro, vivessi io quei momenti finalmente saprei, la chimera, entrarci dentro a quei simulacri che invece mi escludono...»²⁹.

Il romanzo dello scrittore argentino, forse più che il palinsesto celiniano, può aiutare a sciogliere uno dei nodi più intricati di *Rondini sul filo*, quello della proiezione del tempo tra-

²⁷ M. Mari, *Rondini sul filo*, cit., p. 174.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ *Ibidem*.

scorso sulla dimensione spaziale del presente: il protagonista infatti vorrebbe evitare i luoghi compromessi dalle uscite della Mazzafirra ma ne è irresistibilmente attratto al punto da aprire un'inchiesta su quella che ormai è solo una topografia spettrale. Ne *I demoni e la pasta sfoglia*, Mari legge *L'invenzione di Morel* come una «illustrazione delle teorie di Minkowski sulla “spazializzazione del tempo fissato” e sulla riduzione della memoria a paesaggio nella *lebenswelt* schizofrenica»³⁰. Il finale del romanzo chiarisce ancor meglio in cosa consista la terribile invenzione di Morel, contrapposta ai teoremi dei filosofi della scuola fenomenologica:

mi chiedo cos'han potuto scoprire, sti sofi... il mah!? il boh!? l'invenzione di Morel, saranno andati più in là? la spazializzazione del tempo, la sua *défaillance*... il tempo fermo-ricurvo dove tutto è bloccato, museato fissato... la casa delle ripetizioni grotta delle sirene-catene, sto spazio! e tempo, da tempo e fluido che era, ora è spazio! leggersi Eugène Minkowski chi vuole saperne, i suoi studi sulla *Lebenswelt* schizofrenica, vi è detto assai bene, in corpore meo che confermo! quando il tempo si è reificato-plasticizzato in spazio, ch'è un luogo sto spazio, ch'è poi la testa nostra la nostra coscienza, quando è così!³¹.

Mari ha realizzato nel suo romanzo una cartografia della sofferenza psichica, nitida come certe esplorazioni geotermiche: il passato crea macchie di colore secondo la densità di avvenimenti apparentemente ridotti a fossili di un'altra era ma che producono ancora i loro effetti: «I luoghi sono come le date, i

³⁰ M. Mari, *Bioy Casares*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 204.

³¹ *Ibid.*, pp. 344-345.

luoghi e le date sono come le parole, uccidono»³². Minkowski ha elaborato la concezione di tempo vissuto e di spazio vissuto attribuendo loro una valenza più ampia dell'essere mere coordinate grazie alle quali il soggetto possa allineare le proprie esperienze secondo diverse scale di valore: «Lo spazio contribuisce dunque a fare di noi una collettività, ma tra di noi resta sempre spazio libero, distanza vissuta, carica di possibilità individuali, ciò che permette a ciascuno di vivere in questo spazio la propria vita. L'ampiezza della vita deriva da tutto ciò»³³. Lo spazio diviene un giacimento di occasioni relazionali e la profondità del tempo vi si incista senza però elidere i margini di libertà individuali. L'io patologico, che vive la libertà altrui come sottrazione del proprio piacere e della facoltà di controllo non tollera proprio questa elasticità dello spazio-tempo generata dal fattore umano. Lamentando l'impossibilità di modificare ciò che è stato e di esserne partecipe, l'io narrante si pone nella prospettiva

³² *Ibid.*, p. 184.

³³ E. Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, prefazione di E. Paci, traduzione di G. Terzian, Einaudi, Torino 1971, p. 414 [*Le temps vécu: études phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris: Collection de l'évolution psychiatrique, 1933]; si legga ancora: «Esiste però uno *spazio vissuto*, come esiste un tempo vissuto. Lo spazio non si riduce per noi a rapporti geometrici, rapporti che stabiliamo come se, ridotti noi stessi al semplice ruolo di spettatori curiosi o di scienziati, ci trovassimo fuori dallo spazio. Noi viviamo e agiamo nello spazio, ed è nello spazio che si svolge sia la nostra vita personale che la vita collettiva dell'umanità. La vita si estende nello spazio, senza per questo avere estensione geometrica propriamente detta. Per vivere, abbiamo bisogno di estensione, di prospettiva. Lo spazio è altrettanto indispensabile del tempo all'espansione della vita» (*ibid.*, p. 407).

dell'autoreferenzialità solipsistica: «tante immagini tante vite, una pluralità incontrollabile, il gorgo dell'impartecipabile...dell'irrecuperabile, fossile irreversibile...più possibile correggere niente, nemmeno un particolare piccino...tutto avvenuto così per saecula saeculorum...per la mia rovina per il mio furore...»³⁴.

Come *Tutto il ferro della torre Eiffel* anche *Rondini sul filo* è un libro di congedo dal Novecento, una summa di sintomatologie della crisi e di incantagioni, lampi, elettroshock, litanie, visioni e incubi, rituali magici e palliativi psicoanalitici per il lutto insanabile nei confronti di ciò che non è stato, del tempo senza di noi, dei corpi, dei luoghi, degli amori mancati. Tornando a riflettere sul suo romanzo di vent'anni fa, Mari l'ha ricondotto al resoconto di un caso di esistenza mancata, in cui la rivalsa, lo scacco, il livore si traducono nell'acrimoniosa facondia che caratterizza l'irta ed elegante veste stilistica: «L'ossessione retrospettiva si appuntava sul passato di una persona che aveva fatto cose normalissime che negli stessi anni io non facevo, per cui di fatto questa lunga recriminazione molto polemica, molto petulante e acida, era anche l'ammissione di uno smacco esistenziale, di una vita sprecata. Senza però l'onestà narrativa di ammetterlo, scaricando tutte le colpe sull'altra persona che invece aveva fatto la "bella vita"»³⁵.

Il monologo «border-line» cui Mari ha consegnato le sue confessioni – che si dispiegano senza reticenze tra le cronache maritali e il diario erotico nell'ottica della privazione, come nel *Quaderno nero* di Joë Bousquet – rinnova una gloriosa tradi-

³⁴ M. Mari, *Rondini sul filo*, cit., pp. 10-11.

³⁵ M. Mari, *Scuola di demoni*, cit., p. 53.

zione novecentesca che, anche in Italia, ha raggiunto esiti di rilievo: da *Memoriale* di Volponi al *Pianeta azzurro* di Malerba, dal Bigiaretti di *Dalla donna alla luna* allo Spinella di *Sorella H. libera nos* e al Renzo Rosso de *Le donne divine*. «E – come ha osservato Giulio Ferroni – si pensa anche ad altri inesauribili monologanti, come Joyce, Beckett e Bernhard, che fanno giocare la voce narrante tra visceralità e artificio, tra esibizione di sé e menzogna, sconvolgendo i rapporti consueti, mescolando l'alto e il basso, forme auliche e cascami della più banale quotidianità»³⁶. Volendo rilanciare la scommessa sull'illustre tradizione nella quale *Rondini sul filo* si colloca, si potrebbe avanzare qualche altra ipotesi, suggestiva se non comprovata: per la caratura allegorica e la pregnanza del ruolo di un narratore autodistruttivo, ciclotimico nei suoi sbalzi tra entusiasmo e depressione, verrebbe da fare il nome di Malcolm Lowry, lo scrittore che dagli inferni (fiammeggianti di alcool, di matrimoni falliti, di slanci troncati) non ha compiuto il ciclo di rigenerazione verso gli astratti paradisi (senza volersi abbandonare a digressioni peregrine, anche *Paradiso* del cubano José Lezama Lima è un trattato in veste romanzesca sul tempo e sull'Eros). Tuttavia, l'alleanza tra la crudezza della materia – la «carnaccia» e i suoi trionfi effimeri – e uno slancio epico che si avvale del fulgore rutilante della parola all'acme del lirismo, il connubio inscindibile tra l'esaltazione passionale-verbale e la degradazione delle variazioni più trasgressive dell'eros masochista richiama alla memoria i romanzi di Jean Genet. Può sembrare paradossale, ma la necessità di sublimare attraverso lo stile i rituali omoerotici

³⁶ G. Ferroni, *Mari, il gran delirio della gelosia*, in *Corriere della Sera*, 27 ottobre 1999.

tra galeotti e la violazione in uno dei corpi e dell'interdetto sociale rivelano la macchina stilistica di opere come *Notre-Dame-des-Fleurs* o *Querelle de Brest* consanguinea di quella messa in azione da Mari³⁷. L'aspetto quasi cerimoniale con cui vengono affrontati temi come la devozione per la persona amata, la degradazione dell'io, la mistione di torbido e angelico richiama la comune volontà di rappresentare la lotta tra sublimazione e istinto, da un'angolazione appunto border-line.

In tutti i casi di monologhi novecenteschi messi in rassegna si fa strada un'idea totalizzante, magmatica, del mezzo letterario, che è al contempo intossicazione e cura per i disordini dell'io e gli squilibri dei suoi rapporti con il tempo, lo spazio e gli altri.

L'«Idra fosca livida» che «col suo veleno se stessa attosca» – come Boito e Verdi nell'*Otello* definivano la gelosia – è qui invece la letteratura, il mostro versipelle, la forza che aggioga e si compiace di trascinare le sue vittime in un'altalena di altezze e di bassure; di questa energia vampiresca l'io narrante non ha mai cessato di essere preda, perché è la letteratura, il mito del passato non vissuto e perciò tanto più intensamente concupito, ad aver preparato il terreno per la celebrazione di un acquisto impossibile, la donna di ieri che il protagonista non ha potuto conoscere se non attraverso il potere deformante della parola. Se la ragione addita i vantaggi del presente, assicura sul guadagno rispetto ai predecessori, il demone del passato, l'evocazione letterario-negromantica attestano il contrario: «adesso è ancora

³⁷ A conferma, l'ultimo reperto della collezione di feticci letterari messa insieme dal Benjamin protagonista di *Tutto il ferro della torre Eiffel* rappresenta un omaggio allo scrittore francese e alle sue trasgressioni.

più bella ma l'altra è nel mito, è passata...ha la superiorità dei defunti»³⁸. *Rondini sul filo* rappresenta anche uno spartiacque: la sua architettura proliferante, le sue ombre, le nenie e i filtri d'alchimia patetica che arrecano lo stordimento benefico («il rincoglimento-euforia» indotto dagli ibridi mostruosi, scaramantiche parole-litania come Pernod-Nembutal e Roipnol-Cointreau), i tracciati di una geografia ctonia e trash dell'Urbe, la scelta di mettersi sotto la protezione non più dei favoleggiatori e dei capitani coraggiosi come Stevenson, London, Conrad ma dei maestri «border-line» Céline e Gadda, tutti questi segnali dell'incarnarsi della piega barocco-manierista (la «fessura»! quale potere sineddotico esprime in questo romanzo) indicano che lo stile ormai coincide con il tormento, che la visione dolorosa e l'«efferato matematismo» del discorso che dovrebbe esorcizzarla si inseguono nei meandri di una mente-labirinto abitata dai fantasmi: «i più accorti troveran tuttavia che son venuto scendendo, allora il libro era Apollo, la forma la mia nobiltà...oggi la forma mi uccide, riconverge in follia, la sua luce è quella del labirinto...»³⁹.

Andrea Gialloredo

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 333.

V. Angeli, demoni, nani: Nelle visioni degli *hardware* di Mari

di Tommaso Pomilio

«Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta». Al pari della metropoli modernista di Walter Benjamin (qui, la città di *Infanzia berlinese*)¹, la scrittura narrativa di Michele Mari suscita smarrimenti, improvvise defamiliarizzazioni, lì proprio dove cova la più incandescente (e formalizzata) brace di *privatezza* di cui è capace adesso un'arte vivente della parola.

(Qualcosa di affatto antipodico comunque rispetto al paradigma *autofictionel* – roba da «nausea», la «autofictiografia», per il Mari di *Leggenda privata*... La nozione Bio-Grafica in lui è da prendere *letteralmente* in/per tutti i sensi, piuttosto: storiografia di fantasmi; spazio di feticci letterari, e para-; scrittura e sua *grafica* filigrana: da tracciare sottopelle, nella carne verbale dell'essere, e del non-essere.)

Provo qui ad affacciarmi di nuovo – sulla traccia d'una recensione dell'epoca – sul romanzo più vorticoso e labirintico, forse, comunque il più programmatico, di Michele Mari: *Tutto*

¹ W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed.it. a cura di E. Ganni, vol.VII: *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, pp.17-61 (la citazione è alla p. 25).

il ferro della Torre Eiffel, opera-di-passaggi²; senza pretendere di panoramizzare sull'intero (anche se è l'*intero* – eroico mai irenico integralismo del labirinto-letteratura, dell'opera stessa come groppo o grumo – la puntata che, questa scrittura, getta nel suo gioco) cioè sulle spire d'un discorso, come questo, a incastri multipli, congegno di scrittura che è di per sé (e tantopiù nel romanzo che è qui in oggetto) un intero (e reinventato) parco letterario. Mi sembra doveroso però preventivamente esprimere, assai più che un generico e giustificabile imbarazzo qui oggi [Roma, Biblioteca Nazionale, 11.10.2019] per un dire in presenza (dell'autore, che sempre è l'alieno per chi lo abbia incontrato sul campo della pagina-galassia), esprimere dico la fatale, goffa inadeguatezza e in fondo perversione di un disporsi a fronte di un lavoro che anticipa, disarmo, disloca il suo presunto interprete, colui cioè che si attenti a freddamente (o assai men che "magicamente" – vedremo) "significarlo": non troppo diversamente dal filologo-killer seriale, collezionista di lingue umane in vasetti, di *Euridice aveva un cane* (mi riferisco a *La serietà della serie*); e, al cospetto d'una scrittura disambientante e però così pertubantemente intimo-aliena, introiettata a sé, *addirittura* introspettiva, siamo *noi* i lettori e presunti-interpreti a rischiare di risultare gli alieni, i mostri, non diversamente dagli Accademici di *Leggenda privata*, la loro parola ctonia risalita dal fondo-Lovecraft di *Fantasmagonia* (il primo racconto), ansiosi di poter spremere, come dal fondo di un tubetto, l'ultima verità dell'autore, il suo *chonsbgedo* (sprigionamento definitivo d'una intimità teratomorfa?)

² M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002, edizione da cui cito.

Ci sono dispositivi-opera capaci di bloccare, o comunque vanificare, qualsiasi pur velleitario tentativo di interpretazione, configurandosi come una trasparente superficie sotto la quale brulica, in visibilità, un labirinto di accessi e di sentieri, specchianti o intercomunicanti semmai; organismi (iper)testuali disponibile apparentemente, aperti a multipli accessi, prismi o cristalli ad accogliere/assorbire la luce dello sguardo che si attende a fruire, e diffrangere la luce propria per ciascuna delle interconnesse facce: testualità-panopticon, in cui ogni interpretazione è già conglobata nella compiutezza del proprio sistema (sadico-anale, diremmo in termini freudiani), e nessun'arte-di-fuga (dell'interpretazione) può sfuggire all'occhio che, panoramico e onnivoro, l'ha predeterminata, la possiede ed irride, e infine, segretamente, la *sfugge* per determinarsi ancora *altrove*: e all'interprete non è dato che la combinatoria (non mai *recombinant*) del ridisporre le tessere ridisposte ad arte nel *corpus* dell'opera.³ Ci sono altri macchinismi, opera-viluppo (che tutto contiene e ancor più evoca e recita, sub- o supra- liminale, e in ispecie i recessi innominabili in espansione dagl'inferi, storici, privati), dispositivi che (non meno irridenti) catturano il riguardante per ogni apparato del suo sistema percettivo, come una pianta carnivora, e di estendere i codici interpretativi in una infinita sussultorietà spasmodica: e se, per un verso, li contengono

³ Così nota, con Eco, Paolo Fabbri: «per leggere l'opera di Calvino non c'è metalinguaggio possibile (mi aveva detto Eco) perché c'è già tutta la semiotica esplicita e implicita (meglio allora scrivere un racconto)». *Le trame del Bagatto: arcani narrativi e ordini del dire*, in AA.VV., *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Mucchi, Modena 1987; cito dall'edizione digitale (a cura di B. Cottafavi e M. Magri, Il Dondolo, Modena 2019).

tutti, pure nuovamente li rilanciano, più esplosi, contro uno sformante vorticare di galassie, o un multiverso di big-bangs ancora avvenire.

L'ordigno letterario di Mari s'investe di entrambe le qualità. Non troppo diversamente da quello di Landolfi (avante-sualità elettiva in assoluto per lui, accanto e più di Gadda o Manganelli,), il suo lettore s'imbatte nell'una e nell'altra di queste forme di vischiosa (in)disponibilità, nel reticolare diffondersi (tra contrazioni e diffrazioni) del suo sistema-testo; orologeria (cristalleria) maniacale e insieme congegno spastico di magnetizzanti disattese: che non può che suscitare, nel suo lettore, una forma di febbrile smarrimento, risucchiarsi nelle spire aliene d'un macchinismo metastatico non troppo diverso – questo – dalla navicella-mostro landolfiana.

Puntiamo allora lo sguardo su *Tutto il ferro*; sui suoi ingranaggi, i suoi istantanei *passaggi*. Il suo hardware, ecco, cigolante labirintico mesmerico, tutto chincaglie pesanti, oggettualità residuali iperinvestite e cospiranti, tratte da una enciclopedia spasmodica di presenze (documentabili e non meno ectoplasmatiche, tantopiù se reduplicate in loro cloni demoniaci) incrociate sulla fine del 1936, a Parigi, da un Walter Benjamin ormai impegnato nella quarta redazione del suo scritto più noto e decisivo, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; un Benjamin, ecco, apocrifo e non meno *vero*, lui in primis abitato dai suoi segreti fantasmi.

(Il fantasma che *si è*. Il fantasma «sono io», sembra dirci di continuo Mari, e più apertamente lo dichiara, ad esempio, in

intervista: «covando malinconie, fantasie, ossessioni», nel costante tornare nella dimora dell'infanzia, fino a sentirsi «già fantasma in vita o candidato a diventarlo»⁴.

Una selva intricatissima di nomi (di apocrifi), incontrati o comunque (animisticamente) evocati, o forse solo le loro anime ossesse, come in attraversamento dantesco (l'inferno storico, la guerra nazista, è lì di fatto alle porte); dopo Benjamin e il suo (qui) aiutante Marc Bloch, Erich Auerbach (nel cui nome risuona senz'altro un'eco demoniaca, dalla cantina faustiana di Lipsia), Louis Ferdinand Céline, Ernst Weiss, Isadora Duncan, Jean Vigo, Bertolt Brecht, Carlo Emilio Gadda (immaginato, quell'anno, in un soggiorno all'Esquilino), Fernando Pessoa (anzi i suoi eteronimi), Friedrich Murnau, Leni Riefenstahl, poi la bambola di Kokoschka, Alma Mahler (non quella storica, ma una apocrifa, naturalmente), o ancora, Gershom Scholem, in corrispondenza da Gerusalemme, e avanti ancora con l'inconcludibile indice dei nomi (tanto più aperto, in quanto quasi ogni nome contiene un'entità ulteriore, fantasmatica e malefica)... Nomi, carni, feticci. Calchi, scritture apocrife o calligrafie/vertigini comunque d'*imitatio* (fra tutte, quelle di Gadda e di Céline, fra i numi massimi di Mari): e il narratore allora come trasformista, scrittura-Fregoli, il sortilegio quasi d'una critica-in-atto; nomi, cose o persone, in bilico su uno sprofondo di Gehenna... «I nomi... la cosa più pericolosa del cosmo, un attimo di distrazione e sono i vessilli del caos...»⁵. Sì che, ogni elemento, paranoide converga e collassi nel subito moto d'una

⁴ “*Tutti i mostri sono amici*”: conversazione con Michele Mari e Francesco Bianconi, a cura di Luca Valtorta, in *la Repubblica*, 25 giugno 2017.

⁵ M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 271.

multipla contrazione (al modo carnosio di Cancroregina appunto, o della pianta che s'accresce nella Piccola Bottega cormaniana); reificate fantasime iperculturali gravitanti si muovono dunque dalla macchina spastica, soffice duttile, concretamente mentalizzante, di tanto *furor* d'invenzione (meta)testuale: o ancor più, *lo* muovono, aggregandone – colti nel giro del volo – gli sparsi caratteri di piombo. E di metallica gravezza è il suono stesso della letteratura o almeno del '900 letterario da Mari auscultato nell'iperconnettivo, delirante groviglio dei *passages* della Parigi Capitale, colta qui (fine 1936) ormai pienamente haussmanizzata e nel convulso apice d'ogni modernismo, a un passo dal suo catastrofico inveramento: della sua definitiva deauratizzazione. Opus Panopticon (ponevo); e comunque sia, testo-Panorama (*Kaiserpanorama*, del resto, è immagine centrale in *Infanzia berlinese*). Enciclopedia dell'assoluto letterario – dell'(im)possibile letterario, – o della letteratura stessa come intrico di forme-ossessioni; in questo, da leggere *anche* a fronte del più geometrico-catalogante *I demoni e la pasta sfoglia*; ma partecipe della sua stessa materia e concetto selettivo-catalogante, della stessa *ossessa* demonicità. – «Molti dei nostri scrittori prediletti sono degli ossessi»; «è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi *diventano* quegli stessi demoni»⁶. – Che è poi, a pensarla nell'azzardo di qualche estrema sintesi, la stessa sinossi, o percorso testuale, di *Tutto il ferro della Torre Eiffel*; romanzo *posseduto* (per la gran parte degli artisti e intellettuali qui riprodotti esiste un clone, un doppio demoniaco), dove la stessa presenza del negativo, che incombe nella

⁶ Id., introduzione a *I demoni e la pasta sfoglia*, Cavallo di Ferro, Roma 2010, p. 17.

grande arte modernista – lo spettro di antiumanesimo che la minaccia, – se è segno di un disagio e di un rigetto, ribellione sociale (e metafisica) in atto, pure è insidiata da una maligna forma di fascinazione (forma perversa di ritorno del represso?) nei confronti di ciò contro cui si crede di lottare, o già invasa da essa... e allora, le «visioni apocalittiche», gli «angeli sterminatori», presenti nell'espressionismo tedesco artistico e poetico, sono segno di «terrore, esorcismo, profezia o attesa?»

E proviamo dunque a individuare alcune delle linee su cui si articola l'impossibile di questo intrecciaticissimo (indistricabile) narrato. Parigi fine 1936, dicevamo; un Walter Benjamin, fuggito dal nazismo per riparare in una Parigi fantasmagorica fitta di *passages* (ormai, «in una città haussmanizzata», come questa, divenuti puri «fossili onirici»)⁷, colto accanto a Bloch nella vorticante ricerca delle cause degli innumerevoli suicidî che si succedono fra i protagonisti dell'Europa culturale in quegli anni trenta, e del significato della presenza di nani intorno alla scena del suicidio: e parallelamente, in un delirante collezionismo di possibili cimeli letterari – la piantina dei fiori del male, i tre soldi (di Brecht), i tre puntini (di Céline), l'essenza di spleen contenuta in un flaconcino (ma due dei più rilevanti, la madeleine proustiana e il tubetto di vaselina di Genet, emergono nei fuori campo, altrimenti stilizzati, della premessa dell'epilogo, posti furi del contesto “storico” e onirico in cui è situata l'azione). La concitata, paranoide *flânerie* culturale di Benjamin e Bloch, attraversa *passages* sempre più ipogei e ormai ipotetici, luoghi attuali o scomparsi (o comunque ri/costituiti per via fantastica) di una Parigi-incubo, già fossilizzatasi in mega-parco iperletterario, grassa del sangue verbale dei poeti suicidati, e si

⁷ Id., *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 101.

realizza in un vortice di stazioni, un progredire fra incontri “impossibili” coi protagonisti del canone modernista ispessitosi in quel vitalissimo-suicidale tempo fra le due guerre, che guarda alla (sua) prossima deflagrazione e riduzione a massa di detriti. Del resto, a connettere la rete dei suicidî, emerge una sorta di cospirazione di nani (o semi-demoni), intesa ad affermare la sovranità universale di un oscuro Super-Nano (forse hitleriano?)

La Parigi infestata e “chthonia”, ammagata dei suoi spettri (culturali), sembra modellarsi *anche* sul vortice d’un effetto-Ripellino: «città-libro [...] vivaio di fantasmi, arena di sortilegi»⁸, e scrittura insomma che la rincorre nel folto degli inabissamenti; seguire Mari in questo rompicapo multiplo, accavallarsi di montagne russe oniroidi a incroci supersonici, cunicoli a imbuto in uno spazio urbano moltiplicato dal suo gioco di specchi, dallo scoperciarsi e richiudersi di scatole cinesi, nella selva degli homuncoli – che siano nani, cartoni in pop-up (l’omino Michelin...), o automi tardo-hoffmanniani, o che sia persino Pierino Porcospino, o che siano puri nomi infine, gli eteronimi pessoani, autonomizzatisi per approdare a Parigi anch’essi – sarebbe arrischiato scapicollo, un annodarsi sullo stringersi stesso dei nodi, cui nemmeno l’arte d’un Houdini verrebbe forse a capo. E nemmeno ci proviamo poi, al di là dello schema appena tracciato: impossibile violare, rifingere, un testo, che si pone come uno scompaginante catalogo di violazioni e semmai di *finzioni* (in qualche senso, anche, esponenzialmente, ossessivamente borge-siano); o come una galleria di arcani, allegoria celibe d’ingrannaggi fantasma, alla maniera forse d’un altro (sembra) suicida come Raymond Roussel (se non fosse, *Locus Solus*, assai più geo-

⁸ A.M. Ripellino, *Praga magica*, Einaudi, Torino 1973, p. 8.

metrico e lucidamente delirante); e del resto (nota Franca Sinopoli in un bel saggio dedicato al *Ferro*), «tutta la congerie di autori/personaggi e di testi/stili/temi canonici [qui] riutilizzati e macinati» sarebbe «disarticolabile solo al prezzo di una totale perdita di senso dell'insieme»⁹; basterebbe tuttavia auspicare (per il curatore del futuro) un adeguato indice dei nomi e delle materie e magari delle ombre, a orientare (e non) nell'ipertesto del *Ferro*. E magari, un indice delle *menzogne*; ch , a presiedere questo teatro demoniaco, accanto al cerimoniere del *Passagenwerk*, ma pi  invisibile (mai, qui, dichiarato), scorgiamo l'ombra del padre nobile pi  vicino, il Manganelli (specie) del primo tritico, e della sua teratomorfa filosofia dell'alieno-letterario (o dell'infestante Alien che nomasi *Letteratura*)...

Nel convulso sprigionamento feticistico in cui consiste del *Ferro* l'invenzione e la scrittura, la materia pesante, macchinica e superata (de-funzionale), acquisisce, certo, una valenza centrale. Cos  come il ferro, elemento chiave della modernit  di pi  in pi  in obsolescenza, se non gi , fin da quel tempo rapreso fra gli obici delle due guerre, in declino, assume, ovvio, una valenza apotropaica. E un valore poi come vocativo (espresso nel titolo), per la chiamata a raccolta delle energie protettive e *tuttavia* ossedenti che possono dimorare non solo o non tanto nella societ  industriale (pur evocata in diversi dei suoi maggiori interpreti, Henry Ford, Andr  Citro n, e nelle sue icone, l'omino Michelin), e sue pieghe e "sintassi", ma fin nella

⁹ F. Sinopoli, "*Passages*" della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari, in J. Bessier  e F. Sinopoli (a cura di), *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 125-141 (la citazione si trova a p. 133).

sua materia prima, destinata a immediata eppure duratura desuetudine. E però immediatamente rinvenendo, al suo interno, una matrice distruttiva, esplosiva nell'etimo stesso del "siderale": comune al ferro e al cielo (all'*obice* e all'*aria*)¹⁰; e proprio in quel ferro (art-nouveau o meno) che, trattenuto dai suoi due milioni e mezzo di bulloni, dalla cima di quell'immane piramidale antenna di Eiffel, automonumentale ipostasi della modernità industriale, sembra scagliarsi ad attraversare, devastandola, la volta celeste, [suborbitale] o iperuranio che sia. Dissolvendosi in essa («tutto ciò che è solido svanisce nell'aria», per Marx – ripreso poi da Marshall Berman); e dissolvendone l'aerea (auratica?) infinità.

(...Allo stesso modo, il titolo che ho voluto assegnare alla mia modesta proposta di lettura, certo non potrà rendere conto della materia di cui è composto – per tutta la sua complessità e magmatica estensione – questo *stupefacente*, e pure lisergico, incubo e di (iper)letterarietà – a linkarsi ovunque o sul novunque: onniconnettivo – e di interpretazione storico-fantasmagorica; e tuttavia, vi si manifesta, credo, una tensione a sua volta vocativa: dove, il lettore di scritti, come questo letterariamente estremi – di discendenza Gadda Landolfi Manganelli certo, ma poi almeno, Céline Borges Gombrowicz... – non può che far appello alle forze dell'Abisso letterario ossia *letteralmente* del suo Abîme: ma da esse, per esse, procede nella ricerca di una caotizzata salvazione; o di una sublime perdizione...)

¹⁰ Cfr. M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 200.

Protagonista dunque nella folla di presenze che costella l'ordigno enciclopedico di questo romanzo e fa sì che esso, lateralmente, deflagri («e nella tenebra si videro solamente le fiamme») ¹¹, Walter Benjamin si aggira, lo abbiamo detto, nell'infinità, ecco, operativa, della sua *flânerie* indiziaria, all'inseguimento di cimeli, feticci, scritture ipostatizzate, contesi niente di meno che ad Auerbach o al suo doppio malefico (e nell'attesa d'una mortale partita a scacchi con questi), e di suicidi. Non c'è quasi traccia di lui Benjamin nell'*altro* (espressamente saggistico) opus demoniaco-iperletterario – nei suoi *Demoni e la pasta sfoglia* (giunto da poco a una terza edizione ulteriormente accresciuta); se non, “di servizio” nei confronti di Céline (già nume tutelare – nell'esercizio della sua *petite musique* – del precedente tour de force di Mari, *Rondini sul filo*, e non a caso, qui nel *Ferro*, reduplicato in forma di antagonista demoniaco); nella *Pasta* di quel libro, l'ermeneuta berlinese riviene a galla in una pagina che è un credibile spaccato di *questo* romanzo (oltre che una lucida, icastica lettura del *Passagenwerk*): «mi sarebbe piaciuto sapere cosa avrebbe pensato Céline [che nel passage Choiseul aveva passato infanzia e adolescenza] delle interpretazioni benjaminiane del *passage* come utero o come accesso agli Inferi o come ircocervo in cui si fondono strada, casa e negozio, o ancora come “mondo sottomarino” o navata di chiesa o [...] reificazione del *côté* onirico della metropoli»¹². Ma continui qui i passi, e passaggi, attestanti quanto intrinseca sia in questo, e altro, Mari la proiezione/infrazione, qui in atto, su Benjamin, opera e persona; nella fedeltà e anche nell'affrancarsi,

¹¹ *Ibid.*, p. 276.

¹² M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 181.

pur osservante, dalla lettera (che rende quella fedeltà ancor più *vera*); appropriativo e insieme *apocrifamente* rigoroso.

Andiamo a pagina 68, ad esempio: «Ma l'aura non era legata solo al prestigio dell'artefice e alla ritualità dell'esperienza estetica antica: aura era anche l'inutilità stessa degli oggetti strappati al loro contesto originario e finalmente liberati dalla dura necessità di servire»¹³; che è forse fra le *giustificazioni* del feticismo radicale (degli oggetti), anima profonda della sua capacità d'invenzione. Nella pagina poc'anzi citata dei *Demoni*, Mari cita peraltro Benjamin per il senso dei *passages* in quanto «passato divenuto spazio», dove tuttavia anche l'attuale «acquista qualcosa di desueto» (col duplice, chiastico effetto – nota ancora Sinopoli – di «presentificazione anacronistica (del passato)» e di «invecchiamento del presente») ¹⁴. È giusto qui, che il *desueto*, in quanto, specificamente, *non-funzionale*, defunzionalizzato (il riferimento è alla classica trattazione orlandiana)¹⁵, evolve a feticcio, e suo culto; così, solo dall'essenza di tale *superato*, attraversato il sistema celibe d'oggetti straniati ormai dal ciclo – da cui sortirono, che pure li travolse – di produzione-consumo, può promanarsi un alieno riflesso di aura, «l'apparizione irripetibile» della loro «lontananza» cadaverizzata. – Del resto, se dell'aura è colta, nel ri-ragionare mari-benjaminiano, la sostanza, aporetica probabilmente, d'un irripetibile *ma* collettivo («Contro il carattere individuale e irripetibile dell'esperienza auratica la riproduzione rendeva collettiva la fruizione dell'opera, ma proprio l'elemento magico-culturale, e dunque

¹³ Id., *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 68.

¹⁴ F. Sinopoli, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993.

collettivo, distingueva l'esperienza estetica antica»)¹⁶, potrebbe ben dirsi per contro che il collettivo già serializzato si desecolarizza, nelle spire della stessa «sintassi industriale» (sì che «anche l'opera prodotta in serie» può farsi «generatrice di aura, un'aura ritardata forse, un'aura indotta, ma proprio per questo ancora più inquietante...»)¹⁷; e persino de-serializza, poi, ad entrare nel circuito d'una esperienza estetica individuale-epifanica o meglio ancora una "leggenda" inevitabilmente *privata*, scollata da ogni partecipabilità comunitaria, ne promana una fuga postrema di come restituita, non più indotta aura – quasi un riflesso, il sibillare invisibile d'un ulteriore colpo di coda – data dalla stessa dismissione del principio della sua riproduzione; dalla sua radiante obsolescenza. Qui, l'oggetto, reso celibe, defunzionalizzato appieno, deattivato dal suo (già incerto) valore d'uso e non mai più scambiabile, non può "servire" ad altro che a una fruizione seclusa, sottratta ad altra sfera magico-culturale che non sia quella separata e saturnina ma tanto più fluorescente (e saremmo allora nel cuore-archivio di *Asterusher*, o nella memoria fitta di cellulosa di *Tu sanguinosa infanzia*). Una melanconia che, nell'accogliere «con affetto indistinto tutti i relitti del passato», si rivela come forma *radicale* di *critica del presente* («quell'intollerante presente in cui gli oggetti contano in base alla loro forza e utilità»): «perché ci sono momenti in cui essere con il futuro significa essere con il passato contro il presente; e perché contro l'infernale accelerazione della modernità le rovine e i relitti si ergono, si devono ergere, come barricate rivoluzionarie»¹⁸; e al-

¹⁶ M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 243.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

lora, «strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla » (come da Benjamin è detto nella sesta delle tesi *sul concetto di storia*)¹⁹, parrebbe una credibile chiave *anche* del feticismo “rivoluzionario” di Mari, o della gelosia museificante nei confronti del (proprio) passato.

Pure, nel collezionismo sembra risiedere il riflesso d'una carica rivoluzionaria; scrive ancora, in un ulteriore apocrifo (una lettera indirizzata a Gershom Scholem), il Benjamin di Mari: «più l'oggetto è ritagliato dal suo contesto originale, più è solo, più è libero di generare associazioni [...] per questo il vero collezionismo non imprigiona gli oggetti, ma li libera, rendendoli nuovi quanto più sono obsoleti...»²⁰. Così, anche questo romanzo sembra riconducibile alla chiave più personale e segreta (*mise à nue* in *Asterusher* più ancora che in *Leggenda privata*); dove, sul memore-affettivo, collassano almeno altre due delle categorie orlandiane (il magico-superstizioso e il sinistro-terifico), nell'ordine d'un mummificato promanante, ai limiti della musealità più privata e incomunicabile di quell'*antimerce* che è l'oggetto *raccolto* dalla letteratura, dell'era capitalista e oltre (v. Orlando, ancora). D'altro canto, *anche* nel Mari proiettato sul Benjamin del '36 (la sua *Opera d'arte*), la pratica collezionistica si qualifica come quella sorta di «esorcismo contemplativo» che fin da piccolo può spingere a raccogliere qualsiasi cosa «pur di erigere, con quelle serie di oggetti, barriere» atte a proteggere

¹⁹ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, ora in Id., *Opere complete*, vol. VIII: *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, pp. 483-493 (la sesta tesi è alla p. 485).

²⁰ M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 88.

da quell'alter che, invisibile e deforme, ci abita, ci muove (come un omino gobbo, proprio): quando però la salvezza unicamente dipende «dal trasferimento della [propria] persona nei singoli oggetti» immagazzinati a comporre quelle barriere²¹; e sarà allora da individuare una categoria ulteriore per il privilegio accordato al desueto: e potrà essere questa, probabilmente, qualcosa come il dialettico-salvifico, per cui «le cose sono sconvolte ma anche paradossalmente inverate in una dimensione nuova, che altro non è se non il loro destino»: ed è proprio in quel momento che è possibile il transfert epifanico che rende possibile la conoscenza delle cose «come esse sono nel momento del non essere più»²². – Dove, peraltro, sembra echeggiare l'incipit della sesta tesi, già citata – che è poi quella meglio e più *criticamente* debitrice del concetto antistoricistico nietzschiano: «Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo “proprio come è stato davvero”. Vuole dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo»²³. – Senonché, quel *destino*, l'attualità delle cose che non più sono, è divinabile solo liberando «l'energia racchiusa nei nomi delle cose: perché quando le cose hanno perso la loro utilità e la loro funzione solo questo rimane di loro, il nome»; è su questa, più definitiva proiezione che passa l'«eroismo letterario» di Mari²⁴, quello che (sulla scorta di Manganelli e di Landolfi) contro le «ragioni della storia» accampa «la bellezza delle parole» anche le più desuete,

²¹ *Ibid.*, p. 116.

²² *Ibidem.*

²³ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 485.

²⁴ Devo ricorrere, per questa importante nozione, a un rimando privatissimo; le parole che Michele volle vergarmi a penna proprio sulla copia di questo libro, in dedica.

perché un artista «è prima di tutto un innamorato (dunque un ricognitore e un collezionista) dei propri materiali e dei propri strumenti»²⁵.

Catalogo-groviglio, scompigliato-autodecostruito collezionismo museale, questo libro è, pure, nel sistema-testo di Michele Mari, quanto di più prossimo vi sia a un'idea, per astratta indecidibile che sia, di Opera-Mondo. Il romanzo-enciclopedia si attua solo per via magica, come un caleidoscopio, e persino, come un mutàgeno; ipertestualmente ramificato sulla sua rete (fossile ma riattivata per via di letterarietà *fantasmagonica*) di connettività-passaggi. Romanzo per figure; ma resterebbe da riflettere ancora sulla natura *intrinsecamente* iconotestuale delle scritture di Mari – che si afferma anche in assenza di immagini, soprattutto nella loro assenza... (che si estende cioè al di là delle più manifeste, ma anche occasionali, forme di realizzazione visiva sulla gabbia tipografica: che s'imprime a fondo, piuttosto, nella sua verbalità, alchemica o animistica, filigrana visuale che affonda nel disegno interno della lingua). Opera-Mondo, poi; ma nella specie – unica possibile in questo ipermondo materialmente letterario – di Opus Teratologicum. Ove converga la congerie di freaks, mostri, doppi, deformità/deformazioni, i repressi – infestanti trionfalmente – feticci, di cui, pur alleviata dei suoi metalli pesanti, è capace la letteratura (e la modernità, spettralindustriale – non terminata nemmeno qui, anzi accresciuta nella pena senza fine del suo riverbero). Teratologia ipogea, “chtonia”, soprattutto (su cui possa estendersi la caligine d'un Lovecraft semmai manganellizzato); dove i *passages* si offrono

²⁵ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., pp. 558-559.

quali «accessi a una città infera, varchi davanti ai quali di giorno passiamo senza notarli, ma in cui di notte, nel sonno, torniamo a infiltrarci a tentoni, perdendoci nel labirinto dei loro cunicoli sotterranei...»²⁶. Spazio a tutti gli effetti “ispirato” (in senso saviniano); ossessione da percorrere ed esorcizzare, con tutti gli antidoti necessari: il ferro, indistruttibile e degradabile: distruttivo in sé, in qualità di obice, ma, pure, rifugio apotropaico, da tenere sempre a portata di mano.

Proviamo ad auscultare, allora, il cuore di ferro e vampa di quest’opera (provando a non ustionarcene). Saggistica/enciclopedia paranoide certo, *ma* paranoia storica²⁷, agitatissimo cocktail per catene associative demoniache, ineluttabili deliranti... Il narrato, e la sua sostanza mitica e costruttiva, diramandosi dalle proverbiali, quanto oscure, *Denkbilder* (“figure di pensiero”) sviluppate, come in enigma, nelle tesi di filosofia della storia; il proverbiale Angelus Novus della nona (la quale, nella riflessione sulla storia-catastrofe, il tempo-rovina, il progresso-tempesta, costruisce di fatto l’autentica dorsale su cui si articola il romanzo di Mari, non solo questo), ma anche, nella prima, il nano gobbo occultato nel illusionistico macchinismo dell’automa scacchista, «manichino vestito da turco, con un narghilè in bocca»²⁸. Una proiezione scopertamente a doppio fondo, come spesso in un autore che della duplicità del tutto (e suo sistema di riflessi e, appunto, di *passages*) trae il motore stesso del testualizzare – narrativo o meta- che esso sia; l’attenzione di fatto si sposta sui doppi che costituiscono i presupposti

²⁶ M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p.101.

²⁷ Cfr. *ibid.*, pp.132-133 ad esempio.

²⁸ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., rispettivamente pp. 487 e 483.

segreti delle due tesi, presenti nelle zone più *private*, forse le più dolorosamente pronunziate, dell'opera benjaminiana. All'ultima prosa di *Infanzia berlinese*, ossia *L'omino con la gobba*²⁹, per la prima delle tesi; che è poi, sortito dalla omonima canzone popolare (*Das bucklige Männlein*) incontrata in un libro d'infanzia, il *Deutsches Kinderbuch* di Georg Scherer, in verità già raccolta e riscritta nel primissimo '800 da Achim von Arnim (e inclusa in *Des Knaben Wunderhorn* di Arnim e Brentano), l'essere poi chiamato in causa nel saggio su Kafka del '34 (la prosa che chiude *Infanzia berlinese* è databile peraltro al '33, come attestato da una lettera a Gershom Scholem del 28 febbraio di quell'anno)³⁰: evocato come «il prototipo della deformità». Imparentabile, l'essere, non solo a Odradek (il rocchetto di Kafka, che Benjamin in quel saggio interpreta come «la forma che le cose assumono nell'oblio»: in esso infatti «deformate e irriconoscibili»), ma anche, come «inquilino della vita distorta», da ricondurre alla figura del dybbuk, ben presente nella tradizione dell'ebraismo: quell'anima disincarnata, cui è precluso l'ingresso nel regno dei morti, e che destinata, quindi, a vagare penosamente per il mondo, s'*incolla* (questa la radice etimologica) a un vivente per abitarne l'involucro del corpo.

L'omino è però anche l'archivista e il “mostratore”, il *grande venditore di immagini* di cui (a proposito del discorso filmico) parla Albert Laffay³¹, che le muove cioè dal suo punto

²⁹ Id., *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, cit., pp. 58-59.

³⁰ Walter Benjamin e G. Scholem, *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940*, a cura di G. Scholem, edizione italiana a cura di S. Campanini, Adelphi, Milano 2019 [edizione digitale: 2020].

³¹ Di A. Laffay cfr. soprattutto *Logique du cinéma: création et spectacle*, Masson, Paris 1964.

invisibile, autocancellato; nella seconda redazione di questa prosa (inclusa nel testo definitivo della raccolta), scompare un tratto di estrema risonanza, centrale nella prima stesura³²; tratto che resta allora fra i motori più segreti e impronunziabili forse dell'intero libro: «Penso che quella “intera vita” di cui si dice che scorra davanti agli occhi del morente, si componga di immagini simili a quelle che l'omino ha di noi», al modo delle singole pagine di un libro animato («quei libretti strettamente rilegati che un tempo furono i precursori dei nostri apparecchi cinematografici»), nella loro «fuggevole sequenza». Ed è allora la tecnologia stessa dell'illusione che anima il Moderno, quella dell'immagine-movimento, a rivelarsi tanto più strettamente in rapporto alla *possessione* agita dal *dybbuk*; (o forse, più semplicemente, dai *doppi* della tradizione *fantastique*): così, nel romanzo, il Vigo di Mari (quasi fosse il Serafino Gubbio citato nella benjaminiana *Opera d'arte*) mette in guardia il grande berlinese: «il cinema è pericoloso! Ruba l'anima! Dopo un po' di film gli attori sono simulacri vuoti, la loro vita è stata succhiata! Trasferita nelle pellicole, da cui si libera solo per andare a schiantarsi contro uno schermo!»³³.

Figura centrale del benjaminiano Parco di enigmi, l'omino gobbo, l'ossedente panottico possessore/venditore d'immagini (lui che – è scritto in quella pagina di *Infanzia* – «ha anche le immagini che mi riguardano»), la perturbante creatura

³² W. Benjamin, *Opere complete*, vol. V: *Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003, pp.405-407.

³³ M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 122.

che percorre centralmente quel libro di (kaiser)panorami memoriali, lo stesso forse che possiede l'essere in cui è penetrato, è senz'altro da inscrivere nel repertorio degli archetipi (perlopiù teratomorfi) stipati nell'invenzione letteraria di Mari, e infestanti insomma, melanconia e delizia, il suo immaginario feticistico e le dimore dei suoi fantasmi, del sé-fantasma (una targa metallica dell'omino Michelin è fra i cimeli riprodotti nel volume-catalogo, *Asterusher*, per l'obiettivo fotografico di Francesco Pernigo)³⁴. – Ma è una creatura ben più enigmatica e distruttiva, quella che occultamente anima la testualità di Benjamin e poi, stanata, elevata di potenza, l'indemoniato riattraversamento (anche) metacritico di Mari. L'Angelus Novus dell'acquerello di Paul Klee, acquistato dal filosofo nel 1921, figura assunta a "protagonista" della più celebre delle tesi *Sul concetto di storia* (la nona) e fissatasi come il *Denkbild* forse il più noto (e decisivo) della nostra Modernità, ha anch'esso il suo doppio riposto, segreto, fantasmaticamente *attaccato* all'identità di Benjamin, nonché animatore demoniaco dell'iper-romanzo di Mari; ci riferiamo, ovviamente, al breve, e assai ermetico scritto (in duplice versione, Ibiza, 12 e 13 agosto 1933), risalente agli stessi anni della prima redazione di *Infanzia berlinese*, reso pubblico e interpretato da Gershom Scholem, in cui veniva rivelata l'identità "anagrafica" e privatissima dell'angelo: Agesilaus Santander; e il suo tratto luciferino. Nell'illustrare quella pagina (che rinunciamo a riprodurre, anche per non svilirne la densità e l'intensa bellezza), Scholem insiste sul valore, per Benjamin, della «tradizionale immagine giudaica dell'angelo personale d'ogni essere umano, che rappresenta l'io segreto di lui e il cui

³⁴ M. Mari e F. Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini 2019.

nome tuttavia gli resta celato»; un angelo che «può trovarsi anche in contrasto e in un rapporto di forte tensione con la creatura terrena cui è associato»; e dall'enigmatico abbinamento del nome di un re spartano e di quello di una città spagnola sull'Atlantico, si cela, per chi – come Benjamin – ebbe sempre grande passione per gli anagrammi, un chiaro (luciferino) scioglimento: “Der Angelus Satanas”, il nome «che serra in legame inscindibile le energie vitali angeliche e demoniche, e che anzi [...] viene usato per evocarle. Come ogni nome veramente segreto e magico, esso non può essere confidato o rivelato ai profani»³⁵. Il nome, allora, come ulteriore alieno, ulteriore *dybbuk*; impartecipabile *vessillo del caos* – de-animante o spossessante al modo dell'angelo della lirica rilkeana del '906 (colui che *strappa dalla propria forma*), citata infatti in epigrafe: o del *venditore d'immagini*, o dell'invisibile-narrante, sempre pronto a impersonare i suoi fantasmi testuali, nella teoria dei calchi conferire loro una propria voce: ricevendone l'insita qualità demoniaca, ma inversamente, proiettando in essi il proprio doppio dannante.

Ché d'altronde, il narratore stesso è un *dybbuk*; colui che muove dall'interno gli involucri-persona a cui dà voce; ma potremmo spingerci oltre: è la lettura, e in particolare la critica, ciò che conferisce vita al testo che sta attraversando. «La critica è sempre immanente all'opera: l'arte è solo un momento di passaggio delle grandi opere. Sono divenute qualcos'altro (nella fase del loro divenire) e diventeranno qualcos'altro (nella fase della critica)», così Walter Benjamin stesso³⁶; critica, come ciò

³⁵ G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, ed.it., Adelphi, Milano 1978 [cito dall'edizione digitale, 2015].

³⁶ Leggibile tra i *Frammenti e Paralipomena*, vol. VIII delle *Opere complete di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2014, p. 168.

che porta a compimento l'opera, inducendola ad autorivelarsi, e si chiama ad animarla... È in questo senso forse che Benjamin parla di «critica magica», o di attività di per sé *magica* della critica (capace di affrontare «la realtà che si nasconde nell'opera» evitando di attenersi «solo a quanto vi viene espresso») – in opposizione al «trattato scientifico (storico-letterario)». La *flânerie* del critico-mago è comparabile allora all'irrequietezza d'un *dybbuk* imperfetto, che cerca corpi in cui *attaccarsi*, sapendo tuttavia che vi sarà sempre un residuo non saturabile dalla sua interpretazione; ma inversamente, ancora: l'opera abita il corpo del suo interprete e si fa traghettare, per esso, verso *l'altro* in cui dovrà divenire...

Così, dunque, nella metacritica narrante in atto del *Ferro* di Mari. Nell'intrico che è la città-*passage* (città-catabasi e città-foresta – peraltro già fossile, s'è detto, dopo gli sventramenti del barone Haussmann), il suo dispositivo micidiale quanto (all'apparenza) divagante di smarrimento, la *flânerie* operatica benjaminiana – nel cui dedalo di orme e ombre si addentra Mari – si visualizza come una catafratta, senziene macchina di risonanze e sovrapposizioni in dislocamento continuo, tale da vanificare le esegesi azzardate su essa, nel medesimo istante in cui le incoraggia; così, Mari per *leggere* (agire?) quest'opera, va a instaurare l'unico attraversamento possibile, *flânant* appunto o psicogeografico – l'unica filologia: farne levitare, proliferanti, i fantasmi; *narrarlo* (non diversamente da quanto diceva Eco di Calvino). Percorrerne a fondo gli imi labirinti, volgendo il proprio sguardo all'indietro, fino alla deflagrante luce di Catastrofe che il futuro lì alle porte sprigionerà.

(Noto qui, peraltro, la data dell'uscita del romanzo: settembre 2002; a un anno esatto dallo spartiacque che, per la modernità avanzata e le sue estetiche, poté costituire l'assalto alle Torri. In quell'arco di tempo, per altri versi, il convegno e libro *Scrivere sul fronte occidentale*³⁷; nessuna connessione, ma certo, il *Ferro*, nella sua letterarietà esibita-eccessiva, è forse – per la riflessione *catastrofica* sulla Storia e il suo Angelo inverso – il romanzo più intrinsecamente *engagée* del ventennio post-11 settembre, oltre che l'unico di Mari cui possa forse attribuirsi tale chiave – l'unico che comunque si discosti, in parte, dalla mitografia *privata*).

Eppure, se la fantasmagoria del *Ferro* si anima sulla traccia inscindibilmente angelica e demoniaca risuscitata dai fantasmi di Benjamin, la tramatura stessa feticistica del romanzo, il suo sistema degli oggetti defunzionali-radianti, deanimati e però magicamente investiti di un perturbante animismo (e lo *status* medesimo di Mari – si pensi ad *Asterusher*, non a caso *Autobiografia per feticci*, ancor più che a *Leggenda privata*), dovrà riportarsi ad almeno a un terzo mito benjaminiano: quello del collezionista, il cui sviluppo confluirà proprio nel cruciale titolo elaborato in gran parte in quel '936 (*l'Opera d'arte...*). Canonicamente, certo: «È l'incantesimo più profondo del collezionista chiudere il singolo oggetto in una sfera d'influenza in cui esso s'irrigidisce, mentre l'ultimo brivido – il brivido del venir acquistato - lo abbandona veloce»; e il desiderio principe è quello di

³⁷ A. Moresco e D. Voltolini (a cura di), *Scrivere sul fronte occidentale*, Feltrinelli, Milano 2002.

«rinnovare il vecchio mondo»³⁸. – O forse, tantopiù per Mari, di congelarlo nel più cereo, cultualizzato *status* di fossile, per solidificare il fiato del (suo) fantasma, e salvarlo dalla tanatomorfosi e dalla dispersione? – Riassume Mari, attraversando i pensieri di Benjamin: «ogni collezionista [...] è originariamente toccato dalla confusione e dalla frammentarietà in cui versano le cose di questo mondo, e come un pittore allegorico cerca di salvarle inscrivendole in cerchi che confluiscono in un'unica enciclopedia magica del mondo...»³⁹.

Nella figura del collezionista, qual è interpretata dal pensatore de *L'opera d'arte*, si consuma la più lacerante delle tensioni: quella (dialettica?) «fra i poli del disordine e dell'ordine». (Non è qui da insistere, tanto essa è nota e variamente dichiarata, sulla disposizione alla tassonomia e alla catalogazione, in un autore la cui scrittura corteggia le forze del caos e da esse è assediata...) In questo, *Tutto il ferro*, e l'ombra del collezionismo (il suo soprannaturale-iperletterario) che se ne solleva, può rivelarsi addirittura, nell'ottica di Mari, una possibile filosofia della composizione (e casomai, scomposizione; per ossimoro, ma conglomerante tuttavia); sempre da tenere in controluce,

³⁸ W. Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* (1931), in *Opere complete* vol. IV: Scritti 1930-1931, Einaudi, Torino 2002, pp. 456-463 (le citazioni si riferiscono alle pp. 457 e 458). La traduzione di questo scritto è di F. Desideri. – Più suggestiva, forse, la traduzione di E. Dell'Anna Ciancia: «quel che più profondamente affascina il collezionista è collocare il nuovo acquisto dentro una sfera magica in cui, mentre è percorso dall'ultimo brivido, il brivido del venire acquisito, l'oggetto si immobilizza»; e il desiderio principe è quello di «rinnovare il vecchio mondo» (*Prendo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, Henri Beyle, Milano 2012).

³⁹ M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 102.

nello scrutare entro le trame d'uno scrivere tanto “ossessivamente” letterario, per riuscire a scorgerne la filigrana (ma nella consapevolezza dei depistaggi e le disattese che c'è da aspettarsi, nel ripercorrere una testualità tanto più imprevedibile, quanto meglio esibisce l'impossibile del suo *coeur mis à nu*). E basti allora qui semplicemente citare alcune righe dai *Demoni*, riguardanti Landolfi, forse di Mari il più in/domestico, infestante lare: «Per lo stile di ogni scrittore i temi, le situazioni, gli oggetti non sono meno decisivi del lessico o del ritmo o del tono, così come una *forma mentis* sillogistica o un gusto enciclopedico sono fattori non meno formali di una citazione virgiliana o di un ossimoro»⁴⁰.

Ma proviamo ancora dai punti d'accesso e di fuga di quest'ordigno metallurgico-letterario: per entrare (senza inabissarsi) in quell'apparato feticistico-culturale che è il *Ferro* e poi dell'Opera-Mari eventualmente, labirinto o nodo (feticistico-culturale anche oltre – prima, dopo – il romanzo benjaminiano, certo), e provando poi ad uscirne più o meno indenni; sono due gli oggetti o meglio, in essi, due materie (e due condizioni di ‘fusione’) appaiono – ambedue nel loro punto di fusione – rispettivamente nel prologo e nell'epilogo, hors-texte o quanto meno extradiegetici, di questo *Ferro* – romanzo ‘impossibile’ e iperculturalmente psichedelico stipato com'è di *oggetti* letterari in caleidoscopica rotazione, affacciato dall'orbita di Saturno (e un'illustrazione di Grandville, in cui il suo anello è «una balconata di ferro piena di omini» è debitamente citata)⁴¹ che è poi

⁴⁰ Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 184.

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

l'orbita, *anche*, d'una scrittura infestata o aliena (auto)manieristicamente (al modo che, nei *Demoni*, è detto per Landolfi: «disponendosi *en abîme*, è [...] un auto-manierismo»)⁴². – Il primo, è la scheggia di “polimero fuso”, in cui la mitica madeleine si è plasmata in feticcio di plastica, nella prima sala del museo di Illiers/'Combray' intitolato a Proust, dopo la definitiva rinuncia (da parte dei conservatori) a continuare a riprodurla periodicamente in «instabile pasta» edibile; ed è come se questo posticcio fosse la soglia arcana/triviale attraverso cui l'aura sfumasse via dall'opera, giusto come la fragranza di un biscotto: e nello spazio magico, in cui l'arte è andata a stabilire la sua autonomia e la sua differenza, tornasse a soffiare l'indistinzione (polimerica, appunto) del mondo. – Il feticcio, ingoiato dal posticcio. – Il secondo, è un tubetto di vaselina, residuatosi misteriosamente dalle pagine di Genet, da cui, a schiacciarlo, esce fuori una specie di “madreperla fusa”, tutta riflessi cangianti e spolverii dorati, simili a quelli che costellano “le ali degli angeli”: e questa sostanza iridescente, atta alle più segrete lubrificazioni, non è altro, così è detto, che l'aura perduta dell'opera d'arte.

Da quello scorcio di secolo, drammaticamente schiacciato fra le due guerre, la città attraversata per l'intrico dei suoi percorsi fantasmatici e suicidali (e loro detriti) si manifesta come “plasma” («come se le sue strade fossero i suoi versi plasticizzati plasmati in una forma che plasma»⁴³, per il Baudelaire di Benjamin, di Mari; e tanto meglio se ectoplasmatici); ma poi come *plastico*⁴⁴ (topografico, certo, ma anche deflagratorio), per virtù

⁴² Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 184.

⁴³ Id., *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, cit., p. 240.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 265.

di ringhiottente autostraniamento; e tutto l'incastro (iper)narrativo del libro – nella polifonica frammentarietà del suo flusso di citazioni (quasi *Passagenwerk* esso stesso, fantasmagoricamente al quadrato; claustrofiliaco su un corpus di *ossessioni* letterarie) e contraffazioni, nella grumosa plasticità del suo pastiche (pastiche di tutti i possibili pastiches, “Pasticciaccio” compreso o almeno sue premesse, con quell'ipotetico Gadda nell'Urbe del '36) – si svolge fra queste due parentesi, la cui apertura/chiusura non definisce nulla di meno che materie il cui primitivo «spolviglio di forfora rancia»⁴⁵ (detto della madeleine non ancora plasticata) si riaccendesse per far rilucere un remoto riverbero risacralizzante, e verso la *facies hippocratica* della storia si sollevasse per un attimo, come dall'ala d'un angelo (in ascesa oppure in precipizio?), uno «spolverio di pagliuzze dorate»⁴⁶.

Il 1936 peraltro, quello in cui ha luogo la stratigrafia dell'‘azione’, non è solo l'anno-chiave della composizione de *L'opera d'arte* deauratizzata (la cui ultima stesura arriverà tuttavia al '39, giusto l'anno dell'invasione nazista della Polonia e dell'esplosione della Guerra); ma è quello, anche, in cui (a partire dalla guerra civile di Spagna) già l'incubo distopico nazista comincia a prender corpo per l'Europa; è questo allora il punto, il buco spaziotemporale in cui la “storia originaria” del moderno cade in un suo “vortice” (vedasi *Infanzia berlinese*), e la modernità prende a dispiegare tutta una sua deforme fantasmagoria, lemu-rògena: dove che il sistema stesso della sua cultura (col catalogo degli oggetti ossessivi, indecifrabili, in rivolta) occultamente si compendia in una teoria della cospirazione universale; metafi-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 277.

sico-discenditiva, disegnata sulla topografia stessa ramificatissima dei *passages* («sotterranei, sempre più sotterranei...»): ch  «non   un vero passage quello che non si ramifica in altri passages»,   quel che rivela la bambola (seconda) di Alma Mahler⁴⁷. Il cunicolo catabatico, schiuso tra gli alfabeti di Manganelli, certo, Landolfi ma anche, casomai, del Vigolo de *Le notti romane*, si traccia tutto lisergicamente, nell'onda della memoria, quasi del Syd Barrett del Mari che verr  (otto anni pi  tardi, con *Rosso Floyd*); e si raccorda dritto ad altro spazio ipogeo, che affolla/infesta, per delizia nostra, l'opera tutta di Mari: la cantina, la cripta, tantopi  se sprofondante, questo spazio, sui proliferanti dedali d'una memoria culturale fatta propria visceralmente.

La fantasmagoria di modernit  che qui (cronotopo storico/delirato) si espande e tende, a tela di ragno, si rivela intrisa di arcaico e di esoterico la propria faccia interna: facies ectoplasmatica della storia: e, quasi macchina teatrale, si esibisce nel teatro del suo ctonio-fossile submondo, in cui si affastellano oscurit  ed enigmi, l'esterno s'incolla sull'interno, larve culturali dantesicamente si concretano in una sarabanda di *Comedi * per subito dissolversi risucchiati nelle piastrelle art-d co per il loro Ade, i nomi delle persone ma anche delle cose (quegli stessi nella cui energia si nascondeva «l'enciclopedia magica del mondo»)⁴⁸ si accatastano (lo vedevamo) come “vessilli del caos”, labirinti sotterranei – scavati nelle viscere della citt -immaginario (gi  sventrata dalla modernizzazione d'un mefistofelico Haussmann) conducono dritti su un palcoscenico voodoo (*Guignol's Band*) i cui burattinai – scrittori apocrifi, ladri di anime, cantori

⁴⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 116.

di tregenda (o nella specie, Céline anzi il suo luciferino doppio) – suggeriranno a lui Benjamin, – riemerso per una botola dal suo sottolabirinto di passaggi per ritrovarsi giusto sulla scena sacrificale, di fronte alla marionetta d'un (Klee)-Titorelli, – l'identità dell'angelo della storia con l'angelo delle tenebre.

Ma paratesti ancora più esterni insorgono, relegate in un (quasi) definitivo fuori-campo, a espandere il testo in ulteriori possibilità di senso. L'aforisma stampato in quarta di copertina, quasi un manifesto: «Provare a disegnare un mondo fatto a forma di letteratura, per scoprire fino a che punto l'arte sappia imporci una visione». E *prima*, sul fronte della copertina, la *visione* stessa, forse definitiva: il *passaggio* planetario, nell'incisione di Grandville nel 1844 in cui, come ci viene descritto nella succitata pagina del libro, «immense arcate di ferro collegano i pianeti»⁴⁹.

(Giusto sottolineerei, qui, quanto al nodo di immagine-testo nell'opera di Mari, già sapientemente illuminato, in questa sede, da Andrea Cortellessa: al di là delle occasionali occorrenze iconotestuali, in lui è il derma in sé della scrittura quello che sembra pompare su, a getto continuo, un apparato iconografico che permane, tuttavia, impresso nelle partiture alfabetiche, inalienabile filigrana mentale: *visuale* assai più che espressamente *visiva*. Intrecciata, certo, allo sfrenarsi irresistibile delle fantasticherie ossedenti. Non è un caso che ciò meglio si espliciti quando Mari ci parla delle sue visioni oniriche nel libro in cui

⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

suoi testi si giustappengono a tavole di Baruchello⁵⁰; non racconti, ma schizzi, o *schediasmi*, mentali, fantàsime di visioni forse impossibili da imbrigliare/imprimere su carta – del disegno, la traccia grafica comunque non ci viene fornita, non almeno in quella sede.)

Ma il ferro, dicevo. Proviamo ancora col ferro, proviamo con la *visione*. Con la visione del ferro; ossia col ferro – se vogliamo – della visione. (Una *bellezza* aliena, direi: (quasi) *come* l'“incontro casuale” del *Maldoror*, sopra un tavolo operatorio). Nell'armageddon di apocrifi – su cui l'opera ruota – dove gli artisti sono stati suicidati dalla società e sostituiti con le loro copie e automi, il ferro, ecco, l'assemblabile ferro di Eiffel, si accampa come materiale di costruzione in serie (elemento-base della Modernità capitalistica, e della sua immagine di città), ma anche incongrua materia apotropaica, da toccare nell'illusione di salvaguardarsi, talismano industriale-pesante: e insieme obice per una temporalità posseduta, pronta a far scintillare le tenebre, ma per favorire il loro avvento. Eppure l'arte, se è, apre squarci nell'ombra, rinviene sempre qualche specie di critico *passaggio* (spostamento, condensazione, divenire-altro) perché si possa emergere in qualche impreveduto modo dalle viscere dell'oscurità; e se la sua aura resiste e deflagra ancora nella sua riproduzione, cosa potrebbe essere se non sostanza radiante, forse radioattiva, inconsumabile morbida scoria da spalmare sulla cute, con tutte le cautele necessarie (non sapendo quanto potrà ustionare), fuoriuscita inattesa dal recesso d'un tubetto seriale o d'un format? E cos'altro potrà spremersene su, se non il

⁵⁰ G. Baruchello e M. Mari, *Sogni*, Humboldt Books, Milano 2017.

cangiante viscidume d'un diafano oniroide, d'una *visione* fatta della materia di cui sono composte, a occhi spalancati, le più abbaglianti-oscuere delle larve notturne, le più infestanti e salvifiche? (La chiamerebbe forse, Mari, *oniroschediasma* appunto). Se nel Moderno ogni macchinismo o merce conosce la sua istantanea desuetudine, se quello che è solido si dissolve nell'aria, risucchiato da un vento che disintegra, ciò che è volatile, traccia di memoria (sogno o incubo che sia), può ancora solidificare la sua radianza residua. È forse nel luore di tali visioni che la tempesta della Storia congela le sue scorie in enigmatiche forme o ibride sostanze; e lascia che si trasmettano sulle onde dei desideri mai appagabili, quelli che restano impressi nel derma dell'immaginario, a pulsare dei loro fluidi inestinti.

Tommaso Pomilio

VI. **Residui e tracce del «mondo lento» di Michele Mari**

di *Patricia Peterle*

1.

È vero che non esco di casa, ma è anche vero che le porte (il cui numero è infinito) restano aperte agli uomini e agli animali. Entri chi vuole.

(J.L. Borges, *La casa di Asterione*)

La casa, gli oggetti che essa contiene e che lì si conservano sono delle concrezioni di storie passate impossibili da recuperare, rovine di esperienze. Oggetti a volte fantasmagorici, rappresentati da innumerevoli porte, soglie o inviti. In *Sogni* (2017), libro che raccoglie testi suoi e disegni di Gianfranco Baruchello, Michele Mari afferma: «Rileggendo discontinuamente le note degli ultimi anni, mi accorgo che riguardano soprattutto gli spazi e i percorsi, i volumi, gli arredi: diciamo per un buon 80%»¹. È a partire da queste presenze che portano con sé anche il segno del discontinuo, intriso forse di certa caducità, che vorrei proporre una lettura obliqua di due racconti presenti in *Euridice aveva un cane*, libro uscito per la Bompiani nel 1993 e ripubblicato da Einaudi undici anni dopo. Come si sa, questo volume emblematico del percorso letterario di Michele Mari è composto da diciotto racconti scritti tra il 1989 e il 1992, i quali presentano un

¹ G. Baruchello; M. Mari. *Sogni*, Humboldt Books, Milano 2017, p. 7.

modo particolarissimo del narrare che poi si svilupperà e si dispiegherà anche negli scritti successivi. Gli aspetti del quotidiano, le descrizioni affabulatorie che eccedono il reale, una lingua intrisa di arcaismi e oralità² che in un certo senso mimetizza e, al contempo, alimenta il ritmo della stessa scrittura sono alcuni dei nodi che intessono la fitta trama letteraria di Mari.

Euridice aveva un cane è il quarto libro dell'autore e pare aprire le porte dell'infanzia e di tutto ciò che questo momento del passato possa conservare, seppur in un modo precario. Infatti, al centro di questi racconti si trovano non solo i barlumi di ricordi o le orme del vissuto, ma soprattutto quello che si potrebbe raccogliere sotto il segno spettrale dell'esperienza. Sono dunque queste zone dell'indeterminabile, della minaccia dell'oblio, delle cicatrici, cioè quelle invisibili che si vanno accumulando nel corso degli anni, ad interessare in questa proposta di lettura.

In tale prospettiva questa scrittura può essere letta come un invito ad entrare in un mondo del tutto particolare, fatto appunto di reminiscenze, di rovine, di briciole ormai sparse dal vento del tempo, come quello ricordato da Walter Benjamin in un suo scritto che si rifà ai periodi estivi passati in famiglia,

² Anche la lingua di Michele Mari si espone e si compone di schegge e vestigia di memorie linguistiche e letterarie. Una sintassi molto singolare, per certi versi desueta e ipercolta, ibridizzata con un tono più basso, in cui la precisione chirurgica, quella del filologo, diviene un tratto essenziale. Sono tanti gli esempi di questo lavoro linguistico, del gioco e delle scommesse che l'autore si autoimpone, come in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Longanesi, Milano 1990.

quando tutti si trasferivano in «un’abitazione estiva dei dintorni»³, su una delle cui pareti c’era un abbozzo di una collezione di farfalle catturate nei paraggi.

E com’era ridotta la bandita di caccia alle mie spalle! L’erba era stata calpestata, i fiori spezzati; il predatore aveva, per sovraggiunta, gettato il suo corpo dietro all’acchiappafarfalla; e sopra tanta devastazione, rozzezza e violenza la spaventata farfalla se ne stava, tremante e tuttavia piena di grazia, in una piega della reticella. Lungo questo faticoso cammino lo spirito della condannata a morte migrava nel cacciatore. Aveva ormai appreso alcune leggi del segreto linguaggio nel quale questa farfalla e i fiori s’erano intesi sotto i suoi occhi. La sua brama di uccidere si era ridimensionata mentre cresceva la sua fiducia. L’aria in cui allora questa farfalla si cullava è oggi tutta permeata da una parola che per decenni non mi è più capitato di sentire o pronunciare. Essa ha conservato quel carattere insondabile con cui i nomi dell’infanzia vanno incontro all’adulto. L’esser stati taciuti tanto a lungo li ha trasfigurati. In questo modo, per l’aria vibrante di farfalle, tremola la parola «Brauhausberg». Sul Brauhausberg presso Potsdam avevamo la nostra abitazione estiva. Ma il nome ha perso ogni gravità, non conserva proprio niente di una fabbrica di birra, ed è semmai un monte ammantato di azzurro che sorgeva d’estate per ospitare me e i miei genitori. Ed è per questo che la Potsdam della mia infanzia si colloca in un’aria così azzurra, come se le sue antiope o i suoi ammiragli, le sue pavonie e le sue aurore costellassero uno di quegli splendidi smalti di Limoges, in cui i merli e le mura di Gerusalemme campeggiano su uno sfondo azzurro cupo⁴.

³ W. Benjamin, *Opere complete*. VII, *Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedmann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2006, pp. 23-24.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

È proprio questo «carattere insondabile» imbevuto nell'ordito di questi scritti-frammenti di «Infanzia berlinese» che ritorna due anni dopo in un altro contesto, e con tutta la sua potenza, in alcuni passaggi delle tesi «Sul concetto di storia»: «La vera immagine del passato *guizza* via. È solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nell'attimo della sua conoscibilità che il passato è da trattenere»⁵. È dunque tramite quest'apertura offerta dal moto dettato dai verbi «guizzare» e «balenare» che si ha la possibilità di quel crocevia, cioè quando «i nomi dell'infanzia vanno incontro all'adulto». L'insegna dunque del frammentario, del residuale diventa lo spazio necessario della soglia, una crepa⁶ per accedere alla piccola e infinita collezione memoriale e spettrale (il caleidoscopio proustiano). L'esperienza, che come si sa è qualcosa di sfuggente, di irrecuperabile nella sua totalità (essa balena, scivola, guizza appunto), si presenta perciò sotto il segno del rovinoso e della porosità. Valgano in tal senso le parole di Andrea Gialloretto: «l'arte e la letteratura [...] rappresentano anche l'unica possibilità di salvare scampoli di memoria, frammenti preziosi di esperienza dai roghi che nel corso della sanguinosa storia novecentesca hanno incenerito uomini e distrutto i luoghi delle radici»⁷.

Una riflessione dunque anche sulla caducità delle cose,

⁵ *Ibid*, p. 485.

⁶ Si ricordano i versi di Auden e Rilke citati in epigrafe ad una poesia di Valerio Magrelli che si conclude con i seguenti versi «Scende lungo il declivio / candido della tazza / lungo l'interno concavo / e luccicante, simile alla folgore, / la crepa, / nera, fissa / segno di un temporale / che continua a tuonare / sopra il paesaggio sonoro, di smalto», V. Magrelli, *Le cavie*, Einaudi, Torino 2018, p. 135.

⁷ A. Gialloretto, *Tra fiction e non fiction: metanarrazioni del presente*, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, p. 13.

del mondo, è al centro delle pagine di Michele Mari, popolate da «mnemoniche bombe»⁸, cioè oggetti che hanno fatto parte di una storia (o storie) che ormai non esiste più, alla quale però sopravvivono⁹. Oggetti, insomma, in cui ci si imbatte attraverso alcune vicende che attraversiamo e che a loro volta ci attraversano. La memoria non invade la scrittura di Mari, essa è invece

⁸ M. Mari, *Euridice aveva un cane*, Einaudi, Torino 2015, p. 126.

⁹ A questo proposito va ricordata l'importanza di un libro come *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares, così descritto nelle parole di Mari in un'intervista concessa a Andrea Cortellessa: «sin dalla prima adolescenza sono rimasto “segnato” da un libro come *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares, un libro che mi mostrò il mondo come tutto il mio essere già tendeva a rappresentarselo: tanto che quasi per una dolorosa coazione ogni tre o quattro anni io devo rileggermi questo libro. Declinare spazialmente angoscia, nevrosi e memoria, in ogni caso, è la ratio di chi ha un rapporto insoluto con il proprio passato, e sente che vivere, continuare a vivere, è l'indebito aggiornamento o perfezionamento sovrastrutturale di ciò che dev'essere prima “sistemato” strutturalmente: come chi sapendo di aver gettato precarie fondamenta continui fra i sensi di colpa nella costruzione e, peggio ancora, nell'arredamento di una casa (questo almeno è quanto ho voluto dire con il racconto *Laggiù*, perché veramente io oggi, io scrittore, io professore, io quarantenne, io marito e padre, mi sento in tutti questi miei stati l'“arredatore” di una vita la cui struttura risale a un periodo che non va oltre il 1966). L'espressione che usa Minkowski in proposito è “spazio chiuso” o “spazio fissato” (nota bene: non “tempo chiuso” o “tempo fissato”, come se un tempo-non tempo di questo tipo fosse automaticamente uno spazio)». A. Cortellessa, «Nostalgia ovvero l'invenzione del passato», in *Origine*, 18 aprile 2011, disponibile all'indirizzo: <https://www.rivistaorigine.it/conversazioni/michele-mari-tommaso-pincio-andrea-cortellessa/>.

un'interlocutrice più che mai presente e necessaria. Un'interlocutrice anche scomoda, ma della quale lo scrittore non riesce a liberarsi. In effetti, basta gettare uno sguardo a ritroso e si capisce la mappa a spirale dei temi trattati, degli spazi e dei personaggi evocati nel corso degli anni. Non si tratta pertanto di una memoria involontaria, perché quella di Mari è piena di schegge, di crepe, come i variegati oggetti cartografati nei suoi libri; essa è in realtà un'esigenza, un'urgenza, insomma una necessità quasi assoluta di avere e portare con sé questi residui – echi perturbanti, voci e immagini che costituiscono una geografia del tutto singolare. Ferite, piccole croste, cicatrici che restano impresse nel corpo dell'adulto, come schegge rimanenti di un tempo passato che comunque sopravvive ed è ancora lì (sogni, timori, desideri, sfide, mostri).

Così facendo, Michele Mari apre strade alternative, circoscrive queste fenditure memoriali e vitali, a cui dedica uno sguardo attento e paziente. Le «ferite irrimarginabili», le crepe del vaso benjaminiano¹⁰ che ci si porta con sé in modo silenzioso, si trasformano allora in materia prima, o meglio, in veri e

¹⁰ Come in una specie di camera lenta si assiste allo sbriciolarsi di quello che ormai non c'è più, ma continua ad esistere in modo sfilacciato, lacunoso e, soprattutto, irrecuperabile. Un'immagine che potrebbe racchiudere l'intenso rapporto con il passato presente in queste pagine è appunto quella del vaso di Walter Benjamin, i cui frammenti prima rotti e poi incollati rimandano a ciò che c'era e che ora è sempre altro. In effetti, il processo di incollatura dei pezzi nell'offrire la possibilità di "riavere" la materialità e la forma di prima non può non lasciare dei segni, a volte illeggibili, e sono proprio questi stessi segni che espongono ciò che era, che non c'è più, ma che comunque resta. Si veda anche A. Santurbano, «Oltre l'umano: la solitudine del

propri interlocutori: «se c'è qualcosa d'ignoto sarà orrendo, se c'è qualcosa di familiare sarà triste»¹¹. Non è un caso che immagini di oggetti rugginosi, colori sbiaditi, cose vecchie, sbrecciate, scheggiate, resinose, marcite, insomma, tutte tracce di vite, siano più che mai presenti e attive nell'atmosfera di questi racconti, presentandosi a volte come delle cicatrici (una sorta di archivio, groviglio inestricabile) di un tempo perduto, anzi di un rapporto teso e irresoluto col passato: fissità quasi minerale e leggerezza dei granelli di polvere.

Anche in un libro così diverso e lontano da *Euridice aveva un cane*, qual è *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, pubblicato quasi vent'anni dopo, Mari non trascura quest'impronta, cioè i rapporti e le esperienze che in questo caso specifico delineano una piccola grande comunità di autori a lui molto cari, che in un gesto di appropriazione disappropriante diventano suoi personaggi. Seguendo questa linea di pensiero, dunque, questo volume può forse essere letto come una collezione di personaggi letterari, scrittori e critici ammirati. In una specie di *oniroteca* vivi e morti si incontrano, i tempi e le coordinate storiche vengono sospese e gli oggetti si animano. Non è un caso dunque che l'espressione «La via del dettaglio, una biblioteca di cose concrete ...»¹² – e qui le reticenze rimandano, come si evince dal

personaggio in tre storie del Novecento (*L'invenzione di Morel*, di Adolfo Bioy Casares, *Dissipatio H.G.*, di Guido Morselli, e *La palude definitiva* di Giorgio Manganelli)», *Campi immaginabili*, a cura di Rocco Mario Mariano, v. 54-55, Rubbettino, Cosenza 2017, pp. 197-204.

¹¹ M. Mari, *L'uomo che uccise Liberty Valance*, in *Tu sanguinosa infanzia*, Mondadori, Milano 1997, p. 15.

¹² M. Mari, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002, p. 16.

testo, a Céline¹³ – rimarca ancora una volta lo spazio di cui parla Mari. Nel camminare del Benjamin personaggio di Mari le cose ordinarie diventano veri e propri oggetti d'affezione, oggetti che acquistano una loro vita e danno il via al gioco del feticcio, centrale in questo libro, ma non solo. I due termini «dettaglio» e «biblioteca» sono pertanto fondamentali. Il primo rimanda alla sfera del microscopico, il secondo a uno spazio insolito e labirintico, borgesiano.

Dare vita, anzi, offrire una possibile vita a ciò che rischia di cadere nella dimenticanza è appunto uno dei tratti della scrittura di Mari, in cui risuona l'eco dell'ultima parte dell'epigrafe di Borges citata all'inizio: «entri chi vuole». Un minuzioso laboratorio archeologico che arriva fino alle pliche della lingua, come già si faceva presente in *Di bestia in bestia* (1989).

¹³ La presenza di Céline nella scrittura si fa sentire soprattutto in *Rondini sul filo* (Mondadori 1999), come ha già dichiarato più volte lo stesso Mari. Ma è in *Demoni e la pasta sfoglia* che si legge: «Céline è un martire-missionario voltato allo scandalo e al paradosso [...] egli è lo scrittore che come nessun altro ha insieme ammesso e negato il perturbante nella propria pagina, una pagina senza dimensione simbolica perché essa è tutto sintomo». E ancora: «In ogni caso ci troviamo di fronte a uno scrittore che come nessun altro artista ha posto la questione del manierismo in termini di abiezione, tanto che la sua sigla, i suoi proverbiali tre puntini, ci appaiono come smagliature di un tessuto, punture di insetti velenosi, reazioni a un vaccino, punti chirurgici, melanomi, ictus, o qualsiasi altra cosa sia estranea alla nostra ingenua idea di salute, di benessere, di conservazione e autoconservazione. Perché quei puntini, ce lo dice l'etimologia, sono abiatti, sono *gettati via*, sono il segno di un continuo sacrificio di sé» M. Mari, *Demoni e la pasta sfoglia*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 302-303.

2.

*Siamo costretti, per rendere sopportabile la realtà,
a coltivare in noi qualche piccola pazzia.*
(Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*)

L'idea della casa è anche al centro del recente volume *Sogni* (2017) in cui le parole di Michele Mari s'intrecciano ai disegni di Gianfranco Baruchello: si tratta di trentacinque appunti di sogni a mo' di diario giustapposti a sessantaquattro tavole colorate. Una collezione di sogni, un'*oniroteca* per dirla con lo scrittore, una collezione tattile delle cose e del vissuto. Gli oneirogrammi, o come preferisce chiamarli Mari, *oniroschediasmi*, sono risalenti agli anni Novanta e assumono la forma del diario. Il testo di Mari che precede i disegni di Baruchello è al contempo un interrogarsi sulla natura del sogno e un tornare su immagini e temi che lo ossessionano¹⁴. Lastre e radiografie che aprono a delle idiosincrasie, ai suoi demoni più intimi, cioè mezzi che gli permettono di guardarsi dentro e interrogarsi.

(Le case che sogno, allora sarebbero solo un vestibolo, un atrio, l'invito a ben altra capienza).

(E forse proprio per questo sono così complicate e infinite, perché *girano attorno*).

Nessun sogno è uguale all'altro, però in qualche modo io so che nonostante la novità delle stanze e dei collegamenti mi trovo sempre nello stesso edificio: forse immenso, tanto da contenere sempre

¹⁴ D. Orecchio, *I «Sogni» di Mari e Baruchello*, in *Nazione Indiana*, 8 maggio 2017, disponibile all'indirizzo: <https://www.nazioneindiana.com/2017/05/08/i-sogni-di-mari-e-baruchello/>.

nuove combinazioni¹⁵.

La parola in una letteratura fatta di ossessioni e passioni acquista un potere deformante¹⁶. In effetti, non solo le pareti, ma qualsiasi altro dettaglio o oggetto presente all'interno del sogno, della casa, della biblioteca può diventare uno schermo possibile. Diffrazioni, dispiegamenti di un paesaggio che può certo subire delle variazioni ma che è alla fine sempre lo stesso: «Leopardi diceva che ogni volta che guardava la luna riviveva tutte le volte in cui l'aveva guardata; idem Proust dei risvegli. In effetti ogni volta che sogno la casa le rievoco tutte (non le case: le visioni della stessa ed unica casa)»¹⁷. E ancora: «[...] le stanze sono veramente le stesse, e sono io a percepirlle di volta in volta diversamente [...]»¹⁸. Il lettore di Mari sa che questa non è né la prima né l'ultima volta in cui questo tema viene trattato, basti pensare a *Fantasmagonia* (2012), in cui si parla sì di mostri, di fantasmi, ma soprattutto di luoghi («il fantasma, propriamente, non esisterà come individuo: esisterà bensì come luogo, ma un luogo talmente infetto dalla sua passata e presente individualità da esistere a sua volta come individuo»¹⁹), cioè spazi comuni, anonimi e quotidiani i quali possono simbioticamente, per vie

¹⁵ G. Baruchello-M. Mari, *Sogni*, cit., pp. 9 e 15.

¹⁶ «[...] la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana; e come archivio storico non ha eguali nella somma di tutti gli altri documenti, più casuali e meno organici, che possono lasciare di sé ribellioni, infrazioni e frustrazioni», F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 2015, p. 8.

¹⁷ G. Baruchello-M. Mari, *Sogni*, cit., p. 15.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ M. Mari, *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012, p. 148.

morbose e deformanti, diventare parte dell'individuo. Le pareti, le serre, le cantine, i giardinetti, gli oggetti che questi perimetri accolgono e gli appartengono iniziano così ad avere un ruolo molto attivo.²⁰

E feci il giro del mondo, e tornai alla mia solitudine. E appena mi fermai, il mondo incominciò a girare intorno a me, sempre più veloce, finché fui prigioniero nel vortice, e capii che tutti i miei giri del mondo erano stati interni a quel gorgo, e che per quello la forza diventava in continuazione debolezza e poi di nuovo forza e poi, ancora, la colpa; e che era orribilmente giusto così²¹.

Divagazioni, gioco, generose dosi di pastiche, invenzione e realtà sono gli ingredienti di queste pagine di *Fantasmagonia*, in cui il moto pare essere quello di un irrefrenabile e trasfigurante vortice. Mi permetto una piccola divagazione azionata dal gorgo di Mari; cioè l'inizio di un testo molto diverso, quale può essere *L'ora della stella* di Clarice Lispector, che nelle sue righe iniziali rimanda il lettore a una specie di mulinello.

A questo mondo tutto è cominciato con un sì. Una molecola ha detto sì a un'altra molecola ed è nata la vita. Ma prima della preistoria c'era la preistoria della preistoria e c'era il mai e c'era il sì. C'è sempre stato. Non so che cosa, ma so che l'universo non è mai cominciato [...]. Come cominciare dall'inizio, se le cose accadono prima di accadere? Se prima della preistoria c'erano i mostri apocalittici? Se

²⁰ «Io, che per tutta la vita sono sempre stato un feticista e un conservatore morboso di tutte le cose mie, io che tutto archivio con affezione maniacale, com'è stato possibile che io abbia tradito tante volte?», M. Mari, *Tu sanguinosa infanzia*, cit., p. 19.

²¹ M. Mari, *Fantasmagonia*, cit., p. 141.

questa storia non esiste, finirà per esistere. Pensare è un atto. Sentire è un fatto. Le due cose sono congiunte – sono io che scrivo ciò che sto scrivendo²².

Le molecole si intersecano una nell'altra, quelle della casa si mischiano con quelle di chi ci abita, c'è un'adesione alchemica che passa attraverso il corpo, la mente, la memoria, una perenne auscultazione²³. Come afferma Mari, «la ripetizione dei pensieri e dei gesti annulla ogni dialettica evolutiva». È il ritmo quindi intonato dalla spirale a prevalere, una specie di «salto dimensionale» in cui il minimo ordine viene accantonato dando il via ai moti delle rimembranze segnate appunto da quella «indifferenza temporale». Spazio di accoglimento e di perturbazioni, odiato e amato, maledetto e benedetto, baluardo e strumento di tortura, infine feticcio e tabù come si legge ancora in *Fantasmagonia*. La condizione solo apparentemente statica e passiva della casa dunque si capovolge, si rovescia completamente mediante i suoi immutabili e plasmabili «ambagi». È dunque il flusso e

²² C. Lispector, *L'ora della stella*, traduzione di Amina Di Munno, in *Le passioni e i legami*, prefazione di Emanuele Trevi, Feltrinelli, Milano 2013, p. 731.

²³ Si legge ancora nel secondo paragrafo dell'ultimo racconto di *Fantasmagonia*, intitolato appunto «§ 2, o del luogo»: «Si spiega così l'indicibile angoscia che il recluso, pur perseverando nel dispettoso isolamento, prova ogni volta che il suo sguardo cada su una parvenza qualsiasi della casa: anzi gli basta pensarla, questa parvenza che potrà essere una certa piastrella in un'altra stanza o una macchia d'umido su un soffitto al piano di sopra, per essere tutto e interamente dell'angoscia. Si spiega, dicevamo, perché figgersi in quell'obbietto significa ormai per lui contemplare *dall'interno* un punto preciso della sua stessa mente», cit., p. 144.

non un punto fisso ad entrare in questo dibattito, alla stregua di quell'origine (*Ursprung*) di Walter Benjamin che appartiene ad un ritmo continuo del divenire:

Per «origine» non si intende il divenire di ciò che scaturisce, bensì al contrario ciò che scaturisce dal divenire come un vortice, e trascina dentro il suo ritmo il materiale della propria nascita. Nella nuda e palese compagine del fattuale, l'originario non si dà mai a conoscere, e il suo ritmo si dischiude soltanto a una duplice visione. Essa vuol essere intesa come restaurazione, come ripristino da un alto, e dall'altro, e proprio per questo, come qualcosa di imperfetto e di inconcluso. In ogni fenomeno originario si determina la forma sotto la quale un'idea continua a confrontarsi col mondo storico finché essa non sta lì, compiuta, nella totalità della sua storia²⁴.

3.

E voi, che avete avuto la straordinaria ventura di scoprirmi dentro al mio regno, voi volete andarvene così?
(Michele Mari, *Euridice aveva un cane*)

La ricerca del dettaglio, il gesto dello scavare a diversi livelli nei «cumuli di oggetti che ci circondano»²⁵ e la loro potenziale vita al di là della loro funzione sono dunque delle problematiche, come abbiamo visto fin qua, centrali nella scrittura di Mari; anzi, si potrebbe dire che facciano parte di quell'intimità più riposta,

²⁴ W. Benjamin, *Opere complete. Vol. II, Scritti 1923-1927*, a cura di Rolf Tiedmann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, 2001, p. 86.

²⁵ M. Mari, *Tu sanguinosa infanzia*, cit. p. 20.

di quella dimensione senz'altro soggettiva che viene appunto trasfigurata ed esposta sotto il segno del letterario, via di fuga delle ossessioni. Il vissuto dell'infanzia può così essere ancora una volta evocato, non solo come ricordo bensì come metodo: quello che ha il bambino di parlare con le immagini, in modo tale che «lui stesso [...] contemplandole s'insinua in loro, come una nuvola che si sazi dello splendore colorato del mondo delle figure»²⁶.

Il primo racconto di *Euridice aveva un cane* di cui vorrei trattare in modo più dettagliato è quello che apre la raccolta, intitolato *Il pallone del signor Kurz*. La necessità di conservazione, il sentimento di vuoto e di abbandono²⁷, la feticizzazione come strumento di salvaguardia di chi scrive sono alcuni degli elementi rintracciabili nei diciotto testi che compongono la raccolta. Ad essi, come già accennato, se ne possono accostare altri come la tendenza al maniacale, alla nevrosi e all'ossessione. Un tentativo di ricostruzione e di restituzione, per riprendere Benjamin, sempre imperfetto e inconcluso, che nell'affrontare le lacerazioni e il caotico – perché appunto i ricordi e gli oggetti del passato fanno parte di questa sfera in disordine, alogica – si serve di strumenti che provengono da un altro campo che è quello del rigore assoluto, della precisione, dell'esigenza di un ordine seriale per cercare di controllare questa materia immateriale e indomabile.

²⁶ *Ibid.*, p. 478.

²⁷ Si legge ancora in *L'uomo che uccise Liberty Valance*: «Questo vuoto che mi rimbomba dentro, questo lutto che giorno dopo giorno ha contristato i giorni della mia vita, adesso so da dove vengono; adesso so dove fuggiva la parte più segreta dell'anima quando l'oscuro mondo mi triturrava», M. Mari, *Tu sanguinosa infanzia*, cit. pp. 15-16.

Lo scenario è quello di un collegio maschile, i personaggi sono i ragazzi che ci vivono e la casa che confina con il collegio, di proprietà di un tale Signor Kurz, di cui non si sa praticamente nulla, tanto da poter egli stesso essere considerato un personaggio fantasmagorico. La forma di cortesia, «Signor Kurz», è certo un segno di rispetto, di presa di distanza e al contempo di paura; un trattamento che si mantiene nel corso del racconto finché non subisce una svolta, che segna addirittura un avvicinamento, quando da «Signor Kurz» si passa semplicemente a «Kurz».

Tutta la tensione della prima parte di questo racconto è incentrata sulla paura e sull'angoscia provate davanti a quel muro durante le partite che erano «l'unica cosa bella, nella triste vita del Collegio di Quarto dei Mille»²⁸. Esso «segnava la fine del cortile»: visto dagli occhi dei ragazzi del collegio diventava una vera e propria muraglia (di protezione e timore), proprio perché tutti i palloni che andavano al di là del limite del cortile, cioè nella proprietà del Signor Kurz, non tornavano mai, da generazioni. Non c'era niente da fare, ogni pallone che finisse al di là del cortile, con un colpo più forte, significava la fine di quel momento d'incanto e divertimento. Ciò che importava ai ragazzi non era il signor Kurz in sé, ma riavere il pallone che era caduto per sbaglio nella sua proprietà. Il pallone era pertanto, da un certo punto di vista, smarrimento e dall'altro dono, a segnare una sorta di punto d'incrocio di queste vite. L'immagine di quello che poteva essere un ordinario vicino si era rovesciata in quella di un «uomo crudele in agguato», o meglio, di un «ragno nero immobile nel mezzo del suo cortile», che si metteva lì ad aspettare che i palloni cadessero nella sua rete-ragnatela, come

²⁸ M. Mari, *Euridice aveva un cane*, cit., p. 3.

se fossero «grassi insetti» succhiati «orribilmente fino a lasciare floscia la spoglia»²⁹.

Tale attenzione e descrizione, se da un lato sospende la realtà rigida e gli orari precisi della vita all'interno di un Collegio – di cui tra l'altro non si sa niente –, dall'altro apre le porte (per riprendere l'epigrafe di Borges) e punta su quella minuscola fenditura segnata dalla paura, dalla fantasia e dall'immaginazione della mente del protagonista Bragonzi, per il quale il signor Kurz si metamorfizzava da uomo a ragno, mentre il pallone si cingeva di toni e sentimenti fino a coincidere col *desio* di una «donna promessa a un tiranno geloso»³⁰. Quel muro quindi assume pian piano altre sembianze, di buco nero o bocca mostruosa che attira i palloni.

Così, è a partire dalla noia, dal vuoto, dalla sensazione d'impotenza in cui si trovano, ma anche dalla foga, che i ragazzi si organizzano e pianificano una spedizione notturna in territorio nemico. I ragazzi decidono di affrontare sia le paure più intime sia gli ostacoli più pragmatici di quell'impresa. Quella fantasmagorica muraglia e quello che succede al di là del cortile del Collegio non solo frulla nella mente dei ragazzi, ma inquieta la loro esistenza in quella struttura. È il protagonista Bragonzi che, scartando il «piangoloso invito» di tornare indietro, a portare avanti il loro piano. Scavalcato il muro, già nel cortile nemico, inizia una prima analisi dello spazio e della sua configurazione, la casa bassa a due piani di Kurz (ora è la seconda volta che il nome appare così), con le finestre chiuse e gli altri muri limitrofi della proprietà. È in questo moto iniziale di riconoscimento che

²⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁰ *Ibid.*

il protagonista viene attratto da una strana costruzione che lucica vicino a uno dei muri. La luce della torcia riflette sul vetro di quella che sembra una serra, cioè il posto ideale per nascondere la scala necessaria per il suo rientro. Nessuna difficoltà nell'ingresso, una porticina chiusa da un chiavistello senza lucchetto. Fino a quel momento Bragonzi si trova sì nella proprietà del mostro ma il fatto di essere all'aria aperta, in giardino, forse gli offre un'ingannevole sensazione di protezione. Entrare in quella struttura di vetro, in effetti, significa un passo in più nel territorio nemico. La sensazione del fare ingresso in quella serra viene descritta come se si stesse entrando nell'«immonda bocca del ragno»; cioè dentro il suo corpo, nelle sue viscere, nelle sue parti più intime, ed è proprio questo che avviene, però su un altro piano. È entrando in questa sorta di bocca famelica, pensando di nascondere lì la scala, che Bragonzi inavvertitamente scopre il tesoro tanto ambito:

Spalancato il battente, vi trascinò e vi spinse dentro la scala, avendo ben cura di cancellare i solchi lasciati per terra: così, al cinema, aveva veduto fare alle squaw dietro ai guerrieri lucenti. Chiusosi nella serra, riaccese la torcia per nascondere meglio la scala, e li vide. Li vide tutti, in una volta sola, e con essi le generazioni, le maglie, le speranze, le corse. La serra era tutta scaffalata in triplice filare, due scaffalature contro i lati e una nel centro [...] ogni scaffale aveva sette ripiani, ogni ripiano una fila continua di vasi, ogni vaso sorreggeva un pallone [...]. Bragonzi si avvicinò concentrando il fascio di luce sopra il pallone dello scaffale di sinistra. Era un pallone vecchissimo, più grigio che marrone, tutto spellato e con diverse cuciture; lo toccò: la cosa più ruvida che avesse mai sentito³¹.

³¹ *Ibid.*, p. 13.

Nel mettere in luce i diversi angoli di quella serra, Bragonzi si rende conto che essa è la casa labirintica dei palloni, una specie di tana protettiva: ogni pallone lì era appoggiato su un vaso e aveva una data che indicava la data del passaggio sopra il muro. È tra sbigottimento, indecisione, esultazione e inorridimento che il protagonista inizia a guardare sempre più attento tutti i dettagli più minuti, avvertendo l'organizzazione filologica e seriale, sacra e rituale all'interno di quella serra. Da oggetto ordinario di una partita di pallone tra ragazzi, i palloni assumono ora una condizione straordinaria, una dimensione si potrebbe dire magica: vestigio e orma di un mondo scomparso. Dal 13 novembre del 1933 – con un'unica interruzione quella del periodo della guerra dal 1940 al 1945 – fino alla fine degli anni '60, ogni pallone porta con sé una storia lì tacitamente presente. In quello spazio di dimensioni ormai liturgiche, Bragonzi deambula in «modo lento» per i corridoi osservando quelle sfere tarlate dal tempo («allungando le mani ora su un globo in cui i pentagoni sembravano pesci neri nella boccia dell'acqua, ora su un giallore gassoso»³²) e inizia a capire che tutti quei palloni insieme, «tutta una fila di vasi vuoti, pronti ad accogliere i nuovi arrivati...»³³, hanno un loro significato e s'inscrivono in ben altra trama. La perdita del pallone, come ora si può intuire, diventa paradossalmente la sua stessa salvezza, infatti in quella micro-comunità silenziosa ci sono i residui degli studenti presenti-assenti: «molti anni dopo, quando tutti quei bambini sarebbero scesi nelle loro tombe, quel pallone sarebbe stato più vivo di loro, e sarebbe stato la memoria delle partite di un

³² *Ibid.*, p. 16.

³³ *Ibid.*, p. 14.

tempo»³⁴. Un segno larvale di ciò che era successo, impossibile da essere recuperato, ma che lacunosamente continua lì.

Pian piano, l'universo terrorizzante del cattivo vicino che "rubava" i palloni, si disfa, si sfarina, e al suo posto si delinea un'altra prospettiva, quella appunto dell'attesa. Non più il mostro terrificante, il ragno schifoso e rabbioso, ma la pacata figura – sempre nella sua assenza – di un individuo e del suo gesto amoroso³⁵. È quando decide di tornare in Collegio che Bragonzi vede un altro spazio di quel giardino: «era una sedia di legno impagliata, rivolta verso il Collegio [...] in attesa paziente, giornata dopo giornata dalla mattina alla sera [...]»³⁶. Dopo il rientro dalla missione, le carte in tavola sono altre, così come i sentimenti nei confronti di Kurz. La solitudine nella vita del collegio e la solitudine di Kurz s'intrecciano nell'oggetto ieratico del pallone. L'ultimo gesto del protagonista è quello della fiducia e della condivisione nei riguardi di Kurz (oramai non più Signor Kurz), dal momento che lui stesso vuole iscriversi consapevolmente nell'ordito dei ricordi intessuto in quella serra. E allora il pallone ricevuto in regalo dal padre viene generosamente colpito per mandarlo dall'altra parte del muro, riempiendo così, all'insaputa dei suoi compagni, un altro vaso della serra sacrale. Il «grosso in gola» sentito nel vedere tutto quello spazio adibito e amorosamente preparato alla conservazione dei palloni, che certamente rievoca la descrizione della biblioteca in *Di bestia in bestia*, con le sue «purissime linee di una geometria rigorosa» e

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ Cfr. Stefano Giovanardi, «L'uomo dei palloni», *La Repubblica*, 3 agosto 1993, disponibile su <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/08/03/uomo-dei-palloni.html>.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

l'«ordine spettacolare»³⁷, è il momento in cui il giovane cambia squadra e si sente vicino al cattivo signor Kurz. La ricostruzione indiziaria contagiata dall'invenzione, sottolineata da Andrea Cortellessa³⁸, come in altri racconti e romanzi, è dunque un tratto di questa scrittura che pare qui confermarsi.

Riflettendo ancora su questa serra-reliquario, essa si presenta come uno spazio trasfigurato che protegge e conserva i palloni – residui rovinosi di tempi passati –, i quali segnano e s'iscrivono in una cartografia cara a Walter Benjamin, come può essere quella del collezionista. Collezionista che è comunque colui che trasfigura le cose, spogliandole della loro prima veste: il valore d'uso. Nel caso specifico del pallone, esso viene esposto come un oggetto raro in una teca-serra, come una reliquia nella

³⁷ M. Mari, *Di bestia in bestia*, Einaudi, Torino 2013, pp. 21 e 24. E ancora: «Fui colpito dal rigore impeccabile con cui erano ordinati i volumi. Tanti, in una biblioteca privata, non ne avevo mai visti. Era uno spettacolo davvero imponente: immaginatevi decine di migliaia di libri in duplice ordine dal pavimento al soffitto, allineati con una precisione assoluta, e debitamente divisi secondo i criterî più saggi, quali per epoca e fra questi qualaltri (e s'intende i più antichi) per luogo di stampa e per torchio, altri per materia e nazione ed autore (sorreggendosi vicendevolmente i tre ordini, e l'uno inscritto mirabilmente nell'altro ed a sua volta comprensivo del terzo, sí da far vaso quel che pria era capito, e miracol! vedi tonda la trigona forma)», p. 20.

³⁸ A. Cortellessa, *Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato. Conversazione con Andrea Cortellessa di Michele Mari e Tommaso Pincio*, in *Rivista Scientifica di Sociologia Origine*, disponibile all'indirizzo: <https://www.rivistaorigine.it/conversazioni/michele-mari-tommaso-pincio-andrea-cortellessa/>

sua nudità³⁹. Se abitare, come dice Benjamin, significa lasciare tracce, quello spazio si presenta agli occhi del protagonista del racconto come un insieme di vestigia tutto intriso di «generazioni», «maglie», «speranze», «corse», che echeggiano il vocio silenzioso dei palloni. L'utilità dell'oggetto lascia posto all'imbricata cartografia ora delineante un nuovo ordine caotico, in cui ogni singolo oggetto si presenta «in un cerchio magico», «come un pezzo di vita onirica»⁴⁰.

La gioia segreta scattata nell'ambiente della serra trasfigurata è dovuta anche alla sensazione di ritrovamento, ogni pallone è come se fosse una crepa, una porta socchiusa, un accesso a sensazioni e legami intimi. Atmosfera, questa, che potrebbe richiamare un altro testo di Walter Benjamin dedicato all'esperienza di un suo trasloco fatto nel 1931, in cui viene descritto esattamente il momento dell'apertura degli scatoloni pieni di libri, gesto che rimanda a sua volta alle reminiscenze che da esso si dispiegano, specie di viaggio mentale e memoriale come le maglie, le generazioni, le speranze dello stesso Bragonzi; un universo, quindi, magico e allegorico in cui gli oggetti si animano. Una sensazione simile si ritrova anche in un altro racconto di *Euridice*, *Forse perché*, in cui c'è addirittura il momento

³⁹ W. Benjamin, *Opere complete. Vol. IX, I "Passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedeman, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 12. E ancora «Basti ricordare quale importanza riveste per qualsiasi collezionista non solo l'oggetto, ma anche tutto il suo passato, tanto ciò che concerne la sua origine e contribuisce a qualificarlo obiettivamente, quanto i dettagli di quella che a prima vista può sembrare la sua storia meramente esteriore», p. 217.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 215.

dell'«apertura del pacco»⁴¹ e con esso la consapevolezza che «l'oggetto sarebbe sopravvissuto al genitore amoroso» – ecco qui la «mnemonica bomba a scoppio indugiato». Il pallone è uno dei tanti residui rovinosi ma vitali, polvere cosmica, insomma un gesto di resistenza anche nei confronti di certa contemporaneità. Esso è anche un esempio, forse uno dei più emblematici, della sacralità delle cose non sacre e del rapporto di devozione con le cose elette. È proprio questo che la serra del

⁴¹ Diversamente da Benjamin, ma proprio per gli effetti della cosiddetta «mnemonica bomba a scoppio indugiato», la voce narrante afferma: «Sicché all'apertura del pacco non altro speravo che trovarvi perentro alcunché di friabile o molle, un manufatto deciduo di fragilima balsa o succaroso bombone da estinguersi al succio», p. 125. A proposito di questo labirintico volume che è *Passages*, Mari scrive: «Leggendo Benjamin credo di scoprirne il motivo: i *passages* sono “passato divenuto spazio”, e in essi anche l'attuale “acquista qualcosa di desueto”. Non ho qui l'agio di discorrere di quello straordinario non-libro o super-libro che è il *Passagenwerk*: mi limito perciò a esprimere il rammarico che Benjamin, che lasciò Parigi quattro anni dopo l'uscita di *Morte a credito*, non abbia letto Céline (non si spiega altrimenti l'assenza di citazioni in un libro che raccoglie avidamente e ossessivamente ogni possibile testimonianza sui *passages*), così come mi sarebbe piaciuto sapere cosa avrebbe pensato Céline delle interpretazioni benjaminiane del *passage* come utero o come accesso agli Inferi o come ircocervo in cui si fondono strada, casa e negozio, o ancora come “mondo sottomarino” o navata di chiesa o (intuizione bellissima) reificazione del *côté* onirico della metropoli (“Ogni epoca possiede questo lato incline ai sogni, il lato infantile. Per il secolo scorso esso emerge con estrema chiarezza nei *passages*”)), M. Mari, *Demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 201.

Signor Kurz lascia in eredità a Bragonzi, il feticcio, la passione⁴².

Dare voce alle cose, come si legge in *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, è forse «l'unico modo per restaurare una grammatica umana». Gli oggetti portano con sé una storia, le schegge e i graffi che pian piano si accumulano e al contempo si trasformano in testimoni silenziosi anche di vite che si sono spente. Ed è proprio per questo che ogni pallone, pur sembrando solamente un pallone, è pure qualcosa di molto più ampio, come si capisce meglio in *La serietà della serie*: «Chi non saprà significare, incontrerà il Segno. Chi non interpreterà, conoscerà la Lettera nella sua immediatezza»⁴³. Lo sguardo indiziario è dunque un metodo e al contempo una potenza presente in questi racconti di *Euridice aveva un cane*, e non è un semplice caso che questo testo dedicato alla «serietà della serie» abbia come personaggio un filologo (un *serial killer*), che parla del suo lavoro,

⁴² Forse in questo racconto c'è anche l'antagonismo nei confronti del padre, che disprezzava il calcio, come si legge in *Leggenda Privata*: «La terza bestia nera era il Calcio, destinato ai deficienti. Che suo figlio fosse un tifoso era per mio padre semplicemente inconcepibile. Così, quando verso i dodici anni incominciai ad appassionarmi, dovetti fare tutto di nascosto», M. Mari, *Leggenda Privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 161. A proposito di calcio si ricorda anche il poema *L'Atleide*, 1148 versi in endecasillabi sciolti, in cui l'autore mette insieme immaginario calcistico e epico, modulando un linguaggio singolarissimo in stretto dialogo con la tradizione. Cfr. M. Mari, *Dalla cripta*, Einaudi, Torino 2019, pp. 71-107.

⁴³ M. Mari, *Euridice aveva un cane*, cit., p. 102.

cioè della scienza di interpretare⁴⁴: vale a dire, svestire e rivestire testi e oggetti di letture e interpretazioni.

È la scienza dell'interpretare, sommamente decisiva al filologo e al critico. Ora immaginatevi questo: un uomo che per tutta la vita sveste e riveste i testi di interpretazioni, che li ruota fra le mani come prismi per trarne sempre mai nuove luci, che inventa nuove rubriche ove ascriverli, un uomo che li palpa, i testi, e palpandoli li sente gonfi di tutte le interpretazioni che prima di lui altri uomini hanno dato loro, interpretazioni cui la sua, sopraggiungendo postreme conferirà nuovi accenti...⁴⁵

4.

Torso. Solo chi sapesse considerare il suo passato come un prodotto della costrizione e della necessità, sarebbe capace di trarne il maggior frutto in qualsiasi presente. Perché quel che uno ha vissuto è nel migliore dei casi paragonabile alla bella statua che nel corso di vari trasporti ha perso tutte le membra e ora offre soltanto il prezioso blocco di marmo nel quale egli dovrà scolpire l'immagine del proprio futuro.
(Walter Benjamin, *Strada a senso unico*)

Uccidere significa trovare un'altra possibilità di vita, provocando un gioco inesauribile tra vita-morte-vita⁴⁶ che trova il suo

⁴⁴ «Vedete, “nella vita” io facevo il filologo. Avete un’idea di cosa significa? Significa incontrare un testo grasso, flaccido, pieno di macchie e di impurità, e dirgli: testo, io ti riporterò alla tua verità. Mi seguite?», *ibid.*, p. 98.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁶ «Prefigurata, vista, saggiata, attraversata, la morte si fa esperibile e quindi reversibile: non più la cessazione della vita ma una sua costante dimensione» si legge in M. Mari, *Demoni della pasta sfoglia*, cit., p. 68.

apice nelle pagine nel racconto che dà titolo a tutta la raccolta di *Euridice aveva un cane*, e non a caso viene messo in posizione centrale al volume. Lo spazio è quello di Scalna-Nasca, la casa delle vacanze estive, che è anch'essa al centro di un altro volume del 2015, *Asterusher*, un iconotesto⁴⁷ composto da fotografie di Francesco Pernigo e frammenti di vari libri di Mari. Un vero e proprio montaggio, gioco labirintico ancora una volta, in cui testi già editi vengono tagliati, mutilati per dare vita a qualcos'altro che porta con sé la preistoria di cui parla Benjamin nel suo *Dramma barocco tedesco*. La casa, la vita ivi trascorsa, gli oggetti, i ricordi, le imbricate seriali geografie, come afferma lo stesso Mari, sono tutte le sue; la tendenza al «catalogo esaustivo» (la rigorosa serie che si vede anche in una delle fotografie di *Asterusher*) per documentare la vita reificata nelle cose viene in qualche modo sospesa dalla presenza altrui, cioè «di chi è meno coinvolto», dallo sguardo appunto di Pernigo. Tuttavia, non sono soltanto gli spazi, gli oggetti, i cari e perturbanti ricordi che danno vita a questo volume, ne fanno parte infatti anche quegli autori che hanno condizionato la scrittura di Mari; autori letti, riletti, amati fino a diventare personaggi in più scritti, da *Tutto il ferro della Torre Eiffel* al racconto *Otto scrittori* di *Tu sanguinosa infanzia* (1997). Nelle parole di Mari,

⁴⁷ Cfr. A. Santurbano, *Fototextualidade na narrativa contemporânea*, in *Contemporaneidades na/da literatura italiana*, a cura di P. Peterle, A. Santurbano, Rafael Copetti Editor, Florianópolis 2020, disponibile all'indirizzo: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212566>; A. Cortellessa, *Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in *Le parole e le cose*, 4 novembre 2019, disponibile all'indirizzo: <http://www.leparoleelecose.it/?p=36885>.

[...] autori che hanno significativamente condizionato il mio modo di percepire le mie case e i miei oggetti e, di concerto, di intendere la letteratura; in ordine sparso cito almeno Huysmans, Proust, Landolfi, Canetti, Poe, Gadda, Borges, King, Sebald, Bioy Casares, Gombrowicz, Buzzati, Peake, Benjamin, Kafka, Lovecraft, Céline, Gozzano, de Maistre... E dunque, da Asterione a Usher...⁴⁸

Questa dichiarazione dell'autore mi fa ricordare un piccolo testo di Benjamin dedicato appunto ai *Pensieri* di Leopardi, altro scrittore caro a Mari, in cui leggiamo: «Ma in compenso [nell'accento di una precoce maturità] serpeggiano i bagliori di questa solitaria giovinezza, e pensierose citazioni di autori antichi, che spesso erano i soli compagni del poeta»⁴⁹. Devozione e dedizione alla lettura, è qui che la parola va cercata, essendo intrisa di memoria che può a sua volta trasfigurare ed esorcizzare il passato. Il titolo di questo iconotesto è infatti frutto di una contaminazione, di un processo di risemantizzazione e di appropriazione: *Asterione* di Borges e *Usher* di Poe. Una conservazione dunque amorosa che avviene a vari livelli, condivisibile a sua volta, seppur in altro modo, anche dal personaggio del Signor Kurz, il quale torna nella seconda edizione accresciuta di *Asterusher* pubblicata nel 2019. Infatti, origine e flusso rientrano di nuovo in gioco, poiché scorrendo queste pagine tra il nuovo materiale aggiunto è facilmente identificabile, nella sezione di Nasca, la foto di un pallone, vecchio, logoro, guasto, la cui ecfrasi non poteva che essere pescata dal racconto di Kurz.

⁴⁸ M. Mari, *Asterusher*, Corraini Edizioni, Mantova 2015, p. 9.

⁴⁹ W. Benjamin, *Opere complete. Vol. III, Scritti 1928-1929*, a cura di Rolf Tiedeman, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 72.

Dalla collezione dei palloni della finzione si passa a quella dei residui di matite nella vita del giovane Mari, che possono essere viste anche come lacerti di un tempo messi metodicamente da parte. Si ricorda qui l'immagine di quel grande vetro con dentro dei mozziconi di matite, una specie di intima installazione, la cui esistenza è possibile solo una volta disattivati gli usi ordinari sia della bottiglia di profumo sia delle matite. Immagine, questa, certamente cara all'autore, oggetto da lui costruito che porta con sé diverse concrezioni, strati che vi si accumulano. Trattasi di una bottiglia di profumo riempita nel corso degli anni di studi liceali e universitari con mozziconi di matite («non una frivola opera pop, dunque, ma un burocratico precipitato oggettivo di quegli studi, molto più garante e probante, per me, di un diploma di laurea appeso al muro»⁵⁰). Come viene indicato nella prefazione di *Asterusher*, quest'oggetto ora feticizzato ha preso parte allo scenario della rappresentazione in atto unico di *Ballata triste di una tromba*, durante il festival Pordenonelegge, nel 2012, e poi è stato esposto in occasione della seconda rassegna «Roland», ideata da Marco Peano e Giorgio Vasta a Milano, quando, insieme a Walter Siti, Mari ha selezionato degli oggetti per lui emblematici.

⁵⁰ M. Mari, *Asterusher*, cit., p. 10.



L'ecriasi di quest'immagine in *Asterusher* è la seguente: «Allora, ecco. Rigore, rigore, rigore. Le matite, sempre appuntitissime. I fogli sempre allineati. Sguaiataggini, mai. Massima serietà, solitudine, studio, macerazione, in silenzio, mai disturbato nessuno, io, mai fatto il teppistello, *ssshht!*»⁵¹. La casualità e il disordine delle matite nel grosso vetro di profumo, che ha un suo figlioccio accanto, come possiamo vedere nella fotografia, sono frutto di un grande rigore; ecco allora che ancora una volta e per altre vie ci si ritrova dinnanzi al tratto aporetico che intesse e cuce i variegati fili di questa scrittura fatta anche di solitudine, silenzio, macerazione, ossessione. Certamente un collezionista, il cui disordine è molto ordinato, come si evince anche dal caos linguistico e, al contempo, dalla sua precisione. Forse si potrebbe dire un'archeologia dell'anamnesi, ossia di resti di archivi, un modo di sfidare certa costituzione razionalista e moderna degli stessi archivi. Questa materia residuale, porosa,

⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

mette in scena dei protagonisti che di solito vengono ignorati dall'archivistica tradizionale; è però facendo uso di essa e dei suoi strumenti – molto ben conosciuti dal filologo e studioso – che pian piano possono delinearsi archivi-reliquario, brandelli e rovine benjaminiani o sorta di delirio sistematizzante, il quale cancella i confini tra reale e finzione⁵². Non si tratta pertanto di andare oltre alla problematica del collezionismo o dell'archivio, ma soprattutto di spostare i loro usi: «micro-archivio» è un termine che si trova forse non a caso introdotto nell'ultima e accresciuta edizione di *Asterusher*. In tal senso, come diceva Derrida, la rovina è questo ricordo aperto come un occhio (si pensi all'occhio che appare in copertina della seconda edizione di *Asterusher*⁵³!). O ancora, nelle parole di Cacciari, «nel momento stesso in cui *vede*, l'artista *ricorda*: questa è la sua dannazione. L'artista, come vede, ricorda. Il luogo che vede è già il luogo della sua memoria, è già il luogo che tramonta, è già il luogo tramontato, è già passato nell'invisibile»⁵⁴. Al centro di questa discussione, dunque, ci si trova di fronte ad un imbricato processo di temporalizzazione, di perdita, addirittura di allontanamento dall'origine, che è però la condizione stessa di esistenza: scavare e conservare nell'impossibilità di risalire all'origine univoca e piena («Senza parole»)⁵⁵.

⁵² Si veda V. Gonçalves, *A invenção do passado em Tu, sanguinosa infância*, in *Literatura Italiana Tazunida*, I, 9, set. 2020, disponibile all'indirizzo: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212834>.

⁵³ L'occhio è un dettaglio di due anelli di fidanzamento citati in *Cento poesie per Ladyhawke* (Einaudi, Torino 2007).

⁵⁴ M. Cacciari, intervento pronunciato alla tavola rotonda “Arte, forma dell'infinito”, il 27 agosto 1987, ora in AA.VV., *Il luogo dell'arte oggi*, Jaca Book, Milano 1988, p. 89.

⁵⁵ M. Mari, *Asterusher*, cit., p. 47.

Le tensioni tra moderno e antico, tra natura e tecnica, lo spazio ancora una volta della biblioteca come tana-rifugio e il rapporto sia con le persone sia con gli oggetti e le tracce di esistenze, seppur logorate, ritornano come temi centrali e voraginosi nelle pagine del racconto *Euridice aveva un cane*, dedicato a questo spazio memoriale e spettrale della casa dei nonni, in cui venivano trascorse le vacanze estive. Scalna-Nasca, nome del paese che nella mente del narratore passa a significare il tracciato della proprietà di famiglia, gode di un'atmosfera quasi sacrale.

Scalna non è mai stato un paese. Scalna finiva dove finivano i ciottoli del vialetto, a quel cancello verde e al muro che da una parte e dall'altra abbracciava il nostro giardino giungendo a Nord sino al fienile e alla legnaia, a Sud fino alla casa. Quella era Scalna, quel giardino e quelle costruzioni, e il grande orto che si stendeva dietro la casa, delimitato dall'alta rete metallica coperta di rampicanti. A quanto esulava non concedevo dignità di nome: era soltanto «il paese». Le cartine geografiche e gli orari ferroviari non mi confondevano: certo, recavano il nome, ma chi ce lo aveva messo, io lo sapevo, intendeva riferirsi essenzialmente alla nostra casa; e anche le frecce della segnaletica stradale non indicavano che *quella* casa, siccome museo o basilica antica⁵⁶.

Queste sono le righe di apertura del racconto che introducono il lettore in una certa atmosfera e gli offrono qualche “connotato” della casa che viene appunto costruita a partire dalla memoria (l'uso dell'imperfetto domina in questo brano insieme al pronome «quel» e le sue variazioni). L'idea di una dimensione sacrale viene corroborata alla fine della citazione

⁵⁶ M. Mari, *Euridice aveva un cane*, cit., p. 55.

quando «*quella* casa» viene indicata come un «museo» o una «basilica sacrale»: cioè spazio-scrigno di conservazione, di rispetto, di silenzio, di concrezioni di tempi. Tuttavia, tale condizione viene minacciata dai vicini di casa, anche loro abitanti a Milano e che frequentavano quello stesso territorio nel periodo delle vacanze.

Le tensioni succitate, tra moderno e antico e tra natura e tecnica, vengono messe in moto dalla contrapposizione appunto con i vicini, i Baldi. Si inizia così un gioco di opposti, in cui i Baldi diventano delle presenze grifagne e pericolose per l'equilibrio di «*quella* casa». I Baldi erano numerosi, rumorosi, si trattenevano di solito nella parte esterna della loro casa, e dappertutto si vedevano «materassini e ombrelloni, occhialoni da sole e grosse radio portatili, motociclette e barbecue e i bambini di quelli che già furon bambini, come se la campagna non fosse una cosa intima e seria, profonda»⁵⁷. Da un lato del muro c'era e imperava il silenzio delle cose, il prato selvatico, le solide strutture sottoposte all'azione appunto del tempo («un mondo che sa di terra e di stalla, di legna vecchia resinosa, di foglie marcite e di funghi, un mondo lento»⁵⁸), e dall'altro, nel territorio limitrofo, quello dei Baldi, pare regnasse una profanazione di quell'atmosfera sacrale: «una cosina moderna col prato inglese, di ridicole betulle e piante d'appartamento con grasse foglie lucide»⁵⁹. La lucidità delle foglie, la loro perfezione, tratto indi-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 60-61. O ancora un po' più avanti: «Fra le cose che più mi colpivano nel loro comportamento, era senz'altro l'attivismo: sempre un martellare, un trapanare».

cato anche nella manutenzione del giardino con un «prato inglese», contrasta con la materia porosa sottoposta a processi diversi di deterioramento, di erosione proprio perché subisce delle azioni irrefrenabili provocate dal tempo («Di questa diversità mi accorgevo in continuazione, per mille indizi»⁶⁰). Quel disaccordo e quella disarmonia sentiti con tanto disagio non si presentavano al di qua del muro, in cui imperavano le cose residuali: «Guardavo il nostro dondolo sotto il pruno e vedevo una solida struttura di ferro un po' rugginoso, di un bel verdone sbiadito, pesantissima, che ci volevano sotto quattro piastrelle per impedire che s'infossasse nella terra»⁶¹.

Atteggiamenti diversi nei confronti del mondo, della natura, insomma del rapportarsi con il fuori sentiti nel più intimo dal narratore, una sorta di lotta o rivalità – perfino con gli abitanti del paese – che tace solo quando le porte-finestre della tana-biblioteca vengono «sprangate» facendo calare il silenzio sulle voci e «gli angosciosi rumori del paese»⁶². Tale molestia interiore che si traduce anche in una specie di disputa con i Baldi viene così visceralmente vissuta da toccare perfino una zona neutra, cioè al di là dei confini dei Baldi e al di là dei confini della casa dei nonni. Questo terzo territorio, un territorio dunque altro, è quello della vecchia Flora, con la sua casupola e il

⁶⁰ *Ibid.*, p. 59, ciò si conferma anche in «un ridipingere, un amor di sostituzione, sempre un'ansia di nuovo, di moderno, di «giovane». Guardavo la nostra casa e la loro e le trovavo sempre più divergenti, una ancorata in una fissità quasi minerale (qualcosa si era perso, sí, ma per quanto atroci quelle sottrazioni non ne avevano alterata l'intima sostanza), l'altra immersa nel flusso del tempo, che se la portava via, se la lavorava a sua imago, ne cambiava la chimica», p. 62.

⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

⁶² *Ibid.*, p. 57.

suo giardino che era tutt'orto. In questa casa «tutto era pesante di storia»⁶³, perfino il cane Tabù confidente e compagno del narratore. La caducità presente nella descrizione di questo personaggio femminile e in quella della sua abitazione – una geografia anche questa fatta di oggetti rovinosi e di un giardino selvatico –, non solo attira il narratore, ma diventa un suo spazio di complicità: quella «fissità quasi minerale» viene riconosciuta e condivisa con Flora e la sua abitazione, come si evince dall'episodio della lampada – una delle tante lotte intraprese per la difesa di quel «mondo lento» dai Baldi.

Affianco al letto, Flora

aveva un lume in forma di campanula, infisso nel muro a una quarantina di centimetri di altezza dal comodino. Questo lume consisteva di uno stelo in ottone, un portalampadina in ceramica, e una corolla di vetro sabbiato, con una grechina blu lungo il bordo. Lo stelo si era dissaldato dalla piastra avvitata al muro – a mia memoria era stato sempre così – e rimaneva attaccato solo in virtù dell'interno cavo elettrico; la corolla, a furia di battere e sfregare sul muro, era piena di sbrecciature; e anche il cordoncino del pulsante era tutto sfilacciato. Pure, il lume della Flora era *quello*, e io non avrei saputo immaginarne un altro. Anzi ricordo che un giorno, sentendo in un'aula dell'Università che per il filosofo di Stoccarda “solo il reale è razionale”, mi venne in mente, di colpo, proprio quel lume, con le sue razionalissime sbrecciature e sfilacciature. Ma una volta... una volta vado a trovare la Flora e al posto del lume vedo un faretto rosso laccato, lampadina opalescente, bulbo orientabile⁶⁴.

⁶³ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

L'equilibrio di questa descrizione è dettato dal suo rigore e dalla precisione dei dettagli. Tale ricostruzione della lampada la restituisce a un'altra dimensione, quella più interiore, o per meglio dire a quel mondo di cui essa era esempio. I termini che indicano i possibili danni, lo stato malconcio, il normale deterioramento dato dagli anni e dall'uso, sono giustamente segni di una certa decadenza, ma sono soprattutto termini che rimandano a un carattere memoriale e addirittura rituale di quella presenza in quella casa. Così facendo, l'oggetto la cui funzione è illuminare acquista un significato che sospende quello funzionale, dell'uso ordinario, e indica una sua oltranza. Quella lampada, che è ormai lampada e qualcos'altro, riparo rovinoso, memoriale, ha una sua forza dialettica che invade perfino uno spazio estraneo a sé, come può essere quello di una lezione universitaria.

Quel lume, desueto e consunto, racchiude e porta in sé un po' di Flora; la sua anima c'entra con quella della casa e della stessa Flora. La verità è che era davvero mezzo rotto ma, nonostante ciò, era ancora bello per tutto ciò cui poteva alludere: quella dimensione orfica e rituale. Intriso di storia e memoria – «sbrecciature», «sfilacciato», «dissaldato» –, in esso sopravvive qualcosa di rovinoso che rasenta anacronisticamente tempi diversi. La sua bellezza è, pertanto, altra, non contempla il tratto della modernità, dello scarto, del progresso, cioè quello del sostituibile o del riciclabile insito nel nuovo oggetto che i Baldi danno in dono alla Flora pensando di farle cosa gradita. L'introduzione di un nuovo oggetto "vergine", un intruso, nel corpo sacrale di quella casa (anch'essa appartenente alla dimensione del «museo» o della «basilica antica»), viene percepito come una lacerazione, come una grande ferita aperta in quel mondo,

ossia, un urlo discordante dinnanzi ai rapporti umani che si intessono anche con gli oggetti⁶⁵. C'è ora in quella casa un contrasto, poiché tutti gli altri oggetti risalivano a prima della guerra: quello regalato dai Baldi, invece, appartiene alla categoria «del nuovo e del giovane», è dunque un invasore e deve essere debellato, in quanto stona in questa cartografia familiare, della quale il narratore si sente un custode.

«Ma ti piace?»

«Devo ancora abituarmi, però mi han detto che è bello, che era il più nuovo che c'era ...»

«Non ci sarà bisogno di abituarsi. Il vecchio ce l'hai ancora, spero»⁶⁶.

L'unica possibilità di restituzione è allora aggiustare la lampada, anche impiegando una settimana per trovare l'elettricista «amoroso e paziente» e avere tutto pronto per «smontare l'intruso e ripristinare il giusto ordine delle cose»⁶⁷. Quel che succede è che il lume della Flora viene rimesso al suo posto, ora senza più fare scintille, per cui tutto pare rientrare nel «giusto ordine delle cose». Tuttavia, non tutto può riprendere il suo posto e le assenze fanno parte anche di un percorso del vivere. In

⁶⁵ «Nasce un'ipersensibilità che non lascia scampo, che diventa soggetto di ogni minima differenza, di ogni cambiamento repentino, di ogni discontinuità. È la discontinuità l'elemento più importante, quella che dell'infinito non una pura frammentazione omogenea del finito in piccolissime unità, ma la sua esplosione in un qualcosa di "altro", di non assimilabile alle categorie del finito», E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 118.

⁶⁶ M. Mari, *Euridice aveva un cane*, cit., p. 67.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

tal senso, l'episodio della lampada può essere per certi versi anticipatore di quello della morte di Flora-Euridice, questo appunto irrecuperabile, irrimarginabile⁶⁸: «Di tutto questo non / c'è più niente», recita un verso di Giovanni Raboni⁶⁹. Ma anche i cambiamenti del paese agli occhi del narratore ormai cresciuto e preso da impegni lavorativi a Milano sono sentiti come «una corruzione o un'assenza», lo tormentano e angosciano perché gli riverberano dentro la frana di tutto quel mondo in disfacimento. E allora è dei profondi vuoti lasciati – alla fine si sta parlando di questo –, di una conservazione amorosa, che il narratore si sente il custode: «di cose e persone scomparse solo io ero custode, solo io serbavo ordinata memoria»⁷⁰.

I percorsi offerti da Mari potrebbero essere visti come sentieri in cui tutto si inquadra, ed è infatti in questi termini, «*tout se tient*», che egli parla di Borges. O ancora, se si vuole pensare ad un altro scrittore che gli è caro, Rilke, si potrebbe vedere questi stessi percorsi attraverso l'occhio del «libro ibrido o impuro, [...] libro-diario, libro-referto, libro-spugna». Le ci-

⁶⁸ Il passaggio del racconto che parla dell'aggravamento della salute di Flora, del suo ricovero alla Casa di cura per anziani di Cittiglio, della reazione del narratore, della sua reclusione e speranza di rivederla a casa sua insieme a Tabù merita senz'altro un'analisi più accurata e attenta, perché soprattutto qui si registra quell'immagine dell'«ultimo sacerdote di un culto che solo in lui sopravvive» e ancora «A queste immagini mi esecravo per la mia viltà e il mio egoismo (eppure non dovevo tutelarle, quelle care memorie? Non ne ero il custode?), poi rinviavo ogni decisione al giorno successivo.» *Ibid.*, pp. 63 e 79.

⁶⁹ G. Raboni, *Poesie 1953-1987*, Mondadori, Milano 1988, p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

catrici, i segni del processo di fusione tra memoria, *desio* e concretezza, sono dunque esposti in questi arguti e intensi carruggi letterari offerti da Michele Mari. O forse torsi (sradicamento e sfacelo), per la loro forma frammentaria, come quelli che ardono nei versi di Rilke. Un residuo di ciò che è stato, un blocco di pietra sfigurato, «le cicatrici di frustate sulla mia schiena»⁷¹, dove non c'è punto che non ti veda, larve inquietanti di quello che non si ha più la possibilità di toccare. Perciò l'importante è non voltarsi e mettersi all'ascolto e in attesa:

Se tendo l'orecchio sento nel rumore dell'acqua altri rumori più brevi, uno stormire di canne, piccoli tonfi, il cri-cri di un grillo isolato. L'importante è non voltarsi, restare seduto sul greto in attesa [...]. Adesso sembra che anche l'acqua si sia fermata. Basta che io non mi volti, che rimanga così ancora un po', a carezzare questo bel sasso piatto che riflette la luna. Al primo fruscio alle mie spalle, saprò che sono arrivati⁷².

Patricia Peterle

⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

⁷² *Ibid.*, pp. 83-84.

VII. Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario¹

di *Andrea Santurbano*

Del passato, è l'infanzia che mi affascina di più; solo lei, a guardarla, non mi dà il rimpianto del tempo abolito. Poiché non vi scopro l'irreversibile ma l'irriducibile: tutto quello che è ancora in me, a tratti; nel bambino leggo in trasparenza la parte oscura di me stesso, la vulnerabilità, la tendenza alle disperazioni (fortunatamente plurali), l'emozione interna esclusa da ogni espressione per la sua infelicità.
(Barthes di Roland Barthes)

1.

L'opera di Michele Mari (o almeno una buona parte di essa) è un'immensa archeologia mitografica che impasta e rimodella nella fucina letteraria gli oggetti-fetiché, i ricordi, le ossessioni, il timor panico, i sogni, gli incubi, le privazioni, i rifugi di quella smisurata età che è l'infanzia. Infanzia, oltretutto, che nel caso specifico è costretta nell'arduo incastro di due genitori molto

¹ Alcune idee di questo articolo sono debitrice della conferenza *Fototestualità nella narrativa contemporanea*, presentata dall'autore nel settembre 2017 al II Colóquio Internacional NECLIT presso l'Universidade Federal de Santa Catarina a Florianópolis (Brasile). Il testo dell'intervento (in portoghese) è disponibile su *Contemporaneidades na-da literatura italiana*, a cura di P. Peterle e A. Santurbano, Rafael Copetti, Florianópolis 2020 (1ª ed. e-book).

particolari. Per tracciare le coordinate di questo territorio di lettura possiamo già prendere alcuni frammenti desunti da *Tu, sanguinosa infanzia* (1997). Un primo stralcio appartiene al racconto *L'uomo che uccise Liberty Valance*, in cui la voce autobiografica si confessa in questi termini: «Io, che per tutta la vita sono sempre stato un feticista e un conservatore morboso di tutte le cose mie, io che tutto archivio con affezion maniacale [...]»². Un secondo stralcio, proveniente da *La freccia nera*, definisce invece lo stato psichico-infatuato, per così dire, del ritorno dal viaggio in un libro: «Finita la lettura in capo a tre giorni, proprio nel momento indifeso che succede all'illusione fantastica, quando da quel lusso siamo restituiti alla necessità della nostra vita e abbandonata una pienezza di significati non ne abbiamo ancora recuperata un'altra [...]»³. E infine un terzo frammento, stavolta da *Il tuo dimon son io*, che chiude la silloge di racconti in oggetto, completa questa sorta di mappatura preliminare indicando la dimensione orfica soggiacente a tutta l'opera di Mari: «Non c'è stato molt'altro nella vita. No, è quasi tutto laggiù»⁴.

L'analisi proposta, quindi, sarà scandita da due movimenti: il primo che prende le mosse dall'aspetto specificamente fototestuale di alcuni libri dell'autore, in particolare *Leggenda privata* (2017), per meglio districare i nessi fattuali orditi dal rapporto immagine-testo, e il secondo, col quale il primo gioca di sponda, che verte sull'aspetto probabilmente più conosciuto, quello di un gioco omonimico in cui il Michele Mari autore e il Michele Mari personaggio s'inseminano vicendevolmente.

² M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, Mondadori, Milano 1997, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

2.

Cominciamo dunque col soffermarci sul primo aspetto, prendendo l'abbrivio da una definizione di Michele Cometa: «Il fototesto è dunque lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, e persino all'interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito»⁵. Nel caso delle immagini presenti nell'autobiografico *Leggenda privata* si può parlare di foto veridittive (che si vogliono assumere come un discorso vero, per di più desunte da un archivio personale) o comunque poste a fondamento di un discorso ricostitutivo di vicende personali, logica che purtuttavia s'incrinerà in più punti.

Mari dirà in più occasioni che l'idea di integrare con foto personali un testo già pronto per le stampe, e quindi della difficoltà di incasellarle, a volte con didascalie, nella trama verbale, gli è stata suggerita dalla casa editrice, ma questo ai fini del nostro discorso non è un'eccezione troppo rilevante, perché non andrà a risolvere quel sottile gioco di rapporti, non certo lineare, che tale procedimento iconografico finirà coll'innescare fra lettera e immagine. Non possono essere considerate, insomma, ancorché le circostanze possano indurlo a pensare, fotografie poste a semplice corredo o illustrazione di un'autobiografia (o quanto meno di quelle parti del testo con più esplicite convergenze fattuali) o addotte come semplice prova documentale. Sarebbe pertanto difficile definirle (mi avvalgo ancora di una griglia concettuale proposta da Michele Cometa) *forme-illustra-*

⁵ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata 2016, p. 73.

zione, ovvero che “visualizzano” un testo proponendone l’immagine originaria, in quanto, un poco benjaminamente, quest’origine dei fatti è sempre dislocabile: il passato irrompe sul presente, continua a determinarlo ma allo stesso tempo può sempre essere ripercorso a contropelo. Secondo tale accezione, il procedimento filologico può agire per dare un senso a ritroso (e fors’anche a posteriori) ad una storia personale. E sempre secondo tale accezione l’apparato fotografico in *Leggenda privata* entra nel testo a condizione di partecipare anch’esso a quel sottile processo metaletterario che informa tutto l’autobiografismo di Mari, riassumibile nella formula borgesiana ricordata dallo stesso autore milanese in *Scuola di demoni*⁶: vi è un se stesso che vive affinché l’altro possa scrivere, ma senza quello che scrive il primo non potrebbe vivere. Stucchevole sarebbe in questa operazione stabilire criteri tassonomici di discernibilità tra il vissuto, il narrato e soprattutto il ricordato, e collocarsi definitivamente su una sponda o sull’altra. Le tracce al vaglio, mediate dalla parola e dall’immagine, a volerle seguire sarebbero innumerevoli: realtà, finzione, immaginazione, libera ricreazione, riproducibilità. In questa proposta basti precisare che nessun elemento vuol essere accessorio all’altro, ambendo tutti essi ad articolarsi attorno ad un nucleo dialettico che mette in gioco – ed è quel più conta – la dimensione personale di una *forma-di-vita* ridisegnata dal mezzo letterario.

⁶ Si veda *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di C. Mazza Galanti, minimum fax, Roma 2019, in particolare p. 49.

3.

Michele Mari non è nuovo a flirtare con immagini fotografiche, basti ricordare *Asterbusher, autobiografia per feticci* (2015), in collaborazione con Francesco Pernigo, oltre alle interazioni scritturali con altre espressioni artistiche (disegno e pittura), come in *Filologia dell'anfibio* (1995), *Milano fantasma* (2008) o *Sogni* (2017). In *Leggenda privata*, così come in *Asterbusher*, le immagini appartengono all'universo più specificamente referenziale dello scrittore (biografico e creativo, intimo e relazionale); un viaggio, insomma, piuttosto intorno a se stesso che non intorno al mondo, come invece fa un altro autore giustamente cruciale in questo campo, W.G. Sebald. Ma in fondo anche lo scrittore tedesco è sempre alla ricerca di "vite", di "esistenze", compresa la sua: legge sempre nella storia una dimensione che, per essere collettiva, deve prima attraversare la soglia dell'individuale, del privato; in buona sostanza, deve essere umanizzata in tutte le sue piccolezze e le sue piccole/grandi tragedie. Qualcosa a che vedere, dunque, con la *Leggenda privata* di Mari, in cui le sfere del privato, della fama e della storia conosciuta costruiscono la dialettica ossimorica suggerita sin dal titolo, che eleva la dimensione dell'autobiografia ad una narrazione iperbolica, facendone, appunto, *leggenda*. Dimensione in cui l'aspetto gotico-fantastico, ancora una volta presente nella narrativa di Mari, è fagocitato da un humor grottesco. Mi pare di poter dire, al contrario di altri commenti letti, che il punto non sia disinnescare l'elemento soprannaturale attraverso il registro autobiografico o viceversa, quanto piuttosto che nell'autobiografico non debba essere ricercato che il narrativo, che la dimensione memoriale può trovare forma d'espressione solo se si riconfigura attraverso la diegesi e le suggestioni del letterario. Non ci

sono altre possibilità, ed è importante quando il razionalismo di Enzo Mari, padre despota e famoso artista, parla di memoria selettiva e dice che la letteratura non può essere usata per risolvere faccende private, segnando così un punto di frattura definitivo nei confronti di Michele⁷. Credo invece che sia il piano documentario, in *Leggenda privata* ma anche in altre opere di Mari, a farsi consustanzialmente impossibile allo stato puro. All'interno di questo statuto, cioè non di un'autobiografia che vuole cercare di consolidare regimi di veridicità e provarli con dati oggettivi, bensì di una vita personale che si plasma attraverso la letteratura, va secondo me collocata la fototestualità nel libro di Mari.

In *Asterusher*, per esempio, ricorre un termine quale “risemantizzare”⁸. E le foto che Mari sceglie per l'apparato di *Leggenda privata* devono essere risemantizzate, nel senso che il testo letterario non vi collima attestandosi su rapporti vicendevolmente complementari, ma diventa un apriscatole per far venir fuori pezzi di storia che possono ora riplasmarsi solo grazie ad un procedimento narrativo. Tra l'altro, già nella prima edizione di *Asterusher* compare la foto che farà da copertina e sarà centrale in *Leggenda privata*, in una sorta di anticipazione del libro

⁷ Cfr. M. Mari, *Leggenda privata*, Mondadori, Milano 2017, p. 137: «[...] spostò la conversazione su un piano epistemologico-deontologico, sostenendo che la letteratura non dovrebbe essere mai impiegata per un “regolamento di conti”. Preparandomi a contro-argomentare gli diedi momentaneamente ragione, ma sfruttando quel momento di vantaggio disse: “Ecco”, e mi fece capire che la conversazione era conclusa».

⁸ Cfr. M. Mari-F. Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Corraini, Mantova 2015, in particolare p. 48 e p. 66.

che verrà di lì a poco⁹, pur se con una possibile inversione, per lo meno nella concezione formale: in *Asterusher* la parte testuale, costituita in gran parte da brani tratti dall'opera narrativa di Mari, funge da *èkphrasis* all'impianto fotografico del libro; in *Leggenda privata* alcune poche foto dell'archivio personale dell'autore vengono inserite nell'impianto testuale già nato autonomo. Ma è pur vero che come in un gioco di specchi le prospettive si possono facilmente ribaltare: nel primo caso, le foto riproducono comunque immagini e spazi fisici, nonché mentali, già presenti nell'atto di concepire i testi narrativi poi diventati ecfrastici; nel secondo, le immagini, pur essendo state inserite a genesi editoriale praticamente conclusa, assumono su di esse una funzione catalizzatrice della storia e dei ricordi. In altre parole, testo e immagini sono costantemente chiamate ad un processo reciproco di risemantizzazione, in cui l'autobiografato stesso può realmente rileggersi e riflettersi creando appunto questa tensione tra finzione e *realtà* (concetto, quest'ultimo – inutile quasi ribadirlo –, scivolosissimo, da usare sempre con estrema cautela).

⁹ Nella seconda edizione accresciuta del libro (2019) troveranno a loro volta posto due immagini presenti in *Leggenda privata*. Per un'analisi dettagliata al riguardo rimando all'articolo di Roberta Coglitore, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, in *Arabeschi*, XVI, disponibile all'indirizzo: <http://www.arabeschi.it/sguardo-autobiografico-e-dispositivi-iconotestuali-in-michele-mari/>.

4.

Proviamo allora a partire da questa prospettiva: le immagini non mostrano ma raccontano, non sono fisse ma in atto, non congelano un attimo ma sono il frammento di un continuum. Viene da pensare ad un passo de *L'immaginazione* di Sartre, posto da Georges Didi-Huberman ad epigrafe di uno dei capitoli del suo *Immagini malgrado tutto*: «Il problema è che si è *giunti all'immagine con l'idea di sintesi*. [...] L'immagine non è una cosa bensì un atto»¹⁰.

Walter Benjamin, in *Piccola storia della fotografia*, coglie un altro aspetto decisivo, quasi auratico, che distinguerebbe la foto dal ritratto artistico, dalla pittura, e cioè il fatto che il soggetto, con la sua azione, è un «qualcosa che non può esser messo a tacere, che reclama ostinatamente il nome della donna [si fa qui riferimento ad un soggetto femminile, la pescivendola di New Haven] che lì ha vissuto, che è ancora qui reale e che non vorrà mai lasciarsi totalmente assorbire dall'«arte»»¹¹ (foto 1 in appendice). Insomma la realtà, il vissuto, oppongono sempre una strenua resistenza; nella loro riproduzione si concentra sempre un'immagine carica di tempi, in cui l'occhio dell'osservatore riesce a strappare, a cogliere, nell'atto stesso della visione, insieme al passato, quel futuro in essa conservato, il quale appunto permette la comunicazione. Continua infatti Benjamin:

¹⁰ J.-P. Sartre in G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 71.

¹¹ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Abscondita, Milano 2015, p. 14.

Per quanto il fotografo sia abile, e per quanto la posa del suo modello sia accuratamente calcolata, l'osservatore avverte l'impulso irrefrenabile di cercare in un'immagine di questo genere una scintilla di casualità, l'*hic et nunc* con cui la realtà ha, per così dire, strinato il carattere dell'immagine; si avverte l'impulso di individuare il punto appena visibile in cui, nell'essenza di quel minuto ormai lontano, si annida ancor oggi il futuro, e con tale eloquenza che, guardandolo indietro, riusciamo a scoprirlo¹².

In altri termini e circostanze, Benjamin sta in pratica avvalendosi dell'idea di immagine dialettica. La costruzione autobiografica corroborata da immagini mi pare assumere in Mari (benjaminiano ben al di là dell'omaggio al filosofo tedesco offerto da *Tutto il ferro della torre Eiffel*) sviluppi simili; ed oltre a segnalare la presenza di un vissuto che si apre al barlume di una posteriorità, testimonia anche un'assenza, quella di una sorta di fantasma che dunque può ri-assumere (nel doppio senso di sintesi e di riappropriazione) altri spettri biografici. Insomma, il narrare è ridare voce a un passato, e l'immagine fotografica, piuttosto che siglarne insindacabilmente lo statuto di veridicità (si può al limite parlare di fattualità), invita a ridisegnarne le significanze. Mi sembra molto suggestivo, lungo questa direzione, arrivare ai ragionamenti di Jean-Luc Nancy, anch'essi incentrati sul ritratto:

Ma subito ci viene il sospetto che ogni ritratto si comporti come una maschera mortuaria, e che converta l'assenza della persona presente in presenza della persona assente. Presenza di una maschera piuttosto che presenza mascherata, ovvero presenza che non copre nulla, e non manifesta altro che l'incavo del suo volume. Una simile

¹² *Ibid.*, p. 14 e p. 17.

manifestazione si trova dotata ipso facto di una temibile autorità: essa mette lo spettatore sull'avviso dell'apertura in lui stesso di una simile assenza.

L'altro si ritira nell'abisso del suo ritratto, ed è in me che risuona l'eco di questo ritiro¹³.

In *Austerlitz*, capolavoro di Sebald, il protagonista, alla ricerca delle sue origini in un viaggio a Praga, parla della grande finzione del campo di concentramento di Theresienstadt, allorché nell'estate del 1944, nell'imminenza di una visita annunciata dalla Croce Rossa, le alte gerarchie naziste allestirono una grandiosa messinscena per farlo sembrare una cittadella modello, mentre nel ghetto moriranno in realtà gran parte dei circa 80.000 ebrei cecoslovacchi, tanto da essere definito nel libro «Eldorado di cartapesta». Nella circostanza si gira un film di propaganda, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (Il Führer regala una città agli ebrei), che riprende i volti degli spettatori in una sala da concerto, e quando Jacques Austerlitz ne viene in possesso è suggestionato dall'idea di riconoscervi il volto della giovane madre, internata appunto in questo campo: «Esattamente così come mi immaginavo l'attrice Agàta sulla base dei miei deboli ricordi e degli altri scarsi riferimenti che oggi posseggo, esattamente questo – penso – è il suo aspetto, e continuo a guardare quel viso nel contempo estraneo e familiare [...]»¹⁴. Qui, tra l'altro, Austerlitz, similmente a Roland Barthes – il semiologo ammetterà infatti la sua predilezione per il foto-

¹³ J.-L. Nancy, *L'altro ritratto*, a cura di D. Calabrò e M. Villani, trad. di M. Villani, Castelvechi, Roma 2014, p. 31.

¹⁴ W.G. Sebald, *Austerlitz*, trad. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2002, p. 268.

gramma, giustificata, a suo dire, dalla sua incultura cinematografica, dalla sua resistenza al film –, individua la capacità di captare aspetti più significativi nel fermo immagine, piuttosto che nel movimento “al naturale” del film. Sebald, dunque, suggerisce uno scarto: dall’incertezza del personaggio, che “legge” con beneficio d’inventario il fotogramma della pellicola del film (opportunamente rallentata) e ne fa una sorta di stemma visualizzatore dei suoi ricordi, all’incertezza, ricorrente nei suoi icotesti, circa il fatto che le immagini (prive di didascalie) sarebbero legate alla scrittura da un rapporto puramente analogico o paradigmatico, senza essere esattamente “quelle” accennate nel testo. Insomma, Sebald sembra sempre lasciare un margine aperto, che è insieme una possibilità e una responsabilità esegetica nei confronti del rapporto fra storia, memoria e esperienza, rifuggendo da una aderenza assoluta del testo con la presunta fattualità dell’immagine. Non fa di quest’ultima corollario del primo, anzi ne mette a confronto i montaggi. Ci invita a leggere la “narratività” dell’immagine in una prospettiva dialettica con la “figuratività” del testo; possiamo sì mettere in dialogo i due linguaggi, ma senza cadere nell’equivoco di un facile descrittivismo, di una prova appunto, come si diceva prima, piuttosto di un nuovo e necessario mezzo per scardinare la piatta leggibilità della storia. Direi, in fondo, che le immagini fotografiche in Sebald, più che convalidare una supposta esperienza vissuta, stimolano la (ri)costruzione di un resoconto (e qui il lettore è chiamato ad un ruolo estremamente partecipe) che possa leggerle e risemantizzarle. E qui mi riavvicino al discorso sotteso a *Leggenda privata*, con tutti gli eventuali e inevitabili distinguo ovviamente.

5.

C'è un altro aspetto da tenere in conto nelle fotografie, e cioè quello della stratificazione di più piani temporali: l'osservatore cambia, la foto vive (o «sopravvive», se vogliamo riferirci di nuovo ad un concetto benjaminiano, il *nachleben*, poi rielaborato da Didi-Huberman, nello specifico dell'arte, attraverso il concetto di *anacronismo delle immagini*), assumendo altri significati. A due osservatori allo stesso tempo l'immagine può dire cose diverse, così come può dire cose diverse allo stesso osservatore in tempi diversi. Barthes, in *L'ovvio e l'ottuso*, fa notare come

la fotografia installa non una coscienza dell'*esserci* della cosa (che ogni copia potrebbe suscitare), ma una coscienza dell'*esserci stato*. Si tratta dunque di una nuova categoria dello spazio-tempo: locale immediato e temporale anteriore; nella fotografia si produce una congiunzione illogica tra *qui* e *un tempo*¹⁵.

Mari, nello iato di questa congiunzione illogica, inserisce lo spazio del suo auto-racconto, sospeso fra tempi diversi. Come detto, sulla copertina di *Leggenda privata* appare la foto del piccolo Michele con la madre (foto 2 in appendice). Si noti anzi come questa copertina sia già una sorta di sfida, dall'effetto ironico, del giovane futuro scrittore, in posa da "eroe da leggenda": mi arrischio a pensare anche ad un gioco iconico con questa moda oggi dilagante dei supereroi della Marvel, appunto, di

¹⁵ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, traduttori vari, Einaudi, Torino 1985, p. 34.

questa suggestione collettiva dei bambini mascherati che credono e si credono dei salvatori del mondo. Ed è interessante che questa foto venga sin da subito accostata al titolo, in posa tale da sembrare già affrontare il lettore in questa sfida autobiografica. All'interno del libro l'immagine è poi riproposta accompagnata dall'*ékphrasis* dell'autore, che significativamente ne parla in terza persona, in tono umoristicamente apologetico; e vi si scopre che la sfida è tra il Mari figlio (Michele) e il Mari padre (Enzo): «Se la madre non lo difendeva, si formava talvolta nella mente del figlio il delirante conàto di difenderla lui, come si evince dalla seguente fotografia scattata dal padre: autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: "Dovrai passare sul mio cadavere"»¹⁶. Ma, evidentemente, più che di effetto eroico si può parlare di effetto eroicomico, poiché il montaggio con una foto successiva (foto 3 in appendice) ci conduce verso una precisa diegesi: il tentativo di difesa non è riuscito, il nostro piccolo eroe ora si è fatto da parte, si nasconde: ci dice Mari che si è appena beccato una sberla.

Le foto vengono rilette, dunque, più che per recuperarne un improbabile significato originario (o psicanalitico), per ricavarne una nuova *ékphrasis* che sostenga, in un costante moto dialettico, l'autobiografismo. Non a caso, i mostri dell'accademia, che impongono a Mari di scriversi, spingono la voce autoriale a dire: «Non è per questo che vogliono cogliermi in flagrante nell'oltranza della finzione, là dove sono più vero?»¹⁷.

¹⁶ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

6.

Torniamo per un attimo ad *Asterusher*, dove sono presenti molte immagini di scaffali di libri, soprattutto della casa milanese dell'autore, perché a proposito dei percorsi tra atto del vedere, del ricordare e del narrare, è utile menzionare che nel primo libro di fotografie pubblicato con testi (il primo esempio, può dirsi, di fototestualità), *The pencil of nature* (1844), dell'inglese William Henry Fox Talbot, appare in una tavola l'immagine di una biblioteca (foto 4 in appendice). Un breve testo la commenta, però non si tratta di una didascalia, bensì di un racconto, per di più di fantascienza, in cui si parla di camera oscura e di libri. Si fa dunque interessante trovare sin dalle origini del genere iconotestuale un'associazione tra un regime finzionale, narrativo, e l'immagine di libri, a dimostrare che non solo il vedere è posto in discussione ma anche quello del leggere. Nel commentare quest'opera, Muriel Pic scrive in *Les désordres de la bibliothèque*:

Per Talbot, infatti, la lettura chiaramente non si fonda sulla rivelazione di un senso nascosto, profondo, grazie ad un codice, ma *sulla superficie*, grazie ad una rete, di punti lanciati tra le tavole, i testi e le opere, una costellazione in cui si disegnano configurazioni intertestuali. La biblioteca è un *atlante fantastico* che stimola percorsi e spostamenti diversi, retrocessioni ed avanzamenti, soste, meditazioni sospese per ritornare un po' più lontano, oltre, verso l'altro scaffale¹⁸.

¹⁸ Traduco liberamente da un'edizione brasiliana dell'opera: M. Pic, *As desordens da biblioteca*, trad. di E. Jorge de Oliveira, Relicário, Belo Horizonte 2015, p. 75.

E l'atlante di *Leggenda privata* si arricchisce di altri grumi di significato, quali si possono cogliere in un passo di *Letteratura e fotografia* di Silvia Albertazzi: «La narrativa non manca di tematizzare la foto familiare, soprattutto per metterne in luce le incongruenze, il non detto, ciò che sta dietro e oltre l'inquadratura»¹⁹. Nello stesso volume di Albertazzi altre considerazioni si fanno interessanti, come per esempio quella di Julio Cortázar che dice che il contenuto perfettamente equilibrato dentro i quattro lati della foto, alla pari del racconto, «proietta anche una specie di aura fuori da se stesso, che ci lascia l'inquietudine di immaginare cosa ci sia più in là, a sinistra o a destra». Oppure John Berger che suggerisce che la foto interagisce col tempo «non solo ricordandolo, ma anche vivendo momenti che gli fanno resistenza, non tanto diventando indimenticabili, ma perché nell'esperienza di quegli istanti c'è un'impermeabilità al tempo»²⁰. Tutte sfere, queste, dalla necessità di completare il «fuori-quadro» alla relazione col mondo dell'infanzia, fatto di resistenze «impermeabili» al tempo, che sono ancora una volta leggibili nell'operazione di *Leggenda privata*. Viene inoltre da pensare ad un'altra autobiografia iconotestuale recente e di grande successo, *In tutto c'è stata bellezza*, dello spagnolo Manuel Vilas (2018), le cui fotografie personali o dei genitori, lontano dall'essere prese *ipso facto* per quello che mostrano, esigono dallo scrittore una ricostruzione ecfrastica, non solo del loro contesto, ma anche di un senso che solo a posteriori può essere esperito. In particolare, come fa notare Novella Primo, anche queste foto «propongono tutti ritratti con limitatissime

¹⁹ S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2018, p. 8.

²⁰ *Ibid.*, rispettivamente p. 25 e p. 26.

aperture spaziali»²¹, in linea con quella necessità di colmare il non-visto (nonché il non-detto del tempo).

7.

E veniamo finalmente al secondo movimento annunciato all'inizio, che non ha fatto altro che scorrere sottotraccia al primo, e cioè quello della compenetrazione tra autobiografia e finzione, della letteraturizzazione del privato o, in altri termini, della necessità di ibridare e finanche deformare il registro autobiografico favorendo le condizioni di una sua polisemica leggibilità. Il personaggio Mari calato nella pagina, dunque. Dico subito che non mi appassionano le discussioni sulla cosiddetta *autofiction* o autofinzione²²: quali dovrebbero esserne le coordinate tassonomiche? Voglio prendere le mosse da una premessa di Lorenzo Marchese:

Parto dall'assunto teorico per cui si ha l'autofiction (o autofinzione che dir si voglia: i termini sono qui usati in maniera intercambiabile) quando un autore scrive un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica e da una sbandierata disponibilità al principio di verifica dei dati empirici contenuti nel testo, ma al tempo stesso ci costringe a prendere atto, attraverso strategie paratestuali e spie testuali, che la materia della storia che si racconta è da

²¹ N. Primo, *In tutto c'è stata bellezza. Il giallo e la luce nelle memorie fototestuali di Manuel Vilas*, in *Arabeschi*, cit., disponibile all'indirizzo <http://www.arabeschi.it/manuel-vilas-in-tutto-c-stata-bellezza/>.

²² Rimando anche qui chi voglia cogliere più puntualmente i disegni della questione a un altro ricco articolo di Roberta Coglitore, *Strategie autofinzionali in Leggenda privata di Michele Mari*, in *Between*, IX, 18, Novembre/November 2019.

interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non attendibile come testimonianza²³.

In altre parole, saremmo di fronte ad un testo di carattere autobiografico che presenta ovviamente una coincidenza onomastica tra autore e narratore, il quale approccia testimonialmente gli avvenimenti, salvo poi ingannare il lettore (rompendo il patto di lejeuniana memoria) con l'introduzione di elementi fittizi per obbligarlo infine, attraverso alcuni indizi, a mettere in dubbio tutta la credibilità dell'impianto. Al limite, opere come *Verderame* (2007) e *Rondini sul filo* (1999), la prima mediante uno scivolamento progressivo che sfocia in un thriller fantastico, la seconda condotta sul filo di una martellante requisitoria grottesca, si può dire che torcano in ragionevoli margini di ambiguità le vicende autobiografiche. Ma già in *Leggenda privata* la cornice gotico-fantastica si manifesta in così immediata evidenza da lasciare i piani narrativi sufficientemente distinti, tanto che, come l'acqua e l'olio (o, visto che scrivo dal Brasile, come le acque del Rio Negro e del Rio Solimões), non si mischiano, finendo col non contaminare più di tanto l'accettabilità del registro autobiografico.

Piuttosto, a voler essere radicali, è sul piano ontologico che la discussione rischia di risolversi in partenza. La letteratura è letteratura, non significa, è, come era solito ripetere tautologicamente Giorgio Manganelli, con la sottoscrizione di Mari. E questo non vuol dire inautenticità o fuga, bensì sparigliare la logica di una facile accessibilità al reale e far carico la letteratura

²³ L. Marchese, *Genealogia dell'autofinzione italiana*, in *Le parole e le cose*, disponibile all'indirizzo <http://www.leparoleele-cose.it/?p=30851>.

di tensioni, di demoni, di ossessioni, resi ancora più pervicaci dal filtro distorto della finzione. Si prenda, per fare qualche esempio, quella funambolica scrittura ibrida, in cui convivono un soggetto anagrafico, uno pseudonimo e un anagramma dello pseudonimo, che presiedono a quasi tutta l'opera di un Alberto Savinio; o, ancor prima, si consideri uno dei padri della letteratura fantastica, Charles Nodier, che già all'alba del 19° secolo metteva alla berlina il genere dell'autobiografia con il *Proprio io* e con *L'ultimo capitolo del mio romanzo*. E poi si vedano quelle gimcane in prima persona di narratori che "si dicono" Sebald (di nuovo), Walser, Bernhard, Philip Roth (che addirittura in *I fatti* si fa certificare il resoconto autobiografico dal suo stesso alter-ego); insomma, tanti autori che fanno della pagina dei canali di reversibilità costanti tra autore e personaggio per meglio distillarvi le proprie ossessioni. Comunque, senza indugiare ulteriormente su questioni così ampie, questo discorso vuole essere utile nella misura in cui serve a sgombrare il campo almeno da un punto: Mari, da *Verderame* in poi, non rompe con le sue incursioni fantastiche l'impianto autobiografico per capriccio o adesioni a mode postmoderne. Piuttosto, la commistione tra realtà e finzione, tra testimonianza e universo letterario, tra lettore e autori o personaggi (si veda, su tutti, *Otto scrittori*), è un modo per poter ricucire lo strappo tra realtà e invenzione, per poter continuamente tenere in vita una memoria personale nutrita sin dall'infanzia da suggestioni e infatuazioni letterarie.

8.

Inquadrato sotto questo punto di vista, l'autofinzionismo è elemento ineludibile e necessario: sempre in *Otto scrittori*, l'io narrante può incontrarsi con gli autori letti e amati fino alla prima

adolescenza trasformandoli in personaggi – ricordando in questo modo un po' la formula delle *Interviste impossibili* – e facendosi egli stesso personaggio. Oppure, nello spiazzante incipit di *Roderick Duddle* (2014), il tentativo di rendere autobiografabile la finzione più pura (e sì, perché il decenne protagonista è frutto e omaggio ancora una volta all'universo avventuroso-letterario dell'infanzia di Mari) è subito esibito:

«In verità... io... mi chiamo Michele Mari».

«Mi prendi per scemo? Affididìo che ti farò assaggiare il mio staffile, pendaglio da forca»

«Ma davvero, io...»²⁴.

Ma ancor più istigante, a parer mio, è proprio l'inizio di *Leggenda privata*, in cui la prospettiva è invece rovesciata: non si chiede a Michele Mari di rinunciare alla sua identità, bensì di spogliarla di qualsiasi mistificazione, di de-letteraturizzarsi:

Vogliono tutti sapere chi sono, come se avermi osservato non contasse nulla: l'idea è che io finga anche quando sono da solo, che mi muova e faccia gesti come uno che finge. Ma fingere cosa, se non c'è nulla *de quo*? – Scrivi-. E io non scrivo. Sono furbi: pensano che mi lasci tentare dalla possibilità di mentire ancora di più, e meglio, ma io so che è proprio in coincidenza con il massimo della menzogna che intendono sorprendermi, candido e ignudo nella mia stessa impudenza²⁵.

In questo passo si coglie subito il corto-circuito tra realtà e finzione, del “quanto più fingo più sono vero”: d'accordo i

²⁴ M. Mari, *Roderick Duddle*, Einaudi, Torino 2016 (1^a ed. 2014), p. 7.

²⁵ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., pp. 3-4.

giochi eteronimici alla Pessoa, ma forse l'aspetto più pertinente si fa qui soprattutto quel motto di Jacques Rancière, che tra l'altro mi capita spesso di citare: «il reale deve essere reso finzione per poter essere pensato». Vale a dire, si cerca di “riaccedere” al passato e ai suoi segni, anche documentali, attraverso una comprensione che passi per i modi creativi offerti dalla letteratura: i regimi discorsivi del reale, insomma, devono essere sfaccettati e risemantizzati dispiegandoli nella leggibilità dei dispositivi narrativi, dialettici e affabulatori. «L'opera ci costringe ad accettare il suo paradigma di realtà, di solito molto distante dalla realtà percepita», ci ricorda opportunamente Andrea Gialloretto. E sempre d'accordo con lui constatiamo di nuovo che, se di «portavoce letterari» si può parlare, talvolta queste loro «disavventure» sono accompagnate «da un sorriso di scetticismo (da non confondersi con cedimenti alla compiaciuta parodizzazione di marca postmodernista)»²⁶.

Spesso Mari si fa dunque personaggio (o assume il personaggio in sé) e ricorre a strategie metatestuali per un motivo essenziale e esistenziale: fare i conti con una memoria personale, di un tempo che si vorrebbe mai superato, tenendone in vita tutto l'immaginario psichico-letterario. E allora, «Realtà e Leggenda, sempre, sono i poli che elettrizzano ogni grande opera autobiografica», come scrive Andrea Cortellessa, che poi chiosa: «Ad affascinare, in scrittori veri quali Mari e Siti, resta invece

²⁶ A. Gialloretto, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Franco Cesati, Firenze 2017. Le citazioni sono prese rispettivamente da p. 167 e p. 12.

l'intercapedine indecidibile, la zona grigia fra l'autore e il personaggio»²⁷. E da parte sua, lo stesso Walter Siti non esita, per converso, a parlare di impossibilità del realismo, del realismo come «il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale»²⁸.

9.

Ormai in dirittura d'arrivo mi piace ricordare la circostanza di un incontro di Mari con i lettori occorso in una libreria romana nel 2018 (vivendo all'estero da tanti anni devo fare tesoro di queste opportunità di contatto), in merito soprattutto ad una certa, inevitabile morbosità di questi ultimi nei confronti degli aspetti più personali della vita privata dell'autore. È chiaro che, nel bene o nel male, ogni scrittore si condanna a questo confronto ineludibile con l'aspetto autobiografico o comunque con una critica ancora biografica, ma nel caso di Mari egli spiazza il lettore più affamato o curioso mettendo ostentatamente a nudo questo legame, ingarbugliandone però la direzione della leggibilità. Nell'episodio citato, se ben ricordo, Mari ebbe modo di dichiarare che il sogno dell'autobiografato è trasformarsi in personaggio letterario. A maggior ragione il gioco si fa ancora più complesso nel caso di immagini, fotografie, segni di un passato documentabile ma comunque da risemantizzare, come abbiamo visto. Vorrei allora insistere ancora un attimo sul valore disgiuntivo di queste foto nei testi, risultante in un'implosione del

²⁷ A. Cortellessa, *Michele Mari, il ritorno del Demone*, in *Doppiozero*, 28 giugno 2017, disponibile all'indirizzo <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>.

²⁸ W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, nottetempo, Roma 2013, p. 8.

tempo e contemporaneamente in una sua espansione in più direzioni, finendo col (ri)creare una nuova relazione tra il vissuto (o memoria di questo vissuto) e il contributo immaginativo che occorre a corroborarlo per ricostituirlo, rileggerlo e riviverlo. L'autenticità non può essere commisurata su un'oggettiva verificabilità spazio-temporale, neppure nel caso di scritture autobiografiche. «La letteratura in questo senso è lusso e vendetta – dice Mari nei *Demoni e la pasta sfoglia* –, e soprattutto non inganna mai: perché ci costringe a credere solo quello che crede l'autore, e nessun autore, come nessun uomo, crede in qualcosa come alle proprie passioni, alle proprie idiosincrasie e alle proprie ossessioni»²⁹. D'altra parte, partendo da un versante opposto, concludeva Manganelli: «Forse voglio dire che la letteratura fantastica non crede alla realtà? Oh, ci crede; ma crede che la realtà sia appunto lei, la letteratura. E come si fa a persuaderla del contrario?»³⁰.

Andrea Santurbano

²⁹ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Il Saggiatore, Milano 2017, pp. 167-168.

³⁰ G. Manganelli, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, p. 268.



Foto 1

MICHELE MARI
LEGGENDA PRIVATA



EINAUDI

Foto 2

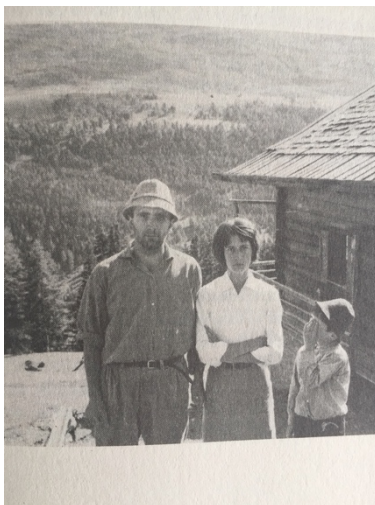


Foto 3

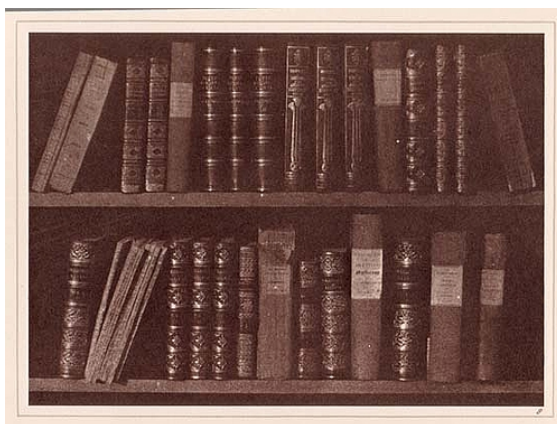


Foto 4

VIII. *Dialogo con Michele Mari*
11-12 ottobre 2019, Biblioteca Nazionale Centrale
di Roma

a cura di *Riccardo Donati, Andrea Gialloredo, Fabio Pierangeli*

11 ottobre

[Lo scrittore commenta i materiali esposti in sala, tra i quali le fotografie inserite in *Leggenda privata*]

Mari: Mio padre aveva impostato la fotografia con l'autoscatto. Era l'autoscatto di una vecchia rolleiflex che richiedeva un'ora e un quarto per essere posizionata. Nel momento in cui tirava fuori il cavalletto si spargeva intorno a lui una tensione, un'ansia perché la fotografia aveva un carattere rituale molto forte: tutto doveva essere perfetto. Mio padre ha montato questo cavalletto dopo di che la rolleiflex concedeva una dozzina di secondi perché lui si posizionasse e venisse a far compagnia a me e a mia madre; non mi ricordo in cosa io avessi sbagliato...probabilmente mi ero spostato, ero in una posizione perfetta e dovevo pietrificarmi...mi sarò mosso. Quindi lui è venuto, mi ha dato una sberla dopo di che si è messo vicino a mia mamma. Come vedete tutti hanno un'espressione torva, tragicamente concentrati nel momento. Mia madre non vedeva l'ora di andarsene, mio padre scocciato per l'incidente ma in primis preoccupato che la foto venisse bene e io che comunque riesco a rovinare anche la foto nel senso che mi giro verso di lui come per dire "ma insomma cosa ho fatto di così grave" e quindi subisco poi

non credo una seconda sberla ma un'ulteriore reprimenda per la foto venuta male. A proposito di queste foto posso dire che sono sempre esistite nella mia mente, nella mia percezione come feticci, quindi come oggetti. Ho sempre avvertito una continuità, una omologia tra la fotografia e l'oggetto. Vi posso dire che quando ho scritto *Leggenda privata* queste fotografie erano tutte presenti simultaneamente in modo anche ridondante nella mia testa e mi sollecitavano, quasi mi obbligavano. Come se il rettangolino di carta mi dicesse "sai benissimo che sono in questo cassetto quindi devi dare un po' di spazio, di narrazione anche a me; per cui ho rievocato episodi attraverso la mediazione della fotografia e quando, verso la fine del libro, in un trittico metto tre foto risalenti ad anni diversi in cui io e mio padre siamo vicini ma assorti ognuno nel proprio mondo, quando ho voluto parlare di questo aspetto ho pensato immediatamente al suo riscontro grafico. La foto aveva già creato un'aura nel senso giusto della parola aura (Sebald più che Benjamin) attorno a quell'episodio o a quell'aspetto di vita familiare. Questo per dire che il testo presupponeva queste foto, si nutriva vampirescamente di queste foto ma proprio per questo le escludeva. Sapevo che queste foto c'erano ma a me bastava averle poi trasposte letterariamente. Però evidentemente qualcosa del rapporto con queste foto si vedeva, perché in Casa Editrice quasi subito mi han detto: "ma di questo, di quell'episodio non hai dei documenti?", cosa che per me era un invito a nozze tanto che ho detto: "se volete mi mandate un furgone e vi faccio avere degli scatoloni, e infatti ho dovuto fare poi molta fatica per scegliere queste foto. Per ogni foto pubblicata ce ne sono diciannove scartate. Tornando alla foto di partenza, la sua qualità è tecnicamente migliore di questa [proiettata]. Probabilmente tu hai acquisito la foto dalla stampa.

Pierangeli: Però tuo padre l'ha voluta conservare.

Mari: Mio padre ha conservato quasi tutto. Ha un archivio fotografico impressionante che riempie una parete di mobili, scatoloni e archivi metallici riguardanti il suo lavoro; poi c'è una specie di *enfer* nel quale invece ci sono le foto di famiglia e sono tutte tecnicamente impeccabili.

Mi sono venute in mente tante cose anche sentendo Luca Serianni. Ho sentito rileggere frasi che non avevo mai riletto da vent'anni o trent'anni. Di solito ho un rapporto molto disagiato e imbarazzato con i miei libri, nel senso che una volta pubblicati tendo un po' vilmente a declinare ogni responsabilità. Il libro è mio finché lo scrivo, finché ingaggio con la pagina qualcosa di erotico, di ginnico, di performativamente soddisfacente ed euforizzante. Nel momento in cui il libro è congedato, è andato nel mondo, diventa pubblico, diventa cosa altrui. Ci sono alcuni libri, alcuni titoli per i quali questa cosa è particolarmente evidente e sono casi che mi spingono quasi a disconoscere il libro. Ovviamente si può pensare a *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, una cosa che io ho pubblicato così, quasi per gioco, tanto per "monetizzare" patemi di vita, visto che il mio lavoro è fare lo scrittore. Dopo di che è diventato il mio libro più pubblicato e più citato e questa cosa mi spiazza, mi dà l'impressione che ci sia un grande equivoco, tanto che ho pubblicato *Dalla cripta* appositamente come contraltare, come manifesto poetico nel quale mi riconosco infinitamente di più. Circa quello che ha detto Luca Serianni posso dare una testimonianza che riguarda non solo me ma lui, cioè che la prima volta che io ho messo piede alla Sapienza è stato su suo invito, nel 1992. Era appena uscito *La stiva e l'abisso* e Luca mi fece l'onore di invitarmi a parlare ai suoi studenti e ai suoi dottorandi e mi fece anche poi interloquire con i suoi più brillanti allievi che allora si riunivano

nell'Accademia degli Scausi. A testimonianza di quell'incontro venne poi pubblicato un volume intitolato *Parola di scrittore* per Minimum Fax nel quale si raccoglievano i contributi di Luca, di qualche scauso e di qualche autore tra cui il sottoscritto... Questa cosa mi emozionò e sono contento adesso di ringraziare pubblicamente Luca di questa lunga fedeltà.

[dibattito successivo agli interventi di Peterle e Pomilio]

Mari: A titolo di testimonianza direi qualcosa su questi famosi palloni¹. Questi palloni sono all'origine anche della seconda edizione di *Asterusher*, nel senso che quando *Asterusher* era in bozze, mettendo ordine in una soffitta ancora inesplorata della mia casa di campagna, ho ritrovato un pallone preistorico perfetto per essere descritto dalle parole che tu hai citato [si rivolge a Patricia Peterle]: grigio, bitorzolato, minerale. Era un pallone secondo me risalente agli anni Quaranta quindi probabilmente un pallone utilizzato da mio zio, non mio, però un pallone che ha fatto sì che mi venisse immediatamente voglia di allestire questa seconda edizione; ho aggiunto poi quindici immagini nuove, però l'avanguardia è stata costituita da quel pallone. Una seconda cosa riguardante il collegio di Quarto dei mille: questo collegio è legato a uno dei periodi più angosciosi della mia vita, è stato veramente l'inferno; però devo dire che già allora, anche se ingenuamente, una parte di me evidentemente percepiva la letterarietà della parola collegio, come nella letteratura mitteleuropea, musiliana... per cui io – di questo sono sicuro, sono sicuro della mia consapevolezza – quando avevo una trentina

¹ Il riferimento è al racconto *I palloni del signor Kurz* compreso nella raccolta *Euridice aveva un cane*, Bompiani, Milano 1993.

d'anni ho deciso di scrivere quei racconti fondamentalmente perché volevo rappresentare me stesso come collegiale, visto che mi sembrava una cosa molto letteraria essere un individuo con un'esperienza di collegio. È lo stesso motivo per cui, potendo optare per il servizio civile, mi sono rassegnato e ho fatto il servizio militare. Avevo già messo in conto una quota di letterarietà, non avevo messo in conto di scrivere *Filologia dell'anfibio* però già ragionavo in quei termini. Posso anche rivelare che il signor Kurz era in realtà la ferrovia dove regolarmente questi palloni finivano con l'angoscia supplementare di vederli al di là della cancellata e di non poterli prendere; stavamo lì tutti morbosamente e masochisticamente in attesa del treno e quando il treno passava del pallone non c'era più traccia. Quindi probabilmente l'idea invece di immaginare una fine del pallone salvifica, che anziché farlo scomparire lo liberasse, lo eternasse è stata anche una sorta di reazione emotiva a questo spettacolo miserabile.

Per quello che riguarda soprattutto l'intervento di Tommaso [Pomilio], a conferma di tutto quello che è stato detto sugli amuleti, sulla radioattività delle cose, sul valore di talismano che le cose possono avere o possono far credere di avere, sull'investimento emotivo, sull'erotizzazione di un oggetto, posso dire che la prima idea di questo libro² non prevedeva Benjamin, non prevedeva Céline, non prevedeva Marc Bloch... prevedeva soltanto oggetti, perché io avevo deciso auerbachianamente – il mio primo vettore fantastico è stato Auerbach – avevo deciso di scrivere un libro sulle cose che la letteratura ci ha lasciato in eredità, convinto che alla fine i veri protagonisti di tanti libri siano

² *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002.

le cose. Non a caso in *Mimesis* Auerbach intitola secondo oggetti i capitoli relativi agli scrittori. Per esempio, il capitolo su Virginia Woolf si intitola *Il calzerotto marrone*. Già dal titolo, già scorrendo l'indice vediamo cose, visualizziamo oggetti e io devo dire da lettore ineducato, non attrezzato, ho sempre mantenuto dei libri una memoria oggettuale. Per esempio sono sicuro che se uno mi chiedesse qual è la scena più magnetica, più forte, più intensa di *Moby Dick* io direi il momento in cui il capitano Achab inchioda il doblone all'albero maestro, proprio perché rendendosi conto che la balena bianca è un'ossessione per lui ma che ai marinai non interessa niente, interessano le balene come fonte di guadagno ma non quella balena, e volendo invece che tutti condividano la sua ossessione, punta sulla loro avidità e dice: "vedete questo doblone? Il primo che avvista la balena bianca avrà il doblone", poi lo inchioda all'albero. Da quel momento tutti gli uomini pensano solo a quella balena. Il genio di Melville si vede anche in questo. È una prepotenza di Achab, una sorta di stupro psichico commesso da Achab nei confronti della sua ciurma ed è lo stesso stupro psichico effettuato da Melville nei confronti di noi lettori. Per cui poi le vocali di Rimbaud io me le sono viste proprio come dei magneti da mettere sopra il frigorifero, i fiori del male io li ho realmente immaginati come delle stelle alpine mosce, come gli asfodeli, un po' pelose, un po' vellutate. Così pure il barattolino bluastro con il veleno per topi di Emma Bovary. E alla fine ho detto "ma se a me dei libri, dai libri rimangono tanti oggetti, perché non onorarli, perché non scrivere un libro in cui siano protagonisti gli oggetti?". Dopodiché, annaspando in questo mare, ho avuto bisogno di un vettore, di qualcuno che mi portasse in giro per Parigi e questo vettore è stato Benjamin. Tra l'altro io non avevo

nemmeno scelto Parigi e non avevo nemmeno scelto il 1936, volevo parlare degli oggetti in relazione all'aura e al fascino di certi ambienti, di certi cronotopi, di certi momenti fatidici della storia della cultura... quindi i caffè degli esistenzialisti, i *passages* dove Breton ha fondato il Surrealismo, i caffè di Piazza del Popolo, le Giubbe Rosse, le case degli artisti etc. E poi alla fine, come spesso in questi casi, come tra i personaggi di *Roderick Duddle* ho lasciato che gli antagonisti se la sbrigassero tra loro e alla fine Parigi ha vinto su Roma, gli anni Trenta hanno vinto sugli anni Sessanta, altrimenti sarebbe stato un libro sul biondo Tevere, Pasolini, la Giulietta di Pasolini: sarebbe stato un altro libro ma lo stesso libro.

[in risposta a una domanda dal pubblico sugli oggetti regalati]

Mari: è un sentimento che ho sempre avuto, ma non di rabbia, un sentimento di disagio, di angoscia, ed è uno dei motivi per cui fare un regalo o ricevere un regalo mi pesa e mi imbarazza, anche perché ho sempre patito una condizione di "autovisione", mi sono sempre visto e giudicato nel momento in cui ho fatto un regalo o in cui l'ho ricevuto ed è una cosa per me insopportabile – era insopportabile fin da bambino – sapere di dover atteggiare il viso a un sorriso per far capire al nonno o allo zio che il regalo era piaciuto. Io aprivo un pacco, non sapevo cosa ci fosse dentro e già sapevo che dovevo subito dire "che bello", e questa cosa mi dava un senso di falsità, di ipocrisia, e se poi aprivo il pacco e il regalo effettivamente era bello comunque io ci avevo messo già un carico tale di ansie per cui non era più così bello come sarebbe stato. Ho sempre visto gli oggetti come portatori di una superiorità ontologica. Come dico in *Leggenda pri-*

vata: “Le cose non ti possono mai tradire”. Non solo non cambiano e non ti tradiscono, ma non tollerano nemmeno che tu cambi, nel senso che tu, da collezionista feticista, apri un cassetto e trovi un tuo quaderno di scuola, trovi un tuo soldatino di quando avevi otto anni, e quel soldatino ti dice: “tu adesso stabilisci con me lo stesso identico rapporto che avevi a otto anni; non m’importa niente che tu abbia sessanta, settanta, ottant’anni, sia un professore e abbia pubblicato dei libri... tu adesso torni quel bambino”. E io torno quel bambino. Quindi riconosco agli oggetti questo tipo di coerenza anche ottusa ovviamente, la coerenza dell’ottusità.

Bernardini Napoletano: e sono legati a certi momenti precisi? Non sono in movimento nel tempo?

Mari: Viene in mente il finale di *Autodafé* in cui Peter Kien si mineralizza nell’ottusità della pietra, però è la sua salvezza. Di fronte allo sfacelo della sua vita di topo di biblioteca l’unica salvezza è diventare pietra. Io ho sempre avuto il sogno delirante di finire la mia parabola terrena tra le mie cose, tra i miei oggetti...io vorrei finire così, vorrei in un’altra vita essere uno dei miei soldatini e devo dire che capisco il fascino di personaggi come Voldemort che hanno affidato la propria sopravvivenza e la propria eternità alle cose, ripartendovi la propria anima, per cui ucciderlo significa individuare e distruggere le sei sette otto nove cose cui lui si è affidato. Magicamente fin da bambino ho sempre pensato agli angeli in termini di ferro, in termini di simboli, in termini di numeri, in termini di cose, dove per cosa si può intendere anche un rituale.

[domanda dal pubblico: nelle sue opere si riscontrano un forte tratto enciclopedico e una tendenza agli elenchi che ricorda la

vertigine della lista di Umberto Eco: Lei pensa che questa struttura sia ancora portante per il romanzo odierno?]

Mari: Posso ammettere che in certi momenti l'accumulo può diventare funzionale, può diventare un valore. Questo ha i suoi rischi, però posso solo constatare quanto io abbia effettivamente ceduto alla tentazione di praticare questo tipo di scrittura. Dubito che nel senso classico del termine l'enciclopedismo possa avere una fungibilità sul piano del mercato. Oggi credo che se un esordiente presentasse un libro come *La vita istruzioni per l'uso*³ riceverebbe solo rifiuti.

Pierangeli: Ho apprezzato molto la tua riflessione sugli oggetti, in particolare quelli "cari" alla tua infanzia. Come hai vissuto la felice antinomia di comunicare narrativamente quelle emozioni così intime da te definite "impartecipabili"?

Mari: Nella brevissima prefazione ad *Asterusher* ho citato un racconto di Gadda in cui si dice che su qualsiasi cosa, anche su uno spazzolino da denti, un personaggio mette dei cartellini con cinque p: "propria privata privatissima personale proprietà": ecco, tutto ciò che c'è in questo libro è così. Probabilmente scrivo e ho preso l'abitudine di scrivere libri proprio perché non ho mai veramente comunicato, o comunque non ho mai avuto molte altre forme di comunicazione. Da bambino ero praticamente muto, e solo a un certo punto ho incominciato a parlare, prima a bassa voce, poi attraverso ogni tipo di mediazione "culturale". È un po' come accade a una persona timida che quando si sblocca diventa persino fastidiosa tanto è prolissa; per me la

³ Il riferimento è a Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris 1978.

letteratura è anche, non dico un risarcimento, ma un bilanciamento di una vita bloccata e compressa. Il fatto che io sia riuscito a scrivere cose anche molto dure, molto scabrose sui miei genitori e su mio padre in particolare e su me con mio padre, si deve esclusivamente al fatto che nella vita – che vuol dire non solo nella conversazione ma anche nella mia testa, tra me e me – questi conti non li ho mai fatti, questi nodi non ho mai cercato di scioglierli, queste zone d'ombra non le ho mai illuminate. Ho sempre vissuto di rimozioni, di reticenze, di rinvii. Andrea Santurbano ha citato quel rimprovero che mi fa mio padre in *Leggenda privata*: “la letteratura non dovrebbe servire per regolare i conti”: ecco, a me non serve per regolare i conti, serve semplicemente per impostare una trattativa, come in una conferenza di pace semplicemente per stabilire chi si siede a destra e chi si siede a sinistra... quindi solo per organizzarla la conferenza, ma se non altro i nodi vengono illuminati e vengono messi sulla tavola. Per far capire meglio quello che voglio dire, mia sorella, che ha vissuto esattamente le stesse cose che ho vissuto io (e infatti è coprotagonista di *Leggenda privata*), e che però non fa la scrittrice, quando ha finito di leggere questo libro mi ha detto: “come ti invidio, hai potuto smaltire tutto questo”. Mi ha fatto un discorso un po' raccapricciante, ha usato una similitudine: “hai avuto un travaglio e doglie dolorosissime ma alla fine è venuto fuori un gran bel bambino, cioè questo libro. Io ho avuto travaglio e doglie e non ho partorito niente”. Già da sola sarebbe una frase che pesa quasi come questo libro.

Bernardini Napoletano: Il libro si può considerare terapeutico o è solo figlio della volontà di raccontare?

Mari: Non può essere un'autoanalisi, perché se il fine dell'autoanalisi è terapeutico... no, questi libri non sono assolutamente terapeutici. Anzi io ho sempre sostenuto il contrario, cioè che

uno scrittore nei libri perfeziona le proprie nevrosi, le moltiplica al quadrato, al cubo, perché poi vive di sponda, letterariamente. *Bernardini Napoletano*: Quindi la letteratura non è una pratica igienica.

Mari: No, la letteratura per me è una pratica salutare solo nel senso performativo, finché scrivo, mentre scrivo, mentre muovo la mano oppure dritto sulla tastiera: in quel momento sto bene, mi diverto, mi eccito, mi illanguidisco, ho una vita più intensa, mi sembra di avere una vita più strutturata, di essere una persona con più risorse. Mentre scrivo la qualità della mia vita si innalza, così mi sembra, ma tra un libro e l'altro o anche durante la stesura di un libro, tra una pausa e l'altra, questo mi succede meno. Sono capace di non scrivere per due anni, poi quando scrivo lo faccio come in apnea. Non credo che scrivere aiuti... sì, può dare qualche sovrastruttura in più, può rendere ironici o autoironici, ma non ti cambia dentro.

12 ottobre 2019

Donati: «Lo inviterei per concludere i nostri lavori. Se se la sente. È stato molto generoso».

Mari: «Mi sa che non scriverò più, no, no, sono abbastanza convinto, comunque dopo le tue parole mi sembra dovuto [il riferimento è alla relazione di Andrea Cortellessa, *Iconologia del demone*]. Posso dire che in effetti quando ho incominciato a disegnare e a realizzare fumetti lo facevo abbastanza di nascosto da mio padre. Una delle tante cose che ho fatto di nascosto, come ho raccontato in *Leggenda privata*, era sentire 90° minuto chiuso in bagno col volume al minimo perché mio padre avrebbe sbriaciato la radiolina se avesse sospettato che io seguivo il calcio. Sono riuscito a tenergli nascosta questa mia debosciatezza per

oltre quindici anni. Allo stesso modo quando compravo dei fumetti in edicola li leggevo di nascosto come fosse materiale pornografico. Disegnavo abbastanza di nascosto e come ho detto nell'ultimo incontro col mio editore di Nero⁴, una volta mio padre mi colse sul fatto... stavo inventando una storia ambientata nell'Artide, e sulla banchina di ghiaccio avevo collocato un orso bianco e una foca: mio padre mi disse: "quando si comincia qualcosa bisognerebbe prima documentarsi", dopo di che andò nel suo studio e tornò con una pila di volumi dai quali avrei dovuto capire che gli orsi bianchi e le foche sono nell'Antartide e non nell'Artide. Il risultato è che io abbandonai quella storia, rimasta alla terza vignetta: mi documentai comunque perché ero un soldatino, avevo interiorizzato il senso del dovere quindi mi documentai, ma mi era passata la voglia di andare avanti. Poi dopo probabilmente, sottraendomi al suo controllo e al suo sguardo, mi sono sempre più spostato verso i domini della letteratura e questo può spiegare perché sia passato a un certo punto dal fumetto vero e proprio alla trasposizione grafica di testi letterari come *I sepolcri* o come *Il visconte dimezzato* di Calvino. Sta di fatto poi che questi disegni non glieli ho mai fatti vedere, l'unica cosa che ha sicuramente visto è il puzzle che lo riguarda e che gli ho regalato quando avrò avuto quattordici anni: lui lo ha composto una volta poi lo ha sciolto, lo ha rimesso in pezzi in una scatola e qualche anno fa, quando sono andato a trovarlo, me lo ha restituito dicendomi "tieni, questo è tuo", anche se sulla scatola avevo scritto "per il papà. Michele". Gli ho detto "no, vedi, è tuo, era un regalo di Natale", e lui con un'aria

⁴ Il riferimento è al volume *La morte attende vittime – tutti i fumetti di Michele Mari*, Nero edizioni, Roma 2019.

un po' insofferente ha chiarito: "io non le ho mai fatte queste cose. Queste cose le faceva tua mamma". E siccome mia madre è stata la mia vera maestra nell'arte del puzzle, ho capito che una parte di ragione l'aveva pure lui. Questo per dire che ci siamo poi mossi su piani abbastanza differenti e questa è stata credo la mia salvezza e anche la salvezza del nostro rapporto. Se io adesso riesco ad avere con lui un rapporto "quasi" normale è perché abbiamo vissuto su pianeti differenti e ci siamo incrociati e soprattutto scontrati poco. Mio padre, come hai ricordato tu, è degno allievo di Loos; ha combattuto una vita intera contro la ridondanza, contro la gratuità formale e soprattutto contro la creatività. Ha sempre parlato del suo lavoro come del lavoro di un artigiano, un artigiano che progetta. La parola-feticcio di mio padre è "progetto". Il Dio di mio padre è il progetto e quindi io sono cresciuto in una casa dove si ripeteva dalla mattina alla sera che non si può, non si deve far nulla nella vita senza un progetto e questo valeva per un fumetto, per la costruzione di un tavolo ma anche per un fidanzamento, un matrimonio o la scelta di un amico, la programmazione del tempo libero, l'arredamento di una stanza: tutto doveva essere figlio di un progetto e di una *ratio* logica, economica e strettissima, e siccome a me la *ratio* logico-economica ha sempre tolto il fiato ho poi vissuto gombrowiczianamente di onanismi, manierismi, dispersioni, divagazioni gratuite e diseconomiche. Nei miei libri io sono a volte, non dico progettualmente, ma insomma cripto-progettualmente diseconomico, credo proprio in reazione a questo tipo di educazione. Il fatto che le mie camere, le mie case, come testimoniano quasi tutte le pagine di *Asterusher*, siano delle *Wunderkammer*, dei musei di mirabilia, è una reazione allo stile abitativo di mio padre per cui la casa doveva essere bianca, nuda, essenziale. La casa di mio padre, pur essendo molto grande, non

ha nulla, assolutamente nulla alle pareti... non una fotografia, non un quadro, non un elemento decorativo, è il nulla, il nulla. È stata una coerenza assoluta, però una coerenza algida che mi ha portato fatalmente, fisiologicamente dall'altra parte del mondo.

Bernardini Napoletano: “a collezionare invece...”

Mari: Il collezionismo devo dire è una delle poche cose invece che mi lega a mio padre: anche mio padre è stato un collezionista, ma mentre io tendo all'esibizione – per cui i miei feticci devono essere fotografati, condivisi, esposti... io vivo in effetti in una specie di casa-museo – mio padre gli oggetti della sua collezione li nasconde, li reclude. Mio padre ha delle bellissime cassette, mobili-archivio dei primi del Novecento, alcuni di legno alcuni di metallo, e questi cassetti hanno una precisa etichetta e contengono quello 38 tipi di bullone proto-industriale, quell'altro 78 tipi di coltellino a serramanico, quell'altro 25 bamboline, quell'altro addirittura solo occhi, bulbi di vetro di bambole o mani o piedi, protesi appunto di bambole, quindi siamo comunque dalle parti del Dottor Caligari... Sono sempre rimasto affascinato da questi tesori, quando ero da mio padre passavo interi pomeriggi a curiosare; lui per fortuna mi lasciava curiosare anche perché io lasciavo tutto esattamente com'era e quindi le fotografie, gli stessi strumenti dell'arte, i pennini, le lamette, i pennelli, i raschietti, tutto era e rimaneva tassonomicamente, cromaticamente ordinato: ecco, in questo bisogno d'ordine siamo uguali. Io se vedo che un elettricista ha montato lievemente storta una mascherina, come quella, la divelgo a mani nude dal muro e la risistemo... non riesco a tollerare i mancati allineamenti, per cui pur nell'apparente disordine la mia casa-museo obbedisce a ordini maniacali: in questo sono degno rampollo.

Cortellessa: Era molto bello l'intervento di Carlo⁵ soprattutto là dove parlava dell'inattualità della componente libresca, esistenzialmente libresca nell'opera e nella vita di Mari. Lui appunto ha accennato al fatto che oggi viviamo in un tempo in cui questa "librosità" viene considerata molto inattuale. Forse la fortuna che ha arriso negli ultimi anni ai libri di Mari deriva appunto dall'averlo individuato come una bestia rara, un giapponese sull'atollo, un ultimo esemplare da coltivare, da omaggiare come appunto stiamo facendo. Mi chiedo, so che questi discorsi sociologici a Michele piacciono poco, però è opportuno forse anche con Carlo provare a svilupparli, visto che Carlo segue molto anche quello che si scrive nelle generazioni più giovani. Mi viene in mente il discorso che fa Gianluigi Simonetti ne *La letteratura circostante*, questo saggio di cui si è molto parlato, uscito l'anno scorso, in cui si dà una lettura complessiva del sistema editoriale e mediatico al cui interno è iscritta, che noi siamo volenti o nolenti, anche la produzione libraria nella quale appunto si usa molto questa espressione: "la letteratura di una volta". La letteratura di una volta sarebbe quella che appunto segue dei principi formali, che segue un ordine di rigore interiore sia appunto nella forma del rigore vero e proprio oppure nell'apparente assenza di rigore, nell'apparente trasgressione al rigore, e questo punto però appartiene a una dimensione, scrive Simonetti, senza giudicare questo fenomeno che invece secondo me è opportuno giudicare, come qualcosa che ormai nel nostro tempo non ha più diritto di esistenza, permane per macchie, permane per relitti, permane per fossili ma non ha più diritto sostanzialmente di cittadinanza. Allora, anche riprendendo

⁵ Carlo Mazza Galanti, *The end of bookishness: uno scrittore al confine tra due mondi* presentato durante i lavori del convegno.

quanto diceva Carlo sulla religiosità di tanti che hanno trattato questo tema del libro, della “librosità”, Simonetti a un certo punto parla in maniera molto interessante della religione del libro, non nel senso israelita del termine, ma nel senso dell’idea che il modernismo si è fatta del libro come di un luogo che può essere persecutorio (si ricordi il dottor Kien, protagonista di *Autodafé* di Elias Canetti), però poi in realtà è qualcosa in cui ci si riconosce, è un punto che ci affratella, che comunque ci fa discutere, ci consente di trovare un punto comune di discussione. Questa religiosità, la religiosità di chi ha teorizzato questo mondo, è una religiosità che è però appunto si secolarizza, nel senso che negli autori che citava Carlo – Ivan Illich, lo stesso McLuhan – è evidente una religiosità letterale mentre invece nella concezione, nell’interpretazione che di questo culto dà un autore come Michele c’è una secolarizzazione...allora mi chiedo quanto – ieri si è parlato molto di Benjamin – quanto appunto tra le tante cose che accogli di Benjamin, a partire da *Tutto il ferro della torre Eiffel* e in generale anche nella lettura che hai dato dell’autore ci sia anche mi pare non esplicitamente in quello che hai scritto però invece più o meno implicitamente questa idea che la secolarizzazione di un culto che è religioso in senso pieno diventa un culto privato, un culto personale, soggettivo, un ossessione quanto si voglia che è però regolato come una religione, cioè ha delle norme, magari di cui tu sei l’unico osservante ma che comunque percepisci come delle norme... che è un altro modo di dire quello che diceva Manganelli: “mi do una regola che solo io conosco, ma quella regola devo osservare in maniera draconiana”.

Mari: La tua è una descrizione più che una domanda, però in quanto il tuo intervento implica una domanda la risposta è affermativa, nel senso che da molto tempo vado dicendo che per

il fatto di essere cresciuto laicamente, di non avere mai avuto un'istruzione religiosa e quindi essendo un non credente, ho della letteratura una nozione sacra. La letteratura per me è la religione, fundamentalmente. Sono anche arrivato a dire – non mi ricordo se l'ho detto nell'intervista che è stata trasformata in libro o in altre occasioni – anche se semiseriamente, che lo stesso calcio, lo stesso gioco del calcio per me ha una componente di sacralità, altrimenti non avrei dedicato tanto tempo a scrivere migliaia di endecasillabi su una squadra di calcio nemmeno tanto irresistibile. Ho a volte la percezione del mio rapporto devozionale con le cose su un piano di rispetto della tecnica, rispetto dell'ortodossia. Faccio un esempio che forse vi può sembrare non pertinente ma... si è parlato di Gadda, di Gadda alpino, di Gadda autore dei taccuini. Di tutto il *Giornale di guerra e di prigionia* in assoluto la pagina che più mi ha commosso è quella in cui Gadda dice: il mio cuore di italiano sanguina per Caporetto, ma quando vedo una piazzuola da mitragliatrice come la costruiscono gli austriaci, vorrei essere nato dall'altra parte. Io ragiono così. Ragiono così e ho sempre diviso l'umanità trasversalmente non in base alla giustezza delle idee politiche, alla moralità, al comportamento, ma in base a qualcosa che ha a che fare con il fanatismo. Ho sempre detto che come vicino di casa preferirei un vecchio ex nazista purché silenzioso, e non un figlio dei fiori che mi spara la musica a palla. Divido l'umanità in base a quanto essa non mi dà o non mi dà fastidio. Ma ripeto, come Gadda e come mio padre, sento che la poesia, il valore, il bello nascono anche dal rispetto della tecnica, altro che rimpianto della vecchia letteratura di una volta: è il rimpianto della vecchia tecnica di una volta. Io sono perfettamente d'accordo con mio padre che è disgustato da qualsiasi manifestazione e forma, presenza, parvenza di design in un mondo dove nessuno

sa più usare un tecnigrafo, dove tutto viene fatto al computer e dove tutto non costa fatica e un'applicazione quasi ascetica; per mio padre, ultrabenjaminianamente, senza tecnigrafo o senza rolleiflex non ci può essere tecnica e non ci può essere poi arte. Mio padre non ci è arrivato: ha smesso di fare fotografie prima, ma sono convinto che se avesse continuato avrebbe abdicato, si sarebbe professionalmente suicidato con l'avvento della fotografia digitale. Conosco alcuni fotografi puristi che nel momento in cui non sono più riusciti a trovare adeguatamente, comodamente le pellicole hanno smesso, come Salgari che spezza la penna. Quindi il discorso sulla buona, vecchia letteratura di un tempo riguarda anche tante altre cose, riguarda la tecnica, riguarda l'educazione, riguarda lo stile di vita in cui non era obbligatorio sorridere o ridere come degli scemi nel momento in cui si è fotografati o in cui, peggio ancora, ci si fotografa. Io sono cresciuto in un mondo in cui la faccia da fotografia è una faccia seria. Però questa finta carnevalizzazione del mondo, questa idea per cui il progresso sia fatto appunto di protesi e di facilitazioni, sta portando il pianeta alla distruzione e implica una fragilità nella costituzione della propria personalità; implica soprattutto superficialità nel rapporto con gli altri: questo lo vedo negli studenti, lo vedo da come prendono appunti, da come scrivono la tesi, da come scaricano tutto da internet, da come riducono una telefonata a due messaggini (per non parlare delle faccine!). Tutto questo mi fa abbastanza orrore, e quindi rimpiangere la vecchia letteratura è già un lusso, mi basta rimpiangere Milano come era prima che diventasse il troiaio che è oggi. Milano che è diventata incomprensibilmente la città più turistica d'Italia, una città dove nei supermercati si vendono i gadget con il magnete della Lambretta. In questo sono rimasto un soldatino nelle fauci paterne. Se valeva la pena restare a Milano, riteneva

mio padre, era perché a Milano si lavorava e basta. Dopodiché c'era il coprifuoco e questo può essere uno dei motivi per cui la parola coprifuoco mi sembra una delle più belle del dizionario italiano.

Mazza Galanti: rispetto anche alla crescita di attenzione di fronte all'opera di Mari che ha avuto un ottimo riscontro editoriale e che vende copie, forse la cosa che ha postura letteraria e anche alla tua esposizione maggiore rispetto a prima testimoniata anche da questo libro o dal fatto che tu sia adesso qui, per cui una parte del pubblico è attratta da questa postura anche extra letteraria, autoriale di fanatico, e se questo succede probabilmente ci sono delle ragioni. A me piace andare a scovare le tracce di religione nelle pratiche culturali, letterarie e sicuramente viviamo in un'epoca in cui vediamo un ritorno di religiosità dal *foreign fighter* al pazzo ambientalista che tu hai evocato o hai adottato delle forme estreme e quindi forse una parte dell'aumentata attenzione verso la tua opera è anche legata a una serie di diramazioni di questo tipo, di bisogno di fede, lo dico da laico totale, però che si manifesta in tantissimi modi e tu questa cosa la interpreti già da tempo e la incarni in maniera particolarmente icastica anche nella tua figura di autore senza nessuna strategia di immagine pubblicitaria, pubblicitaria però del tutto involontariamente siccome un po' questo ha agito nella tua ricezione nelle tue opere.

Mari: probabilmente sì, a me piace pensare che ogni tanto, non sempre succede, ma ogni tanto la coerenza venga anche premiata. Adesso mi vengono riconosciute determinate virtù alle quali io ho tenuto fede in tempi in cui mi venivano rinfacciate come difetti anche nel mondo editoriale e della critica, quando mi dicevano: sì, bravo, ma devi abbandonare questo atteggiamento, devi scrivere in modo più confidenziale. Quante volte

mi sono sentito dire: devi voler bene ai lettori, devi essere più magnanimo, più concessivo, meno spocchioso, meno presuntuoso. Devi scegliere temi più attuali, meno aristocratici. Poi negli anni mi sono anche sentito dire: dovresti avere una pagina facebook! Io ho sempre detto di no, non per strategia ma per autodifesa, per istinto. Ho sempre avuto chiara un'idea, cioè che se avessi ceduto a certe sirene commerciali avrei perso tutto, non sarei riuscito a scrivere un libro di successo e sarei riuscito solo a non essere più Michele Mari, sarebbe stata una partita a perdere comunque e quindi ho detto no, nel bene e nel male resto Michele Mari fino in fondo e così è andata. Credo di essere stato, in certe situazioni faticose, anche fortunato, quasi miracolato, perché il mio primo libro, *Di bestia in bestia*, circolò dattiloscritto tra l'86 e l'88 in cinque copie che fecero un po' il giro dell'editoria italiane collezionando una ventina di rifiuti fino all'inattesa telefonata di Mario Spagnol che per mia buona sorte aveva intercettato il pacco, se lo era portato a casa e lo aveva letto di persona senza farlo passare per la solita trafila. Nel giro di due settimane fui convocato da questo gigante, un'altra figura paterna molto imponente, il quale mi fece un contratto e poi come cosa scontata, che invece non avevo assolutamente messo in conto, mi disse: "naturalmente Mari lei dovrà snellire il libro". Io dissi: "come naturalmente, snellire quanto?" "Più o meno un terzo". Allora l'ho ringraziato, ho detto che c'era stato un equivoco, come non detto. E lui sbalordito: "come sarebbe? Lei non può rispondere così, lei è un autore inedito, è tuttora inedito, quindi non ha nessun potere contrattuale, non ha nulla per potermi rispondere così". Lì ho avuto la presenza di spirito di rispondere: "preferisco morire inedito che avere poi sulla coscienza un libro di cui pentirmi, perché sono sicuro che me ne pentirei". Ne seguì fu un braccio di ferro piuttosto stremante

ma ebbi la forza nervosa di tener duro, e alla fine il libro uscì come volevo io. Poi è stato abbastanza paradossale che quel tipo di autoediting me lo sia fatto io spontaneamente trent'anni dopo, quando Spagnol era morto da anni, perché volevo che quel libro introvabile ritornasse nella mia bibliografia. Nessuno dei miei lettori o quasi lo aveva letto, però non mi sentivo più di conservargli quella forma perché nel frattempo ero diventato un'altra persona. Così l'ho modificato; non so se l'ho modificato nella direzione di Spagnol ma l'ho modificato, un netto snellimento c'è stato.... Se penso che Spagnol quel giorno avrebbe potuto mandarmi fuori a calci fuori dal suo studio! Chissà se poi avrei trovato altri editori. E così è cominciato quello che ho raccontato in *Leggenda privata*: il giorno dopo il mio esame di maturità sono stato convocato da mio padre, che dava per scontato che io sarei entrato nel suo studio come collaboratore: quando seppe che volevo fare Lettere trasecolò, ci mise un po' a rendersi conto della tremenda bestemmia e cercò di spiegarmi ciò che io già sapevo mi avrebbe detto, che la letteratura è il regno dell'edonismo, della ridondanza dell'inesattezza, della soggettività, del narcisismo etc.: ma tenni duro, e credo che in entrambi i casi, con mio padre e con Spagnol, abbia fatto bene.

Manica: avendo la fortuna di averti qui in carne e ossa, vorrei sapere da te a proposito di *Rondini sul filo*... perché capita a ciascuno di noi di concedere un'intervista e non riconoscersi nelle risposte che si sono date, rileggere una citazione astratta rispetto al contesto in cui è stata adottata e non identificarsi più con quelle parole, non riconoscerne più la paternità. Quando diventano un sistema hanno un effetto, creano quasi un mondo parallelo rispetto a quello già parallelo che tu hai creato col romanzo.

Mari: Il senso di spaesamento, di ambiguità, di saturazione anche un po' stereofonica è dato dal fatto che l'autore della relazione di Gialloredo è ovviamente Gialloredo e in parte però sono anch'io per la trama delle citazioni e dei riferimenti. Posso dire, per quanto mi ricordi, per quanto possa avere una nozione oggettiva, quanto più possibile oggettiva del mio libro, che mi sono pienamente ritrovato nel montaggio effettuato da Gialloredo e nel commento. Detto questo non vorrei aggiungere altro perché *Rondini sul filo* per motivi facilmente intuibili è un libro con il quale continuo ad avere un rapporto di imbarazzo e di rimozione, è un libro che ho accantonato, anzi espulso nel momento stesso in cui l'ho pubblicato, cosa che in parte avviene per ogni libro come ho detto ieri. Però in questo caso l'espulsione è stata duplice, è stata una vera e propria messa in una quarantena ad oltranza: come se avessi preso una parte di me e l'avessi incapsulata in un modulo spaziale e l'avessi mandata sulla Luna o su Marte, dove so che continua a rimanere pericolosa e radioattiva. Per questo motivo non voglio non solo farla tornare sulla Terra ma nemmeno avvicinarmi dalle parti della Luna o di Marte. È l'unico libro che non ho voluto ripubblicare nonostante gli inviti del mio editore; non credo a questo punto che lo farò. C'è sempre un'eterogenesi dei fini e un'ironia delle vicende che riguardano poi i propri testi, i propri figli, le proprie parole; in questo caso l'ironia è data dal fatto che questo libro proprio nella sua irreperibilità è diventato un oggetto di modernariato. È un libro che molte persone cercano e per il quale sono disposte a pagare parecchio. A volte ricevo qualche proposta indecente di qualcuno che mi chiede, nel caso io ne avessi ancora qualche copia... una volta mi hanno offerto anche mille euro per una copia: ho detto di no, anche perché di copie ne ho solo tre, dunque anche volendo non potrei arricchirmi molto. Posso creare una specie

di collegamento trasversale che potrà stupire qualcuno, anche alla luce di quanto ho detto ieri contro la mia prima raccolta poetica. *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* e *Rondini sul filo* sono due libri che in modi diversi e in momenti diversi hanno costituito per me un'azione, sono stati azioni di vita prima ancora che gesti letterari. Mentre *Roderick Duddle* o *La stiva e l'abisso* sono state azioni letterarie e soltanto letterarie per quanta vita io vi possa avere immesso, quegli altri libri sono nati dal bisogno di fare qualcosa per come posso farla io, sempre servendomi delle parole: in ogni caso si è trattato di azioni, che in quanto tali, una volta esauritosi l'ambito nel quale l'azione aveva senso, perdono per me di significato. Voglio dire, *Rondini sul filo* è un libro che aveva un significato per me nel momento in cui io varcando i confini tra Roma sud e Roma nord cominciavo effettivamente a sentirmi male. Adesso posso andare "persino" a Montesacro e rimanere del tutto indifferente e imperturbato; questo vuol dire che il libro ha preso la sua strada, si è oggettivato, è entrato in quello spazio-tempo reificato di cui parla Minkowski. Fa parte del paesaggio esso stesso.

Manica: siccome hai messo insieme le poesie d'amore e *Rondini sul filo*, almeno questi due libri nei quali hai riversato molta energia che deriva dalla tua biografia non è un caso che si risolvano in una specie di virtuosismo manieristico. Le *Cento poesie d'amore* sono pura maniera, *Rondini sul filo* un po' meno. Manierismo che è poi una delle forme di esistenza mancata delle quali parla Binswanger. È come se l'artificio di stile – in questo caso i tre puntini e nelle poesie d'amore certi richiami alla tradizione elisabettiana – fosse la maschera che indossi per nascondere questo investimento di energia personale e anche una via di fuga.

Mari: La maniera è l'unico ambito, l'unico tessuto, l'unico valore che mette insieme il platonismo sfrenato di *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* e l'antiplatonismo programmatico di *Rondini sul filo*, un po' come lo stile di vita e di dizione, di eloquio, di Osmoc e Osac in *Di bestia in bestia*; per questo dico da tempo che tutta la mia opera narrativa è già interamente compresa in *Di bestia in bestia*.

Per rispondere ad Andrea, posso dire di sì convintamente per il secondo nome, per Genet. Non a caso *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, nonostante abbia per protagonisti Benjamin, Céline, Auerbach, si chiude nel nome di Genet, la cui "turpe vasellina", come ha detto ieri Tommaso Ottonieri [Pomilio], esprime l'introvabile l'aura. Da parte mia è stato un omaggio, un riconoscimento della buona riuscita dell'esorcismo e dell'alchimia genettiana. Malcolm Lowry un po' meno. Anch'io preferisco *Caustico lunare*, però ho sempre avvertito una distanza da Lowry come da Nabokov – che è un altro autore di cui temevo uscisse fuori il nome – per l'ingombro dell'intelletto nella loro pagina. Ho sempre avvertito in loro (come in Faulkner) molta, troppa cerebralità, quindi preferisco tenermi il nome di Genet, così come potrei fare il nome di Gombrowicz a proposito di grandi monologisti.

Donati: Nell'atto di congedarci darei a Michele Mari, se ha voglia e se crede, l'opportunità di chiudere questo incontro "scendendo nella cripta", magari leggendo un testo e commentandolo da questo suo ultimo volume di poesie, appunto *Dalla cripta*, di cui, ovviamente, non abbiamo avuto modo di parlare per la sua recentissima uscita nelle librerie.

Mari: Come ho detto ieri *Dalla cripta* è nato con qualche intenzione polemica nei confronti delle *Cento poesie*. Io avevo nel mio archivio un sacco di versi di ogni tipo, versi di occasione, di

esercizio, di imitazione, scherzi, una traduzione in endecasillabi di un libro dell'*Iliade*, un poemetto di argomento calcistico scritto nell'85, e la parte del libro che ha trascinato tutto il resto è quella finale, quella epico-neoclassica; alla maniera dei nostri autori neoclassici, Monti, Foscolo, Pindemonte, volevo anche io pubblicare una traduzione d'autore, ma non ero riuscito a piazzarla nella collana di poesie. O entrava come testo di Omero o doveva essere un mio testo originale, perché non erano più previste le cosiddette traduzioni d'autore. Ho riletto dopo trent'anni il mio poemetto calcistico e ho scoperto che era una delle cose migliori che avessi scritto, così mi è venuto in mente di unirlo alla traduzione omerica e di lì, *à rebours*, ho recuperato anche diversi testi sparsi, e in questo modo è nato *Dalla cripta*. Ovviamente si tratta nella maggior parte dei casi di esercitazioni, di forme mimetiche, di esercitazioni, eccetera. È sempre stata attiva in me questa sorta di camaleontismo per cui determinati stilemi, ritmi, clausole, lessico mi entrano nel sangue, mi si filtrano dentro e a un certo punto modulano non solo il mio modo di scrivere e di parlare ma anche il mio pensiero. Quando ho tradotto Omero ero reduce da studi foscoliani e montiani, mi sono laureato sulla traduzione delle rime di Vincenzo Monti e quindi sono rimasto non solo contagiato ma addirittura plagiato dall'endecasillabo. Mi sono accorto di pensare in endecasillabi, di sognare in endecasillabi. Andare in un negozio, ordinare un filone di pane e metricizzare, dare la misura dell'endecasillabo al panettiere. Quindi, in questo e in tanti casi analoghi, per smaltire tanta sedimentazione ho dovuto poi restituire attivamente quello che avevo assimilato: è uno dei motivi per cui, al di là della materia magmatica e indecente, *Rondini sul filo* è stato scritto in quel modo. Ero reduce da una lettura completa di Cé-

line, da una totale immersione nel mondo céliniano, quindi anche i tre punti sono diventati un'articolazione del mio pensiero, quasi del mio respiro.

Posso leggere un sonetto o due. Due sonetti che ho scritto sul tema del tempo per un volume nato da una occasione "settecentesca" per un compleanno di Alessandra Urbani, una giornalista e funzionaria della Rai con cui ho collaborato e con la quale è stato fatto il documentario su Landolfi trasmesso più volte non ricordo più se su Rai storia o Rai cinque. Lei aveva chiesto ad alcuni amici e conoscenti di collaborare a un volume per i suoi cinquant'anni scrivendo qualcosa che avesse a che fare con il tempo. Inizialmente non trovavo l'ispirazione, che è venuta di colpo quando ho capito avrei potuto scrivere dei sonetti, sonetti "seri" una volta tanto, non mere esercitazioni di scuola. Si tratta anche delle cose più recenti in *Dalla cripta*, perché sono del 2016 mentre la maggior parte degli altri testi risalgono agli anni '80, uno addirittura è del 1973 (a proposito del *repêchage* o raschiamento del barile qui siamo arrivati molto indietro). La collana einaudiana mette un testo o parte di un testo in copertina: io ho proposto questo, che avendo come titolo l'incipit è stato immediatamente bocciato, e questo verso è *Forse perché della fatal quiete*. Mi hanno detto: eh no, basta, questo titolo è un suicidio, quindi niente omaggio a Foscolo. È il quinto sonetto della ghirlanda [legge il sonetto]. La mia scelta di riserva era quest'altra, parimenti bocciata non in quanto citazione ma per via del latino. [legge *Tempus loquendi, già, tempus tacendi*].

Riccardo Donati, Andrea Gialloredo, Fabio Pierangeli

Sezione miscellanea

IX. **Fare a meno di Balzac: dall' *Éducation sentimentale* del 1845 a quella del 1869**

di *Letizia Carbutto*

Se si volesse aggiungere al *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert una voce sul suo autore, accanto a “padre del realismo” e “misantropo di Croisset” comparirebbe probabilmente la definizione “erede di Balzac”. Già dalle prime recensioni di *Madame Bovary*, il legame con il modello balzachiano rappresenta uno degli aspetti più indagati dell'opera di Flaubert¹; e d'altronde, l'accanimento che egli dimostra nei confronti di Balzac e dei suoi romanzi è tanto insistente da suscitare un inevitabile interesse per la questione. La corrispondenza di Flaubert è ricca di testimonianze di tale disprezzo: alle parole commosse con cui, appresa la notizia della morte di Balzac, Flaubert piange la scomparsa di «un homme fort et qui avait crânement compris son temps»², si sostituisce ben presto il ritratto di colui che

¹ Nel suo saggio *Le Balzac de Flaubert*, Raïtt offre una breve panoramica delle osservazioni espresse su *Madame Bovary* al momento della sua pubblicazione: dalla recensione della *Revue des Deux Mondes* al parere di scrittori e amici come George Sand, Louis de Cormenin o Edmond Goncourt, sembra che il mondo letterario sia convinto di aver trovato in Flaubert il degno discepolo di Balzac. *Lectures croisées: Essays by Alan Raïtt*, a cura di F. Manzini, Peter Lang, Oxford 2015, pp. 1-2.

² Lettera a Louis Bouilhet, 14 novembre 1850, t. II, p. 710. Tutte le citazioni della corrispondenza flaubertiana sono tratte da G. Flaubert, *Correspondance*, a cura di Jean Bruneau, 5 voll., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.

avrebbe potuto essere l'Omero del romanzo moderno, «s'il eût su écrire»³, di un «catholique, légitimiste, propriétaire, [...] avant tout ignorant comme une cruche, provincial jusque dans la moelle des os ; [...] un immense bonhomme mais de second ordre»⁴. Nelle lettere private, dunque, Flaubert sembra attribuire a Balzac i tratti di quel borghese che spesso deride nei suoi romanzi, dell'uomo sciocco e presuntuoso che non si preoccupa dell'arte né della scienza, ed è mosso solo dal denaro⁵. Eppure, a tale appassionata ostilità non corrisponde un distacco altrettanto deciso nella sua produzione letteraria, che spesso tradisce invece il retaggio della *Comédie Humaine*.

D'altra parte, la lezione balzachiana è meno evidente nei romanzi della maturità di quanto non lo sia negli scritti giovanili: sotto questa ottica, il percorso letterario di Flaubert assume il

³ Lettera a Louise Colet, 17 dicembre 1852, t. II, p. 209.

⁴ Lettera a Edmond de Goncourt, 31 dicembre 1876, t. V, p. 160.

⁵ «Balzac ne s'inquiète ni de l'Art, ni de la religion, ni de l'humanité, ni de la science. Lui et toujours lui, ses dettes, ses meubles, son imprimerie!», Lettera a Edma Roger des Genettes, agosto 1877, t. V, p. 271. Eppure, alle aspre critiche continuano ad alternarsi le manifestazioni di stima nei suoi confronti; soltanto l'anno precedente a questa lettera, Flaubert scriveva alla nipote Caroline: «Tu me dis que Balzac devait me ressembler. J'en étais sûr. Théo prétendait souvent qu'à m'entendre parler c'était tout comme, et que nous nous serions chéris. A-t-il été assez calomnié pendant sa vie, ce pauvre grand homme! Il passait pour immoral, infâme, etc. Comme si un observateur pouvait être méchant! La première qualité pour voir est de posséder de bons yeux. Or, s'ils sont troublés par les passions, c'est-à-dire par un intérêt personnel, les choses vous échappent. Un bon cœur donne tant d'esprit!». Lettera alla nipote Caroline del 9 dicembre 1876, t. V, p. 138

valore di una rivolta, di un progressivo e faticoso allontanamento dal modello di Balzac. Il movimento in questa direzione è evidente in *Madame Bovary* (il cui sottotitolo è non a caso *Mœurs de province*): alcuni studi sui manoscritti suggeriscono che l'interminabile lavoro di limatura, soppressione e perfezionamento a cui Flaubert sottopone ogni frase non sia altro che un «travail de débalzacianisation»⁶, un'esigenza di marcare il più possibile la distinzione con l'opera di Balzac⁷. Tale processo di emancipazione emerge d'altronde ancora più vistosamente dal confronto tra le due versioni dell'*Éducation sentimentale*:

⁶ Cfr. G. Falconer, *Le travail de "débalzacianisation" dans la rédaction de Madame Bovary*, série *Gustave Flaubert 3, Mythes et religions 2*, textes réunis par Bernard Masson, Minard, coll. *La Revue des lettres modernes*, 1988; D. L. Demorest, *Les Suppressions dans le texte de Madame Bovary*, in *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet par ses élèves, ses collègues et ses amis* (1940), Slatkine Reprints, Genève 1972.

⁷ E nonostante ciò, come nota Flaubert in una lettera, la vicinanza a Balzac continua inevitabilmente ad essere sottolineata: «Ma mère m'a montré (elle l'a découvert hier) dans le *Médecin de campagne* de Balzac, une même scène de ma *Bovary*: une visite chez une nourrice (je n'avais jamais lu ce livre, pas plus que *Louis Lambert*). Ce sont mêmes détails, mêmes effets, même intention, à croire que j'ai copié, si ma page n'était infiniment mieux écrite, sans me vanter. Si Du Camp savait tout cela, il dirait que je me compare à Balzac, comme à Goethe. Autrefois, j'étais ennuyé des gens qui trouvaient que je ressemblais à M. un tel, à M. un tel, etc.; maintenant c'est pis, c'est mon âme. Je la retrouve partout, tout me la renvoie. Pourquoi donc? *Louis Lambert* commence, comme *Bovary*, par une entrée au collège, et il y a une phrase qui est la même: c'est là que sont contés des ennuis de collège surpassant ceux du *Livre posthume!*». Lettera a Louise Colet del 27 dicembre 1852, t. II, p. 218.

quella, più nota, del 1869, e la stesura antecedente del 1845, pubblicata postuma soltanto nel 1910. Se il romanzo di gioventù porta i segni evidenti dell'influenza delle letture di Balzac, quello del '69 è composto in aperta opposizione a tale modello letterario; è Flaubert stesso a rivelare che, dopo *Madame Bovary*, la sua produzione è una esplicita risposta a chi si ostina a definirlo il "discepolo di Balzac": «Quant à Balzac, j'en ai décidément les oreilles cornées. Je vais tacher de leur triple-ficeler quelque chose de rutilant e de gueulard où le rapprochement ne sera plus facile. Sont-il bêtes avec leurs observations de mœurs! Je me fous bien de ça!»⁸. Effettivamente, nei *carnets* di preparazione al romanzo spicca la nota «Prendre garde au *Lys dans la vallée*»⁹.

In entrambe le versioni Flaubert si misura con il romanzo di formazione e affronta il *topos* dell'educazione alla vita e all'arte attraverso le vicende di una coppia di amici. Henry e Jules nell'opera del '45, e Frédéric e Deslauriers in quella del '69, muovono parallelamente i primi passi nell'età adulta, nel tentativo di trovare la propria realizzazione sociale, sentimentale e artistica. Partendo da premesse simili, Flaubert segue due percorsi antitetici, che riflettono perfettamente non solo la sua evoluzione stilistica, ma anche il mutamento della sua visione della letteratura, e della realtà che essa mette in scena. Come scrive Claudine Gothot Mersch, la produzione giovanile di Flaubert,

⁸ Lettera a Jules Duplan, 28 maggio 1857, t. II, p. 727.

⁹ G. Flaubert, *Carnets de travail*, Carnet 19, f° 36, r°.

confrontata alle opere della maturità, offre «l'occasion exceptionnelle de suivre pas à pas la formation d'un artiste»¹⁰.

I due protagonisti, Henry e Frédéric, condividono apparentemente la stessa condizione di partenza e le stesse aspirazioni, in cui non è difficile rintracciare un'ispirazione autobiografica: entrambi sono giovani diplomati di provincia, provenienti da famiglie benestanti, costretti per volere dei genitori ad abbandonare le ambizioni artistiche che li animano e a trasferirsi nella capitale per intraprendere gli studi di diritto. L'esperienza personale è d'altra parte rielaborata in entrambe le versioni; Flaubert mette infatti in luce fin dal principio la debolezza di tali ambizioni, e prefigura così l'abbandono dell'arte a cui sia Henry che Frédéric giungeranno alla fine dei due romanzi. La superficiale affinità tra i due si esaurisce quasi completamente in tali premesse, e i due incipit sono sufficienti per intuire la distanza che li separa. Mentre nel '45 Flaubert introduce il personaggio di Henry nel momento del suo ingresso trionfale a Parigi, nel '69 sceglie di presentare Frédéric mentre lascia la capitale per tornare in provincia, dove dovrà languire due mesi prima di poter tornare e iniziare gli studi. L'atmosfera di speranzoso eccitamento con cui si apre la prima *Éducation* lascia chiaramente presagire il futuro brillante che attende Henry: il «nostro eroe»¹¹

¹⁰ C. Gothot-Mersch, Introduction à G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, Édition de Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, *Œuvres Complète*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, n. 479, Gallimard, Paris 2001, p. XXXVII.

¹¹ Proprio in questi termini Flaubert apre il suo romanzo: «Le héros de ce livre»; qualche riga più avanti Henry è definito «Notre homme». G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), *Œuvres de jeunesse*, cit., pp. 835-836.

intraprende una relazione con Mme Renaud, una donna sposata, affronta con lei una rocambolesca fuga in America, supera la delusione d'amore e si dimostra infine pronto a tornare in Francia, abbandonare le fallimentari velleità artistiche e lanciarsi in una brillante carriera, che gli garantisce il successo economico e l'affermazione sociale a cui aspirava. Il debito nei confronti del *Père Goriot*, così come di *Illusions Perdues* e del temuto *Lys dans la Vallée*, non potrebbe essere più evidente. D'altra parte, in ciò che Flaubert scrive qualche anno dopo si legge una chiara critica contro i modelli che avevano ispirato il personaggio di Henry, e si intuisce la direzione antitetica che prenderà Frédéric nell'*Éducation* del 1869:

Les héros pervers de Balzac ont, je crois, tourné la tête à bien des gens. La grêle génération qui s'agite maintenant à Paris autour du pouvoir et de la renommée a puisé, dans ces lectures, l'admiration bête d'une certaine immoralité bourgeoise à quoi elle s'efforce d'atteindre. J'ai eu des confidences à ce sujet. Ce n'est plus Werther ou St-Preux que l'on veut être, mais Rastignac ou Lucien de Rubempré. D'ailleurs tous ces fameux gaillards pratiques, actifs, qui connaissent les hommes, admirent peu l'admiration, visent au solide, font du bruit, se démènent comme des galériens, etc., tous ces malins, dis-je, me font pitié¹².

L'apertura dell'*Éducation* del '69 è in questo senso altrettanto emblematica: nello sguardo di Frédéric, che contempla immobile il paesaggio parigino che sta abbandonando, Flaubert condensa l'immutabile passività che lo attanaglierà fino all'epilogo. Durante la stesura del romanzo, Flaubert riassumeva così il suo progetto: «Je veux faire l'histoire morale des hommes de

¹² Lettera a Louise Colet, 26 settembre 1853, t. II, pp. 440-441.

ma génération; “sentimentale” serait plus vrai. C’est un livre d’amour, de passion ; mais de passion telle qu’elle peut exister maintenant, c’est-à-dire inactive»¹³. Al percorso lineare di Henry si sostituisce allora una spirale continua e immutabile, che porta Frédéric a ripetere eternamente le proprie azioni: la vaghezza e la mutevolezza della sua volontà gli impediscono di ottenere qualsiasi tipo di realizzazione. Non avrà il coraggio di iniziare una liaison con Madame Arnoux, di cui si professa perdutamente innamorato, né asseconderà le sue ambizioni artistiche, senza tuttavia risolversi ad abbandonarle definitivamente. Se Henry chiude l’ideale dell’eroe ottocentesco mosso dal desiderio, che trova in Balzac la sua espressione più notevole, Frédéric inaugura quello dell’antieroe novecentesco, incapace di individuare e inseguire tale desiderio. Tale evoluzione è perfettamente illustrata dalle conclusioni dei due romanzi: mentre di Henry si può effettivamente dire, come afferma Balzac di Rastignac, che «son éducation s’achevait»¹⁴, venticinque anni dopo le illusioni sono ormai perdute, e con loro l’ottimismo balzachiano; il romanzo del ‘69 si conclude con la rievocazione da parte di Frédéric del suo ricordo più felice, ovvero la ridicola visita mancata a una casa chiusa. Il titolo dell’opera assume un significato evidentemente ironico, e diventa il simbolo di una generazione destinata alla passività e al fallimento.

¹³ Lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 ottobre 1864, t. III, p. 409.

¹⁴ H. de Balzac, *Le Père Goriot*, in H. de Balzac, *La comédie humaine. Études de moeurs: Scènes de la vie privée*, édition de Marcel Bouteron, t. II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1935, p. 1062.

Il personaggio di Henry, dal giovane «héros avec un cœur de dix-huit ans»¹⁵ pronto a tuffarsi nell'età adulta, al gentiluomo con una «réputation d'élégant»¹⁶ perfettamente inserito in società, incarna l'eroe balzachiano in maniera tanto eclatante da assumere toni da *pastiche*; fu probabilmente tale realizzazione che spinse Flaubert ad abbandonarlo, nel finale dell'opera, per dare più rilevanza alla figura di Jules, aggiunto in corso d'opera e fino a pochi capitoli dalla fine evidentemente trascurato. Deciso a rinunciare alle velleità che muovono Henry in favore di una conversione artistica, Jules incarna infine il «véritable artiste»¹⁷ che Henry ha rinunciato a essere e che Flaubert aspira a diventare. Proprio per questo Jacques Neefs individua nella prima *Éducation Sentimentale* un “testo performativo”: nel momento in cui il romanzo descrive il processo attraverso cui il protagonista diventa un artista, lo stesso accade all'autore che sta scrivendo tale romanzo, proprio per il fatto di scriverlo¹⁸. Evidentemente, il parallelo con l'opera balzachiana si fa in questo caso più labile, e Jules sembra riflettere la volontà di Flaubert di allontanarsi dal modello fin qui dominante; ne è senza dubbio una conferma l'esclusione di Balzac dalla lista degli autori in cui Jules annovera i grandi della letteratura di tutti i tempi, da Omero, Shakespeare e Goethe a Rebelais, Montaigne, Rousseau e Chateaubriand, così come la convinzione che

¹⁵ G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), cit., p. 835.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1062.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 945-946.

¹⁸ J. Neefs, *Ecrits de formation, L'Éducation Sentimentale de 1845 et Le Portrait*, in *Revue des Lettres Modernes*, 1990, p. 86, cit., in L.M. Porter, *A Gustave Flaubert Encyclopedia*, Greenwood Publishing Group, Westport 2001, p. 108.

«il y aura de magnifiques travaux d'art à exécuter sur le XIX^e siècle, quand on en sera à distance, pas encore assez loin pour qu'on perde les détails, pas trop près non plus pour qu'ils prédominent sur l'ensemble», che contesta di fatto il valore della *Comédie Humaine*. E nonostante ciò, non si può ignorare il fatto che anche nel caso di Jules Flaubert delinei in fin dei conti un futuro di successo. Si discosta, certo, dagli ideali balzacchiani di ricchezza, potere e realizzazione sociale, ma non per questo priva il suo protagonista di un avvenire brillante come artista, di una “éducation achevée”: se abbandona i temi largamente simbolici di una disillusione collettiva e delle false consacrazioni sociali, è comunque per garantire l'esaltazione di una riuscita individuale, a maggior ragione negata nell'*Éducation sentimentale* del 1869¹⁹.

Nel romanzo della maturità allora, l'ironia è tanto più sottile per il fatto che, alla luce del fallimento a cui sono destinati, Frédéric e Deslauriers condividono quantomeno all'inizio del romanzo le stesse ambizioni che animavano Rastignac o Rubempré, di cui diventano una sorta di riflesso sbiadito e quasi grottesco. Sotto questa ottica, l'opera assume i tratti di un «échec à la *Comédie Humaine*, une sorte d'image en creux du monde balzacien»²⁰. Seppure in un costante rovesciamento del modello balzacchiano, Frédéric e Deslauriers rispecchiano la condizione del giovane provinciale che affronta i rischi e le seduzioni della capitale, che immagina un futuro brillante e una realizzazione personale e artistica, che ricerca l'amore, la gloria

¹⁹ A. Vial, *Flaubert, émule et disciple émancipé de Balzac: "L'Éducation sentimentale"*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 48^e Année, III, 1948, p. 242.

²⁰ *Ibid.*, p. 262.

e la ricchezza. Non a caso, incitando l'amico a intraprendere una relazione con la ricca Madame Dambreuse, Deslauriers gli consiglia: «Rappelle-toi Rastignac dans la *Comédie Humaine*! Tu réussiras, j'en suis sûr!»²¹; Frédéric, prima di dimostrarsi incapace di perseguire davvero i suoi intenti, considererà realisticamente l'ipotesi di seguire tale consiglio: «Il ambitionnait une haute position dans le monde. Puisqu'il avait un marchepied pareil, c'était bien le moins qu'il s'en servît»²². Anche in questo caso, lo studio dei manoscritti fornisce particolari che permettono di approfondire la costruzione dei personaggi, e rivelano una vicinanza addirittura più esplicita di Deslauriers ai suoi antecedenti balzachiani, attenuata da Flaubert nella versione definitiva del romanzo²³. Delle nove redazioni del secondo capitolo, in cui viene introdotto Deslauriers con un breve excursus sulla sua infanzia, le più estese restituiscono una “scène de la vie de province” degna della *Comédie Humaine*: «Amertume et retraite forcée d'un demi-solde, mère timide et minée de chagrin, étude acquise avec une dot, enfant battu soigné par une voisine et utilisé comme petit clerc ou saute-ruisseau, sermonce d'un président de tribunal, malversations sous-entendues, spectacle de la promenade surprenante de l'huissier, destinée dont on perd la trace : on pense aussitôt que Balzac eût tiré un roman de

²¹ G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *Œuvres*, a cura di Albert Thibaudet e René Dumesnil, vol. II, Gallimard, Paris 1952, p. 49.

²² *Ibid.*, p. 404.

²³ Cfr. G. Sagnes, *De Balzac à Flaubert: l'enfance de Deslauriers, d'après le manuscrit de L'Éducation Sentimentale*, in *Littératures*, II, automne 1980, pp. 17-32.

ces données»²⁴. L'eliminazione del brano è senz'altro attribuibila a motivazioni di ordine stilistico, e alla nota tendenza flaubertiana alla soppressione o alla riduzione; d'altra parte, alla luce di quanto fin qui osservato, appare altrettanto plausibile che alla decisione abbiano contribuito altri fattori: primo fra tutti, il tentativo di limitare, se non addirittura estromettere, qualsiasi indizio della tanto discussa influenza balzachiana, che Flaubert indubbiamente individua in tale passaggio. Nota peraltro Sagnes come la scelta di privare Deslauriers dell'infanzia difficile che era inizialmente prevista abbia l'implicita conseguenza di privarlo, al tempo stesso, di un certo spessore: «Cette densité continuellement recherchée et qui n'est peut-être que technique, impose une impression de hâte, de violence et comme de mépris. Les destinées ainsi réduites deviennent dérisoires»²⁵. Come se, mettendo in scena un personaggio dall'eco balzachiana, Flaubert volesse assicurarsi di mantenere un tono quasi macchiettistico, di sottolineare la portata ironica dell'allusione. Così, i tratti che Deslauriers assume nel corso dell'opera finiscono per ricordare un «avatar dégénéré du type balzacien»²⁶, tra i quali spicca senza dubbio Vautrin²⁷. Su di lui si esercita il fascino femminile di Frédéric²⁸, come su Vautrin quello di Rubempré; disposto a vivere nell'ombra dell'amico pur di sfruttarne capacità e risorse, Deslauriers preme sin

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ G. Séginger, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ A. Vial, *op. cit.*, pp. 258-259.

²⁸ «Puis, il songea à la personne même de Frédéric. Elle avait toujours exercé sur lui un charme presque féminin». G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), cit., p. 276.

dall'inizio affinché egli si impegni nella propria ascesa sociale: «Dans dix ans, il fallait que Frédéric fût député; dans quinze, ministre; pourquoi pas? Avec son patrimoine qu'il allait toucher bientôt, il pouvait, d'abord, fonder un journal; ce serait le début; ensuite, on verrait»²⁹. L'atteggiamento apatico e passivo di Frédéric non sembra distoglierlo dai propri obiettivi, e i suggerimenti non fanno che divenire più insistenti: «Il faudra que tu donnes un dîner une fois la semaine. C'est indispensable, quand même la moitié de ton revenu y passerait! On voudra y venir, ce sera un centre pour les autres, un levier pour toi; et, maniant l'opinion par les deux bouts, littérature et politique, avant six mois, tu verras, nous tiendrons le haut du pavé dans Paris»³⁰. I grandiosi progetti di Deslauriers sono evidentemente destinati al fallimento, ed è proprio in tale rovesciamento finale che si svela la portata dell'ironia flaubertiana: se Frédéric resterà un «bourgeois de petite envergure [...], une image réduite de Rastignac e de Rubempré»³¹, non è a causa di difficoltà insormontabili o ostacoli esterni, ma soltanto della propria debolezza, di quella sensazione di essere sconfitto ancor prima di agire che gli impedisce qualsiasi intraprendenza.

L'inattività a cui Frédéric è condannato si estende peraltro alla struttura dell'intero romanzo, la cui trama rinuncia alla complessità che caratterizza l'*Éducation* del '45, e si risolve invece in un'eterna ripetitività, in cui ogni azione si rivela fine a se stessa e incapace di provocare reali mutamenti. Come quando, lasciando Parigi, Frédéric si lascia trasportare dal battello che risale passivamente la Senna, così ogni altro spostamento che lui

²⁹ *Ibid.*, p. 118.

³⁰ *Ibid.*, pp. 209-210.

³¹ A. Vial, *op. cit.*, p. 244.

o gli altri personaggi compiono non è che un viaggio di ritorno, un passo indietro. L'andamento dell'opera, in cui ogni nodo finisce per sciogliersi senza portare alcun progresso effettivo, riflette tale movimento. Proprio in questa impressione di eterna immobilità si realizza la portata davvero innovativa dell'*Éducation sentimentale*: il lettore che si aspetta che il viaggio conduca a una meta, a un obiettivo o a una consapevolezza, è spiazzato dalla relativa scarsità di eventi, e soprattutto dalla mancata evoluzione di Frédéric.

Lo spaesamento deriva ovviamente dalla scelta di Flaubert di venir meno alle norme che avevano fin qui governato la narrativa francese, di cui la produzione letteraria di Balzac era l'esempio più rappresentativo. La struttura dettata dal canone balzachiano, a cui l'*Éducation sentimentale* del '45 aderisce ancora perfettamente, è quella in cui la trama segue un percorso lineare, in cui gli eventi conoscono un'evoluzione, un culmine e un finale orientato verso una prospettiva futura; tale modello presenta sostanzialmente le condizioni necessarie affinché un testo possa essere definito *à sujet*, individuate da Lotman nel superamento da parte dell'eroe di una frontiera che separa due campi ben distinti, topograficamente o semanticamente, e in una serie di ostacoli che egli deve affrontare per raggiungere il suo obiettivo³². L'*Éducation sentimentale* del '69, al contrario, porta evidentemente all'estremo la teoria del "livre sur rien" che Flaubert teorizzava in una lettera a Louise Colet: «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un

³² J.M. Lotman, *Die Struktur der künstlerischen Textes* (SV), Frankfurt 1972, pp. 327-358, cit. in A. de Toro, *Gustave Flaubert: procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1987, p. 27.

livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut»³³. Proprio nell'assenza di un culmine, della "pyramide" che il lettore si sarebbe aspettato, Flaubert individuava le ragioni della ricezione negativa dell'*Éducation sentimentale* del '69³⁴. Rispetto all'evidente influenza del modello di Balzac sul romanzo giovanile di Flaubert, l'indebolimento della trama rappresenta già da sola un capovolgimento del modello balzachiano: la potenza drammatica della *Comédie Humaine*, fatta di peripezie e colpi di scena, subisce con Flaubert un lavoro di "dé-dramatisation", in cui l'azione viene soffocata dai continui indietreggiamenti e dal moltiplicarsi dei discorsi³⁵. È attraverso questa rivoluzione nelle tecniche narrative che l'*Éducation sentimentale* apre la strada al romanzo moderno³⁶.

³³ Lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, t. II, p. 31.

³⁴ «Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais? [...] C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque: la fausseté de la perspective. À force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule», Lettera a Edma Roger des Genettes, 8 ottobre 1879, t. V, p. 720.

³⁵ G. Séginger, *Flaubert lecteur de Balzac, L'Éducation sentimentale ou la réinvention du roman, Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, éd. Kazuhiro Matsuzawa, Nagoya University Press, Nagoya 2009, p. 68.

³⁶ «Si le lecteur implicite espère trouver dans *L'Éducation sentimentale* une histoire captivante, il sera très déçu. Mais si l'on considère *L'Éducation sentimentale* du point de vue du discours, on découvre

Se l'insuccesso del romanzo del '69 coglie di sorpresa Flaubert, i suoi commenti sull'*Éducation* del '45 non lasciano dubbi sull'opinione che aveva del suo tentativo giovanile. Non solo evita chiaramente di diffonderlo e di discuterne³⁷; nelle rare lettere in cui affronta l'argomento è molto difficile che vi individui aspetti positivi, e tende invece a sottolinearne i numerosi difetti. Tra questi, soprattutto, insiste sulla mancanza di ordine e di chiarezza, sull'insufficiente unità dell'opera, un libro assolutamente «inexpérimenté de style», che anche se ripreso e modificato rimarrà «toujours défectueuse; il y manque trop de choses et c'est toujours par l'absence qu'un livre est faible»³⁸. Nel 1846, Flaubert è già evidentemente consapevole del suo errore, e consiglia a Louise Colet di guardarsi proprio da ciò che lui stesso riconosce di aver sbagliato nel romanzo appena concluso:

Travaille, médite, médite surtout, condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne sont rien. L'unité, l'unité, tout est là ! L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une œuvre. Serre ton style, fais-en un tissu souple comme la soie et fort comme une cotte de mailles. Pardon de ces conseils, mais je voudrais te donner tout ce que je désire pour moi³⁹.

une technique narrative qui ouvre la voie au roman moderne». Alfonso de Toro, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ Non a caso *Novembre*, e non la più recente *Éducation sentimentale*, sarà la prima opera inviata a Louise Colet. A. Raitt, *Flaubert's First Novel*, Peter Lang, Oxford 2010, p. 18.

³⁸ Lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, t. II, p. 30.

³⁹ Lettera a Louise Colet, 14 ottobre 1846, t. I, p. 389. Lo stesso giudizio era espresso riguardo *Novembre*: «Ce n'est pas bon, il y a des

E in effetti l'esitazione tra diversi stili è uno degli aspetti più evidenti dell'*Éducation*, in cui alla narrazione si alternano scambi di lettere tra i personaggi che richiamano la tradizione epistolare e addirittura passaggi esplicitamente teatrali⁴⁰. Una tale inconsistenza si riflette nella struttura dell'opera, che rivela l'assenza di un solido progetto iniziale. È Flaubert stesso, ad esempio, a rivelare che il personaggio di Jules non era inizialmente previsto⁴¹. L'impostazione incoerente, che lascia percepire il frequente ricorso all'improvvisazione, è confermata dai manoscritti del libro, dalla cui scrittura veloce e quasi priva di correzioni non sembra trasparire nessuna pianificazione⁴². Grazie all'esperimento dell'*Éducation sentimentale* del 1845, il suo

monstruosités de mauvais goût, et en somme l'ensemble n'est pas satisfaisant. Je ne vois aucun moyen de le récrire, il faudrait tout refaire. Par-ci, par-là une bonne phrase, une belle comparaison, mais pas de *tissu de style*», Lettera a Louise Colet, 28 ottobre 1853, t. II, p. 460.

⁴⁰ P. Larthomas, *De la première à la seconde Éducation sentimentale, la mutation d'un style*, in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale*, p. 19 ; cit. in A. Raitt, *Flaubert's First Novel*, cit., p. 99. Il capitolo XXIII è addirittura strutturato, in gran parte, come un vero e proprio testo teatrale, in cui lo svolgimento dell'azione è affidato quasi esclusivamente alle battute di dialogo tra i personaggi, le cui reazioni e i cui movimenti sono invece indicati tra parentesi, come delle didascalie.

⁴¹ «Je n'avais d'abord eu l'idée que de celui d'Henry. La nécessité d'un repoussoir m'a fait concevoir celui de Jules», Lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, t. II, p. 30.

⁴² C. Gothot-Mersch propone un'analisi esaustiva del manoscritto della prima *Éducation sentimentale* nella sua Introduzione a G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, cit.

primo romanzo vero e proprio, Flaubert apprende l'importanza di un progetto ben definito:

Au reste, toutes les difficultés que l'on éprouve en écrivant viennent du *manque d'ordre*. C'est une conviction que j'ai maintenant. Si vous vous acharnez à une tournure ou à une expression qui n'arrive pas, *c'est que vous n'avez pas l'idée*. [...] Toute correction doit être faite avec sens ; il faut bien ruminer son objectif avant de songer à la forme, car elle n'arrive bonne que si l'illusion du sujet nous obsède⁴³.

Anche in questo caso, il giovane Flaubert appare più vicino al modello balzachiano che non a quello della propria maturità. Lo studio genetico dell'opera di Balzac evidenzia infatti una propensione per la rielaborazione e la riscrittura, testimoniate da una intricata concatenazione di correzioni stilistiche, espansioni narrative, rimaneggiamenti, aggiunte e soppressioni che non si fermano allo stadio del manoscritto, ma anzi proseguono sulle copie stampate, di edizione in edizione: l'opera diventa un sistema in trasformazione, un processo aperto, un lavoro permanente di destrutturazione e ristrutturazione di cui solo la morte dell'autore interrompe brutalmente la vita⁴⁴. In Flaubert invece, forse proprio grazie all'esperienza della prima *Éducation*, la tendenza ad assecondare la propria creatività fino a modificare in corso d'opera progetti, trame o personaggi è senza dubbio ridimensionata e domata, in nome di un deciso

⁴³ G. Flaubert, *Pensées de Gustave Flaubert*, a cura di Caroline Franklin Grout, Louis Conard, Paris 1915, pp. 55-58.

⁴⁴ S. Vachon, *Les enseignements des manuscrits d'Honoré de Balzac. De la variation contre la variante*, in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, XI, 1997. pp. 72-76.

rifiuto dell'ispirazione: l'illuminazione inaspettata, mitizzata dai romantici, diventa invece per Flaubert «une exaltation factice que l'on s'est donnée volontairement et qui n'est pas venue d'elle-même»⁴⁵; l'immediatezza e la spontaneità devono cedere il passo al lavoro meticoloso e al pieno controllo sulle idee e sullo stile⁴⁶: «Il faut lire, méditer beaucoup, toujours penser au style et écrire le moins qu'on peut, uniquement pour calmer l'irritation de l'Idée qui demande à prendre une forme et qui se retourne en nous jusqu'à ce que nous lui en ayons trouvé une exacte, précise, adéquate à elle-même. Remarque que l'on arrive à faire de belles choses à force de patience et de longue énergie»⁴⁷. La rivolta contro Balzac assume allora i tratti di una rivolta contro il giovane Flaubert, che sulla scia della tradizione ottocentesca si abbandonava all'immaginazione e al lirismo. Nella stessa lettera in cui espone a Louise Colet la sua opinione sulla prima *Éducation sentimentale*, Flaubert descrive anche il profondo dualismo che lo contraddistingue:

Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire

⁴⁵ Lettera a Louise Colet, 13 dicembre 1846, t. I, pp. 417-418.

⁴⁶ È quanto sostiene, tra gli altri, anche Barthes, che vede in Flaubert il primo «artisan du style», il primo a conferire alla letteratura un «valeur travail», e a riconoscere il carattere aleatorio del sentimento dell'ispirazione, distaccandosi apertamente da Balzac e dai suoi contemporanei per inaugurare una nuova fase della scrittura. Cfr. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953.

⁴⁷ Lettera a Louise Colet, 13 dicembre 1846, t. I, pp. 417-418.

sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme⁴⁸.

I due “bonhommes” sono evidentemente gli autori delle due versioni dell'*Éducation sentimentale*. Da un lato, la tendenza all'improvvisazione e alla spontaneità, la vena lirica che fa dei romanzi di Flaubert l'espressione moderna del dolore romantico che affligge la sua generazione. Dall'altro, lo «sguardo da miope»⁴⁹ con cui esamina la realtà, lo spirito cinico con cui, sulle orme del padre chirurgo⁵⁰, seziona quella stessa generazione e ride tristemente della sua *bêtise*⁵¹. Per questo, «autant que le romancier français du rêve, Flaubert est le romancier français de la sottise»⁵².

Tale dicotomia aiuta peraltro a comprendere il complesso rapporto di Flaubert con il realismo, e il motivo per il quale egli è stato, negli anni, «enrôlé de force sous le drapeau réaliste par la police de lettres, jugé trop réaliste par les adversaires classiques de Madame Bovary, et pas assez par les réalistes

⁴⁸ Lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, t. II, p. 30.

⁴⁹ «Pas si rêveur encore que l'on pense, je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses». Lettera a Louise Colet, 16 gennaio 1852, t. II, p. 30.

⁵⁰ Scrive Saint-Beuve a proposito di *Madame Bovary*: «Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!». C. Sainte-Beuve, «Causerie du lundi», *Madame Bovary par Gustave Flaubert*, in *Le Moniteur universel*, 4 maggio 1857.

⁵¹ «La betise de tout ce qui m'entoure s'ajoute à la tristesse de ce que je reve». Lettera a Louise Colet, 21 agosto 1853, t. II, p. 407.

⁵² G. Sagnes, Préface à G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, cit., p. XVII.

eux-mêmes»⁵³. Flaubert stesso interviene in più occasioni in tale dibattito, per dare voce al suo disappunto e, in seguito, al disaccordo con la scuola di Zola: «On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman»⁵⁴, scrive a proposito di *Madame Bovary* nel 1856. Quella che potrebbe apparire come l'ennesima contestazione del modello balzacchiano si rivela piuttosto, a ben vedere, come un tratto che accomuna i due autori. Già Balzac, prima di Flaubert, era stato acclamato come lo scrittore realista per eccellenza; come nel caso di Flaubert, tale definizione non è tanto errata quanto riduttiva: una categorizzazione, per sua natura semplicistica, che deriva certamente dalle osservazioni che Balzac stesso riporta nella sua prefazione alla *Comédie Humaine* del 1842, e che finisce però per impoverirne il pensiero, ben più complesso e sfaccettato⁵⁵. Come accadrà a Flaubert qualche anno dopo, Balzac non nasconde la forte componente romantica che interviene nella sua produzione, tanto da portare la critica a parlare di una «Romantic vision with a Realist style»⁵⁶, o di una «Romantic idea of scientificity»⁵⁷. Tutto ciò non vanifica certamente il contributo fondamentale che entrambi hanno effettivamente apportato allo sviluppo di una rappresentazione

⁵³ D. Philippot, *Flaubert*, Presses Paris Sorbonne, Paris 2006, p. 7.

⁵⁴ Lettera a Edma Roger des Genettes, 30 ottobre 1856, t. II, p. 643.

⁵⁵ M. Bertini, *Honoré de Balzac: gli scritti teorici*, in *I cadaveri nell'armadio: Sette lezioni di teoria del romanzo*, a cura di Gabriella Bosco and Roberta Sapino, Rosenberg & Sellier, Torino 2015.

⁵⁶ R. Somerset, *The Naturalist in Balzac: The Relative Influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire*, French Forum, Vol. 27, No. 1, Winter 2002, University of Pennsylvania Press, p. 81.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

realista della realtà, ma anzi ne mette in luce la varietà e profondità di intenti e risultati, spesso ingiustamente uniformati nella schematicità dell'etichetta realista.

L'impostazione balzachiana si fonda, come suggerisce l'idea di una "idea romantica della scientificità", su istanze scientifiche (o pseudoscientifiche), dimostrate dalla volontà di stilare una tassonomia delle *Espèces Sociales* fondata su quella delle *Espèces Zoologiques*⁵⁸. È alle classificazioni dei naturalisti Georges Cuvier ed Etienne Geoffroy Saint-Hilare che Balzac si rifà nella creazione del suo universo fittizio ed esemplare che, dal particolare, vuole giungere a una comprensione globale della società. Il dato proto-sociologico che emerge dai volumi della *Comédie Humaine* è senza dubbio sottomesso e inficiato, nella sua pretesa scientificità, dalla forma romanzesca dell'opera e dal debito del suo autore nei confronti di una sensibilità romantica, tradito dalla tendenza a scadere nel *pastiche* e nella semi-caricatura; la letteratura critica su Balzac tende ormai a ridimensionarne l'attendibilità nell'ambito delle scienze naturali e sociali⁵⁹.

⁵⁸ H. de Balzac, *Avant-propos* alla *Comédie Humaine*, in H. de Balzac, *La comédie humaine. Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, édition de Marcel Bouteron, t. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1935, p. 4. Sempre nell'*Avant-propos*, Balzac indica l'obiettivo di operare «une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité». *Ibid.*, p. 3.

⁵⁹ In un recente articolo che fa seguito alla pubblicazione di *Balzac, l'invention de la sociologie* (a cura di Andrea Del Lungo e Pierre Glau-des, Classiques Garnier, Paris 2019) Bertini parla di un «*Balzac sociologue* all'insegna della problematicità, ben più convincente del "Grande Precursore" spesso evocato e soprattutto del dogmatico "Dottore in Scienze sociali" dalla ferrea coerenza e dall'implacabile

Ciò non invalida d'altra parte le sue osservazioni, in alcuni casi effettivamente pionieristiche, sull'organizzazione gerarchica della società, sui meccanismi che ne regolano i mutamenti, sulla complessità dei rapporti tra individuo e *milieu*. Tanto più che al presunto studio empirico si coniuga l'intento di Balzac di farsi, sulle orme di Walter Scott, segretario della sua epoca, di fare del suo romanzo *l'histoire de mœurs*, lo specchio della società francese del XIX secolo⁶⁰.

Se, come abbiamo visto, Flaubert condivide con Balzac l'intento di tracciare nell'*Éducation sentimentale* la storia morale della sua generazione, il suo approccio testimonia chiaramente un'interpretazione del tutto personale del rapporto tra letteratura e Storia e della rappresentazione della realtà, a dimostrazione, ancora una volta, dell'ampiezza ed eterogeneità di risultati ascrivibili alla corrente realista. Proprio in risposta alle pa-

vocazione ordinatrice, di cui è impossibile ignorare problemi, paradossi e contraddizioni», M. Bertini, *Balzac, l'invenzione della sociologia*, in *Doppiozero*, 29 marzo 2019.

⁶⁰ «La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations», H. de Balzac, *op. cit.*, pp. 22-23.

role di Balzac, Guy Sagnes vede in Flaubert non più il segretario, ma l'avversario della sua epoca⁶¹: la società che Balzac vuole esplorare, denunciare ma anche celebrare in tutte le sue forme diventa una metafora della *sottise* umana, un grottesco oggetto di scherno e ironia, mentre la Storia assume i caratteri di una farsa che fa da sfondo alle vicende di tale umanità deprecabile⁶². A ben vedere, l'*Éducation sentimentale* è davvero uno specchio della società dell'epoca, o più precisamente della società che Flaubert vuole mettere in scena; senza la pretesa di farsi storico che animava Balzac⁶³, infatti, Flaubert sfrutta le vicende del '48 per enfatizzare la dimensione ciclica e ripetitiva della realtà, di quella passione inattiva che dal microcosmo di Frédéric si allarga non solo alla sua generazione, ma a un'intera società. La corrispondenza tra l'evoluzione sentimentale del singolo e quella politica della nazione è evidenziata da Flaubert stesso nei *carnet de travail*: «Montrer que le Sentimentalisme (son déve-

⁶¹ G. Sagnes, Préface à G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, cit., p. XXX

⁶² L'*Éducation sentimentale* diviene così una sorta di realizzazione letteraria dell'assunto di Marx, che a proposito del colpo di stato napoleonico del 1851 scriveva: «Hegel nota in un passo delle sue opere che tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa». K. Marx, *Der 18te Brumaire des Louis Napoleon*, trad. it. di P. Togliatti, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, a cura di G. Giorgetti, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 45.

⁶³ Ma non per questo meno solerte e accurato nel documentarsi sulle vicende storiche del periodo, come dimostra ampiamente la corrispondenza dell'epoca.

loppement depuis 1830) suit la Politique et en reproduit les phases»⁶⁴. Così, le preoccupazioni espresse durante la stesura del romanzo sulla difficile conciliazione tra ambientazione storica e personaggi fittizi⁶⁵ si rivelano assolutamente infondate, e si risolvono al contrario in un perfetto gioco di richiami tra i due piani dell'opera: da un lato l'irrisolutezza di Frédéric, che oscilla tra il coinvolgimento negli eventi che lo circondano e la totale astrazione, per ritrovarsi inevitabilmente al punto di partenza, dall'altro la profonda volubilità che appartiene alla Storia in senso lato, come dimostra il fatto che gli andamenti e l'esito della Rivoluzione del 1848 rispecchiano in maniera quasi identica quelli delle due rivoluzioni che l'hanno preceduta.

Come la Storia rimane essenzialmente dipendente dalle vicende private dei personaggi, e dunque dalla finzione romanzesca, così il Vero, ciò che ha portato a definire Flaubert un realista, è in realtà sempre sottomesso all'Arte: «Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages, etc... Eh bien, je regarde tout cela comme très secondaire et inférieur. La vérité matérielle (ou ce qu'on appelle ainsi) ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut»⁶⁶. Ciò a cui il trampolino del Vero deve condurci, a cui l'artista deve implacabilmente tendere, è chiaramente la bellezza stessa dell'arte: «La morale de l'Art consiste dans sa beauté

⁶⁴ G. Flaubert, *Carnets de travail*, Carnet 19, f° 38, v°.

⁶⁵ «J'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans ; c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées». Lettera a Jules Duplan, 14 marzo 1868, t. III, p. 733.

⁶⁶ Lettera a Léon Hennique, 2-3 febbraio 1880, t. V, pp. 811-814.

même, et j'estime par-dessus tout le style, et ensuite le Vrai»⁶⁷. È evidente quanto la concezione apparentemente contraddittoria di un realismo subordinato allo stile sia distante da quella balzachiana, in cui la forma passa spesso in secondo piano; e d'altronde alle due ideologie corrispondono due intenti profondamente diversi. *L'art pour l'art* di Flaubert⁶⁸, priva delle velleità scientifiche di Balzac, individua nella rappresentazione della società un mezzo per metterne in luce il grottesco, per ridere ironicamente del divario tra l'immagine esteriore della vita e della verità che essa maschera⁶⁹: «La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c'est de l'éviter. Et on l'évite en vivant dans l'Art, dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau»⁷⁰. Ben poco di ciò che la Storia e la realtà rappresentano nelle opere della maturità è individuabile nella prima *Éducation sentimentale*, peraltro priva di qualsiasi riferimento al contesto storico; nonostante ciò, trovano spazio nel finale del romanzo alcune considerazioni fondamentali sul ruolo dell'artista e sul suo rapporto conflittuale con la società di cui scrive. Il primo passo che Jules compie nel suo percorso per di-

⁶⁷ Lettera a Louis Bonenfant, 12 dicembre 1856, t. II, p. 652. Ribadisce in una lettera alla Principessa Mathilde: «Faire vrai ne me paraît pas être la première condition de l'art. Viser au beau est le principal, et l'atteindre si l'on peut», 4 Ottobre 1876, t. V, p. 122.

⁶⁸ «Il faut aimer l'Art pour l'Art lui-même ; autrement, le moindre métier vaut mieux». Lettera a René de Maricourt, 4 gennaio 1867, t. III, p. 585.

⁶⁹ G. Sagnes, Préface à G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, cit., pp. XXI-XXII.

⁷⁰ Lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 maggio 1857, t. II, p. 717.

venire un vero artista è infatti la presa di coscienza della necessità di rinunciare a ciò che Henry ha ottenuto, a una vita condivisa ma insopportabilmente ridicola, per poterne dipingere i limiti e le contraddizioni rifugiandosi nell'arte fine a se stessa:

Deux choses arrivent: ou l'homme s'absorbe dans la société, en prend les idées et les passions, et disparaît alors dans la couleur commune; ou bien il se replie sur lui-même, en lui-même, et rien n'en sort plus, des différences profondes s'établissent entre lui et ses semblables, il y a des abîmes rien que dans la manière de comprendre une même idée [...] Ce que la vie lui offre, il le donne à l'art [...]. Sa vie se plie à son idée, comme un vêtement au corps qu'il recouvre; il jouit de sa force par la conscience de sa force; ramifié à tous les éléments, il rapporte tout à lui, et lui-même tout entier il se concrétise dans sa vocation, dans sa mission, dans la fatalité de son génie et de son labeur, panthéisme immense, qui passe par lui et réapparaît dans l'art⁷¹.

D'altra parte, pur testimoniando la ricerca stilistica in cui Flaubert si sta immergendo mentre conclude la prima *Éducation sentimentale*, Jules non si dimostra ancora pronto a rinunciare alle visioni fantastiche di «cités avec des dômes d'or et des minarets de porcelaine, des palais de lave bâtis sur un socle d'albâtre, des bassins entourés de marbre où les sultanes viennent baigner leur corps [...]»⁷². Conclusa l'opera, Flaubert sa invece che dovrà condannarsi risolutamente a un duro lavoro su se stesso, mirato a contenere la parte di sé che continua a venerare

⁷¹ *Ibid.*, pp. 1047-1049.

⁷² G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), cit., p. 1072.

lo straordinario e l'allucinazione, a «costruirsi harem nella testa»⁷³. Scrive Ferdinand Brunetière che «l'histoire littéraire de Flaubert, ce lyrique, n'est faite que de victoires de sa volonté sur son tempérament»⁷⁴. Così molte delle tecniche narrative utilizzate nella prima *Éducation*, che rispondono evidentemente all'estrema libertà compositiva ereditata dal modello balzacchiano, sono abbandonate nel romanzo del '69 in favore di un'impostazione ben più rigorosa. Un fondamentale distacco rispetto al tentativo giovanile riguarda il ruolo del narratore. Nell'*Éducation sentimentale* del '45, il suo primo romanzo in terza persona e non esplicitamente autobiografico⁷⁵, Flaubert muove i primi passi nella narrativa vera e propria; la stessa incertezza che lo porta a oscillare tra più stili gli suggerisce probabilmente di imitare il tono colloquiale dei romanzi contemporanei di successo. Ne risulta un narratore onnisciente assolutamente indiscreto, che si rivolge direttamente al suo «cher lecteur» dandogli del *vous*; tutt'altro che esterno alla vicenda, instaura lunghi dialoghi con il pubblico, a cui pone domande o esprime opinioni, propone digressioni e informazioni su se stesso, fino a superare definitivamente la barriera che lo separa dai personaggi per passeggiare nel salotto di Mme Renaud: «M.

⁷³ Nel pieno della stesura di *Madame Bovary*, Flaubert scriveva: «Il faut se faire des harems dans la tête, des palais avec du style, et draper son âme dans la pourpre des grandes périodes». Lettera a Louise Colet, 26 settembre 1853, t. II, p. 439.

⁷⁴ F. Brunetière, *Essais sur la littérature contemporaine*, Calmann Lévy, Paris 1892, p. 203. Per la stessa ragione Thibaudet definisce *Madame Bovary* «moins de Flaubert que du contre-Flaubert». A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris 1935, p. 73.

⁷⁵ Sia in *Mémoires d'un fou* che in *Novembre* il protagonista, trasposizione letteraria di Flaubert, parla in prima persona.

Dubois avait une redingote bleue, c'est tout ce que je peux en dire, ne l'ayant jamais vu que par derrière le dos»⁷⁶. I ripetuti interventi del narratore, così come le manifestazioni di ignoranza che si scontrano con le numerose analessi e prolessi⁷⁷, svelano apertamente il peso della lezione di Balzac. Del tutto antitetica l'impostazione dell'*Éducation sentimentale* del 1869, che Flaubert stesso espone in una celebre lettera:

Les réflexions de l'auteur m'ont irrité tout le temps. [...] Balzac n'a pas échappé à ce défaut. L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement⁷⁸.

L'impersonalità del narratore è non a caso uno dei tratti stilistici più caratteristici di Flaubert, nonché una delle più clamorose rotture con la tradizione: grazie alla sua presenza sottile

⁷⁶ G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), cit., p. 856.

⁷⁷ Qualche esempio è sufficiente a mettere in evidenza l'aperta contraddizione tra le impostazioni di volta in volta adottate dal narratore: «Il continua [...] à réfléchir sur ses illusions propres et ses misères personnelles. On verra dans la suite comment les premières changèrent de nature et pourquoi les secondes ne diminuèrent pas», G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), cit., p. 843; l'onniscienza del narratore diventa ostentata ignoranza poche pagine dopo: «M. Renaud fera-t-il fortune? je n'en sais rien; Mme Renaud a-t-elle eu un autre amant? c'est ce que j'ignore». *Ibid.*, p. 1076.

⁷⁸ Lettera a Louise Colet, 9 dicembre 1852, t. II, p. 204.

e tuttavia onnipotente Flaubert ottiene l'effetto di distaccata ironia che contraddistingue i suoi romanzi⁷⁹. Ancora una volta è palese allora l'abisso che separa le due *Éducation*, in cui all'ingerenza del narratore subentra la sua quasi totale invisibilità, e con essa l'illusione di una narrazione affidata esclusivamente ai personaggi. Fondamentale sotto questo punto di vista è l'utilizzo del discorso indiretto libero, ancora raro e incostante nella prima *Éducation sentimentale*, a cui Flaubert affida invece il compito di far trapelare l'ironia del narratore nei romanzi della maturità.

Altro effetto da ascrivere all'utilizzo del discorso indiretto libero è la creazione di quella che Claudine Gothot Mersch definisce la «scène flaubertienne»: «ce moment du récit où, l'échelle du temps s'étant modifié, le lecteur assiste au déroulement d'un événement, présenté dans tous ses aspects à la fois, grâce à un savant découpage et à un entrelacement constant des registres traditionnels: narration, description, dialogue, analyse»⁸⁰. È anche grazie all'uso innovativo dei dialoghi, infatti, che Flaubert riesce a delegare ai personaggi gran parte dell'analisi psicologica che era prima affidata a lunghe descrizioni. La mescolanza di registri e tecniche narrative non è più dovuta all'incertezza, alla mancanza di «*tissu de style*»⁸¹, ma alla volontà di superare, anche in questo caso, l'impostazione balzachiana:

⁷⁹ «L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas». Lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 marzo 1857, t. II, p. 691.

⁸⁰ C. Gothot-Mersch, Notice à G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), *Œuvres de jeunesse*, cit., p. 1530.

⁸¹ Lettera a Louise Colet, 28 ottobre 1853, t. II, p. 460.

alle presentazioni *hors situation*, con cui il narratore onnisciente di Balzac offriva un ritratto esaustivo dei personaggi al loro ingresso in scena, Flaubert sostituisce nell'*Éducation* del '69 pochi particolari che svela lentamente, per conferire al tempo stesso verosimiglianza e fascino ai personaggi: «Un roman de Flaubert n'est pas fait, comme un roman de Balzac, d'une progression dramatique et d'un récit bien noué. Le réalisme a précisément consisté en partie à remplacer cette forme de roman [...] par une succession de tableaux»⁸². La descrizione non è più un semplice mezzo narrativo, uno strumento attraverso cui il narratore si intromette per spiegare o analizzare; non esiste più, soprattutto, esclusivamente in funzione del personaggio: in gran parte autonoma, diventa essa stessa protagonista dell'opera, grazie alla forza del linguaggio e dello stile. La prima *Éducation sentimentale* appare in questo contesto come un campo di sperimentazione: se nella maggior parte delle descrizioni è innegabile la lezione di Balzac, alcuni personaggi sfuggono allo schema tradizionale e suggeriscono il tentativo di Flaubert di esplorare lo spettro delle possibilità narrative⁸³. Così a un primo ritratto di Mme Renaud, tradizionalmente generico ed esaustivo, il narratore continua ad aggiungere nel corso dell'opera particolari isolati; è il caso, ad esempio, della minuziosa focalizzazione sulle

⁸² A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 230.

⁸³ Scrive Claudine Gothot-Mersch che Flaubert dimostra nell'*Éducation* del 1845 «un souci d'apprendre à jouer de toute la palette stylistique qui lui est offerte, et un sens déjà aiguisé de la modulation d'une technique à l'autre». C. Gothot-Mersch, Notice à G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), *Œuvres de jeunesse*, cit., p. 1534.

sue mani, in un passaggio che sembra anticipare una delle celebri descrizioni di Emma in *Madame Bovary*⁸⁴. Altrove, l'adozione di diversi punti di vista permette a Flaubert a creare un'immagine sfaccettata dello stesso personaggio: così ancora Mme Renaud, idealizzata dallo sguardo languido di Henry, è riportata alla sua dimensione reale dal tono lievemente ironico del narratore.

È innegabile allora che l'*Éducation sentimentale* del '45 testimoni il debito del giovane Flaubert nei confronti di Balzac; alcuni brani lasciano però trasparire la volontà di disfarsi della tradizione ottocentesca, così come della propria inclinazione naturale, che proprio di tale retaggio si nutre. Il romanzo di gioventù conferisce a Flaubert la consapevolezza dei propri limiti, e ricopre per questo motivo, più che per il suo valore puramente letterario, un ruolo fondamentale nella sua educazione artistica. Da qui deriva probabilmente la decisione di Flaubert di attribuire la tendenza lirica e romanzesca che vuole sopprimere in se stesso al protagonista dell'*Éducation* del 1869, che non a caso incarna l'artista fallito: come se mettendo in scena la disfatta

⁸⁴ «C'était une main un peu grasse peut-être, et trop courte aussi, mais lente dans ses mouvements, garnie de fossettes au bas des doigts, chaude et potelée, rose, molle, onctueuse et douce, aristocratique, une main sensuelle ; les yeux d'Henry y étaient singulièrement attirés ; il descendait, de l'une à l'autre, les deux lignes qui, partant de son poignet, remontaient alternativement entre chaque doigt, il regardait curieusement la couleur un peu fauve de cette peau fine, bleuie à certaines places par le cours de petites veines minces entrecroisées». G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), cit., p. 849. Cfr. *L'Éducation sentimentale* (1869) : «Et il contemplait l'entrelacs de ses veines, les grains de sa peau, la forme de ses doigts. Chacun de ses doigts était, pour lui, plus qu'une chose, presque une personne», cit., p. 303.

dell'ideale romantico Flaubert riuscisse a liberarsene. Così Henry, erede balzachiano della letteratura ottocentesca, può trasformarsi in Frédéric, precursore del romanzo novecentesco.

Letizia Carbutto

X. Il bestiario del potere negli *Animali parlanti* di Giovanbattista Casti: la favola antica e la lezione di Machiavelli

di Paola Culicelli

Autore tra i più vituperati e malfamati della nostra letteratura, non tanto e non solo per gli scritti quanto per la leggenda nera di «satiro maligno e disonesto»¹ che ancora grava sulla sua figura, e per la presunta immoralità dei costumi, Casti, il cui

¹ Eloquente il sonetto in cui Parini riversò tutto il suo sdegno nei confronti di Casti, in seguito alla circolazione manoscritta del *Poema tartaro* e alla lettura pubblica che ne fece il marchese Gherardini presso la corte arciducale di Milano (cfr. G.B. Casti, *Gli animali parlanti*, a cura di L. Pedroia, I, Salerno, Roma 1987, p. XIII): «Un prete brutto, vecchio e puzzolente, / dal mal moderno tutto quanto guasto / e che, per bizzarria dell' accidente, / dal nome del casato è detto casto; / che scrive dei racconti, in cui si sente / dell'infame Aretin tutto l' impasto / ed un poema sporco e impertinente / contra la donna dell'impero vasto; / che, sebben senz'ugola è rimasto, / attorno va recitando molesto, / oscenamente parlando col naso; / che dagli occhi, dal volto e fin dal gesto/ spira l'empia lussuria ond'egli è invaso, / qual satiro procace e disonesto:/ sì, questo mostro: questo / è la delizia de' terrestri numi. / Oh che razza di tempi e di costumi» (G. Parini, *Poesia e Prosa*, a cura di L. Caretti, Ricciardi, Milano-Napoli 1951, p. 380). Carducci, invece, disse di lui che era un adulatore che sapeva bene «con le sue sudicerie addentrarsi nelle grazie de' potenti» (G. Carducci, *Opere*, vol. XIV, Studi su Giuseppe Parini, Nicola Zanichelli, Bologna 1907).

stesso cognome parve a Parini una beffa del destino, meriterebbe oggi di essere riletto con occhi più attenti al testo². In particolare, in quella che forse rappresenta la sua opera di più grande respiro, *Gli animali parlanti*³, nonché il lascito del suo pensiero, l'eredità di quanto sperimentato nelle corti europee, la riflessione sul potere, gli Stati e la politica, affondando le radici nella favolistica antica, e passando per Machiavelli, approda a conclusioni di grande modernità, che hanno ispirato scrittori come Leopardi. Inoltre, tratteggiando nelle sue sestine un affre-

² Sopito il livore e lo sdegno dei contemporanei, sembra che la lettura di Casti sia proseguita seguendo strade sotterranee, itinerari carsici, fino a inabissarsi del tutto. Tra i lettori illustri annoveriamo Giacomo Leopardi, che lo cita nello *Zibaldone*, e Gioacchino Belli, che ne ricopia fedelmente due versi. Come ha svelato Pietro Gibellini, dietro la sagoma dell'«“amico” misterioso» citato da Belli in calce all'explicit del componimento *La visita del Governo*, c'è Giovan Battista Casti, autore de *Li tre giulij*: «Questi ultimi due versi, scritti in lingua illustre, – rivela Belli – sono un furto da me fatto ad un sonetto di un mio amico. Confessiamoci» (Cfr. P. Gibellini, *Dalla novella al sonetto: Belli, Casti e un po' di Boccaccio*, in *Italianistica*, II, 2013, pp. 127-146). Per un'interessante rilettura in chiave intertestuale delle *Novelle galanti*, rimandiamo invece a C. Gibellini, *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle Novelle galanti*, Carabba, Lanciano 2015, un testo che oltre a riproporre e rivalutare, dopo un lungo e immeritato silenzio, le novelle, ha opportunamente focalizzato la lente sullo scrittore, per troppo tempo trascurato.

³ Dell'opera citiamo l'edizione *princeps* pubblicata dall'autore a Parigi nel 1802. Sulla partenza quasi rocambolesca da Vienna con al seguito l'involto del manoscritto ancora inedito, e l'inciampo nella maglie censura austriaca, rimandiamo a L. Pedroia, *Introduzione a Giovan Battista Casti, Gli animali parlanti*, I, cit.

sco del potere con fattezze zoomorfe, il discusso abate di Montefiascone sembra preludere e anticipare scrittori che nell'Ottocento e nel Novecento si sono cimentati, in maniera diversa, nella riflessione politica, quali lo stesso Leopardi, Tomasi di Lampedusa, De Roberto e Orwell.

Proprio quel disincanto e quello scetticismo nei confronti della politica e di ogni forma di governo, che oggi forse lo rendono così vicino al nostro modo di sentire, gli hanno procurato il biasimo e la riprovazione della critica risorgimentale, per cui Settembrini definì *Gli animali parlanti* «il poema della Rivoluzione descritta da un vecchio buffone di corte diventato san culotto»⁴.

È lecito rintracciare nella vena narrativa e poetica di Casti, all'insegna di un ingegno irriverente e recalcitrante alle convenzioni, così come alle censure, il *fil rouge* di una tradizione illustre che risale a Boccaccio e a Machiavelli, ma anche alla favolistica classica e moderna, come osserveremo⁵.

Gli animali parlanti sono una favola politica nella quale il potere assume fattezze bestiali: ha zanne, artigli, fauci, zampe. I protagonisti, dunque, sono animali dotati dell'uso della parola, alle prese con il governo e la ragion di Stato. Sotto il manto ferino dei suoi personaggi, Casti in realtà addita la brutalità e il cinismo del genere umano. Così, nell'*Origine dell'opera*, avverte

⁴ L. Settembrini, *Lezioni di Letteratura italiana*, Morano, Napoli 1897, vol. II, pp. 195-196.

⁵ Per i legami intrecciati dalla scrittura di Casti con il Decameron e, in genere, per un'interessante rilettura in chiave intertestuale delle *Novelle galanti*, rimandiamo a C. Gibellini, *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle Novelle galanti*, Carabba, Lanciano 2015.

il lettore che si possono ricavare «Dalle parlanti animalesche spezie / le verità politiche e morali»⁶. Se non si coglie il vero celato dietro l'apparenza zoomorfa, l'autore ammonisce che l'intera opera rischia di essere fraintesa: «E la cosa sarà da talun presa, / se il vero ben addentro non s'adocchia, / per una solennissima pastocchia»⁷.

L'intento dello scrittore è quello di smascherare e demistificare la messinscena dorata dell'*ancien régime*, e dei governi *tout court*, di svelarne gli ingranaggi e mostrarne i misfatti, ma per farlo mette la maschera agli uomini di potere, in un rovesciamento carnevalesco, per cui celandone il volto ne rivela la vera natura, che è brutale.

⁶ Giovambattista Casti, *Origine dell'opera*, in *Gli animali parlanti*, II, Salerno, Roma 1987, p. 662.

⁷ *Ibidem*.

Nel redigere il suo bestiario politico, Casti fa riferimento da un lato alla favolistica, antica e moderna, a Esopo⁸, a Fedro⁹, a La Fontaine¹⁰, dall'altro alla trattazione politica, alla tradizione del realismo eversivo risalente a Machiavelli che, sviscerando l'anatomia del potere, concepisce l'archetipo del Principe Centauro, mezzo uomo e mezzo bestia, forte come il leone e insieme astuto

⁸ A proposito di Esopo, Casti osserva: «Famosissimo sopra tutti [...] in questo genere fu Esopo di Frigia, che coll'acutezza dell'ingegno e colla sagacità dello spirito poté vantaggiosamente compensare la deformità della figura e le avversità della sorte; poichè seppe egli, con allegorici racconti, semplicissimi e alla portata di tutti, e colla forza de' favolosi esempi tratti dalla natura, spargere fra i rozzi popoli utili insegnamenti di sensata morale e che di rimbalzo andavano a colpire il vizio, per vie facili e insinuanti instillando la persuasione del vero e del giusto, e l'amore della virtù negli animi che sembrar potevano i meno atti a ricevere istruzione, e molto meno a profittarne. Per tale ragione viene egli meritatamente considerato come original modello di tutti gli scrittori che dopo di lui composero favole», G.B. Casti, *Prefazione dell'autore*, in *Gli animali parlanti*, I, cit., p. 3.

⁹ In merito a Fedro, l'autore sottolinea che l'età imperiale, garantendo meno libertà rispetto a quella repubblicana, costrinse gli scrittori, per sfuggire alla vendetta dei potenti, di servirsi dei mascheramenti della favola, e che tale «stratagemma non fu però bastante a sottrarre Fedro dall'indignazione e dalle persecuzioni dell'ambizioso Seiano», *ibid.*, p. 4.

¹⁰ La Fontaine è citato come esempio felice di favolista moderno: «Non mancarono poi nelle moderne nazioni eleganti e piacevoli scrittori che, sotto il manto della favola e dell'apologo, coprirono savi ammaestramenti e morali verità. Fra questo famoso nome meritatamente acquistossi l'aureo La Fontaine, il quale scrisse favole con tanta grazia e leggiadria», *ibidem*.

come la volpe, maestro di simulazione e dissimulazione. Tuttavia Casti ribalta la prospettiva. Se il Principe del Segretario fiorentino deve ostentare volto umano e tenere in serbo il suo aspetto bestiale, i sovrani e i ministri dell'abate di Montefiascone sono Leoni, Cani, Elefanti, Tigri: animali parlanti sorprendentemente simili agli uomini. A ben riflettere, è proprio la loro facoltà di parlare a renderli antropomorfi. Quando gli animali parlano, infatti, è per ingannare, fingere, persuadere o viceversa dissuadere, piegando la verità, per mezzo del linguaggio verbale, ai loro scopi.

«Novecentoottantanovemila secoli fa, / – avverte Casti – le bestie parlavano, e formavano tra loro, / come gli uomini formano adesso, regni / ed imperi»; aggiunge, inoltre, di potersi ingannare di «qualche migliaio di secoli», ma in ogni caso ha premura di precisare che «il fatto è verissimo»¹¹. Più volte il poeta difende la veridicità del proprio discorso; al di là della satira e della veste eroicomica, la sua favola si presenta come custode di una verità. In un tempo preadamitico, l'autore traspone lo scontro cruento tra l'antico regime e la repubblica, tra l'assolutismo del monarca Luigi XVI e gli avversari rivoluzionari. Il sembiante ferino – abbiamo detto – maschera e insieme smaschera il potere. Dietro il camuffamento animale, infatti, si possono celare verità altrimenti impronunciabili:

¹¹ Le parole pronunciate da Casti prima di declamare i versi ai propri ascoltatori sono riportate da A. Buttura, *Notizie sull'autore e sul poema*, in G. Casti, *Opere scelte di G. Casti*, I, Brissot-Thivars, Parigi 1829, p. 1.

Fin dai tempi più remoti l'ingenuo scrittore e il franco filosofo si sono assai sovente trovati in caso di dover involgere nel velo dell'allegoria certe aride verità, che i riguardi adottati dalla molle società qualificano per dure e pungenti, e che l'intolleranza dell'arbitrario potere perigliose rende a quei che hanno il coraggio di proferirle apertamente¹².

Nella *Prefazione*, inoltre, osserva che durante il periodo repubblicano, come annota Seneca, nessuno scrittore latino ritenne opportuno dedicarsi al genere della favola, al contrario, una volta che «Roma libera dovette piegare il collo sotto il giogo de' suoi tiranni», gli autori si videro costretti a «vestire la verità colle forme prese in prestito dalla favola»¹³. L'allegoria favolosa degli animali si offre come uno scudo capace di schivare i colpi della censura e proteggere dalle ritorsioni dei potenti.

Se, per un verso, Casti non ha remore a far risalire *Gli animali parlanti* a maestri quali Esopo, Fedro e La Fontaine, per un altro, rivendica con convinzione la novità della propria opera. Mentre i favolisti che lo hanno preceduto, infatti, hanno circoscritto il genere a una dimensione privata e domestica, e solo talvolta, in maniera peregrina, hanno sconfinato nella sfera pubblica stigmatizzando i vizi dei potenti, l'irriverente abate propone un poema di grande respiro, sotto forma di favola politica, che sembrerebbe calato inequivocabilmente nell'Europa di fine Settecento, alle prese con il cataclisma rivoluzionario, ma che in realtà rifugge i vincoli temporali. Prendendo le mosse dall'apologo edificante e moralistico, architetta un'epopea politica e storica, una favola in versi non come evasione ma come

¹² Id., *Gli animali parlanti*, I, cit., p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

percorso conoscitivo, di svelamento del vero. Nella sua dissacrante anatomia del potere, alla fine sembra affermare candidamente, tra lo stupore altrui, che il re è nudo, o meglio che il suo unico abito è un manto animalesco e la sua pelle è pelle d'animale.

Ricorrere ad animali quali attori vuol dire attingere a un bestiario di simboli e di archetipi collettivi capaci di suggestionare il lettore, risponde certamente a un intento espressionistico e caricaturale, per molti aspetti autorizzato dall'araldica zoomorfa di tante casate nobiliari. Come in ogni favola che si rispetti il colore della storia, la sua capacità di impressionare e la sua piacevolezza veicolano il messaggio, sono il miele che si accompagna alla medicina più amara e indigesta per gli uomini: l'arido vero. Dare la parola agli animali, allora, vuol dire mettersi il berretto a sonagli, additare al di là delle maschere la nuda verità. Quella verità che altrimenti nelle corti è scacciata e reietta, quasi fosse essa stessa un crimine:

E se la verità render palese
lieve e indiscreto osasse alcun, saria
un delitto di stato, un crimen lese;
o Verità, nasconditi, va via;
a corte non osar mostrarti mai,
se aver non vuoi persecuzioni e guai¹⁴.

Viceversa la menzogna rappresenta il fondamento su cui si regge l'ordine politico e sociale: «error dell'ordin social sostegno, / e del riposo pubblico e del regno»¹⁵. Sull'incompatibilità

¹⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵ *Ibidem.*

tra potere e verità, ritorna ancora adottando significativamente la metafora della luce che disperde le tenebre:

Perché non dir piuttosto, che se il vero
giunge a sparger d'attorno i raggi sui,
cade tosto il poter, cade l'impero
di chi profitta dell'errore altrui?
Che se di verità luce appare,
la venerata illusion dispare¹⁶.

Amante della verità, l'autore si scaglia con i suoi versi contro coloro che considera al servizio del potere, e dunque principali nemici del vero: religione e stampa. Nella metamorfosi zoomorfa di Casti, le gazze sono le antenate dei moderni giornalisti e come loro sono venali, garrule e mendaci; l'Allocco, invece, è il teologo dei corte, che possiede la sapienza della religione come *instrumentum regni* e oppio dei popoli. Perfino la volpe conosce bene l'influenza esercitata dall'Allocco sulla Leonessa “e non ignora di colui l'arcana / magia sulla sinderesi sovrana”.

In una lettera all'amico Gherardini, datata 7 aprile 1796, ragionando sulle prospettive editoriali della sua opera, osserva che «non è edizione da farsi, che a Parigi, in Inghilterra o in America»¹⁷. Con opere precedenti, quali *Cublai* e il *Poema tartaro*, si era già attirato gli strali della censura, nonché inimicizie e sospetti di giacobinismo. Controversi i rapporti con l'imperatore Giuseppe II d'Asburgo: secondo Da Ponte, il poeta venne

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Id., *Epistolario*, a cura di Antonio Fallico, Viterbo, Amministrazione provinciale, p. 867.

cacciato da Vienna, ma in questo caso a distorcere la verità potrebbe incidere la rivalità tra Casti e Da Ponte; secondo Benaglia, invece, l'imperatore si sarebbe servito semplicemente di Casti in qualità di diplomatico.

Tuttavia lo scrittore fa cadere la sua scelta sugli animali anche per un'altra motivazione. La politica europea di fine Settecento rappresenta per lui un paradigma, una temperie esemplare cui fare riferimento, ma non intende limitare la sua riflessione sul potere a quel dato momento storico. Si propone di fare una storia della politica che riveli «i vizi e i difetti dei politici sistemi, e il ridicolo di molti usi introdotti in tali oggetti»¹⁸, senza riferirsi a un particolare governo. Pur affondando, quindi, nell'*humus* di un determinato periodo, il suo apologo vuole distaccarsene, superare il fenomeno e l'accidente storico: si prefigge di essere un discorso politico assoluto e sempre attuale. Rifugge la satira a chiave, che pure aveva adottato nel *Poema tartaro*; in questo modo i suoi personaggi sembrano identificarsi, in maniera altalenante, con l'uno o l'altro uomo politico finché l'identificazione sbiadisce e la figura zoomorfa diviene maschera atemporale del potere. Dare la parola agli animali e retrodatare i fatti di «novecentoottantanovemila secoli» risponde appunto all'esigenza di conferire al poema un'atemporalità mitica che si traduce in un eterno presente. Il tempo è indeterminato, proprio come recita l'avverbio latino *olim* delle *fabulae*, o come ribadisce il nostro “c'era una volta”.

Redigendo l'opera in «ottuagenaria età»¹⁹, l'autore vanta un'esperienza vastissima, maturata da un lato sui libri, dall'altro nei suoi viaggi attraverso le città europee. Accolto nei palazzi

¹⁸ Id., *Gli animali parlanti*, I, cit., p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

più prestigiosi, il controverso cortigiano originario di Montefiascone ha spiato le mosse e le strategie dei suoi mecenati sulla scacchiera della storia, percorso i corridoi, piantonato le anticamere, visitato le segrete camere del potere. La sua ambizione e la sua curiosità di viaggiatore instancabile lo hanno portato a Roma, Firenze, Vienna, ma il suo spirito libero, recalcitrante a ogni servilismo, lo ha spinto ogni volta a ripartire, lasciandosi dietro le città baluardo dell'*ancient regime*, finché non è approdato nella rivoluzionaria Parigi, che gli ha permesso di scrivere il suo capolavoro - come egli stesso ha osservato - senza dover «assoggettare la penna a' timidi e servili riguardi [...], animato dall'amore del giusto e del vero»²⁰. Il dettaglio anagrafico, l'ostentata e rivendicata «ottuagenaria età», è simbolico e, insieme, veritiero; Casti, infatti, era nato ad Acquapendente il 29 agosto 1924 e negli anni in cui si dedicò alla scrittura degli *Animali parlanti* si approssimava a quella mitica soglia, che pure non avrebbe mai raggiunto. È emblematico il fatto che decida di avvalersi della narrazione favolistica per raccontare le verità, altrimenti indicibili, della politica. La sua è la favola di un vecchio, che nasconde una grande verità.

Con quest'opera Casti, dopo essere stato incoronato poeta cesareo alla corte imperiale, dichiara di ambire alla carica di «Poeta animalesco»²¹. La sua è una visione disincantata del potere, e se finora tutti coloro che lo hanno preceduto hanno scritto della politica degli uomini, egli al contrario intende disertare di quella «animalesca»:

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

Canto gli usi, i costumi, le vicende,
 e l'ire animalesche, e di nemiche
 brutali schiere le battaglie orrende,
 che furo al tempo che le bestie antiche
 possedean la ragione, e la loquela,
 cose che a noi dei tempi antichi il buio cela²².

Il richiamo palese ai classici è parodico e dissacrante. Risuonano in questi versi in un falsetto sarcastico l'*incipit* dell'*Eneide*, *Arma virumque cano*, così come l'esordio dell'*Orlando furioso*, «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto, / che furo al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto». Non c'è però vacua superficialità nelle parole del proemio di Casti, al contrario vi traspare una volontà demistificatoria e antiretorica programmatica. Dietro l'ostentata leggerezza di quest'abate irriverente, al di là delle sue facezie mordaci, della giocosità irresponsabile, si nascondono un senso forte e profondo del vero e del giusto. Il suo non prendersi sul serio non va interpretato come irresponsabile disimpegno bensì come una coscienza, per molti aspetti autentica, presa di coscienza. La bugia in fondo è l'estremo pudore della verità: ecco come una favola, che è finzione, letteratura, può essere vera.

L'*incipit* citato, tuttavia, rivela anche altro. Rappresenta un *topos* del genere epico-cavalleresco, così come di quello eroicomico, che insieme ad altri *topoi* presenti negli *Animali parlanti*, come ha ben osservato Luciana Pedroia, chiariscono come Casti abbia voluto aderire al genere epico, discostandosi progressivamente dall'apologo, cosa che si evince anche dai titoli

²² *Ibid.*, p. 17.

dei capitoli, che nelle prime stesure manoscritte sono rubricati come «Apologhi», mentre nell'edizione a stampa sono definiti «Canti»²³.

Tracciando la storia del potere, lo scrittore mostra come i quadrupedi, una volta abbandonato lo stato di anarchia primordiale, abbiano deciso di costituirsi in società e, dopo essersi confrontati su quale fosse la migliore forma di governo, abbiano infine istituito la monarchia assoluta, scegliendo come proprio re, fra tutti gli animali, il Leone. È stato il Cane, con la propria loquela, a far cadere la scelta su quest'ultimo, mostrando come fosse il più degno di rappresentarli e come gli altri pretendenti, invece, non fossero all'altezza. L'abile cane verrà ricompensato dei suoi servigi con la carica di primo ministro e si prodigherà per il sovrano e la corte istituendo la Biblioteca Reale, che affiderà al Sorcio, e l'Archivio di Stato, cui attenderà la Talpa.

Il regno di Leone primo è descritto come un periodo di pace e di relativa prosperità; in seguito, però, lo scrittore ritrae una vera e propria degenerazione del potere. Alla morte di Leone primo, rispetto alla quale si insinuano sospetti di congiure e avvelenamenti, il titolo del potere passerà al primogenito sotto la reggenza della madre, la Leonessa. È per mezzo di una sanzione prammatica che la gestione della cosa pubblica può essere affidata a una femmina di animale. Casti non lascia niente al caso: nel 1713, dopo la morte dell'imperatore d'Austria, il trono degli Asburgo, proprio per mezzo di una sanzione prammatica, era stato ereditato da Maria Teresa, anomalia nell'avvicendamento del potere che aveva fornito il pretesto agli altri pretendenti per scatenare quella che sarebbe passata alla Storia

²³ Cfr. *Ibid.*, p. XVIII.

come la guerra di successione austriaca. Tuttavia dietro la maschera della Leonessa si celano certamente sia la regina di Napoli Maria Carolina sia la zarina Caterina II di Russia, già vituperata e bersagliata da Casti nel *Poema tartaro* e definita «gran kane / (che dir gran kagna è error d'ortografia)»²⁴. Anche in questo caso, il poeta retrodata i fatti al Duecento, scegliendo come cornice l'impero mongolo, con l'intento di ricreare «un tempo mitico di perenne contemporaneità»²⁵.

La prima degenerazione del potere ha il volto della Leonessa e del suo erede, il Leoncino. Il decadimento è simboleggiato persino dalla declinazione dei nomi: dal primitivo “Leone” al femminile “Leonessa”, fino al diminutivo “Leoncino”, che stanno ad indicare il «femminil governo» e il «debol prence»²⁶.

Si sospetta che la Leonessa, amante segreta dell'Asino, abbia fatto assassinare il consorte per prenderne il potere e più agevolmente dilettersi con il suo cicisbeo. Come precettore del Leoncino sceglierà proprio l'Asino, mentre come istruttore di lingue il Pappagallo e come maestro di cerimonie la Scimmia: tre maestri di stupidità per rendere il Leoncino servile e malleabile. Per sé, invece, eleggerà come guida e primo ministro la Volpe, incarnazione di un machiavellismo spietato e senza scrupoli. La lezione della Volpe è che «Vincasi per virtude ovver per frode / è sempre il vincitor degno di lode»²⁷, un concetto ribadito a più riprese e, anzi, portato alle estreme conseguenze.

²⁴ Id., *Il Poema Tartaro*, Longman & co., Londra 1842, p. 197.

²⁵ S. Nigro, *Giambattista Casti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume XXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979.

²⁶ G.B. Casti, *Gli animali parlanti*, I, cit., p. 191.

²⁷ *Ibid.*, p. 213.

Dopo aver confermato, infatti, che «innocentemente non si regna»²⁸, consiglia a chi voglia perseguire la virtù di rinunciare al potere: «se innocente esser vuoi, scendi dal soglio»²⁹. È implicito che chi detiene il potere, e intende conservarlo, non può essere esente dal commettere misfatti. A poco a poco, sulla sagoma fosca della Volpe si proietta sempre più nitidamente l'ombra del Segretario fiorentino. Emblematicamente si dice che la Volpe «in quell'età brutali / fu come il Machiavel degli animali»³⁰ e che sia autrice di un'opera intitolata «*L'educazion de prenci*»³¹.

Leoncino secondo inizialmente è omaggiato e lodato da tutti. A poco a poco, però, la verità tenuta nascosta e prigioniera nelle stanze del palazzo reale riesce a trapelare, finché si palesa a tutti la reale natura del principe ereditario. Prima di rivelarla, lo scrittore si rivolge direttamente ai lettori:

E benché sappia anch'io che non si de'
apertamente dir la verità
di prence tanto a due che a quattro piè;
pur su tal punto un po' di libertà
con voi mi prendo, perché so chi siete,

²⁸ *Ibid.*, p. 214.

²⁹ *Ibid.*, p. 215.

³⁰ *Ibid.*, p. 178.

³¹ *Ibid.*, p. 162. In altra sede ho notato come Leopardi, in maniera analoga, nella *Novella Senofonte Machiavello*, immagina che Plutone e Proserpina, alla ricerca di un precettore per il principe degli inferi, facciano cadere la propria scelta sul Segretario fiorentino (P. Culicelli, *Con altri occhi. Appunti sulla satira favolosa di Leopardi*, in C. Mazzoncini-P. Rigo, *La satira in prosa. Tradizioni, forme e temi dal Trecento all'Ottocento*, Cesati, Firenze 2019, p. 138, nota 3).

né della confidenza abuserete³².

Dopo inutili tentativi di dissimulazione si scoprono il vero aspetto e la vera indole del Leoncino. Casti osserva che, oltre ad apparire «sempre più scimunito e imbecille»³³, il nuovo re «era inoltre d'umor strano e bislacco, / storpio, zoppo d'un piè, storto, sbilenco»³⁴. Non possiede più nulla della fierezza e della regalità che avevano contraddistinto Leone primo, il presunto padre. L'Asino impartisce lezioni di «somaresca musica»³⁵ a questo bizzarro rampollo della stirpe leonina, impegnandosi a far sì che il suo allievo sia in grado di imitare il «canto asinino»³⁶. Lo scrittore ci informa che la loro occupazione preferita consisteva nello snaturare il ruggito in raglio. Con la successione del potere, da Leon primo a Leon secondo, detto Lioncino, si assiste a un ridimensionamento e a una degenerazione della figura del regnante, che alla fine assume fattezze mostruose. Non solo il principe è imbecille, inetto a regnare e non ha nulla della forza e della nobiltà paterne, addirittura si fanno illazioni sulla sua natura, che appare impura, contaminata, bastarda. Lo scrittore giunge ad affermare che la «Natura, far volendo un Asinello / pareva formato avesse un Lioncello»³⁷.

La metamorfosi è inarrestabile. Durante la reggenza della Leonessa, la sovrana partorisce un feto mostruoso, senza

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ *Ibid.*, p. 181.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 187.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

vita, metà Leone e metà Asino³⁸. Campailla nel suo saggio dedicato alle *Figure mostruose del potere* ha sottolineato le affinità tra il parto della Leonessa negli *Animali parlanti* e quello di Chiara Uzeda nei *Viceré*. Per attraversare indenne le rivoluzioni politiche, il potere si trasforma e a volte partorisce creature abominevoli, bestiali. Soprattutto ai crocevia più impervi e critici della storia, gli esiti possono essere mostruosi. Se Casti ha ritratto la decadenza dell'*ancient regime* ponendovi sul volto una maschera animale, ha seguito una strada analoga De Roberto descrivendo il processo di unificazione italiana. Ricordiamo che nel suo romanzo sul potere, lo scrittore siciliano narra in parallelo due episodi, due differenti gestazioni: da un lato la gravidanza di Chiara Uzeda, esponente della famiglia vicereale, dall'altra la candidatura del duca d'Oragua, figura più rappresentativa degli Uzeda, alle elezioni del primo Parlamento del Regno. In entrambi i casi la questione principale è la conservazione, della stirpe e del potere, a tutti i costi, e in entrambi i casi l'esito è mostruoso. Chiara partorirà una creatura deforme, tetramorfa, più simile a un'arpia che a un neonato:

A un tratto le levatrici impallidirono, vedendo disperse le speranze di ricchi regali: dall'alvo sanguinoso veniva fuori un pezzo di carne informe, una cosa innominabile, un pesce col becco, un uccello spiumato: quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era ancor vivo³⁹.

³⁸ Cfr. S. Campailla, *Le figure mostruose del potere*, in *Controcodice*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 35-45.

³⁹ F. De Roberto, *I viceré*, a cura di M. Lavagetto, Garzanti, Milano 1976, p. 274.

Mostruosa, seppure in senso figurato, apparirà al lettore l'elezione nel primo Parlamento italiano del duca d'Oragua, aristocratico e reazionario implicato con i Borboni, anche lui, a suo modo, una creatura ancipite e deforme. È una questione di trasformismo politico, per preservare il potere è necessario adattarsi e divenire da viceré parlamentari, da uomini bestie feroci. Citando *Il Gattopardo*: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»⁴⁰. Non è un caso che anche Tomasi di Lampedusa nel suo romanzo racconti una rivoluzione: lo sbarco in Sicilia dei Mille e la successiva unificazione italiana. Anche in quest'opera il potere ha volto animalesco e lo zoomorfismo ne percorre in filigrana le pagine. Già il titolo, che richiama il blasone dei Salina, lo segnala apertamente. In alcune sequenze descrittive, poi, la sagoma del “principone”, con la sua mole imponente e il suo incedere maestoso, con i suoi capelli biondi, il pelo fulvo sulle braccia e le mani grandi, che sembrano zampe, si va via via sovrapponendo all'immagine del felino che campeggia nel suo blasone, finché l'analogia si fa più aperta, e trova conferma l'identità cifrata nel titolo: il gattopardo è lui. Quando Chevalie propone al principe di Salina di far parte del nuovo Parlamento e il personaggio di Tomasi di Lampedusa si tira indietro, consapevole che il suo tempo sia ormai finito, per significare la nuova temperie politica, la rivoluzione che sta sconvolgendo la sua Sicilia, nonché l'intera penisola, e spiegare la sua impossibilità di parteciparvi, adotta una metafora animale attingendo al gattopardo rampante che campeggia nel suo stemma: «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacallesi, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli

⁴⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, Feltrinelli, Torino 2008, p. 41.

e pecore continueremo a crederci il sale della terra»⁴¹. Per mezzo di questa allegoria zoomorfa rende in modo efficace e icastico il processo di degradazione e degenerazione del potere. Si mantiene la voracità dell'*homo homini lupus*, ma l'animale in cima alla catena alimentare è privo di ogni dignità e immeritevole di qualsivoglia ammirazione. C'è un cinismo nelle sue parole misto a un fatalismo di matrice reazionaria. I nuovi governanti non sono meno avidi dei precedenti ma certamente sono più gretti e volgari.

In questo rapido ma significativo passo del *Gattopardo*, la fenomenologia del potere è un bestiario succinto che tuttavia ha profonde analogie con l'opera dell'abate di Montefiascone. In fondo, per scrivere una storia del potere e delle diverse forme di governo, Casti nel suo esteso poema in sestine, ha scelto come attori degli animali.

Citiamo, infine, rimandando ad altra sede per una rassegna che qui non troverebbe spazio, *La fattoria degli animali* di George Orwell, in cui il dittatore è rappresentato significativamente dal maiale, animale onnivoro per eccellenza, che rappresenta il rovesciamento degradato di un altro animale onnivoro: l'uomo.

Il potere logora, degenera, storpia, porta alla consunzione chi ne abusa. Così, negli *Animali parlanti*, la mitica Atlantide, archetipo dell'isola felice, della *polis* perfetta, si trasforma in una voragine nella quale sprofondano tutti gli animali in essa convenuti per addivenire a una pace e mettere fine alla guerra civile. Una vera e propria Babele degli animali, o se si vuole un'arca di Noè rovesciata, a seguito della quale nessun quadrupede, volatile, rettile o anfibio ha più avuto il dono della

⁴¹ *Ibid.*, p. 168.

parola. Un terremoto fa inabissare l'isola. In questo modo finiscono sepolte in fondo al mare tutte le promesse di pace e felicità degli imperi animaleschi. L'unico a sopravvivere alla catastrofe è il cavallo, fautore della monarchia costituzionale di matrice anglosassone. Visionario e lungimirante in questa sua descrizione dell'ecatombe finale, Casti ha precorso i tempi, ravvisando nella suddivisione dei poteri e nel sistema costituzionale il punto fermo da cui ripartire. Chissà cosa ne penserebbe oggi...

Alla fine gli animali perdono la parola: dagli animali parlanti agli animali che non parlano più, come se sapessero troppe cose e non avessero più la forza di parlarne, reputandolo vano. Sono animali che tacciono, forse perché sopravvissuti a tante e tante cose, forse perché troppo saggi.

Paola Culicelli

XI. «En disant les choses les plus simple du monde». Gozzano e i *Poètes d'aujourd'hui*

di Stefano Angelini

È ben noto quanto Guido Gozzano sia legato alla letteratura francese; questo contributo tenterà di fornire qualche informazione sul suo rapporto con alcuni poeti¹ antologizzati in *Poètes d'aujourd'hui*², silloge curata da Léautaud e van Bever e edita per la prima volta nel 1900. A Nicoletta Fabio appartiene l'unico studio critico³ finora interamente dedicato a questo legame, apparso in occasione del convegno indetto per i cento anni dalla nascita del poeta; poiché l'intervento è pionieristico, non sembra inutile soffermarci ancora.

Se volessimo cercare di individuare gli specifici canali di accesso di cui Gozzano si servì per accedere alla letteratura francese, ci accorgeremmo che Guido non poté fare affidamento

¹ L'antologia è caratterizzata da una forte eterogeneità e Gozzano è attratto in particolare da quel filone simbolista minore di cui Jammes è capofila. Contrariamente, il poeta torinese mostra un grande disinteresse nei confronti dei tre padri del simbolismo francese, ossia Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, riscontrabile anche negli appunti dell'*Albo dell'officina*, in cui sono rielaborati in pochissime righe solamente alcuni versi di *Mon Dieu m'a dit* di Verlaine e di *Le tombeau d'Edgar Poe* e *Sonnet* di Mallarmé.

² Per quanto riguarda Francis Jammes, citeremo anche testi non antologizzati.

³ N. Fabio, *Gozzano e l'antologia dei Poètes d'aujourd'hui*, in *Guido Gozzano. I giorni. Le opere, Atti del Convegno nazionale di studi, Torino, 26-28 ottobre 1983*, Olschki, Firenze 1985.

sull'ambiente accademico, nonostante in tutta Italia agli inizi del Novecento si riservasse una grande attenzione alla cultura transalpina⁴. L'insegnamento universitario della letteratura francese⁵ venne infatti istituito, per la prima volta autonomamente⁶, solo nel 1909 e fu tenuto da Pietro Toldo proprio a Torino. In effetti, nell'università italiana – ma anche nelle scuole di minor grado – si riscontra una certa avversione nei confronti delle lingue e delle letterature straniere: Cesare De Lollis, al termine del congresso organizzato a Firenze dalla Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici, è costretto ad

⁴ Cfr. S. Cigada, *L'influenza della letteratura francese in Italia nell'età umbertina*, in *Cultura e società in Italia nell'età umbertina. Problemi e ricerche, Atti del primo Convegno, Milano, 11-15 settembre 1978*, Vita e Pensiero, Milano 1981, p. 374, in cui l'autore dichiara come in Italia ci fosse una «apertura amplissima al flusso della cultura letteraria francese, largamente dominante rispetto alle altre grandi culture europee».

⁵ Cfr. A. M. Raugei, *Alle origini degli studi universitari di letteratura francese*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre. Atti del XIV Convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Urbino, 15-17 maggio 1986*, Quattro venti, Urbino 1987, p. 30: «Fino al 1895 non esiste in Italia, a livello universitario, alcuna cattedra di lingue e letterature straniere moderne; la prima, istituita presso la R. Accademia scientifico-letteraria di Milano, sarà devoluta all'insegnamento del tedesco».

⁶ Cesare De Lollis esercitava l'insegnamento già dal 1905 ma unitamente alla lingua spagnola.

affermare che «nelle scuole d'ogni categoria le lingue e le letterature moderne o son condannate al bando o son considerate come delle intruse»⁷.

Tuttavia, esisteva in quegli anni uno «stretto rapporto, anzi la circolarità di rapporti, tra l'Università e gli organismi culturali (ed altre più libere iniziative) della città»⁸, tra cui una delle più importanti per il poeta fu la Società di cultura. La biblioteca del circolo conservava numerosi libri di letteratura francese⁹ ed è importante ricordare che nel sodalizio torinese Gozzano strinse amicizia con Zino Zini – «dai cui colloqui egli trae suggestioni a riflettere sui motivi del pensiero schopenhaueriano e nietzschiano»¹⁰ – e con Balsamo Crivelli. Questi aveva proposto al pubblico italiano alcuni autori della lirica franco-belga tramite le pagine di giornali quali *La Stampa* e *l'Avanti!*; su quest'ultimo in particolare Balsamo Crivelli, per la rubrica *Idee, uomini, libri*, redasse delle brillanti rassegne letterarie sulla poesia francese parnassiana e simbolista. Come afferma Giuliano Vignini:

questa intensità di legami e questo fervore d'interessi nei confronti della Francia e, in particolare, della sua letteratura non si erano naturalmente prodotti per generazione spontanea. La fortuna degli

⁷ C. De Lollis, *Per la filologia moderna nelle Università Italiane*, in *Nuova Antologia*, CXX, 16 dicembre 1905, p. 603.

⁸ A. Biondi, *Il silenzio della lettura. Attilio Momigliano critico e scrittore*, Liviana, Padova 1981, p. 97.

⁹ H. Martin, *Guido Gozzano. 1883-1916*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, p. 40.

¹⁰ G. Bergami, *Un esempio caratteristico di sodalizio torinese: la Società di cultura*, in *Da Graf a Gobetti. Cinquant'anni di cultura militante a Torino (1876-1925)*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980, p. 22.

scrittori francesi in Italia è stata anzitutto il risultato di una costante e appassionata opera di mediazione svolta dai periodici italiani del secondo Ottocento e del primo Novecento¹¹.

Tra le altre riviste cui ha collaborato Balsamo Crivelli occorre citare *Il Campo*¹², cui anche Gozzano, grazie proprio a Balsamo Crivelli, contribuì nel 1905¹³ in due occasioni. Il periodico, espressione di un ambiente torinese «legato al mondo del giornalismo e dell'informazione senza essere slegato dal mondo dell'università e della cultura»¹⁴, registra una grande quantità di avvenimenti letterari transalpini, anche di secondaria importanza, tenendosi in stretto contatto con riviste francesi come la *Revue des deux mondes* e il *Mercure de France*¹⁵ (basti pensare

¹¹ G. Vigni, *La letteratura francese del secondo Ottocento in Italia (1870-1914)*, in *Catalogo degli editori italiani 2002*, Editrice bibliografica, Milano 2001, p. XIX.

¹² Il periodico, la cui direzione dall'inizio del 1905 passò da Pastonchi a Balsamo Crivelli, uscì in 58 numeri con cadenza settimanale dal 20 novembre 1904 al 31 dicembre del 1905.

¹³ La prima nel n. 26 del 14 maggio 1905 con un gruppo di sette schede siglate «g.g.g.» e riunite sotto il titolo *Tra romanzi e novelle*; la seconda nel n. 57 del 24 dicembre dello stesso anno con due note senza titolo firmate «gggozzano». Per curiosità, riferiamo che nel sedicesimo numero, datato 5 marzo 1905, un articolo è firmato con la sigla tutta minuscola «gbc». Riteniamo che sia da ricondurre a Gustavo Balsamo Crivelli; che Gozzano non vi abbia preso ispirazione per la sua sigla «g.g.g.»?

¹⁴ G. Farinelli, *Tra giornali e riviste: «Il Campo»*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Paideia, Brescia 1973, vol. I, p. 509.

¹⁵ Entrambe le riviste erano attentamente lette da Gozzano che, nei due periodici, oltre a spunti e riflessioni, aveva la possibilità di leggervi

che Ricciotto Canudo, uno dei redattori de *Il Campo*, gestiva sul *Mercure de France* la rubrica *Lettres italiennes*, in cui recensì *La via del rifugio* e *Un giorno* di Carlo Vallini).

Si deve proprio alle edizioni del *Mercure de France* l'uscita dell'antologia *Poètes d'aujourd'hui 1880-1900. Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, la quale riscosse fin da subito un grandissimo successo di pubblico, ricevendo, tuttavia, alcune severe critiche da parte di alcuni intellettuali e scrittori francesi¹⁶. Dopo la prima edizione del 1900 ci furono moltissime ristampe – con correzioni e aggiornamenti che riguardavano esclusivamente le *Notices*, ossia le notizie biografiche e bibliografiche – fino al 1908¹⁷ quando, sempre per le edizioni del *Mercure de France*, uscì la seconda edizione dell'antologia, con un incremento dei poeti scelti che portò a due i volumi. È importante sottolineare la data di uscita della seconda edizione perché è presente una certa confusione, al riguardo, nella critica gozzaniana. Quasi tutti gli studi¹⁸, anche i più recenti come quello di Luciano Bossina¹⁹, affermano che l'edizione letta da Gozzano è la seconda edizione,

poesie e brani di prosa inediti e di conoscere per tempo le più importanti novità letterarie.

¹⁶ Cfr. in particolare R. de Souza, in *Mercure de France*, ottobre 1900, p. 498.

¹⁷ Cfr. *Publications du Mercure de France*, in *Mercure de France*, 16 dicembre 1908, p. 759.

¹⁸ Ci sono infatti alcune importanti eccezioni: cfr. E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino 1966, p. 134, in cui in nota data la seconda edizione in due volumi al 1908.

¹⁹ L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, Olschki, Firenze 2017.

uscita nel 1906. In realtà, nel 1906²⁰ non ci fu nessuna nuova edizione; semmai una ristampa dell'edizione del 1900, con i succitati aggiornamenti alle notizie biografiche e bibliografiche. A voler risalire alla fonte del malinteso si giungerebbe all'articolo di Giuseppe Guglielmi, pubblicato su *Convivium*. Guglielmi ritiene che Gozzano abbia letto la seconda edizione dell'antologia francese, secondo lui edita nel 1906, «perché nel quaderno [*l'Albo dell'officina*] sono trascritti versi di Camille Mauclair, riportati nei *Poètes d'aujourd'hui*, tratti dal volume *Le sang parle* del 1904»²¹. Tuttavia, i versi cui fa riferimento Guglielmi, appartenenti a *Pastel de jeune fille*, sono già presenti nella prima

²⁰ Non è semplice individuare il motivo della datazione di Guglielmi: lo studioso afferma, giustamente, che la seconda edizione dell'antologia fu pubblicata in due volumi; tuttavia, egli data la seconda edizione al 1906 quando invece, come abbiamo detto, risale al 1908. È possibile che Guglielmi abbia distrattamente assegnato la data di inizio di compilazione dell'*Albo dell'officina* («A quest'albo [trovato, tra le carte del poeta, privo di copertina] il Gozzano pose mano fin dal 1906, come si può dedurre da un piccolo schizzo, che egli fece poi svolgere dal cugino Omegna nel disegno posto innanzi al libro *La via del rifugio*, apparso nel 1907 al principio d'aprile») anche all'antologia dei poeti francesi. È altresì possibile che Guglielmi abbia confuso la data della seconda edizione di *Poètes d'aujourd'hui* con quella dell'edizione di un'altra celebre antologia di quegli anni, ossia l'*Anthologie des Poètes français contemporains*, curata da Gérard Walch e edita nel 1906 in tre volumi. L'errore, per quanto banale, ha però condizionato alcuni studi della critica gozzaniana.

²¹ G. Guglielmi, *In margine a un quaderno inedito di Guido Gozzano*, in *Convivium*, IV, 1947, p. 505.

edizione²² del 1900: nell'antologia, infatti, non sono inclusi unicamente componimenti che hanno già visto la luce in raccolta; può capitare finanche che a far parte dell'antologia siano poesie comparse su rivista, o persino inedite. Citiamo dall'introduzione del florilegio:

Les poèmes se suivent selon l'ordre chronologique, c'est-à-dire selon l'ordre de leur création; à ceux figurant sans titre dans le volume original, nous avons, pour plus de clarté, donné comme titre soit le premier vers, soit le début du premier vers; chaque poème est suivi du nom de l'ouvrage duquel il est extrait; et les poèmes non accompagnés d'une telle indication sont des poèmes ou tout à fait inédits ou qui n'ont pas encore été publiés en volume²³.

Decaduto il *terminus post quem* indicato da Guglielmi, possiamo affermare che Gozzano, sicuramente ai tempi della spigolatura dell'antologia francese nell'*Albo dell'officina* – databile tra il 1906 e il 1907²⁴ –, lesse la prima edizione e non la seconda: tutti gli escerti annotati nell'*Albo* provenienti da *Poètes*

²² *Poètes d'aujourd'hui 1880-1900. Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, a cura di P. Léautaud e A. Van Bever, *Mercure de France*, Paris 1900, pp. 184-186. Nella prima edizione, *Pastel de jeune fille* non è seguita, infatti, da nessuna indicazione; lo sarà nella seconda edizione del 1908, riportando il nome della raccolta di provenienza.

²³ *Poètes d'aujourd'hui 1880-1900. Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques et d'un essai de bibliographie*, cit., pp. 3-6.

²⁴ La datazione della lettura dell'antologia dei poeti francesi è ipotizzabile grazie ad alcuni estratti dell'*Albo*: alle pagine [41-43], situate poco dopo quelle dedicate alla silloge edita dal *Mercure de France*,

d'aujourd'hui appartengono infatti esclusivamente a poeti antologizzati nell'edizione del 1900 (nemmeno un solo poeta aggiunto nella seconda edizione dell'antologia è presente nell'albo preparatorio di Gozzano).

In aggiunta, tra i riscontri individuati da Fabio fra Gozzano e i componimenti che, all'insaputa della studiosa, appartengono in realtà all'edizione del 1908, quasi tutti quelli più significativi non potrebbero provenire da una lettura della seconda edizione dell'antologia per ragioni cronologiche. Forniamo qualche esempio: Fabio²⁵ afferma che *Le jardin de la nuit* di Gérard d'Houville e *Chanson du petit hypertrophique* di Jules Laforgue hanno suggerito a Gozzano soluzioni foniche rispettivamente sperimentate ne *Le due strade*, in particolare per i vv. 37-40, e nella versione originale del v. 4, poi cassata dal poeta, dell'abbozzo di *Alle soglie* conservato dall'*Albo*. Tuttavia, è impossibile che il contatto sia avvenuto tramite l'antologia: *Le due strade* appare nella prima raccolta di Gozzano pubblicata nel 1907 mentre nello stesso anno, sul numero del 15 giugno della *Rassegna Latina*, viene stampata per la prima volta *Alle soglie*, col titolo *I colloqui*. Entrambi i componimenti, quindi, vedono

Gozzano registra alcune citazioni da *Pensée de jardins*, raccolta di Jammes che uscì nel 1906. Inoltre, in una lettera di Amalia Guglielminetti a Guido, datata 14 novembre 1907, la poetessa scrive: «Voi dovete aver letto "Pensée des [*sic!*] jardins" di Francis Jammes: l'ho preso alla Cultura perché ho "sentito" ch'era passato nelle vostre mani». La lettura di *Pensée de jardins* «dovrà datarsi, giusta l'informazione della Guglielminetti, all'incirca all'autunno del 1907», come si legge in L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., p. 235.

²⁵ Per maggiori informazioni, cfr. N. Fabio, *Gozzano e l'antologia dei Poètes d'aujourd'hui*, cit., pp. 117-118.

la luce un anno prima dell'uscita della seconda edizione di *Poètes d'aujourd'hui*²⁶. Se c'è stato un recupero da parte del poeta, questi deve essersi servito di un altro tipo di pubblicazione²⁷. Dunque, l'edizione di *Poètes d'aujourd'hui* sicuramente consultata da Gozzano è stata la prima. Detto questo, se, come abbiamo detto, la spigolatura dell'antologia risale agli anni 1906-1907, è facilmente comprensibile che per ragioni cronologiche i recuperi siano maggiormente ravvisabili nella raccolta edita nel 1911.

Tuttavia, è apprezzabile anche una ragione poetica: Gozzano nella prima raccolta non sembra essere giunto a una poesia

²⁶ Il malinteso è quello già presentato: Nicoletta Fabio, come altri studiosi di critica gozzaniana, crede che la seconda edizione di *Poètes d'aujourd'hui* sia stata pubblicata nel 1906. Se a buon diritto Fabio, a p. 115, scrive che Gozzano si soffermò sull'antologia dei *Poètes d'aujourd'hui* «negli anni 1906-1907», tuttavia in seguito, nel proporre esempi delle modalità di fruizione dell'antologia da parte di Gozzano, la studiosa cita diversi poeti introdotti nella seconda edizione del 1908: ci riferiamo a Gérard d'Houville, Henry Spiess, Remy de Gourmont, Grégoire Le Roy, Emile Despax. Vengono inoltre citate tre poesie presenti esclusivamente nella seconda edizione: sono *Chanson du petit hypertrophique* di Jules Laforgue, *Ecrit dans la tristesse* di Stuart Merrill e *Automne* di Albert Samain.

²⁷ È successo, per esempio, con *Le passé qui file* di Grégoire Le Roy: la sua lettura, che Calcaterra ha comprovato mostrando le derivazioni ne *La bella del re*, non può essersi verificata per merito della seconda edizione di *Poètes d'aujourd'hui*, visto che il componimento di Guido compare, con alcune varianti dall'edizione de *La via del rifugio*, già nel 1905. *Le passé qui file*, non presente nella prima edizione della silloge francese, era infatti già apparsa nel volume *Mon cœur pleure d'autrefois* del 1889, ripubblicata poi nel 1907 in *La Chanson du Pauvre*.

completamente sua, per cui perdurano evidenti oscillazioni stilistiche. Se Sanguineti è forse troppo severo quando afferma che *La via del rifugio* è prevalentemente «una serie di cartoni e di abbozzi, che tollerano, per lo più, soltanto una lettura attenta ai segni premonitori»²⁸, giustamente dichiara che è una poesia aperta ancora a diverse rappresentazioni, dall'«incanto, ancora tutto dannunziano, della “bestialità divina” [...] a certe figurazioni moralistico-sentimentali, di stanco manierismo pascoliano [...] sino ad un esito sentenzioso-simbolistico [...] quale si legge in *Ignorabimus*»²⁹.

Così, eccezione fatta per *L'amica di nonna Speranza e L'ultima rinunzia*³⁰ in cui si ritrovano precise riprese testuali, *La via del rifugio* sembra condividere con *Poètes d'aujourd'hui* – e più in generale con quel filone simbolista minore della poesia francese – soprattutto una collezione di temi, di circostanze. Manca, in effetti, quella sistematica appropriazione della intonazione poetica di alcuni autori dell'antologia francese che è, invece, peculiare de *I colloqui*. Si riscontrano, invero, alcune affinità di scene poetiche; tuttavia, l'accostamento è spesso generico, per cui non è possibile individuare una fonte inequivocabile. È piuttosto innegabile che all'interno dell'antologia si ritrovi un'atmosfera – in cui identici sono ad esempio la flora, i

²⁸ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 177.

²⁹ *Ibid.*, p. 178.

³⁰ Congiuntamente a un canto popolare presente nei *Canti popolari greci* curati dal Tommaseo e a *La ballerina*, raccolta nei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra, Calcaterra ha segnalato come fonte de *L'ultima rinunzia* anche *Minute* di Camille Mauclair, antologizzata in *Poètes d'aujourd'hui*. Per indicazioni più accurate, cfr. C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli, Bologna 1944, pp. 90-92.

momenti della giornata, il perenne autunno, alcune espressioni rituali – affine a quella de *La via del rifugio*; ma è un'atmosfera, una «omogeneità culturale»³¹, citando una formula che Sergio Cigada utilizza riferendosi ai rapporti tra D'Annunzio e il simbolismo francese, genericamente ascrivibile a quella temperie letteraria e ritrovabile persino nelle righe degli articoli di critica letteraria delle riviste torinesi, come *Il Campo*. L'impressione è di una influenza generalizzata della poesia francese su quella italiana. Spesso, inoltre, immagini e modelli linguistici della poesia simbolista sono recuperati da Gozzano attraverso D'Annunzio, «il poeta italiano che ebbe la più completa conoscenza e coscienza culturale del decadentismo francese»³².

Tuttavia, come già accennato, per *L'amica di nonna Speranza* alcune trascrizioni presenti nell'*Albo dell'officina* avallano l'ipotesi di recuperi precisi. Lungo tutto il poemetto è presente una grande densità di motivi e di scenari tipici della poesia romantica³³, rielaborati da Gozzano a partire dalla stilizzazione della poesia simbolista. L'operazione di Guido avviene quindi su un sostrato già ampiamente riutilizzato: ne consegue un forte irrigidimento dei *topoi* della tradizione romantica, ridotti così a

³¹ S. Cigada, *Italia e Francia nella letteratura di fine secolo*, in *Il Novecento letterario in Italia. Poesia e prosa*, Vita e Pensiero, Milano 1985, p. 31.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ Ad esempio, poco prima dell'epilogo del poemetto, Gozzano confonde *I dolori del giovane Werther* con le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, facendo infatti morire Jacopo non per Teresa ma per Carlotta: l'equivoco, deliberatamente orchestrato dal poeta, accresce volontariamente una confusione già propria dell'epoca romantica e ne consegna una raffigurazione caricaturale.

puro ornamento scenico, a oggettistica scenografica, la cui sclerotizzazione risulta di per sé «diagnostica». In altre parole: non può non affiorare un sorriso dai molti richiami ai *clichés* del romanticismo, i quali provocano una saturazione tematica e ci restituiscono uno scenario artefatto e innaturale. Non è questo un procedimento isolato in Gozzano: come documentato da Bossina, in *Paolo e Virginia* per giungere alla realizzazione di «quel Tropicco [...], di maniera, / un poco falso come piace a me» il poeta si serve di descrizioni di luoghi distantissimi, tra cui la Colombia e Tahiti, tratteggiate rispettivamente in *Les conquérants de l'or* di De Heredia e in *Le mariage Loti* di Pierre Loti, arrivando a una «disinvolta disintegrazione di qualsiasi realismo geografico»³⁴. A questo riguardo, nel passaggio da *La via del rifugio* a *I colloqui* *L'amica di nonna Speranza* perde ogni determinazione spaziale³⁵: la soppressione delle indicazioni geografiche risponde all'esigenza di ricreare un passato sognato mai veramente esistito, degno di essere incorniciato in una stampa, come si premura di avvertire lo stesso Gozzano: «Romantica Luna fra un nimbo leggero, che baci le chiome / dei pioppi arcata siccome un sopracciglio di bimbo, // il sogno di tutto un passato nella tua curva s'accampa: / non sorta sei da una stampa del *Novelliere illustrato*?».

³⁴ L. Bossina, *Lo scrittoio di Guido Gozzano. Da Omero a Nietzsche*, cit., p. 173.

³⁵ I vv. 25-26: «Son giunte da Mantova senza stanchezza al Lago Maggiore / sebbene quattordici ore viaggiassero in diligenza» e i vv. 29-30: «O Belgirate tranquilla! La sala dà sul giardino: / fra i tronchi diritti scintilla lo specchio del Lago turchino» sono infatti espunti nella versione accolta ne *I colloqui*.

Di questo sostrato scenografico, l'antologia *Poètes d'aujourd'hui* poteva opportunamente fornire a Gozzano un repertorio canonizzato: compiendo una rapida rassegna³⁶, nel componimento poi ripreso ne *I colloqui* tra le «buone cose di pessimo gusto» troviamo «il cùcu dell'ore che canta»³⁷, immagine *démodée* già presente in Jammes, *La salle à manger*, vv. 8-9: «Il y aussi un coucou en bois / je ne sais pourquoi il n'a plus de voix». Ai vv. 45-46, dopo aver citato i «languori del Giordanello», Gozzano scrive: «Carlotta canta, Speranza suona. Dolce e fiorita / si schiude alla breve romanza di mille promesse la vita». La romanza, forma di composizione da camera melodiosa e patetica, elemento classico della vulgata romantica, era presente in Henri Barbusse, *Couturière*, vv. 9-16: «a mi-voix elle a chanté. // Chanté l'étendue immense, / l'avenir vague et fleuri... / Ses yeux sur ses mains, sourient. / Elle croit à sa romance». Ancora, l'immagine vespertina languidamente tratteggiata da Émile Verhaeren, *Soir religieux*, vv. 7-8: «Et que c'est l'heure où meurt à l'occident le feu, / où l'argent de la nuit à l'or du jour se mêle», nel componimento gozzaniano, ai vv. 87-88, diviene: «si spenge infine, ma lento. I monti s'abbrunano in coro: / il Sole si sveste dell'oro, la Luna si veste d'argento». Infine, poco prima dell'epilogo, ai vv. 109-110, Gozzano si sofferma, con distacco ironico, sulla posa affettata assunta da Carlotta per farsi ritrarre

³⁶ I primi tre riscontri sono assicurati dalla trascrizione nell'*Albo dell'officina* dei versi francesi, rispettivamente alle pp. [6], [8], [20] e già segnalati da P. Menichi e N. Fabio, curatrici dell'edizione dell'album gozzaniano. Per quanto riguarda il quarto riscontro, il modello francese non è ricopiato nell'*Albo*, poiché nel quadernetto Gozzano a p. [13] trascrive solo i vv. 56-64 di *Pastel de jeune fille*.

³⁷ G. Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, v. 13.

in fotografia: «Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo, / e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico»; una posa già dipinta da Camille Maclair, *Pastel de jeune fille*, vv. 48-50: «Met un doigt sur sa bouche, comme retenant son âme, / et regarde pensivement tout cela, / penchant la tête comme un petit bouquet fatigué...».

Nel distico conclusivo, il distacco che per tutto il componimento aveva favorito il sorriso ironico sembrerebbe annullarsi per far spazio a un'effusione sentimentale poco controllata: «Ma te non rivedo nel fiore, o amica di Nonna! Ove sei / o sola che – forse – potrei amare, amare d'amore?». Ciononostante, è ancora l'*Albo* a dare credito all'ipotesi di una ulteriore citazione. Nel quaderno di appunti sono ricopiati i versi 1-14 di *J'aime dans le temps* di Francis Jammes, produttivi, come vedremo, anche per *Cocotte*: «J'aime dans le temps Clara d'Ellébeuse, / l'écolière des anciens pensionnats, / qui allait, les soirs chauds, sous les tilleuls / lire les magazines d'autrefois. // Je n'aime qu'elle, et je sens sur mon cœur / la lumière bleue de sa gorge blanche. / Où est-elle ? Où était donc ce bonheur?»³⁸. Oltre a segnalare che Carlotta e Speranza, come Clara, sono allieve di un collegio smarrito nel tempo passato³⁹, è evidente come i vv. 113-114 de *L'amica di nonna Speranza* siano ricalcati sui vv. 5 e 7 del componimento di Jammes. Il punto in cui sembra quindi trovare spazio un patetismo poco controllato è invece – come

³⁸ F. Jammes, *J'aime dans le temps*, vv. 1-7.

³⁹ Cfr. *L'amica di nonna Speranza*, vv. 27-28: «Han fatto l'esame più egregio di tutta la classe. Che affanno / passato terribile! Hanno lasciato per sempre il collegio» e vv. 49-50: «lo sposo dei sogni sognati... O margherite in collegio / sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati!».

vedremo ancora – il momento in cui il poeta più si avvicina, anche linguisticamente, alle fonti. Gozzano è poi abile a travestire il recupero e a mascherarlo con triti stilemi della lingua poetica italiana, come l'abusatissima coppia di rimanti *fiore* : *amore* che chiude il componimento⁴⁰ (e questa non è la stessa veste che egli, poco prima, aveva definito: «languori del Giordanello in dolci bruttissimi versi?»).

Se ciò non bastasse a svelare l'inganno, l'io lirico provvede infine, all'acme dell'effusione, a inserire un «forse» in posizione incidentale⁴¹ che spezza l'unità versale, decretando l'impraticabilità del sogno in quelle modalità poetiche: il poemetto si chiude infatti quando sta per varcare la soglia delle «nefandità da melodramma», tra le «rime rozze» elencate ne *Il commesso farmacista*.

Procedendo cronologicamente, dopo *La via del rifugio* *L'ipotesi* è il componimento più significativo per la nostra ricerca, definito d'altronde dallo stesso Gozzano preludio all'idillio de *La signorina Felicita*. L'innovazione della lirica extravagante che segna il superamento de *La via del rifugio* – ed è presaga delle soluzioni poi accolte nel poemetto più famoso del poeta e in generale in tutta la seconda raccolta – consiste nella diretta partecipazione dell'io lirico, per quanto qui solamente ipotizzata, a una dimensione piccolo-borghese. Questo vagheggiamento poetico, che Gozzano intende schernire, di una vita semplice e modesta si ritrova ampiamente in *Poètes*

⁴⁰ Il poeta stesso ironizza la rima ne *Il modello*, vv. 1-4: «Perché non tenteremo la fortuna / d'un bel sonetto biascicante in ore / e dove il core rimi con amore / e dove luna rimi con laguna?».

⁴¹ La stessa procedura di inserzione incidentale dell'avverbio è osservabile, come vedremo, ne *La signorina Felicita*.

*d'aujourd'hui*⁴², in particolare negli esponenti del simbolismo cosiddetto minore. Non sembrerebbe avventato allora affermare che a essere ironizzati – oltre al mondo provinciale raffigurato nel componimento e al «Re-di-Tempeste Odisseo», parodia della sedicente poesia antiborghese ma in realtà «ad uso della consorte ignorante» – siano anche i modi di quella letteratura decadente la quale, volendo celebrare una vita semplice enfatizzandone gli aspetti più mediocri, la poneva maggiormente in ridicolo, stilizzandola e sottraendole ogni forma di genuinità.

In particolare, Gozzano recupera i vv. 56-60 di *Pastel de jeune fille* di Camille Mauclair, com'è noto ricopiati nell'*Albo dell'officina* a p. [13]⁴³: «En disant les choses les plus simples du monde / et regarder ces yeux-là, et vivre là, / et dire: “Il pleut... Il y aura des fruits cette année” / ou “Tu es douce, il fait très bon... J'aime être avec toi... / J'ai eu du chagrin, il y a des années...”» e li degrada a chiacchiericcio insignificante: «E noi ci diremmo le cose più semplici poi che la vita / è fatta di semplici cose e non d'eleganza forbita: / “Il cielo si mette in corrucchio... Si vede più poco turchino...” / “In sala ha rimesso il cappuccio il monaco benedettino”. / “Peccato!” – “Che splendide sere!” – “E pur che domani si possa...” / “Oh! Guarda!... Una macroglossa caduta nel tuo bicchiere!”».

⁴² Riguardo a questo aspetto piccolo-borghese che emerge dall'antologia, Francis Vielé-Griffin si esprimeva così sul numero del *Mercur de France* del settembre 1900: «Je tiens à affirmer que je n'ai eu aucune part à l'établissement du volume en question, que j'en regretterais le ton “petit bourgeois”, timoré et pauvre, en face d'une matière si riche».

⁴³ Il riscontro è stato indicato anche dalle curatrici dell'*Albo*.

La *deminutio* del dialogo di Maclair – incentrato sul più logoro dei temi di conversazione, ossia quello sul tempo, e culmine della sua *rêverie* – non racchiude solamente la volontà di mostrare l’insipidezza di una vita così vissuta; il poeta torinese intende infatti anche denunciare la posa del poeta francese, falsa e colpevole di restituire uno scenario inautentico. E così, se Beccaria segnala giustamente la presenza di un «intarsio, godibilissimo, del “bello stile” citato, con brani di conversazione borghese, con un parlare per luoghi comuni (vedi *La Signorina Felicità*, o *L’ipotesi*), con la banalità della chiacchiera quotidiana»⁴⁴, possiamo qui notare come quella chiacchiera *naïve*, quel parlar per luoghi comuni provenga dalla poesia francese.

Inoltre, nell’adattare il verso, Gozzano espunge gli scambi affettuosi e ogni slancio minimamente sensuale come «Tu es douce» o «j’aime être avec toi», lasciando, di fatto, solamente le osservazioni metereologiche. L’interesse di Gozzano era direzionato in questo senso già nella trascrizione; in effetti, i versi di Maclair che nell’ipotesi precedono quelli trascritti nell’*Albo* recitano: «Ah! venir, au long du grand chemin de halage, / vers ce visage à la fenêtre dans ce village, / venir sur l’eau pesante, dans le bateau bariolé, / à l’heure où naît la première lumière, / et toucher ces lèvres avec les lèvres miennes»⁴⁵.

Di *Pastel de jeune fille* Gozzano recupera anche gli ultimi versi: «Et ce serait le bonheur, mon Dieu oui, le bonheur, / ou du moins tout ce qu’on peut en savoir, / après tout, le bonheur des bonnes gens: / et j’ai envie de celui-la, tout simplement».

⁴⁴ G.L. Beccaria, *Canto e contro canto di Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni. Le opere*, cit., p. 82.

⁴⁵ C. Maclair, *Pastel de jeune fille*, vv. 51-55.

Come afferma Fabio, «pare proprio che da questa lirica provenga lo stimolo più incalzante per la scelta definitiva del nome del personaggio gozzaniano», annunciato al v. 18 de *L'ipotesi*: «Felicità! Oh! Veramente Felicità!... Felicità...». Oltre all'identità semantica, è recuperata nel verso di Gozzano l'epanalessi accompagnata da un'interiezione interposta; tuttavia, anche in questo caso, il verso di Maucclair subisce una forte degradazione e in Gozzano diviene «un nome che è come uno scrigno di cose semplici e buone».

In questo modo, se per poeti come Maucclair, Jammes o Bataille raffigurare la fantasticheria di una vita romanticamente ingenua trascorsa accanto a una compagna «pas très grande, plutôt mignonne, / les épaules jolies et étroites un peu»⁴⁶ in un mondo «des bonnes gens» significava soprattutto rivendicarne l'idillio e la possibilità di potervi rivivere una spontaneità dell'esistenza non più sperimentabile nella quotidianità⁴⁷, per Gozzano significava assumere un atteggiamento stanco e antiquato. A questa altezza, però, il poeta torinese manifesta l'impossibilità di coniugare l'idillio con una realtà dimessa e angusta con un'ironia ancora troppo esplicita e, prima di cantare quel mondo «di vita per la vita, di adeguazione perfetta alla

⁴⁶ *Ibid.*, vv. 46-47.

⁴⁷ Ne *La nuit d'octobre*, che presenta un condensato di motivi ripresi da Gozzano, Henry Bataille ai vv. 1-17 scrive: «O ma lampe, ô ma pauvre amie, / causons un brin de souvenir... / la fenêtre ouverte à demi / nous enverra l'ancien zéphir / qu'ont caressé bien des poètes... / nous reverrons le triste temps / où l'on faisait les amourettes / en mélancolie de printemps [...] et rêvons les mansardes blêmes, / et les pots de vin engloutis / de ces crânes aux fortes lèvres / qui, le cœur brisé, sont partis / dans ces cimetières de fièvres» e conclude la strofa affermando perentoriamente: «et ce temps-là, c'était hier».

norma»⁴⁸, avverte la necessità di dichiararne l'irriducibile alterità rispetto alla reale situazione dell'io, contraddistinta dalla malattia e quindi eccezionale: «Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia, / se già la Signora vestita di nulla non fosse per via...»⁴⁹.

Nella seconda raccolta, invece, lo schema è rovesciato; a essere spesso apertamente dichiarata non è l'alterità ma la rassegnazione a quella vita perfettamente normata: «Tu mi consoli, tu che mi foggiai / quest'anima borghese e chiara e buia»⁵⁰. Questa adesione – o, meglio, dichiarata volontà di adesione – a una vita destinata «alla piccola conquista» è sostenuta da una riuscitissima mimesi *a parte subiecti* non solo della prospettiva ma anche della retorica della poesia francese frequentata dal poeta⁵¹. Gozzano dà infatti prova di una profonda assimilazione

⁴⁸ G. Barberi Squarotti, *Poesia e ideologia borghese*, Liguori, Napoli 1976, p. 49.

⁴⁹ G. Gozzano, *L'ipotesi*, vv. 1-2.

⁵⁰ G. Gozzano, *Torino*, vv. 69-70.

⁵¹ Persiste, ugualmente alla prima raccolta, quella identità scenografica di cui abbiamo detto; questi tipi di contatti, di cui daremo solo qualche riscontro, sono presenti nelle sezioni iniziali e, se di per sé generici, sono resi significativi dalla concentrazione con la quale sono disseminati. Così Villa Amarena, che «veste una cortina / di granoturco fino alla cimasa», è agghindata come «La villa» che «de houblon s'enguirlande» di J. Moréas, *Parmi les marronniers*, v. 3, ed è circondata da un orto «dal profumo tetro / di busso», lo stesso che impregna la rievocazione di Versailles di A. Samain, *Versailles*, III, v. 8: «Et toujours cette odeur pénétrante des buis...». Allo stesso modo, la raffigurazione degli interni è un incrocio di diverse fonti, molte già segnalate; citiamo alcune somiglianze addensate nella quinta strofa della

anche di espedienti linguistici, di figure stilistiche, di alcuni procedimenti formali; in definitiva, di un'intonazione intimamente elegiaca con la quale coerentemente significare il vagheggiamento di una possibile vita autenticamente vissuta accanto a signorine quasi brutte.

In particolare, l'iterazione, diffusissima in *Poètes d'aujourd'hui*, è elemento cardine attraverso il quale Gozzano

prima sezione. Nei vv. 27-30: «Silenzio! Fuga delle stanze morte! / Odore d'ombra! Odore di passato! / Odore d'abbandono desolato! / Fiabe defunte delle sovrapporte» sembra che si intersechino diverse suggestioni antologiche; in particolare: G. Rodenbach, *Douceur du soir*, v. 19: «Silence! Deux senteurs en un même parfum»; P. Louÿs, *Chute du jour*, v. 1: «L'ombre odorante où vibre une lueur fleurie»; G. Kahn, *Votre domaine est terre de petite fée*, vv. 12-13: «les grands fauves belligères / dessinés en des fables peintes». Ancora, nelle prime strofe della seconda sezione il poeta è distratto «da quel disegno strano del tappeto» e «da quel tic-tac dell'orologio guasto», elementi presenti nei versi di G. Rodenbach, *Douceur du soir*, vv. 15-16: «L'amant entend songer l'amante qui s'est tue / et leurs yeux sont ensemble aux dessins du tapis» e di F. Jammes, *La salle à manger*, vv. 8-9: «Il y aussi un coucou en bois / je ne sais pourquoi il n'a plus de voix». Infine, così come il poeta osserva la pianura intorno alla Villa da quell'«abbaino secentista, ovale, / a telaietti fitti, ove la trama / del vetro deformava il panorama / come un antico smalto innaturale», in C. Mauclair, *Pastel de jeune fille*, vv. 1-2, la protagonista è raffigurata «assise auprès d'une croisée / à petits carreaux encadrés de bois peint», così vicini a quelle «zone quadre» da cui «apparve il Canavese».

«costruisce quel ritmo cantilenante e quasi naïf che tanto lo caratterizza»⁵². Due versi de *La signorina Felicita* della quarta sezione ne offrono un esempio: nella lotta turbinosa che si scorge dall'Amarena, «le cose con due gambe» si dividono in schiere opposte «così come ci son formiche rosse / così come ci son formiche nere». Già Nicoletta Fabio, nello studio citato, aveva segnalato che questi versi erano «curiosamente suggeriti da *Les souvenirs* di Henry Bataille: et c'est la chambre bleue et c'est la chambre rose...».

Questo *déguisement* dell'io lirico nel poeta nostalgico che «sognò per anni l'Amore che non venne» costituisce la pietra d'angolo de *I colloqui* e in particolare de *La signorina Felicita*, che prenderemo qui a titolo esemplificativo. Si sa, per esempio, che il poemetto mostra già nell'epigrafe la dipendenza da un testo di Jammes, compreso nella silloge di Léautaud: la data dell'onomastico «10 luglio: Santa Felicita» ricalca infatti quella preposta dal poeta francese a *C'est aujourd'hui*: «8 juillet 1894 Dimanche, Sainte-Virginie».

I contatti tra *La signorina Felicita* e *Poètes d'aujourd'hui* sono molto frequenti nella settima sezione, quella maggiormente indebitata con le figurazioni romantiche, in cui viene apertamente citata al v. 356, con tanto di virgolette, *Ballade à la lune* di Alfred de Musset. Non è un caso, anzi è quasi la regola, che il momento patetico e sentimentale sia in Gozzano il risultato di riprese calcolatissime. Già Sanguineti ha segnalato la dipendenza dei vv. 361-363: «e al cancello sostai del camposanto / come s'usa nei libri dei poeti» da Henry Bataille, vv. 42-44 de

⁵² A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, La Nuova Italia, Firenze 1982, p. 60.

*La nuit d'octobre*⁵³: «Temps des romances, temps naïfs / quand les amants aux cimitières / s'en allaient pleurer sous les ifs», cui possiamo aggiungere Charles Guérin, *À Francis Jammes*, v. 17: «Voici tes pipes, ta vitrine qui reflète / la campagne parmi les livres des poètes».

Ancora *La nuit d'octobre*⁵⁴ di Bataille, vv. 54-55: «O temps des longues diligences / Des dames en cabriolet» sembra suggerire a Gozzano i vv. 423-428: «Giunse il distacco, amaro senza fine, / e fu il distacco d'altri tempi, quando / le amate in bande lisce e crinoline / protese da un giardino venerando, / singhiozzavano forte, salutando / diligenze che andavano al confine...».

Nella parte finale del componimento, come già per *L'amica di nonna Speranza*, il tono melodrammatico ed elegiaco si fa preponderante; la tensione sentimentale ha l'effetto di far scricchiolare la scena, che viene lacerata dallo stesso protagonista quando, chiudendo il poemetto, esclama: «ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono / sentimentale giovine romantico... / Quello che fingo d'essere e che non sono!». Ma, in realtà, anche questa chiusa in cui l'io esibisce la sua distanza dalla rappresentazione nasconde un sorriso ironico rivolto proprio a quell'atteggiamento decadente di esteta gelido, arido; e infatti anche questi ultimi due versi sono una citazione, invertita di segno, di

⁵³ Nell'antologia la poesia è anepigrafa.

⁵⁴ A cui bisogna aggiungere necessariamente F. Jammes, *Élégie dixième*, vv. 81-84: «Dis-moi, disons adieu à nos âmes chéries, / comme aux temps anciens où pour les grands voyages / des mouchoirs s'agitaient sur des faces flétries, / entre les peupliers des routes des villages»; la segnalazione è già di Sanguineti nella nota *ad locum* della sua edizione Einaudi.

Jammes, già segnalata da Sanguineti; in *Élégie huitième*, non compresa in *Poètes d'aujourd'hui*, si legge infatti al v. 23: «le jeune homme des temps anciens que je suis».

Queste concentrazioni eccessive di tonalità enfatiche sono spesso accompagnate da segnali retorici, testimoni di una posizione antifrastica. In questo senso, possiamo citare alcune righe di Gabriella Contini su *La coscienza di Zeno*:

Il senso che sta in agguato, un senso feroce irriducibile alla ragione, si ripara dietro un linguaggio apparentemente convenzionale [...] Le marche apparenti di verità ("sinceramente", "davvero", ecc.) mettono sull'avviso del contrario. La sovrabbondanza di giustificazioni e di autoassoluzioni garantisce alte probabilità di sensi di colpa. Al cospetto del defunto Guido: «Sulla sua faccia bruna e bella era imponente un rimprovero. Certamente non diretto a me.

Poste le basi del retro piano ironico, l'opposizione tra messaggio letterale e messaggio latente non si esaurisce; la convivenza di più sensi diventa valore acquisito e accettato [...]. Scattano confronti e si aprono distanze. La proposta di innocenza di fronte a ogni letto di morte [...], i cerimoniali del «mai più», la ripresa della parola «bontà» che costituisce di volta in volta un nuovo problema; la parola guida «coscienza», carica della sua polisemia, la selva dei *lapses* linguistici, l'equazione: salute uguale vita uguale malattia⁵⁵.

Analogamente, soffermandoci solo su *La signorina Felicita*, troviamo: i superlativi («nel mestissimo giorno degli addii»), la clausola «senza fine» accompagnata da un aggettivo, mutuata da Dante («Giunse il distacco amaro senza fine»,

⁵⁵ G. Contini, *La coscienza di Zeno di Italo Svevo*, in *Letteratura italiana*, diretta A. Asor Rosa, Le opere, vol. IV, tomo I, *Il Novecento. L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, pp. 616-619.

«Donna: mistero senza fine bello»), la presenza incessante dei puntini di sospensione e delle proposizioni esclamative, il «forse» in posizione incidentale («Lei sola, forse, il freddo sognatore / educerebbe al tenero prodigio», già osservato ne *L'amica di nonna Speranza*).

Anche *Cocotte* presenta questo stesso sviluppo: la parte finale, la quarta sezione, dove il racconto dell'incontro infantile lascia spazio al richiamo, è caratterizzata da un tono di abbandono sentimentale. Proprio riguardo a questo finale, Sanguineti, d'accordo con Petronio⁵⁶, afferma che

è il momento in cui, allentandosi appunto i nessi prosaizzanti che ne sostengono il dettato, egli si abbandona a una patetica onda oratoria, ripiegando sopra i più agevoli modi di declamazione sentimentale, scaricati non a caso di ogni ironica tensione. E ne è spia ultima l'insistenza di Gozzano, proprio in opposizione agli stilemi narrativi che lo caratterizzano nelle sue zone più risolte, sopra simili riprese enfaticamente canore [...].

E si è davvero tentati di dire, a conclusione, che simile onda canora, simile abbandono di discorso lirico, riflettono, a modo loro, il fatale abbassamento regressivo che, debitamente, l'evocazione, non criticamente dominata, di un trauma privilegiato comporta ad ogni occasione⁵⁷.

⁵⁶ Sanguineti ritiene che questo sia uno di quegli abbandoni sentimentali già segnalati da G. Petronio, *Poeti del nostro secolo: i crepuscolari*, Sansoni, Firenze 1937, pp. 43-44, nei quali «si manifesta sempre il Gozzano deteriore, il Gozzano decadente che sogna nel passato o nell'avvenire l'amore, e si duole di non averlo mai conosciuto, e piange la sua aridità sentimentale, e lamenta le rose non colte, le cose che potevano essere e non sono state, un Gozzano perciò dannunziante come tanti altri suoi contemporanei».

⁵⁷ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 134.

Chi scrive ritiene invece che simili «onde canore» siano i luoghi più vigilati dal poeta; nel caso specifico di *Cocotte*, mostrano come l'abbandono sia tutt'altro che involontario alcuni precisi recuperi, confermati anche dall'*Albo* e in parte già segnalati dalle curatrici. Il primo proviene da *Élégie onzième*⁵⁸ di Jammes: «Où es-tu? Quelle a été ton existence paisible, / toi que j'ai connue vers nos quatre ans⁵⁹, petite fille / qui habitais chez ton vieux grand-père de notaire, / toi dont j'ai déjà parlé dans mes poésies? / Souviens-toi du jardin?»⁶⁰, a cui potremmo aggiungere *Élégie seconde*⁶¹, IV, v. 39: «Je viens te rechercher, car j'ai besoin de toi» e v. 44 «J'ai besoin de ta douce et tendre gravité». I vv. 45-48 e 61-66 di *Cocotte* recitano infatti rispettivamente: «Dove sei, cattiva / Signorina? Sei viva? Come inganni / (meglio

⁵⁸ Non inclusa in *Poètes d'aujourd'hui*.

⁵⁹ Persino l'età dell'io lirico al momento dell'incontro con la cortigiana è recuperata dalla poesia di Jammes. Nella lettera datata 23 dicembre 1907 e inviata ad Amalia Guglieminetti da San Giuliano, Gozzano allega una prima stesura di *Cocotte* in cui non è presente nessun riferimento anagrafico; il riferimento è invece presente nella presentazione della poesia, ed è diverso da quello poi accolto nella stesura definitiva del componimento: «è un richiamo d'una *cocotte* che conobbi a Cornigliano Ligure, quasi vent'anni fa (del 1889: avevo cinque anni)».

⁶⁰ F. Jammes, *Élégie onzième*, vv. 1-5.

⁶¹ Questi versi non sono ricopiati nel quaderno di appunti, ma sicuramente dovevano essere ben presenti a Gozzano, visto che nell'*Albo* *Élégie seconde* è parzialmente trascritta. Inoltre, come già segnalato da Sanguineti, da *Élégie seconde*, III, vv. 4-6: «Le lierre me sourit. Et, dans ce vieux jardin, / je suis bien le jeune homme un peu antique et tendre / qui lisait, au soleil du réveil, dans sa chambre», ricopiati nell'*Albo*, Gozzano ha mutuato il v. 33 de *I colloqui* (II): «il fanciullo sarò tenero e antico».

per te non essere più viva) / la discesa terribile degli anni?» e «Vieni. Che importa se non sei più quella / che mi baciò quattrenne? Oggi t'agogno, / o vestita di tempo! Oggi ho bisogno / del tuo passato! Ti rifarò bella / come Carlotta, come Graziella, / come tutte le donne del mio sogno!». Le diverse fonti di Jammes sono state incrociate secondo un procedimento, com'è noto, molto caro a Gozzano e che è quasi sempre di segno ironico⁶². E forse possiamo qui indicare anche un'altra fonte, ossia *Le ricordanze* – citata apertamente in *Torino* –, vv. 138-145: «Dove sei gita, / che qui sola di te la ricordanza / trovo, dolcezza mia? Più non ti vede / questa Terra natal: quella finestra, / ond'eri usata favellarmi, ed onde / mesto riluce delle stelle il raggio, / è deserta. Ove sei, che più non odo la tua voce sonar».

Tra le due strofe riportate si inserisce un'altra citazione; ci riferiamo ai vv. 5-7 di *J'aime dans le temps*, già ricordati per *L'amica di nonna Speranza*, per cui in *Cocotte* ai vv. 56-58 leggiamo: «Da quel mattino dell'infanzia pura / forse ho amato te sola, o creatura! / Forse ho amato te sola! E ti richiamo!».

J'aime dans le temps è ricopiata nell'*Albo* fino al v. 14; tuttavia, ancora di questo componimento richiama il nostro interesse l'ultima strofe non trascritta nel quaderno di appunti, vv. 17-20: «Viens, viens, ma chère Clara d'Ellébeuse; / aimons-nous encore si tu existes. / Le vieux jardin a de vieilles tulipes. / Viens

⁶² Cfr. A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, cit., p. 52, dove l'autrice afferma che lo sfruttamento intensivo dei classici ha un risultato marcatamente «ironico-melodrammatico proprio per l'eccessiva concentrazione dei recuperi e delle citazioni»⁶². Secondo noi l'affermazione è ugualmente valida per il *côté* francese.

toute nue, ô Clara d'Ellébeuse». Anche il reiterato richiamo⁶³ in anafora – che sentiamo così originalmente gozzaniano e che concorre così tanto alla costruzione del patetismo del testo – è un calco dall'amato poeta francese; un calco che potrebbe risentire anche di *Élégie seconde*⁶⁴, II, vv. 1-2: «*Oh! viens... (comme disaient les anciens poètes), / oh! viens... Que ton petit cœur me donne le bras*»⁶⁵. E, infine, il «vieux jardin» e le «vieilles tulipes» in Gozzano diventano: «Vedo la casa, ecco le rose / del bel giardino»⁶⁶ di vent'anni or sono!».

Come era accaduto per *Pastel de jeune fille* ne *L'ipotesi*, Gozzano anche qui espunge dal testo le parti più sensuali che farebbero acquisire corporeità a una fantasticheria che deve rimanere sogno astratto, gesto non compiuto; a questo riguardo Boggione afferma:

Il possesso determina il venir meno del desiderio, perché al confronto con l'esperienza i piaceri sognati si rivelano enormemente inferiori e deludenti rispetto alle aspettative, ciò che non accade quando rimangono nella sfera delle aspirazioni e dell'ideale, che li preserva dal contatto, degradante, con la realtà⁶⁷.

⁶³ Il titolo originale della lirica era proprio *Il richiamo*, così stampata ne *La Lettura* del giugno del 1909.

⁶⁴ Anche questo componimento, però, non è incluso nell'antologia del *Mercure de France*.

⁶⁵ Questo contatto è già stato segnalato da Sanguineti nella nota *ad locum* della sua edizione delle poesie di Gozzano.

⁶⁶ Giardino presente anche nei versi prima citati di *Élégie onzième*.

⁶⁷ V. Boggione, *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 104-105.

Un altro componimento, e ultimo della nostra breve esposizione, caratterizzato da note malinconiche e sentimentali ma che, allo stesso modo dei componimenti succitati, sta recuperando un dettato francese, è *Salvezza*. Invero, i vv. 11-12: «La bellezza del giorno / è tutta nel mattino» sono rifatti su F. Malherbe⁶⁸, *Sur le mariage du Roi et de la Reine*, v. 35: «Tout le plaisir des jours est en leurs matinées», posto in esergo da Taihlade a *Ballade élégiaque*, compresa in *Poètes d'aujourd'hui*.

Non ci sembra incauto allora affermare che le tonalità patetiche così frequenti nelle sezioni e nei versi finali dei componimenti gozzaniani, in particolare de *I colloqui*, siano quasi sempre non frutto di un abbandono del poeta, di un'emersione di una vena melodrammatica che inficerebbe la grazia e l'armonia dei versi più riusciti, ma di riscritture e di calchi, risultato spesso di incroci di più fonti. Questa disinvoltata modalità di citazione induce il lettore a credere che Gozzano deliberatamente pieghi il verso su tonalità melodrammatiche. Il *déguisement* di cui abbiamo detto risulta infatti davvero efficace poiché persino l'intonazione poetica è spesso mutuata dalla fonte. Ecco allora che in Gozzano il patetismo risulta essere un patetismo «di maniera, / un poco falso», quasi sempre ricercato, lucidamente collocato in punti strategici e chiara spia di un atteggiamento criticamente ironico del poeta. A quest'ultimo riguardo ci piace ricordare come l'ultima sezione di *Convito*, i cui versi secondo

⁶⁸ Sanguineti, nella nota *ad locum*, afferma che questi versi sono rifatti su F. Jammes, *Existences*, XVIII: «tout le plaisir des jours est en leurs matinées», il cui archetipo si ritroverebbe in Malherbe. In realtà il verso attribuito a Jammes, come abbiamo scritto, è proprio di Malherbe.

Casella risultano «insopportabilmente sentimentali e melodrammatici»⁶⁹, inizi con una citazione di Petrarca; quell'«arte maga» del v. 24 – già presente alla fine della seconda sezione al v. 22 – si ritrova infatti, come segnalato da Sanguineti nella nota *ad locum*, in R. V. F., LXXV, v. 3: «e non già virtù d'erbe o d'arte maga», a cui bisognerebbe aggiungere per completezza anche Tasso, *Gerusalemme Liberata*, III, 19, vv. 7-8: «Ahi quanto è crudo nel ferire! a piaga / ch'ei faccia, erba non giova od arte maga», i quali, tuttavia, sono quasi senza dubbio un recupero dell'archetipo petrarchesco.

Così, benché Sanguineti giustamente affermi che «Gozzano è, soprattutto, reduce dal dannunzianesimo, dalla illusione di ogni “eleganza forbita”, creduta sperimentabile onestamente ed autenticamente nella vita e nei versi, e rivelatasi frivolo e meschino inganno di fronte alla realtà piccola e borghese delle “cose più semplici”»⁷⁰, c'è però qualcosa di più. Gozzano, allo stesso modo in cui svela la falsità della favola dannunziana, ugualmente desidera torcere il collo all'eloquenza della poesia elegiaco-simbolista francese che celebrava sentimentalmente una realtà che non è assolutamente poetica, ma anzi prosaica, e lamentava la propria aridità sentimentale⁷¹. La vera scoperta di Gozzano è – usando una formula dello stesso Sanguineti che egli, tuttavia, applica esclusivamente sul versante dannunziano – l'autonomia dell'estetica; a essere smascherati sono infatti sia l'inganno di poter condurre una vita straordinaria sia la pretesa

⁶⁹ A. Casella, *Mime crestaie fanti cortigiane*, in *Strumenti critici*, IX, 1975, p. 54.

⁷⁰ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 119.

⁷¹ Cfr. F. Jammes, *J'écris dans un vieux kiosque*, vv. 33-34: «Mon cœur, mon cœur, ne retrouveras-tu / que dans la mort cet immense amour».

di una vita poetica in scenari antiquati, modesti, sepolti in un tempo passato in cui sarebbe allora possibile accedere al sentimento. Entrambe, in fondo, per il nostro poeta sono due volti di uno stesso io che vuole rivendicare la propria eccezionalità, la propria diversità dalla consuetudine, che sia in un verso o nell'altro: quanto è impraticabile agli occhi di Gozzano rappresentare come inimitabile una vita passata ad agognare l'amore di attrici e principesse, tanto lo è cantare un'esperienza diametralmente opposta. Anzi, il rischio di quest'ultima è di scivolare rovinosamente nel ridicolo, di ridursi come Totò, «vero figlio del tempo nostro», ad amare una cuoca diciottenne e a vivere insieme a «una madre inferma, / una prozia canuta ed uno zio demente»⁷².

Il canto ironico diviene quindi totalizzante e, pertanto, il rapporto con i poeti francesi è ambivalente, così come ambivalente è il suo rapporto col «dolce paese che non dico»: da una parte i suggerimenti della poesia d'oltralpe «sono accolti con una vigilanza critica che li orienta verso la contestazione del modello dannunziano»⁷³; dall'altra è anche vero quegli stessi modi sono a loro volta bersaglio dell'ironia gozzaniana.

Dunque, Gozzano «si arrende alla realtà della prosa borghese»⁷⁴; si arrende, con quella sua ironia quasi eroica e radicale, all'impossibilità di rivendicare spontaneamente per sé qualsiasi tratto di straordinarietà, di unicità; e si arrende al fatto che sia

⁷² G. Gozzano, *Totò Merùmeni*, vv. 15-16.

⁷³ Affermazione che Livi riferisce a Jammes ma che può secondo noi essere estesa, come abbiamo fatto, a tutta la poesia francese frequentata da Guido.

⁷⁴ E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., p. 119.

proprio la presenza della moderna realtà borghese a rendere ridicola, squallida e falsa qualsiasi celebrazione *naïve* e melodrammatica di un mondo modesto, passato e un po' retrogrado, di cui egli prova ancora sincera nostalgia.

Nonostante ciò, Gozzano adotta comunque le modalità retoriche di poeti come Jammes e Mauclair per poter «piangere (ancora!) come uno scolaro...», per allontanare da sé «il Canavese» e poterlo contemplare attraverso quei «telaietti fitti» che lo rendono «non vero (e bello) come in uno smalto», perché se fosse riprodotto immediatamente risulterebbe irreversibilmente sgraziato. Tuttavia, con consapevolezza postuma e rifiutando ogni falsa innocenza, quanto si riserva attraverso i celebri *choc* di far affiorare la disarmonia di quel mondo – possiamo ricordare «Le Stagioni camuse e senza braccia, / fra mucchi di letame e di vinaccia» –, tanto, esasperando le tonalità melodrammatiche stancamente decadenti, ne denuncia la falsità.

La riflessione metaletteraria e la sua sottilissima ironia si chiudono proprio con la seconda raccolta. Ne *Le farfalle*, infatti, scompare completamente lo spazio fisico e storico in cui aveva avuto luogo il dramma dei *colloqui*⁷⁵; ne consegue la totale assenza di riprese non solo da *Poètes d'aujourd'hui* ma anche dall'amato Jammes. Il poeta francese ripreso e imitato sarà invece Maeterlinck, soprattutto ne *L'intelligence des fleurs* e ne *La*

⁷⁵ Cfr. G. Gozzano, [*Come dal germe*], vv. 51-60: «Forse lo stanco spirito moderno / altro bene non ha che rifugiarsi / in poche forme prime, interrogando, / meditando, adorando; altra salute / non ha che nella cerchia disegnata / intorno dall'assenza volontaria, / come la cerchia disegnata in terra / dal ramoscello dell'incantatore: / magico segno che respinge tutte / e le lusinghe e le insensate cure».

vie des abeilles, come dimostrato da Porcelli nel suo lavoro *Gozzano. Originalità e plagì*, nel quale tuttavia l'autore, con scarso giudizio critico, fornisce una valutazione etica del processo creativo del poeta.

Risulta allora sempre meno condivisibile il giudizio di Pasolini sulla figura di Gozzano come «narratore, con ambizione realistica», il quale «riversa nel suo libro, con esplicite funzioni strutturali, tutta la sua cultura, filosofica e letteraria»⁷⁶. In realtà, Gozzano stesso più volte nella seconda raccolta, come nel primo testo eponimo (e che assume quasi le forme di un componimento programmatico *in limine*), si premura di esibire manifestamente – uno dei tratti più originali e moderni del poeta – lo scollamento tra *agens* e *auctor*: «Ma un bel romanzo che non fu vissuto / da me, ch'io vidi vivere da quello / che mi seguì, dal mio fratello muto». È innegabile, certo, e rappresenta anche la grandezza di Gozzano, che in quell'«esteta gelido» ci sia anche parte della cultura dell'*auctor* e che quindi la parodia sia anche autoparodia, ma questa è sempre sorvegliata e mai involontaria.

Stefano Angelini

⁷⁶ Cfr. P.P. Pasolini, *Guido Gozzano. Poesie*, in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Einaudi, Torino 1979, pp. 136-140.

XII. La Resistenza di Johnny

di *Serena Viola*

Il partigiano Johnny è considerato uno dei più importanti romanzi della Resistenza e del Novecento italiano. Opera incompiuta, scritta negli anni Cinquanta, venne pubblicata postuma nel 1968 presso Einaudi a cura di Lorenzo Mondo. Esistono tre versioni: quella pubblicata da Beppe Fenoglio nel 1959 con il titolo *Primavera di bellezza*, quella assemblata in modo incompleto con il titolo *Il partigiano Johnny* (ambedue con la morte finale di Johnny) e l'originaria più lunga rimasta in ombra, *Ur-Partigiano Johnny* (UrPJ), leggibile nell'edizione critica del 1978. Sul suo successo incise il momento storico nel quale il libro fu pubblicato, pochi mesi dopo la primavera di Praga e nei giorni successivi al maggio francese¹, avvenimenti distanti geograficamente, ma determinati da una diffusa esigenza di rinnovamento delle istituzioni. La vicenda del narratore piemontese descrive anche la cronaca politica italiana², nell'Italia del dopoguerra l'opera di Fenoglio diventa una questione politica. *Il partigiano Johnny* ha rappresentato i principi, le paure e le ragioni di una intera generazione, come nessun libro era riuscito a fare

¹ La contestazione francese, iniziata il 3 maggio con l'occupazione della Sorbona, sfocia in una sequenza di scioperi nonostante l'ostilità del Partito comunista locale.

² Nel 1960, quando era sembrato che in Parlamento potesse costituirsi una maggioranza di estrema destra (con al governo la Democrazia cristiana e i neofascisti del Movimento sociale), una serie di manifestazioni in nome della Resistenza avevano scongiurato il pericolo per la Repubblica italiana.

sino a quel momento. La protesta esistenziale di Johnny assomigliava agli ideali dei giovani che occupavano le università e che si opponevano alla società dei consumi. Le nuove generazioni rimproveravano a quelle passate di aver rinunciato alle ragioni della lotta di un tempo. Le ingiustizie sociali continuavano ad esistere, anche coloro che nel 1943 si erano opposti al fascismo avevano abbandonato i sogni di cambiamento. Si accusava l'atteggiamento del Pci per il suo sterile immobilismo voluto da Mosca, e la sinistra azionista condivideva con i sessantottini la volontà di opporsi ad un sistema reputato ingiusto³. L'anonimo recensore de *La Voce* (luglio 1968) paragona l'eroe di Fenoglio a Ernesto Che Guevara, caduto in Bolivia nell'anno precedente mentre cercava di esportare sul continente la rivoluzione cubana. Il romanzo trasmette un messaggio fondamentale: prendere una posizione, schierarsi, sottrarsi alla volontà della propria famiglia per assumersi la responsabilità delle proprie scelte. Alla vigilia della pubblicazione Italo Calvino traccia un ritratto dello scrittore:

Beppe Fenoglio riuscì a essere un uomo appartato e silenzioso in un'epoca in cui gli scrittori cadono facilmente nella trappola di crederci personaggi pubblici. Seppe così bene difendersi, che oggi di lui uomo non ci resta che una immagine dai tratti risentiti e alteri, ma in fondo solo una maschera dietro alla quale si cela qualcuno che continua a restarci sconosciuto⁴.

³ Con la strage di Piazza Fontana (1969) si inizia a pensare che lo stato borghese stesse per rivelare la sua natura fascista, alimentando così nella sinistra il mito della "Resistenza tradita".

⁴ F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, Editori Laterza, Bari 1989, p. 3.

Gran parte delle vicende furono realmente vissute da Fenoglio, si può quindi riconoscere nel protagonista la proiezione dell'autore. Per tanti aspetti Johnny è Fenoglio e la sua esperienza, ma per tanti altri va al di là dell'autobiografia, dando un ritratto degli italiani tra fascismo, guerra e dopoguerra. La distanza dal Neorealismo non è legata ad una mancanza di impegno ideologico, ma ad una lettura delle proprie esperienze attraverso l'interpretazione sociale e storica della realtà. A metà degli anni Cinquanta Fenoglio decide di affrontare il rapporto tra l'intellettuale e il "mondo", eredità storica della sua generazione e della narrativa italiana. L'intellettuale vuole comprendere come la Resistenza condizioni il presente, ma è una figura piena di problemi, perché appartiene alla classe che ha fatto il fascismo. Quando viene chiamato a rapportarsi con la storia lo deve fare anche con se stesso, deve riprendere il processo di autoanalisi cominciato nel secondo Ottocento ed interrotto con il fascismo. La realtà rivela la storia di un popolo "puritano" legato ai valori del duro lavoro quotidiano, contrapposto alla borghesia con la sua cultura decadente, la sua inerzia e la sua violenza. L'educazione di Johnny avverrà attraverso un viaggio che gli permetterà di crescere e capire sé e il mondo. Una personalità complessa, «sentimentale» e «snob» è la definizione che l'autore dà al protagonista⁵. La sfera del «sentimentale» include i valori di Johnny, il legame con gli altri e con la sua terra piemontese; «snob» è la difesa posta in atto per proteggere quei valori, delineando l'immagine di un protagonista costretto alla solitudine. Ad incidere sulla sua personalità è la duplice realtà economica e culturale della città e della campagna, aspetti contrastanti che

⁵ B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, Einaudi, Torino 2002, p. 104.

caratterizzano il volto delle Langhe. Un contrasto che si ripropone all'interno della sua famiglia: originario di Monforte il padre, Amilcare Fenoglio e proveniente da Canale la madre, Margherita Faccenda. I periodi estivi che trascorre sulle colline gli danno la possibilità di conoscere l'arcaica società contadina, mentre i giorni vissuti in città gli permettono di realizzare la sua formazione culturale. Alba rappresenta il luogo in cui è nato, ma sono le Langhe che gli assomigliavano nel fisico e nel carattere. Un legame atavico che ha portato per tutta la vita, condividendo la stessa sorte della sua gente; questo spiega il difficile rapporto con la città in cui viveva⁶. Lo scrittore avverte lo sdoppiamento della sua personalità, negli anni il dissidio con Alba si fa sempre più profondo, non riuscirà mai a stabilire un dialogo tra campagna e città, come quando Johnny cerca una direzione da prendere per partecipare alla guerra: «Quando ci andrò, mi dirigerò sulle Langhe. Non so, ma la mia linea paterna viene di là»⁷. Forse è qui che si inserisce la sua propensione alla solitudine,

⁶ Non sempre esiste un rapporto di analogia tra il paesaggio e lo stato d'animo. Talvolta la natura nella sua bellezza appare indifferente alle nostre sofferenze: per Leopardi è una matrigna che illude i suoi figli con la promessa di un avvenire felice. Il paesaggio è importante perché oggetto di attaccamento, svolge un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'identità e della sicurezza. La forma più forte d'attaccamento è quello emotivo-familiare che riguarda il legame con i luoghi della nostra infanzia e che ricordano passaggi particolarmente significativi della nostra vita. Questi luoghi diventano espressione d'identità per l'individuo, ogni loro cambiamento tende ad essere percepito con ansia, rabbia e tristezza (M. Costa, *Psicologia ambientale e architettonica*, Franco Angeli Seconda Edizione, Milano 2013 e T.G. Gallino, *Luoghi di attaccamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007).

⁷ B. Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 2005, p. 34.

l'isolamento culturale trova le sue radici nelle Langhe⁸. Il suo attaccamento langarolo e albeso non ha nulla di provinciale o di naturalistico, il legame con la terra è universale, come l'attaccamento alla vita e la paura della morte. Fenoglio racconta la vita dei contadini poveri con una spietatezza che non si trova neanche in Verga. Lo scrittore descrive l'odio e l'amore tra l'uomo e la terra, Alba così diventa la città irraggiungibile, la ricchezza e l'ipocrisia. La scoperta nel secondo anno di ginnasio della passione per la lingua e la letteratura inglese, gli permette di individuare un modello culturale per superare la grettezza dell'ambiente cittadino e per creare un mondo ideale che riduca il distacco con i compagni di scuola figli dell'aristocrazia; non è una forma di evasione, ma la ricerca di una moralità personale che rappresenta la forza della sua vita e della sua scrittura. Questo è un aspetto che ricorda un altro piemontese, Vittorio Alfieri. Londra ha dato all'Alfieri gli strumenti per giudicare le situazioni storiche e sociali, così come la letteratura inglese ha inciso sulla scrittura e sul modo di vivere di Fenoglio. Entrambi propensi all'isolamento per capirsi e ritrovare sé stessi. Secondo Pietro Chiodi: «Tra il Fenoglio filo-inglese dell'adolescenza e il Fenoglio scrittore del dopoguerra c'è di mezzo quella terribile esperienza che fu la guerriglia nel Cuneese. Forse per vivere bisogna dimenticare, ma certamente per capire bisogna ricordare»⁹. Fenoglio diventa "scrittore" solo dopo aver superato il viaggio attraverso l'inferno della guerra. Quando l'autore ripete agli amici che vorrebbe essere "un soldato di Cromwell con la Bibbia nello zaino", svela la volontà di immedesimarsi con gli

⁸ D. Lajolo, *Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Rizzoli, Milano 1978.

⁹ *Ibid.*, pp. 132-133.

uomini che salvano gli oppressi per essere protagonisti del proprio destino. Essere un guerriero di Cromwell significa partecipare alla storia per la libertà del paese. In questa immedesimazione c'è lo scrittore che ha vissuto la vita dei contadini delle Langhe e la guerra partigiana per difendere le sue colline. La lettura della Bibbia è stata una conseguenza della passione di Fenoglio per la letteratura inglese, in particolare per due autori seicenteschi: John Milton de *Il paradiso perduto* e John Bunyan de *Il progresso del pellegrino*¹⁰. L'amore per la letteratura inglese del Seicento (il secolo della rivoluzione puritana di Cromwell, in cui la guerra civile, la fede e la letteratura si sono intrecciate) ha alimentato nell'autore il desiderio di recuperare il culto della libertà, l'elemento che ha ispirato la lotta partigiana. Il legame tra l'opera di Fenoglio e la letteratura inglese rappresenta la scelta antifascista dell'autore, in quanto contrappone il suo lavoro influenzato dalla cultura inglese alla retorica del regime. Uno scontro che si manifesta nei romanzi che sono redatti prima in inglese e poi tradotti in italiano; l'uso della lingua serve a Fenoglio come filtro, rispetto al ricordo bruciante della guerra. Dagli scrittori inglesi Fenoglio trae una concezione della scrittura come fatica, impegno e dedizione:

Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni, insomma. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più

¹⁰ Johnny e Milton sono i nomi di battaglia dei protagonisti de *Il partigiano Johnny* e di *Una questione privata*.

facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo *with a deep distrust and a deeper faith*¹¹.

Johnny combatte contro il fascismo, ma soprattutto combatte per un rinnovamento etico-civile delle coscienze. La sua è una resistenza etica per una “puritana” concezione della vita. Il protagonista inizia il suo viaggio dopo un percorso spirituale interrogandosi sul destino, sulla morte, sul bene e sul male. Dietro la figura di Johnny vi sono diversi modelli letterari: da Don Chisciotte a Robin Hood, dall'Ettore omerico al capitano Acab di Melville. A questi si aggiungono i molteplici riferimenti biblici:

come Mosè, Johnny è escluso dall'ingresso nella terra promessa, non può arrivare al dopo, non può entrare nel mondo che la sua lotta intende conquistare: ma nel suo caso è molto probabile che non sia affatto la punizione di una trasgressione, che non sia una condanna, ma proprio al contrario l'unico possibile premio per la sua fedeltà al Patto, alla chiamata¹².

Johnny è destinato a non vedere la terra promessa e a fare i conti con la solitudine, come gli viene preannunciato alla

¹¹ Risposta di Fenoglio alla domanda di E.F. Accrocca per il volume *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del libro, Venezia 1960, pp. 180-81. Trad.: «con una profonda sfiducia e una più profonda fede». Eduardo Saccone ha identificato questa citazione in un saggio di Forster su uno degli autori prediletti di Fenoglio, T.E. Lawrence: E.M. Forster, *Abinger Harvest*, Arnold, London 1936, p. 141.

¹² D. Dalmas, *Il puritano Johnny. Fenoglio e il mito del puritanesimo*, in *Il protestante come personaggio nella letteratura italiana del Novecento*, Carroggio, Arenzano (Ge) 2005, p. 34.

fine del romanzo: «Stanno facendovi cascare come passeri dal ramo. E tu, Johnny, sei l'ultimo passero su questi nostri rami, non è vero?»¹³, con un rimando al “passero solitario” del Salmo 102,7: «Voglio e sono come il passero solitario sul tetto»¹⁴. Per Fenoglio la guerra partigiana è una lotta tra la luce e le tenebre. Secondo Eugenio Corsini, l'antiretorica resistenziale deriva da una lettura dell'Apocalisse:

la guerra civile (e non solo la Resistenza!) è un po' come la situazione esistenziale, il dato oggettivo, il punto epocale (il *kairòs*, come avrebbe detto l'apocalittica antica) in cui l'autore, e con lui l'umanità e la realtà che lo circondano, si trovano come coinvolti in una sorta di giudizio universale (il *Doomsday* che egli richiama più di una volta). E tutti gli esseri, uomini e cose, vi sono dentro, in una ricerca disperata non già e non tanto di spiegazioni, del perché e del

¹³ B. Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, cit., p. 459.

¹⁴ Il Salmo 102 rappresenta la solitudine: «Sono simile al pellicano del deserto, son come il gufo dei luoghi desolati. Voglio e sono come il passero solitario sul tetto» (Salmo 102: 6,7). Tutti questi animali vivono sentimenti insopportabili di isolamento e di solitudine. Anche nella Bibbia incontriamo persone sole: Giacobbe mentre lotta con Dio, Mosè nel deserto, Giobbe seduto sulle ceneri, Gesù sulla croce. La più profonda dichiarazione di solitudine fu proferita da Gesù Cristo quando chiese a suo Padre: «Perché mi hai abbandonato?» (Matteo 27: 46). *Il passero solitario* richiama anche la canzone libera di Giacomo Leopardi. L'analogia serve a fondare una differenza fra il poeta e il passero: quella che per il passero è una scelta necessaria indotta dalla natura, per il poeta è una costrizione dolorosa. In questa poesia l'infelicità del poeta resta un fatto individuale, una condizione di vita.

percome degli avvenimenti, quanto piuttosto di una via d'uscita verso un tempo e un luogo collocati aldilà degli eventi stessi ¹⁵.

Gli elementi legati alla tradizione biblica nei testi dimostrano un legame con la cultura giudaico-cristiana, ma non si possono considerare come segni della fede dell'autore, quanto come citazioni che fanno parte di un orizzonte culturale della letteratura dell'epoca, spesso vengono utilizzati in maniera disacrante. Le opere di Fenoglio accolgono elementi culturali provenienti da romanzi lontani dai modelli proposti dal fascismo. La natura donchisciottesca del personaggio-Johnny è evidente nella "vocazione epica" del *Partigiano*, dove il protagonista deve scontrarsi con una realtà-muro che respinge l'eroe, anche se Johnny, a differenza di Don Chisciotte, ne è consapevole. Nei primi quattro capitoli dell'opera vi è una sorta di preparazione all'*aventure* che culmina nell'"investitura" partigiana, secondo un modulo della letteratura cavalleresca non estraneo al *Don Chisciotte*:

Fatti dunque questi preparativi, non volle tardar oltre a mettere in atto il suo piano, stimolato dalla mancanza che egli s'immaginava che il mondo sentisse per il suo ritardo, poiché erano tante le offese che egli pensava di cancellare, i torti da raddrizzare, gli errori da correggere, gli abusi da lenire e i conti da saldare¹⁶.

¹⁵ E. Corsini, *Il paesaggio nelle opere di Beppe Fenoglio*, in AA.VV., *Beppe Fenoglio: letteratura e mondo contadino*, SEI, Torino 1986, p.166.

¹⁶ M. De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di V. Bodini, Einaudi, Torino 1957, p. 30.

Il protagonista oscilla continuamente tra eroismo e antierismo. Proprio per questo motivo Contini descrive la narrativa di Fenoglio come una «trascrizione prettamente esistenziale, non agiografica, di probità flaubertiana»¹⁷. I personaggi rappresentano una Resistenza non oleografica, ma non priva di eroismo. Lo scrittore accerta i fatti che vuole narrare e su di essi interviene in piena libertà. Il protagonista è uno studente di Alba, soprannominato dagli amici “Johnny” per la passione verso la letteratura inglese. Fenoglio, scrittore controcorrente che non ha esaltato la Resistenza, ribadisce negli anni Cinquanta il valore morale del sacrificio rappresentato dalla morte del protagonista. *Il partigiano* riprende la storia di Johnny in *Primavera di bellezza* a partire dal ritorno a casa dopo l’armistizio dell’8 settembre 1943. L’autore imposta la successione cronologica degli eventi sui fatti stagionali: la pioggia autunnale, la neve in inverno e il caldo estivo. Il protagonista invece di aderire subito alla Resistenza, si rifugia presso una villetta in collina affittata dai suoi genitori per sfuggire ai rastrellamenti tedeschi. Per la maggior parte dei soldati italiani, stanchi della dura vita militare, armistizio, fine della guerra e ritorno a casa erano termini equivalenti. Il 25 luglio a Roma Mussolini viene arrestato. Da qui inizia un periodo drammatico, i quarantacinque giorni del governo Badoglio, che vanno dalla caduta di Mussolini fino all’8 settembre. Non si vuole più combattere dopo il 25 luglio 1943 senza una vera speranza: «Pensavamo che le sofferenze fossero finite il 25 luglio, invece è arrivato l’8 settembre»¹⁸. Il 3 settem-

¹⁷ G. Contini, *La lettura dell'Italia unita 1961-1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 1012.

¹⁸ C. Pavone, *Una guerra civile*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 7.

bre 1943 viene firmato l'armistizio segreto tra l'Italia e gli Alleati: l'Italia deve arrendersi senza condizioni, non viene accolta tra gli Alleati e le viene riconosciuto lo status di "cobelligerante"¹⁹. L'8 settembre la famiglia reale fugge a Brindisi e l'esercito si dissolve; nessuno, ufficiale e soldato, travestendosi da borghese pensò che stesse disertando²⁰. La fraternizzazione tra civili e militari avviene solo dopo l'8 settembre, quando si disgregano le istituzioni e si afferma la solidarietà. La guerra partigiana comincia quando finisce la guerra del regime, si forma dopo la disfatta dell'armata regia e fascista²¹. Mentre l'esercito regolare si sfascia, quello popolare sente il bisogno di affermare la volontà di battersi: «Oggi l'unico modo di essere civili è quello di fare la guerra»²². A metà settembre 1943 l'Italia è tagliata in due: a sud di Napoli gli Alleati e il re, a nord i tedeschi che sono riusciti a liberare Mussolini dalla prigionia sul Gran Sasso e a portarlo in Germania. Il 23 settembre 1943 Mussolini torna in Italia alla guida di una repubblica del Nord con capitale a Salò. Ogni giorno il padre di Johnny sale sulla collina per informarlo sulla situazione nazionale ed internazionale. Lo sbarco degli Alleati lungo le coste della città di Salerno non determina la rapida conclusione della guerra. A questo si aggiunge lo stato d'animo di Johnny che sente di dover pensare ai suoi genitori, soprattutto suo padre che vedeva invecchiare: «Lo seguì per tutto il tratto

¹⁹ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra oggi*, Einaudi, Torino 1989, p. 9.

²⁰ R. Zanfrandi, *1943: l'8 settembre*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 22.

²¹ G. Bocca, *Storia dell'Italia partigiana*, Mondadori, Milano 1996, p. 1.

²² P. Calamandrei, *Uomini e città della Resistenza*, Laterza, Bari 1955, p. 12.

scoperto, il cuore liquefacenteglisi per l'amore e la pietà del vecchio»²³. Spinto dai suoi ex professori di liceo, Leonardo Cocito (insegnante di italiano) e Pietro Chiodi (insegnante di filosofia), Johnny decide di lasciare Alba e la sua famiglia, salire sulle colline delle Langhe e unirsi ai partigiani comunisti, comandati da Tito e dal commissario Némega, presso Murazzano. La scelta assume un significato di libertà, un atto di disobbedienza di massa contro il fascismo. Fenoglio ha saputo esprimere con forza poetica la scelta resistenziale, nell'incontro tra l'energia e la libertà:

Partì verso le somme colline [...] E nel momento in cui partì si sentì investito – *nor death itself would have been divestiture* – in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente più inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto²⁴.

Johnny rappresenta il cavaliere errante alla ricerca della giustizia; nonostante il freddo, la fame e le privazioni, riesce a coltivare i propri sentimenti. Mentre Fenoglio partecipa alla guerra di Liberazione, con una tensione umana e civile, Pavese racconta la sua assenza ne *La casa in collina*, pur avendo ben chiara la scelta giusta, con un senso di rimorso e alla ricerca di una giustificazione. Entrambi sono nati nelle Langhe. Pavese si trasferisce fin da bambino a Torino, sente il distacco nella nostalgia della memoria, mentre Fenoglio non ha mai lasciato le Langhe che rappresentavano tutta la sua vita. Nei luoghi della prima esperienza garibaldina di Johnny (nelle alte Langhe),

²³ B. Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, cit., p. 11.

²⁴ *Ibid.*, p. 52.

sorge la I Divisione Militare Autonoma che successivamente si unisce con la II Divisione del Nord. La situazione non era facile:

I partigiani erano troppo forti per essere attaccati sulle loro colline, e nel contempo troppo inferiori e tecnicamente inidonei al compito di attaccare ed estromettere le guarnigioni fasciste trincerate nelle città di pianura [...] Quando ciò venne tentato e fatto, con la città di Alba nell'ottobre '44 l'esperimento si provò disastroso e la data segnò il rovesciamento della situazione e lo sconvolgimento telurico di tutto il sistema partigiano, che si sarebbe ripristinato soltanto nel gennaio 1945²⁵.

Nelle ultime pagine si delinea un Fenoglio epico-tragico, dove non ci sono eroi ma solo uomini in carne e ossa con i loro sentimenti, difetti, virtù e angosce:

la sua straordinaria pratica l'avvertì che aveva smarrito la strada a Mango di qualche accidentato centinaio di metri e che stava errando sulle massicce pendici precipitanti sulla Valle Belbo. Allora pianse: tutto il pianto che aveva dentro per mille tragedie sgorgava ora per questa inezia dello sviamento, pianse sfrenatamente e amaramente, coi piedi immoti sul suolo inaiutante²⁶.

Anche in Tolstoj l'epicità della guerra viene narrata come una grande tragedia umana. Entrambi sono immersi totalmente nei loro personaggi, fondendo l'arte con la vita. Johnny salito sulle Langhe senza coscienza politica è stato riconosciuto come il cantore più alto della Resistenza, perché ha saputo oggettivare i fatti raccontando la realtà. Fenoglio è riuscito a trasmettere il

²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²⁶ *Ibid.*, p. 410.

senso reale del periodo storico, ripensando all'esperienza vissuta; lo scrittore racconta la conquista della libertà, il battersi tra le sue colline con gli occhi sempre rivolti ad Alba. Fenoglio non coglie nella dimensione della memoria il mondo delle Langhe, quel mondo egli lo vive ogni giorno, attraverso un legame ancestrale con le stagioni e le storie contadine. Diversamente da Johnny, l'autore si arruola più tardi, ancora una volta il romanzo obbedisce ad uno schema non autobiografico. Nell'opera viene narrato l'incontro avvenuto ad Alba nell'autunno 1943 tra Johnny e i suoi due professori Monti (Pietro Chiodi) e Corradi (Leonardo Cocito). Questo episodio indica come lo scrittore introduca avvenimenti che non corrispondono alla realtà. Fenoglio era tornato ad Alba a metà settembre del 1943, ma il suo professore Lenardo Cocito aveva già lasciato la città il 10 settembre per salire in collina ed organizzare i primi reparti combattenti. Anche Pietro Chiodi esclude un possibile incontro con Fenoglio, sostenendo che si erano lasciati nel 1940 e si erano ritrovati solo nel 1945. L'autore aveva quindi inventato l'episodio dell'incontro di Johnny con Corradi e Monti, per sottolineare la dimensione individuale della lotta, il ruolo del partigiano che combatte per sconfiggere il fascismo. Il protagonista avverte immediatamente che: «nessuno era lontanamente della sua classe, fisica e non, a meno che un giorno o poco più di quella disperata vita animale-giunglare non imprimesse su tutti, anche su un genio d'imminente sbocciatura, quel marchio bestiale»²⁷. Durante questo periodo all'interno della brigata comunista, non perde occasione per esprimere il suo disappunto nei confronti della loro ideologia. Il culmine di questo percorso di opposizione arriva quando il protagonista confessa a sé stesso:

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

«*I'm in the wrong sector of the right side*»²⁸. È evidente come per Johnny esista un settore sbagliato, ma una parte giusta all'interno della quale militare; quella parte giusta condivisa da tutti a prescindere dal proprio colore. Di fronte alla prima battaglia, dove si trova ad uccidere per la prima volta un ragazzo, comprende che:

erano gli uomini che avevano combattuto con lui, che stavano dalla sua parte anziché all'opposta. E lui era uno di loro, gli si era completamente liquefatto dentro il senso umiliante dello stacco di classe [...] Avevano combattuto con lui, erano nati e vissuti, ognuno con la sua origine, giochi, lavori, vizi, solitudine e sviamenti, per trovarsi insieme a quella battaglia²⁹.

La Resistenza ha colto la sua forza dal Risorgimento. Tutte le posizioni politiche e ideologiche dello schieramento resistenziale scelsero la parte del Risorgimento a cui riferirsi; solo con Garibaldi migliaia di italiani erano accorsi alle armi senza imposizione. Il suo nome e i simboli garibaldini vengono assunti dalle formazioni comuniste. I partiti più impegnati nella lotta armata sono stati il Partito comunista e il Partito d'Azione. I due movimenti si diedero, l'uno nella sua versione militare (le brigate Garibaldi), l'altro nella sua versione politica (le brigate Giustizia e Libertà), nomi ispirati ai filoni risorgimentali che hanno lottato per l'egemonia del nuovo Stato di fronte alla soluzione liberal-moderata-monarchica. Quei nomi contenevano il programma di rimettere in discussione gli assetti postrisorgimentali, quello fascista e quello liberale. Nei primi giorni della Resistenza le brigate Garibaldi comprendevano oltre il 70 per

²⁸ *Ibid.*, p. 62. Trad: «Sono nel settore sbagliato del lato giusto».

²⁹ *Ibid.*, p. 99.

cento dei partigiani: i Garibaldini portano alla lotta le masse operaie e contadine, facendo partecipare i ceti tradizionalmente esclusi dalla storia. Seconde, per forza numerica, erano le brigate “Giustizia e Libertà” del Partito d’Azione. Questa organizzazione, che prende il nome dal partito di Mazzini durante il Risorgimento, viene fondata nel luglio 1942. Si distingue per il suo rigorismo più vicino alla protesta morale che all’azione politica: disciplina, eguaglianza, onestà. Un partito nuovo, dove gli elementi comuni sono la laicità, l’antifascismo e il rifiuto della mitologia socialista. I giellisti sono formati da medi e piccoli borghesi colti che vedono nel riformismo l’unico modo per salvarsi da una dittatura del proletariato. Nei primi mesi della Resistenza armata, gli Autonomi si sono contraddistinti numericamente e militarmente. L’azione militare prevaleva su quella politica, mancava un’ideologia comune. Gli altri principali partiti antifascisti erano i socialisti (Psiup), il Pli, la Democrazia del lavoro e la Democrazia cristiana. Il 9 settembre a Roma formano il Comitato di liberazione nazionale (Cln). I Comitati di liberazione sono chiamati ad assicurare la guida unitaria della lotta armata. Quando il numero delle brigate partigiane aumentò e divenne chiaro il ruolo svolto dai comunisti, gli Alleati che avanzavano verso il nord iniziarono a preoccuparsi, in quanto si sentivano minacciati da un esercito partigiano dominato da un’ideologia di sinistra. Nel novembre 1944 una delegazione del Clnai si reca a Roma per ottenere dagli Alleati degli aiuti. Questo incontro culmina in un documento datato 7 dicembre che, insieme a quello stipulato tra il governo italiano e il Clnai, divenne noto come i Protocolli di Roma. Gli Alleati assicurano la massima assistenza alla Resistenza, in cambio i dirigenti della Resistenza promettono di consegnare le armi al momento della Liberazione. La guerra partigiana, la “guerriglia” nel suo nome classico

è una “guerra civile”, una guerra ideologica e politica; il partigiano prima di essere un soldato è un cittadino (guerra civile da *civis*). La guerra partigiana è anche un’impresa collettiva, dove il protagonista è la “gente”. Una guerra democratica che ha come obiettivo quello di mettere fine alla dittatura e gettare le basi per un ordine nuovo politico e sociale, basato sulla partecipazione del popolo al potere³⁰. Con la Resistenza i giovani escono dall’isolamento provinciale per conoscere la politica, per comprendere il significato di parole come democrazia, libertà, rivoluzione. La lotta aiuta ad incontrare gente di ogni classe, a capire attraverso le bande di colore politico diverso, le regole della vita democratica. Il nome partigiano incontra delle difficoltà, ufficialmente si preferisce chiamarli “volontari della libertà”, come si legge nello statuto del 9 gennaio 1944 della Giunta militare nominata dal Comitato centrale di Liberazione. In un documento comunista si parla di “attivisti della libertà”. Nella parola partigiano c’è un significato di difesa della propria terra, a partire dalla guerra di indipendenza degli spagnoli contro Napoleone, ma c’è anche qualcosa di rosso che esalta l’aspetto aggressivo e irregolare («*À l’appel du grand Lénine se levaient les partisans*»)³¹. I temi affrontati da Fenoglio nei racconti resistenziali non esaltano sempre i meriti dei partigiani, ma narrano anche le sconfitte subite per evidenziare la forza morale. Dante Livio Bianco scrive della condanna a morte inflitta «con la coscienza perfettamente serena» a tre partigiani che si apprestavano a disertare in vista di un rastrellamento³². Nel dicembre ’43 tra Bosca e Cravanzana un gruppo di partigiani di Talamone

³⁰ D.L. Bianco, *Guerra partigiana*, Einaudi, Torino 1973, p. 12.

³¹ Trad.: «Alla chiamata del grande Lenin c'erano i sostenitori».

³² D.L. Bianco, *Guerra partigiana*, cit., p. 57.

tendono un'imboscata alla vettura dei carabinieri della Repubblica di Salò che voleva compiere un rastrellamento; muoiono quattro carabinieri e il comandante. La rappresaglia non si fa attendere ad Alba. Vengono arrestati tutti i capi famiglia che avevano figli e che non si erano presentati alle armi, tra cui Amilcare, Margherita e la sorella di Fenoglio. Per salvare la sua famiglia, il fratello Walter, si presenta e si arruola nell'esercito della Repubblica sociale. Pochi giorni dopo scappa per raggiungere Beppe che si era nascosto a Murazzano da una zia. Nel marzo 1944 Johnny riesce a sfuggire al rastrellamento, decide così di andare ad Alba per unirsi ai badogliani che si trovano vicino al paese di Mango, sulle basse Langhe: «formazioni azzurre, nelle quali egli non potesse così dolorosamente avvertire lo stacco qualitativo, non aver più motivo a quella superiore diversità che al momento lo angosciava»³³. Qui trova il suo ambiente, un comune linguaggio, la possibilità di condividere non solo le battaglie ma anche i periodi di riposo. La sua avversione iniziale per il comunismo si manifesta nella volontà di raggiungere le formazioni autonome, ma ci sarà un momento in cui si sentirà a disagio sia con gli uni che con gli altri. La Resistenza diventa per Johnny l'occasione per una maturazione umana più che ideologica. Anche tra gli azzurri si sente «un altro uccello in questo stormo»³⁴, riemerge così il suo individualismo che viene mitigato dalla presenza del comandante Pierre (Piero Ghiacci). Johnny incontra tra i badogliani delle Langhe il comandante in capo Mauri (I Gruppo Divisioni Alpine) e viene assegnato al piccolo presidio di Mango. Le formazioni autonome avevano solo in

³³ B. Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, cit., p. 62.

³⁴ *Ibid.*, pp.158-159.

parte vissuto il rigetto del regio esercito, la loro era una posizione di tradizionale formalismo. Come si coglie in una pagina del romanzo dove il realismo è sfumato dall'ironia:

i capi badogliani, eleganti, gentlemanlike, vagamente anacronistici, consideravano la guerriglia nient'altro che il proseguimento di quella guerra antitedesca di cui la disastrosa fretta dell'8 settembre non aveva permesso la formulazione dettagliata, ma che era praticamente formulata e bandita. Gli ufficiali erano, in buona parte, autentici ufficiali dell'esercito [...] vantavano la loro ufficialità, il grado di istruzione e la loro estrazione sociale [...] vagamente liberali e decisamente conservatori [...] L'antifascismo era integrale, assoluto, indubitabile³⁵.

Il passaggio dalle formazioni comuniste a quelle badogliane è un riferimento alla biografia dell'autore, ma diversamente dal romanzo lo scrittore tra marzo e settembre rimane nascosto ad Alba. Negli anni 1943-1945 Fenoglio aveva vissuto la stessa esperienza di altri giovani di Alba che non avevano fatto parte della divisione "Cuneense" dispersa in Russia e si erano ritrovati a casa nell'autunno 1943. All'inizio del 1944 Fenoglio si arruola per la prima esperienza partigiana. Dopo l'esito negativo della battaglia di Carrù (3 marzo 1944), seguito dallo sbandamento dei reparti, lo scrittore torna ad Alba. Nel settembre del 1944, fino alla Liberazione, si arruola di nuovo tra le formazioni partigiane badogliane "azzurre" di Mauri, assegnato ad un reparto a Mango sotto il comando di Poli. Partecipa all'occupazione di Alba e alla sua difesa. Negli ultimi mesi di guerra, nelle formazioni azzurre, svolge compiti di interprete per le missioni alleate e combatte fino alla liberazione di Torino. Tra gli uomini

³⁵ *Ibid.*, pp. 157-158.

si creano legami di solidarietà molto stretti e nasce la volontà di combattere per difendere la propria terra dai nazifascisti che bruciano i paesi e commettono violenze contro la popolazione³⁶. Natalia Ginzburg ha rievocato lo stato d'animo e la commozione di molti giovani antifascisti della sua generazione quando riscoprirono il senso di patria da difendere:

Eravamo là per difendere la patria e la patria erano quelle strade e quelle piazze, i nostri cari e la nostra infanzia, e tutta la gente che passava. [...] per amore di tutti quegli sconosciuti che passavano, e per amore di un futuro ignoto ma di cui scorgevamo in distanza, fra privazioni e devastazioni, la solidità e lo splendore, ognuno era pronto a perdere se stesso e la propria vita³⁷.

Nell'ottobre del 1944 la storia di Johnny si intreccia con la conquista di Alba, quando la città viene occupata dalle formazioni partigiane delle Langhe, comuniste e badogliane. Dopo una lunga tregua dovuta alla piena del fiume all'inizio di novembre (*I ventitré giorni della città di Alba*), la città viene attaccata duramente e i partigiani si ritirano. Johnny, insieme agli amici Ettore e Pierre, si rifugiano in una casa di contadini presso le Alpi liguri, dove ascoltano alla radio il messaggio del generale Alexander. Il terribile inverno del '44-45 vede morire molti membri della Resistenza, sia nei ranghi inferiori che tra i diri-

³⁶ C. Pavone, *Una guerra civile*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 138.

³⁷ N. Ginzburg, prefazione a *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*, antologia a cura di G. Falaschi, Editori Riuniti, Roma 1984, pp. 8-9.

genti. Johnny inizia il suo inverno da solo, potendo contare unicamente sull'aiuto della gente. Dopo i fatti di Mombarcaro il protagonista sente profondamente il suo esilio:

Si sedette sul ciglio e con le armi accanto ed una sigaretta in bocca riguardò Alba [...] La nostalgia della città lo travagliava ferocemente. Ne era via da poco più di tre mesi, statole lontano forse trenta chilometri in linea d'aria, ma in quell'assenza ed a quella distanza aveva combattuto ed ucciso, visto uccidere ma come per diretta personale uccisione, ed aveva corso almeno tre rischi di morire ed esser sepolto lontano da casa. Ed ora, era sulla strada di lasciarla ancora, per una direzione opposta³⁸.

La Resistenza viene vissuta come un'esperienza individuale, una prova che nel corso del romanzo diventa sinonimo di isolamento e tocca il suo punto più alto nel silenzio del paesaggio innevato dell'inverno del '44. Il protagonista, di fronte al mugnaio che gli consiglia di tornare a casa per riprendere le armi in primavera, risponde: «Mi sono impegnato a dir di no fino in fondo, e questa sarebbe una maniera di dir di sì»³⁹. Fenoglio non voleva raccontare la Resistenza, né la sua Resistenza, ma ricostruire il clima morale e umano del periodo storico. La sua dimensione epica dilata lo spazio e il tempo dell'azione. I nomi dei luoghi sono tutti raccolti nelle Langhe tra Alba, Asti e Canelli. Il tempo è quello eterno, nel succedersi senza fine dei giorni e delle stagioni, nel rapporto dell'uomo con la natura, nella meditazione sul bene e sul male, sulla vita e sulla morte. Nella prima stesura la fuga si interrompe con l'arrivo del padre di Nord che viene ucciso in un conflitto a fuoco con i fascisti. Nella seconda

³⁸ B. Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, cit., pp. 146-147.

³⁹ *Ibid.*, p. 460.

stesura Fenoglio lascia intendere che Johnny trova la morte due mesi prima dalla Liberazione: «Johnny si alzò col fucile di Tarzan ed il semiautomatico... Due mesi dopo la guerra era finita»⁴⁰. La Liberazione si conclude con l'ultima vittoria fascista sulle Langhe. Lo scrittore non racconta la morte ma il lettore la intuisce. La morte diventa un simbolo, un giudizio e nella sua ironia una visione dell'intera condizione umana. L'ironia segna profondamente la scrittura di Fenoglio, come condanna della violenza e «constatazione della debolezza morale dell'uomo anche nelle occasioni cruciali della storia»⁴¹. Fenoglio ha l'incubo della morte, non la descrive come fa Pavese, la morte è una sfida che giunge improvvisa e coinvolge tutti, la protagonista nei racconti contadini e nei racconti di guerra. Nella morte di Tito all'inizio del romanzo, il primo amico comunista incontrato sulle alte Langhe, l'epico supera il tragico. Nell'agosto del 1962 Fenoglio scrive a Calvino di avere una seria affezione polmonare per la cui risoluzione occorrono diversi mesi: «Pazienza, bisogna essere disponibili»⁴². La frase riecheggia Edgar in *King Lear*, con una formula cara anche a Pavese: «*Men must endure / their going hence, even as their coming hither: / ripeness is all*»⁴³. Lo scrittore muore a Torino il 18 febbraio 1963. Nelle prime pagine dell'opera la missione del partigiano è associata alla missione del poeta: «partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigetta ogni

⁴⁰ *Ibid.*, p. 480.

⁴¹ F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, cit., p. 57.

⁴² B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, Einaudi, Torino 2002, p. 181.

⁴³ Trad: «L'uomo deve accettare l'andarsene dal mondo, come il venirci: essere pronti è tutto».

gradualità»⁴⁴. Anche ne *I ventitré giorni della città di Alba* Fenoglio ha descritto la conquista e la perdita di Alba: »Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944»⁴⁵. L'inizio del racconto è fatto su schemi documentari, nella sproporzione tra l'elevato numero degli occupanti e quello ridotto dei difensori. Dal diario di Mauri si evince che sono circa 1.000 i partigiani che entrano nella città il 10 ottobre '44, mentre sono 800 quelli che la difendono il 2 novembre '44. Fenoglio ha voluto creare il contrasto tra la moltitudine pronta a festeggiare e i pochi disposti a sacrificarsi. Le cifre inesatte sull'occupazione e la difesa di Alba si allontanano dai toni celebrativi, non per polemica nei confronti della Resistenza, ma per constatare la debolezza morale dell'uomo. Tutto il racconto è condotto con ironia: «la più selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali»⁴⁶. Ci sono momenti di comicità nella descrizione delle trattative tra capi partigiani e fascisti, quando i fascisti decidono di tornare in possesso della città: «I capi fascisti [...] sbarcarono, e mentre i più salirono a riva col fango alto agli stivali, alcuni vecchi e grassi s'impantanarono irrimediabilmente. Si videro allora i partigiani della scorta calarsi in quel fango, caricarsi i gerarchi sulle spalle e riarrampicarsi poi a depositarli sul solido»⁴⁷. Lo scrittore vede la guerra come l'occasione concessa all'uomo per trovare la propria identità morale,

⁴⁴ B. Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, cit., p. 24.

⁴⁵ B. Fenoglio, *I ventitré giorni della città di Alba*, Mondadori, Milano 1979, p. 3.

⁴⁶ B. Fenoglio, *I ventitré giorni della città di Alba*, cit. p. 4.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

legata non soltanto alle scelte storiche e ideologiche, ma in relazione al destino dell'uomo. Come si legge in *Guerra e Pace*, dove Pierre Bezuchov, dopo aver assistito alla battaglia di Borodino, afferma: «La guerra è il caso più difficile di sottomissione della libertà dell'uomo alle leggi di Dio»⁴⁸. I partigiani sono vittime designate che vivono nell'angoscia di vedere la morte, naufraghi di questa vita: «la natura stava riportando un eccezionale trionfo: una volta tanto la natura stava prendendosi la rivincita sugli uomini per il primato nell'incussione della paura; per ognuno era infinitamente meglio avanzare solo contro un'armata di SS piuttosto di avere a che fare con un solo di quei flutti fangosi»⁴⁹. Nel romanzo *La paga del sabato*, ambientato a Alba subito dopo la guerra, il tema della Resistenza ritorna nel protagonista ex-partigiano Ettore in chiave di memoria. La visione polemica e pessimistica di Fenoglio porta Ettore ad esclamare: «Che sbaglio avete fatto, ragazzi. Mi odio, mi darei un pugno in testa se penso che anch'io mi son messo tante volte nel pericolo di fare il vostro sbaglio»⁵⁰. Ettore sente l'inutilità del sacrificio, in nome del progresso civile e morale del Paese. La Resistenza raccontata da Fenoglio non presenta la distinzione tra buoni e cattivi, perché non solo tra i fascisti, ma anche tra i partigiani continuava a vivere la violenza. L'episodio più rappresentativo è stato la fucilazione di Mussolini e l'impiccagione a piazzale Loreto insieme a Clara Petacci e a diciotto gerarchi (12 aprile 1945). Otto mesi prima (10 agosto 1944), nello stesso piazzale, un gruppo di militi della Gnr aveva massacrato quindici ostaggi

⁴⁸ L. Tolstòj, *Guerra e pace*, trad. di E. Carafa d'Andria, vol. II, Einaudi, Torino 1943, p. 278.

⁴⁹ B. Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, cit., p. 277.

⁵⁰ B. Fenoglio, *La paga del sabato*, Einaudi, Torino 1996, p. 111.

italiani. L'Italia, a differenza della Francia e dell'Inghilterra, non aveva avuto come spartiacque fra epoche diverse la decapitazione del re come simbolo; in pieno XX secolo l'Italia ebbe l'esecuzione del duce. Durante la guerra il Pci rifiuta di guidare la classe operaia verso la rivoluzione. L'insurrezione nel Nord sarebbe stata repressa dalle truppe Alleate e avrebbe ritardato la riconquista dell'indipendenza nazionale italiana. L'ultima cosa che i russi volevano, in un momento in cui gli Alleati erano pronti ad entrare nella Germania, nell'Austria e nella Cecoslovacchia, era un'azione provocatoria dei partiti comunisti occidentali⁵¹. Per molti la rivoluzione era solo rinviata, bisognava attendere che gli Alleati si fossero allontanati per permettere ai sovietici di intervenire. L'errore del Pci non è stato quello di non aver fatto la rivoluzione, ma quello di aver pensato prima alla Liberazione e poi alle riforme sociali e politiche. La conseguenza della strategia del Pci fu quella di essere spiazzati di fronte alle azioni degli Alleati e delle forze conservatrici italiane⁵². La fede di Fenoglio nell'istituzione monarchica l'aveva orientato nell'esprimere inizialmente la sua preferenza alla monarchia. L'elezione della Costituente mostra come Alba fosse la roccaforte delle forze cattoliche e conservatrici, ma con gli anni l'orientamento dello scrittore cambiò. Nel saggio *Fenoglio - Partigiano e Scrittore*, Francesco De Nicola afferma:

Lo spiccato atteggiamento filomonarchico di Beppe Fenoglio non costituisce comunque motivo di sorpresa non solo per la già ricordata fede nei valori della tradizione propria della sua famiglia, ma

⁵¹ P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra oggi*, Einaudi, Torino 1989, p. 88.

⁵² *Ibid.*, p. 59.

anche perché la stessa popolazione albese nutre eguali sentimenti conservatori ed ancora li nutrirà nel dopoguerra quando, al referendum del 2 giugno, i voti per la monarchia supereranno, sia pure di poco, quelli della Repubblica⁵³.

Il 9 giugno scrive a Vittorini il suo spostamento a sinistra, determinato dalla partecipazione ai problemi nella azienda vinicola dove lavorava. Anche per lo scrittore hanno pesato gli eventi che sono accaduti nel dopoguerra, il ritorno di tutto quello che doveva essere spazzato via dalla Liberazione. Fin dal giugno 1943 Emilio Lussu aveva manifestato la sua preoccupazione che l'Europa e il mondo sarebbero stati governati dai vincitori. I partigiani speravano di poter partecipare di più nelle decisioni per la sorte del paese, salvato dai loro sacrifici oltre che dall'intervento degli Alleati. Una convinzione che viene espressa da Némega di fronte alla morte del garibaldino comunista: «A guerra finita, Tito sarà un filo della grande matassa sulla bilancia italiana, dopo, che noi presenteremo al popolo, nel nostro cruento diritto al potere»⁵⁴. Coloro che hanno combattuto hanno subito un trauma, ma il sacrificio della Resistenza non fu vano. In un momento in cui gli italiani erano disprezzati per l'appoggio dato al regime fascista, i partigiani diedero al popolo nuova fiducia in sé stesso e ripulirono l'immagine dell'Italia. Non riuscirono a creare una rottura profonda con il passato, ma la Resistenza fu promotrice dei valori e dei principi democratici che ispirarono la Costituzione della Repubblica: «Senza la resi-

⁵³ D. Lajolo, *Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, cit., pp. 151-152.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 111.

stenza armata, probabilmente, avremo avuto un'Italia monarchica, e non sarebbe stata scritta una costituzione profondamente innovativa sul piano della giustizia sociale»⁵⁵.

Serena Viola

⁵⁵ S. Peli, *Storia della Resistenza in Italia*, Einaudi, Torino 2015, p. 181.

Interventi critici

XIII. Recensione. Enrica Salvaneschi, *Incanti e incidenti carducciani*

di Carmine Chiodo

Enrica Salvaneschi, *Incanti e incidenti carducciani*. IRIDE (Collana di critica, didattica e testi letterari fondata e diretta da Rocco Mario Morano), Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2020, euro 28,00.

Finalmente disponiamo di una vera e autentica analisi critico-filologica su una poesia arcifamosa di Carducci, presente anche nelle antologie delle scuole elementari e sempre erroneamente interpretata in chiave esclusivamente autobiografica. Ma non è così, come viene magistralmente dimostrato da questo bel volume di Enrica Salvaneschi, espertissima e preparatissima studiosa, filologa e docente, per lunghi anni, di Letterature comparate nella Università di Genova, oltre che apprezzata poetessa.

La studiosa, nell'affrontare l'analisi di *Pianto antico*, adopera vari strumenti esegetici, convinta, a giusta ragione, che a quelle "classiche" dell'interprete specialista di un solo settore è necessario affiancare conoscenze altre e vaste che spazino in campi diversi, spesso sconosciuti all'interprete specialista di un solo settore. Difatti, nella sua accurata analisi, la Salvaneschi utilizza, riconducendole felicemente ad una visione d'insieme armonica e univoca, la glottologia, la semantica, la storia della filosofia e delle idee nonché la conoscenza di più lingue e culture, a partire da quelle classiche fino a giungere a studi e sondaggi indoeuropeistici, tanto praticati ai tempi del Carducci.

In sostanza, come mostrano le pagine della ricca e originale monografia, la Salvaneschi, comparatista e studiosa di lungo corso e preparazione, adoperando con rara acribia i suoi strumenti critici, ci offre un modello di indagine del tutto nuovo sul testo carducciano.

A giusta ragione Simone Turco, nella Prefazione al volume, nel mettere appropriatamente in evidenza il metodo seguito dalla studiosa genovese e le strategie critiche adoperate, definisce l'opera una «finestra che si apre su una più ampia riflessione circa il senso della parola poetica e letteraria».

Nel volume vari «giri» ermeneutici si intersecano dialetticamente tra loro e in alcune pagine sono ripresi e discussi utilmente non pochi interventi critici che nel corso degli anni si sono registrati sul Carducci, sulla sua produzione poetica e sulla personalità di studioso, critico e filologo. Non sono trascurati gli studi più recenti, taluni condivisi e altri no o corretti in alcune parti. Possiamo pertanto disporre di una interpretazione esauritiva, attendibile e scientifica del testo carducciano, nel quale, tra l'altro, viene rinvenuta e ben messa a fuoco la presenza della «memoria» del Leopardi, molto amato dal Carducci poeta e critico. Si può affermare senza ombra di dubbio che ciò che è sfuggito agli altri critici non sfugge alla Salvaneschi, la quale, con questo solido e ben articolato volume, si riconferma una studiosa seria, attendibile ed esperta che sa tener conto degli studi altrui, prendendo da essi ciò che ritiene più utile e importante per la sua indagine.

Vari altri testi vengono messi a confronto con *Pianto antico* per stabilirne convergenze, differenze e riprese. Così il Carducci viene preso in considerazione non solo come critico leopardiano, ma come poeta che si nutre di Leopardi e colloquia con altri poeti, tra i quali Virgilio, Dante, Petrarca, Foscolo e

altri ancora italiani ed europei, dei quali rimangono tracce nel suo componimento.

Nel corso dei vari «giri» esegetici vengono accuratamente ed esaustivamente esaminate anche le “ragioni seminali” del titolo (pp. 101-107). Continua e proficua è l’incursione negli altri testi carducciani e non. I riscontri intra-carducciani risultano oltremodo preziosi anche e soprattutto perché di ciò non si trova traccia nei commenti sui componimenti lirici del poeta toscano. Insomma, la scrittura carducciana viene sottoposta a una stringente e persuasiva analisi. Anzi, viene ben messo in evidenza il «dramma costitutivo che presiede alla scrittura carducciana»: quello cioè di «penetrare i poeti *da poeta*, e non solo da ottimo filologo e critico, ma di non riuscire se non raramente a tradurre in poesia proprio questa dote musaica» (p.154).

Per ritornare a *Pianto antico*, si osserva che il testo possiede «bagliori di miti classici, già sede di fantasie divine» (p. 161), del resto segnalati da Bàrberi Squarotti e Rettori, come da Saccenti, Giammattei e Brusagli. E la Salvaneschi continua nella sua analisi critica, effettuando uno “scavo” accuratissimo nei testi mitici, classici e poetici di autori vicini e remoti rispetto al Carducci, il quale ha avuto «rapporti storici, e ben consolidati, spesso dichiarati da lui medesimo, con altre letterature europee» (p. 194). Poi effettua una mirabile «sintesi della storia e della preistoria che urgono» nell’aggettivo «allegro» e nei suoi derivati verbali e sostantivali che «meriterebbero una superba monografia dagli inizi romanzi al primo *Giri di lettura intorno a Pianto antico*, Novecento».

Dopo essersi soffermata sui diversi aspetti del Carducci scoliasta, autore e petrarchista, la Salvaneschi precisa: «Memoria poetica e ispirazione letteraria: questo è, a mio parere, il binomio del Carducci migliore; il metodo consiste nel basarsi, con

l'umiltà del grande studioso che intende esibire strumenti di lavoro, e non esibire proprie interpretazioni, sui commenti petrarcheschi, dagli esegeti del Cinquecento fino al Leopardi» (pp. 225-226). Di seguito, prende in considerazione la cultura europea del Carducci con particolare riferimento a Victor Hugo.

A ben vedere, il volume si configura come una continua e affascinante avventura: molti sono gli argomenti affrontati, molti gli autori citati e vagliati e tutti ben analizzati e presentati. Emergono così con evidenza assoluta tutti gli «incanti» e gli «incidenti» carducciani che fanno del bel lavoro di Enrica Salvaneschi non solo un'opera esemplare di critica letteraria, di filologia e di letteratura comparata, ma anche uno strumento prezioso di opposizione implicita ed efficacissima al pressappochismo generalizzato e al trionfo degli stereotipi, fatte ovviamente le debite eccezioni, nel mondo attuale della istruzione scolastica in generale e di quella universitaria in particolare.

Carmine Chiodo