

Antonella Falco

Michele Mari

I demoni e la pasta sfoglia

Roma

Cavallo di ferro

2010

ISBN 978-88-7907-077-5

Recentemente ripubblicato da Cavallo di ferro nel settembre del 2010 (dopo la prima pressoché invisibile edizione, uscita per Quiritta nel 2004), *I demoni e la pasta sfoglia* costituisce uno strumento imprescindibile per comprendere il modo di concepire la letteratura da parte di Michele Mari, di certo uno dei più grandi narratori italiani dell'ultimo trentennio. Lungi dall'essere una semplice raccolta di saggi, il libro è essenzialmente un'opera attraverso la quale l'autore, tracciando il profilo critico degli scrittori più amati, finisce per parlare di sé e del proprio modo di fare letteratura. Illuminante, a tal proposito, risulta il saggio introduttivo, programmaticamente intitolato, come il volume, *I demoni e la pasta sfoglia*: «Céline, Gadda, Gombrowicz, Kafka, Borges, Conrad, Canetti, Manganelli, Perutz, Melville, Landolfi, Maupassant: molti dei nostri scrittori prediletti sono degli ossessi [...]. Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla: scrittori che hanno nell'ossessione non solo il tema principale (e insieme il metodo con cui anche la più semplice esperienza è assottigliata in pasta sfoglia verbale), ma l'ispirazione stessa, sì che nessuna interpretazione mi pare fuorviante come quella che ne riconduce l'opera a un intento salvifico, quasi la scrittura sia solo un surrogato della pratica psicanalitica. Al contrario, è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi *diventano* quegli stessi demoni. Così, nelle loro pagine, quelle visioni, quegli stravolgimenti, quell'eccitazione verbale, quegli avvitamenti retorici, quelle torsioni espressive (insomma quell'altissima maniera) non sono offe stilistiche gettate nelle fauci del mostro, ma lo stile stesso del mostro (uno stile paradossalmente naturale). Questo significa che lo scrittore-ossesso parlerà della propria ossessione anche quando non ne fa un tema esplicito, anche in ambiti insospettati: il Gadda delle norme radiofoniche, ad esempio» (p. 17). E ancora: «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» (p. 19). Dunque, per Mari «essere scrittore vuole anche dire cullare e viziare le proprie ossessioni fino a farne i temi da cui dedurre ogni variazione narrativa» (p. 146).

Il volume è suddiviso in sette sezioni dai titoli fortemente evocativi: *Ossessioni, Feticismi, Furori misantropici, Sadismo e voyeurismo, Atavismo come destino, Estroversioni, La violenza della calligrafia*. Alcuni dei saggi ivi contenuti sono già stati pubblicati in atti di convegni, prefazioni di volumi, riviste e giornali, altri sono inediti. Naturalmente, è impossibile dar conto in maniera dettagliata della numerosa messe di scrittori italiani e stranieri passata in rassegna nelle seicento pagine che compongono il volume. Tra quelle dedicate agli autori italiani spiccano le pagine su Carlo Emilio Gadda («che tecnico fu anche nei momenti di più alto pathos letterario, e grandissimo letterato fu anche nelle occasioni più tecniche», p. 252), Giorgio Manganelli («uno scrittore per pochissimi: comunque uno scrittore più citato che letto [...] e più letto che sinceramente amato», p.556), Gesualdo Bufalino (che «si muove con familiarità lungo l'intero asse diacronico della nostra lingua, restituendo a vita una folla di parole e di modi sintattici che le ragioni dell'economia e della forza [...] hanno da tempo condannato a morte», p. 569) e Tommaso Landolfi (autore in cui agisce «potentissima [...] una preoccupazione di *inattualità*», p. 185). È esattamente questo poker di scrittori a incarnare agli occhi di Michele Mari «il meglio del Novecento italiano» (p. 570). Scorrendo le pagine dedicate a questi autori ci si rende conto di come lo scrittore milanese, tracciando il proprio personalissimo canone letterario, abbia finito per dare, più o meno

consapevolmente, indizi importanti sulla propria prassi di scrittura. Anche in lui, come in Landolfi, agisce una fortissima tendenza all'inattualità. Anche lui, come Manganelli, come Bufalino, riesce a cogliere in maniera sincronica il dispiegarsi diacronico della nostra lingua letteraria, e questo fornisce alla sua prosa (come alla prosa dei sopracitati scrittori) una straordinaria varietà e ricchezza terminologica, in grado di offrire «ai lettori un lessico più ricco e vario e screziato e sfumato della norma» (p. 559). Anche lui, come Gadda, ha il gusto della deformazione ed esprime la maniacale tendenza ad «un principio d'ordine che si oppone titanicamente al disordine, all'approssimazione, alla faciloneria, alla vigliaccheria, all'ingiustizia, al male» (p. 238), un principio d'ordine che, in un certo senso, funge anche da schermo protettivo nei confronti della vita.

Consustanziale ai supremi manieristi del Novecento, e, pertanto, manierista egli stesso, va detto però che Mari concepisce da sempre il proprio manierismo come uno dei possibili modi offerti dalla letteratura, il solo per lui, per poter essere profondamente e autenticamente *viscerale*. Come Manganelli che raccomandava «le letture inquietanti, “giacché libri che non danno disagio sono libri disertati dagli dèi”» (p. 558), anche Mari si lascia sedurre dal gioco perturbante e sottilmente perverso di una letteratura che si nutre di angosce, di malinconie, di nevrosi, di furori, di manie, di solipsistici lambiccamenti mentali, in una parola, di ossessioni. Nel fare questo Mari sembra consapevolmente memore dell'inscindibile quanto misterioso legame che da tempi remotissimi unisce in osmotica simbiosi il temperamento malinconico e la predisposizione al genio. La storia della letteratura e delle arti ci insegna che il temperamento atrabiliare se da un lato è prostrante malattia dall'altra è attitudine contemplativa (e creativa) che eleva addirittura a Dio.

I demoni e la pasta sfoglia oltre che presentare criticamente una pressoché interminabile teoria di autori, contiene anche pagine interessanti sul rapporto tra lo scrittore e il mondo in cui questi si trova a vivere e operare. Si tratta del capitolo intitolato *Letteratura come vampirismo*: tra colui che narra e la realtà circostante vi sarebbe un rapporto «di tipo vampiresco» (p. 368), lo scrittore 'succhia' dalla realtà le storie che racconta, trasfigurandole. Naturalmente «esistono diversi gradi di vampirismo letterario, dal più semplice, consistente nell'appropriazione di bocconi mondani ma non nella loro digestione, fino al più mediato, paragonabile per forza trasfigurativa ai processi della cristallizzazione e della distillazione», come diversa può essere «la natura della cosa succhiata» (p. 368). Si può, ad esempio, attingere alla tradizione letteraria, operazione che lo stesso Mari compie in molte delle sue opere, e divenire pertanto «vampiro dei propri padri, cioè succhiatore di un sangue già mille volte succhiato» (p. 369). Una tendenza, questa, a ben vedere perfettamente in linea con quanto già in epoca medievale si andava affermando: essere, cioè, già stato detto dai classici (greci e latini) tutto quanto valeva la pena di dire, e non presentarsi, dunque, altra strada all'uomo di lettere se non quella della *repetitio variata* di verità eterne e intramontabili. Condizione icasticamente esemplificata dalla famosa immagine dei nani sulle spalle dei giganti. Altre volte, invece, lo scrittore-vampiro sceglie di affondare il proprio rostro non tanto nel mare magnum della tradizione quanto in quell'oscuro e denso magma che sono le paure, le idiosincrasie, gli atavici terrori, le fobie tutte del lettore, «chiamato in questo modo ad assaporare il proprio stesso sangue» (p. 369). Malgrado ciò, Mari sostiene che «non ci si deve compiacere eccessivamente di queste immagini, pena un'idea troppo estroversa della creazione letteraria»: a volte, infatti, lo scrittore attinge altrove, ossia «al lutulento botro delle proprie angosce e ossessioni. [...] è proprio lì dentro che lo scrittore sa di poter trovare in qualsiasi momento il sangue che gli è necessario a impastare la farina del mondo; *voyeur* e vampiro di se stesso, solo risucchiando quel plasma egli diventerà quel re Mida che tutto assimilando contagia» (p. 369).

Merita infine di essere menzionato il capitolo finale, intitolato *Sul minimalismo*; notando come tale categoria sia ormai giunta a pervadere quasi «l'intera produzione contemporanea» (p. 597), Mari lamenta il fatto che «oggi molti narratori eleggono la discarica o la discoteca a segnacoli di modernità e di verità, e sorreggono stilisticamente il loro paesaggio con modi che sempre più programmaticamente mimano il parlato» (p. 598). Nei confronti di tale tendenza, lo scrittore milanese prende decisamente le distanze, fedele ad una posizione strenuamente affermata e ribadita nel corso degli anni: una posizione di matrice chiaramente manganelliana, che vede nello scrittore

una sorta di figura sacerdotale, chiamata ad officiare un rito, quello della letteratura, attraverso una lingua che è tanto più sacra quanto più si presenta, nelle parole che adopera, come vestigia di un tempo passato, ormai al sicuro da qualsivoglia contaminante frequentazione con le forme d'uso quotidiano. E se, fondandosi su un malinteso di fondo, si ha la tendenza a far passare «l'idea della forza come valore necessario alla letteratura» (p. 599), allora sembrerà forte, anzi fortissima, la letteratura cosiddetta 'impegnata', o, comunque qualsiasi letteratura che si confronti criticamente con la realtà cercando in qualche modo di riplasmarla secondo i propri fini e le proprie convinzioni. Esponenti di questa letteratura forte sono, secondo Mari, autori quali «Omero e Manzoni, Dante, Orwell, Rousseau» (p. 599). L'altra letteratura, quella incline a ripiegarsi su se stessa, sembrerebbe allora irrimediabilmente condannata ad una necessaria condizione di fragilità, intrinseca alla sua stessa natura. Ma stanno davvero così le cose? Mari ribalta in maniera geniale le posizioni in campo, in un passo, che cito integralmente, e che si configura come una vera e propria dichiarazione d'amore nei confronti dell'autonomia della letteratura: «Lo stigma della debolezza perterrà allora ai fautori di una letteratura femminile (perché nata per partenogenesi da se stessa), una letteratura di parole più che di cose, fatalmente portata a dialogare con il passato più che con il presente e il futuro, e con i libri più che con gli uomini: debolissimi dunque Tasso e Callimaco, Vincenzo Monti e il cavalier Marino, Ovidio e Queneau: più debole di tutti, inetto paguro chiuso nella sua biblioteca, Borges. Se però si considera che non ad altro si riferiscono le qualità della forza e della debolezza se non alla letteratura, si dovrebbe giungere alla conclusione opposta, e cioè che la letteratura è tanto più forte quanto più essa è tautologicamente *letteraria* (come la pietra più petrosa, la scimmia più scimmiesca, il gas più gassoso): quale scrittura letterariamente più forte di quella dannunziana, ad esempio, in virtù di un senso religioso della forma sonora, o più forte della manganelliana, sorretta dall'ispirazione a *essere* il mondo dopo averlo creato *ex nihilo*?» (p. 599).