

Carmelo Tramontana

Tutto il ferro della torre Eiffel
postmoderno e tradizione in Michele Mari

Estintasi rapidamente, con il volgere del millennio passato, la discussione sul canone e quella, alla prima legata, sulla validità gnoseologica di categorie come quelle di tradizione e di umanesimo,¹ nel nostro presente l'ordine del giorno del dibattito critico, se ancora ci si può riferire in questo modo a quelle voci che nell'ambito della critica letteraria di professione (accademica e non) cercano di tenere viva la riflessione teoretica sugli arnesi del mestiere, sembra orientarsi verso altri temi. Eppure rimane, oggi più che mai, la convinzione che chiunque si occupi di letteratura non può sfuggire alle domande costitutive di ciò che si potrebbe definire un perenne umanesimo letterario: quale il senso oggi della pratica letteraria? Come possono le opere che attribuiamo al territorio sfuggente della letteratura contemporanea, altro concetto di difficile definizione, istituire un rapporto vivo e vitale con la tradizione passata? E, soprattutto, è lecito chiedere questo alle opere creative, siano romanzi o versi, degli autori contemporanei?

Per quanto difficile, la domanda sembra ineludibile, a meno che non ci si arrenda a considerare la letteratura italiana come una semplice disciplina erudita, il cui specifico, ma non isolato ovviamente, carattere linguistico-culturale non si sia ormai definitivamente annacquato nell'ambito di una trionfante *weltliteratur* dai tratti sempre più uniformi e indistinti. Come direbbe oggi il Marx del *Manifesto del partito comunista*, modificato il suo discorso per il nostro intento, un romanziere italiano ha molto più cose in comune con un coevo romanziere anglofono che con Manzoni.² Quale forma prende la tradizione letteraria italiana oggi, in un autore contemporaneo? Questa domanda a sua volta ne contiene altre: chi è il depositario di un patrimonio letterario, chi ne attiva la memoria, chi lo rende vivo? Che effetti comporta una riappropriazione della tradizione, soprattutto nella forma creativa dell'opera di invenzione (attraverso le forme della citazione, della riscrittura, della parodia e così via), sulla tradizione fino a quel momento consolidata? Riscrivere una tradizione letteraria non significa modificarla ma attuarne l'essenza in quanto tale: una tradizione è infatti una costruzione discorsiva sulla quale una serie di soggetti storici

¹ Il riferimento d'obbligo è al testo che diede avvio a un acceso dibattito sul concetto di canone, H. Bloom, *Il canone occidentale* [1994], Milano, Rizzoli, 2008; un bilancio sul tema, con particolare riferimento alla tradizione italiana moderno-contemporanea, è in N. Merola (a cura di), *Il canone letterario del novecento italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000; sulla recente rivalutazione degli studi umanistici, stimolata dalla crudezza della crisi economica mondiale del primo decennio degli anni Duemila, rivalutazione non priva di fraintendimenti ed equivoci, si vedano almeno T. Todorov, *La letteratura in pericolo* [2007], Milano, Garzanti, 2008, e M. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* [2010], Bologna, il Mulino, 2011; in Italia un ottimo intervento sul tema è stato offerto da N. Ordine, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano, Bompiani, 2013.

² Mi riferisco al celebre passo: «il lavoro industriale moderno, il moderno assoggettamento al capitale, lo stesso in Inghilterra come in Francia, in America come in Germania, lo [il proletariato] hanno privato di ogni carattere nazionale» (K. Marx-F. Engels, *Manifesto del partito comunista* [1848], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 13).

(artisti, critici, intellettuali, lettori ecc.) convengono, e tramite tale consenso dialettico contribuiscono a fornirle una forma coerente, ovvero, letteralmente, la fondano. Si tratta insomma non di un dato naturale, ma di una costruzione culturale che ha una forma discorsiva (o testuale) ben definita. Una coerenza che la rende prossima a quella di un canone e, se ben ci si riflette, in effetti il concetto di tradizione letteraria rinvia inevitabilmente a quello di canone, di cui rappresenta una incarnazione a un altissimo livello di autocoscienza e autorevolezza. L'aggettivo 'discorsivo' è qui preferibile a quello di 'retorico', in modo da evitare quell'alone scettico che farebbe da rischioso preludio a una deriva nominalistica e postmoderna alla Hayden White.³ È giusto inoltre precisare che per 'discorsivo' non s'intende affatto debole, accidentale, infondato, astratto, piuttosto si intende sottolineare la natura dialettica e culturale di ciò che chiamiamo tradizione letteraria, ossia un dato e una costruzione storica insieme. Ci si riferisce quindi al fatto che si tratta di un terreno di scontro (la costruzione) e che ogni cristallizzazione della tradizione (il dato), ossia il canone più o meno pacificamente condiviso in un certo momento da una comunità, rappresenta la descrizione puntuale di quel campo di tensioni.

Michele Mari ha oggi all'attivo numerosi romanzi, due volumi di poesie, un diario di vita militare, un'autobiografia letteraria, diversi racconti. Ciascuno di questi volumi, la produzione romanzesca come quella diaristica, i racconti come la scrittura poetica sono una letterale, nonché in alcuni casi colossale e pantagruelica, opera di riscrittura del canone della tradizione letteraria italiana. La portata di nessuna di queste opere è pienamente intelligibile senza un'adeguata conoscenza non solo della sedimentazione stilistica dell'italiano letterario dalle Origini in poi, in una forma sua peculiare che affronteremo a breve, ma pure senza una certa conoscenza delle linee essenziali della tradizione storico-letteraria nazionale. I livelli di riscrittura e rielaborazione creativa sono plurimi, intrecciati tra di loro e spesso costruiti a spirale, in maniera tale da suscitare una sorta di stupefazione e fascinazione stordente nel lettore, e vanno dalla semplice e palese citazione all'allusione, dalla memoria rapsodica al calco, dall'enigma erudito alla contesa agonistica. Allo stesso modo, molteplici sono i livelli testuali in cui questi fenomeni prendono forma: linguistico-lessicale, storico-narrativo, allegorico. La riscrittura linguistico-lessicale è il tratto stilistico che rende riconoscibili e pressoché uniche le opere di Mari nel panorama italiano contemporaneo. Si tratta di una memoria linguistica che attraversa diacronicamente tutto lo spettro storico della lingua letteraria italiana, da Dante a Pasolini, e che rimane più o meno impressionata dal modello linguistico al quale si espone in base alle esigenze costruttive o simboliche dell'opera. La nota caratteristica è quella di un preziosismo lessicale modellato su una sintassi allo stesso tempo desueta, familiare e ipercolta. Il tono medio è dettato da una lingua elaborata a partire da un vocabolario ricercatissimo, con una preferenza, nella parte alta dello spettro, per il filologismo quattro-cinquecentesco e una predilezione, sempre filologica, per il lessema insolito

³ Sulle teorie di White, dense di implicazioni metodologiche e filosofiche, si veda almeno H. White, *Figural realism. Studies in the mimesis effect*, Baltimore-London, J. Hopkins University, 1999; un'ampia e articolata discussione di queste posizioni, e una severa critica, si può leggere in C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica e prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

ma pregno di storia, scelto per il valore di pezzo unico non sostituibile da sinonimi correnti a causa della precisione semantica di cui la storia lo ha caricato, e delibato, nella memoria e nella penna, giusto in virtù di questo aspetto insolito ed erudito che lo rende unico da una parte e, dato il contesto antifrastico in cui spesso viene usato, talora stravagante o argutamente parodistico, oppure grottesco, dall'altra, come accade ad esempio con il linguaggio letterariamente paludato e al contempo venato di riferimenti pop di un adolescente come il Michelin protagonista del romanzo *Verderame* (2007).⁴ L'adolescenza, come nel caso del giovane Michele, è una delle dimensioni biografiche predilette dal narratore Mari e corrisponde a una condizione esistenziale dalla quale la realtà della vita quotidiana appare dotata di una singolare luminescenza onirica, un alone di meraviglia e mistero che, una volta attraversato, non permette più una chiara distinzione tra il territorio della nuda realtà, dove tutto è prosa, e quello del fantastico, dove tutto è possibile. Questa profondità di sguardo, virtù o illusione di cui il giovane è naturalmente dotato, torna in alcune figure significativamente provviste di un analogo potere decifratore verso una realtà innocua nelle apparenze e invece perturbante nelle sue più minute pieghe: è lo sguardo del flâneur e collezionista Benjamin, protagonista di *Tutto il ferro della torre Eiffel*. La giovane età del protagonista, o il suo carattere innocentemente estraneo al principio di realtà che regola il commercio umano nella sfera degli adulti (come il caso citato di Benjamin), sono una costante dell'ispirazione narrativa di Mari, e sotto l'influsso di adeguati modelli (su tutti il Gordon Pym di E. A. Poe e l'epica moderna della gioventù degli eroi di Dickens e Conrad) il delicato passaggio dalla giovinezza alla maturità si carica di uno spessore ideale che a torto si trascurerebbe: è il dramma della perdita non tanto di un'ideale innocenza, quanto della vitale illusione che dietro ogni fenomeno ci sia una ragione segreta e profonda, che tutto ciò che esiste sia ordinato in complesse trame di correlazioni, cause ed effetti. L'infanzia e la giovinezza, e quelle dimensioni esistenziali dotate del medesimo valore simbolico nella sua poetica, sono per Mari la ferita che la vita apre nella carne dell'individuo che cresce, dimensione possibile solo nella misura della perdita, condizione che diventa reale unicamente quando si è consapevoli della sua inevitabile fine mano a mano che ci approssima alla vita adulta. Da quella ferita, che in ogni modo il mondo degli adulti (la famiglia, l'educazione, le istituzioni) cerca di levigare e far dimenticare, sgorgano i ricordi di quel tempo che fu: sogni, ombre di desideri o, più spesso, mostri. Così il tredicenne protagonista di *Verderame*, Michele, commenta la natura perturbante del solfato di rame, il verderame del titolo appunto, fungicida artigianale preparato dal contadino Felice:

Punizioni tremende, avessi solo sfiorato una di quelle schegge: pure, siccome egli le trattava a mani nude ritraendone un turchese che non solo gli tingeva la pelle ma gli si installava permanentemente sotto le unghie, i casi erano due: o il verderame non era così pericoloso, o davvero egli era un mostro. E a questa seconda ipotesi sempre fiducioso mi attenni.⁵

⁴ M. Mari, *Verderame*, Torino, Einaudi, 2007.

⁵ *Ivi*, p. 4.

È un vocabolario che produce volontariamente uno scontato effetto di letterarietà, come è facile vedere da quest'ultimo esempio, sia per le scelte lessicali che per le sintattiche. Questa lingua è però rifilata su una struttura sintattica scolpita incessantemente attraverso la mediazione di modelli colti (una prima approssimazione critica può essere cercata nella lingua stratificata, colta e anticontemporanea di molte delle divagazioni saggistiche di Gadda), rimandando al lettore un effetto finale che è di non-contemporanea familiarità. La modulazione del preziosismo lessicale mediante l'ausilio di una sintassi colta, che di tanto in tanto esibisce sapientemente tratti arcaici, produce effetti entro un raggio molto ampio: si va dal preziosismo linguistico vero e proprio a una mescolanza vertiginosa (a volte nella forma volutamente parossistica del *kitsch*) di alto e basso. Un'aria di famiglia ben riconoscibile emana da queste pagine, e lascia intuire che il miglior contributo di questa lingua alla tradizione letteraria nazionale non consiste in nessuna innovazione particolare, ma nella constatazione angosciata dell'impossibilità di esprimersi in una lingua che non sia in partenza, nei suoi componenti, già riconoscibile come letteraria. Credo si possa parlare di un caso limite, ed emblematico, di angoscia dell'influenza.⁶ Mari sembra dimostrare con la coltissima tessitura verbale e stilistica della sua scrittura di aver preso atto del carattere asfittico della tradizione linguistico-letteraria italiana. Un'inevitabile prigionia linguistica in cui lo scrittore si muove non senza una sotterranea vena di disperazione illuministica; è questo ciò che accade, ad esempio, nell'equilibrismo linguistico di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, dove l'autore si autoimpone il limite della lingua ottocentesca in virtù del mimetismo virtuosistico richiesto da un romanzo storico scritto sotto forma di diario. Con riscrittura storico-narrativa s'intende la presenza di modelli colti al livello della forma della costruzione narrativa. Ad esempio, in uno dei romanzi più felici, *La stiva e l'abisso* (1992), una collana di archetipi marinari (da Salgari a Melville, da Stevenson a Conrad) fornisce i modelli della narrazione, e questi sono rifusi insieme e trattati da un punto di vista unitario così consapevole e meditato che, alla fine, è difficile discernere ciò che risale all'uno o all'altro di questi autori-modelli. Personaggi, situazioni, scene, pressoché ogni singola trama del romanzo rimanda infatti a un archetipo narrativo desunto da ciascuno di questi autori se non da tutti insieme, quasi agglutinati l'un l'altro in un sorta di Ur-autore. La presenza esclusiva di modelli stranieri, con la sola eccezione di Salgari, ma tiepidamente sullo sfondo rispetto al binomio Stevenson-Melville, al livello dell'organizzazione del mondo narrativo, in un autore così maniacalmente ossessionato dalla purezza di una lingua letteraria plurisecolare e tendenzialmente statica come quella italiana, spinge a una considerazione generale sulla consistenza della tradizione italiana,⁷ una volta che si esce fuori dai confini della lingua e dell'invenzione strettamente poetiche. L'impressione è che, appena ci si sposti dal

⁶ Il riferimento è ad H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [1973], Milano, Feltrinelli, 1983; quanto il tema sia centrale nella produzione artistica di Mari, lo dimostra l'argomento stesso di un libro come *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.

⁷ Per una ricostruzione diacronica del genere romanzesco in Italia, sullo sfondo della di volta in volta coeva storia europea del genere, si vedano S. Calabrese, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, il Mulino, 1995, e G. Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2017.

piano della lingua a quello dell'architettura narrativa, cioè al piano strutturale dell'organizzazione dei mondi della finzione, l'arte di Mari rimanga sì iperletteraria e densa di citazioni canoniche, ma che queste riguardino sempre meno gli autori italiani, sostituiti da ben più numerosi modelli stranieri. Insomma, quando un'opera letteraria centrata sul motivo della riappropriazione-riscrittura come quella di Mari si trova di fronte al problema della costruzione del mondo della finzione narrativa, è costretta inevitabilmente a uscire fuori dal canone italiano. Per certi versi, si potrebbe affermare che *La stiva e l'abisso* rappresenti un'adeguata critica, sotto forma di autocoscienza e bilancio storico se si vuole, alle sacche di resistenza antimoderne che si trovano all'interno della tradizione nazionale, e disegni insieme un punto di fuga che tenta di rivitalizzare il canone stesso coll'inserzione di modelli narrativi desunti da altre tradizioni letterarie (la resistenza al moderno qui è intesa, evidentemente, come riluttanza alla forma romanzo). Un tentativo che è saggiato dall'autore sempre tenendo fermo, d'altra parte, il consueto investimento stilistico sul piano della lingua. Questa sorta di scissione testimonia una consapevolezza intorno alla fisionomia e ai caratteri del patrimonio letterario nazionale, con i suoi vuoti e pieni, di notevole portata intellettuale, collocando un'opera come *La stiva e l'abisso* esattamente sul versante opposto a quello Kitsch della letteratura di consumo che aggiorna il canone semplicemente uscendone fuori.

Il punto di massimo equilibrio tra riscrittura linguistico-lessicale e storico-narrativa è raggiunto da Mari nel romanzo breve *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990). Qui il tentativo di allargamento del canone italiano mediante l'inclusione di modelli non precipuamente italiani è evidente: il protagonista della vicenda è il giovane Leopardi, di cui si narrano episodi biografici della prima adolescenza: la genesi del commercio decennale con la luna e il lato notturno della sua esistenza, spiegato attraverso una supposta tara ereditaria che Giacomo scopre drammaticamente di aver ricevuto in dote da un oscuro antenato. Il mimetismo è massimo poiché la storia è narrata sotto la forma di un diario-indagine redatto dal fratello minore Orazio Carlo, sorta di detective-filologo che si lancia alla scoperta dei segreti che si addensano sull'esistenza di Giacomo, analizzandone vita e primi documenti letterari. La lingua raggiunge qui la massima aderenza mimetica all'oggetto, una sorta di grado-zero dello stile-Mari, se possibile, esauendosi nella completa adesione alla storia e al contesto storico-letterario dei personaggi. Il mimetismo erudito e specialistico, Mari è di professione storico della letteratura, produce una naturalmente alta frequenza di leopardismi e, in generale, si tratta di un magistrale artificio negromantico di restituzione della lingua primo-ottocentesca, così come poteva possederla un giovane italiano formatosi in un ambiente provinciale come quello di Recanati:

Il colle era tutto quiete e silenzio, e come giungemmo nel sito caro a Tardegardo mi sentii separato dal mondo, e credo che anch'ei l'ami tanto per questo. Dopo esser rimasto per oltre mezz'ora in silenzio e con gli occhi semichiusi in contemplar l'orizzonte, Tardegardo parlò. «Se non pensi, se non sogni e non ricordi e non temi, ed i sensi si stanno tranquilli senz'esulcerare i lor organi, sei felice, Orazio mio, o almen non sei infelice; e sai dond'avviene? Perché allora è come se le nostre passioni non parlassero rumorosamente siccom'esse fan perlopiù, ma sussurrassero fra lor piano piano senza svegliare il nostro essere, che può così seguitare il suo placido sonno nel senso della Madre Natura, che ci culla, e vezzeggia, e riscalda al suo tiepido fiato. Ma appena ti desti ti sgomberà la sua infinità disumana, ed il

suo aspetto mostruoso: allor cercherai di fuggire dimenando le membra ed urlando, ed Essa, con suprema indifferenza, ti schiaccerà nella sua medesima mole.⁸

È un esempio eloquente, facilmente moltiplicabile, della capacità di Mari di mimetizzarsi dentro una precisa fase della tradizione linguistica della letteratura italiana, scolasticamente nota e ampiamente vulgata come quella della lirica primo-ottocentesca, e a partire da questo camuffamento a livello di *langue* ridare voce alle singole, desaussurriane *paroles*: accanto a quella di Carlo Orazio qui prende corpo la voce di Leopardi (sotto uno dei suoi nomi di battesimo, Tardegardo), nella quale galleggiano come relitti di un naufragio, brandelli dei *Canti*, dello *Zibaldone*, delle *Operette morali*. La riscrittura storico-narrativa manipola forme e modelli tipicamente non italiani, ma coevi (o quasi coevi, per così dire) al registro linguistico utilizzato nel mondo della finzione: *ghost* e *detective story*, un'atmosfera complessiva da *romance* arricchita da numerosi elementi gotici. Questa tensione tra canone italiano e canone europeo, inevitabile nel momento in cui il mondo possibile della narrazione si aggira entro i confini della modernità, segna con *Io venìa* una prima compiuta sintesi, che però non nasconde le linee di tensione tra le due tradizioni. L'opera maggiore della piena maturità narrativa è senz'altro il romanzo *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002). È difficile resistere alla tentazione di definire quest'opera postmoderna. Gli elementi fissati dalla vulgata critica sembrano esserci tutti: personaggi storici che si mescolano a personaggi immaginari, con i primi che attraversano continuamente il confine tra finzione e realtà storica; metaforismo e carattere referenziale si specchiano a vicenda rimandandosi immagini ambigue; motivi alti, come l'invenzione del cinema e il suo impatto sulla cultura novecentesca oppure personaggi che appartengono alla migliore intelligenza del XX secolo (come Benjamin, eroe del romanzo, Marc Bloch, L. F. Céline, E. Auerbach, Gadda), si mescolano ai residui della cultura pop, come l'omino Michelin, la torre Eiffel, il magnate Renault, le prime icone del nascente immaginario cinematografico e così via. La presenza di motivi postmoderni è così fitta, consapevolmente selezionata e attenta, scolasticamente inappuntabile che è lecito il sospetto che piuttosto di un'opera postmoderna si tratti di un'opera che tematizza il postmoderno, una sorta di esperimento letterario sulla tenuta, creativa e intellettuale, del postmoderno come corrente culturale e moda artistica. In particolare, il postmoderno in questo caso trattato da Mari sembra appartenere a quel tipo di riscrittura della Storia che suggerisce alla fine la deriva del senso, e dell'interpretazione ovviamente, naufragio in cui anche la Storia sembra rimandare al lettore un'immagine potentemente e irrisolvibilmente allegorica.

Nonostante queste premesse apparentemente inclini a civettare con le tendenze postmoderne più estreme, *Tutto il ferro della torre Eiffel* è il romanzo in cui Mari tematizza il canone europeo e la tradizione italiana dentro questo, frammentandolo e facendolo esplodere dentro i detriti della cultura di massa. La forma prediletta della riappropriazione-riscrittura è qui la parodia, che sembra aleggiare ovunque nel romanzo. La ragione sta nel fatto che l'autore, piuttosto che limitarsi a citare e

⁸ M. Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Venezia, Marsilio, 1998, p.111.

riprodurre unità testuali e motivi precisi di altre opere o scrittori, dissecca quei motivi risalendo all'archetipo astratto, a quel linguaggio letterario fatto di personaggi tipici, sintagmi caratteristici, unità essenziali che la tradizione letteraria occidentale ci ha proposto per secoli come lingua materna della letteratura. L'iperletterarietà e la naturalezza sono la cifra essenziale e paradossale di questa scrittura, contro la prima e superficiale impressione di fredda ingegneria stilistica che lo stile-Mari produce nel lettore. In *Tutto il ferro della torre Eiffel*, oltre al consueto caleidoscopio lessicale e sintattico, a essere tematizzata è proprio la tradizione letteraria europea, sia nella scelta dei personaggi che nella forma dell'intreccio.

Quella di Mari è una riproposizione angosciata della domanda cui cerca di rispondere Auerbach, uno dei protagonisti della finzione narrativa, col suo capolavoro: in cosa consiste la letteratura dell'Occidente?⁹ Nella versione rielaborata di cui Mari si riappropria, la stessa domanda, uguale eppure diversa, appare nella sua forma non censurata e più scopertamente angosciata: in cosa consiste esattamente la realtà narrataci dalla letteratura europea per duemila anni? Anche nel caso di *Tutto il ferro della torre Eiffel* la risposta è nella *mimesis*, ma in un senso ben diverso e apocalittico, perché segnato da un'angoscia dell'influenza che Auerbach poteva permettersi di ignorare grazie alla sua fede nello sviluppo storico omogeneo di quella tradizione, seppure nella forma opaca e misteriosa del concetto di «figura». Per questo affioramento dell'autocoscienza di una tradizione letteraria nella forma dell'invenzione, *Tutto il ferro della torre Eiffel* ha un significato potentemente allegorico. Solo che, a differenza di Auerbach, qui ad essere imitata non è la realtà, ma la letteratura che si presuppone dovrebbe avere tra i suoi compiti quello di rappresentare la realtà imitandola. Nel romanzo la narrazione si chiude sotto il segno di Céline: in una scena di ambientazione romantica (burattini, automi, nani, camuffamenti e rivelazioni), Céline (s)compare sul palcoscenico di un teatro di burattini, maestro di cerimonie che passa in rassegna tutta la cultura francese e occidentale della prima metà del XX secolo. Ridotto a pura voce che sentenzia dal buio, appare come il buco nero della storia occidentale, doppio perverso della ragione illuministica di cui liquida, insieme banditore di un'asta fallimentare e pubblica accusa, due secoli di storia. Sul palco ad un certo punto, emergendo da una botola, si affaccia Benjamin, dopo aver attraversato un tortuoso budello sotterraneo che partiva proprio dalle viscere della casa privata di L.F. Céline. Sulla scena ad essere rappresentata e passata in rassegna dal demone-Céline è la cultura dell'Occidente, sotto gli occhi pieni di terrore e rapimento del critico di Baudelaire e Parigi, del cinematografo e dell'aura:

- La prima scena l'avete vista, - disse la voce nel buio, ora un piccolo sforzo d'immaginazione e siamo sui Pirenei, ohp!, a Port Bou, il 25 settembre dell'anno 1940, c'è la guerra, c'è sempre una guerra guerrazza! E i profughi passano, s'insinuano fra le maglie, i giudiziosi giudei... fuggono dalla Francia teotisca per andare in America passando dalla Spagna... sino togo la Spagna, lampadine e cavalli! braouum! bra... il nostro beniamino ce l'ha, il visto per salpare, quello d'uscita non serve perché gli spagnoli non l'hanno mai chiesto, coglioni, e invece... disdetta! Proprio il giorno prima... un nuovo papèl lo ha imposto, 'sto

⁹ Naturalmente mi riferisco a E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, pubblicato per la prima volta in Italia da Einaudi nel 1956 e scritto in esilio a Istanbul, durante gli anni del secondo conflitto mondiale.

vistoso di uscita! Pochi giorni dopo il provvedimento... annullato! Ma intanto... una bella jattura essere capitati lì in quel momento, proprio! A centinaia son passati prima... a centinaia passeranno dipoi... solo un pesciolino è rimasto bloccato... davvero una scalogna speciale, opera di un'architettura cosmica della jella... e lo capisce, il pesciolino, finalmente lo capisce... ciò che ancora non sa è che la sua ultima risorsa, quella che lui crede essere la sua ultima speranza, di quell'architettamento è il capo d'opera-gemma, guardate... guardate...¹⁰

In questa scena apocalittica, il romanzo rivela un'altra significativa ascendenza europea: Benjamin (e Marc Bloch) da una parte, Céline (e l'automa Auerbach) dall'altra sono una nuova incarnazione del perenne manicheismo occidentale, nuove *figurae* di ciò che a suo tempo avevano già rappresentato i Naptha e i Settembrini dello *Zauberberg* di Thomas Mann. *Tutto il ferro della torre Eiffel* potrebbe leggersi dunque, per quello che si è sostenuto sopra, come l'opera in cui Mari approda al confronto con il canone moderno-contemporaneo del Novecento letterario e, non a caso, si vede costretto ad abbandonare il dialogo colla tradizione letteraria italiana, con un'eccezione però. A un certo punto al centro simbolico del romanzo sorge, come un nodo bizzarro incastonato nella fitta rete di personaggi e vicende parigine, Carlo Emilio Gadda, che durante un tour notturno in una Roma onirica e allucinata, guidato da un impertinente piccolo balilla, si ritrova all'improvviso di fronte a un'orribile cicatrice del terreno, in via Merulana:

Interrogata dal figlio la terra rispose: e il montarozzo vibrante incominciò a creparsi radialmente dal vertice alla base, poi le crepe divennero fenditure dalle quali colò un liquido bruno, poi tutto si aprì come la buccia di un fico. Nudo, lucente di umori, rimase alla vista un grumo palpitante, qualcosa che teneva simultaneamente di un cervello, di un fegato e di un bulbo oculare escerpato: non fosse per i filamenti che, correndo sulla sua superficie e intrecciandosi in gangli, gli davano sembianza di fascio neuro tendineo avvolto su se stesso, id est gomito o gnòmmero in cui il caos virulento della vita sortiva plastica epifania: nonostante tutto neoclassica.¹¹

In questa epifania, il Gadda di Mari si installa in una costellazione europea che gli fa rivivere i fantasmi di Joyce e Kafka, non meno di quelli di Sartre e dei suoi personali fantasmi del *Pasticciaccio* e della *Cognizione*. Questa inserzione extravagante di Gadda al centro di un romanzo eurocentrico come *Tutto il ferro della torre Eiffel*, opera per intero devota a una serrata meditazione sull'intera cultura occidentale condotta in un'clima da fine della storia, rappresenta l'approdo più alto del lavoro di Mari sulla tradizione letteraria italiana, un sintomo della vitalità di quel patrimonio letterario e anche un giudizio sulla sua storia. In altre parole, l'operazione creativa sottintende un giudizio critico bene preciso: l'individuazione nell'autore del *Pasticciaccio* di uno dei cardini del patrimonio italiano novecentesco e, anche, della porta attraverso la quale è possibile cercare una via di dialogo con la tradizione moderna più ampiamente europea e occidentale. Uno dei pochi, intelligenti modi, a nostro avviso, per continuare a mantenere attiva una tradizione letteraria che si voglia viva, oltre che italiana.

¹⁰ M. Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, cit., p. 275.

¹¹ *Ivi*, p. 82.

L'attribuzione dell'opera alla tendenza che si definiva fino a qualche anno fa postmodernismo è, dal nostro punto di vista, problematica e va meglio precisata e compresa, poiché non può risolversi nella semplice predicazione di alcune caratteristiche formali che, considerate proprie del movimento, sarebbero presenti nel romanzo. Ogni critico letterario, chiunque a livelli diversi pratici la disciplina della critica letteraria, svolge una prassi di carattere sociale e, soprattutto, socialmente legittimata, qualunque sia la consistenza dell'aura e la credibilità della legittimazione sociale oggi. Si legge, si scrive, si critica sempre in funzione di un pubblico; quando l'oggetto critico è espressamente la tradizione letteraria nazionale, questo pubblico coincide per definizione con una comunità sociale-storicogeografica-linguistica ben definita, sebbene dai confini storicamente mobili. Ora, ricordare questa ovvia condizione in cui il dialogo critico è praticato, significa rinviare-a e rivendicare un'idea della critica letteraria, prima ancora che della letteratura stessa, che sia trascendente e non immanente.¹² Se si accetta questo punto di vista, nessun discorso critico coerente e intellettualmente onesto può risolversi in una critica del tutto interna al testo. La letteratura postmoderna, tra le tante o poche virtù che ha in dote, possiede quella decisiva di concepire il mondo come una replica dell'opera d'arte. Come questa è un universo semantico di segni fluttuanti e in continua, o incerta-evasiva-allegorica ecc., ricomposizione, così appare il mondo extraletterario, in una parola: la Storia stessa appare nelle narrazioni postmoderne come una serie indeterminabile di segni più o meno arbitrari. Ebbene, questo tipo di pratica estetica si specchia nella lente del critico mostrando il suo doppio negativo: non c'è alcun dubbio che molti romanzi postmoderni suggeriscano che la storia possa essere letta solo come una serie di segni dal significato indecidibile e mobile, e questo accade, in superficie almeno, anche in *Eiffel*. Il critico deve però cogliere in questa operazione apparentemente ingenua – per cui la storia appare naturalmente come un libro – il momento genetico rimosso dalla forma finale, l'opera di annullamento della differenza tra testo e realtà: l'occultamento del cadavere della storia. Portare alla luce questo momento negativo significa per il critico, innanzi tutto, comprendere che storia *vs.* opera (realtà *vs.* finzione) non è un vecchio problema critico oramai superato, ma la genesi stessa di quell'operazione; significa inoltre comprendere che la fagocitazione della realtà storica da parte del mondo possibile del testo letterario è il frutto di una dialettica in cui sono in azione non solo motivi estetici, ma anche politici, ideologici, sociali e che tutta questa complessa genesi deve essere ricostruita dal critico stesso secondo le sue capacità. In un'opera come *Tutto il ferro della torre Eiffel*, l'osmosi tra la realtà storica e la sua versione letteraria ricostruita nel mondo dell'invenzione, una vera e propria storia dell'Occidente *sub specie* letteraria, è, come in genere nei mondi della finzione postmoderna, compiuta a una profondità tale che tutta la Storia effettuale sembra implodere verso, e dentro, il suo doppio letterario. La spirale realtà/finzione disegna in questo romanzo un punto di singolare sovrapposizione oltre il quale sembra non poterci essere progressione: i due bracci si sovrappongono fino ad implodere, tutto termina nel gorgo annichilente dei tre puntini

¹² Si veda F. Jameson, *The political unconscious*, London, Verso, 1982, pp. 273-74.

di Céline.¹³ L'intero Occidente pare regredire verso una sorta di preistoria della cultura o di futuristico ritorno a una barbarie arcaica nel senso dell'irrelatezza tra segno e realtà, tra linguaggio e cose. Questa fine apocalittica indica che la spirale si è bloccata e per proseguire deve tornare a manifestare la coppia mondo-testo come una scissione, o se si vuole come una coppia dialettica. Per queste ragioni un romanzo come *Tutto il ferro della torre Eiffel* è allo stesso tempo uno dei pochi frutti possibili del postmoderno all'interno della tradizione italiana e uno dei tentativi di riconsegnare la letteratura, attraverso un vero e proprio furore apocalittico, a un rapporto di trascendenza con la realtà. E che questo avvenga mettendo in gioco la tradizione italiana all'interno del canone occidentale è uno dei suoi meriti maggiori. La drammatica separazione tra parole e cose che in *Eiffel* sembra ingoiare in un vortice l'intera cultura occidentale, con la sua fiducia nell'umanistica *res publica literaria*, è una delle ossessioni dell'arte di Mari.¹⁴ Essa torna in *Verderame*, a ideale chiusura di un dittico con *Tutto il ferro della torre Eiffel*, ma in formato minore, attraverso la progressiva demenza di Felice, coprotagonista del romanzo insieme al giovane Michele. La perdita del legame tra significante e significato, e il conseguente generale oblio di ogni cosa, che minano la facoltà linguistica di Felice fino a metterne in dubbio la consistenza stessa di essere umano, sono controbilanciate dal tentativo disperato del giovane Michele di porre rimedio alla malattia, con risultati tragici ed esilaranti insieme. In questa coppia di personaggi e nel loro rapporto fa una nuova comparsa quella allegoria dell'apocalisse già messa in scena in *Tutto il ferro della torre Eiffel* dal duo Benjamin-Céline, ma qui con minore vertigine avanguardistica e una maggiore, terrena e umana compassione, non meno tragica però:

A volte tratteneva il nome come un flatus senza senso, e mi chiedeva cosa fosse una vanga, cosa volesse dire quel «vacaboia» che gli si formava continuamente nella bocca. Altre volte riteneva cosa e parola, ma come per il cesso non sapeva più ritrovarla. Quanto ai ricordi, la loro distruzione doveva procedere a ritmi devastanti, perché per una circostanza di cui avvertiva la scomparsa chissà quante ce n'erano che, proprio per il fatto di dileguarsi, non lasciavano segni né sospetti. Povero Felice! Pensavo a lui come alla statua di Condillac, da individuo completo (benché mostro) a mero simulacro di uomo. Era chiaro che il processo era irreversibile [...].¹⁵

¹³ «[...] i tre puntini di Céline, "l'invention du siècle", certo la più necessaria che io ricordi», così commenta Mari l'emblema stilistico dello scrittore francese (*I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, p. 17), all'uso del quale dedica peraltro un intero romanzo (*Rondini sul filo*, Mondadori, Milano, 1999).

¹⁴ E dietro questa ossessione si agita certo quella originaria e fondamentale: «Certo all'origine di ogni creazione artistica è l'ossessione-angoscia della morte: su questa passione dominante (che l'artista condivide con il collezionista, il cleptomane, il libertino, il fondatore d'imperi, il mistico) s'innestano più speciali affezioni, come l'insoddisfazione della vita (quel senso di un'esistenza mancata cui Binswanger attribuisce ogni appetito di risarcimento formale) o all'opposto il senso di un traboccante *excessus vitae*. In entrambi i casi si dà virulenza, morbosità, necessità fisiologica, perché non c'è operazione più violenta e arbitraria di quella che imprime una forma alla propria vita» (M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 19).

¹⁵ Id., *Verderame*, cit., p. 13.