

Schermarsi: l'autobiografismo obliquo di Michele Mari in *Filologia dell'anfibio* e *Rondini sul filo*

Eva Zandonà
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – In Michele Mari's work, self-narration takes shape through an oblique and implicit form of autobiography, in which the authorial presence tends to remain elusive through various strategies of dissimulation. The essay examines how such procedures operate even in texts of stronger autobiographical intensity, such as *Filologia dell'anfibio* and *Rondini sul filo*. The study begins with a stylistic and rhetorical analysis with the aim of interpreting the hyper-literariness of *Filologia dell'anfibio* as a screen that filters the memorial substance. The discussion then moves on to *Rondini sul filo*, highlighting Mari's ventriloquial appropriation of Céline's style and the marked presence of the supernatural. Both features are interpreted as strategies of concealment, deliberately employed to obscure and displace the authorial self.

Keywords – autobiography; autofiction; Michele Mari; stylistic and rhetorical strategies; supernatural.

Abstract – La narrazione del sé si esprime nella produzione di Michele Mari sotto forma di un autobiografismo obliquo e implicito, in cui l'esposizione dell'io autoriale tende puntualmente all'elusività mediante molteplici strategie di eclissamento. Il saggio intende indagare come tali procedimenti di dissimulazione agiscano anche in opere connotate da una maggiore intensità autobiografica, come *Filologia dell'anfibio* e *Rondini sul filo*. Lo studio muove da un'analisi stilistico-retorica volta a interpretare l'iperletterarietà di *Filologia dell'anfibio* come uno schermo interposto a filtrare la materia memoriale. Il saggio si sofferma poi, per quanto riguarda *Rondini sul filo*, sull'uso ventriloquo che Mari fa dello stile di Céline, per poi passare a riflettere sulla forte presenza del soprannaturale nella vicenda narrata, giustificando entrambi gli elementi come consapevoli dispositivi di occultamento dell'io autoriale.

Parole chiave – autobiografia; autofiction; Michele Mari; soprannaturale; strategie stilistico-retoriche.

Zandonà, Eva, *Schermarsi: l'autobiografismo obliquo di Michele Mari in «Filologia dell'anfibio» e «Rondini sul filo»*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 86-104.
eva.zandon@studio.unibo.it
<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23223>
finzioni.unibo.it

1. Premessa

L'asse di rotazione attorno al quale muove la produzione di Michele Mari è la dimensione dell'io. Tra autofiction, fototesti auto-antologici e romanzi di finzione in cui i protagonisti si rivelano proiezioni del volto e dell'esperienza personale dello scrittore, sono molteplici le forme di narrazione del sé che Mari ha sperimentato nel corso della sua carriera. La matrice autobiografica della sua scrittura si manifesta in maniera carsica, talora rimanendo implicita e sommersa, talora affiorando più scopertamente in superficie. In questo polimorfico quadro di rifrazioni dell'io, è pur possibile scorgere una tendenza prevalente: una certa vocazione all'eclissamento e alla reticenza della soggettività autoriale mediante il ricorso a dispositivi di dissimulazione e schermi protettivi, quali alter ego, portavoce e figure vicarie, maschere stilistiche o strategie finzionali, che consentono puntualmente allo scrittore di sfuggire alla resa dei conti con una totale esposizione del sé. In particolare, la presente trattazione intende analizzare le modalità con cui Mari è portato inevitabilmente a schermarsi anche in quelle opere in cui l'autonarrazione registra le più evidenti deflagrazioni di autobiografismo. A tal proposito, al di là di *Leggenda privata*, il libro più autobiografico di Mari e accolto da molti come la sua opera più riuscita, si è deciso in questa sede di restringere il campo alle meno studiate *Filologia dell'anfibio* (1995) e *Rondini sul filo* (1999).

Filologia dell'anfibio è un'opera particolarmente significativa ai fini dell'analisi dello sviluppo della fabulazione del sé nella produzione dello scrittore, poiché segna un punto di svolta nella traiettoria artistica di Mari degli anni Novanta, esplicitando per la prima volta la matrice autobiografica sottesa alla sua ricerca letteraria. Nella prima fase della sua carriera, Mari esordisce con il romanzo *Di bestia in bestia* (1989) esplorando i territori del fantastico e del gotico; un percorso che procede poi con l'*allobiofiction*¹ *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), sorta di diario apocriefo del fratello di Giacomo Leopardi, che omaggia nello stile la letteratura sette-ottocentesca amata dallo scrittore e che si mantiene in atmosfere fantastiche, ammiccando all'immaginario *horror* popolare e alla *detective story*; segue infine *La stiva e l'abisso* (1992), che si rifà alla tradizione dei romanzi d'avventura marinaresca sulla scorta di Melville, Stevenson, Conrad, Salgari e in cui ancora predomina l'elemento del fantastico. Questi tre romanzi sono tutti pienamente calati nella dimensione della finzione, anche se Mari tende a trasfigurarvi alcuni aspetti della sua personalità e della sua vicenda personale, proiettandoli in personaggi che funzionano come suoi alter-ego e portavoce (Osmoc e Osac; il capitano Torquemada). Attraverso una conoscenza a posteriori dell'evoluzione del percorso narrativo dell'autore è possibile percepire questo sostrato autobiografico modulato e celato in profondità; in ogni caso, a fugare ogni

¹ *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* viene analizzato come caso esemplare di *allobiofiction* da Riccardo Castellana, in *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 62.

dubbio, le parole dello stesso Mari confermano come sia sempre possibile intravedere in queste opere la sua fisionomia:

È come se parlassi sempre dell'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 [...]. Però di fatto alla fine sono sempre io, sono il Capitano Torquemada della *Stiva e l'abisso*, sono Osmoc e Osac di *Di bestia in bestia*, sono Michelino di *Verderame*, eccetera.²

Nella successiva raccolta di racconti brevi *Euridice aveva un cane* (1993), alcuni testi, attraverso una serie di indizi referenziali e formali, vedono un abbassamento della trasfigurazione romanzesca e un più scoperto affioramento della materia autobiografica, come si verifica ad esempio nel racconto eponimo della silloge. Sempre dalla prospettiva dell'autonarrazione, l'opera può dunque essere interpretata come una sorta di anello di congiunzione, di fase di transizione tra la produzione di Mari dei primi anni Novanta e il successivo *Filologia dell'anfibio*, il 'diario militare' in cui Mari si approssima in maniera più decisiva ed evidente alla forma di scrittura autobiografica, con una netta virata rispetto alla precedente produzione. Lo scrittore passerà poi nuovamente per la forma breve, pubblicando la raccolta di racconti *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), con un ritorno alla sua abituale esposizione del sé al ribasso e per sottrazione³, prima di approdare nel 1999 al più audace, dissacrante e al tempo stesso ambiguo avvicinamento al polo dell'autobiografismo con *Rondini sul filo*.

Già a partire dai primi recensori di *Filologia dell'anfibio* prima, e di *Rondini sul filo* poi, questo cambio di rotta nella produzione di Mari viene immediatamente avvertito e interrogato; fra i numerosi articoli su quotidiani⁴ che compaiono all'uscita di *Filologia dell'anfibio*, accolto con particolare entusiasmo tra i detrattori del servizio militare, l'elzeviro di Giovanni Mariotti per il «Corriere della Sera» intuisce la novità dell'opera e giudica difficile decidere il posto che occuperà nella produzione di Mari, individuando soltanto nel «genio linguistico»⁵ dello scrittore un collegamento con i romanzi fantastici precedenti. A questa altezza l'eclettismo di Mari è ormai diventato una sua cifra distintiva, come rifletterà giocosamente Raffaele Manica in un memorabile articolo per «Il Caffè illustrato»⁶. Ancora, all'uscita della seconda edizione di *Filologia dell'anfibio* per Laterza nel 2009, Roberto Carnero tornerà a sottolineare il carattere di originalità dell'opera, non soltanto rispetto all'universo narrativo di Mari, ma anche in relazione al

² M. Mari in C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum fax, 2019, p. 51.

³ Lorenzo Marchese parla per *Tu, sanguinosa infanzia* di una spinta alla sottrazione e di un'esposizione del sé che tende all'eclissamento in *Autenticità, «Narrativa»*, 41, 2019, pp. 91-104: 98, <https://doi.org/10.4000/narrativa.358> (ultima consultazione: 21 agosto 2025).

⁴ Per una bibliografia completa e accurata delle recensioni risalenti a questo periodo si rinvia a C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Fiesole, Cadmo, 2011, pp.151-152 e pp.154-156.

⁵ G. Mariotti, *Quell'inutile naja perfetta come un'opera d'arte*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1995.

⁶ R. Manica, *Tutti i Michele Mari*, «Il Caffè illustrato», maggio-giugno 2003, pp. 68-71.

panorama letterario italiano degli ultimi decenni, mettendone in luce in particolare l'abissale distanza da *Pao Pao* di Tondelli⁷.

La pubblicazione di *Rondini sul filo* si fa poi determinante per comprendere la direzione intrapresa da Mari: Andrea Cortellessa, per esempio, scorge immediatamente una linea di continuità tra quest'opera, *Tu, sanguinosa infanzia* e *Filologia dell'anfibio* nel vertiginoso «squilibrio retorico fra materia privatissima del narrato e massimo *ornatus* stilistico»⁸, che consacra Mari come erede dei grandi manieristi del Novecento Gadda, Landolfi e Manganelli⁹. Anche Sergio Pent, come Cortellessa, in una delle prime recensioni assolute dell'opera per «La Stampa», riflette sul modo in cui Mari, nella sua «turbolenza narrativa», abbia cominciato a tracciare proprio a partire da *Filologia dell'anfibio* «una sua tragicomica autostrada privata in cui vita e cultura, passione ed esperienza, intelletto e coattitudine [...] si miscelano»¹⁰ in un'investigazione letteraria viscerale, che raggiunge il massimo grado in *Rondini sul filo*.

A fronte di ciò, la centralità dell'aspetto linguistico-stilistico e l'intensità della matrice autobiografica costituiscono il terreno comune che legittima l'accostamento di queste due opere, anche dalla prospettiva dell'autonarrazione. La mediazione del sé autoriale risulta infatti prevalentemente conseguita, in entrambi i casi, proprio a partire dal piano stilistico-retorico, per quanto con differenti espedienti ed effetti, come si avrà modo di approfondire rispettivamente nei prossimi paragrafi.

2. La letterarietà come filtro espositivo e memoriale in «*Filologia dell'anfibio*»

Il sottotitolo di *Filologia dell'anfibio* è *Diario militare*: il tono confidenziale e disteso con il quale Mari si racconta in questo libro è in effetti tangibile. L'opera, tuttavia, non è propriamente un diario: non si configura come una registrazione periodica di pensieri e avvenimenti con una linearità cronologica, quanto piuttosto come una raccolta di memorie¹¹ narrate con uno sguardo retrospettivo e suddivise per rubriche tematiche, con un'impostazione ironicamente trattatistica, come vedremo in seguito. Il sottotitolo dell'opera, dunque, non ne classifica esattamente il genere letterario, ma alludendo alla forma diario fornisce senz'altro una chiara indicazione di lettura del tono della narrazione. Come si è detto, l'impresa di progressiva scopercatura del vaso di Pandora del sé, già inaugurata dalla precedente raccolta di racconti *Euridice aveva un cane*, prosegue in questo libro in maniera più decisiva, costituendo, lungo quella linea

⁷ R. Carnero, *Addio naja inutile e crudele*, «l'Unità», 30 agosto 2009.

⁸ A. Cortellessa, *Un dramma della gelosia diventa un dramma dello stile*, «l'Unità», 13 settembre 1999.

⁹ *Ibidem*. Cortellessa riflette in particolare su una funzione Gadda nella scrittura di Mari già in *Gaddismo mediato. "Funzioni Gadda" negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, «Allegoria», X, 28, gennaio-aprile 1998, pp. 41-78.

¹⁰ S. Pent, *Le rondini sul filo di Michele Mari: carezze e tenebre di un amore*, «La stampa - Tuttolibri», 25 settembre 1999.

¹¹ Si accoglie qui la proposta di definire l'opera come «memorie», avanzata da Carlo Mazza Galanti nella sua monografia dedicata a Mari (*Michele Mari*, cit., p. 89) e avallata da Roberta Coglitore nel suo articolo *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, «Arabeschi», 16, luglio-dicembre 2020, pp. 103-114: 105.

dell'autonarrazione che possiamo immaginare innervare la produzione di Mari, un picco verso il polo dell'autobiografismo.

In *Filologia dell'anfibio* la presenza autoriale non appare infatti eclissata o sfuggente, bensì ferma e granitica per tutta la durata della lettura, come se Mari, senza più ricorrere ai ripari del fantastico e di alter ego, si fosse per una volta deciso a sedersi a tu per tu con il suo uditorio. O, prima ancora, con sé stesso: lo scrittore giustifica la genesi di quest'opera, infatti, con il tentativo di riesumare dall'oblio lo straniante e bizzarro periodo del servizio militare, attraverso un autentico atto di «imbalsamazione», come dichiara nelle ultime righe del *Commiato*¹². L'idea del passato di Mari si discosta dalla visione tradizionale legata al concetto di tempo, riconducendosi invece a quello di spazio: è questa percezione spaziale del passato come luogo visitabile «a consentire al narratore di essere insieme soggetto e oggetto della propria indagine memoriale», tanto in *Filologia dell'anfibio*, quanto in *Tu, Sanguinosa infanzia* e in *Rondini sul filo*, come spiega lo stesso Mari¹³.

La genesi di *Filologia dell'anfibio* secondo Roberta Coglitore¹⁴ segue due fasi di elaborazione: la prima comprende le annotazioni e i disegni realizzati da Mari durante il periodo di leva, la seconda la loro successiva rielaborazione in una forma-trattato, ad alcuni anni di distanza dal periodo del servizio militare (avvenuto nel 1979; la stesura dell'opera risale al 1984, mentre la prima edizione per Bompiani al 1995). Si noti, peraltro, come la scelta di riprodurre i disegni conservando lo sfondo a righe del quaderno originale contribuisca a evocare l'idea dell'annotazione diaristica. Se resta appurato che l'opera non ha la struttura del diario, si può almeno in parte riconoscere nella sua prima fase di elaborazione una tendenza propria di questa pratica di scrittura del sé, ossia quanto Fabrizio Scrivano definisce come «*recensione del tempo*»: nell'annotazione diaristica la selezione di un fatto significativo in un determinato segmento temporale, secondo lo studioso, è già di per sé un tentativo di «commento, per quanto implicito»; l'insieme di annotazioni e commenti concatenati concorre poi a dare l'impressione di «un più lungo segmento narrativo»¹⁵. La nozione di recensione del tempo, che racchiude insieme due tendenze espressive, quella del racconto e quella del commento, sembra quindi particolarmente adatta a spiegare il modo di operare dello scrittore in quest'opera.

Nella *Giustificazione* posta all'inizio del libro, Mari si annovera infatti tra quelle «persone per le quali il passato è la sola dimensione reale» e che per tentare di affrontare il «dilapidante cangiare della vita» necessitano del «soccorso della letteratura»¹⁶. Si tratta di un'espressione cruciale, poiché proprio il «soccorso della letteratura» si rivela essere l'elemento-cardine dell'assetto narrativo dell'opera, nonché il principale dispositivo di mediazione della voce autoriale che opera

¹² M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, Bari, Laterza, 2009, p. 235.

¹³ A. Cortellessa (a cura di), *Nostalgia ovvero l'invenzione del passato. Michele Mari e Tommaso Pincio a colloquio con Andrea Cortellessa*, «L'Illuminista», II, 6, dicembre 2002, pp. 185-211: 194-195.

¹⁴ R. Coglitore, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, cit., p. 105.

¹⁵ F. Scrivano, *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 74-75, disponibile in <http://digital.casalingui.it/9788874626793> (ultima consultazione: 21 agosto 2025).

¹⁶ M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 3

in questo libro. A mano a mano che ci si addentra nella lettura, la prosa appare infatti intessuta di continui riferimenti letterari, che fungono sia da filtro espositivo del quale si avvale il Mari-narratore, sia da tegumento, da filtro protettivo per il Mari-narrato: la letteratura è per lui un punto di vista, un modo di essere nel mondo, secondo la ferma convinzione che la parola letteraria sia più capace di fronteggiare il «toro-vita» rispetto alla parola della lingua d'uso¹⁷. In un pirotecnico contrasto tra prosaicità della materia trattata da una parte – l'insensatezza del servizio militare – e alto tasso di rimandi colti e letterari dall'altra, scaturisce con un vigore senza precedenti la *vis* dell'ironia: è così che si ha l'impressione che la componente più ludica e mordace del citazionismo di Mari raggiunga in questo libro il suo apice.

In un'opera come *La stiva e l'abisso*, osserva Mario Barengi, la ben nota erudizione dello stile di Mari sembrava «fare da remora», interponendosi cioè «come uno schermo protettivo [...] all'insorgere del rovello emotivo e fantastico da cui l'autore è abitato»¹⁸. Anche in *Filologia dell'anfibio* è riconoscibile il medesimo *pattern* citazionistico protettivo, ma in quest'opera esso rappresenta, al tempo stesso, l'imprescindibile strumento che rende possibile il sarcasmo. In *Filologia dell'anfibio* la scrittura non fa da remora, ma anzi potenzia la possibilità per il lettore di calarsi nello strato più personale dell'esperienza raccontata. La voce dello scrittore si fa più salace e irriverente, infatti, proprio attraverso le metafore attinte dal mondo letterario: l'impressione che esse fungano da varco attraverso il quale avere il più diretto accesso alla soggettività dello scrittore trova fondamento anche alla luce della seguente riflessione di Andrea Battistini:

Nell'autobiografia [...] è il testo che diventa reale, con le sue strutture linguistiche, mentre il mondo reale diventa progressivamente irreale. Per questo viene opportunamente introdotto il concetto di «mondo testuale», che costituisce per il critico un invito a una lettura immanente, a un *close reading* dove semmai è l'esame delle strutture retoriche a svelare le strutture dell'esperienza umana.¹⁹

Si tratta di una dichiarazione particolarmente adeguata al caso Mari, scrittore che tende ad attingere a piene mani proprio dal «mondo testuale» per riferirsi a situazioni del mondo reale. Un indice della porosità del confine tra questi due mondi in *Filologia dell'anfibio*, infatti, è il modo in cui persino gli strumenti retorici e le figure del discorso vengono fatti evadere dal loro habitat naturale, ossia la dimensione del testo, per essere trasposti nelle vicende dell'esperienza reale, con l'effetto di una potenza descrittiva di notevole efficacia. Un esempio è fornito dall'appendice *Due di corvée*, dove Mari applica la figura retorica dell'*ὑστερον πρότερον*²⁰ alla descrizione di

¹⁷ «[...] essendo appunto vissuto come uno che ha sempre visto nella letteratura qualcosa di divino, tendo a responsabilizzare la parola letteraria al massimo grado, investendola di una sacralità, di una 'esattezza' [...] e di una potenza che altro non sarebbero se non la sua stessa natura. Dunque io mi aspetto che la parola letteraria sia più adatta della parola comune a prendere per le corna il toro-vita, [...]», M. Mari in A. Cortellessa (a cura di), *Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato*, cit., p. 195.

¹⁸ M. Barengi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 117-118.

¹⁹ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 166-167.

²⁰ M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 99.

una situazione quanto mai pragmatica della vita da recluta, con l'effetto di massimizzarne il lato grottesco. Oltre ad amplificare la comicità di un aneddoto, l'espedito di chiamare in causa figure retoriche può ricoprire anche un'originale funzione palliativa, come nel seguente passaggio, in cui Mari, per far fronte all'insensatezza di certe prove di abilità fisiche, si aggrappa all'armamentario del mondo testuale-letterario, estraendone come arma di difesa la razionalità della *varietas*: «Esercizi di destrezza, di passaggio del fucile dalla posizione di tracolla al braccio destro, dal destro (*ohp!*) al sinistro, di presa al volo del fucile da terra: nulla ci fu risparmiato, e almen la *varietas* mi sembrava conferisse a quelle ore un lor senso»²¹.

Ancora, la ritualità che contraddistingue alcuni aspetti della vita militare viene apprezzata dallo scrittore soltanto perché gli ricorda quella medesima, amata ritualità che riscontra anche nella letteratura, come si deduce da questo brano, incentrato sulle formule di saluto tra guardie:

Mi piaceva quell'incrociata galanteria da cavalieri antichi [...], ancor più che mi piaceva la ritualità delle formule, quelle rime interne, quei chiasmi, l'anafora, l'epifora...
Subito dopo gli Smontanti effettuano un "Front'a sinist...sinist!" e sfilano, e vanno, e vanno...Ma che spettacolo quel cambio, che opposizione di ossimori!²²

Mari si riferisce all'anno del servizio militare come a un «inferno ricco e sapido, a suo modo gustoso, persin divertente, e ruvido e concreto»²³, sopportabile soltanto per la sua temporaneità, per la certezza del ritorno. Si tratta di un'esperienza attraverso la quale sembra concedersi per un breve tempo il lusso di abdicare da sé stesso, da una vita «che avev[a] sempre temuto troppo rarefatta: e di carta»²⁴. L'unica strategia per poter sopravvivere a questo periodo con animo ben disposto è allora nientemeno che l'immaginarsi personaggio letterario di un romanzo di formazione: «Prendevo quell'anno come uno di quei capitoli di collegio o di esercito o di viaggio nei bildungsromanzi sette-ottocenteschi, e già mi vedevo muovermi come i loro giovani protagonisti»²⁵. Questo sentimentalismo letterario è il solo mezzo di cui il giovane Mari dispone per affrontare la sua quotidianità di recluta; si tratta di un'attitudine in lui così pervasiva da portarlo a decretare, come prediletta attività del servizio in cucina, nientemeno che la tradizionale «pelatura delle patate», soltanto perché risaputo «topos ben letterario»²⁶. La letteratura, insomma, è quanto mai una *forma mentis*, un modo di guardare alle cose, come testimonia uno degli innumerevoli paragoni colti che, calati in una situazione prosaica, strappano inevitabilmente un sorriso: «era l'ora in cui mi accoccolavo come l'ungarettiana reliquia nella mia branda facendomi venire il sedere a rombi, tanto quella rete tagliava: e appoggiato al cubo leggevo e mi vedevo leggere, in fragillimo equilibrio [...]»²⁷.

²¹ Ivi, p. 68.

²² Ivi, p. 198.

²³ Ivi, p. 44.

²⁴ Ivi, p. 19.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 108.

²⁷ Ivi, p. 111.

Nel momento in cui questo filtro di lettura della realtà, applicato indistintamente a ogni contesto, collide con elementi o ambienti nei quali risulta vagamente inadatto, scatta la molla della parodia. È il caso del tono epico con cui, per esempio, viene descritto uno dei sottotenenti, del quale si dichiara solennemente che «appo lui Paride era un umile predicatore»²⁸ e a cui viene affibbiato l'altisonante epiteto di «ὁ πονηρότατος»²⁹. In tal senso sono degne di nota anche le molteplici citazioni dantesche tratte dalla *Divina Commedia*, il più delle volte utilizzate da Mari per fare autoironia, come nei seguenti esempi: «(in ogni caso è l'impressione che avrei avuta io, che vivevo quelle destinazioni come le sentenze di Minosse che *manda secondo ch'avvinghia*)»³⁰; «mi guardavo disperatamente intorno in cerca d'un messaggero, di un intermediario che prolungasse la mia persona (drammaticamente inchiodata al posto di guardia come un dannato confitto nel ghiaccio di Cocito)»³¹; e, ancora, come in questo brano, nel quale l'*ordo verborum* e i vari termini dal sapore vetero-letterario preparano il lettore ad accogliere la similitudine geniale, posta drammaticamente a chiusura dell'aneddoto:

né inganno era, dovendo io calarmi in un tombino in sua vece (non volea macular la bella uniforme, il drudo) per leggere un manometro ipogeo: al mio sortire tutto caliginoso nemmeno un ringraziamento: annotata la cifra già s'era voltato sdegnoso, lasciandomi lì mezzo fuori mezzo dentro come un Farinata senza pubblico.³²

Come già intuibile da queste righe, la riproduzione di un ordine sintattico alterato rispetto alla lingua d'uso e il ricorso a vocaboli desueti per raccontare avvenimenti quotidiani e privi di poeticità genera una percezione di improvviso straniamento. Spesso questi cambi di registro vengono posti innanzi al lettore senza alcun preavviso, in una costante escursione di livelli linguistici che tiene sempre alto e incalzante il ritmo della narrazione. Due casi esemplari di ciò nel libro sono offerti dalla descrizione del Sottotenente Dora:

perfetta dizione italiana senz'ombra d'accento cheché agrigentino: ma come il truce Toscano era un buono, così il vago Dora era l'esempio de tutte le perfidie, ché mai n'incontrai altro sì vafro nel provocar scientemente occasion di caduta, nello scogitar nova spezie di gastigo al colapso.³³

E dall'incipit del capitolo dedicato all'*excursus* degli scherzi più frequenti tra le reclute, del quale già il titolo in latino, *Quot sint genera ludorum et quibus modis efficiantur*, invita a presagire il tono ironico che scaturisce dall'utilizzo di una lingua desueta e dall'impostazione trattatistica per un contenuto così modesto:

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 80.

³⁰ *Ivi*, p. 152.

³¹ *Ivi*, p. 192.

³² *Ivi*, p. 81.

³³ *Ibidem*.

Tutte le operationi, tutte le attioni che ànno avuto et ànno imperio sopra gli huomini, sono state e sono o serie o ischerzevoli. E ischerzevoli sono, o intelligenti, delle quali il celabro del loro auctore ne sia stato secreto prencipe, o elle sono stupide. E stupide, o elle sono stupide tutte, o sono mixte alla perversione. Sono queste attioni stupide così mixte, o premeditate, o spontanee et immediate; e fannonsi o con le forze d'altri o con le proprie, o per stupidità o per malignità.³⁴

Il fatto che Mari non rinunci alla mimesi della lingua letteraria antica, di cui già aveva dato riprova in modo particolare in romanzi come *Di bestia in bestia* e *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, pone *Filologia dell'anfibio* in continuità con queste due opere, contraddistinte da «acrobazie ludiche evidenti nella tessitura linguistico-sintattica»³⁵, secondo un'espressione che si fa ben congeniale, pertanto, anche al libro in questione. Quanto osserva Andrea Gialloretto a partire da un'analisi di *Di bestia in bestia*, allora, può essere esteso anche ai meccanismi stilistici che operano nella pagina di *Filologia dell'anfibio* e che finiscono con il costituirne l'infrastruttura: «Il contrappunto tra verità psicologica e matrice letteraria permette allo scrittore di giocare sull'ambiguità tra il pieno investimento di fiducia nella tensione estrema dei mezzi espressivi e una lettura parodica che segnala l'inattualità e la carica di estraniamento delle connotazioni formali»³⁶.

È opportuno puntualizzare, tuttavia, un'importante differenza di intenti. L'utilizzo di un linguaggio ampolloso in *Di bestia in bestia* costituiva una sorta di 'meta-parodizzazione' della lingua letteraria stessa, che evidenziava una sconfitta: l'inadeguatezza di quel tipo di eloquio dinanzi alla realtà. In *Filologia dell'anfibio*, al contrario, sembra che per una volta sia il mondo reale a soccombere sotto una sferzante ridicolizzazione, non reggendo il confronto con il mondo della letteratura, che rimane invece a Mari sodale.

Tornando alla citazione di Andrea Gialloretto riportata poco sopra, si può facilmente desumere come la «carica di estraniamento delle connotazioni formali» di cui parla il critico derivi da una mancata aderenza tra forma del mezzo espressivo ed entità del referente extralinguistico: nello spazio vuoto generato da questo scollamento si genera l'ironia. Si tratta di un procedimento che, stando al seguente ragionamento di Mari, assomiglia al medesimo processo di funzionamento della letterarietà:

La forma altissima e la forma bassissima [...] hanno in comune il divorzio dall'uso ordinario e hanno quindi in comune la capacità di creare [...] uno spazio vuoto che è quello in cui la letterarietà riecheggia, rimbomba, una non immediata coincidenza tra forma e contenuto. È un tipo di procedimento bene illustrato dall'ironia. Penso in particolare a quella speciale forma di parodia epica attuata da Parini nel *Giorno*, dove per ridicolizzare qualcosa lo si traveste epicamente, maestosamente, solennemente per evidenziare la sproporzione tra la miseria dell'oggetto e la grande eloquenza dell'espressione.³⁷

³⁴ Ivi, p. 141.

³⁵ A. Gialloretto, *Di bestia in bestia, di libro in libro: il maniero-biblioteca di Michele Mari*, in A. Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 217-242: 230.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ M. Mari, *Il demone della letterarietà*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta ad oggi*, a cura di V. Della Valle, Roma, Minimum fax, 1997, pp. 159-164: 162.

Si noterà peraltro che questa tipologia di parodia epica, sulla scorta del modello pariniano, è la forma di ironia prevalente in *Filologia dell'anfibio*. Il binomio ironia-letterarietà coinvolge strettamente anche il piano lessicale: la prosa, infatti, pullula di aulicismi, arcaismi, latinismi, ma anche di neoformazioni. La presenza di vocaboli che non trovano riscontro in latino, ma che sono inventati sulla base delle sue norme linguistiche, già rilevata da Luca Serianni ne *La stiva e l'abisso*, si rintraccia anche in *Filologia dell'anfibio*: si tratta, per esempio, dell'iperlatinismo «fragil-limo»³⁸, mutuato dal modello degli aggettivi in *-ilis* «che hanno questo tipo di superlativo raccorciato, non attestato per *fragilis*»³⁹, e di sostantivi astratti quali «soldatitudo»⁴⁰, ricreato sulla base del modello di terza declinazione del sostantivo latino *valetudo*, *valetudinis*, e «goffago»⁴¹, costruito riprendendo il modello di declinazione del sostantivo *imago*, *imaginis*.

Questi termini, in virtù della loro natura di 'pseudo-latinismi', bastano di per sé a veicolare tutta la carica ironica che Mari intende far vibrare nel testo. In considerazione del ruolo di prim'ordine che la lingua ricopre nel funzionamento globale dell'opera, è perciò possibile porre in continuità con i romanzi considerati come i più artefatti e impegnativi dell'intera produzione di Mari anche un'agile raccolta di memorie del servizio militare come *Filologia dell'anfibio*, tenendo sempre presente che tutto ciò che suona come artificioso non è l'esito di un mero *labor limae* manieristico, come Mari non manca mai di ribadire, ma di una padronanza del patrimonio letterario interiorizzata a tal punto da diventare per lo scrittore una «seconda natura», un modo di pensare suppletivo, così spontaneo da essere attivo permanentemente, tanto nelle opere editate più ambiziose, quanto negli scritti privati:

Tale immediatezza mi fa sentire lontanissimo da ogni sperimentalismo, anche perché il fatto di essermi sempre occupato di letteratura anche da un punto di vista storico-critico, l'aver sempre manipolato testi ha fatto sì che tutto quel materiale, tutto quel mondo di sollecitazioni diventasse assai precocemente un mondo interiorizzato, parte ormai integrante del mio modo di esprimermi ed anzi di pensare, come una seconda natura: tanto che oggi in minute o in scritti privati io uso esattamente la stessa lingua che si trova nei miei libri più "artefatti".⁴²

A parere di Andrea Battistini, in nessuna opera autobiografica vi è una totale messa a nudo dell'autore, per via dell'opacità intrinseca nel mezzo della scrittura⁴³: quest'ultimo, infatti, non potrà mai funzionare come uno specchio in grado di riflettere l'immagine dello scrittore in maniera esatta, poiché converte l'io in un personaggio che indossa pur sempre «il fragile velo

³⁸ ID., *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 111.

³⁹ L. Serianni, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore*, cit., pp. 148-158: 152.

⁴⁰ M. Mari, *Filologia dell'anfibio*, cit., p. 78.

⁴¹ Ivi, p. 67.

⁴² ID., *Il demone della letterarietà*, cit., pp. 163-164.

⁴³ «[...] in quel limite che già si era espresso come "appannato specchio", si riassume tutta l'ambivalenza dell'autobiografia, incapace di esibire una nudità totale perché impedita dalla veste letteraria, dal tegumento opaco della scrittura», A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 155.

delle parole»⁴⁴. Per quanto concerne la specificità di *Filologia dell'anfibio*, quel «fragile velo di parole» appare ulteriormente schermato e ispessito poiché permeato da una suggestione fortemente letteraria e metaletteraria. Come è stato constatato, si tratta tuttavia di uno schermo dalla natura anfibio: da una parte, infatti, costituisce l'unica mediazione che Mari si concede in quest'opera; dall'altra, in virtù dell'immagine di letteratura che emerge dal libro come di un'interfaccia, di uno spazio nel quale riparare per affrontare una realtà insensata e deludente, esso è anche il luogo nell'opera in cui la fisionomia dello scrittore è più riconoscibile.

È così che, in un'opera in cui la materia autobiografica affiora in superficie libera da elementi finzionali, e che fluisce senza la frapposizione di portavoce e alter ego dell'autore, Mari sente l'esigenza di raccontare i suoi ricordi desumendo immagini e citazioni dal suo vastissimo patrimonio di conoscenze letterarie: al momento del travaso della materia memoriale nella scrittura, dunque, interviene l'interposizione di questo filtro iperletterario. Questa azione di filtraggio in fase compositiva si rivela poi anche l'elemento portante dell'opera, poiché proprio su di essa poggia tutta la *vis* ironica che serpeggia nella narrazione. L'alto tasso di letterarietà della prosa è d'altronde per Mari tutt'altro che un virtuosismo, ma una scelta obbligata, un atto di obbedienza al «demone della letterarietà», che lo scrittore definisce una parte integrante di sé, al pari di un «ricordo autobiografico»⁴⁵. Una dichiarazione di questa portata corrobora l'impressione che sia proprio da questa connotazione di letterarietà che si possa scorgere in maniera più nitida la sagoma della presenza dello scrittore, in un effetto di vedo-non vedo che rappresenta senza dubbio la componente più inattesa e avvincente di quest'opera. Se si considera, infine, che alla descrizione verbale di avvenimenti o personaggi corrisponde la resa grafica di pugno dell'autore, con gli 83 disegni nello stile fumettistico a lui caro⁴⁶, si potrà convenire sul fatto che *Filologia dell'anfibio* abbia una struttura e uno sviluppo narrativo senza dubbio singolari, anche in ragione della sua dimensione iconotestuale. Le illustrazioni (mappe, schemi, planimetrie, raffigurazioni dei soldati e delle loro attività), infatti, fungono da supporto alla forma di scrittura memoriale, implementando visivamente le rubriche tematiche ('armi'; 'esercitazioni'; 'gerarchie'; etc.) o gli aneddoti raccontati, con una carica descrittiva che il più delle volte ha un effetto ironico e caricaturale. La cultura pop e soprattutto visuale, che come constata Gianluigi Simonetti⁴⁷ ha influenzato la formazione di Mari al pari dell'alta tradizione letteraria, riaffiorerà ancora e si riscontrerà in maniera via via sempre più preponderante nella successiva produzione

⁴⁴ Ivi, p. 164

⁴⁵ M. Mari, *Il demone della letterarietà*, cit., p. 159.

⁴⁶ La passione di Mari per il fumetto, celebrato in uno dei più bei racconti di *Tu, sanguinosa infanzia, I giornalini*, trova riscontro in un'opera come *La morte attende vittime*, Roma, Nero, 2019, che raccoglie una serie di *graphic novels* ispirati ad alcuni classici della letteratura e disegnati dallo scrittore stesso tra il 1971 e il 1975. Eccetto per la storia che dà il titolo al volume, le altre si configurano come riduzioni fumettistiche dei canti XVIII-XIX dell'*Orlando Furioso*, del *Visconte dimezzato* di Calvino, di *Dei sepolcri* di Foscolo, di *Uno studio in rosso* di Arthur Conan Doyle e della novella *And the Moon Be Still as Bright* di Ray Bradbury.

⁴⁷ G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 121, disponibile in <https://www.pandoracampus.it/pandora/booksheet/index/ean13/9788815274977> (ultima consultazione: 23 agosto 2025).

dello scrittore⁴⁸, fino ad arrivare a intrecciarsi e integrarsi pienamente con la scrittura autobiografica⁴⁹. Quest'ultimo procedimento, inaugurato con le illustrazioni di *Filologia dell'anfibio*, verrà poi ripreso con esiti più complessi e raffinati nei fototesti *Leggenda privata* e *Asterusber*.

3. Dire l'indicibile: «Rondini sul filo» tra ventriloquia e superstizio

Un altro efficace dispositivo di eclissamento che coinvolge il piano stilistico-retorico è la scelta di parassitare e appropriarsi della veste stilistica altrui, come si verifica in *Rondini sul filo*. In quest'opera, Mari imita lo stile di uno dei suoi scrittori-modello, Céline, in ragione di una concezione «ventriloquesca»⁵⁰ di letteratura. L'assorbimento dello stile di Céline funge in questo libro da maschera protettiva dietro la quale l'autore può tutelarsi da una nudità, da un'esposizione di sé altrimenti eccessiva. Al tempo stesso, tuttavia, proprio quest'atto di assimilazione di una scrittura caustica e venefica – essendo Céline «il prototipo dell'indifendibile, di colui che si pone come quello che manda al diavolo tutti, che insolentisce tutti»⁵¹ –, autorizza Mari a esprimersi con una veemenza sfrenata:

Ebbene questo libro scabrosissimo (al limite appunto dell'indicibilità) ho incominciato a scriverlo con la voce di Céline, o meglio di Bardamu, una voce sincopata, furibonda oppure lagnosa, argotica, frantumata, spesso sgrammaticata. Ho deliberatamente scritto “alla maniera di” perché in questo modo mi sentivo non solo protetto, ma anche esaltato ed autorizzato a dire di più, a peggiorare il quadro di uno stravolgimento iperbolico-espressionistico.⁵²

Questa legittimazione a lasciar degenerare senza alcun freno lo sfogo solipsistico, celandosi dietro una scrittura notoriamente corrosiva, consente allo scrittore di affacciarsi pericolosamente sul baratro dell'indicibile. Il coraggio autodistruttivo dell'autore, tratto saliente di quest'opera, è secondo Gianluigi Simonetti il fattore che determina la qualità di ogni operazione autofittiva, insieme alla «ricchezza di livelli di realtà e di invenzione (e a volte di sputtanamento) che è disposto ad assumere su di sé»⁵³. *Rondini sul filo* racconta infatti della lacerante gelosia retrospettiva vissuta dal protagonista e voce narrante, omonimo dell'autore, nei confronti di una donna. Questa forma di gelosia patologica, nelle prime pagine scagliata contro tutti gli uomini che hanno attraversato la vita amorosa di questa deuteragonista, diventa poi monografica, addensandosi in modo maniacale intorno a un'unica figura maschile, in tutto antitetica rispetto alla personalità e agli ideali del protagonista. L'ossessione del Mari-personaggio affonda le sue radici nella volontà di incasellare una realtà che continua inevitabilmente a sfuggire,

⁴⁸ Il riferimento è a *Milano fantasma*, Torino, EDT, 2008, iconotesto composto in collaborazione con l'artista Velasco Vitali, e a *Sogni*, Milano, Humboldt, 2017, realizzato invece con i disegni del pittore Gianfranco Baruchello.

⁴⁹ R. Coglitore, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, cit., p. 113.

⁵⁰ M. Mari in C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 51.

⁵¹ M. Mari in A. Cortellessa (a cura di), *Nostalgia ovvero l'invenzione del passato*, cit., p. 199.

⁵² M. Mari, *Il beneficio dell'influenza*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 725-733: 731.

⁵³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 262.

anarchica e ribelle, a ogni tentativo di catalogazione. Questa azione di scavo nel passato della donna amata viene perpetrata attraverso un atto maieutico volto a estrarre i dettagli di un quadro ritroso a ogni codifica, ma contro il quale questo Mari-Sisifo non si rassegna. L'inchiesta perseguita senza tregua assume così le sembianze di una catabasi, di una graduale e inesorabile discesa nell'abiezione. Il risultato è una scrittura impetuosa, fluviale, sia per il trasporto emotivo che arriva a lambire temi scabrosi e conturbanti, sia per la propensione a esondare dagli argini degli stili, mescolando senza remora vocaboli aulici e artificiosi a termini bassi e triviali. E «la sola struttura capace di reggere l'impetuoso *flumen* emotivo dello scrittore»⁵⁴ agisce sul piano dell'interpunzione: si tratta dei tre puntini di sospensione, il segnale più evidente del rifacimento dello stile céliniano. Scrivendo di Céline, Mari definisce questi suoi paradigmatici tre puntini: «smagliature di un tessuto, punture di insetti velenosi, reazioni a un vaccino, punti chirurgici, melanomi, *ictus*, [...]». Perché quei puntini, ce lo dice l'etimologia, sono abietti, sono *gettati via*, sono il segno di un continuo sacrificio di sé»⁵⁵.

I paragoni instaurati da Mari restituiscono con una brillante potenza visiva il portato mal-sano e morboso racchiuso in questi segni di punteggiatura nell'opera di Céline. Il fatto di definirli «abietti» gli consente inoltre di riagganciarsi all'etimologia di questo termine, dal latino *abiciere*, che ha come primo significato quello di «gettar via»: e in effetti, è come se essi venissero gettati, seminati nella prosa come agenti infestanti e untori del contagio. La costante interruzione determinata dalla loro occorrenza, inoltre, ha l'effetto di riprodurre l'andamento dissestato dei pensieri infervorati e ossessivi dell'io narrante. A una struttura a predominanza paratattica della sintassi così configurata contribuisce anche la frequente alternanza di esclamazioni e domande; il ritmo della scrittura ne risulta vorticoso, come se ogni frase scandisse il percorso di discesa lungo le anse del gorgo dell'ossessione.

Nonostante l'espedito dello schermo stilistico céliniano, l'esposizione così sfacciata di una materia incandescente e scabrosa ha provocato nello scrittore un atteggiamento, se non di totale abiura, certamente di imbarazzo nei confronti di quest'opera, più volte dichiarato⁵⁶. Negli anni successivi alla pubblicazione di *Rondini sul filo*, segue infatti un atto di rimozione estremo da parte dello scrittore, un'autentica messa in quarantena di un lato di sé percepito come fastidioso e radioattivo. L'irrimovibile avversione a ogni proposta di ripubblicazione del libro avanzata dall'editore costituisce, d'altro canto, un elemento extratestuale che indizia la consapevolezza da parte di Mari di aver proiettato una materia molto delicata di sé e della sua vita sulla pagina⁵⁷. Secondo Carlo Mazza Galanti, *Rondini sul filo* è infatti l'opera nella quale lo scrittore

⁵⁴ C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., pp. 101-102.

⁵⁵ M. Mari, *Céline*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 303.

⁵⁶ «Alcune cose un po' scabrose che magari allora riuscivano a non imbarazzarmi perché erano veicolate dal furore, adesso che non c'è più quel fuoco potrebbero lasciarmi soltanto imbarazzato», M. Mari in C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 53.

⁵⁷ «Però in questo caso l'espulsione è stata duplice, è stata una vera e propria messa in quarantena ad oltranza: come se avessi preso una parte di me e l'avessi incapsulata in un modulo spaziale e l'avessi mandata sulla Luna o

ha convogliato una notevole intensità autobiografica, come in nessun altro suo testo⁵⁸, perlomeno fino alla pubblicazione di *Leggenda privata*:

È il libro più cupo di Mari, il più erotico, il più scopertamente, impudicamente, autobiografico ed esibizionistico. Se teniamo conto della costante (implicitamente o esplicitamente) autobiografica di tutti i suoi romanzi e racconti, possiamo forse considerare *Rondini sul filo* come un'apertura sul retroscena, un temporaneo "dietro le quinte" della narrativa dello scrittore: il più scottante avvicinamento alla nuda matrice esistenziale di ogni sua *fabula*.⁵⁹

In un'intervista lo scrittore ha dichiarato con fermezza che l'intero contenuto di *Rondini sul filo* è vero:

Il mio libro racconta la *pura verità*, e posso giurarle che non c'è un solo particolare che sia stato inventato o anche solo esagerato da me. È tutto maledettamente e letteralmente verissimo, purtroppo. Nondimeno, per via di struttura e di stile, non si tratta di autobiografia ma di romanzo.⁶⁰

Tuttavia, Carlo Tirinanzi De' Medici⁶¹ sostiene che basta un minimo dettaglio – il fatto che un quadro citato nell'opera come un dipinto di Savinio⁶² in realtà non esista e sia stato puramente inventato dall'autore – a screditare l'aspettativa che proprio *tutto* nell'opera sia rigorosamente vero, smentendo così la dichiarazione dello scrittore. Ma il punto in cui maggiormente si insinua il dubbio sull'attendibilità della vicenda narrata è probabilmente la forte presenza dell'elemento della *superstitio*, del paranormale. Già a partire dalla compagna del protagonista, descritta come una maliosa sibilla che promana un'aura di fatale carisma e mistero, entra in scena la forza sovranaturale della magia nera: Mari sospetta che la donna abbia il potere di compiere sortilegi; è poi lei stessa a confidargli il segreto di essere a conoscenza dei rudimenti dell'esoterismo. Questo aspetto del sortilegio e del fascino dell'occulto è parte integrante del linguaggio interno alla coppia, del loro comune idioletto: la finzione si insinua pertanto già attraverso questa dimensione linguistica, per poi progressivamente dilagare come un miasma nelle vicende narrate alla stregua di episodi realmente accaduti. Il caso più rappresentativo è

su Marte, dove so che continua a rimanere pericolosa e radioattiva. [...] È l'unico libro che non ho voluto ripubblicare nonostante gli inviti del mio editore; non credo a questo punto che lo farò», M. Mari, *Dialogo con Michele Mari. 11-12 ottobre 2019*, in R. Donati, A. Gialloretto, F. Pierangeli (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, Roma, Studium, 2022 [ebook].

⁵⁸ C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 52.

⁵⁹ ID., *Michele Mari*, cit., p. 98.

⁶⁰ V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, «Contemporanea», 6, 2008, pp. 159-188: 180.

⁶¹ C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche*, numero monografico *L'io in finzione*, «il verri», 64, giugno 2017, pp. 19-39: 31.

⁶² «dunque via Valclusa 26 N.N. ci viveva da poche settimane, comprò qui...comprò là... non comprò un tavolo! [...] sull'ampia poltrona in due, ognuno appollaiato su un bracciolo, ognuno col suo paninetto una scena tristissima... [...] un grande salone vuoto, completamente sgombro... nel centro il sedile... un sedile assoluto, metafisico, un quadro di Savinio, *Uomo e donna con poltrona...*», M. Mari, *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori, 1999, p. 161.

una sorta di rito di esorcismo cui il protagonista accetta di sottoporsi, pur di cercare di affrancare la sua mente dall'ossessione che la attanaglia.

Pur non senza qualche scetticismo, ma mosso dalla disperazione, dopo un mistico colloquio con un medium per liberarsi dallo spettro del malocchio⁶³, al Mari-personaggio non resta altra scelta che recarsi in una sperduta abbazia sull'Appennino che custodisce un collare di ferro, con il potere miracoloso di guarire gli ossessi e gli impossessati dal Maligno. Sebbene la narrazione dell'avvenimento sia corredata di una datazione precisa, «un sabato di marzo del 1995»⁶⁴, questo è con ogni probabilità il passaggio del libro che raggiunge il massimo livello di inverosimiglianza agli occhi del lettore: è a questo punto che ogni certezza su una già di per sé vaga possibilità di discernimento tra plausibile e fittizio s'infrange definitivamente. Questo irruente e torrenziale ingresso della superstizione nel narrato, che fino a quel momento aveva avuto l'alibi di essere rimasto calato nel piano del plausibile, fa scattare una naturale reazione di diffidenza e sospetto nel lettore, estesa inevitabilmente anche al resto della narrazione. Il puntuale rendiconto di queste numerose manifestazioni dell'occulto si protrae per diverse pagine del libro, fino a quando l'io narrante, ormai irreparabilmente penetrato nel regno di malefici e macumbe, non confessa di essere compiaciuto di questo «scatenio di potenze»⁶⁵ folkloristiche, che rappresentano uno «spiraglio di trascendenza»⁶⁶, non soltanto in relazione all'esistenza del protagonista, ma anche sul piano della modalità narrativa. Proprio in ragione di questo «spiraglio di trascendenza», infatti, è possibile ricondurre *Rondini sul filo* a una forma di scrittura «a bassa finzionalità»⁶⁷, espressione con cui ci si riferisce a opere in cui è previsto il montaggio di elementi finzionali nella catena narrativa, concedendo tuttavia al mondo reale un ruolo «assai più centrale di quanto non faccia nella narrativa di invenzione vera e propria»⁶⁸. La sfera dell'esoterismo e dell'occulto, che trova il suo massimo spazio di rappresentazione in opere non autobiografiche come *Rosso Floyd*, *Tutto il Ferro della Torre Eiffel* e il più recente *Locus Desperatus*, libri cioè in cui il pensiero magico, la cabala, l'oscuro impatto delle coincidenze e lo spettro dell'arcano sono le forze che maggiormente orientano le dinamiche delle vicende narrate, qui esorbita fino a occupare le lande dell'autobiografismo, sfumandone così le linee di demarcazione. È così che Mari sfocia in quello che Giacomo Tinelli definisce come un «campo di autobiografia spuria, sfumata dalla finzione», innestando su fatti reali episodi inventati, «mescolando simbolico e immaginario»⁶⁹.

⁶³ «qualche tempo fa lei mi porta da lui, sapesse un soccorso al mio male... [...] l'uomo riempie d'acqua una bacinella, me la pone sul capo...gira diverse volte intorno a me bisbigliando qualcosa, poi prende un'oliera, è la prova! veder se ho il malocchio! [...] lui annuisce, mi mostra la bacinella perché veda anch'io... [...] solo il mio scetticismo mi impedisce di rabbrivire, lei invece è sbiancata...», ivi, pp. 230-231.

⁶⁴ Ivi, p. 233.

⁶⁵ Ivi, p. 269.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, cit., p. 37.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ G. Tinelli, *L'io di carta*, Milano, edizioni del verri, 2022, p. 45.

Secondo quanto riportato sinteticamente da Carlo Mazza Galanti, la posizione di alcuni critici circa l'iscrizione di *Rondini sul filo* al genere dell'*autofiction* è stata orientata dall'atteggiamento reticente ed elusivo che si presagisce nell'opera:

In un "romanzo" (la definizione generica è indicata sulla copertina) come *Rondini sul filo*, aderente alla tradizione più intimistica dell'autobiografismo confessionale, a fronte dell'esibizione spudorata delle più private vicissitudini di un narratore evidentemente autobiografico, l'identità onomastica di quest'ultimo e dell'autore è affidata ad un laconico "Mic": diminutivo confidenziale utilizzato esclusivamente dalla compagna del protagonista. Su *Rondini sul filo* sembra gravare un'impressione di reticenza o di elusività che ha portato alcuni critici a parlare di Michele Mari come di un rappresentante italiano del genere dell'*autofiction*.⁷⁰

Tuttavia, è forse più opportuno spostare il focus, piuttosto che sulla reticenza e l'elusività dello scrittore, sul lettore e sul suo disorientamento. La vicenda narrata, nella forma di un monologo dal tono confessionale e di impostazione autobiografica, è un sistema che tende ad «autolegittimarsi come *vero*. Il lettore» – osserva Tirinanzi De Medici –, «*può sospettarne* la falsità [...] ma non esserne certo»⁷¹. Questa autolegittimazione viene perseguita attraverso degli effetti di realtà; con le parole di Walter Siti, altro grande pioniere dell'*autofiction* in Italia:

Nell'impresa scriteriata e arrogante di ricreare la vita coi segni, la cosa più difficile è riprodurre la sua *densità* [...]. A questo serve lo stile, ovviamente, [...]; ma servono anche meccanismi di contenuto e contesto, incroci, conferme interne ed esterne, giochi col paratesto, ridondanze che abbiano il sapore della naturalezza. Insomma, tutti gli effetti di realtà che sono noti da tempo e altri che ogni autore si inventa come può.⁷²

In *Rondini sul filo* lo zelo impiegato dallo scrittore nel fornire le indicazioni cronologiche e spaziali del già citato episodio relativo al collare miracoloso, con lo scopo di farlo apparire credibile, è un caso esemplare di questo procedimento. In genere, come rileva Gianluigi Simonetti, gli effetti di realtà risultano tanto più rinforzati quanto più è percepibile l'esibizione del coinvolgimento personale dell'autore nel narrato⁷³. Nel caso di Mari, la forte intertestualità interna che caratterizza la sua produzione consente di rintracciare vicende personali, evidenze ed elementi autobiografici ricorrenti, e che acquisiscono dunque di maggior attendibilità proprio perché trasversali a più opere. È facile, pertanto, che anche un discreto conoscitore della sua produzione sarà più propenso ad autenticare un passaggio come il seguente:

sto fanatismo qua del rigore, preso dai miei genitori forse, grafici entrambi, un colore vivace? da fessi! un angolino smussato? volgare! [...] linee rigorose essenziali, pareti spoglie, serietà, ascetismo e pan secco, armonia in grigio et in silenzio, ordine e simmetria, progetto e sistema, assiologia per dovunque, così che son cresciuto, posso più dissentire, sono andato più in là anzi, se le matite non

⁷⁰ C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 47.

⁷¹ C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, cit., p. 33.

⁷² W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 17-18.

⁷³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 98.

son temperate come spilli... se i fogli non sono perfettamente allineati... se non ho elencato ricapitolato le cose... non dormo! non vivo! se il mondo non è tolemaico impazzisco!⁷⁴

Il riferimento all'essere cresciuto in un clima di serietà e compostezza assoluti e all'aver ereditato dai genitori la predisposizione maniacale all'ordine e al rigore ricorre, infatti, anche in altri luoghi della produzione dell'autore, se solo si pensa ai racconti di *Tu, sanguinosa infanzia* o a *Leggenda privata*⁷⁵. Allo stesso modo, il racconto del test di misurazione del quoziente intellettuale sostenuto dal protagonista di *Rondini sul filo*⁷⁶ da bambino e vissuto come un evento segnante può essere identificato come un'evidenza autobiografica del Mari-scrittore, dal momento che lo stesso episodio viene citato pari pari in nota in una pagina di *Leggenda privata*, corredando un passaggio nel quale lo scrittore confessa di aver invidiato durante la sua infanzia la spensieratezza degli altri bambini della sua età, poiché «esenti dagli oneri del Rigore e del Quoziente»⁷⁷.

Il fatto che la materia di tali ricordi possa trovare riscontro in altri libri e che i collegamenti siano addirittura palesati dallo scrittore stesso rafforza il grado di attendibilità di questi effetti di realtà, anche in virtù di ciò che Tirinanzi De Medici definisce come il livello timico del testo⁷⁸: in questo caso, l'intertestualità interna sollecita quel tipo di lettura empatica che ha talora il potere determinante di autenticare una storia. Essendo *Rondini sul filo* una forma di scrittura a bassa finzionalità, il lettore è naturalmente portato a calare la vicenda narrata nel piano del plausibile, motivato dal flusso di confessioni intime, dall'omonimia tra autore, narratore e protagonista (il cosiddetto «protocollo nominale»)⁷⁹ e dalle evidenze autobiografiche testimoniate dai riscontri intertestuali. Tuttavia, la nient'affatto trascurabile presenza della sfera del sovrannaturale incrina il patto di fiducia tra lettore e autore: questo forte elemento di inverosimiglianza mette in guardia il lettore sull'effettiva autenticità della vicenda narrata, nell'accezione del

⁷⁴ M. Mari, *Rondini sul filo*, cit., p. 124.

⁷⁵ A proposito del padre: «[...] e come avrebbe potuto, lui che rapportava l'intelligenza al rigore, al cimento estremo, all'eccezionalità, alla diversità dagli altri?», ID., *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2021, p. 95. E ancora: «I miei genitori, per motivi ideologici, non hanno mai avuto né automobile né televisione: come degli Amish. [...] se l'opposizione alla Chiesa era di natura filosofica, quella alla televisione era politica, essendo la televisione, per lui, sinonimo di America. Di quanto arrivava dall'America abborriva sopra ogni cosa Walt Disney, a partire dallo stile: guai a farsi trovare con un "Topolino" fra le mani!», ivi, p. 155.

⁷⁶ ID., *Rondini sul filo*, cit., p. 319.

⁷⁷ ID., *Leggenda privata*, cit., p. 98.

⁷⁸ «I dati privati traggono la loro forza veridica anche da un secondo meccanismo, la soggettività (sia come autodiegesi, sia come insistenza sui propri stati d'animo) che sfrutta il livello timico dell'articolazione testuale. Il soggetto è in primo luogo un soggetto *passionale*. Questo tende a rafforzare la nostra comprensione degli eventi, [...] attraverso la "*hot cognition*", cioè l'apparato cognitivo legato alle emozioni che ci spinge a identificarci con i personaggi. [...] il sovraccarico emozionale spinge a una lettura empatica per gli effetti di vita [...]: l'io stesso trasfigura, autenticandola, la storia», C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, cit., pp. 32-33.

⁷⁹ Si tratta della corrispondenza onomastica tra autore, narratore e personaggio, categoria analizzata in G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 65-72.

termine individuata da Lorenzo Marchese⁸⁰. Lo studioso, tuttavia, rifiuta la proposta di identificare *Rondini sul filo* come un'opera di autofiction, sostenendo che il testo è «né più né meno, autobiografia, romanzata a causa del suo stile»⁸¹. Affinché una scrittura possa essere dichiarata autofinzionale, a suo avviso «deve esserci una divaricazione evidente, sia pure dai contorni mobili, fra autobiografia e *fiction* (deve esserci insomma una biforcazione a un certo punto percepibile) palesata nel testo o nel paratesto, e deve avvenire uno “sdoppiamento narratologico” dei piani di verità dell'opera»⁸². Lorenzo Marchese sostiene insomma che a fronte dell'intenso contenuto autobiografico di *Rondini sul filo*, «gli eventi raccontati non celano alcuna spia riconoscibile di *fiction*»⁸³. Tuttavia, la dimensione della *superstitio* e del sovrannaturale non sembra affatto un elemento finzionale così marginale e defilato nell'opera, ma anzi risulta occupare una posizione estremamente rilevante nello sviluppo narrativo; esso funziona inoltre come una sorta di diversivo, che consente a Mari di diluire i contenuti di matrice autobiografica mescolando le acque tra finzione romanzesca e una «realità che viene evocata, ma immediatamente corrosa».

A questo punto, come constata Gianluigi Simonetti riflettendo su una strategia discorsiva che definisce eminentemente ambigua e romanzesca, «il funzionamento del congegno conoscitivo del *novel* conta più dell'adesione al vissuto, perché è il romanzo che detta le leggi con cui interpretare e dar senso alla vita. È l'invenzione che conta, e che vince, sulla storia vera; o che dovrebbe alla fine vincere, nell'ambito dell'*autofiction*»⁸⁴. Nel caso di *Rondini sul filo*, pertanto, l'atteggiamento mimetico proprio di uno scrittore come Michele Mari si esprime non soltanto nella scelta di parassitare lo stile di Céline, ma anche nella forma di scrittura autofinzionale, per il fatto che quest'ultima funziona di per sé come una «mimesi del romanzo», in cui ogni distinzione tra fattuale e fittizio cessa dopotutto di essere pertinente⁸⁵.

Per concludere, si è visto pertanto come anche in quelle opere della produzione di Mari in cui il grado di elaborazione fantastica appare minimo a fronte di una presenza preponderante della materia autobiografica, un'assoluta esposizione del sé autoriale in senso tradizionale non si realizza mai pienamente. In *Filologia dell'anfibio*, in ragione di un ideale di letteratura come *forma mentis*, i ricordi e gli aneddoti personali vissuti dallo scrittore vengono rivestiti da un filtro stilistico iperletterario, che diventa condizione necessaria per innescare la *vis* ironica dell'opera; al tempo stesso, questo binomio ironia-letterarietà è la più evidente espressione della personalità idiosincratica dello scrittore. In *Rondini sul filo*, oltre all'opacità conferita dalla dichiarata appropriazione dello stile di Céline, la mediazione dell'io autoriale viene ulteriormente ispessita

⁸⁰ «L'autenticità è nel panorama contemporaneo un effetto testuale di piena corrispondenza fra ciò che un autore racconta in un testo di sé e del mondo circostante e ciò che appartiene alla realtà empirica», del quale l'autofiction opera «una demistificazione critica e paradossale», L. Marchese, *Autenticità*, cit., p. 95 e p. 104.

⁸¹ ID., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 139.

⁸² *Ivi*, p. 138.

⁸³ *Ivi*, p. 139.

⁸⁴ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 100.

⁸⁵ G. Tinelli, *L'io di carta*, cit., p. 46.

attraverso il massiccio e sistematico inserimento della sfera del sovrannaturale nel tessuto narrativo, con un consapevole procedimento autofittivo; questo espediente, tutt'altro che marginale come dimostrato, contribuisce in maniera determinante a occultare (e dunque proteggere) i contenuti autobiografici disseminati nella più conturbante ed estrema opera dello scrittore.