



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Una leggenda privata. Feticci, mostri e infanzia nell'opera letteraria di Michele Mari

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Correlatrice
Prof.ssa Alessandra Grandelis

Laureando
Samuele Contiero
n° matr.2074248 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

*Alla mia famiglia e ai sacrifici di mio padre,
al sempre vivo ricordo di zia Graziella e zio Ferruccio,
a Giorgia, unico vero fiore nei giardini di pietra.
Infine, agli oggetti, ai fantasmi e all'infanzia della mia vita
e a tutto ciò che è andato perduto.*

E come portati via
si rimane.

G. Ungaretti, *Nostalgia*

Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare
che il suo cuore non debba ancor sapere
quella che in ogni nostra cura è ascosa,
malinconia amorosa.

U. Saba, *Il fanciullo appassionato*

E se tu guarderai a lungo in un abisso,
anche l'abisso vorrà guarderà dentro di te.

F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*

Indice

Introduzione	9
Capitolo I. Michele Mari: Letteratura come riscrittura	13
1.1 L'esordio: <i>L'incubo nel treno</i>	13
1.2 Letteratura come riscrittura	19
1.3 Una lingua sintomatica	25
1.4 Una scrittura della malinconia	32
Capitolo II. <i>Leggenda privata</i>	39
2.1 Autofiction: una questione di genere	39
2.2 <i>Leggenda privata</i> come fototesto	44
2.3 <i>Madeleine postmoderne</i> : tra evocazioni e feticci	53
2.4 <i>Asterusher</i>	61
Capitolo III. Il soprannaturale in Michele Mari	69
3.1 Teoria e definizioni	69
3.2 Storia e applicazioni	81
3.3 Reminiscenze dantesche: morti e assenti come soggetti dialoganti	92
Capitolo IV. Infanzia: <i>La penombra toccata dall'allegria</i>	101
4.1 Dalle memorie di Rousseau alle opere intimistiche di Benjamin e Barthes	101
4.2 Bambini di carta nella narrativa italiana del Novecento	109
4.3 Michele Mari: l'infanzia come luogo dove tutto è già accaduto	117
Appendice: Intervista allo scrittore	127
Ringraziamenti	129
Bibliografia	131

Introduzione

Questo lavoro ha l'obiettivo di scandagliare i principali temi che rendono Michele Mari uno degli scrittori più originali e interessanti dell'estremo contemporaneo italiano. Lo studio si articola in quattro capitoli, seguiti da un'appendice con un'intervista all'autore. Il primo capitolo – *Michele Mari: Letteratura come riscrittura* –, strutturato in quattro paragrafi, ha l'onere di disporre al vaglio del lettore i concetti e gli aspetti essenziali che soggiacciono all'intera produzione di Mari e ne costituiscono la ragione più profonda. Dopo il primo paragrafo, nel quale si affrontano i primi precoci tentativi di scrittura con *L'incubo nel treno* e *Il pianeta misterioso*, viene fatta luce sull'idea, condivisa dall'autore stesso, che dietro a ogni libro se ne nascondano molti altri. Ogni opera nasce da un'infinita serie di archetipi, le cui trame e forme sono legate da una sottile rete intertestuale. Similmente al palinsesto, un testo letterario può nascondere un altro, anche se in modo parziale, prestandosi di conseguenza a una doppia interpretazione. Al concetto della riscrittura viene ricondotta anche l'attività traduttoria, frequentata da Mari occasionalmente attraverso le opere di London, Wells e Stevenson, per citarne alcuni. Infine, gli ultimi due aspetti affrontati nel capitolo riguardano da un lato la lingua, manieristica, portata agli estremi, carica e gravata dalle stesse ferite che tenta di rappresentare, con prelievi dalla tradizione latina, rinascimentale e tardo-settecentesca, dall'altro la malinconia, generata da un ossessivo sguardo su un mondo ormai andato in frantumi, ossia quello infantile.

Con il secondo capitolo – *Leggenda privata* –, suddiviso in quattro paragrafi, si è voluto offrire un approfondimento sui grandi temi dell'autobiografismo e del feticismo. In modo particolare, mettendone in risalto le differenze, si tenta di chiarire la questione legata all'autobiofiction e all'autofiction. A questo scopo ci si è avvalsi di due studi tra i più notevoli in circolazione: *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* di Daniele Giglioli (2011) e *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* (2019) di Riccardo Castellana. Segue un'attenta lettura di *Leggenda privata* (2017) come fototesto, con il pretenzioso compito di restituire alle immagini proposte un'interpretazione più che possibile esaustiva. Da quest'opera, si muovono le riflessioni del terzo paragrafo sull'universo feticistico di Mari, il cui confine a partire dagli anni

Sessanta si espande fino ad accogliere nel proprio bacino le merci tanto decantate dalla neonata società del consumo. Dedicato al fototesto *Asterusher* (2019), il quarto paragrafo tenta invece di indagare la funzionalità e l'essenzialità delle case nella produzione letteraria di Michele Mari, come scrigni all'interno dei quali si nascondono oggetti, fantasmi, ossessioni e rimosso.

Nel terzo capitolo – *Il soprannaturale in Michele Mari* –, dopo un'introduzione strettamente teorica nella quale si è attinto agli studi todoroviani e orlandiani, con criteri tassonomici si sono passate al vaglio le principali opere dell'autore in cui il soprannaturale trova piena rappresentazione, distinguendo infine un soprannaturale di tipo figurato con uno di tipo letterale. Individuando nel modello dantesco uno tra i principali archetipi, il capitolo si chiude tentando un approfondimento sulle figure dei morti e degli assenti, protagonisti di dialoghi e rivelatori di stranianti epifanie. L'analisi si è ristretta alle opere *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002) e *Rosso Floyd* (2010).

Nel quarto e ultimo capitolo – *Infanzia: La penombra toccata dall'allegria* – al centro dell'indagine è posto il tema dell'infanzia, vera spinta propulsiva dalla quale prendono forma tutti i temi dello scrittore milanese. L'impianto dei primi due paragrafi segue una linea diacronica e storicistica, inizialmente focalizzandosi nel genere delle memorie come archetipo del tema, per poi giungere alla narrativa del Novecento, in cui nella figura del fanciullo viene visto un essere detentore di una propria realtà e un proprio linguaggio. Il terzo e ultimo paragrafo posto in chiusura si rivolge alla rappresentazione del bambino e del suo mondo psichico negli scritti di Mari, in particolar modo nelle raccolte di racconti *Tu, sanguinosa infanzia* (1997) ed *Euridice aveva un cane* (2004).

Infine, in appendice, si è scelto di proporre un'intervista all'autore con l'intento di riprendere e approfondire nei limiti del possibile i temi già affrontati nel corso dello studio. Da questo dialogo sono nate riflessioni interessanti, tra queste quella relativa ai mostri, percepiti dall'autore non tanto in termini di capri espiatori ma «alleati nel progetto», con lo scopo «di sostituire la mostruosità vera della vita» con una di tipo fantastica. Oppure la proposta di alcuni nomi autoriali dell'ipermodernità che hanno accolto e restituito in maniera innovativa il testimone dai grandi maestri del “genere” fantastico-soprannaturale, tra questi Cartarescu e Gospodinov. Mentre poco credito viene attribuito allo scrittore statunitense Ligotti. Nonostante l'intervista si concluda con

un'incognita sul destino della letteratura – «la letteratura è in forte pericolo» –, più che portare a una rassegnazione pietrificante questa può essere posta come base di una nuova poetica: alla realtà commerciale che spregiudicatamente vuole appropriarsi dei confini letterari ci si opponga con l'unica vera arma a nostra disposizione, ossia con altra Letteratura.

Non ridicibile in alcun modo a un genere e a una forma precisa, l'intera opera di Michele Mari può essere considerata come eslege, lontana da ogni norma, consuetudine e tradizione. Ciò nonostante, attraverso un'attenta disamina delle opere, è possibile riconoscere una reciproca dipendenza che permette a ciascuna di esse di costituirsi sotto un'unica veste: quella dell'autobiografismo. Sebbene questa materia venga consapevolmente sfigurata e manipolata dall'autore, la matrice *privata* e identitaria «a chi sia già iniziato allo stesso culto, a chi già abbia sentore del suo mondo»¹ si manifesta nell'immediato.

Autore idiosincratico e capace di potenti epifanie, tutti i temi e i motivi presenti nella scrittura di Mari sembrano intrecciarsi e alimentarsi a vicenda: così il fantastico con il reale, il negativo con il positivo, la trascendenza con la brutalità più abietta, la storia universale con la *leggenda*. Considerato come uno degli ultimi giapponesi nell'atollo², questo isolamento e ideologico conservatorismo si riflettono in maniera inequivocabile nello stile e nell'immaginario. In questo modo, giustificato da una dirompente ossessione retrospettiva, viene data forma e spazio nei testi all'obsoleto e al decadente, al rimosso, al viscerale, alla proliferazione incessante dei vuoti e dei loro sostituti simbolici, al collezionismo e all'infanzia, quest'ultima scogliera primigenia nella quale sembra aver avuto origine ogni cosa.

¹ C. M. Galanti, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo, 2011, p. 9.

² Ivi.

Capitolo I

Michele Mari: Letteratura come riscrittura

L'esordio: *L'incubo nel treno*

Per Michele Mari tutto ha avuto origine in un punto ben preciso, nelle viscere dell'esperienza umana: l'infanzia. Non a caso il giorno della sua nascita, preceduto da un «amplesso abominevole»³, viene letto – dal Mari scrittore – come il big bang, la creazione di un individuo presto unto nel battezzatoio del dolore e del tormento. In *Leggenda privata* (2017) quel giorno è ricordato come già premonitore di tutte le sciagure, la solitudine, le «palpitazioni, nevrosi»⁴ che si sarebbero prontamente svelate di lì a poco tempo:

Nacqui d'inverno, otto mesi dopo l'increscioso viluppo primaverile: otto che è stigma di aberrazione. Non però mostro, fui: sibbene mostruoso fu il rapporto che fin dall'inizio intrattenni con me, mecomé metepsismo. Mi pensavo doppio, e così pensandoci entrambi eravamo già quattro squartati. [...] Nacqui, dunque; e crebbi sotto l'usbergo del nome Michele, che avrebbe dovuto proteggermi: *avrebbe*.⁵

Sotto tale auspicio, vengono gettate le fondamenta di quelli che saranno i temi più noti dello scrittore milanese: i mostri e i fantasmi, il doppio, l'infanzia, la morte. Ma anche le «rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti»⁶ della propria esistenza che diventano feticci, oggetti di culto all'interno dei propri romanzi e racconti, nonché delle abitazioni divise tra Nasca e Milano che si rendono agli occhi del lettore veri e propri musei e negativi fotografici.

³ M. Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 3.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ Ivi, p. 4.

⁶ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

I primi tentativi di scrittura risalgono al periodo infantile con *L'incubo nel treno* e *Il pianeta misterioso*, racconti rimasti a oggi ancora inediti.⁷ Queste prose giovanili, possono essere considerate anche come i primi e precoci tentativi di ciò che si sarebbe poi intensificato negli anni da scrittore: disseminare e nascondere parti di sé nelle opere che andava creando, favorendo la nascita di un doppio, un *ultracorpo* immortale, inscalfibile agli attacchi del tempo. Inizialmente, tale processo consisteva nel trasferire

particole di anima nei libri che leggevo, fino a dislocarvela compiutamente: in questo modo potevo circolare nel mondo come un insensibile golem senza patir troppi danni, e quando mi prendeva vaghezza di recuperare un po' della mia anima andavo a cercarmela là dove l'avevo nascosta, nei libri: soprattutto in quelli d'avventura e nei più spaventosi.⁸

Infine, quando la «roba» accumulata sarebbe stata «troppa [...] per far prima a nasconderla ho incominciato a sbatterla in grandi quantità dentro a libri che mi sono messo a scrivere io, appositamente».⁹ Il racconto breve *L'incubo del treno*, composto nel 1964 all'età di nove anni, si presentava come «un noir e inaugurava la collana di “Libri neri”, da me ideata. Lo regalai a mio padre per Natale».¹⁰ Le cose andarono in questo modo:

Era il Natale del 1964, l'ultimo che la mia famiglia avrebbe passato insieme. Non sapendo cosa regalare a mio padre, scrissi per lui un libricino in piccolo formato (cm 8 x 6) che poi rilegai cucendone le pagine in una copertina di cartone nero.¹¹

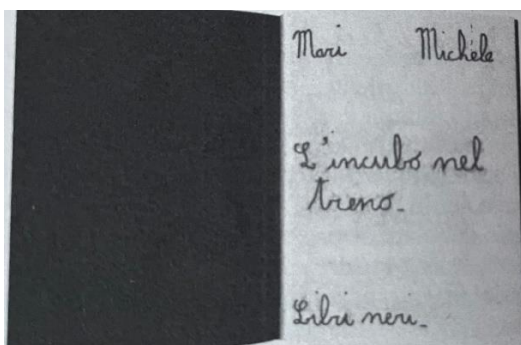
⁷ Come verrà spiegato più avanti, *L'incubo nel treno* è un racconto del giovane Mari rimasto inedito. Vedrà una sorta di (auto)pubblicazione solo nel 1995, voluta dal padre come regalo per il suo quarantesimo compleanno, per quelli di Arti Grafiche Lucini.

⁸ Ivi, pp. 12-13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum fax, 2019, p.17.

¹¹ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 116.



Come ricorda lo scrittore, nonostante Enzo Mari «non si sarebbe peritato, a posteriori, di inserirsi prepotentemente nella genesi della mia vocazione»¹², una mancata risposta da parte del padre segnò nel profondo un'interiorità già instabile. Un primo e vero riscontro è giunto soltanto nel 1995, in occasione del proprio «quarantesimo compleanno», dopo un logorante silenzio della durata di trentuno anni. Solo allora «egli mi restituì quel regalo sotto forma di pubblicazione in fac-simile in ottanta esemplari (Arti Grafiche Lucini)».¹³ Ma non tarda a presentarsi l'aspetto più fastidiosamente sorprendente: quel ricordo, sepolto consapevolmente dallo scrittore, ricompare in termini «capovolti» nella breve prefazione scritta dal padre:

«Ricordo che, ad un tratto, mi domandò: "...e adesso che cosa facciamo?" In quei giorni stavo progettando la forma della prima collana Adelphi, automaticamente risposi: "Potresti scrivere un libro". Intanto piegavo e ritagliavo foglietti di carta con cui realizzavo un piccolo quaderno. A portata di mano, un cartoncino nero, utilizzato per la copertina, suggerì il nome di una ipotetica collana. Michele in silenzio, appartatosi in un angolo del tavolo, di getto, in non più di mezz'ora, scrisse *L'incubo nel treno*, riempiendo tutte le pagine del libretto. [...] Adesso mi piace pubblicarlo all'insaputa dell'autore, come ricordo del primo manifestarsi del suo destino».¹⁴

In realtà, come si deduce dalle parole di Mari, non è stato di certo il padre a incentivarlo nel proseguire il sentiero letterario. A tal riguardo, il ricevimento più

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ivi*, pp. 116-117.

importante avvenne nel 1974 subito dopo conclusa la maturità, nel suo studio: «Mi presento, mi parla: devo scegliere la mia strada, e la mia strada eccola intorno a me, me la offre nel suo sdipinarsi e svolgersi per deserti e montagne, sinuosa, lunga, gloriosa. La sua guida, il suo studio, il suo nome: il Design».¹⁵ Una simile invadenza sul destino e il futuro del figlio porta il giovane Mari ad arroccarsi sulla «negativa»:

Spiazzato, perplesso, me ne chiese il motivo, cercando di farmi capire quanto la mia scelta sarebbe stata *economica*: lo sforzo grosso l'aveva già fatto lui (una borsa su cinquecento, il balzo dal sottoproletariato delle campagne foggiane alla Triennale), io dovevo solo coglierne i frutti, proprio come capita agli eredi. Stavo per cedere, non fosse che per la tensione nervosa: poi, come un angelo, entrò un attimo lo zio Elio per consegnargli qualcosa, e mi sorrise. Non credo che mio zio fosse informato dell'argomento della conversazione, ma in quel sorriso io lessi una sola parola: «scappa».¹⁶

Se fuggire significava recidere ogni legame con le aspettative paterne, e se la fuga voleva dire trovare una dimora alternativa nella quale vivere e nascondersi, questa poteva essere soltanto la letteratura. Così alla domanda: «E cosa vorresti fare, allora?» segue una voce intimorita, ma in grado di comunicare una riflessine maturata nel corso degli anni: «Lettere».¹⁷ Quella che ne segue assume i tratti di una conversazione dai toni accesi, dove la delusione di Enzo Mari non tarda a manifestarsi:

«Lettere!?!»

«Sì» (un filo di voce).

«Ossignúr...» (scuotendo la testa).

«Mi sembra una scelta del cazzo».

[silenzio]

«Perché?»

«Che razza di lavoro è, Lettere? Se ti piace leggere e scrivere puoi farlo senza andare all'università».

«Sì, ma...intanto così sto ancora qualche anno fra i libri...»

¹⁵ Ivi, pp. 114.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 115.

«Mi sembra un frin-frin».¹⁸

«E se volessi farlo proprio perché è un frin-frin?» (con l'orgoglio dei disperati).

[scuotimento di testa, silenzio]

«Fai come vuoi, poi però non venire a lamentarti che non ti avevo avvertito».

«No, mi hai avvertito».¹⁹

Se il padre, come si evince dal testo, non può essere di certo considerato il principale motivatore del percorso letterario del giovane Mari, tale ruolo, facendo qualche passo a ritroso, può essere rintracciato nella figura di Gabriella Napoleoni, durante gli anni della scuola media. Si tratta di «una professoressa molta brava [...] che mi incentivava, premiava le mie scritture creative, e quando capì che mi piaceva scrivere, come compito delle vacanze mi diede da fare un racconto».²⁰ Poche indicazioni, ed ecco che l'effetto Pigmalione è immediato:

Scrissi un romanzo, una storia di fantascienza intitolata *Il pianeta misterioso*. Con minime varianti anticipava di un paio d'anni la storia del *Pianeta delle scimmie*: quando poi ho visto il film al cinema quasi non ci credevo. Quell'insegnante mi diede fiducia e consapevolezza: fin da allora ebbi chiara l'idea che l'italiano sarebbe stato la mia materia.²¹

¹⁸ *Ibidem*. Mi sembra doveroso trascrivere in nota, vista la funzionale importanza che ha in relazione alle opere trattate nel corso di questo lavoro, la considerazione che Mari stesso ha riportato a piè di pagina sulla storia di questo termine: «Frin-frin: uso idiolettico polivalente, con cui mio padre si riferiva con disprezzo a tutto ciò che è inconcludente e intimamente onanistico. Leggo nel Dizionario Milanese-Italiano col repertorio Italiano-Milanese dello scapigliato Cletto Arrighi (pseudonimo di Carlo Righetti), Hoepli 1896: “FRIN FRIN – Onomatop. irridente del suono di violino” (*irridente*). In questo senso, ma senza irrisione, l'espressione torna nella canzone Frin frin frin composta da Alberto Testa (parole) e Tony Renis (musica) per Dalida, che però si rifiutò di cantarla a *Canzonissima* (1969), ritenendo il titolo troppo frivolo e irrispettoso verso Luigi Tenco, suicidatosi un anno prima (seconda strofa: “com'è triste quel frin frin | ora che tu non sei più con me | ma quel triste frin frin frin | è il più dolce ricordo di te”). E già nel 1964 Jannacci (*Per on basin*): “Per on basin mi soo no ma quella sera | avria daa la vita intera proprio insci' | per on basin frin frin, | per on basin mi saria parti' soldato | sarei andato a Como in moto | poeu saria torna a ca' a pee”».

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.17.

²¹ *Ibidem*.



Sotto questo aspetto, un'altra figura sicuramente decisiva è stata quella di Alberto Giordano, professore di letteratura italiana durante gli anni del liceo. Insegnante dal forte carisma, questo intratteneva con i classici un «rapporto agonistico, [...] vitale, non imbalsamato».²² Infatti, «non è un caso» che proprio in questi anni

l'idea di scrivere *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* mi sia nata lì, sui banchi del liceo. L'ho scritto più tardi ma la prima idea che Leopardi potesse essere un licantropo l'ho avuta sentendo le sue lezioni; il modo in cui parlava dell'inquietudine di Leopardi è stato il viatico per il romanzo.²³

A parte le prime scritture di cui si è parlato, gli anni giovanili non presentano alcunché di rilevante. Tanto meno negli anni universitari, quando venne «assorbito dallo studio» e non fece altro che «rinviare»:

[...] sapevo che volevo scrivere ma studiavo veramente tanto, dal primo giorno alla laurea non ho quasi tirato il fiato, come in apnea, sentivo che l'università andava fatta così, volevo farla al meglio, di conseguenza non trovavo il tempo né le energie per scrivere.²⁴

²² Ivi, p. 18.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Soltanto gli anni della leva militare gli hanno restituito la tregua di cui necessitava, consentendogli di riprendere in mano la *penna*²⁵ e di gettare, a propria insaputa, i primi semi di quell'opera che sarebbe germogliata anni più tardi con il titolo *Di bestia in bestia* (1989). In quest'ultima, con una fine e accurata strategia metaletteraria, il protagonista Osmoc «dice ai suoi ospiti che aveva iniziato a scrivere un romanzo, intitolato *Le ragioni dei morti*, che non ha mai continuato: quello era il titolo provvisorio che avevo dato a una storia interrotta abbastanza presto perché ho capito che non mi convinceva».²⁶ Passato poco più di un mese ed ecco che da quello scarto nasce *Di bestia in bestia*, scritto nell'arco di un biennio, 1980-81, e ricopiato in bella nell'82. Primo segnale decisivo di una produzione letteraria che ancora oggi non presenta reali sintomi di arresto e che prosegue, accompagnata dalle solite ombre e dai mostri di una vita, nel suo ultimo lavoro *Locus Desperatus* (2024).

Letteratura come riscrittura

Uno dei concetti più rilevanti che è possibile individuare in Michele Mari è relativo a un'idea di letteratura come forma di riscrittura, distinguibile in due punti: la letteratura-opera come debitrice o creditrice e l'attività di traduzione. Per il primo caso presentato, si può fare riferimento a una delle prose di Mari più dolorose e più violente, in cui il tasso di autobiografismo è pervasivo: *Rondini sul filo* (1999)²⁷. Prima di addentrarci in tale concetto, può essere opportuno fare un po' di chiarezza sulla vicenda, così da restituire le coordinate tematiche e formali che saranno conseguentemente funzionali alla riflessione. *Rondini sul filo* racconta di una vicenda

che essendo nata da un'ossessione aveva un senso nella benzina che alimentava.

Oggi non essendoci più questa benzina vedo quell'ossessione in modo distonico,

²⁵ Per molto tempo, scegliendo di scrivere a mano i propri libri, l'autore ha resistito alle lusinghe dell'universo tecnologico, come testimonia lui stesso in *Asterusher*: «Debitamente severo e disdegnoso, il Sommo Poeta vigila sulla mia scrivania dalla sua specola alta. Sotto di lui, assiegate come i soldati dell'antica falange, le penne con cui ho scritto fin dentro l'attuale millennio, prima di arrendermi». Vd. M. Mari e F. Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2019, p.93.

²⁶ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., pp. 18-19.

²⁷ Per volontà dell'autore, nonostante i tentativi di Einaudi, a oggi risulta essere l'unica opera non ripubblicata.

freddo, come se fossi lo psichiatra di me stesso, quindi mi interessa meno. 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 imbarazzo.²⁸

Dunque, risulta lampante il motivo che porta Mari alla ferma decisione di non volerlo ristampare, nonostante le numerose richieste di Einaudi: ritornare nei luoghi del trauma porterebbe l'autore in un paesaggio di detriti e distruzione, una luna ariostesca che nel processo di rimozione lungo due decenni riesumerebbe soltanto violenza e dolore. Un libro, forse il «più incandescente», dove, come scrive Alessio Lega in un articolo-intervista a lui dedicato, «da una parte ti assumi il peso di mettere in piazza le tue ossessioni più inconfessabili, il nucleo di dolore che non puoi condividere con nessuno, quello che ti rende solo anche nella vita di coppia, dall'altro ti trovi a fare il verso a uno scrittore... a che terribile scrittore, poi».²⁹ Ma qual è il modo – o uno tra i diversi modi possibili – per trattare un materiale altamente *scabroso* e non esserne travolti? Partendo da questa interrogativa si può tornare al concetto espresso in precedenza, ossia quello della riscrittura. Infatti, prestandosi a una lettura attenta dell'opera, appaiono evidenti i richiami alla scrittura di Céline. Come se Mari stesse mimando l'autore francese e lo impiegasse come scudo, uno schermo che gli consentisse di uscirne meno sfregiato dalla vergogna che una tale confessione ne avrebbe comportato. In merito a ciò, Mari scrive:

Probabilmente la scelta è stata conseguenza del fatto che da qualche anno mi stavo leggendo tutto Céline intensivamente e quindi m'è venuto naturale assumere quella voce, mimare quella maschera, in ogni caso senza alcun intento parodico. Non escludo che proprio aver letto Céline mi abbia dato la struttura, il coraggio e anche la sfacciataggine per raccontare una storia del genere. Senza quell'armamentario espressivo probabilmente non mi sarebbe mai neanche venuto in mente.³⁰

²⁸ Ivi, p. 53.

²⁹ L'intervista di Alessio Lega a Michele Mari è consultabile al seguente link: <https://duemilaragioni.myblog.it/2010/09/09/alessio-lega-la-letteratura-secondo-michele-mari/amp/>; ultima consultazione: 17/08/24.

³⁰ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.53.

Appare chiaro come nella prosa di Mari, dove le riprese si fanno quasi insistenti, un certo tipo di letteratura dipenda inevitabilmente da altra letteratura. A prescindere che faccia parte di una strategia stilistico-formale oppure a un rimosso che emerge. Lo stesso concetto sta alla base dello studio condotto dal critico francese Gérard Genette nel suo *Palimpsestes* (Palinsesti, 1997). In origine, infatti, con il termine palinsesto veniva designata una pergamena il cui testo originario veniva cancellato tramite lavaggio e raschiatura, sostituendolo con un altro disposto nello stesso senso o in senso trasversale al precedente. Ad ogni modo, nonostante fatta con meticolosità, una simile operazione poteva lasciare tracce del testo originario consentendo una sua lettura. L'intellettuale parigino utilizza questo abile esempio per riflettere su quanto si è già scritto: similmente al palinsesto, a livello figurato, un testo può nascondere un altro, anche se in modo parziale. I due testi si presterebbero dunque a una doppia interpretazione, dove l'ipertesto e il suo ipotesto si sovrappongono. Per ipertesto, Genette intende tutte quelle opere derivate da un lavoro precedente, che ciò avvenga per trasformazione, come nella parodia, o per imitazione, come nel pastiche, poco importa. A conferma di questa tesi, basti citare solo alcuni degli esempi più emblematici: l'opera omerica nei confronti dell'*Eneide*, l'*Eneide* con la *Divina Commedia*, e ancora l'*Iliade* con la *Gerusalemme Conquistata*. Ma anche l'influenza di Alfieri, Parini e Foscolo nei celeberrimi *Canti* leopardiani. Ognuna di queste opere pretende autonomia, ed è doveroso attribuirgliela, nelle sue scelte lessicali, formali, tematiche e storiche, ma non si possono reciderle da un tutto che le lega e le fa comunicare. Come se a un livello inconscio soggiacesse una fitta rete intertestuale che il lettore più avveduto, grazie alla sua esperienza di interprete, deve riportare alla luce.

Tornando a Mari, poco importa che lo scudo-schermo avesse il nome di Céline, in quanto il suo impiego sarebbe stato inevitabilmente necessario. Un filtro, pur differenziandosi di opera in opera per stile e forma, risulta indispensabile affinché si possa organizzare e realizzare la materia letteraria:

Se non avessi assunto quella maschera... o anche un'altra – se non era Céline sarebbe stato un altro – non avrei potuto affrontare una materia così scabrosa, realmente vissuta con tanto di personaggi riconoscibilissimi in una Roma di oggi. Ho dovuto scriverlo come l'avrebbe scritto Céline. Ho voluto assumere Céline e

metterlo come un golem dietro la mia pagina, ritirandomi dietro le quinte per fare di lui lo scrittore del mio personaggio, della mia vita.³¹

Fare letteratura non significa riprodurre in modo mimetico un determinato evento. A maggior ragione in Mari dove «la realtà e la storia forniscono infatti solo una infinita serie di suggestioni: non si è affatto obbligati a rispettare la verità quando si scrive un romanzo; lo scrittore è invece libero di deformarla, negarla, tradirla».³² Il rapporto che il reale instaura con la *fiction*, dunque, è lo stesso che con il sogno. Il materiale diurno è la partenza dalla quale poi «l'attività onirica organizza secondo i propri principi, secondo la propria logica, che è peraltro una logica simmetrica, analoga a quella della letteratura».³³ Nell'*Avvertenza a Rosso Floyd* (2010) dichiarerà:

Pur trattando prevalentemente di personaggi storici e di fatti reali questo romanzo è da intendersi come opera di fantasia in ogni sua parte. La confabulazione delle voci, appartenenti di volta in volta a individui realmente vissuti o viventi, a personaggi inventati, a esseri fantastici, obbedisce a una retorica strutturale e linguistica, e non vuole in alcun modo avere un valore documentario. Anche se non venisse inficiata da una discreta quantità di “falsi”, infatti, la precisione onomastica, cronologica e topografia dei riferimenti è strettamente funzionale alla finzione, proprio come si dà nei sogni.³⁴

Se il narrabile nel corso della storia è già stato raccontato, allora non resta che, per dirla con Eco, realizzarlo con giochi metalinguistici, l'utilizzo dell'ironia e l'enunciazione al quadrato. E per il tema che si sta cercando di trattare in queste pagine, il narrato, «il “già detto”, nel caso specifico della biofiction postmoderna, è la traccia biografica preesistente, il discorso fattuale che, nella finzione letteraria, può essere manipolato e ricombinato a piacere».³⁵ Altro aspetto interessante, sempre assimilabile al concetto di riscrittura, è quello del citazionismo. Per evitare di incorrere in banali esempi, o comunque già studiati e discussi in altre sedi, si può tenere in considerazione

³¹ Intervista di Alessio Lega a Michele Mari: <https://duemilaragioni.myblog.it/2010/09/09/alessio-lega-la-letteratura-secondo-michele-mari/amp/>.

³² R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 170.

³³ Ivi, p. 171.

³⁴ M. Mari, *Rosso Floyd*, Torino, Einaudi, 2010, p. 1.

³⁵ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, cit., p. 171.

Locus desperatus (2024), ultima opera pubblicata dall'autore. Non è affatto sporadico in questo lavoro, come nell'intera produzione mariana, l'inserimento di enunciati il cui archetipo è possibile scovarlo nelle letterature più disparate. Così quando il mostro Sileno si rivolge al protagonista del romanzo «“Non son quel che fui: perì di me gran parte”»³⁶ lo fa alludendo al quinto sonetto foscoliano «Non son chi fui: perì di noi gran parte». Oppure il più esplicito «“L'inverno del nostro discontento”»,³⁷ domanda-quiz rivolta al protagonista da parte del vecchio storpio Procopio, per verificare una memoria letteraria che sotto il controllo di forze soprannaturali iniziava a vacillare. In questo modo, ecco emergere dalla camera oscura un negativo shakespeariano: «Riccardo III!».³⁸ O ancora: «“*Rari nantes in gurgite vasto!*”»³⁹ (*Eneide*, I, v. 118) e «“Dentro l'urne confortate di pianto”»⁴⁰ (*Dei Sepolcri*, vv. 1-2). Il citazionismo in Mari, che sia palesato o no, è inseribile pienamente all'interno di un complesso lavoro sistematico. Nulla è lasciato al caso, tutto è funzionalizzato alla costruzione dell'opera letteraria nelle cui fondamenta, e lungo i principali muri portanti, respirano e vivono come soggetti consenzienti altre storie, altre letterature.

Come si è detto in precedenza, all'idea di letteratura come forma di riscrittura è affiancabile anche la traduzione. Infatti, che cos'è l'attività traduttoria se non una forma di interpretazione, dunque, di riscrittura di una determinata opera? Sotto la veste di traduttore, Michele Mari ha affrontato numerosi scrittori, tra questi: Omero, London, Steinbeck, Wells, Orwell, Stevenson e Crane. Una tale «vicinanza col testo» ha reso possibile un recupero per certi versi inestimabile:

Tradurre più che farti guadagnare ti fa capire quanto perdi. Traducendo *Il richiamo della foresta* ho scoperto una quantità di sfumature che leggendo non avevo mai sospettato. Per esempio, descrivendo la slitta trainata dai cani nel ghiaccio, Jack London usa tutta una serie di espressioni come «stride», «cigola», «graffia», «corre», «pattina», «scivola», «fende», «taglia», che nelle traduzioni spesso sono uniformate. Io alla fine mi sono fatto prendere da un puntiglio di corrispondenza lessicale per cui a ogni termine di London doveva corrispondere rigorosamente lo

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 40.

³⁸ Ivi, p. 41.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 65.

stesso mio, cosa non sempre possibile. Sicuramente la traduzione è qualcosa che ti lascia un segno, però se mi chiedi in cosa, come, perché o su quale aspetto, non saprei rispondere.⁴¹

Dunque, ecco confermarsi ancora una volta quanto si è già detto: un'opera letteraria una volta pubblicata, o forse già in fase di ideazione, non appartiene più soltanto al suo autore e al contesto nella quale è stata prodotta, e ciò sia in una prospettiva passata sia in un'ottica futura. Debitrice e creditrice al tempo medesimo, e la traduzione si inserisce proprio in questo flusso inarrestabile di riprese continue, con tutte le insidie che ne comporta:

In moltissimi casi una certa quota di infedeltà letterale è indispensabile per salvare lo spirito, il senso, il ritmo, le suggestioni subliminali dell'originale (tant'è vero che una buona traduzione non deve dare l'impressione di essere una traduzione, ma imporsi al lettore come testo a sua volta originale).⁴²

Concetto ripreso in altri termini da Valerio Magrelli ne *L'abate Galiani, o la regola del «meno uno»* (2001), sostenendo che

Non esiste la fedeltà a un testo: ogni volta che traduciamo dobbiamo decidere a quali delle non infinite, ma numerosissime funzioni di quel testo vogliamo essere fedeli. Questa scelta esclude inesorabilmente altre possibilità; ecco perché dicevo che fedeltà è sempre fedeltà a una funzione. [...] Credo che si potrebbe arrivare a dare una definizione della traduzione che per definizione può rispondere a tutti gli elementi presenti nell'originale tranne uno. Direi anzi che la definizione della traduzione che a me sembra più convincente potrebbe iscriversi nella regola del meno uno.⁴³

Tuttavia, nonostante venga riscontrata questa inevitabilità sul destino dell'opera letteraria, Mari pone un limite. Infatti, bisogna essere in grado di

⁴¹ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., pp. 68-69.

⁴² Articolo consultabile al seguente link: <https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/asterusher-e-la-mia-casa-intervista-a-michele-mari/>

⁴³ V. Magrelli, *L'abate Galiani, o la regola del «meno uno»*, in F. Nasi, *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001, pp. 48-49.

sapersi fermare un attimo prima di cedere alla tentazione (pur generosa e nobilissima) di “migliorare” l’originale. Ai fini di questa profilassi mi aiuta il fatto che, non essendo un traduttore professionale, posso permettermi il lusso di tradurre solo testi che, come *Il richiamo della foresta*, mi incutono un sentimento di reverenza e di adorazione.⁴⁴

Concludendo, si è tentato di dimostrare come la riscrittura, sia nell’ideazione di un’opera sia nella fase di traduzione, appaia più come un presupposto che una conseguenza, una condizione necessaria senza la quale una nuova storia non potrebbe esistere.

Una lingua sintomatica

Come già ricordato da Daniele Giglioli, esiste un concetto in letteratura che è stato rilevante nel corso del Novecento: *extra linguam nulla salus*, ovvero, al di fuori della lingua non vi è salvezza. Lingua come strumento, certo, come sonda per rilevare e rivelare, ma al contempo impiegata anche come linea demarcatrice tra un qui e un altrove, tra un noi e un voi, tra una cultura alta e il popolo comune. Dunque, non una lingua di tutti ma

una lingua straniata, sforzata, condotta sistematicamente al di là dei propri limiti. Verso l’alto, o verso il basso, dall’idiozia Dada alla mimesi del *bavardage* quotidiano riprodotto e ironicamente incorniciato dalle varie avanguardie: comune scaturigine Flaubert, ovvero il problema di conferire stile a un *fond* tanto banale come la storia di una adultera in provincia. Ma pur sempre nella lingua, con un atteggiamento di venerazione che perfino nelle pratiche di degradazione più radicali restava sempre tributario del tipico ricatto romantico: faccio il buffone ma in realtà sono sublime, o comunque dell’impossibile sublime porto il lutto.⁴⁵

⁴⁴ <https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/asterusher-e-la-mia-casa-intervista-a-michele-mari/>; ultima consultazione: 10/08/24.

⁴⁵ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 76.

Ciò che è possibile constatare molto spesso nell'estremo contemporaneo è una lingua che porta su di sé dolori e turbamenti, prestandosi al servizio di un «Io-narrante [...] abnorme».⁴⁶ Una lingua, insomma, che si fa corpo e sintomo. In merito a ciò, può essere interessante accostare all'esperienza letteraria di Michele Mari quella di Aldo Nove, facendo riferimento in particolar modo a *La vita oscena* (2010). Entrambe le espressioni linguistiche, sia quella di Nove sia quella di Mari, nonostante prendano direzioni completamente opposte sul piano stilistico, si fanno portatrici del contenuto che veicolano. Le parole, la sintassi e la punteggiatura diventano espressioni somatiche, un corpo febbricitante che rivela uno scarto, un vuoto incolmabile, un disagio.

In *La vita oscena* questo viene manifestato attraverso il ricorso a un linguaggio semplice o, meglio, a una lingua

che non si colloca più sopra o sotto la lingua della tribù con cui la specie umana tratta i suoi commerci e sbriga le sue incombenze sentimentali. Una lingua che per riuscire ad articolare ancora qualcosa deve porsi per così dire *al di sotto di se stessa*: «Con mio papà e mia mamma siamo andati a prendere il gelato, era buono».⁴⁷

La lingua non ha più solo il compito di descrivere e rappresentare, «per esprimere di più», «per compensare», ma «per rincarare il suo inaggrabile difetto nel dar conto dell'esperienza vissuta. Per evitare che la vita vissuta si trasformi completamente in vita scritta (come voleva Svevo; e avrebbero assentito Prosut e Joyce)».⁴⁸ Non una vita che si renda parola per poi perdersi tra i significati, ma una vita che si trasformi in linguaggio e, attraverso questo, un corpo con tutte le sue cicatrici e inguaribili malattie. Ciò a cui assistiamo in Nove, non si può etichettare come mero artificio letterario, c'è dell'altro. I grafemi riuniti nella pagina sono rappresentanti di un trauma e di tutti i temi che *La vita oscena* cerca insistentemente di raccontare: l'infanzia, la morte dei genitori, i tentativi di suicidio, il forte senso di disagio e solitudine.

⁴⁶ Ivi, p. 54.

⁴⁷ Ivi, p. 79.

⁴⁸ *Ibidem*.

Sangue.
Il mio sangue. La mia pelle.
Il tempo rallentò.
Un cubo. Un cubo di fuoco senza finestre.
Senza storia.
Scaraventato nel vuoto.
Ero lì dentro, io.
Erano i tempi e i minuti della mia pelle.
Della mia storia.
Della mia vita.
Brucia il cuore, pensavo e poi basta, si spende il pensiero.⁴⁹

Una scrittura che per necessità sa rendersi scabra, asciutta. Per certi versi singhiozzante. Una scrittura che rimanda a una vita «fuori scena, non adatta e anzi refrattaria ad essere rappresentata»⁵⁰:

Nessun passato, nessun ricordo.
Ero morto a me stesso e a me stesso persistevo.
La mia vita era divisa in due.
Quando c'ero e quando non c'ero.
Quando non c'ero ero più vero, ero la bolla dentro la
quale mi muovevo, non più nel mondo dei vivi, disavvezzo
ai morti però.⁵¹

In questo modo, nell'opera di Nove viene data parola alla «vita fisica», al «corpo comune» che

rimane dopo che la mente ha smesso di esercitare il suo orgoglioso compito di rappresentante del principio di individuazione. A una tragedia individuale, il protagonista reagisce scegliendo di diventare pura carne, sofferenza senza volto, godimento senza desiderio, evento senza significato. Questo è l'abisso, altro che la droga o le puttane: ti aspetteresti una psicologia e ti si mostra una tumefazione. Sei abituato per antica convezione letteraria a veder trasfigurato il dolore in maturità, saggezza, riflessione, e Nove te lo espone invece in lingua in tutta la sua tetragona, indecomponibile, eroica idiozia.⁵²

⁴⁹ A. Nove, *La vita oscena*, Einaudi, Torino, p. 36.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ A. Nove, *La vita oscena*, cit., p. 42.

⁵² Ivi, pp. 78-79.

Lo scopo di Nove non è tanto quello di avviare un percorso di rielaborazione del lutto e di un trauma originario, ma di concedere diritto di parola al perturbante e al rimosso, alla realtà ferita. L'autore de *La vita oscena* è un caso emblematico di chi si tiene stretto il proprio dolore, al punto tale che questo si trasforma in carne, diventa parola dalla quale sgorga ancora il sangue originario che l'ha a sua volta generata.

Per Michele Mari, se ci limitassimo a prendere in considerazione meramente l'aspetto legato al trauma e al *sangue*, dunque alla *scabrosità* che soggiace all'intera sua opera, il discorso non cambierebbe. Quello che invece muta e si differenzia sono le modalità con le quali viene controllata e regolata la lingua, traghettatrice del doloroso artificio *privato*. Per evitare di perdersi in noiosi e complicati grovigli cui è molto facile incorrere, è opportuno sin da subito distinguere i diversi piani in cui la lingua di Mari si articola. Come ha notato giustamente il linguista Luca Serianni, l'iperletterarietà dello scrittore «si declina in due modi molto diversi tra loro: da un lato l'espressionismo, e la sua dilatazione verso i regionalismi, il turpiloquio, la creatività lessicale; dall'altro, l'adesione al classicismo, in particolare quello sette-ottocentesco, che è un terreno di studio privilegiato dal Mari filologo».⁵³ Tesi che non esclude affatto una possibile compresenza delle due. Il risultato è un amalgama tra i registri più alti e le sfere più basse della lingua, dove gli aulicismi si intersecano con i popolarismi e i latinismi, e dove è data non poca importanza anche al sapiente utilizzo della grafia, della fonetica e delle figure retoriche. Ma tali scelte espressive hanno un loro perché, e queste vanno quasi sempre ricondotte al tema della storia: «Spesso la scabrosità dell'argomento, la violenza, l'indicibilità di quello che volevo dire poteva essere resa solo attraverso metafore o allusioni o maschere letterarie, quindi attraverso il pastiche, attraverso la voce di altri scrittori»⁵⁴. La lingua come luogo di fuga, come «una seconda natura»⁵⁵, come un corpo che per mezzo di essa si manifesta con tutta la sua indicibile violenza: «È dentro quelle figure retoriche, è dentro quegli artifici che io mi sono nascosto... se non avessi assunto quella maschera non avrei avuto né ardire, né divertimento di dire tanto».⁵⁶ Ma non si tratta strettamente di lingua artificiosa, tanto meno di *scelta* nel

⁵³ L'articolo di Luca Serianni è consultabile presso il link: <https://www.leparoleelecose.it/?p=46626>.

⁵⁴ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p. 70.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ <https://duemilaragioni.myblog.it/2010/09/09/alessio-lega-la-letteratura-secondo-michele-mari/amp/>; ultima consultazione: 11-09-24.

vasto catalogo semantico, semmai di una lingua spontanea che nasce per necessità, che si manifesta tale e quale a come è comparsa per la prima volta nell'idea dell'autore:

Certo non mi trovo in giudizi del tipo: Michele Mari è proprio bravo, si vede che mette un'attenzione certosina nella scelta delle parole. Mi fa anche un po' arrabbiare perché a me la parola esce così, come un sospiro, e può essere la parola più rara del mondo ma non l'ho scelta, è lei che è arrivata nel pensiero insieme alla cosa. Vorrei sgombrare l'equivoco [...]: Mari potrebbe scrivere normalmente però vuol fare il sapientino, allora si mette lì e pensa a qualche termine particolarmente alto, difficile, strano. I manierismi sono anche forme maccheronico-carnevolesche, non accademiche, non sono calligrafie in punta di penna. Semmai è qualcosa che ha più a che fare con il gioco. Pensa a Gassman che fa Brancaloneone e dice «O voi antiche omeni»: c'è un po' di romano, un po' di latino, un po' di toscano, è un patchwork, ma è improvvisato, non è una lingua studiata.⁵⁷

A detta del giornalista e critico Paolo di Piramo, il manierismo di Mari è giustificato in quanto necessario ai contenuti extra-ordinari:

Bisogna comprendere che Michele Mari ha della letteratura una concezione sacra e un senso liturgico, rituale. Tutto ciò che ha a che fare con un'iniziazione misterica – come la letteratura – necessita di una lingua appropriata, anzi, di una lingua altra. Non si può ricorrere, certo, al parlato ordinario per un oggetto extra-ordinario, magico. Mari, come ha tenuto a dichiarare, ha un senso diacronico della lingua, non sincronico: il suo interesse è volto alle parole di tutte le epoche passate. Egli ama la parola lontana in quanto metonimia o traccia d'un intero mondo ormai scomparso.⁵⁸

Come si diceva poc'anzi, il serbatoio semantico dello scrittore milanese presenta una capienza a dir poco ampia. Nella formazione delle parole, Luca Serianni individua un minimo e un massimo di scarto in direzione preziosa: «Il minimo può essere rappresentato dall'occasionale ricorso a verbi non prefissati rispetto a quelli correnti, come giallire 'ingiallire' ("certe icone giallite" EAC 60), secondo una procedura già

⁵⁷ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., pp. 70-71.

⁵⁸ <https://www.frammentirivista.it/su-michele-mari-i-palloni-come-le-parole/>; ultima consultazione: 11-09-24.

praticata da Pietro Giordani, un precedente che credo non dispiacerebbe a Mari». ⁵⁹ Per quanto concerne il massimo, quest'ultimo è individuato nei «composti con formanti dotti, che non esistono, ma soprattutto non possono esistere per il carattere fortemente idiosincratico del referente». ⁶⁰ Alcuni esempi:

extragredito antonimo di 'progredito' LP, 54 («quale mai regressione, infatti, se non si è mai extragrediti?»); *laculoquente* LP 44 'parlante di una varietà regionale propria dell'entroterra varesotto sulle rive del lago Maggiore' («La mia lavorante, popolana nonché volgarotta! Illetterata, ignorante, laculoquente, stupidella non poco, un'ochetta, cun quei sòkkol»); *misenabismo*, da *mise en abîme* LP 57 («Di grado in grado nel misenabismo, così, il titolare della finzione, a eccitarsi, tematizza la propria eccitazione»); *monomestrico* 'della durata di un mese' FA 194 («situava me in monomestrica acie»); *patopedagogico* LP 98, a proposito della madre, abitualmente triste, e dei suoi riflessi sul figlio («Zitta zitta, semplicemente patendo, mia madre otteneva risultati patopedagogici che mio padre nemmeno si sognava»); *polinonimo* 'dai molti nomi' LP 25, detto di una cameriera vagheggiata dall'io narrante adolescente, di cui a lungo si ignora il nome (e che sarà chiamata nel corso del romanzo con i nomi, assegnati sulla base della prevedibilità legata al suo infimo stato sociale, di Donatella – Ivana – Loretta: «Non ne seppi mai il nome, sicché dominava le mie fantasie da anonima o polinonima»); *pornotropo* 'vettore di lubricità' LP 29, detto di qualsiasi percezione della donna che esuli dall'immagine della donna dello Stilnovo, il tema che comincia ad assorbire sempre più esclusivamente i suoi interessi; *preciduo* 'precedente' FA 96 e 200 («il quarto, consorte di studi e di città del preciduo, risponde al nome di Furio Barbin», «travagliammo molto più del giorno preciduo»); *urbigeno* 'proveniente da Roma' FA 213, detto con disprezzo di una recluta appartenente a «una ristretta comunità di Romani». ⁶¹

Un'altra costante nella prosa di Mari è il ricorso al latino e alla sua grammatica:

Ricorrenti sono i superlativi di foggia latineggiante, abbiano o no un effettivo modello nella lingua classica; ancora una volta la procedura si concentra in FA: *friabillimo* 35 (in un contesto che assembla, accanto all'iperlatinismo, parole familiari o regionali come *tiraccoso* e *tollina*: «sceglierai fra *brioches*

⁵⁹ <https://www.leparoleelecole.it/?p=46626>; ultima consultazione: 11/09/24.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

tiraccose e friabilissime gallette più tollina di marmellata»), *gracillimo* 101, *fragillimo* 125, *teterrimo* 190 («lessi dall'inizio alla fine il teterrimo Woyzeck»), *magherrimo* 234 («un microscopio gattino bianco, lercissimo, magherrimo, fradicio, malato, miagolante di disperazione»).⁶²

Notevole, del resto, è anche il ricorso alla tradizione letteraria italiana. Ancora una volta basarsi sulle ricerche dello studioso romano appare indispensabile. In tal senso, Serianni individua e pone una distinzione tra prelievi facilmente distinguibili, come

Dante («Ma accadeva anche, e 'l modo m'offendeva ancor più, quand'era alcuno dei piccoli Baldi a farle visita» *EAC* 102), Foscolo («la canzone che teneva le segrete vie del mio cuore era Il testamento del Capitano» *TSI* 112, «penso a Ecuba e Andromaca, e dico Troade inseminata, Troade vetrificata, Troade mai tanto amata, dopo anni luce di strada ferrata» *TSI* 119), Pascoli («oh mùtola, che è mai codesta felicità nova?» *EAC* 42).⁶³

E altri, i quali sono più «rievocazioni ambientali», e in cui «il rinvio non è puntuale, ma riconoscibile»:

Nel racconto *Tutto il dolore del mondo* l'indifferenza del negoziante per un pesciolino dell'acquario che sta morendo suscita la reazione parossistica dell'io narrante: «Una furia omicida, tremenda, massacrarlo lì, subito a mani nude, dividerlo brano a brano sul bancone di fòrmica» (*EAC* 51). La frase è messa insieme con spezzoni del melodramma, in particolare verdiano: *a brani a brani* si trova per esempio in *Luisa Miller* di Cammarano, II 2 («A brani a brani, o perfido, Il cor m'hai tu squarciato!...»), *tremendo* compare insieme ad altri aggettivi nei *Lombardi alla prima crociata* di Solera, II 5 («Già la croce per l'aure balena D'una luce sanguigna, tremenda»), e in *Ernani* di Piave, II 9 («Pensa pria che tutta scenda Più feroce, più tremenda D'una folgore su te»), nel *Ballo in maschera* di Somma, III 2 («Che tremenda, repente, digiuna Su quel capo esecrato cadrà»); e sarà inutile esemplificare i comunissimi *furia* e *omicida*, sostantivo e aggettivo.⁶⁴

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

Per concludere, si è voluto dimostrare come in Mari la lingua abbia una funzione altamente rappresentatrice dei dolori, delle ossessioni e dei traumi. Per dirla con Leo Spitzer, l'originalità della maniera denuncia l'etimo spirituale dello scrittore. In tal senso, il tratto più caratteristico della lingua di Mari è quello di saper congiungere, su un piano strettamente stilistico, un manierismo estremo ed una estrosa patologica naturalezza:

Contrariamente alla vulgata romantica e post-romantica secondo cui il coefficiente stilistico sarebbe proporzionale all'insincerità dello scrittore, in Mari il tasso di deformazione (o meglio, di formazione) linguistica corrisponde all'aumento della temperatura umana del soggetto trattato, dove quest'ultima riconduce sempre, più o meno indirettamente, alla dimensione autobiografica della scrittura. Quanto più nuda e flagrante la matrice esistenziale tanto più barocca e artificiosa la cristallizzazione stilistica.⁶⁵

Una scrittura della malinconia

A partire dal tema dell'infanzia, è possibile introdurre un elemento mai esplicitato nelle opere di Michele Mari ma altrettanto persistente: la malinconia. A tal proposito, uscito nel maggio del 2017 nella rivista *La Balena Bianca*, Lorenzo Marchese ha scritto un articolo dedicato allo scrittore, dal titolo *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*.⁶⁶ Ma è davvero possibile parlare dell'opera di Mari in termini nostalgici? Una cosa è certa: lo sguardo di chi racconta, comprese le azioni e i pensieri dei personaggi, non risultano propriamente sovrapponibili alla celebre nostalgia ungarettiana, in cui in una scialba aurora parigina l'io narrante si trova a contemplare l'«illimitato silenzio / di una ragazza tenue» (*Nostalgia*, 1917). E nemmeno accostabile alla morsa nostalgica che colpisce Ulisse nel pensiero del suo tanto agognato ritorno a Itaca. Quel che emerge molto spesso, invece, è un approccio ossessivo con il vuoto, il mancante, con l'assenza di ciò che è stato e che coincide con la sua idealizzazione nonché feticizzazione, attraverso una «sostituzione simbolica capace di alleviare ed

⁶⁵ C. M. Galanti, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo, 2011, p. 49.

⁶⁶ Consultabile presso il link: <https://www.labalenabianca.com/wp-content/uploads/2017/05/La-Balena-Bianca-Leggenda-Privata-di-Michele-Mari.pdf>; ultima consultazione: 12/09/24.

esorcizzare il trauma di una perdita»⁶⁷. Ecco che, se il mancante viene feticizzato, l'assente non è mai veramente tale ma una presenza fantasmatica che si aggira nel silenzio, in grado di evocare spettri e paure di ieri. A tal proposito, ritornano preziose le parole di Thomas nel celebre romanzo di Vitalino Trevisan, *I quindicimila passi* (2015): «Del resto, pensavo ancora, come non pensare a qualcosa, quando questo qualcosa è sempre presente? Come non pensare alla morte, se la morte è sempre presente?». ⁶⁸ C'è in atto una perdita, una perdita che viene idealizzata nonché simbolizzata e, attraverso la sua sostituzione, perennemente evocata.

Tornando a Marchesi, lo studioso sostiene:

Se c'è una parola chiave, è “nostalgia”: l'intera opera di Mari si può leggere quale omaggio nostalgico in cui l'inadeguatezza del presente, condizione silente del disagio della scrittura, prepara il terreno per il feticismo dell'autore-personaggio. Oltre alla “leggenda”, anche il “privato” del titolo ha in quest'ottica una certa ambivalenza. Il privato non è solo ciò che è personale, ma anche ciò che è manchevole. L'affetto di cui Michele, nel testo, è privato da due genitori freddi, giudicanti, in guerra l'uno contro l'altro, e che pure non viene rivendicato da un piccolo protagonista che si sente perennemente in debito invece che (come sarebbe logico) in credito, ingenera il feticistico attaccamento alle cose: cioè, la nostalgia per gli oggetti passati esprime il desiderio di riappropriarsi di un'età in cui questa mancanza era ancora in potenza (“non oggi, ma forse domani sarò un bambino amato, e fra me e le persone ci sarà un rapporto felice e astratto, come fra me e le cose”).⁶⁹

A questa interpretazione è possibile avanzare un'obiezione, ossia che quel che emerge in Mari non è un semplice attaccamento alle cose, non prova «nostalgia per gli oggetti passati», lui era ed è quegli oggetti. Massimo Recalcati ne *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia* (2022) pone una distinzione tra le due:

Se è vero che, per un verso, la nostalgia porta con sé una cifra melanconica, uno sguardo rivolto al passato, non possiamo, per un altro verso, identificare la

⁶⁷ M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Mulino, 2013, p. 47.

⁶⁸ V. Trevisan, *I Quindicimila passi*, Torino, Einaudi, 2015, p. 165.

⁶⁹ <https://www.labalenabianca.com/wp-content/uploads/2017/05/La-Balena-Bianca-Leggenda-Privata-di-Michele-Mari.pdf>.

nostalgia con la struttura clinica della malinconia. In quest'ultima, infatti, [...] il lavoro del lutto diviene impossibile a causa della cronicizzazione della reazione luttuosa: il soggetto resta identificato inconsciamente all'oggetto perduto. [...] Per Freud questo comporta che il soggetto nel dolore del lutto tratti se stesso come se fosse l'oggetto perduto, scaricando dunque in modo autodistruttivo l'odio, il risentimento e il rimprovero diretti, in realtà, verso l'oggetto.⁷⁰

In simili circostanze può essere opportuno ricorrere alle parole che Mari stesso ha utilizzato per definire la figura ideale del *genio*: «l'uomo solitario è Dio *perché* è bestia [...]. Nessun genio senza malinconia, nessuna malinconia senza ossessione, nessuna ossessione senza misantropia, nessuna misantropia senza masochismo».⁷¹ Alcuni esempi utili possono essere prelevati direttamente da *Locus Desperatus*, una tra le principali opere che più di tutte mette in scena l'ossessivo rapporto feticistico di Mari con i propri oggetti. Ecco quanto emerge da un dialogo tra il protagonista-autore e uno strano individuo che, agli occhi sgranati del narratore, sembra essere «uscito da un racconto di Hoffman», responsabile insieme ad «altri» di una complottistica organizzazione atta a sfrattarlo di casa, con il sottile intento di impossessarsi di tutti i suoi oggetti:

«Ma perché non eliminarci direttamente», obiettai accalorandomi, «perché questa successione infinita?»

«Se vi eliminiamo», rispose in tono di ovvietà, «è possibile che parte delle vostre cose, almeno il loro senso, si perda con voi, e questo non lo vogliamo, no, non lo vogliamo proprio».

«Sfrattato invece, sbattuto chissà dove, le mie cose rimangono integre?»

«Eh sì, l'avete detto, perché anche da lontano voi continuate a pensarle, ed esse, sapendosi pensate, rimangono tranquille ed uguali a se stesse».

«Ma se divento un altro, io! Se “subentro”! Cambio anche le cose, non solo la casa!»

«Vero, vero... Ma nell'attività onirica, e a livello subliminale, rimarrete sempre legato alle cose vostre, come dire a voi stesso».⁷²

⁷⁰ M. Recalcati, *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 89.

⁷¹ M. Mari, *Manieristi e irregolari del Cinquecento*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 2004, p. XVI.

⁷² M. Mari, *Locus Desperatus*, cit., pp. 9-10.

L'esempio riportato consente di leggere la lontananza in termini non solamente spaziali ma anche, e soprattutto, temporali. Qual è, infatti, una delle principali caratteristiche della malinconia se non quella di idealizzare «da lontano» un dato evento? O una serie di cose care restituendole al presente sempre «uguali a se stesse»?

«Ma se tutti... perché proprio io... avete una scelta così vasta...»

«E no! E no! Ve la siete cercata, voi! Vedete [...] anche se non lo sapete, voi siete uno straordinario personaggio, e per questo non siete più una persona. A furia di circondarvi di cose, amandole, collezionandole, vi ci siete a poco a poco trasferito, regalando loro quote sempre più consistenti della vostra personalità. Le avete personificate, giusto? e nel contempo vi siete spersonalizzato. Credevate di possedere, e sarà stato pur vero: solo, vi siete spossessato. Sicché noi – noi – io o il buffone di prima o certi altri che non oso nemmeno nominare, per prendervi l'anima non dobbiamo fare altro che prendere le vostre cose, lasciandovi al vostro destino come una foglia secca.⁷³

Un'eccessiva personificazione delle cose, infondendo loro voce e storia, apre la strada a un'ingestibile malinconia nei confronti di un *tempo perduto*, di un sé idealizzato e ideale proprio perché non conciliabile né sovrapponibile con il sé attuale, con un sé ormai spersonalizzato. In altri termini, si tratta di un sentimento malinconico «come irriducibilità all'insufficienza del 'normale'»⁷⁴, di un normale che è stato privato dell'*oggetto* ormai mancante e che si identifica con quello che in psicanalisi viene letto non a caso come *trauma originario*.

Tenendo separate la storia dell'autore da quella dei propri personaggi, nonostante molte delle invenzioni contengano un forte tasso di autobiografismo, si può procedere con alcune riflessioni. Sarebbe scorretto, e del resto anche poco preciso, interpretare la letteratura di Mari come mero delirio narcisistico.⁷⁵ Quello che invece si può avanzare, tenendo in considerazione soprattutto le opere più retrospettive come *Tu, Sanguinosa infanzia* (2009) ed *Euridice aveva un cane* (2004), è di trovarsi di fronte a una «malinconia 'generosa' e geniale, malinconia nutrita di temperanza, di disciplina,

⁷³ Ivi, p. 11.

⁷⁴ D. Anna, *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 10.

⁷⁵ A tal riguardo ci sono due poli: la linea freudiana che vede la malinconia come malattia del narcisismo, e quella di Lacan, il quale avrebbe separato la malinconia dal narcisismo per collegarla al parassitismo del linguaggio e al sacrificio simbolico dal quale deriva il sacrificio narcisistico.

ultimo eroico dono che l'uomo saggio, ferito dalla nullità delle cose e del mondo, fa a una società a cui non crede unicamente per quella *pietas* invincibile che lo lega all'esistenza degli altri». ⁷⁶ O al massimo, nei momenti più estremi della sua scrittura, come nelle già citate *Rondini sul filo* e *Leggenda Privata*, di un «racconto al limite della mania di quel percorso fatale e all'apparenza irreversibile di *descensus ad inferi*, invenzione di personaggi ove il male malinconico si esplica, curandosi per interposta persona, e offrendosi, al lettore e all'autore anche, soprattutto come catarsi». ⁷⁷

Proponendo alcuni esempi, una scrittura malinconica è riscontrabile nei due celebri racconti tratti da *Tu, sanguinosa infanzia: Il tuo dimon son io* e *Laggiù*. Nel primo racconto, il protagonista è in preda a una forte disperazione nei confronti di un passato ormai andato perduto, aggravato da colpe, pesantezze e rimorsi che nel corso dell'età adulta si sono accumulati come detriti a valle:

«Cos'altro avrei potuto fare per te?» mi chiese, con una pena infinita nella voce.

[...]

«Prendere me, prima che conoscessi il desiderio. Al primo embrione di struggimento per il retro di un ginocchio, dove ci sono quelle sottilissime vene azzurrine; al primo languore per una treccia color miele fermata da un vellutino nero; al primo e incompreso malessere, via! riportarmi indietro di quel tanto che fossero solo soldatini, macchinine, figurine, giornalini, e ghermirli lì fra i diminutivi, ancora salvo, salvo per sempre, e concedermi di portarli con me un po' di quei giochini, come un egizio, per compagnia».

«È questo che vuoi?»

«Credo sia questo». ⁷⁸

Ecco, dunque, che questa irrimediabile malinconia apre le strade al meraviglioso, a un soprannaturale con il quale il lettore ha stretto un patto sin dalle primissime pagine:

Un pomeriggio di aprile del 1963, sulla riva del Rio Lobo, il nordista Cooper fu colpito a morte dal sudista Benson. Fu l'ultimo sparo della mia vita, poi quei due

⁷⁶ D. Anna, *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, cit., p. 12.

⁷⁷ Ivi, pp. 12-13.

⁷⁸ M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 119.

soldatini, insieme a una figurina di Tumburus, a una puntata del *Cosacco Cocco Bill* e a una Dauphine Mercury, scomparvero nel nulla insieme a me.⁷⁹

Ancora più rappresentativo è il secondo racconto *Laggiù*, ambientato in «una sera d'estate del 2030, nel giardino di un ospizio», nel quale «due vecchi incominciano a ricordare».⁸⁰ Sorvolando sulla doppia ripresa simbolica e temporale sera-vecchiaia fin troppo intuibile, quello che si dipana è un vero e proprio *memoir* di giochi infantili e credenze: «Da piccolo credevo che le albicocche secche fossero orecchie»; «Io invece credevo in una polvere magica che, disciolta nell'acqua e bevuta, avrebbe preservato dai brutti sogni».⁸¹ Ma anche di paure che non sarebbero mai scomparse:

Io, una delle primissime volte in cui feci una telefonata, mi convinsi che se dall'altra parte non rispondeva nessuno forse voleva dire che erano morti. Da allora, per tutta la vita, non riesco ad arrivare al terzo squillo senza pensare: «Deve essere successo qualcosa di tremendo».⁸²

Mentre altri ricordi evocati dai due assumono tratti degni di un racconto di Poe:

Io, in campagna, avevo una balia che dormiva nella mia camera. Dopo un po' ch'eravamo al buio chiedevo: «Dirce, ci sei?», e mi sentivo rispondere: «No, non ci sono». Perplesso, insistevo: «Ma era la tua voce», e lei, spietata e poetica insieme: «Non sono la Dirce, sono una vocina lontana lontana che viene dal bosco...» E io, che sapevo e non sapevo, che credevo e non credevo, dovevo affrontare la notte così, come una prova.⁸³

Fino all'inconsolabile epilogo: «Non c'è stato molto altro, nella vita». «No, è quasi tutto laggiù».⁸⁴

I due racconti riportati sono stati presi a modello di un sistema e una scrittura, malinconica per l'appunto, che è possibile estendere a numerose opere dell'autore e che

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Ivi, p. 121.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Ivi, 124.

⁸³ Ivi, p. 127.

⁸⁴ Ivi, p. 129.

hanno come ultimo referente l'irrappresentabile, l'indicibile, il sottratto, l'oggetto che ha causato e alimentato il desiderio. E poco importa se molto spesso i testi hanno «la parvenza di un disordine», che resta pur sempre «intenzionale» e fedele a uno stile preciso, perché in atto c'è un progetto, un ordine più grande, ovvero la «ricostruzione di quell'originario *cosmos* infranto».⁸⁵

⁸⁵ D. Anna, *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, cit., p. 15.

Capitolo II

Leggenda privata

Autofiction: una questione di genere

Fin dalla sua comparsa nel panorama degli studi e della critica letteraria, il genere autofiction ha dato il via a numerosi interrogativi. Che cos'è l'autofinzione? A quali opere si può applicare? Quali sono i parametri da individuare per ricondurre un'opera letteraria a una categoria che, di fatto, la imbriglia e, molto spesso, la ostacola? Degna di nota in tal senso è la definizione che ne ha dato Daniele Giglioli in *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (2022), nella quale l'autofiction appare come una

stella polare della vasta galassia della non fiction, nebulosa dai confini incerti, cangianti e scontornati, com'è inevitabile per un concetto che si definisce attraverso ciò che nega, la letteratura d'invenzione, la finzionalità esibita e socialmente sanzionata del romanzo nelle sue varie incarnazioni.⁸⁶

Questa incertezza che Giglioli individua comporta una difficoltà a «individuare un repertorio di fatti stilistici comuni che la identifichino».⁸⁷ Questo per diversi motivi, da una parte per «la gran varietà delle scritture con cui confina: autobiografia, reportage, viaggio “d'autore”, saggistica a dominante narrativa», dall'altra per il «maggior tasso di autorialità che comporta».⁸⁸ Nell'autofinzionalità non è possibile prescindere dalla penna di chi scrive, infatti

il lettore stipula con lo scrittore un patto che lo impegna a considerare ciò che legge come emesso da una voce reale, da una persona concreta che risponde con nome e

⁸⁶ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 47.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

cognome; non, come nel romanzo, da un narratore che, anche nel caso in cui sia invisibile e onnisciente, è comunque parte del mondo d'invenzione.⁸⁹

A detta di Giglioli, la spinta che sta alla base è da ricondurre al viscerale bisogno umano di essere o, meglio, del «timore di non essere».⁹⁰ Necessità che sarebbe intellettualmente disonesto, nonché ermeneuticamente erroneo, bollare come semplice frutto di un atteggiamento narcisistico. Lo studioso bergamasco per non incorrere in questo tipo di maldicenze si appella a un altro termine, anche se tra le righe resta comunque evidente l'implicita critica al genere: «non è di narcisismo ma di esibizionismo che bisogna parlare».⁹¹ Così procede:

Lo ha mostrato con chiarezza uno scrittore come Tiziano Scarpa (che con *Kamikaze d'occidente*, 2004, ha praticato anche lui l'autofinzione). Proprio perché si dubita e si dispera di possedere un "dentro" prezioso e irripetibile, ci si estroflette verso il "fuori" con un gesto che ricorda l'atteggiamento per metà libero e per metà coatto di chi non mette in scena solo la sua *espressione* [...] ma la sua *condizione*. Non la sua identità ma la sua differenza.⁹²

Prima di procedere, occorre fare un passo indietro e mettere sotto i riflettori un altro termine che sta alla base del nostro discorso, ovvero la *biofiction*. Il termine risale agli anni '90 del '900, ma i primi studi critici e teorici, relativi al concetto di finzione biografica, appaiono per la prima volta negli anni '70 nel Nordamerica a margine di alcune ricerche sulla biografia convenzionale. Gli studi, nella loro forma embrionale, avevano evidenziato la differenza tra biografia finzionale e biografia fattuale, prendendo come parametro il binomio soggettività/oggettività. Nella biofiction prevarrebbe la soggettività del narratore sull'oggettività del documento, atteggiamento del tutto opposto nella biografia. Nonostante i numerosi tentativi e riflessioni spese a riguardo, tali studi non hanno posto né delle vere basi solide sulle quali sviluppare il discorso né hanno fornito degli strumenti utili a orientarsi. Difatti, «cosa significa [...] dire che un romanzo biografico è più "soggettivo" di una biografia fattuale? [...] È chiaro che la

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 49.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

nozione di soggettività si presta a troppe ambiguità ed è difficilmente utilizzabile per costruire un modello descrittivo».⁹³

Sullo stesso argomento è intervenuto anche Riccardo Castellana in *Finzione Biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* (2019) proponendo delle distinzioni ragguardevoli. I due parametri di cui si serve sono: voce e focalizzazione. L'obiettivo di tale classificazione «è quello di individuare prima di tutto i “segnali di finzione” [...] specifici di ciascun tipo, con la duplice finalità di individuare le differenze rispetto alla biografia referenziale [...], ma anche di disegnare i confini interni al genere e di mostrarne le diverse articolazioni»⁹⁴:

Rifacendomi alla terminologia classica di Genette (1976), chiamerò dunque *biofiction eterodiegetiche* (o più brevemente *eterobiofiction*) le finzioni biografiche con narratore esterno, e *biofiction omodiegetiche* (*omobiofiction*) quelle con narratore interno. Nei prossimi paragrafi proporrò una tipologia delle eterobiofiction in base alla focalizzazione (interna, zero ed esterna), distinguerò tra *autobiofiction* (dove chi narra è anche il biografato) e *allobiofiction* (dove il narratore della biografia fittizia è solo un personaggio secondario) e tratterò del caso particolare (non riducibile a nessuno dei precedenti) della *metabiofiction*.⁹⁵

Una simile distinzione risulta funzionale al discorso che si sta tessendo attorno alla figura autoriale di Michele Mari. Non a caso, Mari è lo scrittore postmoderno italiano che più di tutti si è misurato con la finzione biografica. In particolar modo con l'allobiofiction diaristica in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990), l'eterobiofiction in *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002), l'allobiofiction a focalizzazione multipla in *Rosso Floyd* (2010) e l'autofiction in *Leggenda privata* (2017). Tenendo in considerazione quest'ultima, è possibile riportare un'ulteriore distinzione che Castellana propone nel suo saggio: quella relativa alle differenze sostanziali tra autofiction e autobiofiction.

Partiamo da un fattore comune: l'identità tra narratore e protagonista. Quello che invece viene a mancare è l'unità tra queste due istanze e la persona dell'autore: «se la

⁹³ R. Castellana, *Finzione Biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 43.

⁹⁴ Ivi, p. 44.

⁹⁵ Ivi, pp. 43-44.

struttura enunciativa delle due forme biografoide è apparentemente identica, la natura dei rispettivi patti narrativi è del tutto diversa». ⁹⁶ Nell'autofiction, il patto che viene instaurato con il lettore è fortemente ambiguo. Il riferimento onomastico porterà sempre a sospettare che l'autofiction altro non sia che «un'autobiografia che si vergogna di sé stessa e perciò nega di esserlo; o quanto meno ci invita a non escludere la possibilità che essa si basi su di una traccia autobiografica sottostante, seria e autentica, che per qualche ragione non deve essere dichiarata come tale». ⁹⁷ Un ulteriore approfondimento che Castellana propone è relativo al percorso storico-evolutivo del termine *autofiction*. Individua due aspetti degni di nota:

La prima è il mutamento di significato che il termine “autofiction” ha subito nell'arco di trent'anni, vale a dire dal 1977, quando comparve *Fils* di Serge Doubrovsky, il testo fondativo del genere [...]: per lo scrittore francese l'autofiction doveva essere «Fiction d'événements et de faits strictement réels» (Doubrovsky, 2001, p.9) e [...] il suo carattere finzionale doveva risaltare meno dall'irrealtà degli eventi narrati che dalla finzionalità del modo in cui questi venivano presentati. Il secondo aspetto da notare è che l'autofiction strettamente contemporanea, proprio perché moltiplica gli eventi *palesemente* fittizi, getta anche un'ombra di indecidibilità su quelli che invece, per quanto ne possiamo sapere, non lo sono: [...] saranno vere le accuse rabbiose rivolte da Michele Mari al padre (vivente) in *Leggenda privata*? ⁹⁸

Fattori che non comparirebbero nell'altro polo individuato, quello dell'autobiofiction, dove l'ambiguità sarebbe minima:

La non identità tra l'autore e il narratore-personaggio, dichiarata sin dalle soglie del testo, non consente equivoci e non permette di appellarsi a quella chimera chiamata “autenticità”, sulla quale invece giocano equivocamente gli autofinzionisti. Né è la presenza di contenuti fittizi a “fare finzione” nella biofiction. Se l'autofiction è “autobiografia di fatti non accaduti”, la biofiction, per parte sua, non è affatto “biografia di fatti non accaduti”, o non necessariamente. La biofiction è finzione

⁹⁶ Ivi, p. 69.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Ivi, pp. 69-70.

non perché dica menzogne, ma perché usa i mezzi della fiction, che come sappiamo non consistono solo nell'inventare fatti mai accaduti: l'autofinzionista è un giocatore di poker che bluffa sempre e che nessuno potrà mai cogliere sul fatto; il biofinzionista, se bluffa, o se bara, lo fa sempre giocando a carte scoperte.⁹⁹

Nonostante l'accademia che ha convocato Mari in uno scenario del tutto fantastico insista sull'aspetto autobiofinzionale – «Così, ora, mi chiedono un nuovo romanzo, per il quale hanno già scelto il titolo: *Autobiografia*. Un titolo da intonarsi, si badi, con una speciale enfasi sull'infisso, così: Auto-BIO-grafia»¹⁰⁰ –, sulla scorta delle riflessioni teoriche espresse poc'anzi possiamo invece riconsegnare all'opera il suo vero aspetto, costantemente opacizzato da Mari nel corso della narrazione: l'autofiction.¹⁰¹ Prima di avviarcì a un'analisi più approfondita, è possibile concludere con una riflessione proposta da Roberta Coglitore, la quale individua *Leggenda privata* come

un'autobiografia al limite delle sue possibilità, ovvero di un approdo alle forme di autofiction che sanciscono ormai un'impossibilità della forma autobiografica per Mari, ma forse anche per gli scrittori del nostro tempo? Ciò che vorrei dimostrare nelle pagine seguenti è che sebbene Mari in *Leggenda privata* sembri adottare esplicitamente le forme della scrittura autobiografica, ne esibisca più che altro i limiti, le difficoltà, l'impossibilità, per indicare invece un approdo verso una complessa strategia autofinzionale, seppure mai citata.¹⁰²

⁹⁹ Ivi, p. 70.

¹⁰⁰ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 8.

¹⁰¹ Il dibattito attorno alla questione non può di certo ritenersi così sbrigativamente concluso. Infatti, vi sono letture (dell'opera di Mari) che si estraniavano completamente dalle due definizioni proposte, come testimonia uno dei più recenti lavori sull'estremo contemporaneo a cura di Emanuele Zinato: «*Leggenda privata* non è né un'autobiografia, né tantomeno un'autofiction: nulla è falsificato negli episodi che riguardano l'autore, ma la linearità cronologica della ricostruzione è respinta a favore di un affastellarsi caotico di ricordi spesso agglutinati attorno a luoghi-simbolo come la villa dei nonni sul Lago Maggiore, già sfondo dei racconti di *Tu, sanguinosa infanzia* (1997)» in Emanuele Zinato, *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Roma, Treccani, 2020, p. 74.

¹⁰² R. Coglitore, *Strategie autofinzionali in Leggenda privata di Michele Mari*, in *Between*, 9, 18 (2019), pp. 2-3.

Leggenda privata come fototesto

Leggenda privata (2017) è un romanzo autofinzionale il cui focus narrativo ruota prevalentemente attorno alle figure dei genitori Enzo Mari e Gabriella Ferrario (comunemente conosciuta come Iela Mari). Con quest'opera dai forti colori gotici e grotteschi, Mari torna, come una discesa agli inferi, sulle proprie ossessioni infantili, il cui compito gli è stato affidato da due Accademie: quella della Sala del Camino e quella dei Ciechi della Cantina. Il tono e lo stile impiegato rimandano a una narrazione di tipo «fantastica», scelta che consente di instaurare «un dialogo del narratore-protagonista con i suoi demoni, una sorta di trasfigurazione mostruosa dei suoi genitori, che fa da cornice ai frammenti degli episodi inconfessabili dell'infanzia e dell'adolescenza».¹⁰³ Per quel che concerne l'aspetto formale, il testo manca della consueta strutturazione interna per capitoli. L'unico stacco viene affidato a delle parentesi quadre, contenenti tre puntini di sospensione, che segnalano al lettore come in quella porzione di testo sia accaduto (o venuto a mancare) qualcosa. Un errore, un salto in avanti o un salto a ritroso nel tempo. Come la si voglia leggere, quel che si percepisce è uno strappo.

Una delle peculiarità del testo, inoltre, è quella di accogliere trentatré fotografie in bianco e nero disposte secondo un ordine non cronologico. Una forma che rimanda inevitabilmente a Sebald, uno dei maestri di questo genere, e ad alcune delle sue opere più apprezzate dalla critica, in particolare: *Austerlitz* (Austerlitz, 2002), *Die Ausgewanderten* (Gli emigrati, 2007) e *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra, 2010).

Undici fotografie sono accompagnate da una didascalia, collocata sotto l'immagine in un corpo minore rispetto al testo, ma a questa regolarità formale non corrisponde un'uniformità nell'enunciazione delle didascalie e nel rapporto che definiscono con le singole foto. L'interpretazione proposta da Federica Pich in un articolo pubblicato da Arabeschi risulta calzante:

¹⁰³ R. Coglitore, *I sogni e le ossessioni di Michele Mari e Gianfranco Baruchello*, in R. Donati, A. Gialloredo, F. Pierangeli (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, Studium, 2023, p. 1.

Alcune didascalie sono almeno apparentemente referenziali, puramente informative – «Al centro, in piedi, le sorelle di mia nonna [...]; a sinistra Lussi con il marito e a destra Albertino; seduti, Eugenio e Salvatore Montale» ([LP, p. 74]; «Da Danese, durante un allestimento» (LP, p. 113) – altre mescolano neutre indicazioni di spazio e tempo a notazioni più interpretative, dal punto di vista dell'autore – «Milano 1938, dalle parti del Castello: mio nonno in impeccabile allure gangster-domenicale, mia nonna, mio padre, mia zia Maria» (LP, p. 41) –, o da quello del lettore – «Ultima fila, secondo da sinistra col suo faccione rotondo e un fiocco d'altri tempi: Angelo Gioia; stessa fila, sesto da sinistra: io; gli orribili “gradassi consorziati”: potrei segnalarli e correderne il ceffo di nome e cognome, ma li lascio nell'oblio e all'intuito lombrosiano del lettore» (LP, p. 100). Altre ancora ripropongono il tema e la logica del testo circostante in forma concisa ed emblematica, ad esempio «Soldatini, fortini, giornalini» (LP, p. 89), collocata subito dopo un passo in cui il narratore ha elencato i feticci più cari di un'infanzia trascorsa «fra i diminutivi, io più diminuito di loro» (Ibidem). [...] la puntigliosa registrazione di date, nomi e pronunce è una costante nelle note di *Leggenda privata*, dove quella che può sembrare enciclopedica pedanteria risponde a un bisogno ossessivo di precisione e di «veridicità».¹⁰⁴

Nonostante l'impiego della fotografia sia uno degli aspetti più notevoli di *Leggenda privata*, la genesi del loro inserimento è da ricondursi a una specifica richiesta dell'editore Einaudi:

Quando hanno visto quella che ho proposto per la copertina mi hanno chiesto se ne avessi altre. Gliele ho fatte vedere e mi hanno detto che sarebbe stato bello inserirle. L'ho fatto, è stato molto naturale, erano immagini che corrispondevano a tanti passaggi scritti. Il libro l'avevo già scritto tutto senza foto, quindi ho dovuto rimetterci mano per creare degli incastri: in alcuni casi mi sono limitato a inserire l'immagine tra due paragrafi, in altri l'ho dovuta sorreggere con un piccolo ingresso verbale o una didascalia.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Federica Pich, *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, n. 10, luglio-dicembre (2017), p. 3.

¹⁰⁵ C. M. Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p. 72.

Come ha evidenziato Andrea Cortellessa in *Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*,¹⁰⁶ non sarebbe la prima volta nella storia dell'editoria. Forse l'esempio più noto è il romanzo *Bruges-la-Morte* dell'autore belga Georges Rodenbach. Non solo nasce senza il ricorso alle immagini, ma vede anche una prima pubblicazione senza le trentacinque fotografie della città che l'autore solo successivamente consegnerà all'editore Flammarion, nel 1892. Tornando a *Leggenda privata*, se con la parola scritta si era già consapevoli di trovarsi di fronte alla stesura e alla confessione di un grido violento, ecco che l'immagine sottopone all'occhio del lettore quei fantasmi che tanto hanno alimentato, e alimentano tutt'ora, quel grido. Ombre che hanno abitato luoghi e oggetti cari allo scrittore e che ora si manifestano brutalmente a causa del loro valore autonomo, ancora in grado di comunicare un messaggio, delle volte violento, muovendosi indisturbate attraverso una cronologia letteraria che procede per singhiozzi. L'immagine di apertura, in questo senso, risulta essere una tra le più eloquenti.



A tal proposito, è possibile proporre un'analisi che proceda per cerchi concentrici: la fotografia, in bianco e nero, rientra almeno apparentemente nel classico ricordo di vacanze di famiglia, nella quale sono ritratti due soggetti collocati al centro di un paesaggio montano. Ma ciò che più colpisce non sono tanto gli aspetti formali e descrittivi, quanto il suo valore intrinseco, la voce di un passato perduto che attraversa il tempo e lo spazio portando con sé luci e oscurità: quello che Barthes definiva, non a caso, *punctum* e che varia a seconda dell'orizzonte di attesa di ciascuno. Tale teoria è

¹⁰⁶ A. Cortellessa, *Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in R. Donati, A. Gialloretto, F. Pierangeli (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, cit., p. 4.

stata proposta dallo studioso francese nel celebre saggio *La chambre claire. Note sur la photographie* (La camera chiara. Nota sulla fotografia, 2003). Un caso celebre è quello sul *Ritratto di famiglia* (1926) del fotografo americano James van der Zee:

Molto spesso, il *punctum* è un «particolare», vale a dire un oggetto parziale. Fornire degli esempi di *punctum*, significa perciò, in un certo qual modo, *concedermi*. Ecco qui una famiglia negra americana, fotografata nel 1926 da James Van der Zee. Lo *studium* è chiaro: io m'interesso con simpatia, da buon soggetto culturale, a ciò che la foto dice, giacché essa parla [...]: essa esprime la rispettabilità, il familialismo, il conformismo, l'indomesticamento, uno sforzo di promozione sociale per arrivare a fregiarsi degli attributi dei Bianchi (sforzo commovente, tanto è ingenuo). Lo spettacolo mi interessa, ma non mi «punge». Curiosamente, ciò che mi punge è la larga cintura della sorella [...], le sue braccia tenute dietro la schiena [...], e soprattutto le *sue scarpe con il cinturino* (perché un *démodé* così datato mi commuove? Voglio dire: a che epoca mi rimanda?) Quel preciso *punctum* smuove dentro di me una grande benevolenza, quasi un intenerimento.¹⁰⁷

Nel nostro caso potrebbero coincidere con la manina del giovane Mari appesa al filo del bucato oppure il contrasto che ne scaturisce dalla la camicia leggermente sbottona della madre contrapposta a quella rigorosamente chiusa del figlio (si noti come la stessa cosa accada con le maniche di entrambi). Di fronte a questo ritratto intimo risulta lecito domandarsi chi sia il vero soggetto dell'istantanea. Sono ipotizzabili almeno tre ipotesi: il giovane Mari, come soggetto difensore; Lela Mari, la madre, come soggetto difeso, che merita le cure e le premature attenzioni del figlio; oppure, trascendendo i corpi in un'ottica prevalentemente metafisica, il legame di reciproca dipendenza, comprensione e somiglianza che li unisce dando così vita a un *ultracorpo* mostruoso («“Sai perché sei così?”», disse mentre la sua mano disegnava un dodecaedro su un foglio. “Perché ti vuoi fare del male. E sai perché? Perché sei figlio di tua madre. Io ti ho dato l'intelligenza e la forza, e te ne ho dato tanto, dell'una e dell'altra: ma lei ti ha dato la fragilità, e ti assicuro, ne è bastata pochissima”»¹⁰⁸). È possibile dunque

¹⁰⁷ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard, 1980. trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 44.

¹⁰⁸ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 13.

affermare come sin dal primo fotogramma, posto non a caso in esergo, venga fortemente messo in risalto lo statuto che sarà proprio anche dei fotogrammi successivi. Ovvero quello di riprodurre nell'involontaria fedeltà dello scatto «l'atmosfera tesissima dei rapporti famigliari, forzando l'intimità dell'album di famiglia per trasformarsi a loro volta in figure più universali, illustrazioni della leggenda».¹⁰⁹

Nel corpus *legendario* a un tratto spiccano immagini stratificate, ossia immagini di immagini, non di esseri umani in carne e ossa, le quali si presentano come delle «ultra-immagini, abitate e invase dall'iconicità e di per sé iconotestuali, contraddistinte da una compresenza interna di immagini e di parole che il narratore non trascura di segnalare».¹¹⁰ Ma se per le foto dei ritratti famigliari si poteva tracciare una linea temporale entro la quale queste sono state scattate (1955-1969), per le «ultra-immagini» la questione risulta essere più complicata e misteriosa. Infatti, osservandole sotto una luce meramente documentaristica, queste dagherrotipie fuoriescono dal limite temporale accolto dalle precedenti, collocandosi in un punto impreciso del tempo finito per essere percepito come doppio, in virtù del fatto di essere avvenuto con modalità e in momenti diversi. Così si arriva al taccuino di scout di Gabriela-Iela conservato dallo scrittore come fosse una reliquia o il sacro Graal, e del quale vengono proposti quattro disegni figli di un tempo in cui «la madre non era ancora “la Madre” e si inerpicava sulle vette insieme a Dino Buzzati».¹¹¹ Le pagine in questione contengono illustrazioni di regole e procedure di primo soccorso, ma sin da questi abbozzi pratici si riesce a intravedere, con occhio lungimirante, la talentuosa «manina d'oro» che in futuro sarebbe stata messa al servizio del disegno. Ciascuna sezione presenta un titolo in corsivo, mentre le didascalie che commentano i singoli disegni sono scritte in stampatello maiuscolo. Questo inserimento da parte di Mari sembra andare in direzione di una volontà ben precisa: quella di ri-portare alla luce una madre diversa, una madre precedente a quella non solo da lui raccontata nel resto del libro (una *Madre* doppio, un *ultracorpo*), ma anche rispetto a quella conosciuta da tutti. Scelta che, se da una parte restituisce umanità, dall'altra non fa che alimentare il duplice stato materno, impedendo ancora una volta, paradossalmente, il dileguo dell'alone legendario che la avvolge.

¹⁰⁹ <https://www.iltascabile.com/recensioni/leggenda-privata-michele-mari/>; ultima consultazione: 10-10-24.

¹¹⁰ Federica Pich, *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, n. 10, luglio-dicembre (2017), p. 8.

¹¹¹ *Ibidem*.

Giunti a questo punto, è doveroso mettere in luce il vero intento di Michele Mari, scoprire le carte con le quali fino ad ora ha condotto il gioco. Infatti, alludendo costantemente all'*autoBIOgrafia* voluta dalle due Accademie di mostri, si è portati a credere che il vero e solo protagonista della vicenda sia lui stesso, il personaggio-superstite, mentre i tanti nomi e gli oggetti non siano altro che dei satelliti che gli orbitano attorno. In realtà, con una lettura più attenta, ci si rende conto come i veri protagonisti della rappresentazione siano proprio gli assenti, spettri che trascinano dietro di sé, tra le pagine, un alone inconfondibile di morte. Questi vengono rappresentati da Mari attraverso due modalità complementari: con il ricorso alla narratività e a tutte le sue strategie finzionali e attraverso la forma acutamente piegata alle esigenze della storia. Per il primo caso basti citare l'angelica ragazza dai vertiginosi zoccoli, costantemente evocata nel corso della storia, il cui nome sarà svelato solo alla fine («Margherita, anche se lo sai già come mi hanno sempre chiamata». *Gheri.*)¹¹² La stessa che a un certo punto scompare dalla sua vita di ragazzo rendendosi a tutti gli effetti inesistente, non più appartenente al mondo dei vivi, per poi ritornare nelle ultime pagine sotto forma di sembiante, una figura fantasmatica giunta sulla terra per salvarlo e redimerlo:

Ma *adesso*, dov'era? Mi chiesi davanti a quel VENDESI, ma avevo incominciato a chiedermelo dalla quarta estate, quando dopo il terzo inutile Mottarello mi persuasi della sua scomparsa. Me lo chiesi la quinta, e la sesta, forse ancora la settima; poi smisi di chiedermelo, anche perché nel frattempo la parte più malata di me aveva preso il sopravvento, mandandomi su nelle altezze rarefatte, e senza bombole d'ossigeno.¹¹³

Uno scacco temporale che non permette alcun epilogo positivo, alcun recupero possibile, visto che quel che ritroverebbe sarebbe soltanto un guazzabuglio di materia a oggi irricognoscibile (sottoforma di decadenza o di *morte*), perciò inaccettabile:

Scrivere di lei non mi fa bene: mi mette in subbuglio inoculandomi l'insana voglia di ritrovarla per recuperare...recuperare cosa? Avendo la mia età potrebbe essere,

¹¹² M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 165.

¹¹³ Ivi, p. 29.

orrore! potrebbe essere nonna, e allora cosa sarebbe di me, quando constatassi che i suoi meravigliosi talloni lisci e lievemente arrossati sono ora una placca cheratinosa reticolata di crepe? No, meglio lo zoccolo-Rosebud, molto meglio...Donatella-Ivana-Loretta, magari sei morta, Donatella-Ivana-Loretta, chissà se dalla quarta estate in poi mi hai pensato, qualche volta, chissà se ti è venuto in mente quel giovane timido che ti chiedeva i Mottarelli, chissà se prima o poi te li sei messi, gli occhiali da miope, chissà se sei sempre stata considerata volgare o se qualcuno ha colto in te un'eleganza che io non vedevo per il semplice fatto che la esclusi a priori fin dalla tua prima apparizione. [...] Ma soprattutto: cosa potrei dirti, ritrovandoti? «Oh ti, cun quej sòkkol?».¹¹⁴

Un esempio analogo, restando nel tema degli assenti, è riscontrabile nella figura di Velia, una domestica che per anni ha dimorato nella *Stanza della Donna*:

C'è una camera, in questa casa, che da sempre si chiama la Stanza della Donna. È al secondo piano, all'estremo dell'ala sinistra, e non viene occupata da oltre vent'anni. Desunse il nome da tre donne di servizio che si sono susseguite nel tempo: la prima, dolce memoria dei miei primi anni, portava il mitologico nome di Dirce; la seconda passò senza lasciare ricordo; la terza...la terza è menzionata nella nota 2. Si chiama Velia, e tale era il suo sudiciume, talmente ributtante la sua persona e la sua prassi culinaria, che affrontando il pasto era meglio non pensare a com'era stato approntato.¹¹⁵

La donna nel corso del tempo, agevolata senz'altro dalla morte e dagli oggetti che sono rimasti a farne le veci, ha assunto sembianze sempre più mostruose nei ricordi di Mari:

L'ho pensata con una tale intolleranza e una tale violenza psichica, negli anni, che ora ch'è morta potrebbe plausibilmente venire a vendicarsi: per questo tremo al pensiero della creatura velata, perché potrebbe essere lei. [...] In ogni caso quella stanza mi ossessiona: la penso in continuazione senza avere il coraggio di entrarvi. [...] Quello che Gorgoglia e i suoi compari mi convocano nella Sala del Camino, i

¹¹⁴ Ivi, pp. 29-30.

¹¹⁵ Ivi, p. 36.

Ciechi in Cantina: ma se a qualcuno di loro venisse in mente di convocarmi lassù? Di *farmi dormire*, lassù? Ignudo e tremante come quando scendevo in Cantina vittima volontaria? Prono alle voglie di Quella con il Velo, secondo la profezia di mio padre? [...] E Donatella-Ivana-Loretta scomparsa nel mondo insieme ai suoi zoccoli, dov'era, cos'aveva fatto nella vita, e cos'avevo fatto io, se non perdermi?¹¹⁶

Sulla scia di questo tema, il punto più tragico lo si può ritrovare quando lo scrittore di *Leggenda privata* ricorda i numerosi aborti (diciannove) avuti dalla madre. Aborti letti in un'ottica di pre-morte, o di *leggende* che prima o poi sarebbero tornate tra una folta schiera di assenti:

Come che sia, anche applicando una tara, ho un bel po' di fratelli e sorelle pre-morti che mi svolazzano attorno come falene. Anche loro, come la Velia, come Max Delys, come il povero Pigi, potrebbero tornare ad esigere qualcosa da me. Anche mia madre, o chi ne ha fatto le sue veci (*mamma?*). In effetti non sono mai riuscito a stabilire con precisione quando mia madre ha smesso di essere lei: probabilmente, fra il 1966 e il 1967.¹¹⁷

O il passo in cui la narrazione apre violentemente le porte a quello che si direbbe essere un vero e proprio delirio di rimozione, in cui sono gli assenti a essere i veri protagonisti di questa storia priva di schemi fissi e razionali:

[...]¹¹⁸

Le Bergonzi, le signorine Lanza, la dama di San Vincenzo, la Dirce, la Velia, la Serva, la Vecchia, la Madre, mia sorella, la Donatella-Ivana-Loretta fanno una serie. La focaccina, il Mottarello, il gingerino-crodino, il pancotto (due versioni), l'uovo, il bollito (*basta avvertire*), la carrozza e la puttanesca ne fanno un'altra. I Mari (*dalla parte della cinghia*) un'altra ancora. Buzzati, Bonatti, Jannacci, Ovidio il bidello una quarta. La quinta: Quello che Gorgoglia, Quello che Biascica, Quello che Ansima, Quello con l'Enfisema, il Mucògeno, Quella con il Velo, la Sagoma, la Vecchia (che andrà dunque scorporata dalla prima serie), i Ciechi. Proseguo: la

¹¹⁶ Ivi, pp. 37-38.

¹¹⁷ Ivi, p. 47.

¹¹⁸ Le parentesi quadre sono dell'autore.

nostra casa in campagna, la Casa dei Lanza, la Casa con la Torretta, la Trattoria. *Monte Canino, Il testamento del Capitano, Oh Gorizia, M'hann ciamàa, Sei minuti all'alba, Brigitte Bardot Bardot*. E ovunque, trasversalmente, vasini e mutande. E le mani: la manina d'oro di mia madre e quella di Elio, la mano che mi porgeva il Mottarello, con lo smalto smangiato. (In tutto questo mi rendo contro che è rimasto fuori Max Delys, la cosa basta a farmi paura).

[...] ¹¹⁹

I casi non si fermano di certo a quelli riportati. Sul piano strettamente letterario sono molteplici le modalità con le quali lo spirito mortifero è stato rappresentato nel corso del romanzo. Con altrettante arguzie, questo avviene anche sotto l'aspetto formale. Poc'anzi si accennava alle parentesi quadre¹²⁰ date come soluzioni, come avvertenza al lettore. Come se volesse indicare: "qui è caduto (o accaduto) qualcosa". Un fatto che a nessuno è lecito conoscere, a eccezione dell'autore. Questo può portare alla seguente riflessione: ciò che viene sapientemente rimosso, non è possibile definirlo come irreversibilmente sottratto all'esperienza dei vivi? E ciò che non appartiene al mondo reale cos'altro è se non un infinito deposito di detriti di ciò che non può più essere rappresentato a causa del suo stesso statuto?

Un altro tra i più notevoli aspetti formali impiegati è quello delle voci fuori campo. Tale strategia consiste nel far parlare qualcuno senza enunciarlo, riportando la voce (del morto, dell'assente o dell'io scrittore) tra parentesi tonde, come nel caso seguente: «io che mi svegliavo inzuppato nel disvalore-piscio, concedermi il lusso di fantasticare di una micro (gentile) emissione, stilizzando l'orina in ambrosia. (*micheletto micheletto piscialetto, michelotto michelotto pisciasotto*)»¹²¹; o l'apparizione improvvisa, fantasmatica, come un ritorno del rimosso, di alcune canzoni «tristi e luttuose»¹²² che la madre gli cantava:

Sono tornato in Cantina offrendomi ai Ciechi, ma non si sono palesati. Sapevo che sarebbe bastato accendere un fiammifero per trovarmeli intorno, come statue gotiche nei loro stalli: con tanto di cappuccio, e sotto, al posto del volto, un

¹¹⁹ Ivi, p. 60.

¹²⁰ Cfr. nota 120.

¹²¹ Ivi, p. 56.

¹²² Ivi, p. 49.

inilluminabile buio (escerpato, gli occhi più non sono, o se sono si occultano in casa: vuoi un occhio? Lo sguscio con queste unghie. Devi dar la pipì? Aspetto che mi sciolgo la crocchia, ci stendo sotto i capelli...Eccomi figli, il bacino, uno solo, veloce, *shht!* di nascosto, nasconditi anche tu, sotto il lenzuolo...tra un po' viene Max a baciarti anche lui, su, cos'è 'sto faccino? *Brigici bardò bardo, brigici bardò bardò*¹²³). (Sei minuti all'alba¹²⁴).¹²⁵

Si può concludere sottolineando ancora una volta come le voci più autentiche di questa vicenda non sono tanto quelle di chi è sopravvissuto ma di chi non lo è, poco importa se si tratta di un'idea, di un luogo o di una persona cara. I veri protagonisti sono loro: luci provenienti da lontano per mezzo di una voce a tratti delirante, o attraverso oggetti che ne fanno le veci in attesa che ai morti venga restituita la parola.

Madeleine postmoderne: tra evocazioni e feticci

La categoria dei feticci appare sempre più come un mondo misterioso, dai confini incerti, non seguace di regole fisse. Difatti, tra questi non sono ravvisabili solamente degli oggetti privati, conosciuti in particolari circostanze dall'io o da una piccola cerchia di fedeli. È attribuibile al concetto di feticcio qualsiasi oggetto, qualunque realtà fisica investita di senso, nonostante questa attraverso la riproduzione sistematica imposta dalla civiltà dei consumi ponga le basi di un immaginario collettivo. In altri termini, si può dire come il feticismo lavori «sempre sul dettaglio: lo valorizza, lo infinitizza, fa entrare nel suo microcosmo un intero macrocosmo di passioni e narrazioni; tutti procedimenti che hanno molto in comune con la scrittura letteraria e con la creatività artistica».¹²⁶ Questa seconda lettura del fenomeno, ossia quella di un oggetto “pubblico”, permette di introdurre il termine con cui Francesco Ghelli ha designato questo tipo di realtà

¹²³ La canzone alla quale fa riferimento è di Jorge Veiga del 1860, come scrive in nota 18: «Moltissimi anni dopo avrei scoperto che quella canzone era allora appena uscita (Jorge Veiga 1960), e che il testo era in brasiliano; mia madre peraltro cantava a ripetizione il solo ritornello e pronunciandolo alla francese e non alla brasiliana (*brigici*)».

¹²⁴ *Sei minuti all'alba*, assieme a *M'hann ciamaàa*, entrambe del cantautore milanese Enzo Jannacci, rientra tra le canzoni luttuose che la madre spesso gli andava cantando e che spesso emergono dal testo in tutta la loro fatale e violenta energia evocatrice.

¹²⁵ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p.52.

¹²⁶ M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il mulino, 2012, p. 9.

oggettivale: *madeleine postmoderne*.¹²⁷ Si tratta di una definizione che per i lettori più avveduti non necessita di spiegazioni, ma per i fini del nostro discorso vale la pena di essere approfondita. Il primo termine rimanda chiaramente alla *madeleine* proustiana, suscitatrice di cari ricordi. Per il secondo, la questione risulta assai più vivace e sono diverse le interpretazioni proposte.¹²⁸ In ogni caso, si può affermare come

Nonostante alcune anticipazioni negli anni Sessanta, il postmoderno si sviluppa in Europa negli anni Settanta e si prolunga sino ai nostri giorni, mantenendo i caratteri essenziali che lo definiscono ma anche progressivamente cambiandone alcuni e assumendone nuovi. A causa di questi cambiamenti dal punto di vista letterario, il postmoderno si può suddividere in due periodi: il postmodernismo che lo ha caratterizzato negli ultimi due o tre decenni del Novecento, e una nuova fase che alcuni chiamano ipermoderno.¹²⁹

Prima di procedere con l'individuazione nell'opera di Mari di esempi relativi ai due tipi di oggetto-feticci, è necessario introdurre qualche riflessione di carattere storico-teorica. Nella lettura della società moderna risulta ormai impensabile rimuovere il concetto di feticismo – dietro il quale si nasconde l'ombra incombente del denaro e della merce. Il termine proviene dall'esperienza colonialista in Africa dove è stato, ed è tutt'oggi utilizzato per descrivere pratiche religiose che in altri termini non potrebbero essere spiegate, come la venerazione di oggetti inanimati, vedi la pietra e il legno. Ne segue il passaggio in Occidente, all'inizio sempre in ambito religioso, dove Marx e Freud lo assumono a pieno titolo proponendone ciascuno una lettura funzionalizzata: nel primo si nota come il feticismo della merce sta alla base della nuova economia capitalistica, mentre nel secondo la perversione feticistica presenta un ruolo sempre più

¹²⁷ S. Brugnolo (a cura di) *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pisa, Pacini, 2012.

¹²⁸ A tal proposito si invita alla lettura della recensione di Romano Luperini pubblicata in *La letteratura e noi* relativa allo studio di Raffaele Donnarumma sull'*Ipermodernità*: «Molto schematicamente, secondo Donnarumma il postmodernismo letterario si sarebbe affermato nel trentennio 1965-1995 per poi progressivamente lasciare il posto a un clima culturale e letterario nuovo, che l'autore chiama ipermoderno. [...] Io, anni fa, avevo suggerito un'altra data, il 1973, e comunque avevo dichiarato che si può parlare di postmodernismo solo nella seconda metà degli anni settanta e di una vera svolta in questo senso solo a partire da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e *Il nome della rosa* (1980)». In: <https://laletteraturaenoi.it/2014/09/23/su-ipermodernita-di-raffaele-donnarumma/>.

¹²⁹ R. Luperini, E. Zinato, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea*, 100 voci, Roma, Carocci, pp. 206-207.

rilevante. In ogni caso, per entrambi gli approcci, è possibile affermare come alla base sia riscontrabile un elemento accomunante: l'inautenticità.

Questa trascina dietro di sé un'idea di colpa e di critica, perché di fatto il feticcio assume il ruolo di sostituto, accogliendo su se stesso le attenzioni e l'adorazione che andrebbero indirizzate verso una realtà ormai andata perduta. Ma negli ultimi anni le cose sembrano essere cambiate:

Gli studi culturali, le teorie femministe, le ricerche sulla visualità, la critica queer hanno mostrato come il feticismo sia un fenomeno pervasivo nella nostra cultura, non una perversione individuale maschile o una semplice ossessione consumistica. [...] Alla fine del suo itinerario teorico [...] il filosofo tedesco Hartmut Böhme [2006] giunge alla conclusione che il feticismo non è più un nemico da esorcizzare, ingabbiandolo in definizioni che ne colgano l'essenza; è qualcosa che è in noi tutti e che ci sfida ad ardue analisi culturali.¹³⁰

In Italia, gli studi più rilevanti sulla questione sono quelli di Francesco Orlando con *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993), *La vita delle cose* (2009) di Remo Bodei e *Feticci* (2012) di Massimo Fusillo. Quest'ultimo, però, pone una distinzione tra l'oggetto-feticcio e le «antimerci» (ossia gli *oggetti desueti*, quindi non più funzionali):

da un lato la seduzione sensoriale di un oggetto verso cui si proiettano infiniti significati simbolici, affettivi, erotici, fino a trasformarlo nel sostituto di una sacralità andata perduta; dall'altro invece l'attrazione un po' perversa per la degradazione degli oggetti, per le rovine, i rifiuti, le robacce e per tutto ciò che sfugge ai meccanismi implacabili della funzionalità e della finalità.¹³¹

Nell'oggetto non più funzionale Orlando individua un *ritorno del represso* nella serie dei contenuti, mentre Fusillo lavora «con categorie fluide, rovescia l'inautenticità presunta del feticcio nella sua piena valorizzazione, secondo le tendenze dominanti della cultura postmoderna e dell'estetica *camp*, inclini a svalutare le opposizioni fra originale

¹³⁰ M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, cit., p.8.

¹³¹ Ivi, p. 30.

e copia, autentico e inautentico, naturale e artificiale».¹³² Come già sottolineato in apertura del paragrafo, tale differenziazione non esclude «numerose inserzioni: un oggetto non funzionale può diventare senz'altro un feticcio, soprattutto dopo che l'estetica del brutto, dell'orrido o dello sporco inaugurata dal romanticismo ha ampliato di molto i confini dell'arte».¹³³ Un concetto che si avvicina di molto all'oggetto-feticcio individuato da Fusillo è ravvisabile in *La vita delle cose* di Bodei. Nel saggio l'autore parla di «trasformazione» dell'oggetto in cosa, ovvero «il loro passaggio a simboli, come accade alla freccia o alla croce».¹³⁴ Inoltre, questa trasmutazione permette a Bodei di distinguere due tipi di nostalgie che da questo processo ne deriverebbero: la nostalgia chiusa e la nostalgia aperta. La prima appare caratterizzata da un atteggiamento di costante rimpianto nei confronti di ciò che si è perduto (e che incarna appieno lo spirito feticistico), mentre nella seconda «le cose non sono più sottoposte al desiderio inappagabile di ritorno a un irrecuperabile passato [...], ma sono diventate i veicoli di un viaggio di scoperta di un passato carico anche di possibile futuro».¹³⁵ Indipendentemente da come lo si voglia definire, feticcio o cosa,¹³⁶ quel che avviene è un passaggio da una realtà fisica a una realtà trascendentale. Ma se per Ghelli la merce odierna non rende pienamente impossibile questo processo, in Bodei appare chiaro uno sguardo non poco perplesso e allarmato:

Il pericolo maggiore è che non solo le cose, ma la storia stessa si riduca in gran parte a mera oggettività pietrificata, ad accumulo di dati e oggetti non mediati dalla coscienza e non illuminati dalla decifrazione e dalla contestualizzazione del loro senso. In che modo le nuove generazioni saranno capaci di comprendere i messaggi lasciati nelle cose dalle generazioni precedenti, sottraendoli al naufragio dell'oblio o al destino dell'insignificanza e ricollegandoli, con le dovute mediazioni, alle proprie vicende e alla propria sensibilità?¹³⁷

¹³² S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 404.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, p. 55.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Altre interpretazioni presentano un'inversione dei due termini, ovvero sarebbe la cosa il punto di partenza di un processo di trasformazione simbolica che vedrebbe nell'oggetto la propria sublimazione.

¹³⁷ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 56.

La responsabilità di un tale stato di incertezza va ricondotta proprio alla «produzione in serie» che «ha spesso ridotto la qualità e, nel mondo moderno, la durata delle cose, ostacolando una loro più stabile collocazione nei quadri della memoria».¹³⁸

A questo punto è possibile ritornare alla distinzione posta in esergo a quest'ultimo sviluppo argomentativo, ovvero quella relativa all'oggetto-feticcio privato e all'oggetto-feticcio pubblico. Se attraverso la definizione del termine al primo almeno in parte si è risposto, sul secondo è possibile proporre un ulteriore approfondimento. Nell'estremo contemporaneo non sarebbe un'impresa ardua individuare dei modelli, basti citare i casi di Michele Mari, Aldo Nove e Francesco Piccolo. Scelta assai più stimolante sarebbe quella di ricercare nel vasto campo letterario gli archetipi del genere. Francesco Ghelli lo individua in Jack Kerouac e il posto della *madeleine* proustiana viene assunto dai cracker Ritz, un moderno prodotto confezionato:

Quello di Kerouac non è però un gesto warholiano: una provocazione ironicamente apocalittica che mette in gioco la merce contro l'arte con la A maiuscola. [...] A dispetto di tali furori, i cracker Ritz sono per Kerouac un ricordo affettuoso, un pezzo di fanciullezza investito da un pathos del transeunte, da una malinconia rassegnata al tempo stesso cattolica e buddista. Il loro carattere di merce passa in secondo piano, o comunque non fa problema. [...] Così i Ritz funzionano come una madeleine, sono una madeleine aggiornata e americana.¹³⁹

Un altro grande maestro del genere è Georges Perec, come testimoniano *Les choses. Une histoire des années soixante* (Le cose. Una storia degli anni Sessanta, 2011) *L'infra-ordinaire* (L'infra-ordinario, 2023) e *Penser Classifier* (Pensare/Classificare, 2024). Ma più di tutti vi è un passo tratto da *Je me souviens* (Mi ricordo, 2013) che restituisce appieno il senso delle riflessioni proposte:

des petit morceaux de quotidien, des choses que, telle out elle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui, ensuite ont disparu, ont été oubliées; elles ne valaient pas la peine d'être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l'Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ F. Ghelli, *Madeleine postmoderne. Memorie d'infanzia, consumi e mass media*, in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 178-179.

d'Etat, des alpinistes et des monstres sacrés. Il arrive pourtant qu'elles reviennent, quelques années plus tard, intactes et minuscules, par hasard ou parce qu'on les cherchées, un soir, entre amis; c'était une chose qu'on avait apprise à l'école, un champion, un chanteur ou une starlette qui perçait, un air qui était sur toutes les lèvres, [...] un best-seller, un scandale, un slogan, une habitude, une expression, un vêtement ou une manière de le porter, un geste, ou quelque chose d'encore plus mince, d'inessentiel, de tout à fait banal, miraculeusement arraché à son insignificanza, retrouvé pour un instant, suscitant pendant quelques secondes une impalpable petite nostalgie.¹⁴⁰

Ecco, dunque, a differenza delle perplessità manifestate da Bodei, essere concessa anche all'oggetto merce la possibilità di trascendere il tempo ed essere così investito di un doppio significato simbolico ed esperienziale: quello collettivo o pubblico e quello personale. Quelli a cui Perec fa riferimento sono gli anni della propria infanzia e dell'adolescenza, compresi tra il 1946 e il 1961, in cui la allora nuova società dei consumi attraverso la capillare diffusione e distribuzione delle proprie merci ha reso possibile una nuova evocazione del passato:

da un lato la caducità di mode, prodotti, celebrità di una sola stagione, dall'altro la persistenza di infiniti scarti il cui ripescaggio sarebbe via via divenuto più semplice e più rapido. Una sorta di indiscriminata, collezionistica museificazione della vita quotidiana il cui ultimi approdo è rappresentato dall'immerso archivio del web.¹⁴¹

Poste le basi teoriche e la dovuta distinzione tra i due tipi di oggetto-feticci, ora è possibile passare al vaglio alcuni tra gli esempi più celebri di *Leggenda privata*, proponendo, nel paragrafo successivo, per impreziosire e giustificare quanto si è detto

¹⁴⁰ G. Perec, *Je me souviens* (1978), Paris, Hachette, 2006 (dalla quarta di copertina dell'autore); qui si propone la traduzione di F. Ghelli in *Madeleine postmoderne*, cit., pp. 180-181: «piccoli pezzi di quotidiano, cose che, in un certo anno, tutte le persone di una stessa età hanno visto, vissuto e condiviso, e che in seguito sono scomparse, sono state dimenticate; non valeva la pena di memorizzarle, non meritavano di far parte della Storia, né di figurare nelle memorie degli uomini di Stato, degli alpinisti o dei mostri sacri. Accade però che esse ritornino, qualche anno più tardi, intatte o minuscole, per caso o perché le si è cercate, una sera, fra amici; era una cosa imparata a scuola, un campione, un cantante o una starlette che spuntava, un'aria che era su tutte le labbra, [...] un best seller o uno scandalo, uno slogan, un'abitudine, un'espressione, un vestito o un modo di portarlo, un gesto, o qualcosa di ancor più minuscolo, inessenziale, del tutto banale, strappato miracolosamente alla sua insignificanza, ritrovato per un istante, e capace di suscitare per qualche secondo un'impalpabile, piccola nostalgia».

¹⁴¹ *Ibidem*.

fino a questo punto, qualche sporadica incursione in altre opere dello scrittore milanese. In Mari entrambe le realtà prorompono nella pagina in tutta la loro veste violenta ed evocatrice. Ecco allora che questi elementi (come palloni, figurine, giocattoli) hanno il doppio compito di oggetti non più funzionali e di feticci, e che attraverso la loro insistenza vitale non rendono mai pienamente passato un tempo che di fatto non esiste più. Uno dei momenti più alti in questo senso lo si può prelevare proprio da *Leggenda privata*. Si tratta della visita all'ex Trattoria Bergonzi, luogo in cui il piccolo Mari era solito andare con il nonno e nel quale lavorava la cameriera sgraziata dai vertiginosi zoccoli, emblema della carnalità più spinta priva di residui animistici o spirituali. La visita, che assume le tinte di una vera e propria catabasi nel rimosso, permette al protagonista di mettersi alla ricerca dei più vagheggiati feticci:

L'ex Trattoria Bergonzi è ancora in vendita. Giusto per curiosità, senza impegno, sono andato all'agenzia immobiliare a Porto Valtravaglia. Il tutto [...] viene 300000 euro trattabili; il tipo, con l'ammicco di prammatica, mi ha fatto capire che per 250000 «me lo porto via»: sì, ma a me interessa solo quello zoccolo, per quanto feticcio supremo è un po' caro, certo però non potevo spiegarglielo. [...] Dentro, cerco di capire quale potesse essere la sua stanza: sempre che lì albergasse e non arrivasse invece ogni mattina da fuori. [...] incurante della mia guida, che non capisce il mio interesse per quell'ambiente, salgo trepidando la scaletta di legno, mi trovo davanti a una cuccetta di cui vorrei suggerire ogni fossile spezia: al ridiscendere considero che su quegli scalini doveva appoggiare le piante dei piedi senza zoccoli. [...] Con noncuranza apro qualche armadio qua e là, un comodino: nulla.¹⁴²

I primi a riaffiorare alla luce, anche se non con riscontrabile fisicità, vista la loro relegazione nella memoria, sono proprio gli oggetto-feticci privati. Ma proseguendo il viaggio negli spazi che trasudano di vita e di antichi nomi, ecco spalancarsi al protagonista un mondo non più soltanto personale, bensì post-moderno:

Riuscendo sull'aja, mentre l'agente magnifica le possibilità di erigere mostruosi gazebo là dove c'era il campo di bocce, vengo aggredito e risucchiato da qualcosa

¹⁴² M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 41.

cui non ero preparato: il contenitore frigorifero dei gelati! E subito, ad avvelenare la piena sorgiva dell'emozione, il tarlo dell'analisi: perché c'era qualcosa che non quadrava lì, qualcosa che c'era sempre stato e di cui mai mi ero reso conto: ALGIDA era scritto sulla pancia leggermente bombata dell'ordigno, laddove altro che Mottarelli non chiesi. [...] perché le Bergonzi smerciavano prodotti Motta sotto l'insegna della concorrenza? [...] Poi, un'altra trasgressione: posizionandomi dietro il mobile-frigo, giusto per stare dove stava lei e stabilire qual fosse la sua visuale, scorgo un lembo di carta che ne spunta da sotto: [...] una vecchia rivista tutta rinsecchita e ondulata: [...] un numero di «Grand Hôtel» del luglio 1970! [...] Quei melensi fotoromanzi d'amore! Lei! E io...io adesso...come averne in mano i suoi sogni, il cristallo del suo desiderio...¹⁴³

A un primo confino dell'agente immobiliare a ruolo marginale all'interno della vicenda, segue una centralità per nulla irrilevante. Infatti, egli si presenta, inconsciamente, come l'esponente del principio di realtà, colui che resta al di fuori della comprensione, trovandosi estraneo alla meraviglia del protagonista immerso in una vicenda che rimane inesorabilmente *privata*: «L'immobiliarista doveva guardarmi con stupore, mentre reggevo quella reliquia imprimendole il tremore delle mie mani, me ne congedai con fastidio».¹⁴⁴ Altri feticci rievocati in *Leggenda privata* sono, per esempio, l'orsacchiotto di stoffa, vecchio compagno di incubi e timori:

A fare le spese delle mie minzioni notturne era anche il mio adorato orsino di stoffa, che ne intrideva siccome spugna: io poi lo lasciavo delle ore al sole o su un calorifero e lo asciugavo col phon, ma un nonsoché di umido, al suo interno, non se ne andava mai, e con esso l'odore: *tamen*, la reliquia è tuttora con me, adagiata in un armadio.¹⁴⁵

Anche «uno specchio» collocato in una stanza della casa che «a guardarlo in una certa luce con una certa angolazione rilascia l'ultima immagine riflessa» può assumere significati inimmaginabili.¹⁴⁶ Oppure «i soldatini dipinti con gli smalti Humbrol-Enamel, le Mercury, i disegni con la Rapidograph Rotring Koh-I-Noor o.i, Dick Tracy e

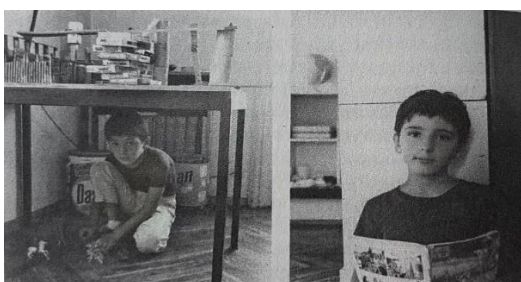
¹⁴³ Ivi, pp. 42-43.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Ivi, p. 53.

¹⁴⁶ Ivi, p. 18.

Cocco Bill». ¹⁴⁷ Senza dover necessariamente scovarli all'interno del testo sottoforma di temi, i feticci possono essere individuati anche nei materiali stessi con i quali è stato costruito il corpus. Nel paragrafo precedente, si discuteva dell'importanza assunta dalle fotografie all'interno del racconto, quasi contribuissero allo scioglimento di una narrazione che con il solo ausilio delle parole non sarebbe stato sufficiente. Ecco che le immagini stesse risultano essere probabilmente i feticci più importanti, non solo nella loro affettuosa fisicità, ma perché portatrici nella fissità del ricordo stampato di quelle reliquie tanto amate e protette da Mari:



Soldatini, fortini, giornalini ¹⁴⁸

In questo senso, il testimone di questo complicato rapporto tra l'autore e i propri oggetti (e le case che li custodiscono) viene poi affidato ad *Asterusher* (2019): vero e proprio deposito di tutto il magma di ossessioni riversato artisticamente in gran parte della sua produzione letteraria.

Asterusher

Le case che uno lascia: vuote voragini,
nude, senza più oggetti.
Oscene, anzi, ecco,
oscene, e osceni noi
a guardarle
come si guarda un genitore nudo.
Girati, presto, prima che lui stesso
possa guardarti.
Non farti mai guardare da una casa
che hai denudato. ¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ivi, p. 5.

¹⁴⁸ Didascalia dell'autore.

¹⁴⁹ V. Magrelli, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2022, p. 54.

La poesia di Valerio Magrelli proposta in apertura consente l'avvicinamento a uno dei temi prediletti da Michele Mari: la casa. In virtù della sua capacità di racchiuderne altrettanti al suo interno, quest'ultimo tema assume nelle opere di Mari un ruolo significativo. Ma qual è il vero senso del termine "casa"? Quale immaginario restituisce una parola tanto quotidiana quanto evocatrice? Emanuele Coccia in *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità* (2021) tenta di scandagliare un mondo che apparirà sempre per certi versi enigmatico e irrisolvibile.

Connotando sin da subito la dimora come il luogo del raccoglimento, il filosofo scrive come la casa abbia «un'intensità che cambia il nostro modo d'essere e quello di tutto ciò che fa parte del suo cerchio magico»,¹⁵⁰ una realtà morale costruita «per accogliere in una forma di intimità la porzione di mondo – fatta di cose, persone, animali, piante, atmosfere, eventi, immagini e ricordi – che rendono possibile la nostra stessa felicità».¹⁵¹ Però, Coccia ci tiene a sottolinearlo, la casa è stata nel corso dei secoli oggetto di una «negligenza teorica; nel tempo è come se si fosse trasformata per sua stessa volontà in una sorta di strana macchina che deve raccogliere tutto quello di cui non possiamo parlare pubblicamente o che abbiamo bisogno di dimenticare».¹⁵² In altre parole, il luogo del rimosso, del resto, quello «che rimaneva una volta che lo spettacolo era finito, l'insieme di tutto ciò che non eravamo mai riusciti a condividere con gli altri».¹⁵³ Rispetto alla città, dentro le quali le nostre case si trovano collocate, hanno una memoria sociale breve, ovvero fino al tempo della sostituzione di un racconto con un altro: «le abitazioni restano nella stragrande maggioranza dispositivi pubblicamente anonimi, senza un nome che possa durare nel tempo, e identificabili solo attraverso coordinate topografiche: attraverso l'indirizzo o un'etichetta che per definizione deve poter essere sostituibile».¹⁵⁴ Per Coccia, è come se le case abbiano avuto per un lungo tempo il compito di obliare, di cancellare. Tutto ciò che varcava la soglia veniva inghiottito dall'anonimato dei muri: «come se il tempo al suo interno non potesse accumularsi nella forma di una storia e fosse la ripetizione di risvegli di una coscienza che non ricorda nulla di ciò che è accaduto prima del sonno o durante il

¹⁵⁰ E. Coccia, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Torino, Einaudi, 2021, p. 6.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ivi*, p. 9.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

sogno».¹⁵⁵ Ma a oggi la situazione resta immutata? O qualche cambiamento sembra muoversi all'orizzonte? Il filosofo italiano nota come negli ultimi decenni «questo meccanismo di marginalizzazione e di oblio si è spezzato», e un contributo significativo lo ha restituito un oggetto tecnologico che dalla sua comparsa ha influenzato inesorabilmente il nostro modo di pensare e interpretare la vita: la televisione. Infatti:

La coorte di oggetti immaginati, prodotti e consumati dall'industria è stata rivolta a popolare soprattutto gli spazi domestici. L'invenzione della televisione ha fatto crollare la frontiera psichica tra la vita urbana e quella interna alla casa, portando lo spazio pubblico dentro le abitazioni. Poi, i social media hanno creato uno spazio pubblico portatile e privo di un'ancora geografica, quasi interamente modellato a immagine e somiglianza dei nostri appartamenti.¹⁵⁶

Se ci limitassimo alla sola critica sociale e filosofica si trarrebbero ben presto le conclusioni, ma se ci affidassimo alla letteratura? Infatti, questa, a detta dello studioso degli *oggetti desueti*, non sarebbe il deposito di tutto ciò che rimane fuori dal mondo? In essa non è possibile ravvisare quanto ormai dall'universo fisico non è più accolto?

Concentrandoci brevemente sul Novecento, non soltanto italiano, sono molti gli esempi in letteratura in cui la casa ospita gran parte delle vicende raccontate: luogo del confronto, dell'amore segreto, dell'esilio, del delitto. E allora si può ricordare la storia di Gilles Mauvoisin ne *Le voyageur de la Toussaint* (Il viaggiatore del giorno dei morti, 1999), erede di una fortuna economica immensa, tra cui la casa-castello dello zio. In questa si troverà a convivere con la zia Colette, rimasta vedova, e i suoi segreti che lentamente lo faranno precipitare in un oblio di misteri e sentimenti, portandolo a dover scegliere tra la ricchezza di una vita agiata (il denaro, il potere e la moglie Alice) e una vita spesa nel vagabondaggio artistico (suonando nei locali come i propri genitori, affiancato dall'amore travolgente per la zia Colette), ma onesta. Oppure l'indimenticabile racconto di Sándor Márai *A gyertyák csonkig égnek* (Le braci, 1998) nel quale viene rappresentato un duello senza spade, dove a sfidarsi sono i silenzi e le parole non dette. Dopo quarantun anni, due uomini che da giovani ragazzi erano inseparabili si incontrano davanti al fuoco di un caminetto per una questione rimasta

¹⁵⁵ Ivi, p. 10.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

irrisolta. Tra sinuosi giochi di luci e ombre, la strategia narrativa verte a una progressiva e percepibile tensione, aggravata dalla presenza nella storia di una donna che si muove tra le pagine con la delicatezza e l'irruenza di un fantasma. Su questa scia che trasporta il lettore alle regole del modo fantastico, è possibile ricordare un'altra casa letteraria, situata in un bosco nel bel mezzo del Secondo conflitto mondiale. Si tratta del celebre *Racconto d'autunno* (1947) di Tommaso Landolfi. L'ambientazione del tutto realistica della guerra partigiana si concede a un'insolita danza di amore e morte con al centro «una 'dark lady' innocente e perversa, evocata per via necromantica, che ci appare una vera concrezione dell'eros landolfiano».¹⁵⁷ Gli scenari collocati all'interno di una cornice storica ben precisa, presto assumono tinte gotiche al pari di molti racconti di Edgar Allan Poe. Quest'ultimo, non a caso, costituirà una delle basi della sua «Autobiografia per feticci»: *Asterusher*.

Essendo il titolo, per dirla con Bachtin, la zona soglia in cui viene in gran parte già anticipato il materiale narrativo ancora privo di sviluppo, è possibile affermare come l'opera di Mari parli da sé. *Asterusher*, infatti, allude a due racconti e a due autori distinti: il primo allo scrittore argentino Jorge Luis Borges, e quindi a *La casa de Asterión* (La casa di Asterione, 1998); il secondo allo scrittore statunitense Edgar Allan Poe con *The Fall of the House of Usher* (La caduta della Casa degli Usher, 2017).

«Nessun dubbio», scrive nella prefazione Michele Mari «che il presente libro possa legittimamente sottotitolarsi come autobiografia» dato che non c'è nulla di più intimo del proprio spazio privato, «tuttavia esso *gli* appartiene solo in parte».¹⁵⁸

Ma poiché si tratta di case-libro, case in cui sono stati letti libri e altri libri sono stati scritti, e case che a loro volta sono entrate nei libri come luoghi e come personaggi, questo libro appartiene per una certa quota anche a quegli autori che hanno significativamente condizionato il mio modo di percepire le mie case e i miei oggetti e, di concerto, di intendere la letteratura; in ordine sparso cito almeno Huysmans, Proust, Landolfi, Canetti, Poe, Gadda, Borges, King, Sebald, Bioy Casares, Gombrowicz, Buzzati, Peake, Benjamin, Kafka, Manganelli, Lovecraft, Céline, Gozzano, De Maistre... E dunque, da Asterione a Usher...¹⁵⁹

¹⁵⁷ T. Landolfi, *Racconto d'autunno*, Milano, Adelphi, 1995, (dalla quarta di copertina).

¹⁵⁸ M. Mari, F. Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2019, p. 6.

¹⁵⁹ Ivi, p. 7.

Quest'*autobiografia* si articola in due parti: la prima fa riferimento a Nasca, un piccolo centro nel comune di Castelvecchio in Provincia di Varese, dove è situata la vecchia casa di campagna dei nonni (nella quale è narrata l'intera vicenda di *Verderame* e di molti racconti); nella seconda, invece, viene rappresentata l'altra vita di Michele Mari, quella milanese e della vita adulta che fa da contraltare alla prima, custode e deposito di giochi, prime letture e vecchi dolori. Ogni sezione raccoglie quarantacinque fotografie di Francesco Pernigo che ha accompagnato lo scrittore in questa odissea fatta di oggetti, luoghi e paesaggi che rimandano costantemente all'idea del transeunte, della caducità e dell'irreversibilità della vita. Inoltre, le immagini sono accostate a porzioni di testo tratte dalle opere di Mari la cui funzione non è tanto quella di didascalia e commento, ma al massimo di integrare quanto dal linguaggio fotografico rimane escluso, e viceversa. Si propongono, per restituire l'idea dell'impianto generale, un paio di esempi prelevati ciascuno da una sezione differente:



In questa fotografia ci si trova all'interno di una delle stanze della casa di Nasca. L'immagine è accompagnata da un passo tratto da *Fantasmagonia* (2012):

Incline a una morbosa autocommiserazione, il predestinato ama indugiare sui pensieri di morte. Spesso si immagina morto, giungendo a vedere con precisione le vacuità della propria casa: dunque l'incauto si sta già pensando come fantasma, e con infantile irresponsabilità porta lo sguardo di locale in locale; ridotto a mero vettore ottico, egli ha tuttavia un punto di vista, e su questa fidanza riposa. Non sa, quanto ignaro! che il momento del trapasso ne trasferirà interamente lo spirito (ciò

che sarà restato del suo spirito esausto) alla casa, la quale non potrà più, pertanto, essere scorsa a volo d'uccello come nelle sue fantasia, ma solamente percepirsi, cieca ed immota come si percepisce la roccia.¹⁶⁰

Il doppio impiego di fotografia e prosa, che mai come in questo caso risultano essere inequivocabilmente complementari, conferma quanto è già stato detto sul tema: un luogo, al pari di un oggetto-feticcio, ha il potere fascinatore di rendersi un valido sostituto dell'assente, dotato di vita propria, di una voce, di una coscienza. Anima indotta direttamente da colui che è entrato in relazione preferenziale con quegli oggetti e la realtà che li ospita. O, meglio ancora: è lui stesso ormai quei luoghi, quei giochi, i riflessi opachi ma persistenti di uno specchio ossidato dal tempo.

Un altro esempio significativo, tratto dalla sezione milanese, è quello in cui viene evocato un oggetto già citato nel corso del lavoro proposto: i soldatini.



Quest'immagine viene simbolicamente potenziata con l'accostamento a uno dei racconti di Mari più celebri sull'infanzia: *E il tuo dimon son io (Tu, sanguinosa infanzia, 2009)*:

«Cos'altro avrei potuto fare per te?» mi chiese, con una pena infinita nella voce [...]. «Prendere me, prima che conoscessi il desiderio. Al primo embrione di struggimento per il retro di un ginocchio, dove ci sono quelle sottilissime vene azzurrine; al primo languore per una treccia color miele fermata da un vellutino nero; al primo e incompreso malessere, via! riportarmi indietro di quel tanto che fossero solo soldatini, macchinine, figurine, giornalini, e ghermirmi lì fra i

¹⁶⁰ Ivi, p. 21.

diminutivi, ancora salvo, salvo per sempre, e concedermi di portarli con me un po' di quei giochini, come un egizio, per compagnia». «È questo che vuoi?» «Credo sia questo».¹⁶¹

Ecco che i soldatini costituiscono un altro notevole esempio di superstiti, gli unici sopravvissuti dal naufragio dell'infanzia da cui l'autore sembra essere rimasto escluso. Portandolo a invocare il desiderio che tutto possa interrompersi *laggiù*, quando il processo di separazione non era ancora avvenuto e il bambino e il suo gioco realizzavano un'unica entità spirituale.

Se *Asterusher* rappresenta la versione saggio-documentaristica della propria ossessione, quella mitopoietica è realizzata nel recente lavoro di *Locus desperatus*. In quest'ultimo libro, tra i finalisti del Premio Campiello 2024¹⁶², il protagonista dopo aver ricevuto un invito ad abbandonare la casa per il subentro di un altro destinatario, si trova a muoversi tra oggetti che si schierano su due fronti: chi è con lui e chi è contro di lui. Il lettore è catapultato all'interno di un mondo fantastico i cui protagonisti non sono tanto gli uomini ma le loro cose e i loro feticci, il tutto accompagnato da mostri mutevoli e strani personaggi che si muovono nello sfondo come ombre, sublimando una volta per tutte quanto ancora dell'autore non era stato detto o raccontato.

¹⁶¹ Ivi, p. 87.

¹⁶² La vincitrice del Premio Campiello 2024 è la scrittrice Federica Manzon con *Alma* (per Feltrinelli Editore).

Capitolo III

Il soprannaturale in Michele Mari

Teoria e definizioni

Non è affatto un'operazione semplice quella di districare e distinguere – sarebbe utopico credere di farlo una volta per tutte – l'enorme matassa creatasi nei secoli attorno alle definizioni di soprannaturale, fiabesco e fantastico. A causa del loro labile confine, e agevolati non poco dai contributi spesso contrastanti di diversi studiosi, i termini sono stati nel corso del tempo sovrapposti e utilizzati l'uno come sinonimo dell'altro. In realtà, delle lievi ma allo stesso tempo sostanziali differenze sono presenti. Nel tentativo di restituire a ciascuno di essi la propria collocazione, riconsegnandoli alla corrispettiva storicità, ci si può avvalere di tre studi tra i più notevoli degli ultimi quarant'anni: *Intruction à la littérature fantastique* (La letteratura fantastica, 1977) di Tzvetan Todorov, *Il fantastico* (1996) di Remo Ceserani e infine le lezioni¹⁶³ orlandiane su *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* (2017).

Partendo inizialmente dai termini di fiabesco e fantastico, è possibile rifarsi alla distinzione già proposta da Roger Caillois, ossia che il fiabesco «è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita quasi insopportabile nel mondo reale».¹⁶⁴ La differenza tra il fiabesco e il fantastico appare netta, secondo Caillois, visto che nel primo termine l'irrealtà alla quale si è sottoposti non ha in alcun modo le tinte assurde e laceranti del secondo; infatti, il lettore risulta essere pienamente consapevole di trovarsi di fronte a un mondo inventato. Nel fantastico, invece, ci si trova in uno scenario del tutto normale e quotidiano quando

¹⁶³ Il progetto è il risultato di un rigoroso lavoro dei tre curatori (Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli) sugli appunti e sulle registrazioni delle lezioni universitarie tenute a Pisa da Orlando tra il 2005 e il 2006.

¹⁶⁴ Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1991, p.19.

nella scena irrompono in modo repentino dei fattori che la destabilizzando creando un forte senso di esitazione, di «scandalo», «una frattura che alla fine sarà più o meno rimarginata perché la vita continui come prima»¹⁶⁵.

Ora, prima di addentrarci nel sentiero impervio dell'analisi e delle interpretazioni, sarebbe opportuno chiedersi a partire da quale momento storico-culturale è possibile parlare di fantastico. Per Caillois, esso appare non prima della fine del XVIII secolo e sin da subito risulta essere strettamente legato all'immagine di un mondo ormai privo di miracoli, come «compensazione di un eccesso di razionalismo»¹⁶⁶. Francesco Orlando ne dà una lettura speculare:

Il fantastico appare perché dopo la razionalizzazione illuministica risulta più arduo rendere credibile un meraviglioso dove può succedere di tutto. Esso è dunque costituito da una sorta di compromesso tra una concezione razionale della realtà e il sospetto che la ragione non basti a spiegare i fenomeni. [...] In poche parole, il fantastico presuppone l'Illuminismo.¹⁶⁷

Orlando prosegue la sua riflessione mettendo in evidenza come, non a caso, i maestri più riconosciuti del genere siano nati tutti tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento (Hoffmann dal 1776, Poe e Gogol dal 1809). In maniera analoga, Todorov riconosce la vita «relativamente breve» del fantastico: «è apparso in maniera sistematica verso la fine del XVIII secolo, con Cazotte; un secolo dopo troviamo nelle novelle di Maupassant gli ultimi esempi esteticamente soddisfacenti del genere»¹⁶⁸. Su questa lettura prevalentemente storicistica, si colloca anche la teorica francese Irène Bessière che evidenzia una forte connessione del fantastico al tessuto sociale: «Il fantastico mette in scena la distanza costante del soggetto dal reale e per questo è sempre collegato con le teorie sulla conoscenza e con le credenze di un'epoca. [...] Il fantastico segna la misura del reale attraverso la smisura»¹⁶⁹. In altri termini, il fantastico si modula a partire dalla società e dal pensiero dominante, manifestandosi nella letteratura attraverso forme molteplici difficilmente riducibili a un'unica categoria.

¹⁶⁵ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 3.

¹⁶⁶ R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, cit., p. 34.

¹⁶⁷ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. 4.

¹⁶⁸ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p. 170.

¹⁶⁹ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, 59-60.

Come si accennava, per quel che concerne il modo fantastico, sono state molte le interpretazioni che nel corso degli ultimi due secoli hanno tentato di definirlo. Tra queste vale la pena di ricordare quella dello scrittore statunitense Lovecraft che nel suo *Supernatural Horror in Literature* (1945) sostiene come il criterio per attribuire a un testo l'espressione di *fantastico* non si trovi all'interno dell'opera ma nelle reazioni del lettore, che per principio devono rifarsi irrevocabilmente al terrore, alla paura:

«L'atmosfera è la cosa più importante, poiché il criterio definitivo di autenticità (del fantastico) non è la scrittura dell'intreccio, ma la creazione di un'impressione specifica. (...) Ecco perché dobbiamo giudicare il racconto fantastico non tanto dalle intenzioni dell'autore e dai meccanismi dell'intreccio, ma piuttosto in funzione dell'intensità emozionale che provoca. (...) Un racconto è fantastico semplicemente se il lettore avverte profondamente un senso di paura e di terrore, la presenza di mondi e di potenze insolite.»¹⁷⁰

Una considerazione concettualmente non lontana è riscontrabile in un critico come Peter Penzoldt. Così scrive: «“Eccezion fatta per i racconti di fate, tutte le storie soprannaturali sono storie di paura che costringono a chiederci se quel che crediamo pura immaginazione non sia, dopo tutto, realtà”». ¹⁷¹ Espressioni che agli occhi di Todorov paiono inammissibili, dato che porterebbero alla falsa idea che l'unico modo per definire un genere sia attraverso il sangue più o meno freddo del suo lettore:

Cercare il senso di paura nei personaggi non permette di dare una migliore definizione del genere: prima di tutto i racconti di fate possono essere storie di paura, come le fiabe di Perrault (contrariamente a quanto dice Penzoldt). Inoltre vi sono racconti fantastici da cui ogni paura è assente: si pensi a testi dissimili come *La principessa Brambilla* di Hoffmann e *Vera* di Villiers de l'Isle-Adam. La paura spesso è legata al fantastico, ma non ne è una condizione necessaria.¹⁷²

Alle interpretazioni di Lovecraft e Penzoldt, Todorov oppone una teoria che si fonda prevalentemente sull'incertezza, sull'esitazione. Il fantastico non deve in alcun

¹⁷⁰ T. Todorov, *Introduit à la littérature fantastique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970; trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, pp. 37-38.

¹⁷¹ Ivi, p. 38.

¹⁷² *Ibidem*.

modo allontanarsi dal reale, anzi, dovrà collocarsi «in un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né sifilidi, né vampiri»¹⁷³ e nel quale improvvisamente

si verifica un avvenimento che [...] non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. O il diavolo è un'illusione, un essere immaginario, oppure esiste realmente come tutti gli altri esseri viventi, salvo che lo si incontra di rado.¹⁷⁴

Ecco che in questo frangente, nell'attimo di quell'incertezza e ambiguità (ciò a cui si sta assistendo è reale oppure no?) il fantastico riesce, a detta di Todorov, trovare il suo spazio. L'esitazione è la propria culla, il luogo entro il quale può manifestarsi. Ne consegue una forte angoscia suscitata da un duplice fattore: da una parte dall'incertezza e dal dubbio, dall'altra dalla consapevolezza che non si possa giungere a una verità certa, ma solamente a un numero indefinito di probabilità. Dal momento in cui si sceglie (è reale o è sogno, è vero o illusione) «si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso»¹⁷⁵.

Nonostante l'attuale immersione stia avvenendo a un livello strettamente letterario, giunti a questo punto è possibile introdurre un termine di matrice psicoanalitica che potrebbe fondersi senza eccessive pieghe con il fantastico: *das Unheimlich*. La parola, comunemente conosciuta con il significato di “perturbante”¹⁷⁶, è stata coniata dallo psichiatra tedesco Ernst Jentsch e ripresa da Sigmund Freud nel 1919 nell'omonimo saggio. *Unheimlich* definisce tanto quello che viene rilevato e scoperto, quanto quello che appare estraneo e alieno, ed è impiegata per designare momenti di alienazione o di straniamento, oppure di un allontanamento progressivo della coscienza da sé stessa. Con più precisione, il termine si riferisce a un dato momento in cui ci si

¹⁷³ Ivi, p. 28.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ S. Freud, *Il perturbante* (1919) in *Opere IX 1917-23. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di Musatti C.L. Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp.77-118.

trova di fronte a una scena paradossale nella quale si prova familiarità e al tempo stesso estraniamento. Secondo Freud, in simili scenari la risposta psichica naturale altro non sarebbe che la proiezione sull'ambiente circostante e sugli altri delle proprie ossessioni, delle paure più recondite e dei propri desideri lasciati naufragare nelle acque irrequiete dell'inconscio. In questo modo, il fantastico permette a quest'ultimo di manifestarsi rendendo possibile il *ritorno del represso*¹⁷⁷, causando all'interno del lettore un forte senso di smarrimento. Egli, difatti, non saprà se l'origine della sua inquietudine avvenga all'interno o all'esterno della propria coscienza. Così, in questa *esitazione* e frastornamento si insinua la mutazione del domestico-ordinario in domestico-straordinario, o anche anomalo. Ed è a partire da questa riflessione che possiamo ricollegarci alla teoria di Todorov già espressa in precedenza, nonostante le distanze prese da quest'ultimo verso ogni forma di interpretazione psicoanalitica.

Con l'intento di avvalorare la propria tesi, nel saggio di Todorov viene inoltre presentata una carrellata di studiosi che del genere in questione ne hanno dato un'interpretazione più o meno analoga. Come il filosofo russo Vladimir Soloviov, il quale sostiene che nel fantastico vi è sempre la possibilità di dare al fenomeno una spiegazione semplice, «ma si tratta di una spiegazione del tutto priva di probabilità interna».¹⁷⁸ O l'inglese Montague Rhodes James che stabilisce come sia necessaria una via di uscita per una spiegazione naturale dei fatti, però «questa porta» deve essere «abbastanza stretta perché non ci se ne possa servire»¹⁷⁹.

Dunque, se l'esitazione è il presupposto perché il fantastico possa realizzarsi, a che livello del testo ciò deve avvenire? Questa sensazione di incertezza deve essere provata dal protagonista o dal lettore? Per Todorov è una responsabilità che molto spesso ricade su ambedue le realtà: «il fantastico implica [...] un'integrazione del lettore nel mondo dei personaggi»¹⁸⁰. Ciò suggerisce come l'esitazione del lettore sia «la prima condizione del fantastico», nonostante questa non abbia l'obbligo formale di comparire all'interno del racconto. In altri termini, l'esitazione del personaggio può anche non essere rappresentata, purché sia rispettata la prima.

¹⁷⁷ «In Orlando [...] il ritorno del represso è verticale e presuppone memoria, rimozione e sedimentazione storica» in E. Zinato, *Fra mente e storia*, Allegoria, 77, gennaio/giugno 2018, p. 6.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 28-29.

¹⁷⁹ Ivi, p. 29.

¹⁸⁰ Ivi, p. 34.

Poc'anzi attraverso le parole del teorico bulgaro, si è fatto riferimento allo *strano* e al *meraviglioso*. Sempre nella sua *Introduction*, con l'intento di isolare e differenziare maggiormente il *fantastico*, a un certo punto egli tenta di distinguerli proponendo uno schema riassuntivo. Il risultato finale non esce certamente incolume da critiche e perplessità, ma si potrebbe osare dire che sia il destino di ogni atto interpretativo.

In seguito, la tabella proposta da Todorov:

strano	fantastico	fantastico	meraviglioso
puro	strano	meraviglioso	puro

L'unico assente in questa diversificazione risulta essere proprio il fantastico, rappresentato sbrigativamente «dalla linea mediana, quella che separa il fantastico-strano dal fantastico meraviglioso».¹⁸¹ Ma se l'intento iniziale di Todorov era quello di restituire maggiore chiarezza, con questo schema entra in collusione con quanto si era proposto. L'idea che sta alla base del suo ragionamento è la seguente:

il meraviglioso corrisponde a un fenomeno ignoto, ancora mai visto, di là da venire: quindi a un futuro. Nello strano, invece, l'inesplicabile viene ricondotto a fatti, a un'esperienza precedente, e, di conseguenza, al passato. Quanto al fantastico vero e proprio, l'esitazione che lo caratterizza non può evidentemente situarsi che al presente.¹⁸²

Se la tripartizione sembra in linea di principio funzionare, perché aggiungere ulteriori definizioni? Perché Todorov finisce per uscire dai confini già incerti da lui stesso disegnati? Si potrebbe suggerire molto candidamente che il motivo è insito nelle peculiarità di ogni opera letteraria: l'indocilità. Ogni grande opera che così si possa definire è di suo statuto indocile, non incasellabile all'interno di uno schema fisso, non riducibile a banali e sbrigativi *-ismi*. Questo spiegherebbe anche la confusione sul genere accennata nelle prime righe di questo paragrafo e alla consequenziale consapevolezza di Todorov, che qui si tenta di attribuirgli senza forzature, che lo ha portato a ulteriori differenziazioni: «comunque sia, non si può escludere da un esame

¹⁸¹ Ivi, p. 48.

¹⁸² Ivi, p. 46.

del fantastico, il meraviglioso e lo strano, generi ai quali si sovrappone»¹⁸³. Ecco, dunque, che la sovrapposizione che egli individua diventa la responsabile di uno schema a tratti indeterminato e indeterminabile. La studiosa inglese Rosemary Jackson è stata tra le prime a mettere in discussione la dicotomia todoroviana, criticando il carattere letterario e modale dello strano e suggerendo una semplificazione allo schema. La modifica consiste nell'opporre allo strano il modo mimetico, prerogativa di tutta quella narrativa che ha lo scopo primario di imitare la realtà. In questa nuova rilettura, come in precedenza, il fantastico è posto al centro tra il meraviglioso e il mimetico:

Tra il meraviglioso e il mimetico, prendendo a prestito la stravaganza dell'uno e l'ordinarietà dell'altro, il fantastico non appartiene a nessuno dei due e non usa le loro convenzioni di fidejussione o le presentazioni di "verità" autoritarie. È possibile, quindi, modificare lo schema di Todorov leggermente e suggerire una definizione del fantastico come un modo, che quindi assume diverse forme generiche.¹⁸⁴

Una simile perplessità è riscontrabile anche in Remo Ceserani nel suo saggio sul *fantastico*, nel quale prima ancora di demolire la tabella critica il punto di partenza:

Lo schema presentava [...] alcuni aspetti chiari e problematici. C'era, molto forte, la tendenza quasi a non dare spazio reale, testuale, all'elemento intermedio del fantastico, a ridurlo a un momento quasi virtuale. In altre parole il fantastico, nel discorso di Todorov, rischiava ad ogni momento di ridursi a una pura linea distintiva, a un crinale: o si casca di qua o si casca di là, il testo resta nell'ambiguità del fantastico solo per un tratto della lettura, poi si risolve o nel meraviglioso o nello strano. [...] Lo stesso Todorov riconosceva implicitamente questo problema proponendo di suddividere ulteriormente lo schema in cinque categorie, diverse fra loro per tipi di discorso narrativo: il meraviglioso, il meraviglioso-fantastico, il fantastico, il fantastico-strano, lo strano.¹⁸⁵

Infine, attraverso la sapiente figura dello studioso Lucio Lugnani, sferra in tre punti il colpo decisivo alla teoria di Todorov. Nel primo fa riferimento all'eterogeneità

¹⁸³ Ivi, p. 47.

¹⁸⁴ R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981; trad.it. *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti, 1986, p. 32.

¹⁸⁵ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Mulino, 1996, pp. 58-59.

della natura dei generi letterari storici ai quali l'autore dell'*Introduction* si riferisce: «lo strano “relativamente ristretto e recente” rispetto al meraviglioso “di enorme ampiezza e varietà e costituito da un patrimonio millenario”»¹⁸⁶. Nel secondo punto mette in luce l'inadeguatezza delle due categorie a definire dei generi letterari. Questo perché «lo strano “è caratterizzato da una semantica esclusivamente contrastiva” e si contrappone illogicamente a un inesistente genere “normale”; il meraviglioso, come accettazione piena del sovrannaturale, è proprio di molti generi letterari fortemente diversi fra loro»¹⁸⁷. Nell'ultimo punto individua un'incongruenza di metodo per ciascuna categoria, «“caratterizzando l'una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l'altra attraverso la natura degli eventi che narra”»¹⁸⁸. Inoltre, non risulta nemmeno possibile parlare di esclusività delle due categorie, poiché entrambe trovano le basi sul ribaltamento di un solo principio, quello di realtà: lo strano è riconoscibile come tale solo se pensato a una normalità, mentre il meraviglioso nel suo significato più esteso ingloba lo strano stesso.

Nel lavoro condotto da Ceserani, dopo una messa in rilievo delle criticità della teoria todoroviana, propone infine una personale analisi del fantastico. L'indagine si articola in due paragrafi esaustivi dal titolo *Procedimenti narrativi e retorici utilizzati dal modo fantastico*, sviluppato in dieci punti, e *Sistemi tematici ricorrenti nella letteratura fantastica*, in otto. Il primo si focalizza sulla forma e l'espressione (narrazione in prima persona, linguaggio allusivo e non trasparente, coinvolgimento del lettore, il dettaglio), mentre il secondo getta uno sguardo sull'ambientazione e le peculiarità del personaggio e della storia (scene notturne, la vita dei morti, la follia, l'apparizione dell'inconoscibile). Ma giunti a questo punto non è un'ulteriore catalogazione che si vuole proporre, sebbene altrettanto meritevole di essere indagata come le precedenti, ma sottoporre all'occhio critico un fatto indiscutibile: nel campo sterminato della critica gli studi proliferano senza alcun freno, e questo di certo non è un male, ma va inoltre evidenziato che più si tenta di descrivere e restringere il campo di un'opera letteraria, più la si sottopone a un supplizio e la si costringe a rinunciare alla fluidità della sua stessa natura. Questo non significa di certo mettere al bando tutte le interpretazioni e condannare all'esilio l'atto ermeneutico, perché l'errore va riscontrato

¹⁸⁶ Ivi, p. 59

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ *Ibidem.*

non tanto nell'osservazione e la comparazione, ma nel presupposto. Dunque, si potrebbe serenamente affermare e acconsentire ogni atto interpretativo, purché esso non parta da un utopico desiderio di assoluta certezza. La stessa teoria di Todorov, nonostante le critiche, nonostante l'*astrattezza*, rappresenta un valore inestimabile nel campo degli studi letterari, in virtù del fatto che da quel momento ha alimentato un acceso dibattito che ancora oggi risulta non essersi estinto.

Ora resta fuori dalla riflessione l'ultimo termine che potrebbe anch'esso aver causato o causare qualche esitazione per quel che concerne il suo statuto: il soprannaturale. Convenzionalmente, si può stabilire come esso abbia origini molto più antiche del fantastico e vista la sua distensione storica abbia la piena capacità di includerlo al suo interno. Per questo motivo parlando del fantastico spesso lo si definisce *modo* e non *genere* (tra le diverse sostenitrici di questa interpretazione ricordiamo la studiosa francese Irène Bessièrè e l'inglese Rosemary Jackson), dato che si tratta di una delle molte declinazioni del soprannaturale, una sua variante manifestativa. Todorov lo descrive con le seguenti parole:

Possiamo effettivamente qualificare di *soprannaturali* gli avvenimenti, ma pur essendo una categoria letteraria, qui il soprannaturale non è pertinente. Non si può concepire un genere che raggruppi tutte le opere in cui interviene il soprannaturale, che perciò dovrebbe includere sia Omero che Shakespeare, Cervantes o Goethe. Il soprannaturale non caratterizza le opere con sufficiente precisione, giacché la sua estensione è troppo vasta.¹⁸⁹

Un'obiezione possibile a quanto afferma Todorov potrebbe invece suggerire e accettare una lettura del *soprannaturale* come genere? Purtroppo, anche questa interpretazione risulta essere assai debole, se non altro per le peculiarità già individuate dal teorico bulgaro. Ciò che in realtà si può proporre è un legame di comprensione e di interdipendenza, secondo il seguente schema: il soprannaturale ha origini antichissime e non possiede facoltà restrittive e specifiche per la caratterizzazione di un'opera, visti i generi più disparati nei quali può manifestarsi; la stessa sorte accade per il fantastico, che nasce dalla costola del precedente e che da questo si differenzia per motivi prevalentemente storici, già espressi in precedenza, linguistici e retorici.

¹⁸⁹ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, p. 37.

Uno studio ineccepibile sull'argomento, che si differenzia dal precedente per la sua estensione e generalità, perché più onnicomprensivo, è quello condotto da Francesco Orlando: *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* (2017). Orlando sin da subito ci tiene a precisare come il fantastico non rappresenti uno spartiacque superato il quale il soprannaturale smette di esistere. Anzi, a partire dal Settecento ciò che avviene è una convivenza:

Gli studi sul fantastico ce lo fanno quasi credere l'unica forma di soprannaturale invalsa tra fine Sette e inizio Ottocento. Ma è davvero stata l'unica esistita in quel periodo? Il soprannaturale, per esempio, è centrale nel *Faust* di Goethe come in *Der Ring des Nibelungen*, ma esso si manifesta in una forma che di sicuro non ha niente a che vedere col fantastico: l'ambientazione non è certo di tipo realistico e tanto meno il soprannaturale vi irrompe per creare dubbi. Sia l'uno che l'altro sembrano al contrario svolgersi in un mondo dove esso, a modo suo, è di casa.¹⁹⁰

Il lavoro di Orlando, confinato esclusivamente all'interno del mondo letterario, presenta una struttura suddivisa in quattro sezioni: nella prima, che funge da introduzione, vengono stabiliti i confini dell'argomento definendo il soprannaturale e le sue regole, per poi concentrarsi sulla dimensione storica dove la svolta dei Lumi è messo al centro. Nella propria riflessione, Orlando proprio alle regole affida un ruolo decisivo nella costruzione di immagini e avvenimenti soprannaturali, questo perché «non si darebbe alcun possibile soprannaturale senza il ricorso prima di tutto a norme che lo definiscano e lo delimitino soprattutto dal punto di vista della localizzazione sia spaziale che temporale»¹⁹¹:

Di regole e istruzioni è lastricato anche il viaggio di Dante. Nella *Commedia*, l'avventura di un solo personaggio, che inizia con l'uscita dal mondo dei vivi e finisce nell'istante stesso in cui egli vi rientra, costituisce come un formidabile contenitore di regole. [...] La localizzazione è massima e corrisponde a un insieme complicato, motivato, grandioso e totalitario di localizzazioni, l'opposto di un

¹⁹⁰ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 4.

¹⁹¹ Ivi, p. XXI (Introduzione dei curatori).

aldilà rivelato per visioni singole. La razionalità divina si fa topografia, e la topografia è viaggio.¹⁹²

Affinché la macchina letteraria non si arresti, il soprannaturale esige che alle regole del mondo con le quali costruiamo la nostra idea di realtà ne subentrino altre, imposte da questo. Un esempio emblematico in questo senso che Orlando individua è quello relativo alla figura di Minosse. In questo passo, «il rituale di Minosse alle soglie dell'Inferno assicura una miriade di norme distributive che articolano topograficamente i gradi della dannazione»¹⁹³. Una risposta al perché di questa totale disposizione e obbedienza dei dannati verso queste imposizioni è possibile scovarla «all'inizio del poema, nel terzo canto, dove leggiamo che le anime in attesa di attraversare il fiume hanno fretta di farlo, senza più paura o esitazione di sorta: [...] ogni dannato è smanioso di raggiungere il luogo della sua punizione... strana norma di psicologia ultraterrena»¹⁹⁴. Il lavoro di Orlando prosegue con una serie di esempi in ordine cronologico. Nel terzo punto si assiste in un ritorno alla teoria già espressa in precedenza, focalizzandosi nelle diverse forme che contraddistinguono il soprannaturale. Infine, dopo la prima serie di esempi per ordine cronologico, si assiste a una seconda serie in ordine tipologico.

I principî con i quali Orlando sceglie di indagare le opere proposte si rifanno a una astuta dialettica fra credito e critica. Infatti, il lettore di fronte a manifestazioni soprannaturali, ammesso che ce ne siano, dovrà interrogarsi e chiedersi quanto ciò a cui assiste sia vero oppure no. Il testo quanto spinge a una *critica* razionale degli eventi? Quanto invece richiede che gli si conceda *credito*?

Nell'analisi con criterio tipologico, lo studioso degli *oggetti desueti* designa di *derisione* il soprannaturale impiegato da Miguel de Cervantes ne *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Don Chisciotte della Mancia), forma riscontrabile anche nelle parodie di Alessandro Tassoni e Paul Scarron nel Seicento e nelle più tardive *Lettres persanes* (Lettere persiane) di Montesquieu. Anche i noti *Contes philosophiques* (Racconti filosofici) rispondono in modo impeccabile a questa esigenza. Quando invece il soprannaturale non è pienamente messo in discussione dal sorriso, allora può essere

¹⁹² Ivi, pp. 8-9.

¹⁹³ Ivi, p. 9

¹⁹⁴ *Ibidem*.

definito di *indulgenza*. La caratteristica principale consiste in una regressione verso l'infanzia, tratto molto più evidente nelle fiabe, rappresentato sapientemente da Charles Perrault e Giambattista Basile. Un soprannaturale che si oppone ai precedenti per l'alto tasso di credito percepibile è quello di *tradizione*¹⁹⁵, gli esempi più emblematici in questo senso riconducono inevitabilmente a Omero e a Dante. A queste categorie, Orlando aggiunge il soprannaturale di *ignoranza*¹⁹⁶ nel quale si potrebbero evidenziare non poche coincidenze con il fantastico, più di tutte il senso di esitazione che suscita nel lettore nello scegliere tra accettazione (credito) e rifiuto (critica) del fenomeno paranormale. Un esempio calzante potrebbe essere *The Turn of the Screw* (Il giro di vite) di Henry James, oppure *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (Memorie private e confessioni di un peccatore eletto) dello scozzese James Hogg o *Der Schimmelreiter* (Il cavaliere dal cavallo bianco) del tedesco Theodor Storm. Infine, gli altri due tipi di soprannaturale che Orlando individua sono quello di *trasposizione* e di *imposizione*. Nel primo ritroviamo un soprannaturale che ricorre incessantemente a vecchie credenze o leggende fissandole in una situazione contemporanea. Il caso più celebre è quello di Goethe nel *Faust*, ma Orlando lo individua anche nella celebre opera di Dostoevskij *Brat'ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov) e ne *Le Centaure* (Il Centauro) di Maurice de Guérin. Nell'ultimo soprannaturale trattato, il testo letterario fissa un contesto reale nel quale viene inserito un elemento soprannaturale privo di giustificazioni, così avviene in *Die Verwandlung* (Le metamorfosi) di Franz Kafka e nell'intramontabile *Master i Margarita* (Il maestro e Margherita) dello scrittore russo Michail Bulgakov. Orlando scrive che si tratta della forma più moderna dell'incrinatura del reale in cui è lo scrittore a imporre in modo arbitrario questa incrinatura, a prescindere da qualsiasi residuo di credenza folklorica o religiosa.

Giunti alla fine di questo ragionamento, ciò che si può realmente proporre non è una definizione conclusiva sui termini, ma una non restrigente riflessione sul metodo. Le opere vanno interrogate e le risposte che ci giungono, diverse in ogni epoca, diverse

¹⁹⁵ Orlando propone un'ulteriore differenziazione: il soprannaturale di tradizione con figurazione di problemi in *Hamlet* di Shakespeare e il soprannaturale di tradizione senz'altra limitazione che regole in *Hänsel und Gretel* dei fratelli Grimm.

¹⁹⁶ Anche per questa tipologia di soprannaturale viene proposta una scissione: il soprannaturale di ignoranza con incertezza sul "se" nell'opera *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* di James Hogg e il soprannaturale di ignoranza con enigma sul "che cosa" in *Der Schimmelreiter* di Theodor Storm.

per ogni soggetto, vanno condivise di fronte al fuoco sempre vivo della comunità ermeneutica con la piena consapevolezza che la verità certa non appartiene al fascinoso mondo dell'irrealtà letteraria.

Storia e applicazioni

Fervido lettore dei grandi maestri della letteratura fantastico-soprannaturale, nelle opere di Mari è reso ben evidente, tanto nello stile quanto nei temi, il debito contratto con gli autori di questo genere. Ma prima di addentrarci nelle *fantasmatiche* immagini dello scrittore milanese, potrebbe essere opportuno proporre qualche precedente nella storia della letteratura italiana contemporanea e ipermoderna. Le modalità euristiche con le quali verrà condotta questa breve casistica pongono le basi sulla differenziazione tra due tipi di soprannaturale: il soprannaturale largamente inteso, in tutte le sue accezioni e articolazioni, e un soprannaturale di tipo fantastico. Gli esempi proposti hanno il solo scopo di restituire un quadro e, soprattutto per il primo soprannaturale, creare qualche suggestione e motivo di approfondimento.

Per il soprannaturale di modo fantastico, un'applicazione giustificata, nonostante possa apparire un poco scontata agli occhi del lettore più avveduto, è quella che rimanda al fantastico mondo dello scrittore bellunese Dino Buzzati. Come testo rappresentativo si è scelto uno tra i racconti più brevi e forse meno noti, *Gli ultimi giorni* (180 racconti, 1982). Sin dalle soglie del racconto, quando Ernst Kazirra rincasando nota uno strano individuo uscire dalla propria casa «con una cassa sulle spalle»¹⁹⁷, ci si trova di fronte a qualcosa di insolito, a una vera e propria effrazione nel testo tanto su un livello tematico quanto su un livello narratologico-stilistico. Neuro Bonifazi questo tipo di scrittura buzzatiana l'ha descritta come

l'arte del non dire, dell'allusione, dell'attesa, della ricerca, dell'ansia, della domanda senza risposta, del vuoto e della lontananza, del confine, dell'apparizione sfumata, insomma un *chiaroscuro* irreale, che fin d'ora preferisce, fin dove

¹⁹⁷ Il racconto è consultabile presso il seguente link: <https://skypescuola.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/buzzati-i-giorni-perduti.pdf>; ultima consultazione: 11/10/2024.

possibile, aggiungere agli avvenimenti, che anche se comuni, diventano perciò strani, ovviamente, e inquietanti. È una *mania*? Forse, ma è soprattutto uno stile.¹⁹⁸

Una scrittura allusiva come quella di Buzzati, e che contraddistingue l'intero mondo fantastico, non poteva essere descritta diversamente. Infatti, nella storia analizzata, dei personaggi non sappiamo e non sapremo nulla. Al lettore non viene fornita alcuna cornice storico-descrittiva, non vi è un'introduzione vera e propria, ma solo un nome, un fatto che si esaurisce in una sola pagina con l'immediatezza e le tinte inderogabili di una sentenza. Nella lettura di questo racconto, si scoprirà infine come questa insolita figura avesse con sé, nel camion, non una sola cassa ma numerose casse. Alla domanda di Ernst Kazirra su che cosa ci fosse al loro interno, l'uomo risponde con tono di ovvietà: «Non sai? Sono i giorni». Non giorni qualunque, ma i propri. Sono gli attimi, le rinunce, i rinvii:

C'era dentro una strada d'autunno, e in fondo Graziella la sua fidanzata che se n'andava per sempre. E lui neppure la chiamava. Ne aprì un secondo. C'era una camera d'ospedale, e sul letto suo fratello Giosuè che stava male e lo aspettava. Ma lui era in giro per affari. Ne aprì un terzo. Al cancelletto della vecchia misera casa stava Duk il fedele mastino che lo attendeva da due anni, ridotto pelle e ossa. E lui non si sognava di tornare. Si sentì prendere da una certa cosa qui, alla bocca dello stomaco. Lo scaricatore stava diritto sul ciglio del vallone, immobile come un giustiziere.¹⁹⁹

Il lettore si ritrova così spiazzato, in piena balia di sentimenti contrastanti che oscillano dall'incredulità alla compassione nei confronti di un personaggio consapevole ormai di non avere più tempo per porre un rimedio al tempo perduto. Tanto al protagonista della vicenda quanto al lettore altro non resta che osservare il tutto svanire mentre l'ombra della notte si appropria della scena.

Altri nomi sicuramente accostabili al fantastico sono quelli di Tommaso Landolfi e Italo Calvino – sebbene con modalità e frequenze differenti, si possono citare anche Luigi Pirandello e Igino Ugo Tarchetti. Nel caso di Landolfi basti nominare il già citato

¹⁹⁸ N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, p. 141.

¹⁹⁹ <https://skypescuola.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/05/buzzati-i-giorni-perduti.pdf>.

Racconto d'autunno, dove le tinte più forti del fantastico, capaci di creare un forte senso di esitazione e tensione, si mescolano a un impianto decisamente storico. Anche *Cancroregina* (1950) può fornire un esempio di ottimo livello, nonostante il prologo si apra nell'indeterminatezza con una data mutila: "23 marzo 19...". Come il secolo, anche il luogo rimane ignoto:

In questa sospensione spazio-temporale incontriamo un protagonista che parla in prima persona, anch'egli sospeso, tra la Terra e la Luna, in un corpo a corpo con un "macchinario infernale", descritto come un accumulato di oggetti riconoscibili ma dall'oscuro funzionamento. Bottoni e leve, grappoli e grovigli, chiavi e quadranti, tutto "brilla crudelmente" in uno scontro psichico con la macchina che gli ha permesso l'evasione della Terra grazie a una tecnologia ora crudele che gli impone di raccontare la propria storia.²⁰⁰

Dopo una prima esperienza neorealista (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947), a partire dagli anni '50 anche Calvino impiega una scrittura di tipo fantastico²⁰¹ che vede nella trilogia de *I nostri antenati* (*Il visconte dimezzato*, 1952; *Il barone rampante*, 1957; *Il cavaliere inesistente*, 1959) una delle sue massime espressioni. In queste opere, c'è stato infatti un completo abbandono all'invenzione fantastica, con una costruzione della narrazione secondo due livelli di lettura: «quello dell'ambientazione storica di immediata funzione e quello allegorico-simbolico. Un romanzo diverso volto a invitare il lettore alla riflessione e all'equilibrio in quanto non è possibile far propria una verità assoluta»²⁰². Nonostante il cambio di registro, qualche residuo di matrice fantastica è ravvisabile a tratti anche nel celeberrimo lavoro de *Le città invisibili* (1973). Le città sono descritte da Marco Polo, incapace di lasciarsi alle spalle il ricordo di Venezia, in termini decisamente fantasmagorici. Queste sono presentate con «nomi, anch'essi

²⁰⁰ A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Milano, Bompiani, 2021, p. 54.

²⁰¹ In Calvino, come in molti altri scrittori secondo-novecenteschi, vedi Guido Morselli, il fantastico spesso vira verso la fantascienza. *Le cosmicomiche* (1965) e le successive raccolte del ciclo – *Ti con zero* (1967) e *La memoria del mondo e altre cosmicomiche* (1968) – ne sono l'esempio più celebre.

²⁰² <https://www.mardeisargassi.it/italo-calvino-neorealista-fantastico-combinatorio/>; ultima consultazione: 13/10/ 2024.

fantastici, di donne, e costituiscono nel loro assieme una specie di itinerario tra le situazioni della vita umana, sino alla città reale, d'oggi, equivalente all'inferno»²⁰³.

Se per il soprannaturale di modo fantastico si è scelto di restare nei confini sicuri del canone, per il soprannaturale largamente inteso si tenterà un'interpretazione più ambiziosa. Come è già stato detto, il soprannaturale non definisce per intero un'opera che in sé conserva numerosi significati e modalità espressive. Lontani da questo presupposto limitativo, scene soprannaturali sono riscontrabili anche nel celebre lavoro di Paolo Volponi, *Le mosche del capitale* (1989). Per individuarlo, occorre scendere nelle profondità del testo, più specificamente nei due dialoghi di ascendenza chiaramente leopardiana. Se Orlando ha concluso che una delle prerogative del soprannaturale fosse un insieme di regole riconosciute e accettate, nei due testi a cui si sta facendo riferimento questo trova conferma in modo lampante. Si prenda come esempio il secondo dialogo²⁰⁴, in cui i protagonisti della vicenda sono dei ficus, ripetutamente umanizzati anche dalla semantica del testo («si rilassano», «impallidiscono», «si inteneriscono»²⁰⁵). I pensieri e le azioni di questi vegetali rispondono a pieno titolo a una logica, a un insieme di norme dettate dall'industria del capitale e che ben presto hanno imparato ad assimilare per pura sopravvivenza:

Sanno benissimo che non c'è di peggio nella cultura e nella società industriale e dell'impresa che l'essere trascurati, non convocati, ignorati anche solo per un annuncio. Allora insorgono contro la moquette e contro le tende: le disprezzano da sempre, ma adesso le attaccano cospargendole di ombre e anche di sputi e di seguito ancora con qualche bava attaccano la scrivania, il telefono, la poltrona, la porta. Tralasciano consapevolmente il terminale, conoscendo come esso sia potente, il nuovo favorito, e insieme indifferente, ma anche perché sperano che possa allearsi con loro. Almeno tacendo. Ma intanto strillano con chiarezza efferata.²⁰⁶

In questa vicenda, il soprannaturale irrompe nel testo attraverso la facoltà data a delle piante e a degli oggetti di prendere parola, ma l'assurdità del fenomeno è ben

²⁰³ C. Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 1996, p. 64.

²⁰⁴ I due dialoghi, privi di titolo, sono comunemente conosciuti in ambiente accademico-studentesco come *Il dialogo della luna e del calcolatore* e *Il dialogo dei ficus e del terminale*.

²⁰⁵ P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 221-222.

²⁰⁶ *Ibidem*.

presto giustificata spingendo il lettore a un'interpretazione ovvia dell'avvenimento: i ficus sono irrequieti, «patiscono» e si ribellano perché «sanno» che cosa tocca a chi in questo nuovo mondo viene lasciato ai margini e trascurato. In altri termini, è possibile dire che abbiano assimilato l'atteggiamento difensivo e competitivo del nuovo lavoratore industriale, pronto in ogni momento a essere sostituito e a lottare per questo, anche a discapito dei colleghi in nome della propria salvaguardia. Un soprannaturale che potrebbe trovare giustificazioni in quello che Francesco Orlando ha definito di *imposizione*.

Prima di passare definitivamente allo scrittore oggetto di questo studio, è possibile proporre un ulteriore nome prelevato direttamente dall'estremo contemporaneo: Daniele Del Giudice. In modo particolare, si vuole fare riferimento al racconto *Tra il secondo 1423 e il secondo 1797* edito nella raccolta *Staccando l'ombra da terra* (1994). La storia si apre con due coordinate: una temporale (sta scendendo la notte) e una spaziale (nella pista di un aeroporto). Tutto sembra suggerire chiusura e desolazione, la fine di una giornata come tante («erano andati via tutti, i meccanici, Bruno, gli uomini della torre, partita anche la signora del bar, restavo solo con le luci della pista»²⁰⁷). Non è dato sapere al lettore se ciò che il protagonista a un certo punto si troverà a essere testimone sia frutto di un sogno o di una vera e propria visione: «Forse fu il caldo, o forse mi addormentai, tra un secondo, pensavo, tra un secondo mi alzo e vado via, ancora un secondo e mi alzo, spengo le luci della pista e vado via, e forse l'avrei fatto, stavo per farlo, ma il secondo successivo mi accorsi della loro presenza»²⁰⁸. Con stile delicato e senza strappi, vengono così introdotte nel testo due figure misteriose la cui identità ben presto viene svelata: si tratta di due uomini, uno più vecchio e l'altro più giovane. Un comandante e un primo ufficiale, entrambe vittime di un incidente aereo. L'elemento soprannaturale, anche in questo caso, è dato dalla possibilità fornita ai due uomini non più viventi di poter parlare, di poter testimoniare, ricordare il giorno più logorante della loro vita e il dolore che sembra non aver conosciuto i confini inderogabili della morte: «Ecco, non facciamo altro, siamo rimasti uniti anche dopo lo schianto, lui non si dà pace, eppure ci attenemmo al manuale, né più né meno, ma vede com'è lui, forse perché è giovane, e lo resterà per sempre»²⁰⁹. Il titolo, infatti, allude al

²⁰⁷ D. Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi, 1994, p. 15.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 16.

tempo trascorso dal momento in cui l'aereo passò il punto esatto di non ritorno (il secondo 1492), causato da una nube piena di goccioline che presto iniziarono a ghiacciare sulle superfici del velivolo, e il momento dello schianto (il secondo 1797).

Il soprannaturale in questa vicenda non incontra alcun tipo di biasimo, anzi, il *credito* è massimo e reso possibile proprio dalle reazioni del protagonista²¹⁰ a questo memoriale fatto di voci ed esitazioni. Infatti, la coscienza del testimone è attraversata da forti sentimenti di compassione: «Di nuovo ci fu silenzio, pensai di prendere la mano del primo ufficiale vincendo la paura, che cosa poteva capitarmi?, era un gesto di solidarietà e come tale, pensai, Qualcuno o la Natura o il Cosmo mi avrebbero esentato da ogni orrore o conseguenza, ma il comandante mi lesse il gesto nello sguardo e con tranquillità fece cenno di no»²¹¹. La storia si conclude nello stesso modo con la quale è iniziata, ovvero nella dissolvenza. Dopo essere giunto alla torre di controllo per chiudere le luci della pista, il protagonista ritorna dai due uomini che nel frattempo si erano allontanati nel gioco infinito e doloroso del ricordo: «camminavano lungo la pista spenta, lontani, lenti e di spalle, uno discuteva con se stesso muovendo la mano a coltello o rovesciando il palmo, l'altro, il più vecchio, sembra tenergli compagnia ma volgeva lo sguardo di lato, guardava la luna e la nave passeggeri verso il largo. Io restai a osservarli finché si dissolsero nell'alba, nel mare, nel cielo»²¹².

Al termine di questa parabola critico-teorica, cui è seguita qualche breve applicazione, è possibile tornare allo scrittore milanese dal quale questo studio si è mosso. In Mari, il ricorso al soprannaturale sembra rispondere a un'esigenza di statuto, una necessità per mascherare l'orrore che il principio di realtà impone scabrosamente (sotto questo aspetto, *Leggenda privata* ce lo conferma). La sua rappresentazione nel testo non avviene secondo un'unica modalità, anche se spesso risulta legato virtuosamente al tema della bestialità e del doppio. Infatti, ci sono esempi in cui l'impianto narrativo gioca in modo sapiente con la semanticità adottata, oscillando tra ciò che è soprannaturale-mostruoso in senso letterale (dèmoni, fantasmi e mostri) e ciò che lo è in senso figurato (traumi e violenza spesso riconducibili a vicende personali e familiari).

²¹⁰ Vista la centralità che le altre due figure assumono nel corso della storia, è possibile individuare una mutazione del protagonista in deuteragonista, da attore a spettatore.

²¹¹ D. Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 20.

²¹² Ivi, p. 22.

Un ottimo esempio potrebbe essere ravvisato nel suo primo libro *Di bestia in bestia* (1989). I protagonisti di questa vicenda sono tre scienziati, due uomini e una donna, che, per una serie di circostanze, si ritrovano in un luogo isolato nel bel mezzo di una tempesta di neve. In questo scenario dall'atmosfera gotica e incapaci di ripartire a causa dell'inagibilità del territorio, trovano ospitalità nel monumentale castello di un intellettuale, il signor Osmoc. Una volta fissati i presupposti, il soprannaturale può finalmente manifestarsi, e lo farà attraverso la figura del fratello Osac, la cui esistenza viene inizialmente oscurata. I due sono l'uno l'opposto dell'altro, Osac è forte e mascolino però non dotato di facoltà comunicative, Osmoc invece è un uomo colto, intellettualmente brillante ma privo di forza fisica. Rimasto per molto tempo nel silenzio e nell'oscurità del castello, in una piena logica di rimozione, Osac compare perché attratto dalla presenza della donna, la signorina Ebebléchei, giunta assieme agli altri due scienziati. Mosso da un forte desiderio sessuale nei confronti della donna, il mancato possesso di quest'ultima scatenerà la sua ira violenta. Quando i tre protagonisti vengono attaccati direttamente e intuiscono che c'è qualcosa che Osmoc ha ommesso dal suo racconto, inizia una "mostruosa" confessione in cui l'uomo racconta la loro storia prima dell'arrivo alla roccaforte, ammettendo una volta per tutte l'esistenza del gemello. Da questa digressione, verrà ripercorsa l'infanzia e poi l'adolescenza segnata dal suo amore per Emilia che diventerà sua moglie. È a questo punto che inizia una perversa idealizzazione: provando per lei un amore meramente platonico, insegnerà al giovane fratello a sostituirlo nell'atto sessuale. Un giorno qualcosa però va storto: durante uno degli amplessi, Osac, usando imprudentemente la propria virilità, finisce per uccidere Emilia. Questo omicidio non sarà per nulla attribuibile a un incidente, visto che ne seguiranno degli altri portando i due fratelli alla fuga e all'isolamento presso il castello, lontani da occhi indiscreti.

Un altro esempio celebre è la storia del Leopardi licantropo in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990). Dopo aver saggiato le tematiche fantastiche e le atmosfere romanzesche dei racconti gotici (*Di bestia in bestia*), Mari mette di nuovo al servizio della narrazione il lungo studio della letteratura sette e ottocentesca riproducendo la lingua di Carlo con notevole verosimiglianza. L'opera, da un punto di vista formale, segue una struttura diaristica scritta in prima persona dal fratello Orazio (Carlo) che inizia a notare nel fratello Tardegardo (Giacomo) comportamenti sospetti,

come la repentinità di atteggiamenti che vanno dall'irrequietezza alla calma più assoluta. Tuttavia, l'elemento che porterà Orazio a sospettare maggiormente del fratello è l'abbandono della letteratura per dedicarsi a nuovi studi come la scienza, in particolar modo allo studio dei pianeti e della luna e del loro legame storico con gli uomini e gli animali. Il soprannaturale vero e proprio, presente sin dalle prime pagine, fa irruzione nel testo in seguito a dei ritrovamenti di resti di animali morti poco lontani dalla casa del poeta, uno strano fenomeno che porta a pensare alla presenza di una bestia selvatica nei territori circostanti. A questo punto, una volta introdotti tutti gli indizi, il lettore può finalmente risolvere il dubbio che lo investe sin dall'inizio della storia, ricostruendo la duplice natura, di lupo e di uomo, del poeta tramite le informazioni che Orazio raccoglie nell'arco della narrazione. Opera letteraria originale ed estremamente coinvolgente, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* si può leggere come un'indagine delle pulsioni più inquietanti e cupe dell'essere umano. Le stesse pulsioni di cui l'arte si alimenta, come sostiene Tardegardo in un dialogo con il fratello. È il 18 marzo e nella notte precedente, durante il plenilunio, una strana creatura ha sbranato un giovane garzone nella tenuta del conte:

«Ascoltami Orazio, l'uomo è la propria paura; se potrà attraversarla, se potrà viaggiare dentro di essa come in un paese straniero, allora quella paura sarà più bella, ed ei potrà riguardarla come una favola, o un'animata pittura.» [...] Dette queste parole s'avviò lentamente alla finestra, donde guardò fuori scostando la tenda. «Il signor Padre,» riprese senza più voltarsi verso di me, «vuol che sia lavato l'oltraggio del sangue versato sul suo podere, ma non imagina quanto lungo possa essere in proposito il Vero, ed anch'io, Orazio, non lo so».²¹³

Un'opera che più di tutte si allontana dalle precedenti e presenta un'eccelsa commistione tra soprannaturale letterale e soprannaturale figurato è la già citata e discussa *Leggenda privata*. Definita da molti un'autobiografia sui generis, l'io narrante (Michele Mari) racconta delle proprie vicende familiari, dall'infanzia all'adolescenza, che, a detta stessa di chi le racconta, sono spesso degne dei più celebri film dell'orrore. Come ha già fatto notare Gianluigi Simonetti, il soprannaturale, in un gioco ambiguo

²¹³ M. Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 72.

del suo significato, era già insito nella sua premessa, ossia nell'unione “mostruosa” tra i due genitori:

Di origine meridionale e miserabile lui; lei di ottima famiglia borghese, parente di Montale e intima di Buzzati. I genitori di Enzo barbarici e vitali, quelli di Iela gretti e conformisti. Lui autoritario, sadico, votato alla dominazione e all'abbassamento dell'altro («occupava le persone come un inquilino occupa un appartamento ristrutturandolo secondo razionalissime leggi»); lei incline da un lato alla sublimazione, dall'altro alla sottomissione, al masochismo, al dolore («È slava, tua mamma? Quante volte me lo sono sentito chiedere. Slava no schiava sí, l'etimo è lo stesso»). Enzo intelligente carnefice, condannato all'eccezionalità, Iela altrettanto intelligente ma vittima nell'anima, segretamente attratta dall'immagine del proprio degrado. Enzo imbarazzato dalla paternità, che non smette di salire; Iela barricata nella maternità, che non smette di scendere. L'incontro fra questi due genitori – distruttore e un'autodistruttiva – non può che produrre, prima dell'inevitabile separazione, un «amplesso abominevole», e un figlio «disturbato».²¹⁴

Fatta questa “premesse”, in *Leggenda privata* il soprannaturale è riscontrabile almeno in tre differenti piani di “mostruosità” che vanno dalla letteralità alla figura e che, come ha fatto notare Valentina Sturli, a volte sono «tenuti distinti (la cornice è fantastica, il racconto d'infanzia è realistico)» ma spesso «si innestano l'uno sull'altro con un voluto effetto di sovrapposizione tra letterale e metaforico, tra moduli propri dell'horror e orrore anche troppo realistico»²¹⁵. Nel primo livello sono ravvisabili i mostri veri e propri: il Mucògeno, la Vecchia, Quello che Biscaccia, Quello che Gorgoglia, Quella dalle Orbite Vuote, i Ciechi della Cantina; nel secondo i personaggi della confessione, come la Velia, il Pigi, la nonna o la madre (quest'ultima spesso sospettabile di essere un ultracorporo²¹⁶); infine, le mostruosità in senso figurato: tra cui spiccano la malinconia e l'autolesionismo della madre, la violenza distruttrice del padre

²¹⁴ <https://www.leparoleelecose.it/?p=27726>; ultima consultazione: 15/10/2024.

²¹⁵ V. Sturli, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in Leggenda privata di Michele Mari*, in M. Malvestio, V. Sturli (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Milano, Mimesis, 2019, p. 94.

²¹⁶ Il tema del doppio, oltre a essere pervasivo nella produzione letteraria di Mari lo è anche nella cosiddetta letteratura soprannaturale. A tal proposito, due notevoli studi sull'argomento: *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore* (1914) dello psicanalista austriaco Otto Rank, e la più recente e ambiziosa ricerca di Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (2012).

e certi atteggiamenti perversi, come certe punizioni per motivi futili capaci di lasciare un segno indelebile nella memoria del figlio.

Nel soprannaturale mondo letterario di Mari anche i fantasmi svolgono un ruolo narrativamente decisivo. In linea di massima, le modalità con le quali questi tendono a manifestarsi sono tipicamente tre: attraverso le apparizioni, e sotto forma di simulacri interagiscono con il mondo dei vivi; attraverso l'evocazione di antiche immagini e vecchi ricordi, in piena assonanza con il presente; oppure attraverso i luoghi, una realtà sottostante non ravvisabile con l'impiego diretto dei sensi. Anche in questo caso, si può procedere da un senso più letterale a uno più figurato. Per il primo esempio è possibile citare una delle opere più geniali di Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002), in cui Walter Benjamin, protagonista della storia assieme a Marc Bloch, incontra nei *passages* parigini i fantasmi di coloro che sono già morti e di altri che moriranno di lì a poco a causa delle persecuzioni nazi-fasciste²¹⁷. Oppure, come si è detto, *fantasmagoriche* possono essere inoltre certe immagini giunte dal passato, vere e proprie proiezioni di un mondo non più esistente ma che a distanza di tempo ha ancora la forza di imporsi. Come avviene nel racconto *Il giro del mondo*, in *Fantasmagonia* (2012):

Feci il giro del mondo e andai da lei. Quasi non la riconoscevo più, tanto era invecchiata.

«Perché sono così?» le dissi.

«Così come?»

«Così...perso...così agitato...palpito e angoscia, incubo e ossessione, nient'altro, perché, madre?»

«Ti ho amato troppo, forse...ma non c'è più quel bambino, è morto da chissà quanto tempo».

«No! È questo il punto, io ho ancora le stesse paure, sono ancora là, come il bambino del borotalco Roberts, in braccio alla balia fra quei fregi liberty».²¹⁸

Non sono esenti da questo processo fantasmatico nemmeno i luoghi, come ce lo testimoniano in modo eloquente *Asterusher* e *Milano fantasma* (2008). Nel primo, di

²¹⁷ Per una lettura più approfondita dell'opera si rimanda al paragrafo successivo.

²¹⁸ M. Mari, *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi, 2012, p. 149.

cui si è già discusso²¹⁹, il tutto avviene in una cornice strettamente *privata* e familiare, nella quale il fantasma “comunica” attraverso gli oggetti della casa (o meglio, dei loro vecchi o attuali abitanti); nel secondo²²⁰ lo spirito è innestato nei beni pubblici, come la Stazione Centrale, Piazzale Loreto, Parco Sempione, il Duomo oppure San Siro. Questi luoghi sono presentati però da Mari non come una banalizzante o estetizzante descrizione tipica delle guide turistiche, al contrario, spiccano nel racconto delle scelte sentimentali, le stesse che rendono il Museo della Scienza e della Tecnica o di un vecchio deposito tramviario luoghi saturi di magia e che continuano a vivere in piena discontinuità al tessuto urbano. Una doppia Milano, una città storica, fissa e immutabile contrapposta a un'altra che si erge e si modella nelle coscienze a seconda di chi la guarda, una Milano fantasma per l'appunto. Come nel caso della Torre Velasca che «se ai più ricorda il Medioevo, a Dino Buzzati, che la vedeva dalle finestre di casa sua, la Torre, insieme al Duomo e al Grattacielo Pirelli, ricordava una vetta dolomitica: come dimostra in numerose vignette il suo *Poema a fumetti*».²²¹

Concludendo, il fantasma può trovare forma in un simulacro, un ricordo o uno spazio ma affinché esista si rivela necessaria una violenta unione di tre fattori determinanti:

una vita, un male, un luogo. Il luogo e il male devono segnare la vita, fino a renderla inimmaginabile senza di essi. Il luogo dev'essere circoscritto, con confini precisi; più che un luogo, una porzione chiusa di un luogo; preferibilmente una casa. [...] Il male dev'essere intollerabile, porti o non porti al suicidio; dove l'intollerabilità, si badi, dev'essere destinata a non scemare per scorrer di tempo ma, al contrario, a viepiù incrudelire: e prima, e dopo il decesso.²²²

²¹⁹ Cfr. Cap. 2.4.

²²⁰ Milano fantasma nasce dalla collaborazione con il pittore Velasco Vitali, il quale affianca ai testi in prosa di Mari interpretazioni pittoriche. La forma mentis con cui è stato condotto il lavoro è spiegata in maniera ineccepibile nella seconda di copertina: «Sotto ponendo la città al fuoco incrociato delle rispettive incursioni, Michele Mari e Velasco Vitali hanno lottato, prima ancora che con il loro oggetto, con la propria mente, per liberarla da quell'abitudine e da quegli automatismi percettivi che impediscono la 'visione'».

²²¹ M. Mari, V. Vitali, *Milano fantasma*, Torino, Edt, 2008, p. 30.

²²² M. Mari, *Fantasmagonia*, cit., pp. 151-152.

Reminiscenze dantesche: morti e assenti come soggetti dialoganti

Il dialogo con i morti è stato da sempre motivo di fascino, ricerca e invenzione. Ma la letteratura non è il solo serbatoio nel quale questo tema è ravvisabile, esso infatti è materia anche del folklore popolare, delle storie raccontate, dei miti tramandati oralmente. Un esempio interessante può essere individuato in tempi relativamente recenti nei territori dell'Unione Sovietica:

Quando, a poco più di un anno dalla morte di Brežnev, anche Andropov discese nella tomba, lasciando la carica di segretario generale al malfermo Černenko, la fantasia popolare russa partorì un «aneddoto», una barzelletta, ispirato all'uso caratteristico di riunirsi in tre, spesso sconosciuti, per comprare e bere insieme una bottiglia di vodka. La storiella è questa: Andropov è appena arrivato nel regno dei morti: ancora stordito, si guarda attorno con aria smarrita, quand'ecco, lo bacia, gli propone di bere un bicchierino «all'incontro». «Ma no, – si schermisce Andropov ammiccando in direzione del regno dei vivi, sulla terra –, aspettiamo il terzo!».²²³

Così come le interviste impossibili di oggi, anche i dialoghi dei morti si fondavano sull'interesse retorico della «reinterpretazione di forme e situazioni storicamente date e note, sul cui sfondo far risaltare la novità di un punto di vista insolito, spesso paradossale»²²⁴, con la conseguenza di un forte senso di straniamento nel lettore.

In letteratura, nonostante abbondi di notevoli modelli narrativi²²⁵, questo tema vede proprio nell'*Eneide* e nella *Divina Commedia* i suoi archetipi più significativi. Due esempi per tutti, partendo da Virgilio. Ci troviamo nel VI libro dell'*Eneide* quando Enea giunge a Cuma per consultare la Sibilla presso il tempio di Apollo, pregandola di guidarlo negli Inferi. Una volta compiuto il sacrificio propiziatorio alle divinità infernali, inizia il viaggio vero e proprio verso le profondità della terra dove l'eroe, accompagnato dalla Sibilla, varca la soglia dell'Averno. Attraversato il vestibolo,

²²³ N. Marcialis, *Caronte e Caterina. Dialoghi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 1989, p.7.

²²⁴ Ivi, p. 9.

²²⁵ Merita una menzione speciale l'*Antologia di Spoon River* dello scrittore statunitense Edgar Lee Master.

affollato di mostri e simulacri di mali e malattie, giungono alla riva del fiume Acheronte, dove appare il traghettatore infernale, Caronte. Ecco che tra la folla degli insepolti Enea incontra Palinuro, con il quale prende avvio il primo vero dialogo della vicenda. Si tratta del nocchiere di Enea che di notte, tradito dal dio Sonno, cade nel mare mentre conduceva la flotta verso l'Italia. Una volta riconosciuto nell'oscurità infernale, prega Enea di recuperare il suo corpo e di dargli una degna sepoltura («eripe me his, inuicte, malis: aut tu mihi terram inice – namque potes – portusque require Velinos»), soltanto così potrà finalmente entrare nel regno dei morti e trovare pace («sedibus ut saltem placidis in morte quiescam»). Ma il dialogo narrativamente più forte, per i temi presentati e la loro articolazione, avviene soltanto con il padre Anchise. Egli mostrerà al figlio le anime che si reincarneranno nei suoi discendenti, alle quali farà seguire un lungo elenco dei futuri eroi romani, tra i quali spicca la figura di Marcello. Infine, Enea e la Sibilla oltrepassano la porta d'avorio ritornando alla luce.

Per quel che concerne l'esempio dantesco, il canto V dell'Inferno risulta essere il caso più eloquente. Dante, accompagnato da Virgilio, una volta superata la guardia di Minosse, vede stagliarsi sullo sfondo il primo vero scenario infernale. Il luogo è privo di luce, l'aria è tenebrosa e mossa da una violenta tempesta di vento dentro la quale sono percosse le anime dei dannati. Queste immagini sono accompagnate da un'approfondita descrizione dei nomi e delle loro storie da parte di Virgilio. Ma ciò su cui Dante posa davvero lo sguardo, e che lo porterà a desiderare un dialogo («Poeta, volentieri / parlerei a quei due che 'nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri»), è nella straziante immagine di due amanti ancora stretti l'uno all'altra: Paolo e Francesca. Il primo silenzioso fino alla fine e logorato dal pianto, solo con quest'ultima instaurerà una conversazione nella quale emergeranno il contesto e i motivi tragici della loro morte. Infine, Dante, mosso dalla compassione e talmente scosso dai sentimenti contrastanti che lo pervadevano, sviene («sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade»).

Visti gli esempi più celebri di questo genere, il dialogo funebre è riscontrabile in Mari attraverso due modalità: il dialogo con i morti e il dialogo, o confessione, dei morti. Le opere attorno alle quali si vuole concentrare e restringere la nostra analisi sono: *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002) e *Rosso Floyd* (2010).

Tutto il ferro della torre Eiffel sin dalle sue prime pagine appare, come ha scritto Carlo Mazza Galanti, un libro *eslege*, ossia uno di quelli che non sai bene dove collocare, ricco di suggestioni e avvenimenti che dal fantastico si insinuano nella storicità per poi farne ritorno con notevole effetto straniante. Ci troviamo a Parigi nel 1936 quando il filosofo tedesco Walter Benjamin inizia a comporre il suo assortimento personale di oggetto-feticci (lo *spleen* baudelairiano contenuto dentro a un lustra scarpe, le *Vocali* di Rimbaud, la *sveglia* di Finnegan di Joyce) e trascorre molte notti in compagnia dello storico francese Marc Bloch. Le serate passate con Bloch sfociano molto spesso nell'alcool e nell'interpretazione di certi segni e certe coincidenze, come i suicidi degli artisti, contenuti all'interno di dispacci che gli giungono regolarmente:

Rodaun (Vienna), 15 luglio 1929: Hugo von Hofmannsthal muore di crepacuore. Due giorni prima suo figlio Franz si era suicidato con una revolverata in circostanze rimaste oscure. [...] Parigi, 24 novembre 1870 (durante l'invasione tedesca): all'età di ventiquattro anni viene trovato morto nel suo appartamento di rue du faubourg Montmartre 16 lo scrittore Isidore Ducasse, conte di Lautréamont. L'ipotesi più probabile è quella del suicidio. [...] Parigi, 3 novembre 1793: un attimo prima di essere arrestato sulla base di una denuncia anonima, lo scrittore Sèbastien-Roch Nicolas detto Chamfort cerca di suicidarsi con un rasoio, procurandosi orrende mutilazioni che lo faranno morire solo dopo un'agonia di cinque mesi.²²⁶

Parallelamente alle vicende dei due filosofi, mentre l'ideologia nazi-fascista attecchisce in molti territori europei, si assiste a una sorta di disfacimento delle più brillanti intelligenze dell'epoca, portando i due protagonisti a credere che non si tratti realmente di uomini ma di golem controllati per il perseguimento di un programma specifico: l'uniformità e l'annientamento. L'atmosfera del racconto si fa ben presto densa di onirismo e complotti, nelle cui pieghe compaiono personaggi soprannaturali come i nani, insolite creature che in segreto ordiscono piani per corrompere il cuore di artisti e scrittori:

²²⁶ M. Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 48-49.

Roma, via Antonio Bosio 15. Nella notte fra il 9 e il 10 dicembre 1936 Luigi Pirandello stava lavorando al terzo atto del suo ultimo dramma, *I giganti della montagna*. Verso le tre del mattino l'agitazione della fiammella della candela gli disse che qualcuno era entrato nella stanza. Voltandosi, non si stupì di vedere un nano di fianco alla sua scrivania. – Signor Pirandello, – intimò il nano come recitando una parte a memoria. – O voi sostituirete, a partire dal titolo, i giganti con i nani, o voi morirete. – Morirò, – rispose Pirandello senza esitare, e morì.²²⁷

Benjamin e Bloch in un simile scenario di incertezze, attraversano le gallerie parigine come fossero depositi di ossessioni, di storie, veri e propri infernali gironi danteschi:

Pensò alle stazioni ferroviarie e a quelle della metropolitana, ai cimiteri, ai capannoni abbandonati, ai passages come agli accessi a una città infera, varchi davanti ai quali di giorno passiamo senza notarli, ma in cui di notte, nel sonno, torniamo a infilarci a tentoni, perdendoci nel labirinto dei loro cunicoli sotterranei... Pensò che la Parigi chthonica di Baudelaire esisteva [...] perché la sua più intima essenza era quella dei morti che non si rassegnano ad essere morti...²²⁸

Passando da una galleria all'altra, si susseguono diverse apparizioni di morti e fantasmi. Tra questi, sono presenti gli spiriti degli intellettuali che moriranno nei lager nazisti, o quelli degli scrittori impazziti e altri morti di suicidio. Un teatro in cui la sola regola è l'assenza di norme, in cui il principio di non contraddizione viene meno e il passato e il futuro si mescolano – proprio come il fittizio con il reale – creando un tempo a sé.

In questo senso, una delle prime apparizioni coincide con la figura di Edsel Ford, figlio di Henry, uno dei fondatori della Ford Motor Company. Il giovane si manifesterà a Bloch in una notte intorbidata dai fumi dell'alcool:

O storico che istorii, – disse l'apparizione, – scrivi la mia storia. Sono io Edsel Ford figlio di Henry il grande, e morirò di un'orribile malattia nei primi giorni di maggio dell'anno 1943. Porto su di me il peso del disprezzo di mio padre, che mi

²²⁷ Ivi, p. 100.

²²⁸ Ivi, p. 108.

ha sempre giudicato indegno di reggere il suo impero. Ascolta la mia storia, storico, e ridilla alle genti: un giorno verrà da me il rappresentante sindacale dei suoi nani e mi colpirà con un pugno in un fianco. Da quel colpo, come avvenne al povero Ivan Il'ič, si svilupperà la malattia mia mortale.²²⁹

Ma una piena aderenza al modello dantesco avviene quando Benjamin incontra Joseph Roth al *Passage Potocki*. Il filosofo tedesco è affascinato e assorto dalle targhe poste sopra a ogni negozio, quando una voce sopraggiunge alle sue spalle informandolo che non si tratta di numeri civici, ma di date:

Voi siete un 1940, no? Io sono un 1939. Ma lasciate che mi presenti: Joseph Roth, ebreo galiziano e scrittore tedesco, e bevitore. [...] Gli ultimi bicchieri [...] li berrò il 27 maggio 1939, dopo aver saputo che il mio amico Ernst Toller si sarà impiccato a New York per protesta contro la vittoria dei franchisti. – Vi ucciderete! Voi! Ma non potete! Avete scritto dei libri bellissimi! – Per quello mi uccido. Anche al mio vicino non farà bene scrivere. Ernst! Fatti vedere! – Ernst sta scrivendo un romanzo che ha per protagonista un certo Adolf Hitler. Nel momento stesso in cui il primo soldato tedesco entrerà a Parigi, si ucciderà. [...] – Ernst Weiss, ebreo moravo e scrittore tedesco. Sto scrivendo Il testimone oculare. Mi taglierò le vene dei polsi il 14 giugno 1940 nella mia stanza d'albergo. Morirò il giorno dopo nell'ospedale Lariboisière.²³⁰

Richiamate dall'unica *anima viva*, altre figure compaiono nella scena e si presentano come «obbedendo a un rituale»²³¹: Stefan Zweig, Klaus Mann, Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Ma l'attenzione di Benjamin è presto catturata da altre ombre che si muovono silenziosamente nello sfondo. Una volta accorciate le distanze da questi spiriti, si rivolge a Paul Celan, che nel frattempo si era offerto di accompagnarlo nel cammino insidioso, chiedendogli: «E loro?»²³² («Maestro, chi son quelle / genti che l'aura nera sì gastiga?»). Con notevole aderenza al modello virgiliano, il poeta tedesco risponde:

²²⁹ Ivi, p. 33.

²³⁰ Ivi, pp. 74-75.

²³¹ Ivi, p. 75.

²³² Ivi, p. 77.

Loro non parlano. Sono Jean Améry, che sarà ad Auschwitz e a Bergen-Belsen e si ucciderà a Salisburgo il 17 ottobre 1978; Primo Levi, che sarà ad Auschwitz e si getterà nella tromba delle scale di casa sua, a Torino, l'11 aprile 1987; e Bruno Bettelheim, che sarà a Dachau e a Buchenwald e si ucciderà a Silver Spring, infilandosi la testa in un sacchetto di plastica, il 13 marzo 1990. – Ma è tantissimo tempo! E cosa sono i posti che avete nominato? – Se non parlano loro non ve lo dirò nemmeno io. – E questa bambina? – Questa bambina si chiama Amelia Rosselli, e ci raggiungerà fra sessant'anni.²³³

Tutto il ferro della torre Eiffel abbonda di esempi analoghi, come il *passage* dei folli, nel quale compaiono Dino Campana, Holderlin e Van Gogh, oppure il *passage* nascosto dedicato agli scrittori morti prima di produrre le loro opere. In quest'ultima galleria, l'attenzione è rivolta in modo particolare a uno scrittore di nome Céline, formalmente e stilisticamente identico al suo omonimo, ma nelle cui opere sono assenti riferimenti antisemiti.

In ultima analisi, è possibile considerare questo romanzo come un sunto dei timori di Mari per la condizione dello scrittore e dell'intellettuale che a partire dal XX secolo conoscerà un lento ma inarrestabile declino. Così, l'insistenza da parte dell'autore sui letterati suicidi, sembra voglia «ribadire il senso di frustrazione e di esclusione destinato a segnare la vita di chi, non sapendo rassegnarsi al presente, si consacra all'impresa artistica. [...] Lo stesso di chi è costretto a osservare le insegne dell'arte trasformate in merce di scambio o in futili oggetti da collezione»²³⁴.

Con *Rosso Floyd* per la prima volta Michele Mari abbandona i porti conosciuti e frequentati della letterarietà (il romanzo gotico, il romanzo di avventura, il diario militare, la confessione, il fumetto) per approdare a un genere tutto nuovo. Si tratta di un libro che può avvicinare tanto gli appassionati del gruppo musicale britannico, quanto i cultori di *Leggenda privata*. Perché, se l'argomento è decisamente pop, la spinta che porta a parlarne nasce invece da un'ossessione verso l'unico assente in questa storia e che, assieme a Roger Waters, nel 1965 ha fondato la band: Syd Barrett. Quest'ultimo nel 1968, a causa di eccessive assunzioni di sostanze psichedeliche, perde il contatto con il reale e la facoltà di esibirsi dal vivo. Lo stato nel quale riversa ormai

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ C. M. Galanti, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo, 2011, p. 105.

Barrett porta la band a sostituirlo con David Gilmour. Mentre i Pink Floyd prendevano il volo per il successo mondiale, e venivano accolti a ogni concerto da folle oceaniche, Barrett lentamente si spegneva nel seminterrato della casa materna. Quella raccontata da Mari, in piena assonanza con la propria produzione letteraria, è la storia di come Syd si sia trasformato in un fantasma. Uno spirito in grado di ossessionare e ispirare i quattro membri della band, in modo particolare Gilmour e Waters, entrambi amici d'infanzia di Barrett ed entrambi angosciati dalla colpa della triste fine del ex-compagno di Cambridge.

Rosso Floyd si presenta come un'inchiesta, un insieme di confessioni e testimonianze di tutte le persone che hanno conosciuto e orbitato attorno alla vera *anima* dei Pink Floyd: i quattro componenti del gruppo, i famigliari, gli amici di Barrett, i fan e alcuni tra i più noti artisti della musica mondiale, come David Bowie, Eric Clapton, Robert Wyatt, Bob Geldof e John Peel. Il quadro che emerge da questa istruttoria è quella di un protagonista non così dissimile da molti personaggi presenti nelle opere di Mari, dove compaiono con una certa frequenza anime solitarie, geni ossessionati, folli, autoreclusi o anime solitarie.

Icastica potrebbe essere la *testimonianza decimonona* di Michael Rock, uno dei fotografi ufficiali della band. Ciò che emerge dalla relazione è un forte senso di inquietudine nei confronti di un uomo, Barrett, la cui figura (sempre più simile a un ologramma) sembra giocare in maniera paranormale con la dissolvenza:

Le due foto più straordinarie di Syd non sono mie. Una, scattata da Mark Lester, è del gennaio 1968, cioè del periodo in cui Syd stava per lasciare i Pink Floyd. [...] In basso ci sono i mezzibusti di Dave e Rick, dietro di loro, in piedi come nelle foto delle squadre di calcio, Nick e Roger. E più dietro ancora, Syd. Ma mentre le prime quattro facce hanno le stesse dimensioni, quella di Syd è sensibilmente più piccola, segno che si era collocato a una certa distanza dai suoi compagni. [...] Aggiungete il fatto che è l'unico ad essere leggermente sfuocato, e avrete l'agghiacciante percezione di trovarvi di fronte a quattro essere viventi e un fantasma.²³⁵

Inquietudine che si estenderà al lettore, impadronendosi, a partire dalla fotografia successiva. In questa, la storia sembra aderire perfettamente alle norme

²³⁵ M. Mari, *Rosso Floyd*, Torino, Einaudi, 2010, p. 113.

principali del fantastico lasciando chi assiste alla vicenda in uno stato di stupore e di incredulità:

La seconda fotografia fu scattata nel luglio 1975 durante il festival di Knebworth. Una mattina i Pink Floyd e i loro tecnici giocano a cricket contro una squadra locale, e alla fine le due squadre si schierarono insieme per una foto ricordo. Non si sa chi abbia fatto la foto, comunque quando i Pink Floyd ne ricevettero una copia credettero a uno scherzo, perché il quarto da sinistra dell'ultima fila era inequivocabilmente Syd. Inequivocabilmente, dico, per chi come loro lo aveva visto appena un mese prima negli studi di Abbey Road. Roger ne fu così sconvolto che portò la foto in un laboratorio specializzato per sapere se poteva trattarsi di un montaggio: no, era assolutamente da escludere che fosse un montaggio. Laonde due rami: o da Londra Syd aveva preso il treno per Knebworth e si era clandestinamente intrufolato nel gruppo senza che nessuno si accorgesse di lui né prima né dopo, oppure... beh, ci arrivate da soli.²³⁶

Una simile strategia narrativa è impiegata anche durante la *confessione vigesimoterza* dell'uomo cane, ossia del batterista Nicholas Berkeley Mason detto Nick. Il racconto procede verso una sospensione che va dal reale al fittizio, dalla credulità all'incredulità di quanto è accaduto. Una conferma definitiva di come *Rosso Floyd* sia una delle opere di Mari che più di tutte si presta alle modalità del fantastico:

Nel 2004 è uscito *Inside Out*. Anche se l'ho scritto e firmato io, si presenta come la nostra "autobiografia", dunque era necessario che prima della pubblicazione gli altri tre lo leggessero e approvassero. Ne ho fatto avere una copia a Roger e una a Dave; quella per Rick è rimasta nel mio studio in attesa di scoprire dove fosse ormeggiato il suo yacht. [...] Rick non si trovava, e quella copia giaceva su uno scaffale da più di un mese. Un giorno vedo che la risma è leggermente scompaginata: l'avrà toccata la donna delle pulizie penso, comunque siccome non sopporto il disordine vado a darle una sistemata. [...] Bene, è quel che devo fare e lo faccio e mi prende un colpo. Perché quella copia è stata letta e corretta da qualcuno, non so da chi. So soltanto che ha usato un pennarello rosso, e che i segni si trovano solo nella parte iniziale, più o meno quella che riguarda anche Syd...

²³⁶ Ivi, pp. 113-114.

Due postile mi hanno colpito in particolare: dove dico che avremmo potuto aiutarlo di più, il pennarello rosso ha scritto: «Non preoccupatevi», e dove dico che lo avevamo perso ha scritto: «No».²³⁷

Concludendo, è possibile affermare come ciò che più ha incuriosito Mari, e che ha stimolato la sua mente di scrittore, non sia tanto il profilo biografico di Barrett ma quanto la sua presenza-assenza costante nelle vicende della band, il suo ritorno ossessivo sottoforma di immagine-fantasma anche all'interno delle canzoni più note del gruppo (*Whish You Were Here*, *Shine On You Crazy Diamond*) o nelle messe in scena più grandiose (*The Wall*). I Pink Floyd, come Lamie della mitologia greca, si sono nutrite del sangue di Barrett e questo, come un demone, ha restituito il favore visitandoli incessantemente in qualsiasi luogo del mondo dove si rifugiassero, per fornire loro la materia artistica che li avrebbe resi immortali.

²³⁷ Ivi, p. 186.

Capitolo IV

Infanzia: *La penombra toccata dall'allegria*

Dalle memorie di Rousseau alle opere intimistiche di Benjamin e Barthes

Inizialmente legato al genere delle confessioni, il tema dell'infanzia ha conosciuto il suo massimo sviluppo nella narrativa soltanto a partire dalla fine del XIX secolo. Secondo Francesco Orlando, un tale ritardo

è spiegabile col beneficio di assoluzione parziale che poteva elargire ad una tematica così nuova e fragile solo la pretesa di verità della materia autobiografica, e che invece sarebbe venuto a mancare nel caso dell'invenzione narrativa, dando virtualmente adito a una imputazione di futilità raddoppiata.²³⁸

Già individuato da Orlando più di cinquant'anni fa, più che un tema il cosmo infantile oggi appare sempre di più come un «presupposto primario, invadente e spesso determinante della condizione umana»²³⁹. In questo senso, icastiche sono le opere degli scrittori del primo e del secondo Novecento come «Proust, Musil, Mann, Joyce o Moravia e Sarte» che proprio tra le loro maggiori pagine «si sono volti verso quest'età, o ne hanno riadottato la prospettiva»²⁴⁰.

Eppure, come nota giustamente lo studioso degli *oggetti desueti*, anche il ricordo d'infanzia inizialmente era soltanto un tema, e la sua emersione nasce da una precisa frattura storica: l'epoca illuministica francese. Infatti, prima di quel momento, a causa di una sensibilità ancora legata all'opprimente morale cristiana, non vi erano le condizioni necessarie per l'apertura di un varco e una sua accoglienza. È proprio Rousseau con le sue *Confessions* (Le confessioni) che dona per primo le chiavi di accesso alla narrazione autobiografica simili esperienze (infantili e preadolescenziali) «prive di ogni funzionalità causale e razionale rispetto al resto»²⁴¹:

²³⁸ F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana, 1966, p. 9.

²³⁹ Ivi, p. 3.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

E infatti non solo era profondamente nuovo l'intero atteggiamento autobiografico di Rousseau, e non solo egli era già il creatore della nuova pedagogia dell'*Emile*; ma il rapporto di contrasto e compenso da lui sentito fra quei ricordi luminosi e vitali e il declino senile, cioè la morte, difficilmente avrebbe potuto prendere tutto il suo valore prima di quell'epoca, ossia nell'ambito d'una illesa concezione cristiana della morte stessa: l'attesa dell'al di là e del giudizio sarebbe stata malissimo conciliabile con un ripiegamento intenerito della memoria verso gli inizi della vita dell'individuo.²⁴²

Il fenomeno a cui si assiste da Rousseau in poi, sembra suggerire un ampliamento del tema a una dimensione storico-sociale. Quindi, da una parte è ravvisabile un racconto d'infanzia strettamente privato e che rimanda alla biografia del singolo, dall'altra una scrittura che «tinge retrospettivamente di rimpianto o comunque di lontananza i ricordi di infanzie vissute sotto l'*Ancien Régime*, aggiungendo una seconda dimensione di irrecuperabilità del passato a quella soltanto individuale in cui pativa e godeva Rousseau»²⁴³. Tutto ciò inizia però ad affievolirsi e a manifestare i primi segni di esaurimento intorno al 1848, ovvero quando la fase ascensionale e progressiva della borghesia si può ritenere compiuta, e accompagnata, a partire dalla Rivoluzione francese, dal succedersi di troppe generazioni perché il vecchio mondo possa essere ancora accessibile alla memoria del singolo.

Successivamente alla guerra franco-prussiana del 1870, con l'avvento della cosiddetta Terza repubblica, una tematica affine entrerà sistematicamente nel genere narrativo, dal quale

quello memorialistico non si distinguerà sempre facilmente, che Daudet, Vallès, France, Loti, Renard, Rolland, Colette, Boylesve, Alain-Fournier, Proust, Larbaud, Gide ecc. scrivano in prima o in terza persona. Ma ormai il parlare dell'infanzia, come avevo promesso, non caratterizza più un'opera letteraria in nessun modo; e quanto della tematica infantile-temporale nata con Rousseau prosegue in tutta questa letteratura, e culmina nella grandiosa struttura che sorregge la summa di Proust, spesso è riconoscibile non altrimenti da come pochi aghi di pino messi in

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Ivi, p. 4.

moto dallo sgorgare di un rivoletto alpestre potrebbero essere ritrovati natanti sull'enorme superficie d'un fiume che convogli le acque più diverse.²⁴⁴

Tornando a Rousseau, all'età di dieci anni rimane orfano di madre e tra il 1722 e il 1724 viene messo dal padre a pensione a Bossey, nei pressi di Ginevra, dal pastore calvinista Lambercier che ha il compito, assieme alla sorella minore Gabrielle, di educare il giovanissimo Jean-Jacques. In alcuni tra i passi più celebri delle *Confessions*, si aprono notevoli scorci sulla sua vita prima da bambino poi da ragazzo, periodo che coincide con l'avvicinamento a un interiore mondo erotico. Sin da subito, il ricordo si focalizza sulla giovanissima e graziosa istitutrice e le sue pratiche di castigo, da cui scaturiscono sensazioni contrastanti in chi le subisce:

Il falloit même toute la vérité de cette affection et toute ma doucer naturelle pour m'empêcher de chercher le retour du même traitement en le méritant: car j'avois trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avoit laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main.²⁴⁵

Una volta terminato il racconto dei sentimenti ambivalenti che lo visitavano in quegli istanti, Rousseau si rivolge direttamente al lettore ponendo in luce un tratto che sarà poi una delle prerogative della scrittura di Mari, sebbene con modalità e manifestazioni diverse, ossia che tutto ciò che avviene nell'infanzia determinerà in gran parte la vita da adulto: «Qui croiroit que ce châtement d'enfant reçu à huit ans par la main d'une fille de trente a décidé de mes goûts, de mes désirs, de mes passions, de moi pour le reste de ma vie et cela précisément dans le sens contraire à ce qui devoit s'ensuivre naturellement?»²⁴⁶. Ne *Il narratore postumo* (2024), Sergio Zatti propone una lettura interessante del passo in questione:

²⁴⁴ Ivi, pp. 5-6.

²⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, vol. I, *Les Confessions. Autre textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1959, p. 15; trad. it. *Le confessioni*, Milano, Garzanti, 1976, p. 15: «Occorreva veramente tutta la schiettezza di questo affetto e tutta la mia naturale dolcezza, per impedirmi di cercare di meritarmi nuovamente un trattamento del genere: perché avevo trovato nel dolore, nella vergogna stessa, una mescolanza di sensualità che mi aveva lasciato più desiderio che timore di subirlo una volta ancora dalla stessa mano».

²⁴⁶ J. J. Rousseau, *Les Confession*, cit., p. 15; trad. it. *Le confessioni*, cit., p. 15: «Chi crederebbe che quel castigo da bambino, ricevuto a otto anni per mano d'una donna di trenta, abbia potuto determinare i miei gusti, i miei desideri, le mie passioni, la mia personalità per il resto della vita, e precisamente nel senso opposto a quello che sarebbe dovuto derivarne naturalmente?».

L'imprinting è dato una volta per tutte e la soddisfazione sessuale futura tornerà a riproporsi ogni volta che Rousseau potrà ritrovare la medesima mescolanza di dolore, vergogna e piacere sperimentati in quella prima inconsapevole occasione. Il fantasma femminile prende corpo nell'immaginario erotico del ragazzo e si sviluppa secondo una fantasia punitiva che lo porta a fare dei suoi successivi incontri amorosi l'occasione per ritrovarvi altrettante signorine Lambercier.²⁴⁷

Sulla scia delle confessioni di Rousseau, nel periodo Romantico si assiste alla presenza di molti memorialisti che fanno dei ricordi un vero e proprio genere, come accadeva in tempi meno recenti con i blasoni e le imprese. Un caso celebre è l'impresa autobiografica di Nicolas-Edme Restif, dal titolo *Monsieur Nicolas, ou le coeur-humain dévoilé*. Il volume consta di circa cinquemila pagine, e sin da subito appare chiara la volontà di differenziarsi dall'archetipo rousseauiano, pretendendo originalità: «così Restif si prefiggerà di eclissarne la sincerità proclamando il valore universale della sua anatomia psicologica [...]: a Jean-Jacques la “dissezione” del grand'uomo ch'egli era, a lui quella dell'“uomo ordinario; l'altro ha confessato se stesso, lui “svelerà le molle del cuore umano”»²⁴⁸. Nonostante abbia escluso sino alla fine della propria vita la possibilità di raccogliere le proprie memorie in un volume autobiografico, anche nel geologo e botanico francese Luis Ramond de Carbonnières si possono individuare pagine che rimandano inevitabilmente alle modalità del genere memorialistico. È il caso delle *Observations faites dans les Pyrénées, pour servir de suite à des Observations sur les Alpes* pubblicate nel 1789, mentre nella capitale parigina dilagavano i primi fuochi della Rivoluzione francese. L'opera, distribuita in tre volumi, racconta la sua esperienza di viaggiatore di montagna, nella quale alle digressioni geologiche, botaniche e antropologiche si intersecano quelle strettamente intime e private: «la duttilità di simili strutture e la compatibilità con intenti letterari che caratterizza la prosa scientifica dell'epoca, lasciano il varco aperto anche a qualche indugio personale ed emotivo, seppure, in genere, a partire sempre dal paesaggio»²⁴⁹.

Mossi e incentivati alcuni da un impegno civile, chi scriveva le proprie memorie restava però non di rado a metà strada fra l'opera d'arte e il documento, tra la volontà di

²⁴⁷ S. Zatti, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet, 2024, p. 33.

²⁴⁸ F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, cit., p. 42.

²⁴⁹ Ivi, p. 55.

raccontare tutto il vero e i suoi avvenimenti più simbolici e l'irrefrenabile impulso di riplasmarli in una trasposizione di tipo fantastica. Inoltre, il carattere documentaristico di questa nuova scrittura, spesso miscelata tra gli ideali, i sentimenti e le convinzioni dello scrittore, questa oscillazione fra cronaca e letteratura, tra l'evento oggettivo e una rivisitazione straniata, poneva le basi narratologiche per il contemporaneo romanzo storico e, maggiormente, per la produzione successiva del verismo²⁵⁰. Anche restando all'interno di un contesto strettamente nazionale, di memorialisti celebri nel corso dell'Ottocento se ne possono trovare in abbondanza: come il pittore marchigiano Massimo d'Azeglio, con le proprie memorie ambientali, frutto di un vagabondaggio per le campagne romane; Telemaco Signorini, il quale rievoca costantemente le esistenze spensierate e gli scontri artistici al quale assiste; oppure i ricordi di Giovanni Dupré e Guglielmo Massaja, in cui nel primo viene narrato un laborioso salire verso l'arte, mentre nel secondo la storia di un cristiano, un eroico apostolato chiamato come confessore da molti ricchi e potenti dell'epoca, tra i quali lo stesso re Vittorio Emanuele II. Da questo breve elenco va ricordata anche l'opera memorialistica de *Le mie prigioni* (1832) di Silvio Pellico, nella quale l'autore descrive la sua esperienza di detenzione prima ai Piombi di Venezia, poi nel carcere dello Spielberg di Brno e, infine, in un ufficio londinese. Detto ciò, come si accennava poc'anzi, l'elemento che inizia a comparire con meno frequenza nelle memorie di questi artisti, non solo italiani ma anche europei, è l'infanzia, lasciando prevalere maggiormente la dimensione storica, anche se con la rievocazione infantile presenta la comune ricerca di un tempo perduto.

Tenendoci ancora per poco rasenti alla narrativa, è possibile notare un avvicinamento al nostro tema, sempre da un punto di vista memoriale-saggistico, a partire dalla prima metà del Novecento. Tra gli studiosi che hanno raccontato la propria infanzia mettendola al servizio delle ricerche che andavano formando si possono ricordare Walter Benjamin e, qualche decennio più tardi, Roland Barthes.

Del primo autore, esemplare è *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Infanzia berlinese intorno al millenovecento, 2007), una raccolta di trentasette frammenti scritti tra il 1932 e il 1938, pubblicati postumi. Ciò che grava costantemente in queste private pagine benjaminiane, è un forte senso di rimpianto per l'irrepetibile che, una volta andato perduto, si estende ad allegoria di un'incombente catastrofe sociale. Così come

²⁵⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/memorialisti-dell-ottocento-tomo-ii_%28I-Classici-Ricciardi:-Introduzioni%29/; ultima consultazione: 28-10-2024.

Cambray per Proust, l'infanzia per Benjamin è un insieme indivisibile di tempo e di spazi, un «luogo in cui l'adulto sente di essere stato, ma a cui non sa tornare, perché ha dimenticato la strada»²⁵¹. E qualora si tenti un'identificazione con «quel bambino», alla delusione ben presto si accompagna un irrefrenabile senso di straniamento, come se tra l'adulto e l'infante, a causa del tempo e dell'esperienza che li divide, calasse un sipario di reciproca incomprensione e incompatibilità:

“Quel bambino sarei io?»: la domanda risuona nella mente dell'adulto, senza essere pronunciata apertamente, poiché nel ricordo nulla prova che si tratti di un passato effettivamente vissuto e non, per esempio, del materiale di un antico sogno. Il confine mobile fra realtà ed elaborazione onirica è, nel linguaggio di Benjamin, un segnale che qualcosa si sta muovendo al livello dell'*Erfahrung*. Nonostante l'inquietante familiarità che ha con essa, l'adulto quasi mai riesce a tracciare una mappa della propria infanzia: l'incapacità di orientarsi seguendo le coordinate dell'età adulta è la causa fondamentale dello spaesamento. Il segreto dell'infanzia sfugge al ricordo cosciente poiché la sua immagine è stata «svilupata nella camera oscura dell'attimo vissuto». La stessa opposizione fra *Erfahrung* ed *Erlebnis* – esperienza accumulata ed esperienza vissuta – si innesta proprio sulla questione dello «sviluppo» dell'esperienza. Il vissuto che è stato sottoposto al vaglio della coscienza è riproducibile in qualsiasi momento. Dell'altra esperienza, invece, restano soltanto dei negativi accumulati in un cassetto, di cui molto spesso il soggetto ha perso la chiave. L'*Erfahrung* si accumula, in definitiva, all'insaputa del soggetto stesso.²⁵²

L'altro grande studio nel quale il tema dell'infanzia svolge un ruolo significativo è il *photo-essay* autobiografico²⁵³ di Roland Barthes. Il testo, dal titolo *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes di Roland Barthes, 1975), è diviso in due sezioni: nella prima il focus è rivolto alla sua *preistoria* mentre nella seconda alla sua *storia*. Ed è proprio nella prima parte che lo studioso francese concentra una serie di immagini scelte dal proprio archivio di famiglia e che, per il lettore, vanno a costituire una sorta di

²⁵¹ <https://www.900letterario.it/focus-letteratura/infanzia-redenzione-proust-benjamin/>; ultima consultazione: 29-10-2024.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ R. Coglitore, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, in “Between”, IV, 7, 30 maggio 2014, www.between-journal.it, p. 5.

albero genealogico dell'autore. In questa sezione, viene tinta un'infanzia provinciale e borghese, nella quale emergono la casa dov'è vissuto, la madre, il padre, i nonni, le zie e i compagni di scuola. L'infanzia di Barthes è violentemente scalfita dalla morte del padre e dai problemi economici, mentre l'adolescenza è segnata dalla malattia. Se per Benjamin l'io adulto e l'io bambino sono tanto diversi da apparire come due soggetti estranei, per Barthes il cordone che lo lega all'infanzia non è stato mai reciso, e con quest'ultima vive un rapporto di piena continuità:

Del passato, è l'infanzia che mi affascina di più; solo lei, a guardarla, non mi dà il rimpianto del tempo abolito. Poiché non vi scopro l'irreversibile ma l'irriducibile: tutto quello che è ancora in me, a tratti; nel bambino leggo in trasparenza la parte oscura di me stesso, la vulnerabilità, la tendenza alle disperazioni (fortunatamente plurali), l'emozione interna esclusa da ogni espressione per la sua infelicità.²⁵⁴

Parole dedicate all'infanzia sono ravvisabili anche nel celebre lavoro de *La chambre claire*. Anche se il soggetto in questione non è più l'autore bambino, ma la madre:

Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli smangiucchiati, d'un color seppia smorto, essa mostrava solo due bambini in piedi, che facevano gruppo, all'estremità d'un ponticello di legno in un Giardino d'Inverno col tetto a vetri. Mia madre aveva allora (1898) cinque anni, suo fratello sette. Lui teneva la schiena appoggiata alla balaustrata del ponte, sulla quale aveva disteso un braccio; lei, più discosta, più piccina, stava di faccia [...]. Fratello e sorella, uniti fra loro, io lo sapevo, dalla disunione dei genitori, i quali avrebbero divorziato di lì a poco, avevano posati uno accanto all'altra, soli, in mezzo al fogliame e alle palme della serra (era la casa in cui mia madre era nata, a Chennevières-sur-Marne). Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre.²⁵⁵

²⁵⁴ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1975, p. 22.

²⁵⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 69.

Dopo l'eccellente lavoro autobiografico *Barthes*, tra il 1977 e il 1979, in seguito alla morte della madre, lo studioso stila quello che lui definirà il *Journal de deuil*²⁵⁶. Il titolo è straziantemente eloquente: si tratta del diario di un dolore nel quale, attraverso la parola scritta, si tenta un'ardua impresa di catarsi e liberazione. L'infanzia non è quasi mai citata direttamente, ma è possibile scoprirla nei riflessi, nei continui bagliori che il testo rimanda attraverso quelli che appaiono come dei brevi monologhi commemorativi. Infatti, la condizione di sofferenza nella quale Barthes si trova imprigionato, non è tanto quella dell'uomo adulto, ma del figlio-bambino ancora vivo dentro di lui, strappato prematuramente dalle attenzioni e dalle cure della madre, come emerge in data 25 novembre 1977: «Ciò che chiamo *spontaneità*: soltanto questo stato *estremo* in cui, ad esempio, dal fondo della sua coscienza indebolita, senza pensare alla sua propria sofferenza, mamma mi dice “Stai male, sei seduto male” (perché le faccio vento seduto su uno sgabello)»²⁵⁷. Anche una semplice «polvere di riso» evocata durante la visione di un film è in grado di scatenare, per dirla con Proust, una memoria involontaria che lo riporta in un attimo alle porte dell'infanzia (10 aprile 1978):

Urt. Film di Wyler, *Piccole Volpi (The Little Foxes)* con Bette Davis. – A un certo momento, la ragazza parla di “polvere di riso”. – Mi torna in mente tutta la mia prima infanzia. Mamma. La scatola della polvere di riso. Tutto è davanti a me, presente. *Io sono là. → L'Io non invecchia.* (Io sono altrettanto “fresco” che al tempo della Polvere di riso).²⁵⁸

Oppure, sempre in *Journal de deuil*, l'infanzia può apparire sottoforma di una prospettiva ribaltata, come accade in data 19 novembre [1977]: «[Confusione degli statuti]. Per mesi e mesi, sono stato sua madre. È come se avessi perduto mia figlia (dolore più grande di questo? Non avevo mai pensato a una cosa del genere)»²⁵⁹.

²⁵⁶ R. Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977 – 15 septembre 1979*, Paris, Seuil, 2009; trad. it. *Dove lei non è. Diario di un lutto. 26 ottobre 1977 – 15 settembre 1979*, Torino, Einaudi, 2010.

²⁵⁷ Ivi, p. 68.

²⁵⁸ Ivi, p. 114.

²⁵⁹ Ivi, p. 58.

Bambini di carta nella narrativa italiana del Novecento

Con Walter Benjamin e Roland Barthes, siamo giunti nel pieno Novecento in cui non soltanto la narrativa ma anche i movimenti pedagogici iniziano a rivolgersi con sempre maggiore attenzione alla figura del bambino e al suo stato di rappresentanza. Secondo Neil Postman, l'attuale interesse nei confronti dell'infanzia è da ricondurre alla sua scomparsa, visto che

dovunque si guardi, può constatarsi che il comportamento, il linguaggio, gli atteggiamenti, i desideri di adulti e di bambini stanno divenendo sempre più indistinguibili. [...] Quasi a confermare quanto osserva Marshal McLuhan, cioè che quando un prodotto sociale diventa obsoleto si trasforma in oggetto di nostalgia e di contemplazione, storici e studiosi di sociologia hanno pubblicato negli ultimi decenni decine e decine di opere importanti sulla storia dell'infanzia, a partire dall'opera di Ph. Ariès, *Century of Childhood*, pubblicata nel 1962.²⁶⁰

Dunque, in questo scenario storico, proprio come le sperimentazioni pedagogiche individuano nella prima fase della vita di un uomo il punto determinante e originario, così anche gli scrittori riconoscono alla figura del bambino un'autonomia che si svincola dal mondo degli adulti e dai codici morali, insomma un individuo non più come appendice dell'esistenza dei grandi, ma «dotato di un linguaggio altro, di altri desideri, pulsioni, contraddizioni, che si è voluti indagare sospendendo ogni forma di giudizio, tralasciando obsolete categorie valoriali»²⁶¹. Antonio Di Martino nel suo studio sull'infanzia, *La penombra toccata dall'allegria* (2008), riconosce tre distinte tipologie di bambini nella narrativa dal tardo Ottocento a oggi:

Alla prima appartengono quei pochi che finiscono col possedere vita propria, scavalcando la biografia di chi li ha creati ed il momento storico, oltrepassando la nozione di stereotipo per assurgere a quella di archetipo, in quanto tale capace di emozionare intere generazioni di lettori che vi riconoscono il simbolo di

²⁶⁰ N. Postman, *La scomparsa dell'infanzia. Ecologia delle età della vita*, Roma, Armando, 1984, pp. 16-17.

²⁶¹ A. Di Martino, *La penombra toccata dall'allegria. L'immagine dell'infanzia nella letteratura italiana dal postunitario ad oggi*, Milano, Mimesi, 2008, p. 11.

irrinunciabili valori. In questa categoria rientra un ristretto numero di romanzi ed uno fra tutti è il *Sentiero dei nidi di ragno*. [...] Nella seconda tipologia si è data voce all'infanzia, alla sua capacità immaginativa, alla sua presa sulla vita, rinunciando a somministrare indigeste pillole di saggezza, ad elargire fruste indicazioni pedagogiche, accantonando ogni reboante denuncia, per ascoltare con attenzione le voci dei bambini. Alla terza, la parte restante dei romanzi scelti. Il bambino – *imago* della prima età dell'autore – veicola una idea della società filtrata dallo sguardo adulto che, per denunciare le aberrazioni del suo tempo o il desiderio di uniformarvisi, usa i ritagli mnestici della sua infanzia.²⁶²

Ai fini del nostro discorso, per quanto esaustiva e ben vagliata, questa «galleria rappresentativa» proposta da Di Martino potrebbe apparire incompleta. Infatti, se dovessimo considerare valide le sole tre diversificazioni qui sopra presentate, un autore come Mari resterebbe ingiustamente escluso. Per questo motivo, alle precedenti è possibile avanzare, nonostante le insidie che un'azione simile può comportare, una quarta via interpretativa dalla quale il paragrafo successivo si muoverà, ossia: un'idea di infanzia come deposito dell'io autoriale, un luogo nel quale è tutto già irrimediabilmente accaduto. In questo scenario, sebbene tra il bambino di carta e l'autore è presente uno stretto rapporto di filiazione, l'io adulto non può che restarne escluso, lasciando quei tempi remoti avvolgersi nelle vesti sinuose del mito. Altrettanto valida, e forse meno incline a contraddizioni per il suo carattere esteso, è l'individuazione di due tipi di sguardi proposta da Francesco Orlando nel suo giovanile lavoro sulle memorie di Rousseau. Egli, infatti, nella moderna rappresentazione dell'infanzia distingue uno *sguardo dal basso*, straniante, del bambino sulla realtà adulta e uno *sguardo all'indietro*, che l'autore ormai anziano rivolge al sé stesso bambino.

Per la narrativa, si è deciso di proporre dei nomi autoriali che abbiano il compito e l'onere di testimoniare capillarmente il ricorso all'infanzia nelle più celebri opere novecentesche. Un primo nome che si può avanzare è sicuramente quello di Italo Svevo e la sua opera *La coscienza di Zeno* (1923). In questo romanzo, l'infanzia adempie il compito di matrice ma allo stesso tempo vi si sottrae in quanto Zeno Cosini nutre sospetti sull'efficacia della cura del dottor S., pur intraprendendola. Nel preambolo alla

²⁶² Ivi, pp. 12-13.

Coscienza, è possibile notare un atteggiamento di impossibilità di identificazione dell'uomo adulto con l'immagine del bambino che era, ostruzione nei ricordi già propria, come si è detto precedentemente, della ricerca di Benjamin:

Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora. [...] Nel dormiveglia ricordo che il mio testo asserisce che con questo sistema si può arrivar a ricordare la prima infanzia, ma perché dovrei essere io quello? Non mi somiglia affatto e credo sia invece quello nato poche settimane or sono a mia cognata e che ci fu fatto vedere quale un miracolo perché ha le mani tanto piccole e gli occhi tanto grandi.²⁶³

In questo passo, Zeno nega «ogni rappresentazione univoca delle immagini dell'infanzia, mette sotto accusa la banalizzazione interpretativa del suo borioso analista. Il paziente, molto più acutamente del dottore, svela la natura finzione della rappresentazione. Si tratta, a suo dire, non di “rievocazioni” ma di “scheletri” di essa, e per giunta deformati da sogni»²⁶⁴. Questa negazione si riflette anche sull'impossibilità di fornire all'infante qualsiasi tipo di aiuto sulla sua vita futura:

Povero bambino! Altro che ricordare la mia infanzia! Io non trovo neppure la via di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute. [...] Come fare? È impossibile tutelare la tua culla. Nel tuo seno – fantolino! – si va facendo una combinazione misteriosa. [...] Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possono essere puri. Eppoi – fantolino! – sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono.²⁶⁵

²⁶³ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 4-5.

²⁶⁴ E. Zinato, *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Usepe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, in S. Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, cit., p. 99.

²⁶⁵ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 5.

Risulta evidente come alla malattia-vita non esiste rimedio possibile, «ove si escluda la dolorosa accettazione del suo stato corrotto. I minuti che passano possono essere puri ma non tutti i secoli che li preparano»²⁶⁶. Sottoforma di materia onirica, l'infanzia ritorna anche nel capitolo finale de *La coscienza di Zeno*. Con un saccheggio evidente alla teoria freudiana²⁶⁷, i sogni si fanno carichi di simboli: Zeno bambino è costretto ad andare a scuola mentre il fratellino rimasto a casa è sottoposto alle cure e alle attenzioni materne; si trova a letto in una stanza dalle pareti bianchissime con il caffelatte e un cucchiaino; è sotto al tavolo, vuole fortemente la madre ma riceve una boccetta d'inchiostro sul capo e un calcio dal padre; sogna una donna poi se ne immagina il suo corpo morso a pezzettini. Risulta ben presto evidente come *La coscienza di Zeno* si regga sulla negazione e l'impossibilità di poter aver libero accesso al ricordo d'infanzia:

Tale impossibilità ha luogo non solo perché la malattia è parte integrante della vita stessa, come disagio della civiltà. Zeno sa anche che la rappresentazione dell'infanzia, dopo Freud, è divenuta un enigma: la scena primaria, perno segreto attorno a cui ruota la vita del paziente, è rappresentata come un groviglio di contraddizioni logiche. Il nucleo, il centro segreto della storia può anche essere vuoto, una scena inventata, un «bianco» su cui il desiderio del paziente proietta un suo film immaginario con conseguenze psichiche altrettanto fatali che si fossi trattato di avvenimenti reali.²⁶⁸

La Seconda Guerra Mondiale si era da poco conclusa, quando nell'ottobre del 1947 Italo Calvino pubblica *Il sentiero dei nidi di ragno*. Nel giugno del 1964, in seguito a una nuova edizione del libro, l'autore apporta al testo modifiche decisive, giustificate circa vent'anni dopo (1984) durante un incontro con alcuni studenti di Pesaro:

ad un certo punto ho fatto delle correzioni perché avevo scritto delle cose che mi parevano troppo brutali o troppo esasperate. C'era nel *Sentiero dei nidi di ragno*,

²⁶⁶ A. Di Martino, *La penombra toccata dall'allegria*, cit., p. 76.

²⁶⁷ M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986.

²⁶⁸ E. Zinato, *Zeno, Gonzalo, Pin, Arturo, Ueseppe e tutti gli altri*, in Stefano Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, cit., p. 100.

tra le varie cose, una specie di nevrosi nella quale non mi riconoscevo più... Forse è stato anche il fatto che, quando ho scritto il libro, pensavo che avrebbe avuto un pubblico di poche centinaia di persone come succedeva allora per i libri di letteratura italiana. Vedendo invece che lo leggeva tanta gente, il libro è anche cambiato di fronte ai miei occhi; rileggendolo ho pensato “ma come ho fatto a scrivere queste cose?”, quindi ho fatto delle correzioni.²⁶⁹

Il romanzo di Italo Calvino, considerabile a detta stessa dell'autore come la prima cosa che ha scritto, narra la Resistenza italiana vista dagli occhi di un bambino, Pin, che dei fatti in questione ne restituisce un'immagine fortemente straniata e straniante:

A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema come troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo...²⁷⁰

Pin, oltre a essere il figlio di nessuno e fratello di una donnaccia, la Nera del Carrugio, che si vende all'invasore, è anche dolorosamente e irrimediabilmente figlio dell'incomprensione. Immerso nel caos della guerra, si muove tra il mondo degli adulti ai quali causa letizia e fastidio e quello dei suoi coetanei ai cui giochi non partecipa. Desideroso di diventare grande ma allo stesso tempo sofferente a causa di un'infanzia che gli è stata negata, la sua figura si fa ben presto allegoria del dolore senza conforto e soluzione alcuna, dell'ingiustizia tanto privata quanto universale: «Ma Pin un giorno diventerà grande, e potrà essere cattivo con tutti, vendicarsi di quelli che non sono stati buoni con lui: Pin vorrebbe essere grande già adesso, o meglio, non grande, ma ammirato o temuto pur restando com'è, essere bambino e insieme capo dei grandi, per qualche impresa meravigliosa»²⁷¹. Cresciuto in un contesto fatto di violenza e opportunismi, anche nell'amore, mai vissuto per davvero, smette di credere a causa

²⁶⁹ Intervista con gli studenti di Pesaro, 11 maggio 1983, trascritta e pubblicata in «Il gusto dei contemporanei», Quaderno n.3, Italo Calvino, Pesaro 1987, p. 17.

²⁷⁰ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993, Presentazione p. XII.

²⁷¹ Ivi, p. 139.

della sua natura ipocrita e contraddittoria. Non lo capisce, dentro ci sente solamente «egoismo e istinti animaleschi. È un ragazzino, uno di quelli che possiamo immaginare si sfregghi le labbra e mimi disgusto dopo aver ricevuto un casto bacio da un'amichetta: è un tratto distintivo dell'età, tanto più evidente nei maschi. In Pin, alimentato, non da ultimo, dal mercimonio di sua sorella»²⁷². Nel dodicesimo e ultimo capitolo del *Sentiero*, una riconciliazione del piccolo protagonista con l'infanzia perduta è resa possibile attraverso la figura del Cugino, «l'ultima persona che gli resti al mondo». Quest'ultimo, solidale con le esigenze e le fantasie protettrici dell'universo infantile, finge di credere che i ragni facciano i nidi restituendo al giovane Pin un sentimento di comprensione mai conosciuto prima:

– Questi sono i miei posti, – dice Pin. – Posti fatati. Ci fanno il nido i ragni. – I ragni fanno il nido, Pin? – chiede il Cugino. – Fanno il nido solo in questo posto in tutto il mondo, – spiega Pin. – Io sono l'unico a saperlo. Poi è venuto quel fascista di Pelle e ha distrutto tutto. Vuoi che ti mostri? – Fammi vedere, Pin. Nidi di ragni, senti senti. Pin lo conduce per mano, quella grande mano, soffice e calda, come pane. – Ecco, vedi, qui c'erano tutte le porte delle gallerie. Quel fascista bastardo ha rotto tutto. Eccone una ancora intera, vedi? Il Cugino s'è accoccolato vicino e aguzza gli occhi nell'oscurità: – Guarda guarda. La porticina che s'apre e si chiude. E dentro, la galleria va profonda? – Profondissima, – spiega Pin. – Con erba biascicata tutt'intorno. Il ragno sta in fondo. – Accendiamoci un fiammifero, – fa il Cugino. E tutt'e due accoccolati vicini, stanno a vedere che effetto fa la luce del fiammifero all'imboccatura della galleria.²⁷³

In questa contemplazione, della durata di un tempo determinato, Pin può finalmente tornare bambino, avendo trovato «chi è disposto ad accogliere le sue fantasie, chi non lo burla né lo riempie di busse, chi, in ultima analisi, lo riconosce in quanto tale e non lo induce a scimmiettare i grandi»²⁷⁴.

Anche *Libera nos a Malo* (1963) di Luigi Meneghello ha come epicentro narrativo il tema dell'infanzia. Il romanzo, che si presta non poco alle modalità del saggio e al *pastiche* plurilinguistico, racconta la storia di un ritorno all'infanzia e al

²⁷² A. Di Martino, *La penombra toccata dall'allegria*, cit., p. 101.

²⁷³ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 145.

²⁷⁴ A. Di Martino, *La penombra toccata dall'allegria*, cit., p. 105

paese natale, Malo, nella provincia vicentina, durante una sera di temporale. Chi narra la vicenda è Gigi, divenuto negli anni un intellettuale che insegna nelle università inglesi. Sin dalla prima pagina è evidente l'intersecazione tra due tempi, quello passato e quello futuro: «Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato. Coi tuoni e i primi scorci della pioggia, mi sono sentito di nuovo a casa. Erano rotolii, onde che finivano in uno sbuffo: rumori noti, cose del paese»²⁷⁵. Il dialetto, spesso adottato nel corso del romanzo, è l'elemento distintivo attraverso il quale l'autore riordina e cataloga i suoi ricordi. Due realtà, il dialetto e l'infanzia, che non possono essere disgiunte:

L'infanzia è permeata dal dialetto, dall'uso giocoso, a tratti irriverente che ne fa Meneghello. Serve per recuperare un mondo ancorato non ai valori della tradizione – come si sarebbe indotti a credere – ma a una primigenia verginità, ove si fondono vari elementi che caratterizzano nel profondo la nozione stessa di infanzia: staticità, reiterazione, sospensione del tempo. Questi elementi innervano tanto la vita paesana, in bilico sulla modernità, quanto la vita dei bambini.²⁷⁶

Sebbene il distanziamento dall'epoca del gioco regali non pochi istanti di piacevole ironia, a causa del miracolo economico che andava diffondendosi, nel testo trovano altrettanto spazio componenti angosciose e nostalgiche. Infatti, nel 1963 l'Italia intera sta mutando, Malo compresa: «vi è nel finale di *Libera nos a Malo* un sottile senso di fine e di sospensione: le due celebrazioni postume dell'infanzia, quella dei processi vitali e quella dell'autofficina come magia artigiana, sono interrotte dalla sensazione che “Tutto è in pericolo”»²⁷⁷. Dunque, anche Gigi, ormai adulto, guardandosi alle spalle deve dire addio non solo a sé stesso ma all'intera Malo premoderna:

Le strada, le persone, gli edifici: tutto pareva soltanto che invecchiasse, che si preparasse a morire senza altro senso. [...] Qualche anno fa, tornando dopo un'assenza d'un paio d'anni, abbiamo sentito dappertutto un'aria di nuovo. In

²⁷⁵ L. Meneghello, *Libera nos a Malo*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 49.

²⁷⁶ A. Di Martino, *La penombra toccata dall'allegria*, cit., p. 117.

²⁷⁷ E. Zinato, *Zeno, Gonzalo, Pin, Arturo, Usepe e tutti gli altri*, in Stefano Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, cit., p. 110.

questo paese che si svecchia e si sgretola, mi dicevo, le cose di prima avranno più senso, non meno. Il cromo scaccia il legno, i finti marmi la pietra, il neon le lampadine; i bagni entrano nelle case, le cucinette moderne soppiantano le vecchie cucine, verranno i termosifoni, i frigoriferi, i tappeti.²⁷⁸

Oltre a quelli citati, sono molti gli scrittori e le scrittrici che nel corso del Novecento hanno rappresentato il tema dell'infanzia nei loro testi. Tra questi, va ricordato sicuramente uno dei casi più iconici come *L'isola di Arturo* di Elsa Morante. Pubblicato nel 1957, nel sottotitolo specifica che si tratta delle *Memorie di un fanciullo*, e viene accompagnato da un'epigrafe tratta da un componimento di Saba, *Il fanciullo appassionato*: «Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare». Il romanzo è articolato in otto parti e il protagonista, Arturo, vi racconta la propria storia e la propria fanciullezza in forma di ricordo. Nell'opera morantiana, l'infanzia «è connotata come condizione precosciente di grazia, beatitudine e sospensione del tempo. Lo spazio e il tempo dell'Isola sono rappresentati come spazio primordiale. Il fanciullo ci vive in uno stato robinsoniano e selvaggio: trasandato, sporco e senza far uso del denaro»²⁷⁹. Alla beatitudine del primo tempo di Arturo, è possibile contrapporre quello tragicamente irrimediabile di Ueseppe, il protagonista fanciullo dell'altro capolavoro di Elsa Morante, *La Storia* (1974). Il bimbo, figlio di una violenza storica senza precedenti, nasce dallo stupro di un giovane militare tedesco ai danni della madre, Ida Ramundo, maestra elementare vedova ed ebrea. Nella Roma occupata, Ueseppe cresce tra gli stenti gracile e minuto per poi morire stroncato da una grave forma di epilessia, che porterà Ida a impazzire dal dolore.

Per un senso di completezza, è possibile ricordare come il tema dell'infanzia non si sia esaurito nel corso del Novecento, anzi, proprio a partire dalla tarda contemporaneità la narrativa annovera numerosi casi editoriali come *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini, oppure *Dei bambini non si sa niente* (1997) di Simona Vinci. Nell'ipermodernità, oltre al caso letterario di Mari preso in esame, e il tanto acclamato *Io non ho paura* (2001) di Niccolò Ammaniti, è possibile citare il recente lavoro di Laura Imai Messina, *Tutti gli indirizzi perduti* (2024). Il romanzo

²⁷⁸ L. Meneghello, *Libera nos a Malo*, cit., p. 87.

²⁷⁹ E. Zinato, *Zeno, Gonzalo, Pin, Arturo, Ueseppe e tutti gli altri*, in Stefano Brugnolo (a cura di), *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, cit., p. 110.

racconta la storia dell'isola di Awashima (Giappone), situata nel mare interno di Seto, in cui si trova un ufficio postale «alla deriva». In questo luogo remoto e silenzioso, vengono conservate tutte le lettere spedite a un destinatario irraggiungibile. Così si possono leggere parole inviate a un amore perduto eppure mai scordato, a un primo bacio che tarda ad arrivare, al giocattolo preferito d'infanzia oppure a una sconosciuta incontrata per molte mattine, allo stesso orario, lungo la banchina di una stazione per poi sparire all'improvviso. Lettere che non aspettano risposta, ma che nell'atto di essere scritte e inviate leniscono la sofferenza, tengono compagnia e aiutano a interpretare il mondo. L'infanzia in questa storia viene evocata per mezzo di alcune lettere, stralci di vite sconosciute, ma soprattutto attraverso la storia privata della protagonista, Risa. Figlia di un postino, giunge nell'isola con un incarico accademico di catalogare tutta la corrispondenza priva di indirizzo, ma la cui spinta originaria nasce da una riconoscenza, scaturita da un punto ben preciso della sua vita:

L'ossessione di Risa per gli indirizzi era cresciuta nel tempo. Ne individuava l'origine nell'infanzia e soprattutto nel suo amore per la città di Kamakura. Non tanto perché vi fosse nata, ma perché era stata per lei oggetti di una speciale conoscenza affettiva: ogni via pubblica o privata era stata attraversata dalla motocicletta rossa del padre, dalla cassetta posteriore in cui l'uomo custodiva le lettere da recapitare, dalla borsa a tracolla in cui conservava il quaderno (diventato poi computerizzato) con la lista degli indirizzi e la registrazione delle consegne. [...] Interrogato, suo padre avrebbe avuto una storia da raccontare su ogni indirizzo.²⁸⁰

Michele Mari: l'infanzia come luogo dove tutto è già accaduto

Più che di semplice rappresentazione, l'infanzia raccontata nei testi di Mari appartiene a una vera e propria mitografia da lui stesso alimentata. Per lo scrittore di *Leggenda privata*, l'infanzia è vista come un luogo in cui tutto ciò che di rilevante

²⁸⁰ Laura Imai Messina, *Tutti gli indirizzi perduti*, Torino, Einaudi, 2024, p. 26.

doveva avvenire è accaduto²⁸¹, perché «è l'inizio che conta [...]. Si decide tutto entro i primi sei-sette anni, dopo è solo questione di aggiornamento»²⁸². Un'infanzia affascinante ma allo stesso tempo maledettamente sanguinosa, un passato in cui il futuro era già compreso, come in un'oscura profezia. Un tempo remoto e cruciale, come ha notato Marco Mungelli, che caratterizzerà non di meno gli stessi protagonisti delle storie raccontate, perturbanti scissioni, *ultracorpi* dell'io autoriale che hanno il gravoso onere di interpretare l'identica commedia, la solita storia dall'esito certo come in un ciclo senza fine:

Nell'infanzia si sviluppa già l'atteggiamento fondamentale che ogni protagonista di Mari assume verso la vita, infliggendosi un rigore impensabile, non per motivazioni ascetiche ma per un'estrema fedeltà al proprio mondo mentale. [...] Questa alterità rispetto ai coetanei e rispetto al mondo è assunta senza piagnistei ma anche senza indulgenza: i giochi e gli amori sono seri e nessuna voce li relativizza mettendoli fra virgolette. Si tratta di esperienze solipsistiche che nel testo ci vengono riferite con una sola voce e un solo sguardo. [...] Così gli oggetti, i giornalini, i puzzle, i fumetti, i palloni, le figurine sono oggetti dal valore assoluto e non negoziabile, marchi di un'appartenenza stabilita una volta per sempre e quindi incancellabile.²⁸³

È possibile parlare in termini di ossessione, ossia una lettura dell'infanzia non solamente come realtà storica o mero trascorso, ma proiezione maniacale. Un oggetto degno di culto, di venerazione, di fede che lo porta a stilizzarlo «in un immaginario preistorico, archetipico, mitico»²⁸⁴. In altri termini, si tratta di un tentativo notevolmente riuscito di riscattare un passato andato perduto coincidendo con le proprie angosce, le palpitazioni, le ossessioni, divenendo a tutti gli effetti i propri demoni:

Evocare il bambino che fu, congelare le proprie ossessioni nella sospensione atemporale del passato remoto, risalire l'origine filogenetica della propria

²⁸¹ «Non c'è stato molto altro, nella vita. / No, è quasi tutto laggiù» in M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, Torino, Einaudi, 2009, p. 129.

²⁸² M. Mari, *Rosso Floyd*, cit., p. 151.

²⁸³ <https://www.osservatoriocattedrale.com/riflessioni-in/2017/7/28/il-racconto-in-michele-mari-di-marco-mongelli>; ultima consultazione: 7-11-24.

²⁸⁴ C. M. Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 58.

sofferenza fino agli albori dei primi immacolati anni di vita: ci troviamo di fronte ad un esorcismo del tutto simile a quello invocato da Mari a proposito di quegli scrittori pronti a «consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi diventano quegli stessi demoni.»²⁸⁵

Questa fedeltà nel passato e la sua radicale conservazione, appare più come un presupposto che finisce per imporsi su diversi piani: quello stilistico (con il ricorso sistematico agli arcaismi e latinismi), quello tematico (con situazioni, vicende e personaggi rappresentanti di un tempo irrecuperabile), quello politico-culturale (fervido avversario della modernità più mondana e pacchiana²⁸⁶) e infine quello memoriale (sottoponendo alla catalogazione e archiviazione fotografie, oggetti, fumetti, libri e giocattoli). Soffermandoci sempre alla dimensione tematico-narrativa dell'infanzia, un concetto sul quale Mari ritorna con frequenza è quello relativo al *tradimento*, vissuto alla stregua di una corruzione morale senza precedenti. Questo concetto, già sufficientemente forte nella prima raccolta di racconti *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), grazie al suo brano eponimo trova la propria dichiarazione di poetica in *Euridice aveva un cane* (2004). Pubblicato come quarto libro, è composta da diciotto racconti scritti prevalentemente tra il 1989 e il 1992. Come ha fatto notare giustamente Carlo Mazza Galanti, un denominatore comune dell'intera raccolta è offerto già dal suo titolo: le vicende che coinvolgono i protagonisti comportano una sorta di discesa agli inferi, nei luoghi più oscuri della nostra coscienza e della nostra memoria, dove si annidano fantasmi, mostri e paure mai affrontate. Il tema del *tradimento* è presentato nel racconto *Euridice aveva un cane* attraverso una chiara e netta contrapposizione: la giovinezza dei Baldi (i vicini di casa, detestati dal giovane Michelino per la loro rumorosa normalità) opposta all'infanzia di Michele e alla vecchiaia di Flora (un'anziana signora con la quale ama trascorrere molto del suo tempo). Collocata la storia nel paesino di Scalna (nome fittizio che rimanda alla reale Nasca, piccola realtà comunale del Varesotto), qui si sedimentano le forme che ritorneranno più tardi con maniacale sistematicità: oppugnare il moderno con l'antico, ai rumori sordi della città preferire la dimensione

²⁸⁵ Ivi, pp. 57-58.

²⁸⁶ «Dei Navigli parlerei volentieri, non fosse che da alcuni decenni sono diventati luogo elettivo dello sciabordio e del cazzeggio di un'umanità rumorosa ed orrenda. Onde per cui se ne taccia, e solo ci sia qui lo spazio per augurare il più rovinoso fallimento a tutti i proprietari di locali finto-antichi che hanno fatto scempio di questa zona di Milano» in M. Mari, V. Vitali, *Milano fantasma*, cit., p. 57.

silenziosa della compagna, abbandonare la tecnica per rifugiarsi nell'alveo naturale. Ma anche la biblioteca come luogo sacro e sicuro dove tutto «continuava a restare com'era, i libri ingialliti e le macchie d'umido sul muro, il divano color pera abate e il telescopio in un angolo. Lì veramente Scalna era Scalna, lì la verità della nostra casa si riassumeva, inaccessibile e impartecipabile a tutte le altre case del paese»²⁸⁷. A questa si aggiungono gli oggetti, negativi fotografici e rivelatori di profonde e affettuose epifanie, o i luoghi, racchiusi all'interno di poche centinaia di metri quadri, consumati dall'uso e depositari di tracce dei suoi vecchi abitanti: «Scalna non è mai stato un paese. Scalna finiva dove finivano i ciottoli del vialetto, a quel cancello verde e al muro che da una parte e dall'altra abbracciava il nostro giardino giungendo a Nord sino al fienile e alla legnaia, a Sud fino alla casa»²⁸⁸. Come si diceva, l'approccio tradizionalista e i valori simbolici della vecchia casa di famiglia si definiscono per contrasto alla villetta dei vicini, i Baldi, milanesi in villeggiatura proprio come i Mari. I Baldi, agli occhi del piccolo Michele, sono visti come imputati di un tradimento originario, della colpa di essersi allontanati dal mondo paesano, piccolo-borghese. Di aver rinunciato alla sacralità della campagna e dei ritmi naturali per una modernità priva di radici identitarie, di fatto contaminandola: «Guardavo la nostra casa e la loro e le trovavo sempre più divergenti, l'una ancorata in una fissità quasi minerale [...], l'altra immersa nel flusso del tempo, che se la portava via, se la lavorava a sua imago, ne cambiava la chimica»²⁸⁹. L'Euridice a cui si fa riferimento nel titolo è per l'appunto Flora, una vecchia signora con la quale il giovane protagonista ha intessuto una profondissima amicizia. La donna, sola con il suo cane Tabù (nome chiaramente allusivo), vive in una dimora annosa, ancora più carica di tempo e di vissuto rispetto a quella della famiglia Mari. I rapporti che i Baldi tentano di intrattenere con lei nel corso delle stagioni, sono visti dal giovane protagonista come vere e proprie violenze alla sua sacrale purezza. Così quando Flora si ammalerà e verrà trasferita in una casa di cura, Michelino non sarà in grado seguirla, non saprà e non vorrà riconoscerla in un luogo e in un tempo che non siano quelli di una vita, di fatto perdendola per sempre:

²⁸⁷ M. Mari, *Euridice aveva un cane*, Torino, Einaudi, 2004, p. 56.

²⁸⁸ Ivi, p. 55.

²⁸⁹ Ivi, p. 62.

La parabola di Orfeo/Michelino è quella di un eroismo passionale che si confonde tragicamente con una forma di viltà. L'imperativo di non voltarsi, non cercare Flora nella casa di cura, è imposto dal bisogno insormontabile di conservare uno status incontaminato: l'assolutezza dei luoghi, la protezione del ricorrente, dello storico (o meglio, del mitico) a scapito della realtà presente.²⁹⁰

Gli altri racconti presenti in *Euridice* ritornano ossessivamente sulla frattura che si è creata con il passaggio dal mondo fanciullesco a quello adulto, comportando la fine dell'equilibrio infantile delle estati a Scalna. Inoltre, i personaggi di queste brevi storie sono tutti bene o male colpiti da giovanili nevrosi e da un incessante pensiero della morte, disarmati nei confronti di una realtà inconoscibile e inaffrontabile, come ne *La morte, i numeri, la bicicletta*. Nel racconto, il protagonista fonda un'insolita e fantasiosa corrispondenza cabalistica «fra il numero di pompate alla ruota della bicicletta e quello degli anni di vita destinatigli in sorte»:

Da bambino si fermava poco dopo le cinquanta, un po' perché la camera d'aria era subito gonfia e un po' perché il braccio gli si stancava presto, ma soprattutto perché cinquanta era un limite vago e non immaginabile con precisione, qualcosa di favoloso e lontano. Poi, crescendo, incominciò a spostare in avanti la soglia di qualche anno, pochi alla volta, quasi senza ammetterlo, fino ad arrivare a settanta, o a ottanta, qualche volta anche a cento. Quello che non aveva mai saputo, e che rabbrivendo continuava a ignorare, era se quella corrispondenza avesse solo il valore di una predizione o se quelle pompate avessero invece un valore causale, con il loro arrestarsi determinando la data esatta della sua morte.²⁹¹

Un altro testo della raccolta *Euridice aveva un cane* che esplora magistralmente gli spazi più misteriosi dell'infanzia, restituendone appieno la loro vaghezza e indicibilità, è il racconto incipitario *I palloni del signor Kurz*. Il signor Kurz sequestra con seriale sistematicità ogni pallone che finisce nel suo cortile, lanciato dai bambini che giocano a calcio in un campetto di un istituto collegiale confinante. In seguito a ciò, il signor Kurz diviene per i piccoli protagonisti del collegio una sorta di fantasma che

²⁹⁰ C. M. Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 86.

²⁹¹ Ivi, p. 51.

incombe sulle loro partite e che è in grado di condizionare, indebolendole la potenza, l'efficacia dei loro tiri in porta. Bragonzi, uno dei bambini, «se n'era accorto fin dalla prima partita, quando vide che al momento di tirare in porta anche i più bravi, anche i più grandi avevano una specie di contrazione, come si trattenessero: e ne usciva infatti un tiro debole, incerto, che il portiere facilmente parava»²⁹². Un giorno, in seguito all'ennesimo caso in cui uno dei palloni finisce al di là del muro, Bragonzi decide di scavalcarlo scoprendo infine una sorprendente verità: «chiusosi nella serra, riaccese la torcia per nascondere meglio la scala, e li vide. Li vide tutti, in una volta sola, e con essi le generazioni, le maglie, le speranze, le corse»²⁹³. Infatti, il signor Kurz custodisce in una serra tutti i palloni che nel corso degli anni sono finiti accidentalmente nel suo giardino, catalogandoli per data di sequestro, con lo scopo non di sottrarli per farli scomparire ma per restituire loro memoria ed eternità: «e molti anni dopo, quando tutti quei bambini sarebbero scesi nelle loro tombe, quel pallone sarebbe stato più vivo di loro, e sarebbe stato la memoria delle partite di un tempo»²⁹⁴. In seguito a quanto visto, nasce in Bergonzi una riflessione sull'infausto destino che tocca in sorte ai palloni, allegoria di tutti i giocattoli e i giochi strappati alla spensieratezza dell'infanzia:

considerò che i palloni con cui un individuo gioca in sua vita si perdon per mille strade, finiscono nei fiumi e sui tetti, lacerati dai denti dei cani o bolliti dal sole, si sgonfiano come prugne appassite o esplodono sulle picche dei cancelli, o semplicemente scompaiono, credevi d'averli e li cerchi dovunque, ma non ci son più, chissà da quanto li hai persi o te li han ciulati nel parco.²⁹⁵

Resosi conto delle buone intenzioni del signor Kurz, e consapevole del rischio di poter perdere per sempre il pallone regalatogli dal padre, una sera getta intenzionalmente il proprio pallone nuovo al di là del muro, sicuro di averlo salvato e liberato dalle grinfie dell'iniquo tempo:

Il cortile non era ancora completamente buio, e dal cielo, ora che aveva smesso di piovere e che le nuvole si erano stracciate, si capiva che l'indomani sarebbe stata

²⁹² Ivi, p. 3.

²⁹³ Ivi, p. 13.

²⁹⁴ Ivi, p. 15.

²⁹⁵ Ivi, pp. 14-15.

una bella giornata. [...] Bragonzi si recò al centro del campo, dove c'era un bollo di vernice bianca ormai consumata. Guardò il pallone fra le sue mani, alla luce della luna era ancora più bello. Controllò che il dorso della scarpa destra non fosse inzaccherato, guardò il muro davanti a sé poi sopra il muro, respirò a fondo, guardò un'altra volta il pallone, lo lanciò in aria aspettando che ricadesse, quando fu a una trentina di centimetri dal suolo lo colpì con il collo del piede, e dal suono capì d'averlo colpito bene, lo vide salire veloce, stagliarsi scuro sopra una nuvola imbiancata dalla luce lunare, poi chiaro contro il cielo notturno, sembrò restare sospeso nell'aria, poi discese, scomparve dietro l'orizzonte nero del muro.²⁹⁶

Delle tematiche simili sono riscontrabili anche nelle due brevi prose *L'uomo che uccise Liberty Valance* e *I giornalini*, entrambi contenuti nella prima raccolta di racconti interamente dedicata alla figura del fanciullo: *Tu, sanguinosa infanzia* (1997)²⁹⁷. Ne *L'uomo che uccise Liberty Valance* un padre sottrae al figlio i suoi giocattoli più importanti per evitare il malaugurato caso che vadano perduti a causa di comportamenti disattenti o incuranti:

«Lo conosci?» Mio padre mi stava mostrando un Winchester di cinquanta centimetri. «Acquistato il 20 dicembre 1963 in un negozio di corso Vercelli dai tuoi genitori; consegnato il 25 dicembre 1963 con il seguente biglietto: “A Mike per avermi salvato la vita - Johnny Guitar”; usato ininterrottamente dal 25 dicembre 1963 al 9 maggio 1964». «Cosa...cosa successe il 9 maggio?» «Lo hai perso, ti è scivolato fra le assi di una panchina di piazza Napoli, e quando il nonno si è alzato per tornare a casa tu lo hai seguito senza esitare». «È così, che è andata?» «È così»²⁹⁸.

Anche in questo racconto, strettamente intrecciato al tema dell'infanzia, si inserisce quello del tradimento, come testimonia questo passo:

«Non commuoverti troppo, figlio, perché siamo solo all'inizio. Altrimenti come farai vedendo cose come questa» (fra le sue braccia era comparso un fortino fatto

²⁹⁶ Ivi, 18-19.

²⁹⁷ Pubblicato nel 1997 da Mondadori, viene ristampato nella Piccola Biblioteca Oscar due anni dopo e nuovamente proposto da Einaudi nel 2009, edizione a cui si fa riferimento.

²⁹⁸ M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, Torino, Einaudi, 2009, p. 12.

di canne di bambù) «o questa» (una scatola di Meccano n. 5) «o questa» (il libro di Saturnino Farandola, mezzo slegato) «o questa, o questa, o questa». «Fermati, ti prego, pietà». «Saturnino Farandola, quanto lo hai amato! Ma questo non ti ha impedito, un giorno, di lasciare che qualcuno si mettesse fra te e lui. Un nonno zelante che correttamente ti chiese, *perché te lo chiese*, se lo si poteva dare a un cugino piccino quel libro, tanto tu...» «Non dirlooo!» «Tanto tu ormai eri “grande” ... Vuoi la data, la data esatta del tuo tradimento?» «Quel cugino, quanto lo ho odiato per quello!» «Già. E chissà se dopo di lui ce n'è stato uno ancora più piccolo, di destinatario, o se lo ha tenuto sempre con sé, il Saturnino, o se invece un giorno lo ha buttato nella spazzatura, chi può dirlo?»²⁹⁹

Questa volta però il traditore non è un membro dei Baldi, o un milanese qualsiasi in villeggiatura, ma lui stesso: «Io, che per tutta la vita sono sempre stato un feticista e un conservatore morboso di tutte le cose mie, io che tutto archivio con affezion maniacale, com'è stato possibile che *io* abbia tradito tante volte?»³⁰⁰. Smarrire gli oggetti cari, dimenticarli nei luoghi più remoti della propria memoria è il delitto più atroce che si possa commettere: «tradire la propria “eterna” e museale immagine autobiografica sottomettendosi al flusso del di venire, uscire dall'asettico e maniacale isolamento per confondersi con il mondo “impuro”, per disperdersi nell'esistente»³⁰¹.

Ma il tempo non è il solo responsabile o il solo capace di azioni distruttrici, le reliquie infantili, protette come feticci, devono essere portate in salvo anche dal genere umano, persino se in questo genere umano è compresa l'innocua curiosità di un figlio, come è il caso del testo incipitario *I giornalini*. Nel racconto, un docente universitario, una volta scoperto di diventare padre, decide di imballare e nascondere in cantina i tanto amati giornalini d'infanzia così da non essere costretto a condividerli con il figlio, evitando in questo modo di trovarsi testimone di un'incomprensione emotiva:

Perdonami Filipuccio venturo, ma se fra i giornoletti venturi [...] io insinuassi questi antichissimi miei, tu non ne riconosceresti la categoriale diversità, la trascendenza immanente, l'assiologica superiorità; accostandoti ad uno di loro – questo meraviglioso *Cocco Bill in Canada* per esempio – tu non ti sussurreresti

²⁹⁹ Ivi, p. 13.

³⁰⁰ Ivi, p. 14.

³⁰¹ C. M. Galanti, *Michele Mari*, cit., p. 59.

dentro: “Eccolo, ecco *quel* giornalino che torna” (e torna *così*, immutato e perfetto), non predisporresti tutto il tuo essere a una deglutizione golosa ed insieme dolente, no: diresti brutale: “Toh un giornalino, vediamo di cosa trattarsi vediamo se alletta”. [...] Ti ho visto: hai sbuffato, sei insofferente! Cerchi conforto – e lo trovi – in altre letture che non mi dicono nulla, roba che è tua e solo tua e allora io qui te la assegno ufficialmente, siano quelli i tuoi sogni, se da quel groviglio sarai capace di estrarre l’oro che io ho estratto dai miei giornalini mi complimento con te, la vita si azzera, vorrai mica ereditare l’emozione del babbo la memoria del babbo la coscienza del babbo per innestarle come una protesi nel cervellino tuo, vero?³⁰²

Quando si affronta lo sfaccettato scenario infantile di Mari, occorre tener presente anche la già citata, e assiduamente frequentata da Michelino, biblioteca di famiglia. Precoce lettore, questi sono gli anni di «solitarie e appassionanti letture capaci di innescare nella mente del giovane lettore un rovello analitico contenente già, in nuce, i prodromi di un’attitudine esegetica di matrice critico-filologica e comparativa»³⁰³. A tal proposito si possono citare i racconti *Otto scrittori*, *La freccia nera* e *Canzoni di guerra*. Nel primo, Mari orchestra un dialogo con le voci autoriali più lette e amate durante gli anni d’infanzia: si tratta di otto scrittori che, in principio, formano «lo stesso scrittore. Tutti scrivevano del mare e delle sue tremende avventure»³⁰⁴, un unico narratore che si incarna nei nomi di Daniel Defoe, Edgar Allan Poe, Emilio Salgari, Jack London, Herman Melville, Giulio Verne, Joseph Conrad e Robert Louis Stevenson. Poi un giorno al giovanissimo lettore nasce il dubbio che tra di loro potesse esserci una voce meno integrata all’interno del gruppo, con esigenze diverse, qualcuno a cui «stavano a cuore altre cose», qualcuno che «aveva *sempre* parlato di altre cose»³⁰⁵. In questo modo nasce un impietoso gioco a eliminazione che, attraverso il confronto delle opere di ciascun scrittore, porterà, infine, alla vittoria di Melville. Salvo, poi, richiamarli tutti per salpare alla volta di un viaggio conoscitivo e ideale, seguendo una «navigazione lenta e disordinata»³⁰⁶. Come si diceva, anche in *Canzoni di guerra* e in *La freccia nera* è

³⁰² M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., pp. 6-7.

³⁰³ A. Falco, *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*, in L. A. Giuliani, G. Lo Castro, *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*, Catanzaro, Rubbettino, 2012, p. 138.

³⁰⁴ M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 47.

³⁰⁵ Ivi, pp. 50-51.

³⁰⁶ Ivi, p. 73.

riscontrabile un precoce interesse nei confronti dell'ermeneutica e della filologia. Nel primo racconto, un malinconico canto alpino fornisce a un giovanissimo ragazzo il pretesto per complesse e forzate congetture interpretative, mentre nel secondo, un bambino si cimenta in una lettura variantistica di due diverse edizioni e traduzioni del romanzo di Stevenson.

Gli stessi spazi della casa di campagna già esplorati in *Euridice aveva un cane e Tu, sanguinosa infanzia*, ritornano, oltre che nella sua «autoBIOgrafia» di *Leggenda privata* già discussa, anche nel celebre romanzo *Verderame* (2007), sempre attraverso la figura di Michelino, un fanciullo che si avventura tra visioni dell'orrore e rimossi storici. La vicenda, ambientata verso la fine degli anni Sessanta nella villa dei nonni (situata a Nasca), racconta di un tredicenne di nome Michelino che deve gestire le dimenticanze e i vuoti di memoria di Felice, il vecchio giardiniere di famiglia. La cura mnemotecnica impiegata da Michelino per aiutare l'uomo a recuperare i dettagli e i nomi di una vita persi, lo porta a un'indagine storica vera e propria sul passato di Felice e i segreti orrorosi celati in un apparentemente calmo paesino sul lago Maggiore.

Concludendo, per Michele Mari parlare dell'infanzia non è mera scelta tematica ma un tentativo di filtrare, e dunque, di recuperare, attraverso le fitte maglie di una rete letteraria ciò che è destinato inevitabilmente all'oblio. Soltanto «nel ricordo e nella memoria defunzionalizzata (memoria-museo, memoria-collezione, memoria-feticcio), intesa come struttura psichica e opzione culturale opposte all'insopportabile consunzione vitale e all'informe biologismo, lo scrittore riconosce i segni dell'assoluto, il profilo di una trascendenza»³⁰⁷. Un opporsi alle lusinghe devastatrici della morte, che nel silenzio delle nostre vite continua inarrestabile il suo corteggiamento.

³⁰⁷ C. M. Galanti, *Michele Mari*, cit., pp. 59-60.

APPENDICE

Intervista allo scrittore

D: In *Verderame* scrive di aver finalmente trovato il mostro “di cui aveva bisogno”. È possibile che i mostri siano il capro espiatorio del nostro *male di vivere*?

R: Più che capri espiatori, alleati nel progetto, avviato fin dall'infanzia, di sostituire la mostruosità vera, quella della vita, con una mostruosità fantastica, trattabile retoricamente e ludicamente.

D: I feticci rappresentano una costante nelle sue opere. Il rapporto che ha con tali oggetti è più frutto di un investimento volontario o di un processo privo di razionalità?

R: Di entrambi, anche se l'irrazionalità prevale. Si è trattato di una scelta quasi dovuta, dove i feticci hanno un ruolo analogo a quello dei mostri, con in più la possibilità di diventare ricettacoli della propria identità, come ho scritto in diversi libri.

D: Anche i libri possono trasformarsi in feticci, depositari del nostro mondo, *Locus Desperatus* ne dà una conferma. Nel suo ultimo lavoro, infatti, il protagonista tramite una botola scende nell'appartamento al piano di sotto con lo scopo di metterli in salvo³⁰⁸. È scorretto leggere in questa discesa una sorta di rifugio nell'inconscio, per nascondere negli spazi inaccessibili del rimosso quanto si ha di più caro?

R: Sicuramente non è scorretto, come credo fosse evidente già in *Di bestia in bestia*. Ai fini della vicenda di *Locus desperatus*, comunque, avrebbe funzionato anche il piano di sopra.

D: A partire dal suo primo libro (*Di bestia in bestia*, 1989) ha attraversato tutti i tipi di generi narrativi, dal romanzo al racconto, compresa la poesia e il saggio. Quando pensa a una nuova storia, questa nasce sin da subito in relazione a una forma? O l'opera conclusa è il risultato di svariati tentativi?

R: In genere quando incomincio a scrivere non ho idea né del genere né della lunghezza, a volte nemmeno del tono. Tutte queste possibilità si definiscono in corso d'opera, comunque abbastanza presto (diciamo dopo sei o sette pagine).

D: Se si pensa a uno scrittore al lavoro ricorrono due immagini: quella dell'artista ispirato o quella dell'intellettuale affiso al banco della sua *officina*, per impegno ideologico. Lei si sente tenuto a scrivere?

³⁰⁸ «L'idea era quella di trasferire al piano di sotto la maggior parte dei libri insieme a una certa quantità di oggetti, quindi di occultare la botola sotto un pesante tappeto per servirmene comodamente al primo richiamo di nostalgia. [...] I libri venivano incolonnati per terra, e man mano che le colonne salivano gli scaffali al piano di sopra si svuotavano: atroce sorpresa per chi si fosse insignorito del mio appartamento convinto di annettersi la mia eredità» in M. Mari, *Locus desperatus*, cit., p. 69.

R: Assolutamente no, se si intende scrivere per dovere, per missione, per convenienza sociale, per prestigio etc. etc. Piuttosto io mi sento “chiamato” alla scrittura, in termini appunto di vocazione/ispirazione. In ogni caso scrivo perché scrivere mi dà piacere, ma fra un libro e l’altro accetto l’astinenza come una necessità fisiologica.

D: Se dovesse salvare un elemento della sua scrittura, quale sarebbe? Ho come l’impressione che la scelta ricadrebbe sulla lingua, mi sbaglio?

R: Questo dovrebbe valere per ogni scrittore, se per lingua intendiamo in senso lato lo stile.

D: Nelle sue opere sono presenti notevoli incursioni nel mondo fantastico-soprannaturale. Nell’ipermodernità, a suo parere, ci sono altri scrittori o scrittrici che hanno accolto e restituito in maniera innovativa il testimone dai grandi maestri di questo “genere”?

R: Direi di sì. I primi nomi che mi vengono in mente sono quelli di Cartarescu e di Gospodinov. Ligotti, invece, mi convince poco.

D: L’editoria si adegua sempre di più ai ritmi e alla qualità dei prodotti imposti dalla società del consumo. Con i continui prelievi dalla realtà commerciale, la Letteratura non corre il rischio di essere in forte pericolo? O è soltanto il timore di un nostalgico verso un’idea di Letteratura che non esiste più?

R: Non vedo perché disgiungere o contrapporre: la Letteratura è in forte pericolo, e noi nostalgici ne soffriamo.

Ringraziamenti

Con il concludersi degli anni universitari finisce un percorso fatto di prove e tentativi, di successi e fallimenti, di determinatezza e indecisioni. Per non perdersi in questo spaventoso e sorprendente viaggio occorre incontrare e individuare dei maestri. A tal proposito, sento il dovere di ringraziare il prof. Tommaso Ricchieri, per l'umanità e il sostegno quando tutto sembrava incrinarsi; il prof. Franco Tomasi, per l'inconfondibile eleganza lessicale e l'incoraggiamento finale; il prof. Luigi Marfè, per i consigli e la sublime poeticità delle sue lezioni; e il prof. Emanuele Zinato, con il suo sconfinato entusiasmo e la capacità unica di restituire vita a un'opera letteraria. Ognuno di loro ha costituito un modello indelebile che non tarderà di certo a manifestarsi con i miei futuri studenti. Vi sarò per sempre riconoscente e grato. Un ringraziamento speciale è rivolto inoltre a Michele Mari, per la disponibilità e la fiducia.

Bibliografia

- Accame, Luigi. 1995. *Per chi sorride l'angelo della morte?*, Padova, Francisci.
- Agamben, Giorgio. 2021. *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante, 1806-1843*, Torino, Einaudi.
- Barenghi, Mario. 2023. *In Extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carrocci.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard. Trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.
- Barthes, Roland. 2009. *Journal de deuil*, Paris, Éditions du Seuil / Imec. Trad. It. *Dove lei non è*, Torino, Einaudi, 2010.
- Beckett, Samuel. 1952. *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit. Trad. It. *Aspettando Godot*, in *Teatro*, Torino, Einaudi, 2021.
- Beckett, Samuel. 1958. *Krapp's Last Tape*, New York City, The Evergreen Review. Trad. It. *L'ultimo nastro di Krapp*, in *Teatro*, Torino, Einaudi, 2021.
- Benjamin, Walter. 1991. *Gesammelte Schriften*, hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, II/2, Frankfurt a. M., Suhrkamp. Trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, in Aura e Choc*, Torino, Einaudi, 2012.
- Berger, John. 2013. *Understanding a Photograph*, London, Penguin Classics. trad. it. *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2016.
- Bodei, Remo. 2009. *La vita delle cose*, Bari, Gius. Laterza & Figli.
- Borgna, Eugenio. 1992. *Malinconia*, Milano, Feltrinelli.
- Bonifazi, Neuro. 1982. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo.
- Brugnolo, Stefano (a cura di). 2012. *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, Pisa, Pacini.
- Brugnolo, Stefano, Colussi, Davide, Zatti, Sergio, Zinato, Emanuele, 2016. *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci.
- Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carrocci.
- Del Giudice, Daniele. 1994. *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi.
- Di Martino, Andrea. 2008. *La penombra toccata dall'allegria. L'immagine dell'infanzia nella letteratura italiana dal postunitario ad oggi*, Milano, Mimesis.
- Dolfi, Anna. 1991. *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma, Bulzoni.

- Donati, Riccardo, Gialloredo, Andrea e Pierangeli, Fabio (a cura di). 2022. *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, Roma, Studium.
- Galanti, Carlo Mazza. 2011. *Michele Mari*, Firenze, Cadmo.
- Galanti, Carlo Mazza. 2019. *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum fax.
- Giglioli, Daniele. 2011. *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Giuliani, Lorella Anna e Lo Castro, Giuseppe (a cura di). 2012. *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Grandelis, Alessandra. 2021. *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Milano, Bompiani.
- Lahiri, Jhumpa. 2019. *Racconti italiani*, Milano, Ugo Guanda.
- Luperini, Romano e Zinato, Emanuele. 2020. *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea. 100 voci*, Roma, Carrocci.
- Malvestio, Marco, Sturli, Valentina (a cura di). 2019. *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Milano-Udine, Mimesis.
- Mari, Michele. 1989. *Di bestia in bestia*, Milano, Longanesi.
- Mari, Michele. 1990. *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, Milano, Longanesi.
- Mari, Michele. 2002. *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2004. *Euridice aveva un cane*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2007. *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2007. *Verderame*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele, Vitali, Velasco. 2008. *Milano fantasma*, Torino, Edt.
- Mari, Michele. 2009. *Tu, sanguinosa infanzia*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2010. *Rosso Floyd*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2012. *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2017. *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore.
- Mari, Michele. 2017. *Leggenda privata*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele, Pernigo, Francesco. 2019. *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini.
- Mari, Michele. 2019. *Dalla cripta*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2021. *Le maestose rovine di Sferopoli*, Torino, Einaudi.
- Mari, Michele. 2024. *Locus desperatus*, Torino, Einaudi.
- Marcialis, Nicoletta. 1989. *Caronte e Caterina. Dialoghi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo*, Roma, Bulzoni.

- Matt, Luigi. 2021. *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Milano, Meltemi.
- Moccia, Sara. 2020. *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova.
- Nove, Aldo. 2010. *La vita oscena*, Torino, Einaudi.
- Orlando, Francesco. 1966. *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana Editrice.
- Orlando, Francesco. 2017. *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Torino, Einaudi.
- Perec, Georges. 1965. *Les choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard. Trad. it. *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, Torino, Einaudi, 2011.
- Perec, Georges. 1985. *Penser/Classer*, Paris, Hachette. Trad. it. *Pensare/Classificare*, Macerata, Quodlibet, 2024.
- Perec, Georges. 1989. *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *L'infra-ordinario*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- Praz, Mario. 1948. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni.
- Recalcati, Massimo. 2022. *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano, Feltrinelli.
- Segre, Cesare. 1996. *La letteratura italiana del Novecento*, Bari, Laterza.
- Sontag, Susan. 1973. *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*, New York City, Farrar, Straus & Giroux.
- Trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Nottetempo, 2021.
- Starobinski, Jean. 2012. *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014.
- Sturli, Valentina. 2020. *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- Volponi, Paolo. 1989. *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi.
- Zatti, Sergio. 2024. *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet.
- Zinato, Emanuele. 2020. *L'Estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Roma, Treccani.

Sitografia

Falco, Antonella. 2019. *Michele Mari, «Asterusher»: l'autobiografia per feticci di un puer aeternus*, Nazione indiana, consultabile presso il link: <https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/michele-mari-asterusher-lautobiografia-per-feticci-di-un-puer-aeternus/>.

Falco, Antonella. 2019. *Asterusher è la mia casa. Intervista a Michele Mari*, Nazione indiana, consultabile presso il link: <https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/asterusher-e-la-mia-casa-intervista-a-michele-mari/>.

Galanti, Carlo Mazza. 2017. *Leggenda privata di Michele Mari*, Il Tascabile, consultabile presso il link: <https://www.iltascabile.com/recensioni/leggenda-privata-michele-mari/>.

Gnoli, Antonio. 2017. Michele Mari: "Le mie giornate indolenti da recluso in casa", La Repubblica, consultabile presso il link: https://www.repubblica.it/cultura/2017/04/23/news/michele_mari_-163689170/.

Lega, Alessio. 2010. *La letteratura secondo Michele Mari*, Duemilaragioni, consultabile presso il link: <https://duemilaragioni.myblog.it/2010/09/09/alessio-lega-la-letteratura-secondo-michele-mari/amp/>.

Marchese, Lorenzo. 2017. *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*, La Balena Bianca, consultabile presso il link: <https://www.labalenabianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>.

Mongelli, Marco. 2017. *Il racconto in Michele Mari*, Cattedrale – Osservatorio sul racconto, consultabile presso il link: <https://www.osservatoriocattedrale.com/riflessioni-in/2017/7/28/il-racconto-in-michele-mari-di-marco-mongelli>.

Pich, Federica. 2017. *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari, Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017, consultabile presso il link: <http://www.arabeschi.it/fotografie-e-ultracorpi-leggenda-privata-di-michele/>.

Pisani, Edoardo. 2020. *Le trame della lingua. Appunti su Michele Mari*, Poetarum Silva, consultabile presso il link: <https://poetarumsilva.com/2020/11/18/appunti-su-michele-mari-edoardo-pisani/>.

Simonetti, Gianluigi. 2017. *La leggenda privata di Michele Mari*, Le parole e le cose, consultabile presso il link: <https://www.leparoleelecose.it/?p=27726>.

Zeno, Ade. 2009. *Intervista a Michele Mari*, Atti impuri, consultabile presso il link: <http://www.attimpuri.it/2009/12/situazioni/intervista-a-michele-mari-di-ade-zeno/>.

Zinato, Emanuele. 2018. *Fra mente e storia*, Allegoria, n. 77, gennaio/giugno 2018, pp. 188-193.