

Di formaggi e fantasmi. Michele Mari e la narrazione breve

Andrea Gialloredo

È fama essere sogno ricorrente delle case-fantasma crollare¹

I sogni vengono dal passato, perché se la loro energia psichica è presente, le forme di cui si rivestono sono memoria²

Nel licenziare la sua ultima raccolta di racconti, *Le maestose rovine di Sferopoli*,³ Michele Mari si è mostrato prodigo di indizi sulla propria concezione del narrare, riconoscibile nella propensione a giustapporre vicende, aneddoti biografici e spunti desunti dalla letteratura d'ogni tempo e paese in una sequenza apparentemente rapsodica, cadenzata secondo la successione seriale di motivi "originari" che ricomprendono le *intermittences* del sentimento infantile, con i suoi terrori e le sue affezioni: una traccia che dalla mistura di elegia memoriale e trepidazioni patetico-orrifiche dei fortunati volumi degli anni Novanta, *Euridice aveva un cane* e *Tu sanguinosa infanzia*, giunge, per ispessimenti e modulazioni in tonalità maggiore, agli «emboli d'ansia»⁴ delle storie selezionate nell'ultimo decennio a costituire l'ossatura del libro sul quale si concentrerà la presente disamina. Vi si condensano, al massimo grado di intensità, i nuclei ulcerati della biofiction⁵ – edificazione di un mito personale segnato al contempo dalla sincerità assoluta del denudarsi davanti al voyeurismo malevolo dei lettori

1 M. Mari, *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012, p. 152.

2 M. Mari, *Oniroschediasmi*, in Id., *Le maestose rovine di Sferopoli*, Einaudi, Torino 2021, p. 122.

3 *Le maestose rovine di Sferopoli* è il quarto libro di racconti dell'autore milanese, che in precedenza aveva pubblicato *Euridice aveva un cane* (Bompiani, Milano 1993; Einaudi, Torino 2016), *Tu sanguinosa infanzia* (Mondadori, Milano 1997; Einaudi, Torino 2009) e *Fantasmagonia* (Einaudi, Torino 2012).

4 Mari, *Fantasmagonia*, cit., p. 152.

5 Sui legami dell'opera di Mari, in particolare i romanzi *Rosso Floyd* e *Leggenda privata*, con la biofiction contemporanea si veda l'approfondita cartografia di R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.

e dal sovrapporsi al piano fattuale di cortine finzionali, di elaborate menzogne e di paradossi che sovvertono i paradigmi della rappresentazione della realtà. Del resto, tra il 2015 e il 2019 (dunque a ridosso dell'ultima silloge) Mari lavora con la complicità del fotografo Francesco Pernigo al progetto dell'*autobiografia per feticci Asterusher*, un libro in cui la parola integra, completa, disvia le rivelazioni *ictu oculi* consegnate all'esposizione delle fin troppo nitide immagini fotografiche degli ambienti delle case di Milano e di Nasca e degli oggetti-feticcio votati ai cerimoniali dell'imbalsamazione del passato.⁶ La differenza tra le due edizioni dell'iconotesto, assai ravvicinate nel tempo, risiede nella diversa disposizione dei tasselli visuali e delle relative didascalie (citazioni dalle opere dell'autore oppure brevi testi scritti per l'occasione): la legge dell'ossessione/variazione domina l'universo creativo di Mari in obbedienza a un ritmo che si espande e si contrae privilegiando i momenti in cui le situazioni e le descrizioni dei luoghi amati sono colte di scorcio, quasi in guisa di compendio dei lacerti di una ben più vasta enciclopedia dei frantumi in cui l'immagine narcissica dell'io si rifrange. *La brevitás* connota la schermaglia tra le illustrazioni e i testi che le accompagnano (ma tale relazione gerarchica potrebbe a buon titolo essere rovesciata),⁷ così come il taglio breve sperimentato nei racconti (dall'aforisma alla parodia della scheda di Baedeker, dal dialogo in chiave di operetta morale al bozzetto, dall'oniroschediasma all'apologo) converge con lo spirito di recupero-conservazione dell'esperienza nelle stanze-teca delle dimore ripercorse insieme a Pernigo, affini ai «mausolei tipografico-mentali» di cui discorre Riccardo Donati a proposito dei racconti di Sferopoli.⁸

Imbastire un discorso coerente a proposito di una silloge di testi venutisi aggregando in veste di libro nel corso di anni, coglierne la struttura e la sottesa rete di omologie⁹ tanto da poter evidenziare i punti di sutura

6 Mi permetto di rinviare ad A. Gialloredo, *Michele Mari, un puzzle di immagini e di parole*, in «Alfabeta2», 7 luglio 2019, https://www.minimumfax.com/web/content/press/52427/article_attachment (ultimo accesso: 28/10/2022).

7 Roberta Coglitore ha studiato le strategie dell'autobiografismo per frammenti adottate da Mari nella sua galleria di (auto)scatti: «In *Asterusher* decide di sfruttare la particolare struttura aperta dell'opera per rendere infinita e rivedibile la sua narrazione. La forma ad album per frammenti e insieme la versione diaristica dell'autobiografia, permettono di cancellare qualsiasi cronologia nella narrazione che viene parcellizzata in unità minime e pertanto eventualmente rimodulabile» (R. Coglitore, *Un'autobiografia in forma di curriculum. «Asterusher» di Michele Mari*, in «LEA Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 8, 2019, pp. 353-371: p. 369).

8 R. Donati, *Capriccio con figure e tracce di leggenda*, in «Antinomie», 31 ottobre 2021, <https://antinomie.it/index.php/2021/10/31/michele-mari-capriccio-con-figure-e-tracce-di-leggenda/> (ultimo accesso: 28/10/2022).

9 Patricia Peterle, facendo leva su *Infanzia berlinese* di Benjamin, ha individuato le radici psicologiche e di poetica (una poetica della memoria) sottese, già all'altezza delle prime raccolte di racconti, a questa pulsione verso il frammentario e il disorganico: «Insegna dunque del frammentario, del residuale diventa lo spazio necessario della soglia, una crepa per accedere alla piccola e infinita collezione memo-

di una tela volutamente sfilacciata e arlecchinesca come un patchwork di stili, generi letterari, intonazioni è impresa ardua, come lo stesso Mari riconosce nell'atto di recensire un'antologia di racconti buzzatiani:

tanto differenti per valore e per tema essi inevitabilmente risultano da sottrarsi a ogni discorso unitario che rifuggendo dagli opposti arbitri della totalizzazione e della selezione voglia essere al contempo completo e rispettoso. Tanto più se i racconti non sono nati organicamente ma, scritti in epoche diverse e per diverse occasioni, sono stati raccolti a posteriori.¹⁰

Nondimeno, cunicoli e percorsi in superficie, gallerie e arcate di ponti attraversano e innervano di collegamenti inattesi la mappa testuale; si può anzi affermare che nessun romanzo dell'autore di *Rondini sul filo* offre tanti elementi coesivi rispetto alla tramatura dell'organismo letterario quanto le ultime due raccolte di racconti, che si reggono su fitti richiami intra e intertestuali al punto che *Fantasmagonia* e *Le maestose rovine* sembrano allacciati in un frenetico *pas de deux*. In parallelo, il romanzo di Mari che meglio celebra il connubio di nostalgie moderniste e parodizzazione postmoderna (secondo il principio, palese in *Rondini sul filo*, per cui si uccide e si denigra ciò che si ama), ossia *Tutto il ferro della Torre Eiffel* si regge su una sorta di energia magnetica incaricata di calamitare all'interno del plot il turbinio di emblemi, idoli, aure posticce, leggende e millanterie che intendono evocare una modernità schizomorfa e turbolenta, epica e malinconicamente declinante: un coacervo di miti e *mots de la tribu* in cui letterati e intellettuali giocano il ruolo di pedine del grande gioco della Storia novecentesca e il tradimento dei chierici denunciato da Benda piega verso il topos postmoderno della congiura, qui assurta a proporzioni planetarie.

Dunque al fondo della poetica di Mari sta il problema della forma, della ricerca di uno stampo narrativo che preservi al contempo la varietà e il profilo identitario, la fedeltà alle ragioni dell'ispirazione biografica e la mercuriale cleptomania del citazionismo:

Ho cercato di far capire che certe cose non solo si possono continuare a dire bene e originalmente anche se sono state già dette, ma che ci sono cose – anzi, la letteratura è proprio la patria di queste cose – che si possono dire *solo perché* sono state già dette, *proprio perché* sono state già dette.¹¹

riale 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» (P. Peterle, *Residui e tracce del "mondo lento" di Michele Mari*, in «Studium Ricerca», 1, 2021, *Michele Mari. Filologia e leggenda*, a cura di R. Donati, A. Gialloredo, F. Pierangeli, pp. 131-167: p. 136).

10 M. Mari, *Buzzati*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Cavallo di ferro, Roma 2010, p. 196.

11 W. Nardon, *Il beneficio dell'influenza. Conversazione con Michele Mari*, in «Le parole e le cose», 17 aprile 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=14730> (ultimo accesso: 28/10/2022).

Variazione e ripetizione attivano la dinamica propulsiva di una scrittura che si nutre dei materiali della tradizione proprio quando più si finge viscerale (*Rondini sul filo, Leggenda privata*) e azzarda una confessione intima mentre intavola l'inesauribile dialogo con i propri modelli letterari. Per estremo paradosso, la vita è pura letteratura e, all'opposto, l'artificio del fingitore fa sgorgare copiosamente il sangue dalle ferite, così come il manierismo assunto a divisa stilistica e scuola di pensiero disserra i segreti dell'esistenza mancata, che – teste Binswanger – tormenta artisti e nevrotici. La soggettività vulnerata, per Mari, condiziona sempre e comunque l'orientamento della materia da rappresentare, sconfessando la plausibilità di un livello puramente evenemenziale del racconto, che non viene da lui mai inteso quale resoconto obiettivo degli accadimenti da organizzare in trama:

Se non ho mai capito la distinzione fra “scrittore” e “narratore” è perché non concepisco letteratura che non parta dalle viscere e non passi per le idiosincrasie e le ossessioni, e dunque che non rinvii a quel pieno (o a quel vuoto) anche quando inventa personaggi e destini apparentemente oggettivi.¹²

Persino il sistema dei personaggi, che arruola di preferenza scrittori, artisti o controfigure e doppi infantili dell'autore, obbedisce a tale logica autocentrata.¹³ All'opposto di uno dei suoi più eminenti modelli, quel Giorgio Manganelli che, in linea con le teorizzazioni della Neoavanguardia, aveva in sospetto il protagonismo del più detestabile dei pronomi e declassava lo scrittore a “scrivente” per tenere sotto controllo i ricatti dell'emotività, Michele Mari fa un uso strumentale, ai fini del proprio mito personale, dei reagenti che la letteratura fantastica contrappone al realismo (dietro la filiazione di molti racconti brevi di *Fantasmagonia* da un libro come *Centuria*, in cui Manganelli ha incarnato la sua idea di un ripudio radicale dell'antropocentrismo narrativo, si cela una profonda divergenza di intenti).

L'incandescenza di temi biografici che affondano nel retroterra di una psicologia complessa (fatta la tara della componente ludica e della “teatralità” che pure si accampano in certi timbri in falsetto della prosa di Mari) deve pertanto essere ricondotta su un piano di intelligenza condivisa con i lettori, farsi riconoscibile quale esperienza universale

12 Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., pp. 18-19.

13 L'egotismo di Mari è addirittura votato a fagocitare il mondo per adattarlo alle esigenze creative ed esorcizzare gli assalti frontali del reale: «La mia idea è che più si è ombelicali e narcisisti e autoriferiti, più si è metabolizzato e inglobato il mondo, più attraverso il tuo ombelico lo riespelli e ne dai una versione interessante. Altrimenti sei uno scrittore giornalista, uno scrittore moralista o uno scrittore saggista» (*Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di C. Mazza Galanti, Minimum Fax, Roma 2019, p. 64).

attraverso il mezzo della letteratura. Il manierismo o, in termini più generali, la forma garantiscono questa distanza di sicurezza dalla sostanza grezza, non lavorata, del vissuto. Nelle *Maestose rovine di Sferopoli*, Mari introduce con sottile e capziosa disinvoltura alcune metafore dei processi della creazione artistica in tutto degne dell'illusionismo e delle antinomie del manierismo; come un secentista lombardo, si produce in virtuosistici accostamenti tra l'artigianato caseario (il formaggio quale archetipo del piacere raggiunto attraverso la corruzione, il decadimento della materia a muffa e nido di vermi) e i principi del mestiere, sia esso quello di scrittore o di musicista. Nel racconto incipitario, *Strada Provinciale 921*, acre parodia del viaggio in Italia sotto la scorta di guide del Touring Club, prima del passaggio contenente l'indicazione delle maestose rovine di Sferopoli, «con i loro bastioni colossali di mica e basalto (visita senza ritorno)»,¹⁴ che intitolano il volume sottraendosi poi a qualsiasi funzione all'interno del libro, troviamo un lapidario commento relativo al caos che regna nella *Waste Land* della meta-via 55: superata Bulicame (la toponomastica in questo racconto è eloquente) ci si trova in un territorio dell'angoscia (di lì a poco ci attenderà L'Urlo, località o condizione di sfacelo psichico, non è dato saperlo) dove anche il baricentro gastronomico caratteristico della realtà della provincia italiana vacilla di fronte a «formaggi locali mai formati, regnando l'informe».¹⁵ Nulla è innocente nel diorama letterario che Mari sostituisce al mondo esterno (richiamato da paesaggi-trappola e sagome umane da *Wachsfigurenkabinett*). L'informe costituisce l'orrore indicibile, poiché dalla pasta filante del formaggio – la realtà in Mari non fa resistenza, è molle, gravida di sieri acidi, sempre a un passo dalla decomposizione – gli abitanti di questa amena Italia/incubo percorsa *on the road* non sono riusciti a trarre un'immagine compiuta, l'ordine di una forma, la scaramanzia di un segno o di un'icona significativa (ne fa testimonianza il successivo riferimento alla «stratificazione di ordini architettonici fra loro incompatibili» di un tempietto la cui architettura appare un guazzabuglio «frutto del gusto contaminatore di menti ingorde e ineducate»)¹⁶. La funzione metaletteraria e di cornice rispetto alla compagine dei racconti assolta dal pezzo iniziale accresce l'impressione che l'accento al formaggio non sia affatto casuale e peregrino.

Il racconto a mio avviso più riuscito del libro, l'operetta di calco leopardiano *Dialogo fra Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart e un venditore di formaggi*, rappresenta una vera e propria dichiarazio-

Di formaggi
e fantasmi.
Michele Mari e la
narrazione breve

14 M. Mari, *Strada Provinciale 921*, in Id., *Le maestose rovine di Sferopoli*, cit., p. 6.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

ne di poetica, che del chiaroscuro tra bellezza e corruzione, tra puzza e sublime sapidità emblemizzato dal gorgonzola fa l'epitome di una concezione dell'arte come libertà anarchica (non a caso l'intesa "estetica" si stabilisce tra il formaggiere e il genio di Salisburgo), ossimoro permanente, gioco di rispondenze tra il canone dei capolavori e la sua «ironizzazione». Mari si mostra qui consapevole di recare nel proprio DNA i geni dei maestri della tradizione meneghina, da Carlo Porta a Gadda, quanto a etica letteraria e amore per il concreto, per le immagini di un realismo minuto ed esatto che si converte facilmente in allegoria: un felicissimo anacronismo attribuisce al giovane musicista prodigio un giudizio sulla primazia di Gadda tra gli scrittori milanesi di cui è ovviamente responsabile lo stesso Mari.¹⁷ A rafforzare l'impressione che Mari in questo racconto ardisca tracciare un albero genealogico da cui far derivare la propria opzione stilistica, sta il fatto che la prima delucidazione dei misteri iniziatici del fetente e aromatico formaggio «gürgünsa» (con espressionistica patina dialettale) sia demandata a Pietro Verri, che ne elogia il coesistere di tensioni contrastanti, a paragone della impura assenza del vivere:

E come il signor padre chiese lumi in proposito, il conte Verri spiegò essere il Gorgonzola il più profumato dei formaggi e insieme il più puzzolente, e consistere il suo fascino precisamente nell'ambiguità fra la puzza e il profumo ovverosia fra lo schifo e la grazia overancora fra il basso e l'alto, cioè insomma, come ben sappiamo noi artisti; fra la morte e la vita, sempre che si voglia vedere il bello nella vita e il brutto nella morte e non si preferisca al contrario a motivo della sua impurità, mettere la vita con le puzze schifose, e per conseguenza la morte con i profumi graziosi.¹⁸

Senza allontanarci dai migliori referenti della cultura "padana" del Novecento, potremo ricordare quanto la metafora alimentare sviluppata da Mari ricordi i brillanti studi di Piero Camporesi nel campo della cultura materiale, della microstoria, del folclore e della novellistica dai toni fiabesco-grotteschi (che è ciò che più ci interessa in questa sede: si pensi, per fare un raffronto, alla beffa crudele di *Boletus edulis*, alla sfida dell'*Ultimo commensale* e a *Eziologia di Crapa Pelada*, per risalire a *Fantasmagonia*).

17 «Quando musicherò l'*Ascanio in Alba* l'abate Parini mi farà osservare che per i Milanesi il loro maggior scrittore sarà Alessandro Manzoni, ed io per gentilezza non vorrò contraddirli; ma credo di intendermi abbastanza di bellezza – la bellezza! – per riserbare la palma a quel Gadda» (M. Mari, *Dialogo fra Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart e un venditore di formaggi*, in Id., *Le maestose rovine di Sferopoli*, cit. p. 114).

18 *Ivi*, p. 115.

Nel seguente fulmineo scambio di battute tra il musicista e il venditore di formaggi Mari dispiega una gran quantità di spie del proprio coinvolgimento diretto, in quanto scrittore, al dialogo che con il pretesto di celebrare le virtù “anti-classiche” del gorgonzola intavola una discussione che investe questioni nodali come il rapporto fra la tradizione (il moderno) e il suo rovesciamento ironico-parodico (declinazione postmoderna del patrimonio di motivi e linguaggi ereditati), l'estetica del brutto e dell'informe, il chiaroscuro luministico e l'oscillazione tra comico e tragico, il realismo come rappresentazione non magniloquente della realtà anche meno nobile e l'antirealismo come effetto anamorfico di contestazione della scala gerarchica degli stili e dei registri espressivi:

VENDITORE Macchie, dite? La gentil vena glauca, una macchia! dunque vi sfugge la raffinatissima tecnica contrappuntistica con cui il tema della perlacea mollezza si rifrange nella fuga dei grigi, dei verdini e dei verderami?

WOLFGANG AMADEUS (*fra sé*) ... il verderame, sì, il buon veleno che si dà sulla frutta, l'ombra che definisce la luce...

VENDITORE D'altronde, quando di questo formaggio si è detto che rappresenta il punto di arrivo della tradizione e insieme la sua ironizzazione, si è detto tutto.

WOLFGANG AMADEUS Ma può bastare, l'ironizzazione del magistero? E il divertimento formale resterà un mezzo, o saprà essere il fine?¹⁹

Al di là del riferimento al verderame (che non può non essere letto come allusione all'omonimo romanzo pubblicato da Mari nel 2007), il passo citato produce un concertato di note in contrappunto e si alimenta di una tavolozza sinestetica di odori (puzze e profumi), cromatismi freddi (grigi, verdognoli, tonalità glauche), contrasti tra consistenza dura e «perlacea mollezza» già prossima al disfacimento. Se in questo brano domina la ricerca di un'arte che sia sintesi (dis)armonica dei contrari – polarità antitetiche su ogni versante: filosofico, estetico e percettivo – altrove, come nel diario di un sognatore consegnato in forma frammentaria, per illuminazioni e traiettorie oblique da *fusée*, al pezzo intitolato *Oniroschediasmi*,²⁰ vige la regola dell'opposizione necessaria tra intento e realizzazione, tra poetica dichiarata e opera: «Immagino invece un individuo che sogni solo cristalli, algoritmi, strutture formali di altissima rispondenza tecnica, e al mattino trascriva li grumi, i *cra-chats*, e questo creda di aver sognato, l'informe. (L'abnorme)».²¹ Risulta

Di formaggi
e fantasmi.
Michele Mari e la
narrazione breve

19 *Ivi*, p. 117.

20 I frammenti ricompresi sotto il titolo di *Oniroschediasmi* avevano visto la luce nel volume *Sogni* (Humboldt editore, Milano 2017) nato dalla collaborazione di Mari con Gianfranco Baruchello.

21 Mari, *Oniroschediasmi*, cit., p. 122.

evidente il rimando a uno dei racconti di *Fantasmagonia*, *Piero di Cosimo*, in cui Mari esplicita alcune notazioni tratte dal Vasari delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, che ricostruisce l'eziologia dei capolavori del pittore fiorentino, la cui fantasia visionaria trasfigurava la vista delle deiezioni stratificate sul muro dell'ospedale della Reparata (sputi, sangue, liquidi immondi) ricavandone «il ricamo delle linee et il volume delle forme». ²² Le mediazioni culturali che soggiacciono all'invenzione di Mari sono ben evidenti nella triangolazione tra la fonte vasariana, il brano ad essa dedicato nel saggio *Il Cinquecento del dottor Caligari* compreso in *I demoni e la pasta sfoglia* e infine il racconto: nei diversi generi la prosa, stante la ricerca di un italiano arcaizzante e di una sintassi opulenta, risulta quasi intercambiabile nella sua passione per l'ornato che fissa le coordinate dell'epoca di svolgimento della storia per poi spiazzarci estendendo la portata della maniera di imitazione classica al presente. Nel saggio si legge una versione al quadrato della vicenda fatta oggetto di racconto ampliando lo spunto offerto da Vasari, tanto che ricorrono esattamente parole e nessi di immagini che ritroveremo nel pezzo di *Fantasmagonia*:

siamo folgorati dalla precisione con cui è colto il nesso fra lo schifo e il ricamo, fra l'orrore e la forma, fra trauma e maniera. Non solo sputi, ma sputi di persone *malate* che hanno sputato *lungamente*: quante lepidozze dell'Are­tino occorrono per bilanciare questa sola citazione?²³

Il dramma della nascita dell'opera dal travaglio della materia (la realtà squallida dei nostri tempi, simile in ciò all'argilla originaria del mito) è al centro di *Argilla*, dissacrante rilettura della *Golemlegende*. I più potenti rabbini si danno periodicamente convegno per una sfida sul filo della blasfemia a creare il Golem più maestoso e forte, capace di sconfiggere nella lotta altre creature di fango animate dal cartiglio con la parola *emet*, "verità" (che, privata della lettera iniziale, diviene *met*, morte, il comando che disanima i Golem). L'orgoglio, lo spirito agonistico esasperato, il desiderio di rivalsa di un rabbino sempre sconfitto, infine l'arroganza di credersi demiurghi attribuendosi le prerogative di Dio conducono ad esiti catastrofici la contesa. Mari sottolinea come l'ansia da prestazione abbia indotto i rabbini a trucchi e violazioni del rituale. L'argilla deve essere pura, ma la brama di successo dei rabbini sfocia nella contaminazione della materia prima con altri elementi e nella scelta di forme mostruose lontane da quella umana: l'ibrido, l'impuro simboleggiano la vittoria del caos, dell'informe (la culla ctonia dei Golem) rispetto alla

22 M. Mari, *Piero di Cosimo*, in *Fantasmagonia*, cit., p. 25.

23 M. Mari, *Il Cinquecento del dottor Caligari*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 34.



sapienza, alla magia tecnico-liturgica e alla fede dei rabbini. Se l'eccidio finale sarà dovuto al sangue del rabbino Chöw, ucciso dalla sua stessa creatura, sangue che si impasta con l'argilla della generazione dei Golem creati dal gigante ribelle e assassino, sarà un'altra la causa prima del disastro. Il peccato sta nell'aver voluto concedere al Golem la scintilla della creazione: «l'idea di Chöw era tanto semplice quanto audace: far costruire il golem da un altro golem, affidando l'argilla all'argilla. Chi meglio di una creatura di argilla poteva sapere cosa serve all'argilla?».²⁴ La storia di questa zuffa di rabbini-maghi e dei loro Golem da combattimento ben esemplifica quell'allontanamento dalla lezione dei maestri che connota il rifiuto della tradizione, consentendo la degradazione del mito scaduto in parodia e sulla via di disintegrarsi in una sequela di variazioni parziali.

La parabola del venir meno dell'estasi creatrice in favore di una tecnica su scala seriale, anonima e meccanica, è al centro delle riflessioni di Maurice Blanchot sul segreto del Golem:

Il Golem poteva animarsi e vivere una prodigiosa esistenza, superiore a ciò che noi possiamo concepire, ma soltanto durante l'estasi del suo creatore. Di quell'estasi, e della scintilla della vita estatica, aveva bisogno, non essendo altro che la realizzazione, per un istante, della coscienza dell'estasi. Così, almeno, in origine. Più tardi, il Golem si trasformò in un prodotto magico ordinario.²⁵

Le creature d'argilla compaiono infatti in *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, il romanzo-repertorio della modernità in frantumi che allinea robot, automi, golem – prodotti della reificazione causata dalla tecnologia al servizio dei maghi “neri” della sarabanda infernale nazifascista.

Il disomogeneo, il frammentario, il composito, la logica per condensazione e spostamento del lavoro onirico sono i tratti dominanti nei racconti – meglio si dovrebbe dire nelle prose – delle *Maestose rovine di Sferopoli*. L'architettura fantastica, rigorosa e al contempo labirintica come in Piranesi o in Escher (o nello Scheerbart di *Lesabéndio*), si proietta a dare coesione strutturale all'intero libro, che nell'ottica della classificazione per generi letterari dovrebbe contemplare la coesistenza non sempre pacifica di tutte le forme della narrazione breve: la novella, la short story nella fattispecie di ghost story, la corrispondenza epistolare (*Con gli occhi chiusi*), l'apologo, l'aforisma, la serie di variazioni Goldberg, il dialogo e l'operetta morale, lo standard jazzistico (si ricordi la *Ballata triste di una tromba* in *Fantasmagonia*), l'aneddoto, la memoria autobiografica, il catalogo-re-

Di formaggi
e fantasmi.
Michele Mari e la
narrazione breve

24 M. Mari, *Argilla*, in Id., *Le maestose rovine di Sferopoli*, cit., p. 11.

25 M. Blanchot, *Il segreto del Golem*, in Id., *Il libro a venire*, trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, Einaudi, Torino 1969, p. 100.

pertorio (che in Mari assume sempre un'intonazione struggentemente nostalgica e spettrale come in *Vecchi cinema*, posto a chiusura della raccolta). La città di Sferopoli, con i suoi volumi giganteschi e il suo profilo da utopia fallita, incornicia gli episodi contenendone la spinta centrifuga.²⁶ Essa si costituisce come una cornice-contenitore, uno spazio attraverso il quale transitano visioni e ricordi di un paesaggio di rovine. La natura illusoria, da miraggio apparso nel nulla, di Sferopoli, unitamente al rilievo che vi acquistano le rielaborazioni oniriche (gli *oniroschediasmi*) fa pensare alle tinte notturne e allucinate – tra Art Nouveau e atmosfere mitteleuropee – di un libro molto amato da Mari, *Die andere Seite (L'altra parte)* dell'artista e scrittore Alfred Kubin. Il romanzo del 1908 viene inserito da Mari nel novero dei suoi libri di riferimento (con Kafka, Gombrowicz, Bioy Casares e Shiel), ma non bisogna certo stupirsi alla luce delle considerazioni affidate al saggio su Kubin, uno tra gli scritti più empatici ed elogiativi dei *Demoni e la pasta sfoglia*:

L'importante è che Kubin, disegnando o scrivendo, rappresentasse sempre e solo i propri incubi, quei fantasmi la cui caratteristica principale è l'instabilità metamorfica, donde l'ininterrotta generazione di mostro da mostro e di incubo da incubo e però, anche, il periodico ritorno di alcune immagini d'affezione, come quel cavallo e quella palude che sembrano pronti a formare un famoso sintagma manganelliano.²⁷

Le storie si generano dalle storie, gli incubi dagli incubi in un processo di “messa in forma” delle ossessioni ricorrenti nella memoria a lungo termine dell'autore. La pluralità degli spunti e delle occasioni rappresenta per Mari lo sprone a saggiare tutte le potenzialità della pronuncia letteraria. «Ogni nuovo libro di Mari – ha scritto Enrico Palandri – è un invito a inseguire il duello che ingaggia con lo stile, l'architettura, il genere e la maniera».²⁸ Come nelle scritture fortemente vincolate, Mari esalta le proprie doti nella scoperta di nuove conformazioni della narrazione e la pratica dei racconti brevi si presta a questa sfida tra il noto (la gamma limitata dei contenuti perpetuamente reiterati) e la sorpresa di sempre nuove modulazioni espressive e prove di voce:

Più ho coscienza di scrivere lo stesso libro, più investo e insisto nella diversificazione formale. Un po' come gli *Esercizi di stile* di Queneau. È come se

26 Riccardo Donati ha ben evidenziato le reminiscenze delle architetture visionarie e il risalto dell'immaginario figurativo: «Lo stesso toponimo, Sferopoli, riecheggia chimere architettoniche come il folle cenotafio firmato da Étienne-Louis Boullée, o il Progetto per una casa delle guardie campestri di Claude-Nicolas Ledoux. Eppure la civiltà dei Lumi occupa un posto piuttosto marginale nel libro, e anche la metropoli scomparsa è menzionata solo di sfuggita» (Donati, *Capriccio con figure e tracce di leggenda*, cit.).

27 M. Mari, *Kubin*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 128.

28 E. Palandri, *Le galassie di Mari fatte di romanzi*, in «L'Unità», 28 maggio 2014.

parlassi sempre della mia infanzia, del doppio, del rapporto tra natura e cultura, dei genitori, del sesso, del non sesso, dell'amore, dell'atto mancato, insomma di questi quattro-cinque grumi o nuclei tematici, però ogni volta in un modo radicalmente diverso.²⁹

Nelle *Maestose rovine* ritroviamo infatti situazioni consuete nei racconti di Mari: ad esempio, l'emersione dei terrori infantili nel dialogo traumatizzante con la figura paterna del *Buio*, che da un lato cerca di placare i timori del figlio, dall'altro maldestramente o per oculata strategia ne rinfocola le paure iniziandolo alle angosce della solitudine e facendogli balenare orizzonti rispetto ai quali le tenebre degli spaventi infantili sono un argine di cui non privarsi del tutto, «perché finché hai paura del buio, non hai paura della luce, e non farmi aggiungere altro».³⁰ Numerosi, fin da *Tu sanguinosa infanzia*, sono i testi in cui si esplica quella «pedagogia terroristica»³¹ che impronta e vira al nero le favole e gli ammonimenti destinati ai bambini. Mi limito a citare due esempi: *La legnaia* di *Euridice aveva un cane*, parodia dei riti di passaggio punteggiata di leziosi diminutivi e di argomenti desunti da Jung e dagli studiosi del mito come Frazer e Lévi-Strauss (anche se i mostri, che nella chiusa divorano il bambino protagonista, quei classici li leggono secondo la loro prospettiva),³² e la rissa nel corso della quale il bullo e laido Pierino Porcospino uccide il Piccolo Principe determinando l'istantanea morte del suo autore, lo spericolato Antoine de Saint-Exupéry (nel racconto *Aerei e favole* di *Fantasmagonia*). Già nella prima fase della sua attività, Mari confidava di aver «messo in scena storie crudeli ed atroci relative agli incubi di alcuni bambini. Mi è venuto istintivo dare all'incubo il ritmo della filastrocca».³³ Nella raccolta del 2021, la sconfessione dell'operato di padri, precettori e maestri attinge il diapason, anche in relazione alla mimesi del ragionamento e della scrittura infantil-adolescenziale, in *Tema in III C*. Un maestro improvvido chiede ai suoi alunni di scrivere «una storia paurosa» facendo loro giudicare quelle dei compagni. Dagli ingenui, o fin troppo sapienti, giudizi degli allievi sortisce una discussione sul fantastico e le storie del terrore che mima la più elevata tradizione

Di formaggi
e fantasmi.
Michele Mari e la
narrazione breve

29 *Scuola di demoni*, cit., pp. 50-51.

30 M. Mari, *Il buio*, in Id., *Le maestose rovine di Sferopoli*, cit., p. 91.

31 Culmine di questo filone diseducativo è «Pierino Porcospino, libro ultracastrante e repressivo, con immagini da incubo come quella del bambino con i pollici mozzati perché se li era succhiati. Una pedagogia terroristica» (*Scuola di demoni*, cit., p. 37).

32 «Mostro n. 1: Già, il Frazer, lo Jung, il Lévi-Strauss... E sì (gnam gnam) che basterebbe cercare un po' meglio, in quei libri, per trovare quei favolosi capitoli sull'Offerta dovuta...» (M. Mari, *La legnaia*, in Id., *Euridice aveva un cane*, cit., p. 107).

33 M. Mari, *La misura*, in *L'officina del racconto: conversazioni con Giuseppe Pontiggia, Paola Capriolo, Michele Mari, Aurelio Picca, Vincenzo Pardini, Nico Orenco, Carlo Fruttero, Andrea De Carlo, Vincenzo Cerami, Luca Doninelli*, a cura di G. Francesio, Nuova compagnia editrice, Forlì 1996, p. 48.

critica, ma solo per sminuirne gli esiti epistemologici («Ognuno di quei mocciosi aveva un criterio tutto suo, tanto più suo tanto più angusto... L'unica cosa su cui erano d'accordo era mescolare la fantasia e la realtà, la scrittura e l'esperienza...»).³⁴ Emerge tuttavia l'incoercibile potere dell'*altra parte* (per tornare a Kubin): alcuni ragazzi appaiono posseduti da entità misteriose mentre scrivono, vergando sul foglio a righe alfabeti arcani, altri evocano il potere incantatorio di parole apparentemente comuni (come 'salici')³⁵ destando un terrore puro, altri ancora danno prova di aver acquistato un sapere di cui non possono essere depositari a quell'età imberbe. Lo scrittore è, dunque, un medium. In *Mamapraciam* (da *Fantasmagonia*) Mari aveva attribuito il più nobile riconoscimento a un "mestierante" della scrittura d'avventura, Salgari; lo scrittore novecentesco immagina che la forza maligna e assetata di sangue che governa le esplosioni di violenza e di eroismo sul pianeta (la «forma avventurosa»), abbia scelto il proprio aedo nel grigio omino veronese cui destina una vita disperante, fatta di ritmi nevrotici, soprusi degli editori, squallore e tristezze domestiche: alla fine, quando la mente si confonde e non riesce più a compitare correttamente la parola che sintetizza la sua vocazione, Mompracem, *Salgari* si uccide regalando all'umanità, con il suo estremo gesto davvero eroico, il controllo sull'immaginazione avventurosa: «In quel preciso momento le cose si rovesciarono, e la forma, anziché liberarsene, fu asservita per sempre alla memoria dell'uomo che le era stato servo». ³⁶ Non possiamo evitare di supporre che in questo precursore ottocentesco Mari abbia voluto proiettare il destino di ogni scrittore, tracciando così un autoritratto per interposto autore.³⁷ Alcu-

34 M. Mari, *Tema in III C*, in Id., *Le maestose rovine di Sferopoli*, cit., p. 37. «La cosa più interessante di questo racconto è tuttavia il modo in cui Mari, simulando la scrittura, anche un po' sgrammaticata, dei giovanissimi allievi esplori in realtà il genere del racconto fantastico con tutti i suoi paradossi, regalando dunque una trattazione di carattere metaletterario, sebbene camuffato da compito in classe» (A. Falco, *Nei regni di Michele Mari*, in «Nazione indiana», 1 giugno 2022, <http://nazioneindiana.com/2022/06/01/nei-regni-di-michele-mari/> (ultimo accesso: 28/10/2022)).

35 A riprova del carattere di colto *divertissement* sul genere horror, la scelta della parola 'salici' si può ricondurre all'omaggio a uno dei capolavori assoluti del racconto del terrore, *The Willows (I salici)*, 1907 di Algernon Blackwood.

36 M. Mari, *Mamapraciam*, in Id., *Fantasmagonia*, cit., p. 46.

37 È una ipotesi avanzata da Paolo Gervasi in uno dei saggi più validi sulla novellistica di Mari: «La vita e la morte di Salgari generano però un cortocircuito, un effetto collaterale: con la sua scrittura prima, e con l'ultimo gesto poi, Salgari ha bloccato la sostanza fluida dell'avventura, l'ha serrata in una forma, e l'ha fatta coincidere quasi integralmente col proprio nome, col proprio profilo di *borghese piccolo piccolo*. Il racconto breve serve a Mari per mostrare il restringimento degli orizzonti vasti dell'immaginario avventuroso in un minuscolo ritratto ingiallito, il coagularsi in un punto di tutto il sangue del mondo, la distillazione dell'istinto primordiale del conflitto in una forma culturale stereotipata e seriale» (P. Gervasi, *Pulsazioni della coscienza. Forma breve ed emozioni primarie nella scrittura di Michele Mari*, in *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. Pradel e C. Tirinanzi De Medici, Edizioni dell'Università degli Studi di Trento, Trento 2018, pp. 317-345: pp. 326).

ni passaggi del breviario delle passioni letterarie di Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, dedicati a Salgari riflettono e chiariscono i moventi di una produzione che non può prescindere dall'alimento offerto dalla costellazione degli scrittori consanguinei: «a cosa ci riconducono la litania, l'epica arcaica e la fiaba se non al fondamento archetipico di ogni narrazione, l'esorcismo della morte attraverso la mitografia di una vita più vitale della vita?»:³⁸ non è necessario soffermarsi sulla valenza di rivelazione di sé, delle proprie aspirazioni, che assumono per Mari queste parole.

La maggior parte dei racconti sono ispirati da episodi della vita di noti scrittori e artisti; muovendosi lungo itinerari non troppo discosti dalla parodizzazione e dal ventriloquio postmoderni (il pensiero corre a *Sogni di sogni* di Tabucchi) lo scrittore milanese manifesta un *animus* profondamente drammatico nel "giocare" con la letteratura; egli si identifica con gli autori amati e messi in scena sia per quanto concerne la mimesi dello stile (che a volte, come in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, giunge al *pastiche*), sia per la comunanza di destino che lega tutti coloro che si sono votati a riscattare con l'immaginazione il metallo vile dell'esistenza. La simulazione dello stile altrui nulla toglie all'autenticità della resa espressiva e alla fedeltà verso la propria personalità: «La grandezza di uno scrittore si vede anche dalla capacità di adottare una maniera già definita e di rendersela necessaria, tanto il suo camaleontismo e il suo virtuosismo, alla fine, riportano alla sua identità, a un aspetto fino a quel momento nascosto di quella identità».³⁹

Rubando a Giorgio Manganelli una felice definizione, quella di libro parallelo coniata per la sua riscrittura "eretica" di *Pinocchio*, si potrebbe affermare che tutti i racconti di Mari sono racconti paralleli perché vampirizzano le risorse stilistiche dei modelli, ma al contempo ne rovesciano l'orditura evidenziando significati riposti, diramazioni inattese, ribaltamenti di prospettiva. Nel *Falcone*, prelevato da *Nuovo Decameron*, un volume in cui alcuni scrittori contemporanei si cimentavano a riscrivere le più note novelle di Boccaccio, Mari addirittura innesta la propria storia in quella originale (la novella di Federigo degli Alberighi) stabilendo una successione senza fratture tra la lingua del grande novelliere e la propria; Mari riporta in corsivo l'inizio della novella e d'improvviso prosegue in tondo con la "propria" versione della storia, riconvertita nella chiave dell'ossessione, dell'infelicità senza appello e del macabro. L'autore contemporaneo sottrae una vicenda celeberrima al suo decorso statuito dalla tradizione e dalla memoria dei lettori per

Di formaggi
e fantasmi.
Michele Mari e la
narrazione breve

38 M. Mari, *Salgari*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 453.

39 M. Mari, *Roth*, in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 136.

appropriarsene, nutrendosi di ciò che ama dopo averlo ucciso, proprio come Federigo con il suo falcone. I racconti paralleli svelano retroscena letterari, inventati certo, ma sul piano di un'interpretazione assoluta ligi allo spirito dei testi violati: è il caso del *Patrimonio del popolo tedesco*, da *Fantasmagonia*, che delega alla trovata dei due fratelli Grimm segregati e ignoti al mondo (il malato ribelle e il mostro chiuso in cantina, veri autori delle famose fiabe) la rivelazione della sete di barbarie ancestrale⁴⁰ che inquina il tellurico *Geist* popolare (una finzione colta che diventa "fede" e volontà di dominio per una nazione troppo fiduciosa nei suoi miti del sangue). Come ha ben colto Marco Mongelli, a fronte di una disponibilità agli sviluppi raminghi, alla dispersione dei nuclei testuali in ossequio alle inesauribili potenzialità del narrabile (proprio l'abbrivio preso da storie altrui agevola il "rullaggio" del testo), si apprezza la fermezza della mano che chiude con mossa netta il sipario dei racconti: Mari è tra i più abili cultori dell'*explicit* nel nostro attuale panorama letterario.⁴¹

Nelle *Maestose rovine di Sferopoli* lo scrittore, reduce dal corpo a corpo con la propria biografia di *Leggenda privata*, libera le energie di una sfrenata licenza d'invenzione optando per l'eterogeneità e il contrasto degli stili e dei generi testuali. Anche se la tonalità varia tra polarità opposte, la bussola resta saldamente puntata sull'ossessione, che si traduce in motivi ben rodati: i tremori e gli assilli infantili (*Storia del bambino triste*), la comparsa di doppi dell'autore (in *Sull'atollo*, la vicenda dell'ultimo giapponese che non crede alla fine della guerra richiama una definizione critica coniata per lo stesso Mari),⁴² l'altalena di effetti orrorifici e comici strettamente intrecciati: «A Mari piace giocare sui diversi livelli di lettura e alterna l'effetto horror con l'effetto comico, che in genere ottiene esasperando l'effetto horror. A volte, invece, il gioco è talmente paradossale da far pensare ad autori come Campanile».⁴³

Se i contorni di una città fantasma abbracciano e "contengono" (ossia preservano dalla dispersione) i racconti del libro sin dal paratesto

40 «E tutto in tono fintamente popolare secondo le istruzioni di Jakob, no, voi non potete capire quanto sia osceno voler essere ingenui quando l'ingenuità è stata persa da un pezzo» (M. Mari, *Il patrimonio del popolo tedesco*, in Id., *Fantasmagonia*, cit., p. 17).

41 «Si tende a definire il racconto novecentesco come qualcosa che si è liberato dalla tirannia del finale, espressa in drammatizzazioni, costruzioni ascendenti ed effetti di *clôture*. In Mari, al contrario, notiamo sempre una grande importanza accordata ai finali: anche quando il peso narrativo si sposta più verso il centro, soprattutto nelle prove più lunghe, se non tirannico il finale è comunque sempre decisivo» (M. Mongelli, *Infanzia e fantasmi: la forma racconto in Michele Mari*, in «Nuova Corrente», 157, 1, 2016, *Il racconto italiano tra forma chiusa e precarietà*, a cura di G. Raccis e D. Sinfonico, pp. 31-39: p. 33).

42 Cfr. C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Cadmo, Firenze 2011.

43 P. Mauri, *Benvenuti tra gli incubi di Sferopoli*, in «la Repubblica», 9 ottobre 2021.

(in copertina è riprodotta un'illustrazione tratta da un volume del 1784, *Minéralogie des volcans* di Barthélemy Faujas de Saint-Fond), l'intera compagine delle raccolte novellistiche di Mari può essere paragonata a una magione infestata, una teoria di stanze abitate (o disertate, il che è anche peggio) dalle presenze di un passato inquieto, che è sì memoria di traumi e nostalgie infantili, ma appare anche come galleria di “antennati” letterari. L'eclitticità dei materiali, anche d'occasione, radunati in *Fantasmagonia* e nelle *Maestose rovine di Sferopoli* risponde al desiderio di dare una struttura narrativa all'idea già sondata in *Asterusher*. Nel racconto *In virtù della mostruosa intensità*, tassello di *Euridice aveva un cane*, un uomo in cerca di una casa da affittare non riesce ad accettare che ogni spazio cui è introdotto risulti ancora «tiepido dell'umana stampa»⁴⁴ di chi vi ha abitato in precedenza; nelle *Rovine*, il signor Cippa affitta da un mediatore la casa di proprietà di tale Drusilla Brusiani Dal Pozzo e scopre che una stanza è chiusa e gli è interdetto l'accesso per non disturbare la «bambina» che vi si è insediata per sottrarsi al passare del tempo e alla vecchiaia (un'emanazione psichica di una delle personalità della Dal Pozzo?): le stanze delle abitazioni sono pregne del nostro passato, che vi si è coagulato restando allo stadio della vita infantile: la casa-libro preserva i feticci, le memorie e l'impronta dell'esperienza che vi si è consumata. Le sue raccolte di racconti assolvono per Mari una funzione molto simile, quella di fornire protezione appellandosi ai talismani privati e insieme di allineare le camere della tortura in cui il solitario si rinchiude volontariamente: «Specchio della mente del suo proprietario, la casa ne sarà anche il corpo: un corpo adeso e catafratto come un carapace, formidabile baluardo ma anche strumento di tortura quale exempligratia la Vergine di Norimberga».⁴⁵ Obbedendo a una spinta contraria, romanzi come *Di Bestia in bestia* (in cui la magione è data alle fiamme), *Rondini sul filo*, *Leggenda privata*, che restano gli esiti maggiori della produzione di Mari, affrontano coraggiosamente – senza lo schermo dei doppi letterari – i nodi del vissuto e le ossessioni da domare a forza di stile («Alba livido-lurida, furore e rancore: quanto stile mi ci vorrà, quanti quintali, di stile?», recita l'*incipit* di *Oniroschediasmi*). Placare le furie è compito del demone del romanzo, i racconti, con il loro illusionismo metaletterario, sono invece la «pasta sfoglia», preliminare e necessaria.

Di formaggi
e fantasmi.
Michele Mari e la
narrazione breve

44 M. Mari, *In virtù della mostruosa intensità*, in Id., *Euridice aveva un cane*, cit., p. 38.

45 Mari, *Fantasmagonia*, cit., p. 145.