

SIMONE GIORGIO

«IL PASSATO È TUTTO, E SIAMO SUOI».
POESIA E TEMPO NELL'OPERA DI MICHELE MARI

Michele Mari ha dato inizio alla sua carriera di scrittore nel 1989, con il romanzo *Di bestia in bestia*, a cui aveva lavorato per tutti gli anni Ottanta. È negli anni Novanta che esce la maggior parte delle sue opere: tra il 1990 e il 1999 ha infatti pubblicato ben sei libri, di vario genere: il fantastico di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990); il romanzo marittimo *La stiva e l'abisso* (1992), di complessa costruzione stilistica; due raccolte di racconti, *Euridice aveva un cane* (1995) e *Tu, sanguinosa infanzia* (1997); un diario del suo servizio militare, *Filologia dell'anfibio* (1995) e un romanzo di gusto céliniano, *Rondini sul filo* (1999). Meno corposa ma comunque regolare la produzione dal 2000 in poi: al romanzo meta-letterario *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, del 2002, ha fatto seguire, nel 2007, la doppia pubblicazione della prima raccolta poetica *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* e di un romanzo fantastico, *Verderame*; dopodiché, Mari pubblica nel 2010 *Rosso Floyd*, dedicato a Syd Barrett, fondatore e leader dei Pink Floyd; i racconti *Fantasmagonia* nel 2012; il romanzo d'avventura dickensiano *Roderick Duddle* nel 2014; l'autobiografia *Leggenda privata* nel 2017 e infine la seconda raccolta poetica, *Dalla cripta*, nel 2019.

La differenza non è solo numerica, ma anche qualitativa: i libri usciti dal 2000 in poi, infatti, salvo alcune eccezioni (da Cortellessa indicate in *Verderame* e *Leggenda privata*¹), sono forse da interpretare come una riproposizione manieristica dei temi sviscerati già nel corso degli anni Novanta. Ciononostante, rimane nella sua scrittura un eccellente livello di qualità stilistica, che permette a Mari di distinguersi tra gli altri scrittori contemporanei per la riconoscibilità immediata della sua voce letteraria e per la nitidezza con cui ha messo a fuoco alcuni nuclei tematici che tornano in più punti della sua opera; a ciò, si è sempre accompagnata una straordinaria facilità nel mettere in scena i suoi *topoi* letterari, tanto che non è azzardato parlare di un «mondo-Mari» per definire l'immaginario e la poetica di questo autore. Per Mari

¹ Cfr. A. CORTELLESA, *Michele Mari, il ritorno del demone*, «Doppiozero» (consultabile al seguente link <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>).

si può parlare, in sostanza, di «splendida monotonia», una formula impiegata da Pavese nel riferirsi alla tendenza di alcuni autori a tornare ossessivamente su precisi nuclei tematici².

Per cercare di individuare i temi principali della poetica di Mari, è opportuno cominciare da questa poesia, tratta da *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*:

Come una vestale
per anni e anni
solo
ho tenuto accesa la fiammella

Come un giapponese nell'atollo
per anni e anni
solo
non ho creduto alla fine del conflitto

Come un cane
per anni e anni
solo
ho vegliato dove tu eri stata

E adesso che te ne sei accorta
non so se la mia vita
sarà rubricata come cosa patetica
o come cosa eroica³.

Il componimento, molto indicativo dello stile colloquiale della raccolta, è diviso in quattro strofe, tra le quali le prime tre presentano ciascuna una similitudine che insiste sulla fedeltà di Mari all'amore di cui parla l'intero libro, vissuto come una vera e propria ossessione. Nell'ultima strofa, però, si insinua un dubbio: il poeta non sa se questo sacrificio, cui ha dedicato l'intera vita, sarà giudicato come «patetico» o «eroico». Più in generale, la dicotomia qui espressa regola i rapporti tra Mari e il mondo moderno, e governa anche la relazione tra la cultura classica (cui Mari sente di appartenere) e quella contemporanea, o meglio, tra la cultura classica e la non-cultura che l'autore disprezza: la passione nutrita da Mari per la letteratura è raffigurata nella sua scrittura come la causa o l'origine del suo disadattamento, trovandosi costantemente in bilico tra la sensazione di essere l'ultimo depositario di un'altissima tradizione e l'impressione (o il timore) di apparire ridicolo agli occhi delle altre persone, meno raffinate e più inclini ad abbandonarsi a pulsioni irrazionalistiche. Il contrasto fra cultura e natura è d'altronde enucleato fin da subito in *Di bestia in bestia*, il suo romanzo d'esordio, il

² Cfr. G. REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Firenze, Olschki, 2012.

³ M. MARI, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Torino, Einaudi, 2007, p. 27.

cui intreccio si poggia sullo scambio di persona tra Osmoc, coltissimo insegnante universitario, e il fratello Osac, affetto da un ritardo mentale ma dotato di forza sovrumana. Il finale del libro, con la distruzione della biblioteca di Osmoc e la sua morte, mette in scena la sconfitta della letteratura, sconfitta che però non comporta toni solenni o epocali, ma appare più che altro ridicola⁴. Ad ogni modo, la visione di letteratura come strumento di difesa dal reale, che percorre tutta l'opera di Mari, ha il suo riflesso anche nell'architettura narrativa della storia: la vicenda è raccontata in un lungo flashback da Osmoc, nella sala della biblioteca, con i personaggi circondati dai libri, mentre il suo resoconto viene periodicamente interrotto dagli attacchi di Osac. Di fatto, per tutto il romanzo è narrato un assedio lanciato dalla brutalità del reale contro la dimensione fittizia della letteratura.

Questa visione della letteratura come un valore da difendere è presente anche nell'introduzione a *Tutto il ferro della torre Eiffel*:

Tu la vedi, questa cosa, e ridi: ma è un pianto; e dici: se la letteratura genera questo, è questo, la letteratura. Ed è la vendetta del mondo, perché *la letteratura che non si difenda dal mondo cos'è se non mondo?* E il mondo è qui polimero fuso: ma fuso a forma di letteratura così, volessimo uscire, sappiamo che non si può, nemmeno ogni tanto»⁵.

La letteratura non è vista solo come un'arte *in* difesa, ma anche come arte di difesa *dal* mondo: attraverso la letteratura si può esprimerlo, finché essa non lo vampirizza, per così dire, succhiandone via ogni impulso vitalistico. Riprova ne sono le parole tratte da un'altra introduzione, quella di *Filologia dell'anfibio*, ancor più rilevanti poiché poste all'inizio di un diario, dunque di un'esperienza biografica realmente vissuta:

Ci sono persone per le quali il passato è la sola dimensione reale. Per queste persone vivere significa essenzialmente aggiornare il proprio passato; di tale aggiornamento esse hanno coscienza discontinua, apparendo loro talvolta come conservazione, talvolta invece come perdita. È in simili momenti di lutto che queste persone, inorridite dal dilapidante cangiare della vita, chiedono soccorso alla letteratura. Ma la letteratura è dea intollerante, e gelosa della vita esige da loro il sacrificio di ciò che più le ricorda la rivale: va così che quelle persone debbano rinunciare a ciò che più premeva loro, riprodurre la continuità della vita fra il suo accendersi nella nascita e il suo spegnersi nella morte. Può allora capitare che, sconsolate dall'indicibilità di questa pienezza, e angustiate

⁴ Lo conferma anche Carlo Mazza Galanti: «Le parole [...] raccontano come ferite e cicatrici, della lotta tra l'auratica aspirazione al senso, all'armonia e all'ordine, e l'abiezione bestiale della carne, del sangue, delle pulsioni incontrollabili e primitive. Un confronto chiaramente allegorizzato nel romanzo d'esordio»: C. MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo, 2011, p. 31.

⁵ M. MARI, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi, 2002, p. 4, corsivo mio. L'autore sta parlando di una *madeleine* di plastica, che richiama, parodizzandolo, il famoso biscotto della *Recherche* proustiana.

dall'impegno di dover sezionare la vita come macellai, *si aggrappino come a una zattera a quei lembi di passato che la vita abbia generosamente già delimitato per loro*⁶.

Tra i «lambi di passato» che la vita “concede”, Mari ne seleziona accuratamente alcuni, tematizzandoli praticamente in ogni sua opera. Un ruolo di primo piano è svolto da tutto ciò che Mari riconduce all'infanzia: oltre alla splendida raccolta di racconti *Tu, sanguinosa infanzia* e a un vero gioiello narrativo come *Verderame* (che rappresentano due degli esiti migliori della sua scrittura), valga da esempio questo sonetto tratto dalla sua ultima raccolta poetica *Dalla cripta*, che reca come data di composizione il 1983:

O cameretta, che già fosti un porto
al corso di mia chiusa giovinezza,
intima pace e solida fortezza,
rifugio di penombra e mio conforto,

or dopo immensi giorni il sole è sorto
che perdere mi fa la tua certezza,
e vincere non so la mia tristezza
poi che m'accorgo che quel tempo è morto.

O cameretta, dolce mia prigionia
Che mi avvolgesti morbida e sicura
Come la buona terra avvolge il seme,

altro orizzonte ho adesso, altra visione,
ma finché il tempo e la memoria dura
noi nel mio spirito rimarremo insieme⁷.

Si tratta di un sonetto che racchiude diversi motivi interessanti: negli ultimi due versi in chiusura, ad esempio, si esprime l'attenzione ossessiva verso il passato, visto come un insieme di sensazioni ed esperienze da custodire; si ripresentano il rapporto di amore-odio con i luoghi chiusi, il dualismo tra questi e i luoghi aperti, e infine la predilezione di Mari verso i primi⁸: la cameretta, nella prima strofa, è definita «porto» e «solida fortezza»; nella terza, invece, con un ossimoro, la si descrive come «dolce mia prigionia». Sempre in questa strofa, però, si introduce

⁶ M. MARI, *Filologia dell'anfibio*, Bari, Laterza, 1995, p. 3, corsivo mio.

⁷ M. MARI, *Dalla cripta*, Torino, Einaudi, 2019, p. 23.

⁸ Significativamente, in *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Mari istituisce un'analogia tra la sua casa e i luoghi claustrofobici di alcuni film horror, notando quanto la sua amata fosse restia a passarci il tempo. La poesia in questione si apre con un'elencazione («Non aprite quella porta / non entrate nella stanza 237 dell'Overlook Hotel / ricordati figliuolo che puoi andare dappertutto / tranne che nella soffitta / meglio non guardare cosa c'è / nel frigorifero di Jeffrey Dahmer...») a cui fa da immediato contraltare, nella strofa seguente, l'espressione «casa mia» (v. 7): «come se quella che gli architetti chiamano / la zona notte / fosse l'orrore» (cfr. M. MARI, *Cento poesie...*, cit., p. 37).

un'analogia importante, che raffigura Mari come un seme messo a coltivare in quella stanza: un'immagine che può essere interpretata come l'ammissione di aver considerato sé stesso come un autore fin dall'infanzia. Tale coscienza – per essere coltivata – ha avuto bisogno di una dedizione totale, consumata appunto nel luogo chiuso della cameretta. Questa consapevolezza è confermata poi nel v. 12, dove, annunciando l'abbandono di quella stanza, Mari utilizza termini danteschi come «orizzonte» e soprattutto «visione», a sottolineare che, terminato il periodo di formazione nella cameretta, è pronto a comporre e pubblicare la sua opera.

In realtà, i dolci ricordi evocati da questo sonetto (ricordi che punteggiano tutta l'opera di Mari dedicata al tema dell'infanzia), rappresentano un'eccezione nella generale percezione del rapporto “vampiresco” tra letteratura e vita, rapporto che sfocia in una morbosa ossessione verso il passato. Anche questa dinamica è stata ampiamente esplorata da Mari nei suoi libri, in prosa e in versi: a partire dalla metà degli anni Novanta, in effetti, la componente autobiografica assume un peso sempre maggiore nell'opera dello scrittore; ma anche nei romanzi di finzione la ricerca sul passato occupa spesso un ruolo centrale, essendo ad esempio il tema di *Rosso Floyd* che esplora l'influenza di Syd Barrett sui Pink Floyd dopo la sua fuoriuscita dal gruppo. Nei lavori di impianto più autobiografico l'ossessione per il passato si declina invece come velleità di poterlo modificare, oppure si trasforma nel suo contrario, ovvero una sorta di paranoia sulla possibilità che potesse essere diverso. Offriamo un esempio per il primo caso. Dalle *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*:

Nella pista deserta
mio figlio
disegna linee sempre nuove
sui rollerblade lucenti

Potessi anch'io ridisegnar così
la vita mia e la tua
(forse se Giovannin Berchet
anzi che scrittore
fosse stato campion di pattinaggio
avrebbe dato il nome ad una pista
sulla quale io e te pattinatori
avremmo intrecciato le figure
chiudendo per sempre l'arabesco
nell'abbraccio
di due ragazzi con le guance rosse)⁹.

⁹ M. MARI, *Cento poesie...*, cit., p. 12.

Nel componimento, le traiettorie tracciate sul ghiaccio dal figlio del poeta diventano, con un salto immaginifico, la trama della vita di Mari, che vorrebbe «ridisegnar» per coronare il suo sogno d'amore. Sempre sull'onda di associazioni simbolico-mentali di carattere quasi cabalistico, il destino dei due amanti è segnato dalla professione di Berchet, che dà il nome al luogo in cui si incontrano i due per la prima volta, e che nella fantasia di Mari trasforma il passato e dunque anche l'esito della loro relazione¹⁰. Si nota qui inoltre un altro processo tipico dello scrittore, quello del sovraccarico simbolico, per cui i suoi protagonisti sono così ossessionati dallo svelare corrispondenze e relazioni fra i vari dati del reale da far letteralmente “implodere” le trame dei romanzi in cui operano. Funzionano così, dal punto di vista narrativo, ben tre libri di Mari: *La stiva e l'abisso*, in cui l'ossessione di Menzio per l'inesistente tesoro condanna l'intero equipaggio alla morte; *Rondini sul filo*, confessione della gelosia amorosa di Mari che gli impedisce di vivere serenamente la sua relazione, ma lo porta piuttosto a indagare nevroticamente sul passato della sua compagna; *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, in cui l'indagine parigina di Walter Benjamin e di Ernst Bloch sulle misteriose morti e sui complotti europei alla vigilia della Seconda guerra mondiale si risolve in un nulla di fatto.

La stessa raccolta *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, d'altronde, ruota interamente attorno a un'azione iper-semiotica, tramite la quale Michele Mari cerca di conferire un nuovo senso a numerosissimi oggetti e prodotti culturali. Il sovrasenso imposto da Mari, ovviamente, partecipa della narrazione (pur esile) che si intravede in questa sorta di *Canzoniere* del nuovo millennio; se queste pagine poetiche pullulano di oggetti, è pur vero che, contrariamente a quanto afferma Barthes¹¹, essi non resistono al senso, non sono lì a richiamare una presupposta realtà, bensì un ineluttabile destino: tutti i tentativi di Mari si risolvono nel contrario di ciò che l'autore si auspica. Mari si mostra impotente nei confronti del destino; la relazione tra senso e oggetto non è del tutto spezzata, ma sfugge al controllo dell'autore: il meccanismo semiotico non gira a vuoto, bensì svela apertamente il suo carattere illusorio, come se si assistesse a un trucco di magia consapevoli dell'inganno che lo permette. Lo esplicita bene questa poesia:

I poeti latini
avevano una splendida espressione
per indicar le stelle che cadono in estate:

¹⁰ Anche la componente antirazionale e volutamente “magicheggiante” dell'immaginario di Mari riveste un ruolo di grande importanza nella sua scrittura, essendo spesso il punto d'approdo dell'ossessione dei suoi personaggi (come accade all'io narrante di *Rondini sul filo*).

¹¹ Cfr. R. BARTHES, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 158.

labentia signa
cioè segni scivolanti

Tale mi sembra il tempo
in cui ci siam baciati
scia luminosa
passata troppo in fretta

L'astrofisica insegna tuttavia
che quel teatro
caro ai bambini ed agli innamorati
non è caduta e non è scivolamento
ma solamente morte¹².

Lo spettacolo delle stelle cadenti, usato come termine di paragone per l'amore che Mari prova verso la destinataria delle poesie, è significativamente definito «teatro» al v. 11, e viene fatto notare, nel verso successivo, che è «caro ai bambini ed agli innamorati», ovvero a soggetti che, secondo la tradizione razionalista occidentale, difettano di ragione; l'amore viene dunque a configurarsi come un trucco, una «splendida espressione» che può affascinare gli sciocchi e gli sprovveduti, ma che, in ultima analisi, è «solamente morte».

Delle *Cento poesie*, colpisce soprattutto il già citato stile colloquiale, che allontana Mari dalla tradizione lirica classica. Ciò non vuol dire che non vi siano riferimenti a numerose opere letterarie, dal *Canzoniere* petrarchesco, che costituisce il modello principale di confronto, al *Decameron*; inoltre, Mari manipola e utilizza moltissime espressioni e immagini tratte dal cinema e dalla musica. Tutto ciò è contrassegnato, in ogni caso, dall'abbassamento generale del registro linguistico, come ad esempio in questa poesia:

Ogni volta che ci incontriamo
studio l'incanto per portarti via
ma ogni volta
ti giri su te stessa
e fai ritorno al tuo confortevole averno
Euridice che per ripetere i tuoi passi
non hai bisogno
della dabbenaggine di Orfeo¹³.

La ripresa del mito greco, particolarmente caro a Mari (come vedremo più avanti), diventa qui un'occasione per rimarcare l'inadeguatezza del poeta a compiere scelte di vita coraggiose: infatti, la storia di Euridice e Orfeo è riproposta facendo cenno alla

¹² M. MARI, *Cento poesie...*, cit., p. 73.

¹³ Ivi, p. 43.

«dabbenaggine» di quest'ultimo, colpevole della perdita dell'amata; nella situazione di Mari, all'opposto, è la volontà stessa della donna a impedire il ricongiungimento, preferendo invece il «confortevole averno»¹⁴ della vita coniugale. L'abbassamento lirico è segnalato dalla quasi totale assenza di parole del registro elevato; quando esse vengono proposte, l'effetto è spesso parodico, a rimarcare l'irreparabile distanza tra la realtà dei fatti e il mezzo espressivo attraverso cui il poeta comunica il suo sentimento. D'altra parte, l'inutilità della scrittura è tema che torna spesso in questi versi: «sostituire i poeti è lusinghiero», nota Mari riguardo alle letture dell'amata che cambiano nel tempo, «ma è nulla / se non sostituisci / i fidanzati»¹⁵; o ancora: «In realtà sappiamo / che il più grande scrittore di ogni tempo / si chiamava Onan»¹⁶.

L'abbassamento lirico presente nelle prime poesie corrisponde, curiosamente, alla forte e varia presenza di stilemi poetici nella prosa narrativa, fin da *Di bestia in bestia*. Nel passo che segue, ad esempio, Osmoc sta raccontando ai suoi ospiti del suo innamoramento risalente ai tempi scolastici. Dice:

Guardavo rapito la mia compagna di banco, scilice in tralice: contenendo in sé ogni futura epopea quel guardo era già persuasione di destino, ma inoltrandomi nel tempo (noi postumi a noi) non potevo evitare di fingermi conversazioni tremende, quaj togliano a quel destino il suo senso. “Considera”, le dicevo: “*un capriccio d'oscur segretario ed ecco il mio nome in altra classe iscritto per sempre: o pur teco io iscritto, nel primo giorno non trovo a la mane il mio par preferito di calze (le turchesi io intendo: tu 'l sai), e m'indugio alla cerca, e ne chieggio la madre, e si fruga conserti undiquamente per casa: riescono infine le calze, e il puerulo passo mi studio affrettare alla scola: ma vi giungo in ritardo, ed occupato d'altrui è quel banco ove posai trepidando al tuo fianco, e l'occhiate furtive ne dicean eloquenti, e le galeotte matite imprestate e le gomme: ma son giunto in ritardo e quel banco è già sede d'un altro, di Ranziani poniamo, o del gracilino Vignola o di Bonfante che querulo ride: e mi seggo discosto, ad altre forme vicino, ad altra vita e destino, né di te mai più seppi o saprò, separati, per sempre, d'allora, da prima, ché la vita che vivi sono solo le infinite cui finito sei escluso, ed in te io vidi quel giorno soltanto le schiere di donne che tu in te stessa uccidevi, tiranna tu e vittima a un tempo e micidiale di te come tutti micidiali di noi, e se ora siam qui è come s'incontrano i morti nell'Ade...*”¹⁷.

Si tratta di un passaggio importante: la lingua di Osmoc, che pure rappresenta uno scarto verso l'alto rispetto a quella del narratore del libro, è qui più poetica che altrove, tanto che all'interno del brano si possono riconoscere veri e propri versi metricamente costruiti, rime

¹⁴ In un'altra poesia, Mari scrive che l'amata ha temuto che «la buia cantina / o la polverosa soffitta» assumessero, simbolicamente, un'importanza troppo grande nel contesto della sua vita, a significare probabilmente la clandestinità della loro relazione: recupera, questa volta però adattandola al *topos* della casa, il contrasto tra luce e oscurità (cfr. *ivi*, p. 78).

¹⁵ *Ivi*, p. 36.

¹⁶ *Ivi*, p. 39.

¹⁷ M. MARI, *Di bestia in bestia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 88, corsivo mio.

interne, a comporre quasi una poesia in prosa; inoltre, sul piano lessicale si notano espressioni e parole tipicamente stilnoviste riassorbite nella prosa, ma che nella nostra cultura sono invece tradizionalmente associate alla poesia. Ed è proprio in corrispondenza di questi improvvisi innalzamenti del registro che, non a caso, si narra dell'impossibilità di entrare in contatto con l'amata: lo sguardo ossessivo verso il passato conduce lo scrittore alla sensazione di essere escluso dalla vita.

In *Rondini sul filo*, invece, il passato della compagna di Mari diventa oggetto d'investigazione: la fitta rete di rapporti tra gli elementi della vita di lei è la chiave attraverso cui illuminare le esperienze, amorose e non solo, avute prima del loro incontro e così soddisfare la gelosia ossessiva dell'autore. Nel tentativo di tracciare una vera e propria mappa delle relazioni precedenti della sua partner, scrive:

mi aiuto con risme di appunti e di schemi, grafici che rappresentano l'evolversi di quella storia sotto ogni sua specie: grafico dei ristoranti, del contubernio e del vimini, delle abitazioni, delle vacanze... grafico della cordialità, grafico delle medicine... delle pettinature, del trucco... della loro rappresentazione mentale negli altri... grafico dei litigi, grafico del pigiama... grafico del sistema dei baci... grafici complessi che contemperano i precedenti in articolate sinossi... linee curve, spezzate, tratteggiate, a puntini... campi concentrici, intersezioni, piccoli cunei segnadistanza, didascalie, colorazioni diverse, alcuni di sti pannelli, lo dico... opere d'arte! Da esporre! Per la congruenza formale del tutto, la precisione con cui ogni particolare ha rispondenza nell'insieme universo, il gradevole cromatismo la sicurezza del segno [...]¹⁸.

L'ossessione di Mari diventa qui forma, stile: arriviamo a quello che lui stesso ha indicato come nucleo centrale della sua attività letteraria, sia in quanto scrittore, sia in quanto critico. Per Mari, infatti, è l'ossessione verso qualcuno o qualcosa che porta gli scrittori a inventare uno stile, un genere, un immaginario:

Céline, Gadda, Gombrowicz, Kafka, Borges, Conrad, Canetti, Manganelli, Perutz, Melville, Landolfi, Maupassant: molti dei nostri scrittori prediletti sono degli ossessi. Ossessione è da assedio, ma il suo nome scientifico, anancasma, è da destino, ananke. Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla: scrittori che hanno nell'ossessione non solo il tema principale [...], 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 psicoanalitica. 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. [...] lo scrittore-ossesso parlerà della propria ossessione anche quando non ne fa un tema esplicito...¹⁹.

¹⁸ M. MARI, *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori, 1999, p. 257.

¹⁹ M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 21.

Il passo di *Rondini sul filo* che abbiamo citato conduce al finale del libro, in cui il protagonista è ormai quasi completamente uscito di senno, e si affida a rituali magici, discutendo di scienza e biologia. Un finale che, per certi versi, è simile alla conclusione di un sonetto della raccolta *Dalla cripta*, in cui, rivolgendosi al tempo, Mari ammette che «ti pensiamo / come un flutto indistinto in cui lo stare / per via di confusion sia meno gramo»²⁰. Il tempo e il passato sono visti come un caos ingovernabile, cui apparteniamo senza possibilità di liberarci; non si deve cercare di razionalizzarlo, pena la follia: «Ma sol che venga l'estro di contare / quant'esistenza avemmo e quanta abbiamo, / allora non riman che il delirare»²¹.

Un altro esempio dell'attenzione di Mari verso il passato è contenuto nel brano conclusivo del racconto *Euridice aveva un cane*, dedicato a un'anziana vicina di casa di Mari, cui era particolarmente affezionato, morta in sua assenza, senza che lui lo sapesse:

“Ma quando, quando?”

“Tre anni fa”.

“Così tanto? Tre anni! Ma non è possibile! E io, io come ho fatto a non saperlo?”

“Eppure son tre anni a dicembre”.

“Ma allora ci è stata poco...”

“Sai quanti anni ci è stata?”

“Ma, non so di preciso, non più di due o tre...”

“Otto”.

Si è levato il vento e ora fa veramente freddo, ma non posso muovermi, non ancora. Chissà cosa penseranno i nonni.

“Ci siamo chiesti come mai tu non fossi venuto, abbiamo pensato che non potessi”.

“C'era... tanta gente?”

“Oh sì, noi c'eravamo tutti, siamo venuti con cinque macchine, tranne Tommasino che aveva pochi mesi e Maria Frine che non era ancora nata, e poi c'era tutto il paese, pensa, è venuto anche il ciclista, e tanti altri che a Scalna non si erano mai visti. È stato un bel funerale”.

Se tendo l'orecchio sento nel rumore dell'acqua altri rumori più brevi, uno stormire di canne, piccoli tonfi, il cri-cri di un grillo isolato. L'importante è non voltarsi, restare seduto sul greto in attesa.

“No, lui non c'era, come avrebbe potuto? Chissà da quanto tempo era morto, povera bestia, con tutti gli anni che aveva. Nessuno è mai riuscito a sapere con esattezza quanti fossero...”

Fra poco albeggerà, ma è questa l'ora. Adesso sembra che anche l'acqua si sia fermata. Basta che io non mi volti, che rimanga così ancora un po', a carezzare questo bel sasso piatto che riflette la luna. Al primo fruscio alle mie spalle, saprò che sono arrivati²².

²⁰ M. MARI, *Dalla cripta*, cit., p. 31.

²¹ Ivi.

²² M. MARI, *Euridice aveva un cane*, in ID., *Euridice aveva un cane*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 82-83.

In questa scena, Mari parla con sua sorella, che gli spiega che la signora è morta e gli racconta il suo funerale. Riprendendo ancora il mito di Orfeo ed Euridice, Mari fa della sua vicina l'ombra da ricercare, da riportare in vita tramite uno sforzo poderoso della memoria, anche a costo di «non voltarsi, restare seduto sul greto in attesa». L'ossessione verso il passato, che qui si confronta con il limite estremo dell'assenza altrui, ossia la morte, occupa la scena in maniera così irrecuperabile da spingere Mari a costruire questo dialogo alternando sapientemente le poche informazioni che gli dà la sorella e lunghi silenzi, pennellando un quadretto quasi bucolico con il quale termina un racconto fortemente intriso di nostalgia, dolce e malinconico al tempo stesso. In questo modo, Mari illustra il dolore a cui si espone chi si sforza così tanto di ricordare, di cercare risposte nel passato, di mantenere un rapporto attivo con il tempo.

Il sentimento del tempo che scorre fa da filo conduttore a una ghirlanda di cinque sonetti presenti in *Dalla cripta*. Ne riportiamo il primo:

Tempo perduto ed ombre da cercare,
immateriali e vane sotto il vetro
della memoria spastica, il cui metro
s'allunga a dismisura per trovare;

tempo futuro tutto da scontare,
che remeando gli anni guarda indietro
nel sogno di corregger ciò che tetro
avvolge in sue catene e cielo e mare;

tempo presente, opaco e fuggitivo
che in tua puntuale essenza non esisti
e solo nel deludere sei vivo;

tempo non tempo di beati e tristi
che dell'umano hanno varcato il rivo,
esisti, o tempo? O tempo mio, resisti.

Il sonetto ripropone i temi e i modi della sua concezione del passato. Si può notare uno dei tratti tipici dello stile di Mari, che riutilizza a suo piacimento forme e linguaggio della tradizione letteraria classica. Nella poesia, di gusto leopardiano, le terzine finali esprimono il dubbio sull'esistenza del passato e la puntuale delusione legata al presente («solo nel deludere sei vivo»)²³. Delle due quartine, evidenziamo nella seconda la velleità di trasformare il passato

²³ Si noti che, in generale, le riflessioni sul tempo contenute in *Dalla cripta*, sfruttando il mezzo lirico-riflessivo, risultano più astratte e quindi più facilmente ricollegabili alle teorie filosofiche di riferimento. In particolare, l'idea

(«nel sogno di corregger ciò che tetro / avvolge in sue catene e cielo e mare»), che appresta tutto il tempo futuro; la prima quartina, invece, espone l'importanza della memoria e lo sforzo di quest'ultima nell'indagare il passato e al tempo stesso recuperarlo, tenerlo in vita, in una visione quasi proustiana della dimensione temporale. Questi motivi si ripetono anche nel terzo sonetto della ghirlanda:

Io ero tu dicevi, ed imperfetto
sentenziava il didàscalo severo,
ché quello che tu eri era leggero
come una casa cui non copra 'l tetto.

Sarò farò insistevi pargoletto,
ma potrà mai il futuro farsi vero
se un atomo soltanto, un punto mero
diversi son dall'esito concetto?

Passati invece siamo di diritto,
passanti un giorno e trapassati poi
senza tensione, senza più tragitto;

frammenti di memoria, noi e voi,
precipiti nel nulla a capofitto
perché il passato è tutto, e siamo suoi²⁴.

Qui si mette bene a fuoco come l'infanzia, in particolare, sia un elemento di fondamentale importanza nella "dittatura" esercitata dal passato su di noi, poiché è lì che si sviluppa la formazione dell'individuo. In quella fase della vita si creano quelle attese che poi nel corso della stessa verranno puntualmente tradite, come spiega la domanda retorica che occupa i vv. 6-8. Analizzando la trama verbale di questa poesia, si nota un salto tra le quartine e le terzine: mentre le prime due strofe raffigurano una scena d'infanzia con un bambino che ripete – non a caso – i tempi verbali, la domanda retorica che abbiamo individuato poco fa traghetta la poesia su un piano tra il sapienziale e l'esistenziale: si passa dal «tu» al «noi», e la narrazione si interrompe per dare spazio a una riflessione sul potere del passato, che ci vincola regolando la nostra esistenza, rendendoci «frammenti di memoria» (v. 12).

sul presente espressa in questa poesia sembra richiamare la concezione presentata da Husserl in *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, per cui il presente in sé stesso non è individuabile se non nell'unione della percezione degli eventi passati e futuri (cfr. E. HUSSERL, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano, Franco Angeli, 1981). Ciò confermerebbe anche la predilezione di Mari per la cultura di inizio Novecento, mostrata dagli interessi filosofici e letterari che nutre per quel periodo e messa in scena in *Tutto il ferro della Torre Eiffel*.

²⁴ M. MARI, *Dalla cripta*, cit., p. 29.

Il passato, il suo valore, l'ossessione che verso di esso si può sviluppare: come abbiamo cercato di mettere in evidenza, sono questi i *topoi* fondamentali che nutrono la concezione della letteratura di Mari e attraversano tanto le opere narrative quanto le poesie, i versi liberi delle *Cento poesie* così come quelli più tradizionali di *Dalla cripta*.